

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

ISSN 2345-1408
Categorie C

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr. 2 (29), 2016



NOTOGRAF PRIM
Chișinău

Revistă științifică, categoria C

COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Florin FAIFER, prof. univ., dr. (Iași, România)

Milos MISTRİK, dr. (Bratislava, Slovacia)

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

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

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

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

Tatiana BEREZOVICOVA, prof. univ. interimar, dr. în studiul artelor

Rodica AVASILOAIE, lect. univ., director biblioteca AMTAP

Redactori literari: Galina BUDEANU

Eugenia BANARU, conf. univ.

Asistență computerizată: Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr. în studiul artelor

Tehnoredactare: Cristian ȘARBAN

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

Tiraj: 200 ex.

© **Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**

Str. Al. Mateevici, 111

Chișinău, MD 2004

www.amtap.md

ISSN 2345-1408

Cuprins

Arta muzicală

NATALIA SVIRIDENKO, THE MUSIC OF THE PAST IN THE PRESENT MUZICA: DIN TRECUT SPRE PREZENT	6
ГАЛИНА КОЧАРОВА, JUVENIS CONCERT ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ЧЕРТЫ ЖАНРА И ФОРМЫ JUVENIS CONCERT FOR PIANO AND SYMPHONY ORCHESTRA BY VLADIMIR CHOLAK: FEATURES OF THE GENRE AND FORMS.....	10
EMILIA MORARU, CREAȚIA CORALĂ ROMÂNEASCĂ DE ESENȚĂ FOLCLORICĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SEC.XX: DIRECȚII ȘI PERSPECTIVE ROMANIAN CHORAL CREATION OF FOLK ESSENCE FROM THE FIRST HALF OF THE 20 th CENTURY: DIRECTIONS AND PERSPECTIVES	15
КОНСТАНТИН БАЦАК, СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ ОДЕССЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА THE SOCIAL SPACE OF THE ODESSA ITALIAN OPERA IN THE FIRST HALF OF THE 19 th CENTURY.....	20
VICTORIA TCACENCO, EUROVISION SONG CONTEST: HISTORY AND CONTEMPORANEITY CONCURSUL DE CÂNTEC EUROVISION: ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE.....	25
ANGELA ROJNOVEANU, SPECIFICUL FORMEI VARIATIONALE ÎN TEMA CON VARIAZIONI DE JEAN FRANÇAIX SPECIFIC FEATURES OF THE VARIATIONAL FORM IN <i>THE THEME WITH VARIATIONS</i> BY JEAN FRANÇAIX	29
HRISTINA BARBANOI, ACTIVITATEA LUI M. BEREZOVSKI REFLECTATĂ ÎN DOCUMENTELE ARHIVEI NAȚIONALE DIN PERIOADA ROMÂNIEI MARI (II) ACTIVITY OF M.BEREZOVSKI REFLECTED IN THE NATIONAL ARCHIVE'S DOCUMENTS DURING THE PERIOD OF BIG ROMANIA	33
ЕЛЕНА САМБРИШ, ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И ДРАМАТУРГИИ СТАВАТ МАТЕР В. ЧОЛАКА FEATURES OF MUSICAL LANGUAGE AND DRAMATURGY IN <i>STABAT MATER</i> BY V. CHOLAK	39
ECATERINA GÎRBU, METODELE DE ABORDARE A SECVENȚEI MEDIEVALE <i>DIES IRAE</i> – O MOSTRĂ DE IMNOGRAFIE CREȘTINĂ, ÎN <i>REQUIEM</i> DE V. CIOLAC METHODS OF APPROACHES THE MEDIEVAL SEQUENCE <i>DIES IRAE</i> – A SAMPLE OF CHRISTIAN HYMNODY, IN THE <i>REQUIEM</i> BY V. CIOLAC	43
ТАТИАНА БУСУИОС, SVETLANA BADRAJAN, REFLECȚII ASUPRA TRATĂRII MUZICAL-SCENICE A CHIPULUI LIUBAȘEI ÎN OPERA <i>MIREASA ȚARULUI</i> DE N. RIMSKI-KORSAKOV REFLECTIONS ON THE MUSICAL AND THEATRICAL APPROACH TO LYUBASHA'S IMAGE IN THE OPERA <i>THE TSAR'S BRIDE</i> BY N. RIMSKY-KORSAKOV	48
NATALIA CHICIUC, MINIATURILE INSTRUMENTALE ALE COMPOZITORULUI GHEORGHE NEAGA: ÎNTRE VECHI ȘI NOU INSTRUMENTAL MINIATURES BY THE COMPOSER GHEORGHE NEAGA: BETWEEN THE OLD AND THE NEW.....	52
VLADIMIR TARAN, SONATA-DIALOG PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE V. ROTARU SONATA-DIALOGUE FOR BASSOON AND PIANO BY V. ROTARU	57
ALEXANDRU URECHE, BORIS DUBOSARSCHI. CVARTETUL DE COARDE NR. 4: PROBLEME DE INTERPRETARE BORIS DUBOSARSCHI. THE STRING QUARTET NO. 4: PERFORMANCE ISSUES.....	61
АННА АНТРОПОВА, КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В. П. ВЛАСОВА (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА „КОНЦЕРТНОГО ТРИПТИХА НА ТЕМУ КАРТИНЫ ИЕРОНИМА БОСХА <i>СТРАШНЫЙ СУД</i>”) THE CHAMBER AND INSTRUMENTAL ARTISTRY OF V. P. VLASOV (AS EXEMPLIFIED BY THE ANALYSIS OF „CONCERT TRIPTYCH ON A THEME OF HIERONYMUS BOSCH'S PAINTING <i>THE LAST JUDGMENT</i> ”).....	66
DUMITRU CALMĂȘ, PARTICULARITĂȚI STILISTICE ÎN SONATA NR. 1 PENTRU ACORDEON DE VIACESLAV SEMIONOV STYLISTIC PECULIARITIES OF SONATA NO. 1 FOR ACCORDION BY VIATCHESLAV SEMIONOV	73

XENIA STOLEARCIUC, DIES IRAE CA ELEMENT CENTRAL AL DRAMATURGIEI SONATEI PENTRU PIAN OP. 13 DE NIKOLAI MIASKOVSKI DIES IRAE AS CENTRAL DRAMATURGICAL ELEMENT IN NIKOLAI MYASKOVSKY'S PIANO SONATA OP. 13	77
ЕЛЕНА ТУРЯ, КЛАССИЦИСТСКИЕ И РОМАНТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В ЦИКЛЕ ПЕСЕН БЕТХОВЕНА К ДАЛЕКОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ CLASSICAL AND ROMANTIC FEATURES IN BEETHOVEN'S SONG CYCLE AN DIE FERNE GELIEBTE	83
СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ, ИЗ ИСТОРИИ ИСПОЛНЕНИЯ ОПЕРЫ Р. ШТРАУСА АРИАДНА НА НАКСОСЕ FROM THE HISTORY OF PERFORMING THE OPERA ARIADNE AUF NAXOS BY R. STRAUSS	86
ELENA NISTREANU, ECOURILE ZIARISTICE DESPRE ACTIVITATEA ARTISTICĂ A TENORULUI MIHAIL MUNTEAN JOURNALIST ECHOES ABOUT THE ARTISTIC ACTIVITY OF TENOR MICHAEL MUNTEAN	93
VIORICA CRIȘCIUC, ABORDĂRI MODERNE ÎN CLASIFICAREA CUNOȘTINȚELOR MUZICALE ÎN CONTEXTUL DEZVOLTĂRII DOMENIULUI MUZICAL-ARTISTIC MODERN ASPECTS IN THE CLASSIFICATION OF MUSICAL KNOWLEDGE IN THE CONTEXT OF DEVELOPING THE ARTISTIC MUSICAL FIELD	100
VERONICA-LAURA DEMENESCU, IULIA ROMAN, STUDIUL INSTRUMENTAL CU AJUTORUL MATERIALELOR SUPORT E-ORCHESTRA INSTRUMENTAL STUDY WITH SUPPORT OF THE MATERIALS E-ORCHESTRA	105
DUMITRU CALMĂȘ, SONATA ȘI SONATINA ÎN REPERTORIUL DIDACTIC PENTRU ACORDEON THE SONATA AND SONATINA IN THE DIDACTIC REPERTOIRE FOR ACCORDION	110
MIHAI MIHALAȘ, MINIATURA CORALĂ ARDE PĂMÂNTUL DE VASILE ZAGORSCHI: VIZIUNI STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE THE CHORAL MINIATURE ARDE PĂMÂNTUL BY VASILE ZAGORSCHI: STYLISTIC AND INTERPRETATIVE CONCEPTION	116
ELENA NISTREANU, STUDIUL ASPECTELOR ȘTIINȚIFICE ALE PREDĂRII CÂNTULUI ÎN CLASA PROFESORULUI UNIVERSITAR MIHAIL MUNTEAN THE STUDY OF THE SCIENTIFIC ASPECTS OF TEACHING SINGING IN THE CLASS OF PROFESSOR MIHAIL MUNTEAN	120
NICOLAE SLABARI, MIHAI COTOS, PRIVIRE DE ANSAMBLU ASUPRA REPERTORIULUI FOLCLORIC PENTRU VIOARĂ A LĂUTARULUI BUCOVINEAN A. BIDIREL AN OVERVIEW OF THE FOLK REPERTOIRE FOR VIOLIN OF THE BUCOVENIAN FIDDLER A. BIDIREL	128
VITALIE GRIB, SVETLANA BADRAJAN, REFLECȚII ASUPRA FENOMENULUI ORNAMENTAL ÎN REPERTORIUL LĂUTARILOR VIOLONIȘTI DIN SPAȚIUL FOLCLORIC AL MOLDOVEI ISTORICE REFLECTIONS ON THE ORNAMENTAL PHENOMENON WITHIN THE REPERTOIRE OF TRADITIONAL VIOLONISTS IN THE HISTORICAL MOLDOVAN FOLK SPACE	134
Arta teatrală	
DUMITRU OLĂRESCU, REPERCUSIUNILE IMPACTULUI A DOUĂ LIMBAJE: PLASTIC (SCULPTURAL) ȘI CINEMATOGRAFIC IMPACT EFFECTS OF TWO LANGUAGES: PLASTIC (SCULPTURAL) AND CINEMATOGRAPHIC	138
VIOLETA TIPA, POSTERUL TEATRAL ÎNTRE PUBLICITATE ȘI CREAȚIE ARTISTICĂ THE THEATRICAL POSTER BETWEEN ADVERTISING AND ARTISTIC CREATION	145
NATALIA VOLONTSEVICH, THE PROBLEM OF EDUCATING A PERSON IN THE WORKS OF BELARUSIAN PLAYWRIGHTS OF THE NINETEENTH CENTURY PROBLEMA EDUCAȚIEI ȘI INSTRUIRII OMULUI ÎN CREAȚIA DRAMATURGILOR BELARUȘI DIN SEC. XIX	150
ANCA-MIHAELA CIOFU, DUMITRIANA CONDURACHE, OM. MASCĂ. MARIONETĂ. ACTORUL ÎN SECOLUL XXI HUMAN BEING. MASK. MARIONETTE. 21st CENTURY ACTOR	154
IRINA CATEREVA, АКТЕРСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ: ФИЗИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ КАК ЯЗЫК АРХЕТИПОВ ACTOR'S EXPRESSIVENESS: PHYSICAL ACTION AS A LANGUAGE OF ARCHETYPES	158
ELEONORA VARNACOVA, ANALIZA COMPARATĂ A PERSONAJULUI CARMEN ÎN DIVERSE OPERE ARTISTICE ANALYSIS OF THE IMAGE OF CARMEN IN VARIOUS WORKS OF ART	164

ANGELA BEȚIȘOR, MAURICE BÉJART: STIL INDIVIDUAL ÎN COREGRAFIE MAURICE BÉJART: INDIVIDUAL STYLE IN CHOREOGRAPHY	169
MARIN MADAN, EFICACITATEA ELEMENTELOR RITUALICE ÎN ARTA SPECTACOLULUI THE EFFICIENCY OF THE RITUALISTIC ELEMENTS IN PERFORMANCE ART	174
IRINA FOTESCU, FENOMENOLOGIA PORTRETULUI ÎN ARTĂ ȘI LITERATURĂ PORTRAIT PHENOMENOLOGY IN ART AND LITERATURE.....	178

Arte plastice

VLADIMIR LOZOVANU, SPECIFICUL PORTRETULUI ÎN PICTURA ȘI SCULPTURA NAȚIONALĂ (ANII 1945-1960) SPECIFIC FEATURES OF THE PORTRAIT IN NATIONAL PAINTING AND SCULPTURE (1945-1960).....	182
VLADIMIR LOZOVANU, ARTA PORTRETULUI ÎN PICTURA NAȚIONALĂ (ANII 1959-1970) PORTRAIT ART IN NATIONAL PAINTING (1959-1970).....	188
NATALIA PODLESNAIA, ALA STARȘEV, VITRALIUL – PARTICULARITĂȚI TEHNICE ȘI ARTISTICE COLOURED (STAINED) GLASS WINDOW – TECHNICAL AND ARTISTIC PECULIARITIES.....	194
ANA MARIAN, PORTRETELE-MĂȘTI ALE LUI GLEBUS SAINCIUC GLEBUS SAINCIUC'S PAPIER-MÂCHÉ PORTRAIT MASKS	202
VICTORIA ROCACIUC, ANALIZA STRUCTURILOR NARATIVE ȘI SIMBOLICE ÎN GRAFICA DE CARTE DIN RSS MOLDOVENEASCĂ ÎN PERIOADA DE INSTAURARE A REALISMULUI SOCIALIST (1945-1953) THE ANALYSIS OF NARRATIVE AND SYMBOLIC STRUCTURES IN BOOK GRAPHICS IN THE MOLDOVAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC IN THE PERIOD OF SOCIALIST REALISM (1945-1953	207

Științe socio-umane

TATIANA COMENDANT, PARADIGMA SOCIETĂȚII MODERNE: ECHILIBRUL ÎNTRE CAPACITATEA INTELLECTUALĂ (IQ) ȘI INTELIGENȚA EMOȚIONALĂ (EQ) MODERN SOCIETY'S PARADIGM: BALANCE BETWEEN INTELLECTUAL QUOTIENT (IQ) AND EMOTIONAL QUOTIENT (EQ)	212
OLIMPIADA ARBUZ-SPATARI, REFLECTAREA CUNOAȘTERII ARTISTICE PRIN CREATIVITATEA ȘI CREAȚIA ARTISTICĂ REFLECTION OF ARTISTIC KNOWLEDGE THROUGH CREATIVITY AND ARTISTIC CREATION.....	217
IURIE CARAMAN, VALERIU MÂNDRU, POLITICI CULTURALE ÎN CONTEXTUL INTEGRĂRII REPUBLICII MOLDOVA ÎN UNIUNEA EUROPEANĂ CULTURAL POLICIES IN THE CONTEXT OF INTEGRATING THE REPUBLIC OF MOLDOVA INTO THE EUROPEAN UNION	221
VALERIU MÂNDRU, IURIE CARAMAN, SISTEMUL POLITIC DIN REPUBLICA MOLDOVA: EVOLUȚII, VULNERABILITĂȚI ȘI OPORTUNITĂȚI DE MODERNIZARE THE POLITICAL SYSTEM IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA: EVOLUTIONS, VULNERABILITIES AND OPPORTUNITIES FOR MODERNIZATION.....	231
VIORICA CAZAC, LUCIA ADASCALIȚA, PRACTICI DIDACTICE ȘI METODICO-INTERACTIVE DE CONSTITUIRE A UNITĂȚILOR DE STUDIU PENTRU PROGRAMELE DE FORMARE ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL SUPERIOR TEACHING AND INTERACTIVE-METHODICAL PRACTICES OF CREATING STUDY UNITS FOR TRAINING PROGRAMMES IN HIGHER EDUCATION	237
ELEONORA VARNACOVA, METODE ȘI TEHNICI DE PREDARE A DANSULUI SPORTIV COPIILOR DE VÂRSTĂ PREȘCOLARĂ METHODS AND TECHNIQUES OF TEACHING CHILDREN OF PRE-SCHOOL AGE THE SPORTS DANCE	246
RODICA AVASILOAIE, RESURSE DE INFORMARE ÎN PROCESUL DE STUDIU ȘI CERCETARE: REPERE ÎN DOMENIUL ARTELOR INFORMATIONAL RESOURCES IN THE PROCESS OF STUDYING AND RESEARCH: FINE ARTS LANDMARKS.....	250

Arta muzicală

THE MUSIC OF THE PAST IN THE PRESENT

MUZICA: DIN TRECUT SPRE PREZENT

NATALIA SVIRIDENKO,

Ph.D. in the History of Arts, Associate Professor,
The Art Institute of the *Boris Grinchenko* University, Kiev

The historical road of the development of musical art is connected with the appearance of new forms and genres, appropriate for every stylistic period. In the 20th century there existed processes, which stimulated both the merge of many genres, and the renewal of interest in the forgotten ones. In this aspect the renaissance of national culture in the opera genre takes place in Ukraine and in other European countries. The reconstruction of the old operas initiates modern re-reading of the material, which enriches essentially the artistic landscape of society in space and time.

Keywords: music, style, genre, opera, singing, instrument, performing

Calea istorică de dezvoltare a artei muzicale este determinată de apariția formelor și genurilor noi, caracteristice pentru fiecare perioadă stilistică. În sec. XX au apărut procese care au stimulat îmbinarea mai multor genuri, contribuind, astfel, la sporirea interesului față de genurile date uitării. În acest sens, renașterea culturii naționale în genul de operă are loc în Ucraina, precum și în alte țări europene. Reconstituirea operelor vechi în opere contemporane pune bazele unei lecturări noi a materialului, care îmbogățește substanțial cultura artistică a societății în spațiu și timp.

Cuvinte-cheie: muzică, stil, gen, operă, cânt, instrument, interpretare

The historical road of the development of musical art is connected with the appearance of new forms and genres, appropriate for every stylistic period.

Nowadays the unknown past arouses great interest more and more. So in the 20th century this unknown was the music of the 17th – 18th centuries, and today scientists have deep interest in the Middle Ages, Renaissance and even Ancient Times. A more thorough study of ancient music discovers for today's generation of musicians and people implicated in revival processes, many art techniques for understanding the stylistics of the studied period.

In spite of the fact that ancient music hasn't been preserved and can't be recreated, we still can imagine the genre basis, instrumentation and form of its existence thanks to researches of scientists, who make possible the creation of new music of the Renaissance period.

Although both – the musicians of Ancient time and musicians of Renaissance are so remote of us in time, the interest in this music arises for two reasons: historical and because of using plots of later epochs in musical creation, which include the ages of the Baroque and early classics.

With the appearance of the opera genre at the beginning of the 17th century (1600) the reunion of vocal and instrumental music, united within a single plot in the author's libretto and put into action through the magic of theatrical action, took place.

The first opera appeared in Italy, the musical culture of which was extremely rich and developed.

The emergence of the opera was associated with the process, which contributed to the appearance of the homophonous and harmonic style in the alternative of polyphonic style, which was dominant in the 16th – 17th centuries under the influence of the Netherlands polyphonists. Vincenzo Galilei, who was the father of the famous astronomer Galileo Galilei and had a great support among music lovers in Florence, was the opponent of the Netherlands and as a result *Florentine Camerata* appeared.

The first attempts to create a new genre took place at the end of the 90s of the 16th century without giving integral material. But the opera called *Eurydice*, written on the ancient plot (music – Perry; text – Rinuccio) was first performed in 1600. Arias were performed in a new style for that time – representative (pictorial), and music – declamatory. The event was successful and marked the beginning of a new genre – opera.

Claudio Monteverdi's operas (1567-1643), written on ancient plots – *Orpheus*, *Ariadne*, *The Coronation of Poppea* in the Baroque style became the pinnacle of Italian opera art of the 17th century.

Opera developed in European countries and became the personification of the national culture of each country. The main rival of Italian opera was the French one, then the German opera with the centre in Dresden was formed.

In the 18th century opera became the leading genre in the musical culture of Europe. Opera influenced the development of other genres – symphonic and choral art. Classicism was the leading genre in Italian opera art of the 18th century. Italian opera provided impact on the development of opera in other countries, as many musicians tried to come to Italy to study musical compositions with Italian masters.

It happened to the prominent Ukrainian composers – Maxim Berezovsky and Dmitry Bortniansky. Their work is associated with the era of the creation of opera in Eastern Europe as well as in Ukraine and Russia.

Maxim Berezovsky (1745-1777) was born and matured as a musician in Ukraine. Thanks to his talent and great efforts of patrons, M. Berezovsky managed to get the education of composer from the famous music theorist and historian, composer, teacher, conductor, singer, violinist and harpsichordist – Giovanni Battista Martini (1706-1784) in Italy. As a result of being taught by the famous master of musical composition M. Berezovsky wrote the opera on P. Metastasio's libretto with antique theme – *Demofont*. The opera was staged in the carnival season in 1772 – 1773 in Livorno. Four arias from the opera *Demofont* are preserved, and they are evidence of M. Berezovsky's high skills and they impress with their special charm.

Dmitry Bortniansky (1751-1825) is an outstanding Ukrainian composer, singer, conductor, the author of six operas, choral instrumental and vocal music. He got primary musical education in the Glukhovsk singing school which prepared singers for the court choir in St. Petersburg. Thanks to his evident abilities – a strong voice and musicality – D. Bortniansky was selected for the court choir of St. Petersburg, the head of which at that time was the Italian composer Baldassare Galuppi. Then, by the order of Empress Elizabeth, he took his pupil to Italy, where he studied for ten years in Venice, Bologna, Rome and Naples.

D. Bortniansky's opera work of is of particular interest. He wrote in Italy the first three operas on Italian texts of librettists, and the last three operas – in Russia on a French libretto.

The Operas of the Italian period – *Creon* (1776), *Alcides* (1778), *Quintus Fabius* (1779) – were successfully performed in Italy, including at the *San Benedetto* Venetian Theater.

At the age of 28 Bortniansky returned to St. Petersburg, where he got the post of Kapellmeister of "the small yard" of Crown Prince Paul Petrovich. Working as a Kapellmeister, Bortniansky wrote the opera *Sokol* (1786), *The Son-Rival* (1787), *Festival of the Lord* (1786).

What was the fate of Bortniansky operas?

Only one of three Italian operas was published, it was *Alcides*. The opera *Quintus Fabius* exists only in manuscript, which is kept in the State Museum of Musical Arts named after M. Glinka in Moscow, and the opera *Creon* has been lost. The operas, written on ancient plots, have a traditional style of opera seria with the influence of fashionable steams of dramatization at that time, which made it very similar to the opera-drama.

The most famous opera of the three operas of the Russian period is *Sokol*. All the operas of the Russian period belong to the lyric-comic genre with a significant association with the traditions of the

French comic opera and the Italian opera buff.

D. Bortniansky's works had an impact on the further development of Russian and Ukrainian music, that can be noticed in the works of Glinka, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov and Borodin.

Like all old music, the instrumental and vocal music by Bortniansky, except the choir one, which could be constantly heard in churches, receded into the background, but since the 20-es of the 20th century Bortnyansky's creativity became the subject of attention of Ukrainian musicians. Stanislav Lyudkevych in the article "J. Bortniansky and Modern Ukrainian Music" (1925) called upon Ukrainian musicians to develop the traditions established by Bortnyansky and deeper and more reasonably apply them to the great cultural treasure, which is concentrated in the works of Bortniansky, to find in them the source and the basis for revival of Ukrainian music. [1]

Ukrainian musicologists traditionally call for the use of intonation of Ukrainian folk songs in choral works, which was due to the fact that the first musical impressions were produced in Ukraine, on Ukrainians – most of them were Bortnyansk's friends, including his teacher – Poltoratsky.

The influence of Bortnyansky's creation is seen in the works of prominent Ukrainian composers such as M. Lysenko, K. Stetsenko, M. Verbitsky, N. Leontovich, M. Dremlyuga, L. Revutskiy, K. Dominchena, B. Liatoshynsky and others.

Because of the period of the revival of ancient music in the Soviet Union since the 60s and the aroused interest in the forgotten works of the national opera, and after almost 200 years of oblivion, the opera *Sokol* (directed and staged by the National Artist of the USSR Boris Pokrovsky; translation into Russian by A.Rozanova) was performed and recorded on disc at the Moscow Chamber Theater in 1970.

Since 1991 the interest in national culture (not only modern, but also related to the historical past of the country) has increased because of the proclamation of the independence of Ukraine and change of the state ideology. The forgotten works of Ukrainian composers started to be performed, the names of prominent figures of Ukrainian culture were heard everywhere again. Particular interest aroused the work of prominent Ukrainians – M. Berezovsky, D.Bortniansky, A. Wedel – who created at the time when Ukraine was deprived of statehood and was a part of the Russian Empire.

The availability of the Opera National Heritage always confirms the importance of the cultural condition of the country, so there appeared a desire, which later became a need to revive it and thus, better understand the spiritual world of predecessors. D. Bortniansky's opera became the object of implementation of the revival of Ukrainian opera thanks to the availability of musical material and having an example of its setting at the Moscow Chamber Theatre. *Sokol* (*Le Falcon*, the full name *Falcon Federigo degli Alberigo*) consists of three acts to a libretto in the French language of the librarian of the future Emperor Paul I – the Swiss by origin Franz-Hermann Lafermera. In the lyric-comic opera the vocal parts are combined with spoken dialogues, the storyline for which, served the story, taken from the *Decameron* by Boccaccio (the fifth day, the ninth novel). The opera, by its origin, is a complex musical-dramatic genre. Its aesthetic effect on the listeners is caused by the unity of instrumental music, singing, text and stage action. So it was common practice until the last quarter of the twentieth century to perform all the operas translated into the national language.

The opera *Sokol* was performed on 15 October 1995 for the first time in Ukraine (the concert dedicated to the 380th anniversary of the foundation of the Kyiv-Mohyla Academy). The artistic director of the production is the national artist of Ukraine – Natalia Sviridenko, special translation into Ukrainian done by Maxim Strikha. On May 10, 1996 the opera was shown at the National University Mohyla Academy "in the stage version (conductor – Sviridenko, directed by V. Bilchenko, plastics by A. Rubina) [2].

The production of *Sokol* became an event in the cultural life of Kiev in 1995-1996, and a worthy conclusion of a complex way of thinking about music and stage material in terms of modern performance. The opera *Sokol*, in the interpretation of the Moscow Theater was convincing enough and ac-

curately conveyed the atmosphere of the Russian theatrical traditional plays of the nineteenth century [3].

The musical material in Ukrainian setting was performed in an authentic manner, but the direction was modern. Singers performed their roles in dynamic movements – dance, plastic movement, what heightened the sense of the text.

The text of the dialogues and arias was masterfully translated into Ukrainian by Maxim Strikha, who retained the style of the time of Boccaccio's stories, but brought a spark of contemporary humor. The performance was held so successfully that the press responded with a variety of reviews, then followed the continuation of success at many other festivals: *Seventh Art Berezillya* (Kiev), *Mandrivna akademiya* (Odessa), *Kharkiv Assembly* (Kharkiv), *Lesya's autumn* (Yalta), *Farbotoni* (Kaniv) [4].

The concert performance of D. Bortniansky's opera *Alcides* took place in 2002. "Unforgettable was the first spring evening, which combined distant, but united by the universal human aspirations of the times: the time of myths of ancient Greece, the second half of the 18th century and the beginning of the 21st" [5, p. 7].

The performance of the opera *Alcides* was preceded by hard work of the author of the project and the whole staff of the Chamber Opera Company. In spite of the great music of choirs and arias, excessively bulky and extremely tightened recitatives, the action of the opera was delayed and it was clearly contrary to the tempo of the time of the 21st century. The concert performance of two ballet items remained without choreographic solutions, and were performed only as instrumental pieces. Also an obstacle to a full stage production was the part of the main character – Alcides, designed to be performed by a counter-tenor and high tessiturno Fronima's part. All these problems remain to be solved by the future producers of the opera *Alcides*, the fate of this opera in the twenty-first century depends on the successful solution of artistic problems [6].

20 years later after the first production in Ukraine, D. Bortniansky's opera *Sokol* was renewed by the forces of the faculty-student staff of the Art Institute of the Borys Hrinchenko Kyiv University at the Festival *The Old Music in Old Lviv* (Lviv, 2015). The performance took place in the *Italian Yard*, which is similar by its age and style to the time Boccaccio wrote his novels. The authentic performance that preserved innovation directions and the authentic style of the room in which the opera was performed, played a positive role.

The same success had the rendition of *Sokol* at the festival *The Old Music in Old Krakow* in 2016 (Krakow, Poland).

The old opera is alive in the 21st century. Return to the masterpieces of the antiquity fills modern art with special intellectual and artistic sense and animates the cultural life of modern society.

Bibliographic references

1. BORTNIANSKYI D. *Sokil* [noty i tekst]: Opera, klavir. Kiev, 2012.
2. STRIHA M. "Sokil" u Kyyevo-Mogylians'kiy Akademii. *Kino-Teatr*. 1987, №5.
3. TARAN L. "Sokil" v Akademii. B: *Hreshchatyk*. 1996, 17 travnia.
4. WILL K. "Sokol" prizemlilsia". B: *Zerkalo nedeli*. 1996, 1 iyunia.
5. Leontovych O. Soniachna energiya muzyky Bortnians'kogo. B: *Rada*. 2002. №5. 7 bereznia.
6. BORTNIANSKYI D. *Alkid*. Kiev, 1985.

**JUVENIS CONCERT ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ЧЕРТЫ ЖАНРА И ФОРМЫ****JUVENIS CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRA SIMFONICĂ
DE VLADIMIR CIOLAC: TRĂSĂTURILE GENULUI ȘI FORMEI****JUVENIS CONCERT FOR PIANO AND SYMPHONY ORCHESTRA
BY VLADIMIR CHOLAK: FEATURES OF THE GENRE AND FORMS****ГАЛИНА КОЧАРОВА,**profesor universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Статья затрагивает проблему претворения жанровых черт и формы фортепианного концерта в сочинении Juvenis concert Владимира Чолака. Посвященное сыну композитора, оно прозвучало во второй редакции на Фестивале Zilele muzicii noi (10 июня 2015 года, солистка – Наталия Ботнарюк, Симфонический оркестр Телерадио РМ под управлением Дениса Чаусова, запись размещена в Интернете 31 июля 2015 года).

Ключевые слова: Juvenis concert, концерт для фортепиано с оркестром, Владимир Чолак, моноцикл, каденция, остинато, музыкальная фактура

Acest articol se referă la problema punerii în aplicare a caracteristicilor de gen și forme de concert pentru pian, reflectate în lucrarea Juvenis concert de Vladimir Ciolac. Dedicată fiului compozitorului, ea a sunat în a doua sa redacție la Festivalul Zilele Muzicii Noi (10 iunie 2015, solistă - Natalia Botnariuc, Orchestra simfonică a Teleradio-Moldova sub baghetă lui Denis Ceausov, înregistrarea a fost postată pe Internet la 31 iulie 2015).

Cuvinte-cheie: Juvenis concert, concertul pentru pian și orchestră, Vladimir Ciolac, monociclul, cadența, ostinato, factura muzicală

The article concerns the problem of implementation of genre features and forms of the piano concerto in the work Juvenis concert by Vladimir Cholak. Devoted to the son of the composer, it sounded in its second edition at the Festival Days of New Music (June 10, 2015, soloist - Natalia Botnariuc, Symphony Orchestra of Teleradio Moldova conducted by Denis Ceausov, recording posted on the Internet July 31, 2015).

Keywords: Juvenis concert, concerto for piano and orchestra, Vladimir Cholak, monocycle, cadence, ostinato, musical texture

Владимир Чолак – композитор, особенно активно работающий в жанрах хоровой и симфонической музыки, 22 апреля 2016 года отметил свой шестидесятилетний юбилей в атмосфере заслуженного всеобщего уважения и широкого признания его творческой, исполнительской и педагогической деятельности. Представитель музыкальной династии, он продолжает традиции фамильной музыкальной культуры не только в своей работе, но и в семье, воспитав сына Максима – пианиста, успешно работающего сегодня вместе со своим отцом и с дядей, Николаем Чолаком, в нашей Академии музыки, театра и изобразительных искусств. С именем Максима связано и появление одного из относительно недавних крупных произведений Владимира Чолака – фортепианного концерта, обозначенного автором как *Juvenis concert pentru pian și orchestra simfonică*.

По словам композитора, идею создания сочинения в этом жанре ему еще в годы учебы Максима в лицее подсказала трагично и безвременно ушедшая позже из жизни Ирина Столяр, имея в виду будущее мальчика как исполнителя. Мысль, зароненная глубоко в душу её словами, не давала Владимиру Чолаку покоя и, наконец, нашла свое претворение в молодежном по своему замыслу Концерте (напомню, что слово *Juvenis*, латинское по своему происхождению, переводится как *юный, молодой*)¹.

¹ У композитора в партитуре оно обозначено как Juvenis, что не соответствует записи этого слова в Латинско-русском

Сочинение это существует в двух редакциях. Первая, оконченная 23 мая 2013 года и так и не представленная слушателям, была написана для фортепиано в сопровождении струнного оркестра и литавр, вторая, завершенная накануне дня рождения композитора, 20 апреля 2015 года, предназначена для исполнения с участием большого симфонического оркестра традиционного двойного состава, где в числе ударных предусмотрены уже не только литавры, но и треугольник, колокола и большой барабан. Тем самым автор вывел свое произведение из разряда камерных жанров в область жанров более масштабных, переориентировав и всю партитуру на более помпезный стиль оркестрового изложения, предполагающий и более глубокий и рельефный тип контрастов, и по-настоящему концертный, репрезентативный стиль сольной партии.

Прозвучавший на фестивале *Zilele muzicii noi* 10 июня 2015 года в интерпретации пианистки Наталии Ботнарюк и симфонического оркестра Телерадио Молдовы под управлением Дениса Чаусова, *Juvenis concert* 31 июля того же года был обнародован в Интернете в записи с премьерного концерта [3]. Над латинским заголовком сочинения в партитуре, словно в подтверждение общей программно-жанровой идеи, стоит фраза: «моему сыну Максиму посвящаю». В то же время, после ознакомления с этой музыкой невольно приходишь к мысли, что автор явно выходит за рамки обычной трактовки «молодежных» жанров – как правило, не нагруженных драматизмом, а концентрирующихся на светлых эмоциях и не заостряющих внимание на отрицательных сторонах жизни. Круг настроений *Juvenis concert*'а лежит в ярко контрастной образной сфере – вплоть до показа «абсолютного зла», обезличенного и разрушительно-агрессивного, в духе шостаковичевского «эпизода нашествия», в столкновении с благородством проявлений человеческого «Я».

Концентрация энергии в Концерте В. Чолака оказывается столь высокой еще из-за того, что композитор избирает для ее выражения форму одночастного сочинения, предусмотрев, впрочем, возможность отразить в нем разные планы образного содержания, в их последовательном развертывании. Цикличность музыкального сюжета находит отражение в тонально замкнутом рамками *До мажора* движении, а также в тематической структуре и в соотношении разделов всей композиции, создающей эффект *моноцикла*, с внедрением признаков *Скерцо* и *Адажио* внутри формы первого плана.

В ряду последовательно проходящих этапов этой формы первым становится вступление (*Moderato con moto*), открывающее *Концерт* звоном колоколов и перекличками духовых и струнных, передающих из верхнего регистра в более низкие сигнальную интонацию, основанную на «пустых» кварто-квинтовых ходах. Две волны, каждая из которых постепенно набирает силу, как бы «настраивая» оркестр, развертывая его диапазон и учащая ритмический пульс, подготавливают вступление солиста с энергичной, импульсивной темой (ц. 2), где важную роль выполняет лидийская квартовая интонация и игра мажоро-минорных красок. Октавно-унисонное изложение пунктирной темы фортепиано дополняется синкопированным аккордовым аккомпанементом у струнных, поддерживаемых фаготом и дуэтом кларнетов, а также возникающими на относительно-сильных долях звонкими квинтами у колоколов.

Утверждая радостное, светлое настроение, тема эта звучит поверх всей музыкальной массы и выигрышно представляет солиста, несмотря на свою фактурную простоту. Переданная затем скрипкам (ц. 3), она сохраняет свою выразительность и импульсивность, но оставляет место в общем звучании и для фортепиано, которому поручено арпеджированное фигурационное сопровождение в ансамбле с другими оркестровыми инструментами. Происходящая далее динамизация развития после яркой кульминации приводит к возвращению темы в партию солиста (ц. 4). Изложенная на сей раз в уплотненной аккордовой фактуре, на *ff*, она под-

словаре И.Х. Дворецкого [1, с.569]. В коллективно изданном в 1999 году Словаре латинско-русском [2, с. 167] слово *juvenis* предлагается писать с диакритическим знаком – *juvĕnis*.

готавливает туттийное завершение всей главной партии, организованной в форме периода из трех предложений, с яркой кульминацией и каденцией в *До мажоре*.

Отсюда начинается активное тональное развитие, поскольку в действие вступает связующая партия, основанная на вычлененных интонациях главной темы (ц. 5). Вопросо-ответное соотношение ее мотивов у фортепиано дополняется точной, а затем вариантной имитацией у виолончелей и контрабасов, «качающимися» октавами у скрипок и альтовой гармонической поддержкой синкопированного ритма. Динамический уровень здесь поначалу снижен – в том числе, и за счет «выключения» духовых и ударных инструментов, что дает возможность вывести на первый план фортепианную партию: они добавятся позже, в ц. 6, где происходит учащение ритмической пульсации и ведущая функция фортепиано передается оркестру.

Связующая партия, уводя в сферу бемольных тональностей, подчеркивающих мажорно-минорную игру, заострена в интонационном отношении и даже включает в себя ходы по звукоряду тон-полутон, с опорой на напряженные тритоновые обороты, что позволяет ввести в конце и далекую дизизную тональность *фа-диз минор*, в которой и проходит затем побочная партия (*cantabile con affetto*, с ц. 7). Её начало привносит заметный контраст в развитие: струнной группе оркестра поручено здесь и пиццикатное подчеркивание опорных тонов (у первых скрипок и виолончелей), и синкопы (у вторых скрипок и альтов), и то протянутые, то возобновляемые ноты-педаль на тонике, колокола же и литавры одномоментно отмечают некоторые сильные доли. Фортепиано не сразу вступает со своей темой, также поначалу реализуя опорную роль тонического баса. Её исходная кварто-квинтовая интонация опирается на начальные мотивы вступления, но одновременно тема сохраняет и пунктирную ритмику, и синтаксическую расчлененность мотивов, характерных для тематизма главной партии.

Динамика в теме побочной партии в целом смягчена, хотя и подчиняется принципу волнового «всплеска» при присоединении деревянных духовых и валторн, а также при обострении диссонантности и регистровом подъеме в кульминации. Во второй волне солист и оркестр вступают в диалог, и, после передачи темы струнникам (ц. 8), в фортепианной партии контрапунктом к ней возникает оживленное фигурационное движение триолями и секстолями, способствующее накоплению дополнительной энергии при подходе к новой кульминации. В изложении небольшой (6-тактной) заключительной партии (с ц. 9) ведущую роль выполняет оркестр, а на долю фортепиано (здесь выступающего не в сольной роли, а, скорее, в качестве оркестрового инструмента) выпадает исполнение довольно нейтральных в интонационном отношении фигурационных ходов. Вся экспозиция завершается в *фа-диз миноре*.

Следующий раздел – *Allegro (Allegro feroce, ff)*, вводится резким контрастом. Его агрессивно-наступательный характер, подчеркнутый неожиданным сдвигом в тональность *ля минор* и акцентами аккордов на *sf*, связан также с переключением фортепиано на безостановочное триольное движение в духе *moto perpetuo* и постепенным вовлечением в игру всего оркестра.

Активное тональное развитие сочетается здесь с ярким динамическим подъемом и учащением «бега времени» – с неумолимо отмеряющим его «счетом» с помощью ударов у деревянных духовых, струнных, литавр, большого барабана, а также в партии левой руки пианиста. Механистичность движения, обезличенность тематизма, длительное *tutti*, преобладание минорных красок, усложненных внедрением диссонантности (в их числе отметим появление на некоторое время *до минора*, уводящего из *ля минора* в более глубоко «оминоренную» по колориту, миноро-мажорную сферу) – все эти средства способствуют достижению особого драматизма – вплоть до ощущения катастрофичности происходящего. Увенчивает всю эту грандиозную картину «набега зла» грозное провозглашение у деревянных духовых, труб, струнных басов и тремолирующих скрипок и альтов размашистой крупнодлительной хоральной темы. Удары литавр поддерживают своими акцентами начала полутактов, вал-

торны же и фортепиано отмечают в это время каждую долю сдвигом вниз диссонантных созвучий. Арпеджированные наслоения в фортепианной партии их дополняют, что, вместе с оркестровой аккордикой, способствует образованию полигармонических вертикалей.

Это развитие, приводящее к кратковременному спаду напряжения, затем троекратно вновь нарастает от *subito p* к *ff*, завершая фазу туттийной игры, договариваемой у фортепиано и струнного оркестра последними острыми акцентами – отголосками былой энергии. В ц. 13 открывается последняя стадия всего inferнального эпизода *moto perpetuo*, с остигательными повторами басов, быстрым взлётом в высокий регистр, с удерживанием динамики *f* и показом таких традиционно связанных с семантикой страдания и драматизма созвучий, как уменьшенный и малый уменьшенный септаккорды. А в самом последнем такте этого раздела, где в басу устанавливается центральный тон главной тональности, пока еще не означающий её возврата с гармонической точки зрения, дополнительным фактором динамизации становятся восходящие *glissandi* у фортепиано, приводящие к лидийской кварте, которая, в комбинации с натуральной квинтой, наслаивается на гармонию нонакорда с квинтой пониженной, построенного на басу *do* (композитор применяет здесь двоякую запись, с энгармонизмом *fis=ges*).

Прием *glissando*, усиливающий эффект концертности, репрезентативности, характерной для избранного им жанра, автор использует неоднократно, вводя его и далее – и у оркестровых инструментов, и в партии фортепиано. Своеобразным продолжением центрального эпизода оказывается репризное возвращение гимнической темы главной партии, мощно провозглашаемой у фортепиано на фоне поначалу неустойчивой гармонии – D_9 , S -й тональности *До мажора*, дополненного тритоном. Басы на остигательно повторяемой фигуре «качающейся» квинты на тонике и эффект «трения» между двумя мажоро-минорными вариантами тонической терции все же подтверждают возвращение объединяющей тональности *До*, а акустически сильный квинтовый остов поддерживается еще и с помощью настойчивой репетиции звука *соль*, выводящего в многократный остигательный повтор восходящего октавного *glissando* у вторых скрипок.

В репризе главная партия существенно динамизирована, и солист вступает здесь в активный диалог с оркестром, поддерживающим его в форме то имитаций, то вариантной дублировки, а местами оба участника делят между собой тему, наиболее наглядно реализуя таким образом принцип совместной игры. Массивная звучность оркестра при этом не перекрывает показ сольной партии, выполненной в ярко концертном стиле, с использованием крупной техники и блеска многозвучных *glissandi*. В сокращенной связующей партии (ц.17) их эффект несколько смягчен за счет переноса этого приема в оркестр и постепенно сходит «на нет». Интересно, что в тональном развитии в теме связующей партии вновь, как и в экспозиции, поначалу ненадолго вводится *фа-диез минор*, однако затем всё же устанавливается тональность *ля минор*, в которой и начинается в репризе побочная партия (ц. 18). Характер ее в целом сохранен (и даже оттенен *фа-диез-минорной* краской), как и стилистика краткой заключительной партии, замыкающей репризу в тональности *ля минор*.

Видимо, поэтому, получив в результате «открытый» тональный план, обычно не свойственный тонально замкнутой форме сонатного *Allegro*, композитор решил ввести далее ещё один контрастный эпизод (с ц. 20), также выдержанный в духе inferнального скерцо, воплощающего идею натиска агрессивных, враждебных человеку сил. Это *Allegro* и здесь выступает разрушительным антиподом по отношению к жизненному началу, олицетворяющему силу и красоту молодости, и так же агрессивно, как и в первом своем явлении, вторгается злым *moto perpetuo* в музыкальное развитие Концерта. Двойные удары *tutti* на *f* и угловатые ходы у фортепиано на *ff* (на этот раз в глубоком басу), дополняемые всеми атрибутами перкуссионной гармонии², открывают неостановимое движение бездушной машины, все более жестокой и устрашающей.

² Перкуссионная гармония подразумевает намеренное использование темброво-динамических, сонантных и ритмически-акцентных приемов исполнения и созвучий, создающих ударный эффект.

До минор – тональность трагическая – господствует в этом грандиозном остигатном нашествии звуков, создающем эффект, близкий к шумовому, почти сонористическому, хотя и достигается он без экстрамузыкальных приемов. Тем ярче на таком фоне, своего рода «знаком сопротивления» злу, выступает хорал, введение которого и на сей раз служит переломным моментом в драматургическом плане сочинения: напряжение идет на спад до *pp*, и после отзвуков пережитой трагедии, как бы отвечая ставшей уже расхожей формуле «Красота спасет мир», начинается развернутая сольная каденция фортепиано (обозначенная в партитуре без цифры – просто как *cadenza. Moderato*, то есть как самостоятельный раздел формы). Здесь снова возвращается светлый *До мажор*, многопланово оттеняемый гармоническими и ладотональными красками в полном соответствии с разворачиванием свободной, *quasi*-импровизированной формы – неотъемлемого атрибута стиля, свойственного концертному жанру. На этот раз и темповая и динамическая переменность, и чередование различных типов фактуры не просто призваны создать впечатление свободного размышления и поиска новых музыкальных идей на базе уже услышанного ранее материала: композитор активно его обновляет, тем самым переключая развитие на новый уровень действия. В этом смысле, если агрессивные эпизоды *Концерта* воплощают идею *Скерцо* в рамках возникающей в нем моноциклической композиции, то каденция соответствует скорее всего её медленной части – *Adagio*.

Одновременно она выполняет функцию предвосхищения завершающей Концерт коды, а после столь долгого соло, когда в ц. 22 каденция естественно перетекает в раздел *Allegretto moderato*, объединяющий усилия солиста-пианиста и оркестра, он также воспринимается как предкодие. Он построен, подобно предрепризному предикту (с ц. 13), на ритмизованных pedalных остигато и фигурациях рояля, приводящих в конце к эффектным *glissandi*. Как оказывается, это не случайно, поскольку далее, с ц. 23 (*Moderato con moto*), начинается последнее, гимническое проведение темы главной партии у фортепиано и оркестра, где господствует атмосфера всеобщего праздника, завершаемого апофеозом. Тема и здесь звучит ярко, помпезно, что соответствует авторскому замыслу и жанру всего сочинения, воплощающего вечную тему победы добра и света над злом и насилием.

Автор в своем творческом поиске не только подтверждает в концепции *Juvenis concert'a* главный принцип «молодежных» жанров, но и несколько своеобразно трактует принцип диалога, характерный для жанра концерта. Соревновательность, свойственная для него, реализуется не столько средствами концертирования, сколько чаще через совместную игру. Избрав композиционную структуру сонатного *Allegro*, Владимир Чолак его также видоизменяет за счет замены разработки на материале основных тем экспозиции эпизодом, хотя и чрезвычайно динамичным. Более того, по завершении репризы он вводит новый, словно замещающий повтор разработки эпизод, сходный по характеру с первым, но все же отличный от него по тематизму и тональности. Это, возможно, побудило композитора в заключение снова представить тему главной партии, выступающую здесь, по сути, в качестве рефрена. Так рождается смешанная многоплановая форма, где присутствуют, помимо признаков двойной сонатной композиции, черты рондо. А, принимая в расчет каденцию и уровень контрастирования её с центральными эпизодами (оба – в духе «военных» *скерцо*) и в отношении к основному тематизму сонатного *Allegro*, все сочинение, как уже говорилось выше, можно трактовать как *моноцикл*, поскольку именно так, предельно заострив степень контрастного сопоставления конфликтующих образов, Владимир Чолак представляет в данном сочинении *тип симфонизированного одночастного концерта*. Таковы в первом рассмотрении жанровые и композиционные приметы, позволяющие сделать вывод о глубине и оригинальности авторской концепции в одном из самых новых опусов в жанре фортепианного концерта в Молдове.

Библиографические ссылки

1. ДВОРЕЦКИЙ И.Х. *Латинско-русский словарь*. Москва: Издательство «Русский язык», 1976. 1096 с.
2. ПОДОСИНОВ А.В., КОЗЛОВА Г.Г., ГЛУХОВ А.А. *Словарь латинско-русский*. Москва: изд.Флинта; изд. Наука, 1999. 373 с.
3. VLADIMIR CIOLAC *Juvenis concert*. Видеоролик. Доступно в интернете: < <https://www.youtube.com/watch?v=0W0qQoiOlNM>>. Опубликовано: 31 июля 2015 г.

CREAȚIA CORALĂ ROMÂNEASCĂ DE ESENȚĂ FOLCLORICĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX: DIRECȚII ȘI PERSPECTIVE

ROMANIAN CHORAL CREATION OF FOLK ESSENCE FROM THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: DIRECTIONS AND PERSPECTIVES

EMILIA MORARU,

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

Prezentul articol este consacrat identificării căilor de evoluție ale muzicii corale românești din prima jumătate a secolului XX. În acest sens, autoarea evidențiază direcțiile componistice din această perioadă, figuri reprezentative de compozitori, spectrul genuistic și tematic, dar și modalitățile de valorificare ale folclorului muzical autentic. Astfel, în obiectivul autoarei se află realizările compozitorilor Dumitru G. Kiriac, Gheorghe Cucu (care au cultivat genul coral în forme miniaturale) și ale compozitorilor Ioan D. Chirescu, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Marțian Negrea (care au conceput o creație corală variată prin utilizarea unor procedee armonice moderne: poliritmie, moduri cromatice, armonizări bazate pe secunde, cvarte suprapuse). Deși influențați puternic de curentele artistice „în vogă” ale muzicii universale, compozitorii români din această perioadă s-au afiliat, din ce în ce mai mult, adepților creării „în stil” sau „în caracter popular”.

Cuvinte-cheie: stil contrapunctic, armonie modală, diatonism, politonalism, moduri cromatice, ritmică asimetrică, scriitură vocală

This article is dedicated to identifying ways of development of Romanian choral music from the first half of the twentieth century. In this regard, the author highlights the composition directions of this period, representative composers, the genre and thematic spectrum, and the ways of capitalizing authentic folk music. Thus, the author's aim is to underline the achievements of composers, such as Dumitru G. Kiriac, Gheorghe Cucu (who cultivated the choral genre in miniature forms) and of composers Ioan D. Chirescu, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Marțian Negrea (who conceived a varied choral creation by using modern harmonic methods: polyrhythm, colour modes, harmonization based on seconds, stacked fourths). Although strongly influenced by artistic currents „in vogue” of universal music, the Romanian composers of this period got more and more affiliated to those followers who created „in the style” or „in popular character”.

Keywords: counterpoint style, modal harmony, diatonism, polytonalism, colour modes, asymmetrical rhythm, vocal writing

Cultura muzicală românească, alimentată în secolul XIX din muzica romantică și din reminiscențele clasicismului întârziat, a asimilat, la începutul secolului XX, elemente stilistice din mai multe curente artistice. Astfel, în perioada interbelică, influențele străine s-au manifestat din trei direcții: Franța, Germania și Italia. Pe de o parte, compozitorii care au studiat la Paris, au fost, fără îndoială, influențați de stilul impresionist și neoclasic, susținut de d'Indy, promotor activ al cultului pentru Bach, Beethoven, Wagner, Franck. Stimulați de d'Indy, muzicienii români din această perioadă au optat pentru păstrarea specificului național prin utilizarea formulelor folclorice. Pe de altă parte, compozitorii care au studiat în Germania, și-au însușit, în creația lor, tehnici de compoziție consistente, caracterizate prin severitate în organizarea polifonică a discursului muzical, austeritate în colorit și densitate în expresie. Sinteza realizată de George Enescu, „ca și diversele soluții, în acest sens, găsite de reprezentanții școlii românești de compoziție din perioada aceasta, au contribuit la integrarea muzicii

românești în circuitul modern al muzicii universale” [1, p. 286-287]. Astfel, genul muzicii corale este genul predilect al compozitorilor din prima jumătate a secolului XX, prin intermediul căruia au contribuit generos la afirmarea școlii muzicale românești, a trăsăturilor ei stilistice.

În opinia dirijorului Nicolae Gâscă [1, p. 287], în perioada interbelică s-au conturat trei direcții principale în privința modalităților de scriitură:

1. Continuarea și adâncirea drumului trasat de D. G. Kiriac și Gh. Cucu de către Ioan D. Chirescu și S. Drăgoi.
2. Tendințe neoromantice, prin îmbinarea mijloacelor de expresie specifice epocii romantice cu elemente melodice ale muzicii populare românești, prezente în creațiile lui I. Bohociu, T. Brediceanu, A. Bena, A. Zirra, G. Galinescu, Ș. Popescu, I.C. Danielescu, I. Croitoru, C. Baciuc, D. Pop, S. Nicolescu, M. Bârcă, I. Borgovan, N. Oancea.
3. Sinteza realizată între modalismul cântecului popular, cromatismul neoromantic, politonalismul și polifonismul neoclasic, coloritul impresionist de către G. Enescu, D. Cuclin, M. Jora, M. Negrea.

Luând în considerație aceste delimitări, dar și evenimentele de care a fost marcată cultura muzicală românească din prima jumătate a secolului XX, vom încerca, în cele ce urmează, să evidențiem măsura în care cei mai reprezentativi compozitori de muzică corală s-au condus de tradiție și gradul de „noutate” cu care s-au impus pe firmamentul artei corale naționale din această perioadă.

Așadar, într-un prim-cadru, se situează *Dumitru G. Kiriac* (1866-1928), care s-a dedicat genului artei corale prin cercetarea profundă a specificului modal al folclorului românesc. Chiar dacă a studiat la Paris cu Vincent d'Indy, fiind puternic influențat de impresionismul francez, de armoniile wagneriene în vogă sau de farmecul modurilor gregoriene, D.G. Kiriac nu a preluat nici un procedeu caracteristic curenților existente. Insistența sa în cercetarea și valorificarea folclorului a constituit un exemplu pentru compozitorii deceniilor următoare.

Creația corală a lui Dumitru G. Kiriac cuprinde un repertoriu vast de coruri patriotice, prelucrări și cântece compuse în spiritul melodiilor populare și lucrări religioase, dedicate formațiilor corale de adulți și de copii. Remarcăm activitatea lui Dumitru G. Kiriac, susținută la pupitrul *Capetei Corale Române* din Paris, prin intermediul căreia a reușit să propage muzica corală românească. *Secerișul, Morarul, Fata și cucul, Am umblat pădurile, Hi, hai, murgule, hai* sunt mici nestemate muzicale, care au deschis căi noi în muzica românească. În ultima dintre ele, identificăm mai multe trăsături distincte, printre care, *melodismul* (care se deapănă într-un lirism fluid, modulând de la ionic la eolic), *planul intonațional* (care se divizează în trei idei în deplină conexiune), *ritmica alternativă și variată*. Referindu-se la starea de spirit a acestui cântec, compozitorul Ștefan Niculescu a remarcat asemănarea lui cu „tonul de confesiune al muzicii enesciene” [2]. Ideile inovatoare ale lui Dumitru G. Kiriac (în sfera exploatarea modalismului și a extinderii spectrului tonal în creația corală românească) au fost apreciate cu multă sinceritate de Béla Bartók și de George Enescu, care și-au exprimat admirația pentru stilul inconfundabil și măiestria inegalabilă a acestui clasic al muzicii românești.

Un alt reprezentant al culturii muzicale românești, *Gheorghe Cucu* (1882-1932), a contribuit semnificativ la evoluția stilistică a genului muzicii corale de la sfârșitul secolului XIX și din prima jumătate a secolului XX. Astfel, creațiile sale pentru cor se remarcă prin bogăție tematică și fantezie creatoare, în unele dintre ele, compozitorul utilizând și forme specifice muzicii instrumentale: *tema cu variațiuni, liedul* cu elemente de sonată, *rondo-ul* (*Unde mergi tu, roască-broască?* – temă cu variațiuni, asemeni unei *passacaglii* mai libere, *Cetină, cetioară* – o sinteză inedită a formei de sonată și a temei cu variațiuni, *Dor de primăvară* – cu caracteristici de *ritornella*).

Creația corală a lui Gheorghe Cucu cuprinde coruri pe voci egale (de copii, de femei sau de bărbați), în care elementele melismatice ale muzicii populare sunt vădite: *Cântec pentru copilași și Florici-că galbenă*, concepute în stil polifonic, sugerând paralelismul *sol major-mi minor* natural sau *Trandafir frumos* și *Frunză verde poamă neagră*, scrise în mod eolic și în ritm *parlando-rubato*. Una dintre pie-

sele reușite ale compozitorului este *Coroană de vișinel* (pentru voci egale), în care se remarcă melodică caldă cu intonații senine și arhitectura mult mai complexă. Prima secțiune a piesei se axează pe forma refren-cuplet, similară vechiului *rondo popular francez* (a, b, a¹, b¹, a¹, b²), cea de a doua relevă forma unui canon la 3 voci, expus într-o polifonie densă, iar revenirea schițează o formă de sonată (AB – tonalitatea dominantei, AB¹ – tonalitatea tonicii).

Printr-o sensibilitate aparte se impun piesele *Doina* (cu o linie melodică modală – mod mixolidic – și polifonie transparentă, în special, la vocile interioare) și *Mărioara* (cu soluții armonice izbutite, potrivite unei melodici rafinate), ambele concepute pentru cor bărbătesc. Remarcăm, de asemenea, corul *Haz de necaz*, un *rondo* amplu de tip beethovenian, transpus eficient pe melodia populară cu același nume, în care compozitorul a îmbinat cântecul popular românesc cu unele elemente ale formelor muzicii cultice universale. Diversitatea discursului muzical al acestei piese se datorează contrastelor de caractere, varietății ritmice și de tempo, caracterului modulănt al temei inițiale, canonului din ideea secundă, sonorităților *staccato*.

Rezumând cele expuse mai sus, constatăm că muzica corală a lui Gheorghe Cucu evidențiază următoarele particularități: melodică generoasă cu inflexiuni modale (încadrată de cele mai multe ori, ca și la Ion Vidu sau la alți înaintași, în modurile de tip occidental, în major-minor); modul eolic, larg utilizat în piesele cu caracter melancolic, ritmica simetrică a clasicilor occidentali, formele muzicii de cameră și simfonice, introduse în discursul coral. Doru Popovici consideră că forma de *sonată*, utilizată de Gheorghe Cucu, este asemănătoare cu cea a fiilor lui J. S. Bach, ai lui J. Haydn și ai lui W. A. Mozart, iar *rondo*-ul este o prelucrare a *rondo*-ului beethovenian. Gheorghe Cucu a fost „unul dintre primii compozitori români care și-a dat seama de rolul imens pe care îl joacă polifonia în prelucrarea cântecului popular și în această privință poate fi considerat ca un deschizător de noi drumuri” [3, p. 99].

Compozitorii care i-au urmat pe Dumitru G. Kiriac, Ion Vidu sau Gheorghe Cucu au înțeles importanța folclorului și au rămas fideli acestei „surse” pe parcursul întregii lor cariere artistice. Creația acestor trei clasici ai muzicii corale, după cum afirma Octavian Lazăr Cosma, „marchează un salt pe linia purificării expresiei de elemente eterogene, pe linia cristalizării limbii muzicale corale naționale” [4, p. 230].

În paralel cu interesul deosebit pentru folclorul autentic românesc, unii dintre compozitorii acestei perioade au luat în obiectiv și muzica populară orășenească. Acest filon a fost reprezentat, mai ales, de Mihail Jora și Paul Constantinescu, care au implicat intens melodismul țărănesc în creațiile lor în scopul lărgirii diapazonului expresiv.

Dacă Dumitru G. Kiriac, Ion Vidu, Gheorghe Cucu au cultivat genul coral în forme miniaturale, compozitorii Ioan D. Chirescu, Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, începând cu cel de-al treilea deceniu, au oferit o creație corală variată și lărgită prin contactul compozitorilor cu forme instrumentale, cu procedee armonice preluate creator din fondul unor curente artistice afirmate în acea epocă: poliritmie, moduri cromatice, polimetrie, armonizări bazate pe secunde, cvarte suprapuse. Contrar vicisitudinilor vremurilor, mulți compozitori, deși influențați adânc de curentele la „modă” ale muzicii universale, nu au neglijat fondul autentic popular. Dimpotrivă, ei s-au afiliat, din ce în ce mai mult, adepților creării „în stil” sau „în caracter popular”.

Un concept inedit, în acest context, a fost elaborat și dezvoltat de George Enescu, care a stat în fruntea școlii naționale românești și care a orientat generațiile ulterioare de compozitori spre valorificarea rădăcinilor multisekulare ale folclorului autentic românesc. Modalitatea lansată de George Enescu a fost preluată individual și inventiv și s-a soldat cu apariția unei creații muzicale (atât corale cât și instrumentale) cu un spectru sonor și tematic divers. Stilul enescian denotă trăsături excepționale: melodismul este generos, discret ornamentat și plin de fantezie inventivă, iar modalismul se ramifică în două direcții – diatonic și cromatic – care alternează în funcție de discursul muzical și de modalitățile de elaborare ale traseelor sonore.

Unul dintre compozitorii reprezentativi din această perioadă a fost *Ioan D. Chirescu* (1889-1980), care, încă de la începutul carierei sale, s-a situat pe linia preconizată de Dumitru G. Kiriac, valorificând

folclorul românesc prin utilizarea citatului, ca atare, sau a creării „în stil popular”. Este recunoscută contribuția sa în dezvoltarea repertoriului coral școlar: piese pentru două și trei voci egale *a cappella*, coruri populare sau în stil popular pentru voci egale *a cappella* și coruri pentru două și trei voci egale cu acompaniament de pian.

Printre cele mai interesante coruri, scrise în stil popular pentru voci egale *a cappella*, amintim: *În livada lui Ion*, *Cântecul cucului* și *Lunca mea*. Ultima dintre ele, *Lunca mea*, este cea mai reușită prelucrarea folclorică a autorului prin concepția modală și scriitura polifonică complexă (septima mixolidică este prezentă în secțiunea centrală, iar modulația izbutită spre *mi* este realizată în *codă*). Dintre corurile mixte ale lui Ioan D. Chirescu, menționăm: *Dor, dorulețule!* (foarte populară și mult interpretată, elaborată într-un paralelism armonic major-minor, pe de-o parte și într-o expunere tematică alternativă, pe de altă parte), *Mândră, mândrulița mea* (cu sonorități bogate), *La Tismana-ntr-o grădină* (cu ingenioase soluții polifonice, subliniindu-se aspectul modal al cântecului românesc), *Mărioară pâr gălbui* (cu imitații polifonice sugestive) ș.a.

După cum am observat, stilul lui Ioan D. Chirescu prezintă o sinteză dintre modalismul lui Dumitru G. Kiriac și paralelismul major-minorului, caracteristic lui Gheorghe Cucu și lui Ion Vidu. Dimensiunea ritmică în creațiile acestui compozitor denotă trăsături ale clasicilor, iar parametrul armonic, uneori, „conține evidente trăsături modale, alteori, se încadrează în normele funcționalismului muzicii occidentale clasice și preclasice” [3, p. 141].

Creația corală a lui *Dimitrie Cuclin* (1885-1978) este marcată de curente muzicii universale, compozitorul reușind să realizeze o sinteză valoroasă între stilul lui Beethoven și Bach, a lui C. Frank și Vincent d'Indy, cu o implicare folclorică pregnantă. Polifonismul său, în formele madrigalului renascentist sau în cele ale fugilor din muzica barocă, este remarcabil, iar armonia este orientată spre diatonism (excluzând cromatismul wagnerian sau bartókian). *Dimitrie Cuclin* a continuat tradițiile artei clasice, într-o simbioză izbutită cu folclorul românesc, muzica sa corală constituind o valoroasă mărturie a concepției lui componistice, trecută prin prisma folclorului popular.

Dimitrie Cuclin a compus coruri libere, miniaturi și coruri inserate în forme ample, divizate în coruri *a cappella* și coruri acompaniate. Melodismul lor este, de cele mai multe ori, modal sau expus în major-minorul occidental, cu un puternic colorit popular. Dintre corurile *a cappella*, menționăm piesa *Semănătoarea*, pe versuri de Vasile Alecsandri, în care, pentru prima dată în istoria muzicii românești, se prezintă o polifonie bogată și un concept modal original, fără a fi cules, ci compus cu un specific popular autentic. Astfel, melodia evoluează, în prima parte, în *la minor melodic*, iar în partea a doua – spre *fa diez minor natural*. Menționăm, de asemenea, corurile *Măi, vântișor* (conceput în mod ionic), *Dormi, puișor* (cu linii polifonice sinuoase), *Prea mi-e dragă dumbrăvioara* (în ritm de horă), *Mi-i tristă floarea* (într-un diatonism sever al modului eolic), *Ce frunză* (cu interesante evoluții asimetrice și într-o varietate modală) ș.a.

În repertoriul *Societății Corale Carmen* (1901), condusă de Dumitru G. Kiriac și de Ioan D. Chirescu, au figurat câteva coruri ale lui *Dimitrie Cuclin*, compuse în stil popular: *Dor, dorule*, *Colo-n vâlcea*, *Codru-n frunze* (cu sugestive elaborări polifonice și armonice), *Când aud c-o să mă duc* (cor bărbătesc, cu oscilație convingătoare a minor-majorului), *Frunzuliță de șerp* (transparent și simplu, chiar dacă polifonia este complexă).

Deși a excelat în creația de operă și balet, în creația de muzică corală, *Mihail Jora* (1891-1971) și-a câștigat reputația de excelent armonist. În aceste piese, el a descris, în mod original, imagini inspirate din peisajul rustic românesc. De exemplu, corul *Foaie verde, bob săcară* (cu caracter modulănt) este armonizat în principiile major-minorului occidental, corul *Teiuleț cu foaia lată* (în mod frigid) se impune prin alterarea inferioară a treptei a II-a, iar cântecul de dragoste, *Mă mieream*, constituie un model de armonizare modală. Astfel, ultimul dintre aceste coruri evoluează, la început, prin doricul medieval, iar, mai apoi, prin ionic și lidic (ambele cu un puternic grad de seninătate), printr-un interludiu modulănt (bogat din punct de vedere armonic) și printr-o revenire la doricul medieval inițial.

Remarcăm, de asemenea, corul *Puica* (în mod ionic), poemul coral *Moșul* (cu spectru armonic expresiv), piesa *Slutul* (cu un umor țărănesc, axat pe evoluții melodice frigice), poemul coral *Toaca* (cu o diversitate armonică surprinzătoare). În muzica corală, Mihail Jora a sintetizat elementele modalismului cântecului popular, coloritul bogat al impresioniștilor francezi, cromatismul neoromanticilor germani și rigurozitatea politonalismului unor neoclasici. Stilul său se relevă „prin rafinamentul sonorităților, sensibilitatea armoniilor, plasticitatea imaginilor, fantezia împletirilor contrapunctice” [4, p. 251].

Un interes deosebit suscită creația corală a lui Sabin Drăgoi (1894-1968), care a compus atât coruri bărbătești cât și coruri mixte – majoritatea concepute *a cappella*. Sabin Drăgoi s-a inspirat din cântecele populare românești, culese de către autor din zonele Banatului și Transilvaniei. El este cunoscut ca un excelent folclorist (de renume universal), alături de B. Bartók, C. Brăiloiu, Z. Kodály, I. Stravinsky și alții. Unele dintre aceste „perle” folclorice au fost inserate, mai târziu, în ciclul *Coruri pentru voci bărbătești*, care cuprinde următoarele piese: *M-a luat neamțu' cătană, Pasărea și bitulicu, De urât m-aș duce-n lume, Doamne, dă-mi și mie bine, Crâșmărița de la vamă, Moși crunți, Tabere cresc, Imnul înfrățirii, Boca-boca cu toporul și În vin e plăcere*. Aceste coruri pun în evidență stilul armonic diatonic și ritmica variată și asimetrică.

În prelucrările sale de melodii populare, Sabin Drăgoi stăpânește nu doar structura modală și arhitectonică, ci și metrica. Astfel, printre acestea, menționăm colindele prelucrate pentru cor bărbătesc: *Junelui bun* (cu un melos sinuos și o ritmică asimetrică), *Ici în ceaștă casă* (într-o armonie modală) și *Ce seară-i d'această seară* (într-o varietate ritmică complexă).

Creația corală a lui Sabin Drăgoi se evidențiază prin mișcarea variațională a discursului sonic, prin măiestria de a conduce vocile, prin ritmurile rapide și jucăușe și prin prezența frecventă a paralelismului major-minorului occidental. Astfel, în această manieră sunt concepute corurile mixte: *Merge Nușca la fântână, Lăsați pușca ruginită, Necăjit e omul, Doamne, Așa-mi zic babele-n sat, Cucule, pasăre grasă, Trandafir de pe răzoare* (într-un ritm doinit de *parlando rubato*, la început), *Idilă bihoreană* (cu o sugestivă alternanță ritmică și de caractere), *Bănățeană, Crișana și Creața* (în care se subliniază modurile muzicii populare românești).

Consecvent liniei bănățenilor Ion Vidu – Tiberiu Brediceanu – Timotei Popovici, aprecia Viorel Cosma, Sabin Drăgoi „a promovat cu consecvență un folclorism autentic, contrar idilismului semănătorist de parfum pastoral dominant la începutul secolului XX, încercând să opună limbajului sonor clasicizant occidental de esență tonală, practicat de unii compozitori români, acel modalism diatonic, mai apropiat de spiritul popular țărănesc” [5, p. 244].

Stilul coral al lui Marțian Negrea (1893-1973) îmbină elementele școlii impresioniste franceze, caracteristice compozitorilor C. Debussy, M. Ravel, P. Dukas și ale neoromantismului german, reprezentate de R. Wagner și R. Strauss, într-o reușită simbioză cu intonațiile muzicii populare românești. Melodica lui Marțian Negrea, bazată pe elemente specifice folclorului românesc (preluate direct sau transfigurate), este tratată, uneori, prin prisma major-minorului occidental, alteori, este încorporată în modurile noastre populare (diatonice sau cromatice).

Prelucrările de folclor și poemele corale sunt principalele genuri ale muzicii corale a acestui compozitor. Din prima categorie, menționăm piesele: *Foaie verde popâlnic* și *Ia ieși, mândro, pân' la poartă*, concepute pentru cor mixt, pe versuri populare. În partea mediană a piesei în discuție, se înregistrează o evoluție spre *Si bemol major* și *si bemol minor*, revenind, în final, în modul *sol* (în tonalitatea inițială). Cel de-al doilea cor, *Ia ieși, mândro, pân' la poartă*, prin caracterul oscilant al treptei a VII-a și prin alternanța modului eolic cu cel minor armonic, creează impresia unui dualism modal.

Remarcăm, de asemenea, cele două poeme pentru cor mixt, *Păstorița* și *Cântec de dragoste*, în care compozitorul inserează „elementele melodice populare, într-un limbaj din care nu lipsesc savuroasele modulații cromatice și plăcutele efecte de culoare din scriitura vocală” [3, p. 158]. *Păstorița* ne impresionează prin caracterul ei liniștitor, prin armonia densă, ușor rarefiată în secțiunea mediană și prin sugestiva modulație enarmonică spre tonalități îndepărtate.

Paul Constantinescu (1909-1963) a lăsat o valoroasă moștenire corală, deși, în comparație cu muzica sa instrumentală, este mai puțin numeroasă. Stilul său coral constituie o sinteză între modalitățile de expresie ale artei muzicale contemporane și folclorul românesc. Spre deosebire de Mihail Jora, Sabin Drăgoi sau Theodor Rogalski care „au fost preocupați și de probleme ritmice“, Paul Constantinescu „a fost atras, înainte de toate, de elementul său melodic, îndeosebi, de cel de tip vocal” [6, p. 140].

Cunoscutul poem coral *Miorița* pentru cor mixt (1952), compus de Paul Constantinescu, se axează pe valorificarea măiestrită de către compozitor a trei teme de colind sau de baladă (culese de diverși cercetători), prin exploatarea expresiei conținute, mai ales, în scările modale cu trepte mobile și cadență frigidă, discursul muzical remarcându-se prin perfectul echilibru al trăirilor interioare. În acest poem coral, Paul Constantinescu „a realizat o sinteză pe ton sobru, apoi, elegiac și, în cele din urmă, de un dramatism reținut, cu sens tragic subînțeles, totul calchiat pe cunoscuta versiune Alecsandri a baladei” [7, p. 84]. Pe lângă balada populară pentru cor mixt *Miorița*, compozitorul a prelucrat pentru cor mixt un număr impunător de cântece populare românești, printre care, *Doină și Joc, Cucule, haiducule!, Frunzuliță iasomie, Mărie, Mărie, Se ceartă cucul cu corbul, Cântec de nuntă, Doina oltenească* (prezența sextei dorice și a cvartei mărite este atestată în prima parte a piesei) – în toate explorându-se aspectul modal al creației populare.

Concluzii. După cum am observat, muzica corală românească de esență folclorică din prima jumătate a secolului XX s-a edificat pe cuceririle predecesorilor, care, prin creațiile lor de acest gen, au pregătit serios terenul „pentru joncțiunea muzicii românești cu cea a Apusului” [8, p. 619]. În acest sens, generația de compozitori de la început de secol și-a îndreptat atenția spre școlile componistice din Occident, depunând eforturi considerabile de a-și însuși tehnici europene de compoziție și de a investi muzica românească cu valențe culturale universale. Chiar dacă au fost influențați de curentele artistice „în vogă”, compozitorii români, inclusiv, cei de muzică corală, nu s-au îndepărtat de la matca națională, creând „în stil popular” sau „în caracter popular”. Astfel, muzica corală din această perioadă relevă, pe larg, procedee moderne de compoziție, conjugate, măiestrit, cu cântecul autentic românesc sau cu melodia populară orășenească.

Referințe bibliografice

1. GÂSCĂ, N. *Interpretarea muzicii corale*. Iași: Editura Junimea, 2004.
2. NICULESCU, Ș. Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești. În: *Revista Muzica*, nr. 6, București, 1959.
3. POPOVICI, D. *Muzica corală românească*. București: Editura Muzicală, 1966.
4. COSMA, O.L., BRÂNCUȘI, P., CONSTANTINESCU, G. *Curs de istoria muzicii românești*. Vol. II. Pentru uz intern. București: Conservatorul de Muzică Ciprian Porumbescu, 1969.
5. COSMA, V. *Muzicieni din România*. Lexicon. Vol. II (C-E). București: Editura Muzicală, 1999.
6. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească*, sec. XIX-XX. București: Editura Muzicală, 1968.
7. STOIANOV, C., STOIANOV, P. *Istoria muzicii românești*. București: Editura Fundației România de Măine, 2005.
8. PASCU, G., BOȚOCAN, M. *Carte de istorie a muzicii*. Vol. II. Iași: Editura Vasiliana'98, 2003.

СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ ОДЕССЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

SPAȚIUL SOCIAL AL OPEREI ITALIENE DIN ODESA
DIN PRIMA JUMĂTATE A SEC. XIX

THE SOCIAL SPACE OF THE ODESSA ITALIAN OPERA
IN THE FIRST HALF OF THE 19th CENTURY

БАЦАК,

кандидат исторических наук, доцент,
Институт искусств Киевского университета им.Бориса Гринченко

Оперный театр как синтетический вид искусства предполагает особые подходы к его исследованию. Художественно-эстетическая составляющая оперного жанра не исчерпывает всего многообразия его содержания, в котором социальный аспект тесно связывает и детерминирует в историко-культурном контексте многие проявления театральной повседневности. Способы изучения социального пространства итальянского оперного театра Одессы первой половины XIX в., предложенные в данной статье, предоставляют возможность выделить системы коммуникаций артиста, музыканта и зрителя в театральном зале, за кулисами и вне помещения театра, а также социально стратифицировать театрального зрителя, показать влияние итальянской театральной культуры на повседневную жизнь представителей основных социальных групп одесских театралов.

Ключевые слова: социальное пространство театра, театральная повседневность, итальянский оперный театр, итальянская театральная культура

Teatrul de operă, ca aspect sintetic al artei, presupune și particularități specifice de cercetare asupra sa. Componenta estetică-artistică a genului de operă nu epuizează toată diversitatea sa de conținut, în care aspectul social leagă strâns și determină în contextul istorico-cultural manifestări multiple ale teatrului cotidian. Metodele de cercetare ale spațiului social al teatrului de operă italian din Odessa din prima jumătate a sec. XIX, propuse în acest articol, oferă posibilitatea de a evidenția sistemele de comunicare ale artistului, muzicianului și spectatorului în sala de teatru, după culise și în afara încăperii teatrului, precum și de a stratifica social spectatorul teatral, de a demonstra influența culturii teatrale italiene asupra vieții zilnice a reprezentanților celor mai importante grupe sociale ale teatrelor din Odessa.

Cuvinte-cheie: spațiul social al teatrului, teatrul cotidian, teatrul de operă italian, cultură teatrală italiană

The Opera Theatre as a synthetic kind of art suggests specific approaches to its investigation. The artistic and aesthetic component of the opera genre does not exhaust the whole variety of its contents, in which the social dimension closely links and determines the historical and cultural context of many everyday life theatre activities. The methods of studying the Odessa Italian Opera Theatre social space in the first half of the 19th century, investigation proposed in the present article, provides an opportunity to highlight the communication system of the artist, musician and the audience in the theatre auditorium, behind the stage and out of the theatre, also to stratify socially the theatre audience, to show the Italian Theatre's culture influence on the everyday life of the representatives of the Odessa main theatre groups.

Keywords: theatre social space, theatre everyday life, Italian Opera, Italian theatre culture

Опера как синтетический жанр музыкального искусства предполагает комплексные подходы к ее исследованию. Именно опера в широком значении этого слова – как оперный театр – является местом взаимодействия художественного и социального, собственно искусства и театральной повседневности. История музыкального театра – это результат активного контакта публики и художника, сотворчество всех участников театрального процесса (зритель, дирекция, антрепренер, исполнитель, композитор, либреттист).

Исследований одесской итальянской оперы, претендующих на научное осмысление ее значения в истории музыкальной культуры украинского Юга, немного. В большинстве из них авторы главное внимание уделяют проблемам художественного содержания, концентрируясь на вопросах репертуара, преимуществах и недостатках главных исполнителей, а также обращаются к вопросам финансово-экономической и организационной деятельности итальянских антреприз. Вместе с тем интереснейший пласт социокультурной деятельности итальянского оперного театра, т.е. того, что происходило за пределами театральных подмостков, как правило, остается вне исследовательского интереса.

На самом деле все, что образует социальную составляющую «мира оперы», т.е. ее социальное пространство позволяет восстановить связующие звенья между артистом, музыкантом, режиссером с одной стороны, и зрителем, с другой. Такой исследовательский подход позволяет показать всю сложность и многообразие связей внутри театра и за его пределами, причиной и следствием которых является итальянская опера. Изучение «мира оперы», а не собственно «оперы»,

позволяет дополнительно привлечь новые виды источников: дневниковые записи, воспоминания современников, театральные рецензии в местной и итальянской прессе, поэтические произведения, романы и рассказы писателей второго плана, портретные гравюры примадонн и т.п.

С первых лет существования в Одессе итальянской оперы она была чем-то большим, нежели художественной формой организации досуга одесситов. С самого начала театр превратился в средство привлечения в молодой город выходцев из Западной Европы-предпринимателей и представителей других профессий, важных для развития нового центра международной торговли на Черном море. Отсюда – протекция итальянской опере со стороны региональной власти в лице герцога де Ришелье и его преемника А. Ланжерона. В частности, поддержка последним итальянских представлений основывалась на понимании их роли в воссоздании культурно-художественной среды, привычной для выходцев из Северного Средиземноморья. Негоцианты, ремесленники, биржевые маклеры, конторщики и др., поселяясь в Одессе, приумножали в городе финансовый и интеллектуальный капитал, необходимый для его экономического процветания. В первое десятилетие существования театра именно этот зритель определял музыкальный репертуар одесского театра, который исключительно состоял из небольших итальянских опер комического жанра (здесь, как и в самой Италии именно «легкая» для восприятия комическая опера была наиболее активно посещаемая средним классом и социальными низами) [1, с. 60]. Отказ первых антрепренеров – Д. Замбони и Дж. Мантовани – от постановок русских драматических спектаклей вскоре после подписания контракта в 1814 г. был определен не столько сложностями ангажемента актеров, как значилось в официальном документе [2, л.27-27 об.], сколько многократно превосходящей экономической выгодой от итальянской оперы. Большинство театральной публики, как свидетельствуют списки лиц, абониравших места в театре в период правления Ришелье-Ланжерона, составляли греки, итальянцы, французы и некоторые другие европейцы. Они, соответственно, посещали театр преимущественно во время итальянских представлений [3, л.168; 4, л.30]. В профессиональном отношении эти иностранцы были негоциантами, служащими финансово-экономических учреждений, членами городского и регионального управления, а также, в значительно меньшем количестве, представителями интеллигенции (преподавателями, архитекторами, врачами).

Преобладание в театре выходцев из среднего слоя, главным образом, предпринимателей, определило границы зрительского интереса к опере. По традиции, существовавшей в то время в ряде городов Италии, в театре во время представлений и в антрактах происходили предварительные сделки купли-продажи, обсуждались цены на зерно и другие специфические для одесского порта товары. Годовой театральный абонемент приносил многим купцам-держателям абонемент неплохой доход от сдачи в наем лож и кресел приезжающим в город из других губерний помещикам в летний сезон во время популярных морских купаний.

Заметные изменения в социальном составе театрального зрителя произошли после назначения на должность Новороссийского и Бессарабского генерал-губернатора М.Воронцова в 1823 г. Будучи с давних пор любителем театра, новый правитель региона взялся поддерживать итальянскую оперу в Одессе с неумной энергией. Старое, «демократичное» оформление зала театра теперь не соответствовало социальным требованиям: ведь вслед за М. Воронцовым в театр потянулась местная родовая аристократия и чиновничество в лице сотрудников канцелярии генерал-губернатора и градоначальника. Перед началом театрального сезона 1822/23 годов сцена и зал существенно реконструировали: для М. Воронцова была подготовлена (отделена от других и отделана дорогими материалами) специальная генерал-губернаторская ложа, а пространство, которое освободилось от перестройки сцены, было использовано для добавления новых шести лож (в трех ярусах, по одной с каждой стороны от сцены); партер также был увеличен – за счет коридора, находившегося под ложами первого яруса [5, л.117]. Своего рода маркером изменений в социальной структуре публики одесского театра периода прав-

ления М. Воронцова служит оперный репертуар, в жанровой структуре которого в это время преобладают высокая драма (оперы-серия) и мелодрама (оперы-семисерия).

Активный интерес к итальянским представлениям со стороны помещицкой аристократии в Российской империи в целом и в Одессе в частности объясняется восприятием ею западно-европейской оперы в качестве образца социальной жизни. И, следовательно, посещение оперы превращалось в один из наиболее важных общественных ритуалов, формирующих законы и структуру социальных отношений ее участников. Влияние итальянской оперы на паттерны общественного поведения отражены в свидетельстве родственника А. Пушкина графа М. Бутурлина: «Два обычая общественной жизни придавали Одессе оттенок иностранного города: в театре во время антрактов мужская партерная публика надевала на голову шляпу, а на улице дозволялось курение сигар <...>» [6, с.32].

В театрах XIX века архитектура зрительного зала, как правило, соответствовала социальной иерархии посетителей. Не было исключением в этой связи и одесский театр: ложи абонировались преимущественно родовой аристократией и купечеством, в креслах восседали представители чиновничества, военная служба и интеллигенция, а партер, который до середины XIX в. не имел кресел, был предназначен для выходцев из социальных низов. Вот как описывает одесскую публику конца 1830-начала 1840-х гг. писательница Е. Ган, посещавшая в этот период местный театр: «Ложи пестрели прекрасными личиками и легкими весенними нарядами дам, внизу между креслами волновались фраки, мундиры, волосы взбитые пирамидально и небрежно рассыпанные по плечам, лица гладко выбритые и страшно обросшие; за креслами толпились итальянцы – художники, лавочники, работники, все страстные *dillettanti* в душе; а высоко под самым потолком виднелись головы в ярмоках и пейзажах <...>» [7, с.391].

Несмотря на различия в социальном происхождении одесская публика отличалась завидным единением во время бенефисов, поддерживая своих любимцев-артистов. Горячая привязанность зрителей выражалась в овациях, бросании на сцену букетов цветов, множества бумажных листков с написанными на них акростихами-посвящениями примадоннам. Огромные суммы тратились в Одессе на покупку ценных подарков для артистов: золотых и серебряных украшений с драгоценными камнями, дорогих предметов туалета, посудных сервизов, ваз, табакерок, портсигаров и пр.

С архитектурой театра, как правило, связаны коды социального поведения. В одесском театре первой половины XIX в. социальные различия в этих кодах выглядят несколько размытыми. В изучаемый период можно обозначить лишь некоторые особенности в поведении зрителей партера и лож. Первые проявляют большую эмоциональность в выражении своих чувств во время представлений. Но, чаще всего, зрительный зал выглядит единым организмом: он холоден к бездарностям и не скупится на эмоции в поддержку своих талантливых фаворитов. Такой демократизм в коммуникациях между публикой и артистами в некоторой степени предопределялся особенностями планировки внутри театрального помещения: между сценой и зрительным залом отсутствует физическая преграда (оркестровая яма). Таким образом артисты и музыканты, размещающиеся на сцене перед ними, а также публика в креслах и ложах вместе с посетителями «стоячего» партера и партерной ложи в действительности образуют единое сообщество. В этом контексте театр представляет собой физическое и воображаемое пространство, «в котором множество представлений случаются одновременно» [8, с.16]. Одесский чиновник Г. Соколов в своем дневнике вспоминает как в конце сезона 1838/39 театрального года во время действия оперы «Торквато Тассо» Г. Доницетти между ним, сидящим в первом ряду кресел, и валторнистом оркестра А. Кредацци случился неожиданный разговор. Музыкант, обеспокоенный грядущими изменениями в составе театрального управления, решил осведомиться, правда ли, что его визави назначили новым директором театра [9, с.82].

Иногда в зале театра происходили драмы, которые значительно превосходили по своей глу-

бине и накалу эмоций те, которые разворачивались на сцене. Не секрет, что юные незамужние примадонны итальянской оперы собирали вокруг себя толпы воздыхателей, готовых ради каприза своего кумира совершить любые необдуманные поступки. В 1858 г. объектом театрального скандала стала солистка итальянской оперы Анджолина Ореккья. Юная симпатичная примадонна с первых дебютов завоевала одесскую публику. Одним из почитателей ее таланта был молодой одесский чиновник Е. Волосатов. Молодой человек, будучи внештатным корреспондентом местной газеты «Одесский вестник», в своих театральных заметках писал восторженные отзывы касательно выступлений А. Ореккья. Такая реклама в прессе положительно влияла на материальное благосостояние артистки, поэтому меркантильная примадонна решила пофлиртовать с молодым критиком, обещая выйти за него замуж. Ветреное поведение певицы не понравилось ее старому другу неаполитанцу Луи Минервини Оппидо, который прислал ей письмо, в котором, не скупясь на выражения, высказал свое негодование. Передав это письмо Е. Волосатову, примадонна с нетерпением ожидала встречи двух соперников. Конфликт разрешился в театре: пылкий влюбленный Е. Волосатов, увидев перед собой конкурента, дал ему пощечину. Жалоба, впоследствии написанная неаполитанцем в полицию, стала причиной разбирательства в уездном суде. Оглашенный вердикт, естественно, был суров для юноши: за оскорбление чести и достоинства иностранного подданного в публичном месте его приговорили к году тюремного заключения и обязали просить прощения за «причиненную тяжкую обиду» в присутствии суда, а также выплатить неаполитанцу 25 руб. серебром [10, л.11-12 об.]. Сама же примадонна в то время как ее «жених» отбывал тюремное заключение покинула Одессу, приняв ангажемент в Константинополе, и вскоре там вышла замуж за родовитого русского офицера.

Интриги и театральные скандалы, в которых были замешаны итальянские примадонны, смаковались в прессе, и, чаще всего, положительно влияли на имидж их фигуранток, добавляя красок к их мифологизированному образу. Примадонна, дива в сознании зрителя выступала как собирательный образ, как персонификация искусства вообще и искусства оперы в частности, наконец, как живой текст – своего рода книга культуры. Такого рода мифологизация предстает как результат омассовления оперной культуры. Поэты, в этот период посещавшие одесский театр: А. Пушкин, К. Батюшков, В. Домонтович, И. Бороздна и др., обращаясь к образу примадонны, наделяли его чертами божественности и таинственной недостижимости. В свою очередь литографюра, которая до появления фотографии была наиболее тиражируемым средством визуального воплощения образа примадонны, наделяет ее канонизированной множественностью изображений символически. В Одессе такие гравюры выпускались местными мастерами (Бигатти, Кленова и др.) к бенефисам певиц и расходились большими тиражами, обретая, наконец, в альбомах заядлых местных и приезжих театралов.

Оперные примадонны помогали в Одессе преодолению национальных, языковых и, особенно, социальных границ в среде публики. К. Скальковский, сын известного историка Одессы А. Скальковского, писал о местных театральных традициях середины XIX в. следующее: «В Одессе в это время, накануне Крымской войны, была превосходная опера <...> примадоннами [были] две красавицы – Брамбилла и Басседжиа. В первую, милую и воздушную, были влюблены все студенты Ришельевского лицея <...> во вторую, великолепно сложенную – их профессора. Профессор русской словесности Зеленецкий едва ли не сидел на козлах, когда молодежь везла на себе Басседжио в день бенефиса <...>» [11, с.105].

Таким образом, социальное пространство итальянского оперного театра Одессы в первой половине XIX в. формировалось в условиях активного влияния европейского элемента в среде театральной публики. Европейцы привносили в театральную повседневность традиции художественной жизни городов Южной Европы, под их влиянием составлялся оперный репертуар, вырабатывались особые формы коммуникации в системе отношений художник-зритель. Деятельность множества талантливых и успешных итальянских примадонн в одесском театре

способствовала выработке новых традиций их восхваления и чествований в театре и за его пределами, способствовала оформлению образа примадонны в общественном и художественно-эстетическом сознании.

Социальный статус зрителя в одесском театре того времени, нашедший отражение в архитектонике театрального зала, как правило, существенно не влиял на атрибутику восприятия оперного представления. Нормы поведения публики разного социального происхождения определялись преимущественно качественными характеристиками вокального и инструментального исполнительства, ориентированными на европейские стандарты.

Библиографические ссылки

1. ROSSELLI J. *Music and musicians in Nineteenth century: Italy*. Portland, Oregon: Amadeus press, 1991. 160 p.
2. Государственный архив Одесской области (далее – ГАОО). Ф.59. Оп.1. Д.85.
3. ГАОО. Ф.2. Оп.1. Д.14Г.
4. ГАОО. Ф.1. Оп.191. Д.49.
5. ГАОО. Ф.2. Оп.5. Д.281.
6. Записки графа М.Д. Бутурлина: 1824-1827. В: *Русский архив*. 1897. №5. С.11-74.
7. ГАН Е.А. Нумерованная ложа. В: Ган Е.А. *Полное собрание сочинений*. СПб.: Издание Н.Ф. Мертца, 1905. 840 с.
8. BUCKLER Julie A. *The Literary Lorgnette. Attending opera in Imperial Russia*. Stanford: Stanford University Press, 2000. 294 p.
9. Дневник Григория Ивановича Соколова. В: *Записки Одесского общества истории и древностей*. Т.26. Одесса, 1906. С.75-90.
10. ГАОО. Ф.1. Оп.196. Д.1297.
11. СКАЛЬКОВСКИЙ К. *Сатирические очерки и воспоминания*. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1902. 388 с.

EUROVISION SONG CONTEST: HISTORY AND CONTEMPORANEITY

CONCURSUL DE CÂNTEC EUROVISION: ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE

VICTORIA TCACENCO,

Ph.D. in the History of Arts, Associate Professor,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts

The present article analyses the Eurovision Song Contest's history including the evolution of the Republic of Moldova's participation in this important event from both points of view, that is, the cultural and political ones. The author studies the most significant hits which have been a success in this contest, observing not only positive dynamics in Moldovan pop music development, but also the challenges for local artists and composers that appeared in the last years, being connected with broadening of European composers' and singers' participation within the national selection procedure. The most valuable hits, created by local artists, have been analyzed. Another dilemma is treat all in the connected with the composers' and public's attitude towards the national folklore influences integrated in poetic and musical texts of songs, presented within the Eurovision.

Keywords: Eurovision, pop music, song, hit, national folklore

Acest articol analizează istoria concursului de cântec Eurovision, inclusiv evoluția participării Republicii Moldova la acest eveniment important atât cultural cât și politic. Autoarea studiază cele mai semnificative hituri care au avut succes în acest concurs, observând nu doar dinamica pozitivă în dezvoltarea muzicii pop din Moldova, dar și unele provocări pentru artiștii și compozitorii locali, apărute în ultimii ani, fiind legate de lărgirea participării compozitorilor și interpreților europeni la preselecția națională. Cele mai valoroase hituri create de artiștii locali au fost de asemenea analizate. O altă dilemă tratată în cadrul articolului în cauză este legată de atitudinea compozitorilor și a publicului față de influența folclorului național asupra cântecelor prezentate la Eurovision, integrat în textul poetic și muzical al pieselor.

Cuvinte-cheie: Eurovision, muzică pop, cântec, hit, folclor național

The Eurovision Song Contest (ESC) is one of the major popular music annual events in the European Union which has been organized since 1956. As for the contest's history, the official web page relates that "The Eurovision Song Contest is one of the longest running television shows in the world. It was on the 24th of May, 1956, that Europe saw the first Eurovision Song Contest. Since that time the contest has been one of the most typical European traditions and without doubt, Europe's favourite TV show. In 2005, the Eurovision Song Contest celebrated its 50th anniversary by picking the best entry to date in 2015 the 60th anniversary with Eurovision Song Contest's Greatest Hits in London as well as with a conference [1].

The contest's ontological status that assured its longivive existence depends on the European Broadcasting Union (EBU)'s appearance, "formed on 12th February, 1950 by 23 broadcasting organizations from Europe and the Mediterranean. In 1955, the EBU "came up with the idea of an international song contest whereby countries, represented by their respective public broadcasters, that would participate in a television show, to be transmitted simultaneously in all represented nations" [1].

During its history many famous singers and groups took part in the competition, more or less successful by such as: ABBA, Celine Dion, Cliff Richard, Julio Iglesias, Bonnie Tyler and others. It is interesting to note that European or even world fame doesn't mean success within the Eurovision contest, the example is Bonnie Tyler who has taken the 19th place with the song *Believe in Me* obtaining 23 points, unlike the Moldovan singer Aliona Moon having a very limited national and international experience has got the 11th place with a song *O mie* obtaining 71 points.

One of the most important topics related to the ESC is its political dimension. The demonstrative example is *The Complete & Independent Guide to the Eurovision Song Contest 2016* [2]. Despite this, the edition is totally based on statistical data, there is a special section in the countries which never vote each other. Therefore, the researches accept the fact that the political or geopolitical aspect is still very important. There are a lot of examples of political fight via ESC in the contest's history, for instance, "Greece withdrew from the 1975 contest because Turkey was making its Eurovision debut; the following year Greece presented *Panaghia mou* (My homeland), a song protesting the Turkish invasion of Cyprus, In 1969 the contest was held in Madrid, but Austria refused to participate in protest of Franco's regime. In 1982, during the Falklands War in Argentina, Britain hosted the contest and Spain contributed a tango" [2, p. 4].

The recent example of the same approach is the participation of Ukraine in 2016 with the song *1944* with allusions to the Stalinist history of Crimean Tatars. Of course, these allusions have been decoded by the audience in an actual political contest (USA and EU sanctions against Russia). At the same time the Russian Federation representative Sergey Lazarev has had a brilliant show with *You Are the Only One* written by a team of international composers Dimitris Kontopoulos, Philip K., John Ballard, Ralph Charlie obtaining the 3rd place gathering 491 points [1].

The political aspect of the contest is analyzed as well in another edition *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* [3]. It is mentioned about in the article which "analyzes ESC voting patterns from 1975 to 1992, before the participation of new Eastern European nations, to reveal three main blocs (Western, Northern and Mediterranean) based on political, cultural, linguistic and/or geographical connections" [3, p. XX]. The phenomenon when neighborhood countries vote each other, indifferent of the quality of a song or the singer's experience, has got a special definition "buddy voting" [3, p. 4].

There are some trends observed by researchers. For instance, Fred Bronson in his article *Never Mind the Balkans. Serbian "Bloc" Storms Eurovision Party*, appeared in *Billboard* in 2007 made a reference to the "Veteran of U.K. Eurovision commentator/presenter, who has covered events for the BBC since the '70s" [4, p.12] who complains about the existence of a "definite Baltic bloc and a Balkan bloc; and they've been jointed in the recent years by a Russian bloc," [idem]. Terry Wogan's conclusion is quite pessimistic: "It's a pity, it's not about the songs anymore" [idem]. These realities contradict in

some ways the ESC organizers' statement that "ESC is an example of open and democratic approach, an attempt to create a friendly atmosphere, to distance from the political and ideological fights". [3, p. 16].

The history of the Republic of Moldova's participation in ESC starts in 2005, being caused by the idea, that ESC is a chance for some countries (especially, small and young nations) to confirm their cultural importance. The special attitude towards the *Eurovision* movement is observed here. During the last decade the national selection has become a major popular music event of the year, attracting singers, composers, producers, critics, the wide public, generating a storm of posts in the *Facebook*. During these years the most prospective and successful singers and bands took part in the event (see the list of Moldovan national winners and their results in a semifinal and final competitions below):

- 2005 Zdob și Zdub *Boonika bate toba* (6th place, 148 points) en/ro
- 2006 Arsenium feat. Natalia Gordienko *Loca* (20th place, 22 points)
- 2007 Natalia Barbu *Fight* (10th place, 109 points)
- 2008 Geta Burlacu *A Century of Love* (12th place, 36 (semifinal))
- 2009 Nelly Ciobanu *Hora din Moldova/Hora from Moldova* (14th place, 69 points)
- 2010 Sun StrokeProject and Olea Tira *Run Away* (22nd place, 27 points)
- 2011 Zdob și Zdub *So Lucky* (12th place, 97 points)
- 2012 Pasha Parfeny *Lăutar/ Fiddler* (11th place, 81 points)
- 2013 Aliona Moon *O mie* (11th place, 71) ro
- 2014 Cristina Scarlat *Wild Soul* (16th place, 13 points, semifinal)
- 2015 Eduard Romanyuta *I Want Your Love* (11th place, 41 points, semifinal)
- 2016 Lidia Isac *Falling Stars* (17th place, 33 points, semifinal)

ESC creates a lot of illusions and myths among Moldovan artists. The first myth is the following: the participation in *Eurovision* might open the door to the EU music market. Meanwhile there is no anyone in Moldova, who would have made a European career after participating in ESC. For instance, Aliona Moon, positioned as "a rising star on the Moldovan music scene"[1], obtaining the 11th place in 2013 with the touching ballad *O Mie* (composed by her producer, the talented Moldovan composer and singer Pasha Parfeni), didn't demonstrate any achievement in her music career – neither at home land nor abroad.

Another myth is connected with the fact that the song written by an international team of poets, composers and sound producers, might guarantee the success of a local artist at ESC. Lidia Isac (producer Sergey Orlov) with the song *Falling Stars*, composed by Gabriel Alares, Sebastian Lestapier, Ellen Berg and Leonid Gutkin, has lost the semifinal with *17 points*.

Another important dilemma of the Moldovan ESC movement, including the selection process, is connected with the composers and public attitude towards national folklore influences. These might be integrated in poetic and musical texts of songs represented at the *Eurovision*. Almost each year the following topics – "is the national representative of Eurovision obliged or not to introduce some elements of national folklore in their songs? Is it a key to success at ESC or we have to ignore it in favor of actual trends in European pop-music?" – are hotly debated. Despite the rhetorical question, the Moldovan practice gives a positive answer. For instance, the most valuable pieces represented during recent years have some distinctive elements of national folklore. Among them are *Boonika bate toba* performed by Zdob și Zdub, *Hora din Moldova/Hora from Moldova* presented by Nelly Ciobanu, *Lăutar/ Fiddler* performed by Pasha Parfeny.

In *Boonika bate toba* (*Grandmamma Beats the Drum*) you can find some characteristics of poetic and musical style of popular Moldovan rock-band related to folk tradition. Its poetical text demonstrates an eclectic and polystylistic approach; a mixture of Romanian and English is used with an emphasis on popular speech and lexical patterns of youth subculture. The song refrain is composed in Romanian:

Bunica bate doba (Hey)
Bunica bate tare (Hey)
Bunica bate doba cu machuca 'n casa mare

The rhythm peculiarities (symmetrical structures, regular accentuated rhythmic patterns, binary meters etc.) might be treated as an influence of Moldovan folk tradition. The musical language is based on modal-tonal centralization, *ostinato*, linear texture, while, the timbre palette includes imitations of *nai* and *fluer* and violin unisons typical of a *taraf* (Moldovan folk orchestra) performance. At two composition level, mixed forms with enhanced role of dance fragments in popular style, can be found, being treated as the influence of the compositional logic of the Moldovan folk instrumental suite [5, p. 45].

Hora din Moldova is based on a contrast of slow introduction composed in a rich ornamented melody, similar to *doina*'s melodic style, and it is fast in *steady tempo* in the main section, typical of Moldovan dances like *hora*. The trumpet *solo* is composed in a distinctive folklore manner, the intervention of a specific method named *hăitura* (a kind of rhythmical organized poetic speech on drums background) which penetrates into Nelly Ciobanu's interpretation, creating a balanced lyrical/melodic and dance/rhythmical expression.

These proven techniques are developed by Pasha Parfeny, who together with Alex Brașoveanu (another talented young composer, the author of a *Fight*, song that helped Natalia Barbu to take the 10th place in 2007), composed the hit *Lăutar/Fiddler*. Its timbre palette has been enriched with quite large solos performed by violin and dulcimer (*țambal*, another traditional instrument). A individual treatment of melodic and harmonic material, distanced enough from the folklore prototype, should to be pointed out.

Being a major annual pop-music event in Moldova ESC mobilizes young singers, composers and producers, influencing positively Moldova's popular music market and increasing professionalism and the commercial competence of local music-makers. Meanwhile, the lack of other possibilities for promotion leads to the appearance of a big number of newcomers who don't have enough experience (or for whom singing is just a hobby) and therefore fail the competition. As for the famous and experienced Moldovan singers, they feel a danger to fail the national selection and don't participate. That's why the popularity of the contest goes down during the last years.

Another risk for the local musicians is the change of rules of the ESC, for instance, the new conditions, approved in 2015, which admit the participation of foreign composers, songs, performers in local competitions. In these circumstances, the competition increases for local actors. Moldovan music lovers remember the scandal provoked by local artists after the Ukrainian singer Eduard Romanyta won the competition in 2015, or an abundance of songs by composers from EU in the last editions of the national selection.

Let's make some conclusions. ESC is a fusion of different (sometimes contradictory) political and cultural realities, mass culture' myths, music trends, technological achievements and artistic challenges. "ESC can be perceived as representing several kinds of phenomena. Apart from the nominal purpose of the event – to select annually, by way of a contest, "the best" of a number of popular songs of European origin – it is also a lavish entertainment show intended for prime-time television; a display of public-service broadcasting professionalism, a thrilling dramatized narrative of success and failure; a display of music representations of national identities; a marketing device for perhaps not-very-commercial "commercial" music; and the focal point for a widely dispersed fan/collector culture" [3, p.16]. In case of Moldova it is a major promotion tool for young artists, a trigger for music industry development, a motive for a national act of union. "When Moldovan artists sing the song for the Eurovision Contest, the music fans from both banks of the river Nistru cheer for them equally, sharing their feelings and understanding that we are the same nation" [6].

Bibliographic references

1. <http://www.eurovision.tv/page/history> (December 8, 2016).

2. The Complete & Independent Guide to the Eurovision Song Contest 2016. Complete&Independent Guide, 9th year of Publication, by Simon Barclay, General editor, Silverthorn Publishing, 2016.
3. A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest edited by Ivan Raykoff, Robert Deam, Tobin Ashgate Publishing Limited, England, 2007.
4. Bronson, Fred. Never mind the Balkans. Serbian “Bloc” Storms Eurovision Party. **In:** *Billboard*. May 26, 2007, p.12.
5. TCACENCO V. „Океан Ельзи” versus „Zdob și Zdub”: repere comparative. **In:** *Arta*, nr.2, 2014, p.45-51.
6. <https://www.culturepartnership.eu/en/article/victoria-tcacenco> (January, 25, 2017)

SPECIFICUL FORMEI VARIAȚIONALE ÎN *TEMA CON VARIAZIONI* *POUR CLARINETTE ET PIANO* DE JEAN FRANÇAIX

SPECIFIC FEATURES OF THE VARIATIONAL FORM IN *THE THEME* *WITH VARIATIONS FOR CLARINET AND PIANO* BY JEAN FRANÇAIX

ANGELA ROJNOVEANU,

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

Articolul de față este dedicat analizei opusului Tema con variazioni pour clarinette et piano de Jean Françaix, care nu și-a pierdut actualitatea și în zilele noastre. Această creație reprezintă o lucrare originală, în care compozitorul utilizează un tip inedit de variere, având ca sursă tematică o intonație onomatopee, care este utilizată ca un nucleu intonativ din care se desfășoară discursul muzical. Autoarea abordează, de asemenea, diferite aspecte ale formei variaționale și specificul utilizării ei în opusul analizat.

Cuvinte-cheie: Jean Françaix, temă cu variațiuni, clarinet, gen muzical, formă, limbaj muzical, compozitori francezi

The article is dedicated to the analysis of the opus Tema con Variazioni for clarinet and piano by Jean Françaix which still presents interest nowadays. This creation represents an original work in which the composer uses a novel type of variation, having as thematic source an onomatopoeic intonation that is used as an innovative nucleus out of which is developed the musical discourse. The author also considers different aspects of the variation form and the peculiarities of using it in the analysed opus.

Keywords: Jean Françaix, theme with variations, clarinet, musical genre, form, musical language, French composers

Variația ca principiu, metodă și formă reprezintă un fenomen muzical complex, universal și fundamental. „Gândirea muzicală umană, în fazele ei elementare, implică, deja, în mod firesc, repetarea nemodificată sau modificată, prima silabă muzicală articulată este propulsată de apariția noului, obținut prin variație... Una din trăsăturile fundamentale ale muzicii, din toate epocile creatoare, promovează variația, atribuindu-i un coeficient formativ constant” [1, p. 11].

Variația a apărut mai întâi ca principiu al discursivității – o intonație, un motiv, o frază sunt repetate cu modificări graduale mici sau semnificative. Acest principiu, numit de către renumitul muzicolog sovietic Viktor Țukkerman варьирование, вариационное развитие [2], stă la baza procesualității muzicale, implică toți parametrii morfologici și compoziționali. Celebrul compozitor și muzicolog român Valentin Timaru menționează că principiuul variațional „aparține organic muzicii ca limbaj, fiind dimensiunea prin care acesta se manifestă firesc în perimetrul specificității sale” [3, p. 145].

Altfel spus, variația sau variaționarea nu este doar un principiu formativ, ci este, mai întâi de toate, un principiu procesual, ce conferă unitate și, în același timp, diversificare discursului muzical, prezent în orice tip de formă sau gen muzical. În acest sens, variaționarea reprezintă și o metodă, ce înglobează anumite procedee legate de transformare, de modificările anumitor sau mai multor parametri ai unității muzicale.

Variația implică o perpetuă schimbare și ține de ideea de procesualitate, prezentă în toate domeniile creativității umane. Procedul varierii a fost utilizat în cultura antică, spre exemplu, în arta teatrului grec. Intervențiile corale în tragedia antică greacă erau acompaniate de câteva instrumente ce erau obligate să cânte în pauzele dintre părțile corale, improvizând pe anumite motive muzicale. Aici menționăm că între arta varierii și improvizație există legături vechi și importante, care s-au dezvoltat, mai ales, prin arta muzicală populară de tradiție orală (în care fiecare interpret aduce elemente de variere-improvizație în melodia cântată), până în prezent utilizându-se în muzica de jazz.

În arta medievală cântările gregoriene se axau pe tehnica ornamentării, pe jubiliatio, mai târziu pe diminutio – tehnica prescurtării valorilor ritmice, pe tehnica de cantus firmus (în madrigalele lui Palestrina, spre exemplu). V. Țukkerman numește acest tip de variațiuni – variațiuni vechi¹.

Cu toate că unii autori (muzicologul clujean V. Herman) susțin că variațiunile ca formă muzicală sunt cunoscute încă în epoca Renașterii la ricercarul variațional, majoritatea cercetătorilor (V. Protopopov, V. Țukkerman) afirmă că tema cu variațiuni în conceptul ei fundamental a luat naștere în sec. XVI. Cunoscutul muzicolog rus Vladimir Protopopov, specialist în muzica epocii baroc, leagă apariția acestui tip de compoziție cu genurile de passacaglia, ciacona ce reprezintă variațiuni de tip basso ostinato. Același principiu al repetării identice sau variate a basului ostinato îl are ground-ul – genul caracteristic pentru creația verginaliștilor englezi în sec. XVI-XVII.

Forma de variațiuni atinge maturitatea în epoca clasicismului. Dacă în baroc prevalează variațiunile pe basso ostinato, atunci în perioada clasicismului se conturează noi tipologii variaționale. V. Protopopov evidențiază două tipuri de formă cu variațiuni, reieșind din corelația dintre structura temei și cea a variațiunilor. În primul tip variațiunile mențin structura temei, iar în al doilea tip procedeul de variere, modificare include și parametrul structural.

Primul tip de variațiuni este numit în muzicologia românească variațiuni ornamentale. „Tipul de variațiuni ornamentale este generat de stilul omofon bazat pe preponderența gândirii armonice ... Structura temei de variațiuni urmărește dramaturgia unei forme strofice simple, structura ce va putea fi detectată cu rigoare până la sfârșitul ciclului de variațiuni” [3, p. 178]. Din acest motiv, tipologia respectivă de variațiuni se mai numește și variațiuni stricte². În variațiunile ornamentale se produc modificări pronunțate ce afectează linia melodică, armonia, ritmica și chiar forma temei.

Variațiunile libere reflectă al doilea tip de corelație dintre temă și procedeele aplicate în modificarea ei, ce vizează cele mai adânci și substanțiale transformări ale tuturor parametrilor limbajului muzical. În muzicologie se întâlnește utilizarea termenului „variațiuni de caracter” în cazul variațiunilor libere, însă, având în vedere că termenul „de caracter” reflectă transformarea unor aspecte diferite, precum expresivitatea și mesajul ideatic, considerăm că este mai indicat ca să se distingă variațiunile libere de cele de caracter, care sunt o variantă a variațiunilor libere. În cazul variațiunilor de caracter V. Timaru indică o manifestare de „sorginte estetică” [3, p. 174]. Modificările mijloacelor de expresie țin de tehnica variațională, până când ele produc modificările caracterului, a tendinței spre diverse genuri, a mesajului ideatic ce afectează dimensiunea imagistică și reprezintă un scop în sine. Din acest motiv, susținem termenul de variațiuni libere.

Din punct de vedere al procedeelelor de variere, în variațiunile libere se urmărește, mai întâi de toate, îndepărtarea maximă de la reperul melodic tematic, modificarea planului tonal-armonic, a metrului, ritmului, altfel spus, a tuturor parametrilor mijloacelor de expresie. Astfel, „îngrădirile” dispar și fantezia compozitorului are un curs liber.

În temeinicul și exhaustivul său tratat privind forma cu variațiuni, V. Țukkerman evidențiază încă un tip de variațiuni și anume variațiunile de gen. Savantul delimitează variațiunile de caracter și cele de gen, scriind că „prin specificitate presupunem o amprență redată în mod clar a unei expresii individuale, care evidențiază această variațiune din mediul general” [2, p. 110]. Însă, varierea liberă, ce atinge modificarea

1 Старинные вариации.

2 La V. Țukkerman – строгие вариации.

dimensiunii afectului, a emoției și a stării psihice exprimate în materialul sonor, în majoritatea cazurilor nu reflectă apartenența la un anumit tip de gen, nu atestă trăsături specifice genurilor muzicale primare. „Fantezia compozitorului în variere nu este abstractă. Ea se bazează, mai mult sau mai puțin, direct pe tipurile de imagini și complexul de mijloace cristalizate în muzică, de aceea, deseori, tinde spre genuri concrete” [2, p. 111]. Variațiunile de gen denotă prezența în procesul de transformare a temei a unor trăsături specifice genurilor primare, precum cântecul, dansul, imnul, coralul.

În cazul variațiunilor de gen se formează o stratificare de genuri. Tema cu variațiuni înglobează genuri de plan secund, cuprinde un spectru de trăsături stilistice ce ne orientează spre asocierea cu un anumit gen de muzică. Variațiunile de gen au fost foarte des utilizate de către compozitori în sec. XIX. În sec. XX, după cum remarcă V. Țukkerman, interesul către acest tip de variațiuni s-a diminuat, însă, nu a dispărut în totalitate. Un exemplu elocvent este piesa *Tema con variazioni pour clarinette et piano* a compozitorului francez Jean Françaix, pe care ne-am propus să o analizăm în continuare.

Jean Rene Desire Françaix (1912-1997) a fost un compozitor, pianist, dirijor de origine franceză din sec. XX. El s-a remarcat în cultura muzicală universală prin creația sa prolifică și activitatea interpretativă (a evoluat mulți ani în duo cu celebrul violoncelist francez Maurice Gendron, în trio *Pasquier*). De asemenea, Jean Françaix a fost cunoscut ca un minunat orchestrator al lucrărilor lui W.A. Mozart, F. Schubert, F. Chopin, E. Chabrier.

Talentul său muzical s-a remarcat de timpuriu. A urmat clasa de compoziție a celebrei Nadia Boulanger, care l-a considerat unul dintre studenții săi cei mai talentați. Pentru prima dată, compozitorul Jean Françaix s-a afirmat pe plan internațional cu *Concertino* pentru pian și orchestră, interpretat în cadrul Festivalului de Muzică de la Baden-Baden în anul 1932. Începând cu anii 30 ai secolului trecut, compozițiile lui J. Françaix au fost interpretate deseori atât în țara sa de baștină cât și în toată Europa.

Muzica lui Jean Françaix a fost remarcată pe scenele teatrelor de operă și balet, maestrul fiind autorul a 5 opere și 12 balete, printre care menționăm baletele *Le Roi nu*, *Les Malheurs de Sophie*, *Jeu Sentimental*. J. Françaix a scris lucrări vocale și corale, precum: Oratoriul *Apocalipsa după Sfântul Ioan*, Cantata pentru mezzo-soprano și instrumentele cu coarde *Déploration de Tonton (chien fidèle)*.

J. Françaix a compus numeroase concerte, moștenirea sa artistică cuprinzând un concert pentru pian, un concert pentru două pian, două concerte pentru vioară, un concert pentru clarinet și un concert pentru flaut etc. Printre alte creații amintim: *Trio* pentru instrumentele cu coarde (1933), *Fantezia* pentru violoncel și orchestră, *Sonatina* pentru vioară și pian. De asemenea, maestrul a scris multe piese pentru instrumentele de suflat, menționăm aici două *Cvartete* pentru saxofoane, *Preludiu*, *Sarabanda și Giga* pentru trompetă și pian, *Nouă piese caracteristice* pentru zece instrumente de suflat, *Cvadruplu concert* pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și orchestră, *Tema cu variațiuni* pentru clarinet și pian.

Muzica lui J. Françaix are un caracter senin, luminos, spiritual, fapt ce a determinat pe unii să o respingă ca fiind lejeră, nesperioasă. Alții au criticat faptul că stilul său a rămas neschimbat, nu a evoluat de-a lungul vieții sale. În realitate, chiar de la începutul activității sale componistice, J. Françaix și-a găsit stilul său propriu, „vocea” sa individuală. Orchestrația, fiind întotdeauna clară și originală, iar formele – clare și precise, pot fi atribuite curentului neoclasic. Jean Françaix și-a exprimat trăirile sufletești interioare într-o manieră firească, directă, în acest sens, fiind influențat, în primul rând, de creația lui M. Ravel.

Tema cu variațiuni pentru clarinet și pian a fost compusă în anul 1974, la comanda Conservatorului din Paris, ca piesă de concurs la facultate. Ea este considerată una dintre cele mai celebre printre piesele similare scrise pentru clarinet și pian, făcând parte din repertoriul didactic uzual în facultățile de muzică din țările occidentale, deseori este introdusă în programele de concurs instrumental și în programele recitalurilor de concert.

Având un caracter dinamic, jovial, prezentând o contorsionare a mai multor stiluri – de la neoclasicist spre stilul de jazz și muzică modernă – *Tema cu variațiuni* de J. Françaix are un răsunet puternic la auditoriu, este ușor perceptibilă. În același timp, ea impune multiple probleme interpretative, repre-

zentând o compoziție de virtuozitate instrumentală și complexitate tehnică majoră, iar realizarea componistică, aspectele structurale și stilistice inspiră un interes pentru o abordare științifică a partiturii.

Lucrarea este concepută ca un ciclu de variațiuni și din punct de vedere al formei delimitarea temei și a celor șase variațiuni este foarte clar realizată – cu bară dublă, fermato, prin schimb de măsuri, tempo, tonalitate. Piesa este dedicată nepotului compozitorului Olivier. Aspectul dedicației este important, deoarece tema este precedată de un motto – o singură măsură în 4 timpi la pian, în care compozitorul aduce intonația onomatopee apelativă a numelui lui Olivier, după cum ne indică compozitorul în partitură: în paranteze este trecut numele O-li-vier – o octavă ascendentă urmată de cvartă descendentă. Această intonație configurează linia intonativă a adresării către băiat în trei silabe. În debutul piesei este indicată intonația-cheie, celula constructivă, din care se va dezvolta discursul sonor și prin care se va consolida toată compoziția.

Spre deosebire de anagramele cunoscute în istoria muzicii și utilizate de compozitori ca nucleu tematic (BACH la J.S.Bach, A.S.C.H. la R.Schumann în suita *Carnavalul*, DSCH în creația lui D.Șostakovici etc.), în lucrarea analizată nucleul intonativ îl constituie o intonație-imitație a vorbirii, intonație-onomatopee. În prima măsură autorul creează un fel de motto – în patru voci se expune gradat intonația-nucleu pe o turație armonică de cadență. Acest motiv intonativ (O-li-vier) în tema, ce se desfășoară în măsură de 7/8, apare cu intervalul incipient de cvartă ascendentă și în această variantă se va menține ca nucleu generator în desfășurarea piesei. Tema variațiunilor are tonalitatea Re major și este concepută într-o formă tradițională pentru muzica clasică – perioadă pătrată din două propoziții cu o prelungire cadențată de două măsuri.

Variațiunea întâia aduce o nouă tonalitate – Si-bemol major, măsură de trei timpi și un tempo mai rar *Larghetto misterioso*. Intonația-nucleu rămâne neschimbată în primele două măsuri, însă, încadrată într-o formulă metrică ternară, ea capătă o nouă valență – lirică, melodioasă. Această variațiune este elaborată după tradiția clasică – menține structura de perioadă, iar prin structurarea țesutului și metro-ritmului în acompaniament se creează asociații cu genul de vals lent.

Variațiunea a doua aduce un contrast brusc în scriitura piesei, care până acum structura unele elemente de tip neoclasicist. Scrisă în tonalitatea Sol major, pe o măsură de 5/4, această variațiune se impune cu un tempo rapid *Presto* și un dinamism ce amintește de *perpetuum mobile*. În primele patru măsuri trei pasaje de virtuozitate la clarinet solo, precedate de un scurt acord în staccato la pian, reprezintă o introducere la variațiunea propriu-zisă. Intonația-nucleu este prezentă doar în debutul pasajelor, fiind urmată de o ascensiune cromatică în „scări”. Odată cu începerea variațiunii pe tonica Sol major, apare un discurs de virtuozitate, în care intonația-nucleu este integrată spontan, ca un component al cursului sonor perpetuu. Structural această variațiune este definită de conceptul de virtuozitate și libertate de expresie. După patru măsuri introductive urmează o compoziție tripartită cu repriza dinamică de tip A B A1.

Variațiunea a treia aduce tonalitatea Do major, măsură de 4/4, un nou tempo – *Moderato*. Ea reprezintă o perioadă pătrată alcătuită din două propoziții și o încheiere din patru măsuri cu turații plagale. Această variațiune se remarcă prin situația conflictuală dintre partea pianului și cea a clarinetului. Scriitura la pian este desfășurată în tușul staccato permanent, în acorduri scurte, precum niște înțepături, cu accente puternice constante pe timpii unu, trei și patru, sugerând o asemănare cu un scherzo grotesc. Partea clarinetului din contra evoluează într-un legato intens, pe pasaje dantelate, ondulatorii, constituite din repetarea variațională a celulei-nucleu.

Variațiunea a patra este scrisă în tonalitatea do minor și tempoul *Adagio*. Ea reprezintă centrul liric al piesei, amintind de variațiunile minore din ciclurile de variațiuni stricte. Acompaniamentul în figurații la pian amintește de factura caracteristică pentru nocturnele romantice, iar frazele scurte, arcuite la clarinet pornesc de la intonația-nucleu. Structura acestei variațiuni este bipartită simplă, în care fiecare parte reprezintă o perioadă pătrată din două propoziții.

Variațiunea a cincea, după cum indică autorul, se desfășoară în *Tempo di Valzer*, tonalitatea Fa ma-

jor. Între instrumente se creează din nou un contrast, o diferență de caracter, ipostaze contradictorii. Dacă acompaniamentul pianului, din punct de vedere metro-ritmic și al facturii, se desfășoară în caracterul unui vals tradițional, clarinetul are de trasat un discurs „puantilist”, format din sunete izolate, micromotive și motive foarte scurte răzlețite cu pauze, „împrăștiate” diapazonal prin salturi largi. Caracterul scherzat, ludic, impulsiv și spontan, pe alocuri grotesc al discursului sonor la clarinet, contravine cu rotunjimea, mișcarea circulară prezentă în partitura pianului. Din punct de vedere al structurii acestei părți, distingem o formă tripartită simplă, cu o perioadă pătrată din două propoziții în prima secțiune, completată de o secțiune nouă, în care materialul inițial se variază liber, și de repriza dinamică.

Ultima variațiune – a șasea – readuce tonalitatea Re major, fiind scrisă în tempoul *Prestissimo*. Ea reprezintă un final jovial, sclipitor, spumant, în care prevalează caracterul ludic, axat pe pasaje lejere de virtuozitate la clarinet alcătuite după principiul arcadelor – cu urcare în scări, atingerea punctului culminant în registrul acut, cu o oprire ornamentală pe triluri și o coborâre gradată. În această variațiune compozitorul utilizează pe larg celula-nucleu în calitate de element constructiv, din înlănțuirea acestei celule se alcătuiesc toate pasajele, variată fiind, în primul rând, ritmica, ea fiind încadrată în formula de două șaisprezecimi și o optime sau de triolet. Structura tripartită are în mijloc secțiunea în care pasajele de virtuozitate – arpegii cromatice complexe și lungi – se transmit în partea pianului, clarinetul intonând sunete susținătoare cu valori lungi. În repriza modificată intonația-nucleu este variată ritmic și apare în inversie.

În concluzie menționăm că în această piesă autorul utilizează un tip inedit de variere, având ca sursă tematică, în primul rând, o intonație onomatopee, care este utilizată ca intonație constitutivă, nucleu intonativ, din care se desfășoară discursul sonor cu un caracter liber, de o retorică improvizatorie. Varierea are loc la nivel ritmic și intervalic, însă, autorul încearcă să arate că din același nucleu tematic se profilează formațiuni melodic-armonice în caracter și gen divers. Aplicarea mai multor modele de gen, precum scherzo, nocturnă, vals, ne orientează spre particularitățile variațiunilor de gen. În același timp, Jean Françaix elaborează variațiunile sale după tradiția clasică, menținând, în majoritatea cazurilor, entitatea structurală de perioadă din două propoziții.

Referințe bibliografice

1. TODUȚĂ, S., HERMAN, V. *Formele muzicale ale barocului*. București: Editura Muzicală, 1978.
2. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. Москва: Музыка, 1987.
3. TIMARU, V. *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*. Oradea: Editura Universității, 2003.

ACTIVITATEA LUI MIHAIL BEREZOVSKI REFLECTATĂ ÎN DOCUMENTELE ARHIVEI NAȚIONALE DIN PERIOADA ROMÂNIEI MARI (II)

THE ACTIVITY OF MIHAIL BEREZOVSKI REFLECTED IN THE NATIONAL ARCHIVE'S DOCUMENTS DURING THE PERIOD OF BIG ROMANIA

HRISTINA BARBANOI,
lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Prezentul articol vine ca o continuare firească a unei publicații științifice realizată de autoare anterior – „Activitatea lui Mihail Berezovski reflectată în documentele Arhivei Naționale din perioada Basarabiei Țariste”, dezvăluind deja informațiile culese din filele surselor arhivistice de după Marea Unire a Principatelor Române care s-a produs în anul 1918. În limita acestui articol, am expus rezultatele obținute în urma analizei informațiilor desprinse din filele dosarelor 205 și 206, inventarul 3

din Fondul 1135, precum și a dosarelor 245 și 1134, inventarul 8 din Fondul 1772, dar și a dosarului 631, inventarul 30 din Fondul 1862, care s-au dovedit a fi niște documente cu adevărat valoroase ce vin să aducă noi fascicule de lumină în biografia marelui compozitor, dirijor, pedagog și preot Mihail Berezovschi. Datorită perioadei istorice din care datează, aceste documente sunt scrise deja în limba română, spre deosebire de documentele analizate în articolul ce vizează activitatea lui M. Berezovschi din perioada Basarabiei Țariste. În același timp, consultând surse mai recente, au fost incluse în articol și informații privind soarta copiilor lui M. Berezovschi, care ar putea fi în sine subiectul unor investigații aparte prin sursele arhivistice.

Cuvinte-cheie: Mihail Berezovschi, date biografice, surse arhivistice, Fondurile Arhivei Naționale a Republicii Moldova

This article comes as a natural continuation of the author's previous scientific publication – „The Activity of Mihail Berezovschi Reflected in the National Archive Documents during Tsarist Bessarabia”, this time revealing the information collected from archival sources tabs after the Great Unification of the Romanian Principalities which took place in 1918. Within this article, I presented the results of the analysis of the information drawn from dossiers tabs 205 and 206, from inventory 3 Fund 1135, also dossiers 245 and 1135, inventory 8 from Fund 1772, and from dossier 631, inventory 30 from Fund 1862, which proved to be some really valuable documents that bring new light to the biography of the great composer, conductor, teacher and priest Mihail Berezovschi. Due to the historical period, to which these documents belong, they are already written in the Romanian language, unlike the documents analyzed in the article regarding the activity of M. Berezovschi during Tsarist Bessarabia. At the same time, consulting some recent sources there was included in the article information about the fate of M. Berezovschi's children, which could itself be the subject of separate investigations in archival sources.

Keywords: Mihail Berezovschi, biographical data, archival sources, National Archive's Funds of the Republic of Moldova

Tabloul biografic al remarcabilului înaintaș al artei corale religioase basarabene Mihail Berezovschi a putut fi completat cu date privind viața și activitatea sa de după anul 1918 în baza informațiilor desprinse din filele dosarelor din Fondurile 1135, 1772 și 1862 ale Arhivei Naționale. Așadar, în F. 1135, inv. 3, dos. 205¹ intitulat *Episcopia Chișinăului: Listele de serviciu ale slujitorilor bisericești din eparhia Lăpușna*, în compartimentul II, cu denumirea *Formularul de serviciu al clericilor cu familiile lor și al epitropilor bisericești: informațiuni despre văduvele și orfanii preoților decedați, pentru anul 1937*, găsim următoarele informații noi: în anul 1921, la 18 noiembrie, a fost decorat cu Medalia *Bene Merenti* clasa I. Precizăm că Medalia *Bene Merenti* era o distincție foarte înaltă oferită în semn de apreciere a meritelor obținute în domeniul artelor, științelor, literaturii, industriei, agriculturii etc. Această medalie a fost instituită în anul 1876, iar în 1931 a fost înlocuită cu Ordinul *Meritul Cultural*. Medalia era de două categorii: clasa I-a și clasa a II-a; din metal aurit pentru clasa I-a și din metal argintat pentru clasa a II-a. Pe fața medaliei se afla efigia Regelui Carol I, având inscripția circulară „Carolus Princeps Romaniae”, iar după proclamarea Regatului avea inscripția „Carolus I Rex Romaniae”. Pe reversul medaliei era reprezentată o ghirlandă din frunze de stejar, care avea în interior inscripția „Bene Merenti”. Medalia avea o panglică de culoare vișinie și cu câte o dungă argintie pe margini [1].

În anul 1922, la 20 decembrie, M. Berezovschi a fost decorat cu Ordinul *Coroana României* în grad de Cavaler. Menționăm faptul că acest ordin a fost instituit de Regele Carol I în data de 14 martie 1881, după ce România a fost proclamată Regat. *Coroana României* în grad de Cavaler era un ordin ce avea menirea de a răsplăti serviciile deosebite aduse statului, se conferea atât militarilor cât și civililor. Varianta din 1881, de care s-a învrednicit compozitorul (următoarea variantă datează din anul 1932), se prezintă astfel: pe avers conține o cruce de Malta, cu dimensiunea de 40 mm, smălțuită roșu, cu marginile de metal; în centru are un medalion rotund din același smălț roșu și cu o bordură albă. Medalia poartă pe avers Coroana Regală de argint și pe bordură inscripția „Prin noi înșine – 14 martie 1881”. Între brațele crucii se află cifra Regelui Carol I, din metal. Pe revers, în mijloc apare inscripția „10 mai”, iar pe bordură inscripția „1866–1877–1881”. Panglica ordinului este albastră, cu câte o dungă de argint pe margine. Versiunea pentru militari avea pe revers două spade [2].

În anul 1923, la 11 noiembrie, M. Berezovschi a fost hirotonit Iconom Stavrofor de către Înalt Prea

1 Formularul de serviciu al clericilor cu familiile lor și al epitropilor bisericești: informațiuni despre văduvele și orfanii clericilor decedați: Iconom Stavrofor Mihail Andreevici Berezovschi, 1937. În: ANRM, F. 1135 (Arhiepiscopia Chișinăului), inv. 3, dos. 205, f. 16-18v.

Sfințitul Arhiepiscop Gurie². Precizăm că rangul de Iconom Stavrofor este unul onorific ce se oferă preoților iconomi cu o activitate bisericească impecabilă și se acordă în cadrul permanenței Consiliului eparhial; iconomul stavrofor poartă ca semne distinctive cruce la piept, brâu roșu și bederniță³.

Din filele aceluiasi document găsim argumente în plus pentru a afirma că M. Berezovschi a avut o carieră pedagogică și dirijorală fructuoasă: printre informațiile noi care lipseau în documentele analizate în articolul anterior stă mărturia despre faptul că, în 1907, a fost ales membru în Consiliul economic al Școlii Eparhiale de Fete din Chișinău. Găsim o dată nouă privitor la momentul când a fost numit membru în Comisia de examinare a cântăreților: în documentele analizate anterior figura data de 2 octombrie 1907 [3, f. 239v], iar aici am găsit data de 2 august 1907. Tindem să credem că greșeala a survenit în documentul pe care îl analizăm acum, întrucât, probabil, s-a făcut confuzie cu data 2 august 1906 – cea a confirmării prin Decretul Consistoriului de la Chișinău privind numirea sa în funcția de membru al Comisiei de examinare a candidaților la funcția de cântăreți și a celor ce urmau a fi gratificați cu stihar.

În anul 1918, prin Înaltul Decret Regal a fost numit director și profesor la Școala de cântăreți din Chișinău. La 4 octombrie 1921 a demisionat din postul de director al acestei școli. La 1 septembrie 1926 a fost numit profesor de muzică la Liceul de Băieți „Mihai Eminescu” din Chișinău. În 1929 a fost trecut ca profesor de muzică la Școala Normală de Fete Nr. 2 din Chișinău. În anul 1930 a fost trecut ca profesor de muzică la Școala Normală de Conducătoare din Chișinău. În anul 1931 a fost trecut ca profesor de muzică la Școala Normală de Fete Nr. 1 din Chișinău. În anul 1932 – trecut ca profesor de muzică la Liceul de Băieți „B. P. Hașdeu” din Chișinău. Iar în 1934 a fost scos la pensie ca profesor de muzică⁴.

În compartimentul unde este indicată starea familială apar unele informații lamentabile. Aflăm că M. Berezovschi a rămas văduv, soția sa, Elena Dumitru Baltaga, a decedat în anul 1927, iar un an mai târziu se stinge din viață și unul din feciorii săi – Dumitru, decedat în 1928⁵.

Deși documentul din care am sustras toate aceste informații este scris cu ajutorul mașinii de dactilografiat, totuși, la finalul său, găsim semnătura lui M. Berezovschi și data „Iconom Mihail Berezovschi, 1 aprilie 1938”⁶. Ceea ce poate servi ca un autograf istoric.

Merită a fi menționat și faptul că, în compartimentul în care se cere a fi indicat dacă „are avere nemișcătoare personal sau soția”, este scris ca răspuns că „nu are”. În același dosar, fila unde sunt indicate date privind casele clerului Soborului din Chișinău, e specificat că acestea sunt construite de către administrația Catedralei pe pământul Catedralei și anume: un rând de case cu un etaj pe strada Mihai Viteazul nr. 50 și alt rând de case – pe str. Alexandru cel Bun nr. 67, cu beciuri, cu două etaje. Despre starea caselor se spune că este „destul de bună”. Într-un alt dosar⁷, într-un tablou ce ilustrează lista profesorilor la liceul M. Eminescu pentru anul 1926, la numărul 15, găsim și numele lui M. Berezovschi, cu indicarea domiciliului: Alexandru cel Bun, colț Mihailov, Casele Soborului. Așadar, de aici deducem că M. Berezovschi nu a adunat averi materiale, ci a căutat mai mult spre cele spirituale, asta o confirmă și statutul său de preot, precum și cea de compozitor de creații muzical-religioase, activitatea multiplă de dirijor, dar și munca asiduă de profesor.

În dosarul 206, inventarul 3, din Fondul 1135, care ilustrează Formularul de serviciu al clericilor slujitorilor bisericești din județul Lăpușna, Episcopia Chișinăului, pentru anul 1938, informația este păstrată în linii mari. Ca o remarcă, am observat faptul că în lista copiilor sunt menționați doar 5 dintre cei 6 trecuți în documentul precedent, cea de-a doua fiică, Maria, nu figurează în acest document. Probabil, este vorba despre o greșeală, întrucât ca dată de naștere a primului copil, Andrei, este indicată

2 Idem, f. 16v.

3 Bedernița sau nabeledernița, cum mai este numită, este un veșmânt liturgic, purtat de episcopi și preoții care au primit binecuvântarea de a o purta, ca o distincție specială; bedernița aparține tradiției slave în Biserica Ortodoxă; este alcătuită dintr-o bucată de țesătură de formă romboidală, purtată pe partea dreaptă, legată cu un cordon ce trece peste umărul stâng.

4 Idem, f. 17v-18v.

5 Idem, f. 17.

6 Idem, f. 18v.

7 Documente arhivistice despre Mihail Berezovschi. În: ANRM, F. 1772, inv. 8, dos. 245, f. 41-274.

cea a Mariei (29 august 1891, în loc de 2 iunie 1890). În afara acestui moment, nu găsim informații noi care ar completa lista activității profesionale a lui M. Berezovschi, ca un rezultat al faptului că, în anul 1934, s-a pensionat din toate posturile didactice⁸.

Referitor la copiii lui M. Berezovschi, găsim informații despre Andrei Berezovschi în enciclopedia de personalități *Figuri contemporane din Basarabia* ce datează cu anul 1939, unde este indicat în mod eronat un alt an al nașterii – 1892, cel real fiind 1890 (2 iunie). În schimb, aflăm locul exact al nașterii: „Comuna Costești, jud. Lăpușna. Absolvent al Liceului „B. P. Hașdeu” din Chișinău, doctorand în drept de la Universitatea din Iași. Șeful poliției Tighina. Ofițer de rezervă. A luat parte la mișcarea națională din Basarabia. Fost subprefect, fost avocat, magistrat, fost chestor al poliției municipiului Chișinău”. Mai aflăm că a fost decorat cu ordinele rusești *Sf. Ana* și *Sf. Vladimir* și cu distincțiile românești: *Coroana României* și *Steaua României* în grad de Cavaler, și *Medalia Regele Ferdinand* cu spade [4, p. 13].

Într-un studiu mai recent, semnat de Iurie Colesnic, intitulat *Chișinăul din inima noastră*, publicat în anul 2013, unde îi dedică un articol compozitorului M. Berezovschi, cercetătorul relatează despre Andrei Berezovschi, pe care îl prezintă ca fiind unicul fiu al compozitorului, ceea ce este, de fapt, o eroare, întrucât Andrei este feciorul cel mai mare, dar a mai avut și un frate mai mic – Dumitru, care, spre regret, a decedat în anul 1928. Autorul menționează cu părere de rău că și-a ales o profesie mult prea departe de muzică comparativ cu sfera de activitate a tatălui său. Pe lângă informațiile pe care le-am desprins din paginile enciclopediei sus-menționate, în studiul lui Iu. Colesnic găsim date privind împrejurările în care A. Berezovschi a trecut în lumea celor dreupți: „A murit la datorie. În trenul în care se refugiau din Basarabia, câțiva legionari terorizau două femei evreice. El și-a făcut datoria, le-a luat apărarea și a fost omorât. Era vara lui 1940...” [5, p. 125–126].

În schimb, fiica cea mai mică, Elena, a moștenit talentul muzical al tatălui său, devenind o celebră soprană, cu o carieră de succes. Data și anul nașterii pe care le indică Iu. Colesnic în cazul Elenei coincid cu informațiile pe care le-am găsit în sursele arhivistice (2 mai 1902) și Elena s-a dovedit a fi destul de longevivă, întrucât a trăit până la 1 iunie 1981. Iu. Colesnic ne mai aduce la cunoștință următorul fapt: „Ea și-a făcut studiile muzicale la Conservatorul *Unirea* (1923–1927) din Chișinău, fiind discipolă a Lidiei Lipkovski la canto și a lui Mihail Berezovschi la teorie-solfegii. Următoarea etapă de formare a urmat-o la Conservatorul din București cu profesorii Elena Teodorini și Dimitrie Onofrei (canto)” [5, p. 126]. „A debutat la 6 decembrie 1925, cu numele de scenă Elena Basarab, în rolul *Santuzzei* din opera *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni pe scena Operei Române din București, unde a devenit o *permanență revelatorie*, activând din 1925 până în 1946 în calitate de solistă” [5, p. 126].

Despre celălalt fecior al lui M. Berezovschi – Dumitru, aflăm informații inedite din articolul *Cine ești, Mihail Berezovschi?* de R. Arabagiu. Cercetătorul menționează că D. Berezovschi a absolvit Conservatorul *Unirea*, clasa *artă vocală*, participând la concerte și spectacole de operă ale studio-ului de operă, dramă și balet, reînființat la Chișinău în noiembrie 1919 de către N. I. Nagacevski, cântăreț de operă cu renume mondial. Natura l-a înzestrat cu o voce frumoasă de *bas cantante* și cu un talent dramatic. R. Arabagiu relatează despre aprecierile apărute la adresa lui Dumitru în ziarul *Basarabia* din 15 (2 mai) 1920, ca urmare a faptului că, pe 12 mai (29 aprilie) 1920, interpretase rolul lui Mephistopheles din opera *Faust* de Ch. Gounod, pe scena Adunării nobilimii: „Dl. D. Berezovschi e un Mephistopheles viu. Tânărul actor este înzestrat cu calități vocale care îi prezic o bună carieră de operă. Chiar dacă e tânăr și rar se produce pe scenă, artistul are o ținută plină de dezinvoltură și degajare. Tânărul artist a demonstrat în acest rol multe detalii concepute și realizate original. D. M. Berezovschi este un talent scenic veritabil, care se dedă cu dragoste operei de șlefuire artistică a rolului...” [cit., 6, p. 199]. R. Arabagiu vine cu informații complementare, menționând că Dumitru a luat parte la punerea în scenă a următoarelor opere: *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini, *Mazepa*, *Dama de pică* și *Evghenii Oneghin* de Ceaikovski [6, p. 199].

⁸ Formularul de serviciu al clericilor cu familiile lor și al episcopilor bisericești: informațiuni despre văduvele și orfanii clericilor decedați: Iconom Stavrofor Mihail Andreevici Berezovschi, 1938. În: ANRM, F. 1135, inv. 3, dos. 206, f. 288-290v.

Despre cariera fiicei mai mari a lui M. Berezovschi – Maria, devenită după căsătorie Iudina, desprindem detalii din articolul lui S. Pojar – *Многоликий Пастыррь: К 140-летию композитора, регента, певца и художника Михаила Березовского*, în care menționează că și ea a îmbrățișat o meserie din domeniul artelor, doar că și-a ales drumul picturii, urmând lecțiile în clasa renumitului Constantin Korovin, a devenit pictoriță de teatru [7, p. 147]. Aceste informații pot fi ulterior precizate în baza documentelor arhivistice.

În Fondul 1772, inv. 8, dos. 245, găsim informația cu nr. 16848 comunicată de Inspectoratul Școlar al Regiunii XV Chișinău din cadrul Ministerul Instrucțiunii către Direcțiunea *Liceului de Băieți „M. Eminescu”*, prin care se confirmă faptul că, din 1 septembrie 1926, este numit profesor titular la acea școală – „Pr. M. Berezovschi, specialitatea muzică vocală prin Ordinul Instrucțiunii Publice cu numărul 97719/1926”⁹.

Numele profesorului M. Berezovschi figurează și în *Tabloul* ce ilustrează lista profesorilor și maștrilor titulari și suplinitori care activau la Liceul *M. Eminescu* din 7 decembrie 1926 cu mențiunea că este *Maestru titular*¹⁰. În fila 159 a aceluiași dosar găsim o cerere din partea lui M. Berezovschi către directorul *Liceului de Băieți „M. Eminescu”* datată cu 24 martie 1927, prin care solicită vreo 2–3 ore în plus pe lângă cele pe care le avea deja, cu scopul de a pregăti elevii cu cântece patriotice și naționale pentru serbări naționale, iar ca răspuns la cererea sa, într-o altă filă din aceeași sursă arhivistică, găsim o scrisoare venită din partea Inspectoratului Școlar al Regiunii a XV-a, la data de 18 iunie 1927, care înștiințează Direcțiunea *Liceului de Băieți „M. Eminescu”* despre faptul că „...pe baza avizului favorabil al Comisiei de Inspectori, Ministerul cu ord. N. 26740/1927 egalează în salar în ziua de 1 ianuarie 1927 pe Preotul Mihail Berezovschi, maestru de muzică vocală la acel liceu, cu obligația de a mai face 3 ore, pe care le va fixa Inspectoratul”¹¹.

În Fondul 1772, inventarul 8, dosarul 1134, găsim unele informații prețioase care confirmă că M. Berezovschi a fost certificat cu numărul 87.846/926 de către Ministerul Instrucțiunii Publice, în calitate de „Maestru asimilat în învățământul secundar de muzică vocală, având o vechime de muncă de 4 gradații în învățământul secundar” [8, f. 1]. Pe o altă filă a aceluiași dosar identificăm un formular de *Stat personal* în care, printre alte informații, găsim data căsătoriei sale, pe care nu am mai întâlnit-o în alte surse arhivistice: „Căsătorit la data de 20 august 1889” [8, f. 3]. Pe fila 4 aflăm o *Fișă individuală* în care se precizează că Ministerul i-a eliberat certificat sub numărul 97.719/926, prin care se confirmă gradul în corpul didactic: „Maestru titular de muzică asimilat cu titlul provizoriu. Începând cu 1 septembrie 1926”. Pe fila 5 a aceluiași dosar, într-o altă *Fișă personală*, găsim o nouă dată de naștere: 28 februarie, dar tindem să credem că nu este decât o greșeală, întrucât scrisul este mai caligrafic comparativ cu cel din cererile analizate de noi semnate de M. Berezovschi, de unde deducem că a fost completat de către o altă persoană. Documentul, semnat cu data de 8 mai 1927, mai conține informația: „Timpul servit cu drept la gradație socotit până la 1 ianuarie 1927 este de 38 ani și 4 luni ca preot și profesor titular de muzică” [8, f. 5].

Dosarul personal al profesorului Mihail Berezovschi la Liceul de Băieți „Mihai Eminescu”, l-am identificat în F. 1862, inv. 30, dos. 631, în care găsim o scrisoare din data de 12 martie 1930 eliberată de către Ministerul Instrucțiunii și al Cultelor, Serviciul Învățământului de pe lângă Directoratul Regional III, către Direcțiunea *Liceului de Băieți „Mihai Eminescu”*, din care aflăm: „Ministerul Instrucțiunii Publice cu ord. nr. 924.26/1929 comunică că, în urma avizului Comitetului de verificare a titlurilor profesorilor din Basarabia, Ministerul Instrucțiunii Publice a recunoscut Pr. Mihail Berezovschi, de la liceul ce conduceți, dreptul de maestru definitiv pentru muzica vocală cu vechimea de 23 ani și 4 luni buni pentru pensie și gradație la 1 ianuarie 1929” [9, f. 2].

Pe fila 3 a aceluiași dosar se găsește un certificat emis de către Direcțiunea *Școlii Normale de*

9 Documente arhivistice despre Mihail Berezovschi. În: ANRM, F. 1772, inv. 8, dos. 245, f. 41.

10 Idem, f. 99.

11 Idem, f. 274.

Învățătoare Nr. 2 (Eparhială) din Chișinău, prin care se confirmă faptul că Părintele M. Berezovschi a funcționat la această școală în calitate de profesor de muzică vocală din septembrie 1929 până la 31 august 1931. În fila 6 a dos. 631, inv. 30 din F. 1862 se află o altă scrisoare oficială din partea *Ministerului Instrucțiunii și al Cultelor, Serviciul Învățământului de pe lângă Directoratul Regional III*, de această dată către Direcțiunea Școlii Normale Nr. 2 Eparhiale de Fete din Chișinău, care conține următoarea informație: „Conform deciziei M. I. P. și al Cultelor, Nr. I0765/1930 cu onoare vă facem cunoscut că Pr. Mihail Berezovschi, profesor dela¹² Școala Normală de Fete Nr. 2 din Chișinău, este utilizat în mod provizoriu pe ziua de 1 septembrie 1930 la catedra de muzică vocală de la Școala Normală de conducătoare din Chișinău, cu completare la Școala Normală Nr. 2 eparhială din aceeași localitate...”. Scrisoarea datează din 6 septembrie 1930.

Unele file ale surselor arhivistice consultate de noi conțin cereri semnate de către M. Berezovschi către directorul *Liceului de Băieți „Mihai Eminescu”* sau la adresa directoarei *Școlii Eparhiale de Fete* din Chișinău [9, f. 4], care sunt niște adevărate autografe istorice, întrucât ne demonstrează cum arăta scrisul compozitorului, totodată, avem ocazia prin ele să facem cunoștință cu anumite formule de politețe utilizate în acea perioadă istorică. Aducem drept exemplu un început de scrisoare de acest tip: „Domnule Director, Subsemnatul Berezovschi M. profesor de muzică vocală la liceul „M. Eminescu” ce cu onoare îl conduceți... Vă rog să binevoiți a-mi <...>”¹³.

Concluzionând, dorim să menționăm faptul că, în baza investigației surselor documentar-arhivistice cuprinse în dosarele 205 și 206, inventarul 3 din Fondul 1135, precum și în dosarele 245 și 1134, inventarul 8 din Fondul 1772, dar și în dosarul 631, inventarul 30 din Fondul 1862, ce datează din perioada României Mari, am reușit să completăm tabloul biografic al compozitorului Mihail Berezovschi cu informații prețioase privind activitatea sa dirijorală, pedagogică, componistică și preoțască.

Informațiile culese din dosarele acestor fonduri pot fi clasificate în trei categorii: a) documente ce vin să confirme anumite date privind activitatea profesională și viața personală a lui M. Berezovschi; b) documente ce dezvăluie aspecte încă necunoscute; c) surse în baza cărora este posibil de corectat unele erori informaționale.

Prezentul articol aduce lumină și în biografia copiilor lui M. Berezovschi – Andrei Berezovschi, Elena Basarab, Maria Iudina, Dumitru Berezovschi, clarificând, totodată, unele date eronate care circulau până de curând în literatura muzicologică și istorică. Reconstituirea datelor biografice ale lui Mihail Berezovschi ne-au permis reliefarea valorii culturale incontestabile a compozitorului și moștenirii sale artistice.

Referințe bibliografice

1. Medalia „Bene Merenti”. [online]. [citat la 20 mart. 2016]. Disponibil pe internet: https://ro.wikipedia.org/wiki/Ordinul_%E2%80%9EBene_Merenti%E2%80%9D.
2. Ordinul „Coroana României”. [online]. [citat la 20 mart. 2016]. Disponibil pe internet: https://ro.wikipedia.org/wiki/Ordinul_%E2%80%9ECoroana_Rom%C3%A2niei%E2%80%9D.
3. Клировая ведомость за 1906 год: Кафедральный Собор Рождества Христова. **În:** ANRM, F. 208 (Кишиневская духовная Консistorия), inv. 12, dos. 170, f. 236v-240v.
4. Figuri contemporane din Basarabia. Chișinău: Arpid, 1939. XXI, 159 p.
5. COLESNIC, Iu. *Chișinăul din inima noastră*. Chișinău: Biblioteca Municipală B. P. Hașdeu, 2013, 636 p.
6. ARABAGIU, R. Cine ești, Mihail Berezovschi? **În:** *Basarabia*, 1992, nr. 11. Chișinău: Editura Universul, 1992, p. 192-199.
7. ПОЖАР, С. Многоликий пастырь: К 140-летию композитора, регента, певца и художника Михаила Березовского „Конференция Молдавия–Россия–славянский мир”. **În:** *Русин*, 2008, Нр. 1-2 (11-12), с. 145-151.
8. Личное дело преподавателя Березовского Михаила (Кишиневская II-я мужская гимназия „Михаил Еминеску”), 1928. **În:** ANRM, F. 1772, inv. 8, dos. 1134, f. 1-6v.
9. Личное дело преподавателя Березовского Михаила (Кишиневская II-я мужская гимназия „Михаил Еминеску”), 1930. **În:** ANRM, F. 1862, inv. 30, dos. 631, f. 2-6.

12 A fost păstrată ortografierea conform sursei originale.

13 Documente arhivistice despre Mihail Berezovschi. **În:** ANRM, F. 1772, inv. 8, dos. 245, f. 159.

10. POȘTARENCU, D. O Biserică dispărută din Chișinău: Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil. În: *Identitățile Chișinăului*, ediția a II-a. Chișinău: Arc, 2015, p. 188-206.

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И ДРАМАТУРГИИ STABAT MATER В. ЧОЛАКА

SPECIFICUL LIMBAJULUI MUZICAL ȘI A DRAMATURGIEI ÎN STABAT MATER LUI V. CIOLAC

FEATURES OF MUSICAL LANGUAGE AND DRAMATURGY IN STABAT MATER BY V. CHOLAK

ЕЛЕНА САМБРИШ,

преподаватель, кандидат искусствоведения,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Возросший в последние десятилетия интерес к духовной тематике определил появление в музыке множества культовых сочинений. В этом плане весьма показательно творчество В. Чолака, который часто обращается к различным жанрам православной и католической традиции. В обширном хоровом наследии композитора Stabat Mater представляет значительное творческое достижение. Оно синтезирует церковную стилистику григорианской и барочной традиции с современной техникой письма, что обуславливает своеобразие композиторского стиля, определяет силу художественного воздействия сочинения.

Ключевые слова: творчество В. Чолака, хоровые жанры, Stabat Mater, стиль композитора, синтез традиций

Interesul pentru subiecte spirituale care a crescut în ultimele decenii a identificat apariția unei multitudini de compoziții muzicale religioase. În acest sens, lucrările lui V. Ciolac sunt foarte semnificative. El se referă adesea la diferite genuri de tradiție ortodoxă și catolică. Dintre compozițiile corale multiple ale lui V. Ciolac, Stabat Mater este o moștenire semnificativă de creație. Sintetizând tradițiile bisericesti gregoriene și stilul baroc cu tehnologia modernă, ceea ce face stilului compozitorului original, acesta determină puterea impactului lucrărilor de artă.

Cuvinte-cheie: creația lui V. Ciolac, genurile corale, Stabat Mater, stilul compozitorului, sinteză a tradițiilor

In the recent decades, the increased interest in spiritual subjects is identified in the appearance of a number of religious musical compositions. In this regard, the works by V. Cholak are very significant, he often turns to different genres of Orthodox and Catholic tradition. Among the composer's numerous choral works, Stabat Mater is a significant legacy of creative achievement. It synthesizes the church style of Gregorian and baroque tradition with modern technology, which makes the originality of the composer's style and determines the strength of the impact of works of art.

Keywords: creativity of V. Cholak, choral genres, Stabat Mater, composer's style, synthesis of traditions

В качестве одной из самых заметных тенденций музыкальной культуры последних десятилетий исследователи отмечают значительно возросший интерес к духовной тематике в разнообразных проявлениях. По всей вероятности, это связано со стремлением к возрождению утраченных духовных начал, с потребностью современного человека вернуться к своим истокам, чтобы лучше познать культуру и менталитет прошлого, а через них – и свою собственную судьбу, и судьбы нынешней цивилизации в целом.

В этом плане весьма показательно творчество Владимира Чолака, который часто обращается к различным жанрам церковной музыки – как православной, так и католической традиции. Обращение к католическим жанрам композитора, который вырос в православной семье и воспитывался в строгих православных традициях, является не вполне обычным. Сам автор объясняет это тем, что национальные композиторы редко затрагивают данные жанры, но они вызывают большой интерес у современного человека, ищущего духовные основы бытия. В. Чолак является одним из первых молдавских композиторов, сделавших серьезные шаги в

данном направлении.

В обширном хоровом наследии композитора *Stabat Mater* представляет значительное творческое достижение. Первоначально сочинение создавалось для женского хора и струнного оркестра, в 2005 году появилось переложение для смешанного хора и струнного оркестра. При анализе мы обратились именно к этой версии.

Произведение написано на традиционный католический текст, который использован композитором с незначительными изменениями. Оно претворяет божественные образы, полные скорби и печали и одухотворенные возвышенной лирикой. Не случайным оказывается обращение к тексту на латинском языке, который предстает как сакральный, обладающий скрытой семантикой и потому более всего отражающий глубину замысла композитора. В произведении содержится 12 частей, которые условно распадаются на два раздела. В первом Мать Божья сокрушается о сыне, видя его страдания (1-8 части), во втором звучат мольбы: «Мать любви! Влей мне в душу силу скорби, чтоб с тобой я плакать мог». Каждая строфа текста исчерпывающе эмоциональна и вместе с тем предельно сжата. Образный строй *Stabat Mater* – оппозиция земного и небесного, стремление человеческого духа к преодолению и прорыву сквозь границу «дольнего» и «горнего» миров – концентрированно отразил художественное кредо самого композитора.

Автор использует девятнадцать строф канонического текста вместо двадцати, опуская семнадцатую строфу [1]. Они располагаются в рамках двенадцати частей. В первых четырех частях звучит по одной строфе, пятая часть включает три строфы, создающие определенный контраст внутри композиции. Далее, в VI-VIII частях композитор использует по одной строфе. Самой большой предстает девятая часть, в которой получают развитие пять строф текста, тем самым она приобретает значение драматургического центра произведения. В десятой части возвращается краткая форма, заданная в начале композиции. В одиннадцатой, несколько расширенной по структуре, задействованы две строфы поэтического текста. Самой короткой является последняя часть, создающая, подобно эпилогу, образно-логическое завершение.

Выстраивая композицию, автор отталкивается от содержания поэтического текста, акцентируя внимание на наиболее ярких, значительных моментах.

I часть *Stabat mater* (Стояла Мать скорбящая) – *Largo* – погружение в горестное настроение, которое проявляется сначала в оркестровом вступлении, затем передается хоровой партии. II часть *Cuius animam gementem* (Чью душу стенающую) вносит небольшой контраст, в первую очередь, темповый (*Moderato*), здесь, в отличие от предыдущей части, тему исполняет весь хор сразу. Эта часть продолжает драматическую линию, заданную в начале произведения, но отличается большей активностью, решительностью. Последующие две части связаны своим спокойным, размеренным, повествовательным содержанием. III часть *O quam tristis* (О, как печальна и сокрушена), *Sostenuto*, вносит черты отрешенности, создавая при этом определенный контраст благодаря чередованию сольного и ансамблевого исполнения. IV часть *Qua erant e rebat* (Как горевала и страдала), *Larghetto*, продолжает линию скорбно-лирических образов, но в отличие от III части она состоит из двух ярко контрастных разделов, заканчиваясь на светлых мажорных нотах.

V и VI части продолжают драматически-напряженную линию. Пятая *Qui sest homo* (Кто из людей не заплакал бы), *Energico*, протяженна по объему, звучит приподнято и взволнованно. Композитор гибко следует за текстом, в котором встречается множество выразительных риторических вопросов. Скрытая диалогическая структура находит отражение в трехчастной композиции с многократным тембровым сопоставлением отдельных хоровых партий и хорового *tutti*. VI часть *Vidit suum* (Видела Сына милого, родного), *Andante*, продолжает линию восклицаний, отличаясь сдержанным темпом и скромными масштабами. Прослеживается связь и с VII частью *Eia, Mater* (Дай мне почувствовать силу страданий), *Tranquillo*, с присущим ей размеренным характером.

Следующая VIII часть *Fac, ut ar deat* (Заставь гореть сердце мое), *Maestoso*, вносит определенный контраст благодаря своему величественному, гимническому образу, это единственный эпизод подобного характера. IX часть *Sancta Mater* (Святая Мать), *Allegretto*, выделяется своим светлым колоритом за счет использования высоких регистров, насыщенного звучания скрипичной группы. Композитор акцентирует внимание на выражении сострадания и участия Матери Божьей.

После этого происходит возвращение первоначального статично-скорбного образа, напоминающего зачин произведения. X часть *Facut portem* (Позволь разделить с Тобой смерть), *Adagio*, отличается той же суровостью и скованностью, выявляя определенную схожесть в интонациях, усиливаемую единством тембровых красок – проведением темы, как и в первой части, у альтов. Насыщенные хроматические ходы в оркестровой партии создают прямые переклички с началом цикла. XI часть *In flamma tusetac census* (Из огня и пламени), *Con moto*, вносит напряженный драматический контраст, рождаемый темповому сдвигу, призывным интонациям. Последняя, XII часть *Quando corpus* (Когда тело мое умрет), *Moderato*, являет собой финал лирической направленности, вносящий чувство умиротворенности, светлой созерцательности и покоя.

Каждая из частей является в значительной степени самостоятельной, не имеющей повторов, а в самом цикле нет репризного возвращения музыкального материала. Это говорит о преломлении в большей степени тенденций доклассической эпохи, чем о классицистских композиционно-драматургических закономерностях. Однако, подобные жанры и в эпоху классицизма часто не содержали репризных моментов, подчиняясь особенностям словесно-поэтического текста.

В соотношении партий хора и оркестра наблюдается явное преобладание вокального компонента. Как уже отмечалось, хор представлен смешанным составом (сопрано, альты, тенора и басы), где иногда используется *divisi* отдельных хоровых групп. За исключением вступления, оркестр, как правило, ограничивается аккомпанирующей ролью, изредка ему поручаются небольшие построения, выполняющие функцию подготовки следующего раздела. Сопровождение усиливает в определенные моменты драматизм образов, но часто становится совсем прозрачным, что способствует акцентированию вокальной партии.

В целом, становление драматургии *Stabat Mater* производно от текста, опирается на последовательное развертывание основной идеи, в результате которого единая образная сфера представлена в разных оттенках. Сменяя друг друга, части образуют сквозную композицию с введением и заключением.

Произведение выдержано в близких эмоциональных модусах – скорбно-драматическая лирика оттеняется светлой и возвышенно-патетической. Части, которые являются масштабнее остальных (пятая, девятая, одиннадцатая), становятся центрами определенных образно-драматургических сфер, притягивающими к себе другие, близкие по колориту. Так, пятая часть вместе с шестой концентрирует трагическую образность, девятая с восьмой – возвышенную, гимническую, но одна из них с преобладанием светлых красок (девятая), другая – скорбно-величественная (восьмая), одиннадцатая представляет сферу взволнованного движения. Первая и последняя части обрисовывают крайние эмоциональные полюсы произведения: вначале – скорбь и страдания, максимальное погружение в трагическую сферу, в конце – надежда на спасение души.

В композиции преобладает строфическая организация структуры частей, используются типичные для вокальной музыки формы. Семь номеров из двенадцати воспроизводят куплетно-вариантную композицию (№№ 2, 3, 7, 8, 10-12); применяются также сквозные безрепризные формы (№4, 10), двухчастная (№5), трехчастная репризная (№1). Таким образом, в целом преобладают сквозные и куплетно-вариантные формы. На синтаксическом уровне встречаются построения квадратной структуры не классического типа (без традиционной гармонической

каденции). Это также указывает на зависимость от поэтического текста, чутко воплощаемого композитором в строчных формах.¹

Структурные закономерности *Stabat Mater* В. Чолака тесно связаны с особенностями гармонического языка. При господстве минорного наклонения, способствующего раскрытию трагических образов скорби и страдания, в сочинении в целом отсутствует классическая функциональная гармония, то есть тональность в традиционном понимании. Части *Stabat Mater* в большинстве тонально не замкнуты, не имеют единого устоя.

Композитор использует кварто-квинтовые созвучия, квинты без терций, широко применяет параллелизм квинт и трезвучий. Употребляя натуральные диатонические лады (лидийский в №9, дорийский в №12, локрийский в №1 и натуральный минор во многих частях), автор не выдерживает их на протяжении всей части, а вводит как «вкрапления». Вместе с тем в музыкальной ткани встречаются и диссонирующие аккорды, полиаккорды, альтерации, хроматизмы. При этом уровень диссонантности в гармонии не столь высок, как в целом в современной музыке.

Связи между аккордами в большинстве осуществляются не функционально, а на основе мелодического движения, что демонстрирует принципы линейного голосоведения. Характерно частое использование органного пункта, играющего роль краткого или относительно продолжительного гармонического устоя вместо отсутствующей тоники.

Анализ мелодии и особенностей преломления текста указывает на то, что автор выделяет определенные ключевые слова, содержащие основную поэтическую мысль, которая дает толчок для музыкального прочтения всей строфы. В. Чолак почти не использует распространенных музыкально-риторических фигур, за исключением малосекундовых интонаций – традиционных символов вздоха, скорби, страдания.

Мелодика *Stabat Mater* широко опирается на «прамелодические» интонации – псалмодирование, речитацию, скандирование, гибко сочетая особенности речевого произнесения текста и вокального, распевного интонирования. Соотношение речевого и вокального начал опирается на «метод конкретизации отдельных интонационных деталей» в единстве с «методом обобщения их в целостной, интенсивно развивающейся мелодии» (понятия введены В. Васиной-Гроссман, см. [3, с. 157]).

В свою очередь, вокальное интонирование обнаруживает близость древним культовым напевам, имеющим попевочно-вариантное строение. Большинство тем парадоксально синтезируют попевочную вариантность и квадратность изложения, что демонстрирует индивидуальность авторского мелодического письма, совмещающего разные исторические и национальные традиции (каноны григорианского пения, знаменного пения, классицизма).

В ритмике обращает на себя внимание гибкое и многообразное отражение структуры стиха. Частое использование переменных метров (№№ 5-7) придает изложению свободу и текучесть, не скованную рамками метрической регулярности. Кульминацией этой художественной идеи становится подвижная XI часть с ее метрической переменностью, создающей впечатление безостановочного, ускользающего движения, мелькающего яркими бликами. Причудливая скерцозность ассоциируется с inferнальной (в тексте – «день Страшного суда»).

Необычна фактура сочинения с довольно ограниченным применением полифонической техники. Казалось бы, это не соответствует канонам жанра, где хоровое изложение традиционно располагает к полифонии, а привлечение латинского текста – лаконичного и семантически насыщенного – дает повод к многократным имитационным повторам, позволяющим вслушаться в каждое произносимое слово. Тем не менее, включение имитационных приемов наблюдается лишь в двух номерах – втором (четырёхголосный канон во втором разделе) и десятом (начало экспозиции фуги). В №3 эпизодически используется техника *cantus firmus*. Композитор применяет также принцип респонсория – чередование реплик отдельных партий и хорового *tutti*. Но

¹ Подобные формы близки тексто-музыкальным формам средневековья и Ренессанса, о которых пишет В. Холопова[2].

наиболее часто в цикле задействована гетерофония, например, параллельные трезвучия в шестой части, два пласта фактуры с гетерофонными дублировками в седьмой, что отчасти напоминает средневековый органум. В IX части вводится пуантилистическая хоровая фактура.

Тяготение к смешанным типам фактуры, использование разнообразных приемов с привлечением неклассических принципов мышления обуславливают неповторимость и оригинальность стиля В. Чолака, определяют силу художественного воздействия его сочинений. Среди них достойное место занимает *Stabat Mater*, выделяясь специфическим звуковым колоритом – отчасти архаичным и при этом остро современным.

Подводя итог, констатируем, что особенности стиля В. Чолака обусловлены синтезом различных традиций, совмещением разных техник, распространяющихся на все уровни сочинения – композиционный, синтаксический, интонационный. Автор соединяет музыкально-выразительные средства средневековой, барочной, классической эпохи, дает современное прочтение традиционным приемам и техникам полифонии, обогащает фактуру гетерофонией и пуантилизмом. Композитор не применяет многое из новейших техник композиции, ставших распространенными в XX веке – серийную технику, алеаторику, микрохроматику, с оговорками следует говорить о модальности и сонорике. В то же время здесь рождается необычный синтез церковной стилистики григорианской и барочной традиции с современной техникой письма.

Несомненно, В. Чолак является одним из наиболее выдающихся представителей хоровой музыки Республики Молдова. Благодаря его плодотворной работе в данной области происходит возрождение и развитие культовой музыки, которая обрела свою стезю, раскрыв духовно-нравственный потенциал и вновь доказав свою востребованность в современном обществе.

Библиографические ссылки

1. ЛЕБЕДЕВ, С., ПОСПЕЛОВА, Р. *Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке*. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. 256 с.
2. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с.
3. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово. 2. Интонация. 3. Композиция*. Москва: Музыка, 1978. 368 с.

METODELE DE ABORDARE A SECVENȚEI MEDIEVALE *DIES IRAE* – O MOSTRĂ DE IMNOGRAFIE CREȘTINĂ, ÎN *REQUIEM* DE V. CIOLAC

METHODS OF APPROACHES THE MEDIEVAL SEQUENCE *DIES IRAE* – A SAMPLE OF CHRISTIAN HYMNODY, IN THE *REQUIEM* BY V. CIOLAC

ECATERINA GÎRBU,

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

În articol se reflectă metodele de abordare a textului latin al secvenței *Dies irae* în *Requiem* pentru cor mixt, soliști și orchestră de V. Ciolac, conținutul apocaliptic al mesajului poetic fiind redat în lucrare cu mijloace muzicale diferite, în mare parte cu ajutorul ritmului care asigură sensul sacral al textului. Autoarea a descoperit că, din punct de vedere arhitectonic, compozitorul respectă principiul tradițional de corelare a textului secvenței alcătuit din strofe-terține cu muzica proprie pentru fiecare strofă de text care se repetă. În același timp, a fost determinat caracterul schimbărilor aplicate de compozitor, care modifică construcția internă a strofelor (terține) la nivelul textual-muzical, după cum și relația strofelor între ele. Datorită repetării stihurilor în perechi, forma strofelor se bazează pe principiul periodicității îmbinat cu cel de variație. Se remarcă faptul că factura este organizată sub forma de poliostinato, de polifonia straturilor, cu multiplele dublări și isoane.

Cuvinte-cheie: secvență, *Dies irae*, ritm, poliostinato, strofă, text, factură

The article reflects the approaches to the Latin text of the sequence *Dies irae* from the *Requiem* for mixed choir, soloists and orchestra by V. Ciolac, the post-apocalyptic poetic content being conveyed in the musical work by different means, mostly using the rhythm that ensures the sacral sense of the text. The author found out that in terms of architectonics, the composer respected the traditional principle of correlating the sequence text of terza-rima stanzas, each stanza with its own music for the text that is repeated. Meanwhile, there was determined the nature of the changes used by the composer, who changed the internal construction of the stanzas (terza) at the textual-musical level as well as the relationship between them. Due to the repetition of the verses pairs in the stanzas, the form is based on the principle of periodicity combined with that of variation. It is noted that the texture is organized in the form of polyostinato, of polyphony layers with multiple duplications and isons.

Keywords: sequence, *Dies irae*, rhythm, polyostinato, verse, text, texture

Epoca medievală a dat naștere unei melodii celebre care face parte din imnografia creștină apuseană – secvența *Dies irae*, la baza căreia se află un fragment din Sfânta Scriptură: „*Zi de mânie este ziua aceea, zi de strâmtorare și de jale, zi de pustiire și de nimicire, zi de întuneric și de beznă, zi de nori și de negură; zi cu sunet de trâmbiță și de strigăte de război împotriva cetăților întărite și a turnurilor înalte*” (Sof. 1, 15-16). Astfel, stihurile 15-16 din profeția relatată de proorocul Sofronie în cartea sa din Vechiul Testament (în versiunea latină din *Vulgata* a sfântului Ieronim este: *Dies irae, dies illa*), precum și alte referințe textuale biblice de caracter escatologic sunt preluate de secvența atribuită lui Tommaso da Celano.

Din secvența *Dies irae* – compoziție literară și spirituală extrem de expresivă, parte a misei catolice funebre – recviem, s-au inspirat numeroșii compozitori. *Requiem* de V. Ciolac este una din lucrările sacre ale compozitorului din Republica Moldova ale anilor '90, fiind compusă în anul 1995, alături de alte creații pe textele latine cu tematica religioasă, precum *Dies irae* pentru cor mixt (1995), *Miserere* (1995), *Stabat Mater* (1997).

Requiemul lui V. Ciolac, neavând abateri substanțiale de la modelul-invariant al genului, cuprinde 10 părți, dintre care 6 aparțin secvenței *Dies irae* care a devenit centrul dominant al concepției dramaturgice a lucrării. Urmărind tradiția multiseclară, în special, cea legată de *Requiemul* lui W. A. Mozart, V. Ciolac a împărțit textul secvenței *Dies irae* (*Ziua mâniei*) în șase părți separate: *Dies irae*, *attacca Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis*, *Lacrimosa*. În același timp, compozitorul a omis unele strofe ale secvenței. Astfel, de exemplu, *Recordare* în *Requiem* mozartian este compus din 7 versete câte 3 rânduri fiecare. V. Ciolac, însă, a utilizat în aceasta parte din *Requiemul* său numai 3 versete, precum primul cu adresare-implorare către Isus cel milostiv și ultimele două cu exprimarea speranței pentru salvarea spirituală și iertarea dumnezeiască. Iar versete mediane, cu amintirea despre pocăința păcătosului și indicații de evenimente din viața lui Isus Hristos, cuprinse în Evanghelii, care sunt acordate de credincios ca dovadă a nevoii de iertare, sunt omise.

Partea a doua a *Requiemului* lui V. Ciolac, *Dies irae*, împreună cu partea a treia *Tuba mirum*, care începe fără întrerupere, participă în formarea tabloului expresiv al furtunii apocaliptice, datorită mai multor episoade coloristice contrastante. Aici sunt utilizate diferite mijloace muzicale cu scop ilustrativ pentru redarea efectului de vijelie (triolete tensionate ale figurațiilor în baza *passus duriusculus* din acompaniamentul instrumental la începutul *Dies irae* și această figură ascunsă în polifonia latentă, în pasaje furtunoase, din acompaniamentul din *Tuba mirum*), de îngerii care sună din cele șapte trâmbițe (refrenul coral *Dies irae*, repetat de șapte ori), cei patru călăreți (partida instrumentală a acompaniamentului pe cuvintele *Quantus tremor est*), imitarea fanfarelor în partida corului la începutul *Tuba mirum* etc.

Tabloul impresionant de grandoare terifiantă a Judecății de Apoi este exprimat prin mijloace teatrale, făcând aluzii la partea omonimă din *Requiemul* de W. A. Mozart, cu proclamarea solemnă, de către cor în *tutti* pe *fortissimo*, cu nuanța *con fuoco*, a zilei înfricoșatei judecăți. *Dies irae* începe cu patru acorduri pe fundalul octavelor tonicii îmbogățite cu secunde. Acest enunț are la bază motivul crucii în varianta lui diatonică și apare în funcție de refren.

Textul secvenței medievale este tratat de V. Ciolac într-o manieră tradițională de psalmodiere, care reprezintă o recitare silabică a textului și se deosebește printr-o păstrare îndelungată a nivelului de

intonare, datorită repetiției permanente a unui sunet (*e*), cu devieri neînsemnate la începutul și la sfârșitul (ca în cazul dat) rândurilor. Este necesar de menționat faptul că melodizarea textului la sfârșitul celui de al-doilea rând conține motivul principal al secvenței gregoriene *Dies irae*, precum succesiunea intervalelor de secunda și terța mici descendente construite de la unul și același sunet.

Psalmodiarea sobră a textului latin la începutul lui *Dies irae* de V. Ciolac are loc la un alt nivel sonor decât cel al secvenței medievale. Ciolac nu a păstrat modul original al secvenței gregoriene (tonul II bisericesc, adică modul doric plagal cu finala pe *d*). Însă, se pare că compozitorul se ține de ideea unei relații tonal-modale de tip plagal, pentru că *Dies irae* din *Requiem* este scris în modul *e* cu colorit doric (sunetul *f* natural), demonstrând relația modală plagală *e-a* în compartimentele extreme, în timp ce strofa *Quantus tremor* se desfășoară în modul *e* eolic pe fundalul basului *h*.

Forma textuală de expunere a temei în prima strofă din partea *Dies irae* de V. Ciolac amintește una din *formele tradiționale de cântare a psalmodiei* – cea *responsorială*, în care melodia solistului (preotului) se alternează cu cântarea corală la mai multe voci. Relația muzicii cu textul secvenței medievale nu se limitează la predominanța stilului de recitativ (*recto tono*) care devine evident la începutul părții și, în special, în strofa a doua, i se alătură stilul silabic, în care fiecărei silabe îi corespunde câte un sunet.

Modul de tratare a textului medieval care poate fi apreciat ca prosodie (organizarea silabo-ritmică) scoate la iveală o trăsătură specifică a secvenței *Dies irae*. Conținutul apocaliptic al mesajului poetic care exprimă textul celebru este redat în mare parte cu ajutorul ritmului care asigură sensul sacral al textului *Dies irae, dies illa / Solvet saeculum in favilla, / Teste David cum Sibylla* („Ziua mâniei va preface totul în cenușă,/ precum David și Sybilla mărturisesc”). În cazul dat, ritmizarea se referă atât la ritmica propriu-zisă a versului poetic rimat cât și la sintaxa lui.

Procedeu de repetare multiplă a unei note (a cuvântului) sau a unui grup de note (de cuvinte) la începutul unei fraze pare a fi asemănător unei figuri retorice care se numește *anaphora*, fiind utilizată cu scopul de intensificare a unei idei sau a unei stări emoționale [1, p. X-XI.]. În cazul dat, creșterea gradului de tensionare în partitura lucrării este asigurată datorită mijloacelor timbrale, registrale și dinamice. Astfel, recitarea inițială impasibilă a temei la o singură voce (bași) la *p* este urmată de dublarea ei la cvarta superioară de către tenori, pe fundalul pedalei ținute de altiste (sunetul *d*¹). Dezvoltarea melodică ulterioară lărgiște ambitusul melodic al temei, păstrând, în același timp, principiul de dublare la cvarta superioară. După enunțarea a două *Dies irae* de *tutti* coral (c. 1), tema este transmisă la vocile feminine, începând cu soprano, de data aceasta la *mp*. Dublarea la cvarta inferioară de altiste are loc pentru continuarea temei, cu ambitusul lărgit și mai mult, precum și cu dinamica intensificată până la *mf*. Banda sonoră a vocilor dublate se sprijină pe pedala ținută de bași (sunetul *g*), fiind însoțită de repetarea ostinato la tenori a motivului crucii care este modificat în sensul ritmic.

Investigând partida instrumentală a părții *Dies irae*, atragem atenția asupra organizării sintactice a celor două linii contrastante suprapuse, dintre care linia basului figurativ constă dintr-o mișcare treptată diatonică care circumscrie un arc, fiind îmbogățită de salturi la octavă de tip bas albertin, în timp ce vocea instrumentală superioară scufundată în „vârtejurile” trioletelor este construită în baza mișcării cromatice în diapazonul aproape octavian (*dis*³ – *e*², *dis*² – *e*¹), unde fiecare sunet este împletit cu broderii.

De fapt, această organizare a facturii sub forma de poliostinato este tipică pentru epoca Barocului, fiind marcată de răspândirea formelor și genurilor instrumentale de tip *basso ostinato*. Poliostinato în *Dies irae* din *Requiemul* lui V. Ciolac în care participă corul și acompaniamentul instrumental este construit în baza formulelor instrumentale și vocale tipizate, unind stratul instrumental cu formele generale de mișcare diatonice și cromatice suprapuse și stratul vocal cu scandarea îndelungată a textului secvenței.

La repetarea variată a primei strofe *A*₁ dezvoltarea melodică descoperă încă un procedeu din arsenalul figurilor retorice muzicale specifice Barocului, precum figura *climax* care se asociază cu repetarea prin secvență. În cazul dat, inelul secvenței, cuprinzând două măsuri, este îmbogățit prin variere, urcând de fiecare dată cu o treaptă mai sus (2 m. după c. 1 – c. 2) până la sunetul *g*².

După proclamarea următoare a motivului crucii în expunerea corului *tutti* (c. 2), se începe textul din strofa a doua a secvenței (*Quantus tremor*), provocând schimbarea materialului muzical, dar nu și a principiului de organizare a texturii. Astfel, componentele pedalei duble – una pulsantă și a doua ținută – ison, schimbându-se reciproc cu locurile după fiecare două măsuri în rezultatul opririi finale a recitării muzicale a textului pe sunetul de recitare h^1 la soprane și h la tenori, participă în structurarea formei de tip ostinato în baza procedurii de *Stimmtausch*. Iar expunerea melodiei dublate la octavă la altiste și bași se deosebește printr-o dezvoltare continuă care este, totodată, segmentată sintactic, conform structurii textului. Rimele poetice, precum și organizarea silabo-tonică a stihului, își găsesc o reflectare în muzică, asigurând periodicitatea generală a structurii și gruparea segmentelor textomuzicale, precum și a cadențelor, în perechi. Această formă de organizare multistratală a materialului muzical, în pofida simplității intonative, manifestă un grad sporit de complexitate care se evidențiază la nivelul ritmic, contrapunctic, factual și sintactic. În plus, straturile suprapuse afișează o combinație expresivă a tipurilor melodice diferite, printre care psalmodia pe fundalul isonului (vocile de soprano și tenor) și melodia „îngroșată” (vocile de alto cu dublarea tenorului). Trebuie menționat, de asemenea, faptul că acompaniamentul instrumental, la rândul său, are o organizație de tip ostinato în baza formulei ritmico-melodice de două măsuri, repetările ei sunt sincrone cu schimbul reciproc de materiale muzicale între vocile de soprano și tenor, demonstrând o periodicitate binară împerecheată. Pasajele tensionate ale trioletelor cuprind unele mijloace tradiționale de exprimare a suferinței, precum mișcare cromatică descendentă.

Aparent, din punct de vedere arhitectonic, V. Ciolac respectă principiul tradițional de corelare a textului secvenței alcătuit din strofe-terține, cu muzica proprie pentru fiecare strofă de text, care se repetă încă o dată. Însă, compozitorul a modificat atât construcția internă a strofelor (terține) la nivelul textomuzical cât și relația strofelor între ele. Datorită repetării stihurilor în perechi, forma strofelor se bazează pe principiul periodicității îmbinat cu varierea:

Strofa 1 A		Strofa 2 A ₁	
<i>Dies irae, dies illa</i>		<i>Dies irae, dies illa</i>	
<i>solvet saeculum in favilla,</i>	2 ori	<i>solvet saeculum in favilla,</i>	2 ori
<i>Dies irae, dies illa</i>		<i>Dies irae, dies illa</i>	
<i>teste David cum Sibylla.</i>	2 ori	<i>teste David cum Sibylla.</i>	2 ori

În plus, strofele sunt separate printr-un scurt, dar important refren *Dies irae* de două măsuri în baza motivului crucii. Funcția refrenului, însă, nu se limitează la cea arhitectonică, de divizare a strofelor. Tema refrenului apare în strofa a doua sub forma unui contrapunct la tema inițială a corului. Pe fundalul pedalei bașilor tenorii articulează motivul Baroc menționat, modificat ritmic în comparație cu expunerea acordică a lui în calitate de refren. Tema care ocupă iarăși două măsuri, fiind expusă de trei ori și susținută de acompaniament, în această strofă generează variațiuni de tip *basso ostinato* (tenor). Vocile superioare de asupra tenorului ostinato, păstrând periodicitatea împerecheată, participă în varierea temei corului.

Astfel, în *Dies irae* de V. Ciolac putem urmări trăsăturile formei strofico-variantică, în care unele voci din cor (I strofă: B, T și B, pedala A; II strofă: S, S și A, pedala B) expun două stihuri (rânduri) din text, urmate de refrenul expus sub forma unui *tutti* coral, acordic accentuat. La nivelul superior, însă, V. Ciolac a urmat calea recviemurilor cu o compoziție mai dramatică, mai contrastantă care se asociază cu forma ciclică.

Partea a treia, *Tuba mirum* („Tuba minunilor”) începe, de fapt, cu o scurtă introducere instrumentală de o măsură, care expune o formulă monoritmă de șaisprezecimi. Funcția sonoră a trâmbiței care cheamă „pe toți în fața tronului” la Judecata de Apoi în partitura *Requiemului* este încredințată corului, care întruchipează într-o formă ilustrativă semnalul puternic al fanfarelor impunătoare și, în același timp, amenințătoare (este cazul să ne amintim de solo-ul puternic, autoritar al trombonului tenor care deschide partea omonimă din *Requiemul* lui Mozart). De fapt, *tutti* acordic al corului care

imită glasul trompetei biblice redă un simbol sonor vechi.

Partea a patra, *Rex tremendae*, este scrisă în baza versului al 8-lea din secvența medievală, fiind compusă din mai multe compartimente muzicale contrastante, asemenea altor versuri din secvență. Merită de remarcat faptul similitudinii ritmice între această parte din *Requiemul* lui V. Ciolac și partea omonimă din *Requiemul* mozartian, în care se utilizează diferite forme ale ritmului punctat.

Partea a cincea, *Recordare* (*F-dur* – *As-dur*), se deosebește printr-un caracter liric pronunțat, în care predomină starea de liniște sufletească, fiind reflectată prin remarca tempo *Moderato Spianato* (din limba italiană – simplu, neted, neafectat). În ceea ce privește componența interpretativă, V. Ciolac urmează tradiția clasic-romantică, în care *Recordare*, de obicei, este încredințată unui grup de soliști, cum ar fi, de exemplu, cvartetul soliștilor din *Requiemul* mozartian sau duetul vocilor feminine din opusul omonim verdian. În *Recordare* din *Requiemul* lui V. Ciolac duetul soprano și mezzo-soprano expune melodii de o respirație largă în care se accentuează intonațiile de sextă ascendentă și cea descendentă cu o completare ulterioară. Caracterul luminos și liniștit al discursului muzical prevalează pe parcursul întregii părți, cu excepția reminiscentei instrumentale a motivului crucii expus într-o formă acordică mai desfășurată, totodată, fiind accentuat prin remarca *drammatico*. Această figură muzicală, îndeplinind funcția unui leitmotiv al *Requiemului*, după cum a fost menționat mai sus, divizează compartimentul dat (A) în două strofe muzicale ($A-A_1$). Un interludiu instrumental îndeplinește rolul unei punți spre compartimentul B, în care revine corul și factura de tip acordic. Ultimul rând *Statuiens in parte dextra* al strofei *Inter oves* care expune conținutul legat de motivul iertării se evidențiază prin ascensiune dinamică de la *mp* până la *fff*.

Confutatis (nr. VI), conform canonului de gen al recviemului, reprezintă un tablou înfricoșător al păcătoșilor aruncați în gheena focului. Spre deosebire de *Requiemul* mozartian care se bazează pe contraste accentuate, în *Confutatis* din lucrarea analizată compozitorul este complet capturat de scena de groază care ilustrează chinurile blestemăților în iad. Descriind o imagine relativ solidă și omogenă, acest număr din *Requiemul* lui V. Ciolac nu este lipsit, însă, de nuanțare internă a elementelor contrastante, care participă în comun la crearea tabloului aproape teatral de pedeapsă a păcătoșilor. Totuși, și în acest număr dramatic, dedicat puterii infernului, semantica motivului crucii, cu care debutează partida instrumentală (orgă) și care este expusă într-o formă stratificată, în variante ritmice și două intonative suprapuse, evocă ideea Jertfei sacre de pe Cruce și lasă nădejde pentru credincioși.

Tema corului în ritmul pașilor inexorabili (c. 1) se evidențiază prin utilizarea figurii retorice *tmesis*, în care toate cuvintele sunt despicate pe silabe separate datorită pauzelor, asociindu-se cu o procesiune a morții. În același timp, melodia disecată cuprinde intonația în diapazonul intervalului de terță micșorată descendentă *as-fis* (încadrată în cvarta descendentă *as-es*), care poate fi apreciată ca o manifestare a figurii retorice *parrhesia*. Într-o lucrare muzicală *parrhesia* este, de obicei, prezentată sub forma intervalelor mărite și micșorate (adică nearmonice) care, în contextul eticii creștine a Barocului, sunt interpretate ca imagine muzicală a păcatului, a răului (merită să ne amintim de calitățile excepționale ale tritonului apreciat ca *diabolus in musica* în etica muzicală a epocilor Ars Nova și Renașterii!).

Surprinzător, dar compozitorul a păstrat aceeași sferă intonativă tensionată pentru sonorizarea textului latin cu trimitere la cei dreپți: *Voca me cum benedictis*.

În *Lacrimosa* nr. VII („Acea zi de plâns”) compozitorul a construit melodia în baza intervalelor tensionate de semiton cromatic, triton, septima mare, iar în continuare și de nonă și septimă mică, precum și a motivelor tipice care exprimă durere, neliniște și pledoarie. Merită atenție faptul că V. Ciolac a încorporat intervalul de triton descendent *g – des* în melodia la același nivel ca și Mozart în *Lacrimosa* sa (*g – cis*) care, însă, a introdus acest interval armonnic cu o rezolvare necesară conform tonalității *d-moll*. În pofida contextului ritmic și factual diferit, aceasta confirmă ipoteza că V. Ciolac a fost, cel puțin, familiarizat cu textul muzical mozartian. Menționăm că compozitorul nu este primul autor al *Lacrimosei care s-a inspirat din capodopera* mozartiană, în acest sens, de exemplu, cercetătorul american Th. C. Buerkle a descoperit influența acesteia și în *Missa pro defunctis* de Antonine Reicha [2, p. 35-36].

În concluzie, menționăm că abordarea secvenței *Dies irae* ca parte componentă a genului de recviem în lucrarea lui V. Ciolac este destul de tradiționalistă. În condițiile în care variabilitatea canonului de gen al recviemului în sec. XX – începutul sec. XXI devine aproape o normă, compozitorul revine la modelul stabil al genului, urmând textului canonic latin și, totodată, păstrând principalele trăsături specifice ale modelului clasic al genului. În lucrul cu modelul de gen V. Ciolac a ales majoritatea elementelor specifice secvenței medievale *Dies irae*, precum și ale recviemului care au fost cristalizate pe parcursul secolelor: textele sacre, compararea celor două sfere imagistice muzicale – lumea reală plină de durere și lumea de dincolo, atributele individuale semantice și de gen ale părților componente etc.

În paleta sonoră a lucrării sunt întretesute elemente ce țin de un limbaj muzical tipic pentru muzica de conținut spiritual, printre care sunt factura acordică de tip coral, figurile retorice etc. Urmând canoanele stilului bisericesc, într-un șir de compartimente ale lucrării, compozitorul apelează la tehnicile contrapunctice. În partea a doua a *Requiemului* lui V. Ciolac se evidențiază, în special, patosul genului legat de centrarea concepției dramaturgice pe scenele apocaliptice ale Judecării de Apoi. Printre trăsăturile de filieră romantică, putem menționa contrastele profunde atât între părți cât și în cadrul părților componente.

Referințe bibliografice

1. PARADISO Laurin, Anna. *Classical Rhetoric in Baroque Music*. Royal College of Music, Stockholm, 2012, 42 p.
2. BUERKLE, Th. C. *Antonin Reicha's „Missa pro defunctis“ and the nineteenth-century concert Requiem*. The University of Arizona, 2011, 111 p. http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/203482/1/azu_etd_11931_sip1_m.pdf (vizitat 9.02.2016).

REFLECȚII ASUPRA TRATĂRII MUZICAL-SCENICE A CHIPULUI LIUBAȘEI ÎN OPERA *MIREASA ȚARULUI* DE N. RIMSKI-KORSAKOV

REFLECTIONS ON THE MUSICAL AND THEATRICAL APPROACH TO LYUBASHA'S IMAGE IN THE OPERA *THE TSAR'S BRIDE* BY N. RIMSKY-KORSAKOV

TATIANA BUSUIOC,

lector universitar, Maestru în Artă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

SVETLANA BADRAJAN,

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

*Ne propunem în acest articol să reflectăm sub aspect analitic experiența personală a Tatiane Busuioc, acumulată în urma interpretării rolului Liubașei în opera *Mireasa Țarului* de N. Rimski-Korsakov, premiera căreia a avut loc pe data de 22 octombrie 2010 la Teatrul Național de Operă și Balet Maria Bieșu. Scrisă în 1898 după drama omonimă a dramaturgului și poetului rus Lev Mei (1822-1862), opera *Mireasa Țarului* este una din cele mai interpretate creații ale compozitorului. Vom realiza o analiză a elementelor jocului actoricesc în raport cu partida vocală, care au fost folosite la crearea acestui personaj feminin complex și dezvăluirea lumii interioare, spirituale. De asemenea, vom încerca să punctăm și să evidențiem cele mai importante momente legate de particularitățile tehnicii de interpretare vocală în funcție de cerințele mișcării scenice, necesității creării unei stări emoționale veridice, a expresivității artistice atât în fragmentele vocale solistice, cât și în cele de ansamblu.*

Cuvinte-cheie: operă, interpretare vocală, soprano, joc actoricesc, imaginea Liubașei, solo, ansamblu

This article aims to render in an analytical manner the personal experience of Tatiana Busuioc, who performed the role of

Lyubasha in the opera 'The Tsar's Bride' by N. Rimsky-Korsakov, which was premiered on the 22nd of September 2010 at the Maria Biesu National Opera and Ballet Theatre. 'The Tsar's Bride' is one of the most performed operas amongst the composer's works, and was written in 1898 on the basis on the corresponding drama of the Russian playwright and poet, Lev Mei (1822-1862). We will carry out an analysis of the theatrical acting in relation to the vocal performance, which was used to construct a complex female character and to reveal the internal spiritual world of the character. We will also attempt to pinpoint and highlight the most important moments related to the particularities of the vocal interpretation techniques, in terms of the need for stage movement, the need to create a plausible emotional state, as well as the artistic expressivity in both solo and chorus vocal parts.

Keywords: opera, vocal interpretation, soprano, acting, Lyubasha's image, solo, ensemble

Vom încerca să redăm sub aspect analitic experiența personală a solistei de operă Tatiana Busuioc, acumulată în urma interpretării rolului Liubașei în opera *Mireasa Țarului* de N. Rimski-Korsakov, premiera căreia a avut loc pe data de 22 octombrie 2010 la Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*. Scrisă în 1898 după drama omonimă a dramaturgului și poetului rus Lev Mei (1822-1862), opera *Mireasa Țarului* este una din cele mai interpretate creații ale compozitorului. Ea „deschide o lume nouă, încântătoare, lumea estului rus”, fiind străbătută „de un suflu poetic autentic” [1, p. 374]. Cele două personaje feminine Marfa și Liubașa, reflectă, de fapt, două linii importante în dramaturgia personajelor feminine din operele lui Rimski-Korsakov: una, în fond, statică, care nu este capabilă să lupte pentru fericire și să înfrunte diferite obstacole și alta, mereu în dezvoltare, activă, cu frământări interioare și explozii emoționale, capabilă de orice pentru a-și atinge scopul [2, p. 78]. Al doilea model feminin, reflectat prin imaginea Liubașei, a captivat-o pe Tatiana Busuioc chiar din prima clipă. Liubașa este un chip contradictoriu, dar unitar, reprezentând o femeie înzestrată cu voință puternică, cu dorința imensă de a fi fericită. Ea este întruchiparea pasiunii, știe că are dreptul la o dragoste mare și sinceră. Altă latură a eroinei dezvăluie tragedia femeii ruse din perioada respectivă, pentru care dragostea era un vis interzis. Așa era soarta femeii – atât a unei soții, dar mai ales a iubitei, iar lipsa libertății îi provoacă Liubașei un protest interior plin de furie, o reacție emoțională acută. Otrăvirea Marfei de către Liubașa nu poate fi îndreptățită, dar pot fi înțelese cauzele de ce Liubașa a hotărât s-o nimicească pe rivala ei.

Maliuta Skuratov, încă până la venirea „finei” sale Liubașa, a caracterizat-o în felul următor: „Поет как птичка, брови-колесом, глаза как искры и коса до пятков. Мы из Каширы увезли ее...”. Tatiana Busuioc s-a străduit s-o prezinte astfel: calmă, cu demnitate și mândră în singurătatea ei. În ochi se întrezărește îngrijorarea: de mult simte că Grigorii Greaznoi nu mai are pentru ea pasiunea de altă dată, dar cui să se plângă? Starea ei lăuntrică se dezvăluie prin cântecul popular „Снаряжай скорей, матушка родимая”, pe care îl interpretează pentru oaspeții lui Greaznoi. Acesta este un cântec de jale a unei fete nefericite, pe care au impus-o să se dezică de iubitul ei și să se căsătorească cu un bătrân.

Caracterul cântecului corespunde stării emoționale interioare a Liubașei. Tatiana Busuioc a dorit, ca din prima apariție a Liubașei să arate că aceasta este copleșită de gândurile sale triste, dar totodată se interesează de oaspeții lui Greaznoi. Liubașa cu pași mici iese în avanscenă, îl caută cu ochii pe Greaznoi. Observând privirea lui severă, ea pleacă ochii și cu demnitate face o plecăciune oaspeților. Cu aceeași dispoziție tristă, ea se pregătește să interpreteze cântecul prelung „Снаряжай скорей, матушка родимая”. Subliniem că acest cântec se execută *a capella*, ceea ce nu este caracteristic genului tradițional de operă. Pentru o interpretare corespunzătoare este necesară o atenție deosebită și o pregătire aparte. După introducerea orchestrală scurtă la cântec, orchestra „tace” și se lasă o pauză deplină. Aici, interpreta se află singură în fața publicului. Trebuie să fie concentrată, ca să nu piardă din intensitatea acestei situații scenice. Dacă solista s-a deprins să aibă permanent ca suport orchestra, aici, vocea ei rămâne de una singură și, atunci, ea trebuie să fie foarte bine pregătită din punct de vedere interpretativ, sigură de vocea sa, pentru a exprima, prin intonația muzicală, conținutul profund al cântecului și starea spirituală a Liubașei.

De la primele fraze, T. Busuioc devine stăpână pe situație. A ajutat-o mult faptul că permanent se identifica cu personalitatea Liubașei, trăia cu griji și frământările ei. I-a fost ușor să cânte, străduindu-se să fie însăși Liubașa, care redă prin cântec durerea și tristețea sa. În fragmentul „Пусть старик

войдет, смотрит да дивуется, на красуль мою девичью любитя” – s-a străduit să redea o expresivitate aparte, îl încheie cu un bocet și mult timp rămâne nemișcată sub aspect scenic. Din punct de vedere interpretativ este important ca solista să fie atentă la orice detaliu, să dozeze respirația pe parcursul frazelor lungi, să păstreze poziția sunetului fixat pozițional sus. Anume de această poziție a sunetului depinde intonația corectă pe tot parcursul cântecului. Cum se vede din textul muzical, nota „re” este prezentă aproape în fiecare măsură, ceea ce a constituit un punct de reper important pentru interpretă. Primele două fraze se repetă, și, din punct de vedere muzical, se execută cu jumătate de voce în legato. A doua parte a cântecului are un fermato pe nota „sol” în a doua octavă. Aici, solista crește nesemnificativ intensitatea sunetului, având grijă ca nota „sol” pe fermato să fie bine pusă pe respirație. Frazele sânt destul de mari și necesită o respirație cât mai profundă. Între strofe vine în ajutor orchestra, cu un scurt intermediu. În ceea ce privește textul literar, el trebuie pronunțat clar, trecând vocalele în consoane lin, fără întrerupere.

Căutându-l, apoi, cu ochii pe Greaznoi, care se prefăcea că nu o observă, T.Busuioc consideră important de a transmite o intensitate dramatică crescândă, schimbările rapide ale stărilor emoționale – de la rugămintea înjosoare până la ironia răutăcioasă – o sarcină de o mare responsabilitate pusă în fața interpretei rolului Liubașei. În duetele cu Grigorii Greaznoi, Liubașa cântă despre dragostea pierdută. Important este duetul în care Liubașa încearcă să trezească în sufletul lui Grigorii sentimentele de odinioară. Ea speră că el o va uita pe rivala sa: „Оставь ее! Она тебя не любит!” Aici, Liubașa cade în genunchi și se adresează lui Grigorii cu un sentiment de dragoste arzătoare și duioșie imensă în aria „Ведь я одна тебя люблю”.

Toată aria este cântată în genunchi. Acest lucru este dificil, deoarece vocea are nevoie de reperele de bază, utilizate la interpretarea în picioare, să fie bine postată pe poziție și, desigur, pe respirație. În cazul, când solistul stă în genunchi, este pericolul de a pierde din respirație la cea mai mică mișcare și, atunci, apare falsul în execuție și, mai mult decât atât, vocea poate scăpa de sub control. Această arie este destul de grea de interpretat din punct de vedere al tehnicii vocale, este dramatică și solicită foarte multă forță fizică și emoțională, în funcție de cerințele jocului actoricesc. Pentru T.Busuioc, această arie este o rugăciune și, de aceea, o interpretează numai în genunchi, cu o deosebită expresivitate. Începe lent, pe mult legato, în pasajele cromatice se străduie să pronunțe foarte clar textul, apoi, când nivelul emoțional crește, ea încearcă să se ridice la cuvintele: „Все для тебя. Все для тебя!”.

Compozitorul a folosit melodii frumoase, expresive, cantabile, care exprimă neliniștea sufletească a eroinei. Solista T.Busuioca încercat și a reușit să exprime toate aceste frământări. Evident, interpretarea vocală trebuie să fie coordonată cu un joc actoricesc corespunzător. Liubașa – T.Busuioc se aruncă în lacrimi la Greaznoi, îl ia de mâini, îi cuprinde genunchii, îl imploră să nu o lase. Deznadejdea a exprimat-o într-un *arioso* neliniștit, care îl execută de la început aproape în șoaptă, apoi, treptat ajunge la o culminație isterică. Rămânând fără putere, cade la picioarele lui Greaznoi. Fără să asculte rugămințile Liubașei, acesta pleacă. Liubașa – T.Busuioc continuă desfășurarea acțiunii, menținând tensiunea acestei scene, fugind după el și strigând în încercarea de a-l opri, dar Grigorii pleacă, fără a privi în urmă. Partida orchestrală evidențiază dramatismul acestui moment. Liubașa își pierde mințile din cauza geloziei, supărării, durerii. Ea iese în avanscenă interpretând: „Ох, отыщу же я твою колдунью и от тебя ее отворю”. Apoi, luând grăbită basmaua, părăsește în fugă scena. Pe lângă această expresivitate exterioară, actoricească, interpreta a încercat și a reușit cu vocea și cu mimica să redea o gamă largă de emoții, trecând rapid de la o stare la alta. Ea consideră că „desenul” exterior al rolului, pe care l-a creat în rezultatul lucrului serios de sine stătător și cu regizorul, a ajutat-o să dezvăluie, totalmente, starea lăuntrică a Liubașei. A dorit să depășească clișeele de operă, să creeze în baza unui chip muzical expresiv și puternic un caracter veridic.

Cu minuțiozitate deosebită, a lucrat de asemenea, la actele II și IV ale operei (în actul III Liubașa lipsește). Destul de complicate sunt scenele cu Bomelii. Fatală este scena, unde Bomelii, doctorul țarului, cere o plată enormă pentru serviciul său, iar Liubașa, după mai multe ezitări, își dă acordul

pentru a plăti licoarea cu onoarea sa. Ambele scene cu Bomelii, ca și toată partida Liubașei, se bazează pe melodii cantabile largi, ce redau convingător starea ei sufletească. Interpreta trebuie să coordoneze acest bogat material muzical cu atmosfera și starea spirituală a eroinei, cu motivele faptelor Liubașei, pentru a fi realizată o concepție integră. Eroarea oricărei interpretări „care caută să anexeze tot ce se poate categoriei alese spre interpretare, (...) este de a leza în același timp, specificitatea istorică a fenomenelor și esențialitatea lor structurală” [3, p. 7]. Important, în cazul dat, este ca interpreta să nu se piardă în detalii, ci să dezvăluie natura complexă a Liubașei, reieșind din melodiile largi, cantabile.

Ideea constă nu în justificarea faptelor Liubașei, ci în înțelegerea cauzelor ce au adus, în mod inevitabil, la pieirea acesteia. Liubașa nu este o persoană rea, ci o jertfă a unor împrejurări nefaste, care au contribuit în cele din urmă la deznodământul tragic. Liubașa acceptă condițiile lui Bomelii. Pentru o clipă, ea se gândește la demnitățile sa și cântă: „Прощай, коли не хочешь; я найду другого – поговоришь”. Atunci, Bomelii o sperie că va povesti totul lui Greaznoi și Liubașa cedează. Rămânând singură, ea cântă un *arioso*, în care dezvăluie chinurile sale lăuntrice. Aceasta dă posibilitate interpretei încă o dată să accentueze că Liubașa este o jertfă a circumstanțelor.

Gândul despre crimă o macină („Вот до чего я дожила, Григорий!”); ea nu are sentimente de ură pentru Greaznoi, iubindu-l sincer și fiind convinsă că nimeni nu poate să-l iubească așa de mult, precum ea.

Arioso este scris ca un număr aparte finisat. Aici, artista vorbește singură cu sine, sfātuindu-se și discutând în voce. În acest număr vocal, este necesar de reflectat esența personajului feminin, lăsând la o parte ceea ce ar fi de prisos și ar sustrage atenția. Linia melodică este executată legato și pe nuanța de *piano*. Este importantă ultima frază adresată Marfei: „Ты на меня, красавица, не сетуй!”, în care Liubașa parcă își caută justificare. Cu o durere aparte, ea pronunță cuvântul „позор” – cu acest preț ea a cumpărat oferta lui Bomelii. Ura față de acesta este sesizată în replica: „Тащи меня в свою конуру, немец!”. Interpreta a rostit aceste cuvinte cu durere. Ea nu astrigat, nu a plâns, doar a declamat cuvintele, gășind expresia exactă a stării de spirit a Liubașei.

În finalul operei se produce deznodământul tragic. „Разведайся со мной!” – exclamă Liubașa, prezentă la demascarea lui Grigorii Greaznoi. Pentru prima dată, T. Busuioc a transmis o altă imagine a eroinei – starea ei de afect. Dar și aici nu a pierdut simțul măsurii, redând real emoțiile eroinei în corespundere cu tratarea muzicală. Toată partida Liubașei este cantabilă, melodioasă. Și aici, înainte de moarte, cântarea Liubașei nu își pierde din forța sa spirituală. Interpreta nu a vorbit, nu a declamat, ci cu o putere expresivă a redat tristețea, supărarea, ce îi străbate sufletul. Iar când eroina vede cuțitul în mâinile lui Greaznoi, ea nu are frică, ci un sentiment de mândrie și demnitate că a reușit să se răzbune, aruncând fraza: „Ну что ж, убей скорей!”.

Liubașa știe că nu va rămâne în viață și, conștientă, grăbește evenimentele: mai bine moartea, decât viața fără dragoste. Moartea ca izbăvire – așa Liubașa primește lovitura de cuțit de la Greaznoi. Cu ușurare, mulțumire, chiar luminos, ea cântă „Спасибо!”, înainte de a muri. Cu gingășie repetă aceeași frază muzicală: „Прямо в сердце!”. Totul trebuie să fie real și în interpretarea vocală, și în jocul teatral, aceste două componente fiind indispensabile. Fără nici o forțare a vocii, fără exagerare, cu o dragoste profundă pentru chipul creat, cu un simț fin artistic, Tatiana Busuioc a interpretat chipul feminin – Liubașa. A creat atât în cântare, cât și în jocul actoricesc anume personajul Liubașa și nu „partida Liubașei”. În jocul actoricesc – nu era în rolul Liubașei, ci s-a transferat în chipul tragic al fetei nefericite. După profunzimea sentimentelor, expresivitatea caracteristicii muzicale, Liubașa este fără îndoială, una din cele mai minunate chipuri feminine din istoria operei mondiale.

Personajul complicat al eroinei a fost creat de T. Busuioc destul de greu și îndelungat. Fiecare spectacol al operei *Mireasa țarului* o făcea să retrăiască soarta eroinei sale – pasionată, agitată, străpunsă de durere. Menționăm că N. Rimski-Korsakov a compus partidele vocale din operele sale foarte comod de interpretat pentru vocaliști, fără a include în plus registrul superior. Linia vocală întotdeauna corespunde conținutului semantic, ceea ce permite interpretului să nu se gândească la dificultățile partidei, ci să-și concentreze toată atenția asupra expresivității cântării și la crearea chipului artistic.

Referințe bibliografice

1. SCHÖNBERG, H. *Viețile marilor compozitori*. București: Lider, 1997.
2. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Москва: Музыка, 1983.
3. POP, Cl. *Ghid de interpretare și ornamentare vocală*. București: Editura Muzicală, 2009.

MINIATURILE INSTRUMENTALE ALE COMPOZITORULUI GHEORGHE NEAGA: ÎNTRE VECHI ȘI NOU

INSTRUMENTAL MINIATURES BY THE COMPOSER GHEORGHE NEAGA: BETWEEN THE OLD AND THE NEW

NATALIA CHICIUC,

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

Miniatura ocupă un loc important în repertoriul instrumental de cameră al compozitorului Gheorghe Neaga. Numărul creațiilor de dimensiuni mici a compozitorului este impunător, lucrările regăsindu-se atât în repertoriul didactic al instituțiilor autohtone de învățământ artistic cât și în repertoriul concertistic al artiștilor-instrumentiști. Semnate pentru pian, vioară și pian ori alte instrumente, piesele reflectă într-o perfectă măsură predilecțiile artistice ale autorului, influențate, mai mult sau mai puțin, de fluxul evoluției tehnicilor componistice. În acest sens, obiectivul propus în articolul de față este de a cerceta unele miniaturi încă neelucidate în muzicologia autohtonă sub spectrul binomului vechi-nou.

Cuvinte-cheie: vechi, tradiție, nou, inovație, repertoriu, miniatură, pian, vioară

The miniature occupies an important place in Gheorghe Neaga's instrumental chamber repertoire. The number of his small creations is impressive, being found both in the teaching repertoire of artistic education institutions and in the artists-instrumentalists' concert repertoire. Dedicated to piano, violin and piano or other instruments, the pieces reflect in a perfect measure the author's artistic predilections, more or less influenced by the evolution of compositional techniques. On this line, the proposed objective in this article is to examine some unelucidated miniatures through the old-new binomial spectrum.

Keywords: old, tradition, new, innovation, repertoire, miniature, piano, violin

Miniaturile instrumentale ocupă un loc însemnat printre compozițiile neaghiene, dar și în patrimoniul de aur al muzicii instrumentale de cameră autohtone. Numărul creațiilor de dimensiuni mici semnate de Gheorghe Neaga este impunător, iar, în aceeași măsură, acestea se regăsesc atât în repertoriul didactic al instituțiilor autohtone de învățământ artistic cât și în repertoriul concertistic al artiștilor-instrumentiști. Dedicată în mare parte viorii și pianului (doar câteva piese sunt destinate violei, violoncelului, contrabasului sau clarinetului), lucrările reflectă într-o perfectă măsură predilecțiile artistice ale autorului.

Piesă de concert, Cântec de leagăn, Studiu de concert, Două piese, Melodie, Scherzino, Gavotă, Humorescă, Oleandra, Hora spiccato, Joc, Doină, Poveste, Preludiu, Joc moldovenesc, Nocturnă, Tocată sunt doar câteva titluri „reprezentative din mai multe puncte de vedere: al sintezei dintre elementele muzicii folclorice cu tehnicile moderne de compoziție, al îmbinării virtuozității expunerii ideii muzicale cu pregnanța imaginii acesteia, al reînnoirii limbajului muzical produsă la confluența anilor '60-70 ai secolului XX și devenită definitorie pentru stilul creativ al compozitorului în următorii ani” [1, p. 50]¹.

Miniaturile neaghiene pot fi clasificate după o serie de parametri:

- instrumentul sau componența căreia îi este dedicată lucrarea muzicală (pian, vioară, contrabas, clarinet etc.);
- numărul de instrumente care participă la executarea partiturii (solo, ansamblu, orchestră);
- forma în care se găsește piesa (individuală sau parte a unui ciclu de miniaturi);

¹ Traducere din limba rusă.

- perioada de compunere a miniaturii (anul apariției) etc.

O parte din întregul repertoriu al pieselor lui Gheorghe Neaga este vizată și analizată din punct de vedere muzicologic sau interpretativ în scrieri semnate de autori, precum: Zinovii Stolear, Evgheni Cletinici, Ina Hatipova, Olga Vlaicu, Ruslana Sprinceanu. Însă, nici miniaturile rămase în afara atenției cercetătorilor nu sunt lipsite de valoare artistică, or, autorii vizați au realizat o selecție a lucrărilor devenite, ulterior, obiect de studiu în baza diferitor criterii în corespundere cu tema și sfera acestora de investigare științifică.

Astfel, într-o ipostază a creației care nu a fost vreodată cercetată se găsesc piesele pentru pian *Dans lent*, *Studiu de concert*, *Images*, *Tocată* și ciclurile de miniaturi pianistice *Melodie*, *Joc*, *Duet*, *Canon*, *Tocatină* și *Continuum*, *Imitația*, *Inversia*, *Vals*, *Aria*, *Dans*; pentru vioară – *Vals nostalgic*, *Melodie de dragoste* și *Piesă pe o temă din „Rapsody in blue” de Gershwin*; iar pentru duetul format de vioară și pian – *Oleandra*, *Hora spiccato*, *Joc*, *Joc moldovenesc* și *Joc de doi*.

Scopul studiului de față rezidă în investigarea câtorva dintre acestea în baza binomului *vechi-nou* – un raport care se cere a fi iterat în cazul fiecărui opus, pentru a se depista și detalia elemente sugestive ale unei singure direcții – fie spre tradiție, fie spre inovație – sau ale unei căi de mediere între acestea.

Așadar, piesele găsite într-o formă individuală pendulează între vechi și nou și pot fi împărțite în două categorii: pe de o parte – creații de o firească inspirație folclorică, cum sunt *Oleandra*, *Hora spiccato*, *Joc* și *Joc moldovenesc*, iar pe de altă parte – creații influențate într-o mai mare măsură de evoluția tehnicilor de compoziție preluate din muzica profesionistă, cum se întâmplă în cazul pieselor *Dans lent* și *Studiu de concert*.

În lucrările primei categorii prezența folclorului este anunțată de însuși compozitorul prin intermediul titlului, iar într-o continuitate perfectă a acestuia, „intonațiile folclorice, înnobilate de tradițiile clasice ale scriiturii componistice profesioniste și exprimate în maniera individuală proprie lui Gheorghe Neaga, capătă în creația compozitorului o frumusețe și o prospețime irepetabilă” [2, p. 136]². Mai mult, aceste creații sunt mărturii ale descendenței autorului dintr-o veche familie de lăutari. *Oleandra*, *Hora spiccato*, *Joc* și *Joc moldovenesc* nu sunt altceva decât opusuri ale muzicii academice care înfățișează în mod profesionist un conținut folcloric și care, prin intermediul unor tratări compoziționale tradiționale sau inovatoare, devin veritabile mostre ale neofolclorismului autohton.

Spre exemplu, *Oleandra* pentru vioară și pian este inspirată dintr-un „dans popular, legat inițial de obiceiurile de nuntă, executat de grupuri a câte trei fete într-un tempo lent” [3]. Aceste caracteristici ale străvechiului gen folcloric sunt păstrate într-o oarecare măsură de Gheorghe Neaga în creația sa. *Allegro grazioso*, metrul 3/8, ritmul ternar în mare parte punctat, melodia de un caracter specific dansant feminin și scriitura tipică pentru solist-acompaniament sunt câteva indicii importante în determinarea ontologiei piesei.

Însă, toate aceste însușiri genuistice nu sunt propuse într-o formulă folclorică directă, ci sunt tratate de către autor într-un mod inovator, deși creația este una din perioada de debut a compozitorului. Într-o structură tripartită de tip *ABA* cu secțiuni de introducere, interludii și încheiere, Gheorghe Neaga reușește să amplifice valoarea conținutului tematic și sonor prin parcurgerea unui plan tonal (*d-moll* | *B-dur* – *Es-dur* | *d-moll*) cel puțin intrigant în secțiunea mediană, prin cromatizarea intensă a cuprinsului ambelor partide – în acest sens o armonizare elementară găsindu-se doar în compartimentul *B* –, și, nu în ultimul rând, printr-o polifonie a straturilor, principiu care dezbină în relativitate cele două partide prin diferențierea melosului violonistic de conținutul pianistic uneori pur tehnic bazat pe disonanțe și acorduri cromatizate.

O altă miniatură pentru vioară și pian creată în perioada debutului componistic, adică la sfârșitul anilor '50, este *Hora spiccato*. Inspirată în aceeași măsură din repertoriul jocurilor folclorice, aceasta comportă un caracter vioi într-un ritm sprinten și săltăreț de *Horă*. Descrierea atmosferei tipic dansante este realizată prin păstrarea relativă a însușirilor de gen: tempo-ul *Allegro con spirito*, metrul 4/4,

2 Traducere din limba rusă.

ritmul binar, linia melodică specifică jocului popular țărănesc – neîntreruptă și formulată aproape numai din secunde ($2M, 2m, 2+$), la care se adaugă un acompaniament pianistic ce provoacă închipuirea unui taraf din 2-3 instrumente.

Însă, lucrurile nu par a fi atât de simple pentru interpreți și ascultători. Gheorghe Neaga a îmbogățit scriitura modestă și factura omofono-armonică prin intermediul unor principii și tehnici compoziționale tradiționale în redarea caracterului propriu-zis și, în același timp, inovatoare. Între acestea se numără îmbinarea modalului cu tonalul, astfel încât, pe parcursul conținutului, se găsesc suficiente indicii ale modurilor ionic, lidic și mixolidic în părțile exterioare alei forme de tip *aba*¹, eolic și frigid în secțiunea mediană a acesteia, iar în același timp, încă de la o primă audiție, se creează impresia persistenței tonalităților paralele *F-dur* și *d-moll*, cu unele inflexiuni ocazionale.

Mai mult, cuprinsul lucrării este unul ambiguu, fiecare partidă avându-și propria cale de desfășurare, împreunate fiind doar prin colaborarea ritmică și, uneori, armonică. Acest fapt conduce către o evidențiere a două straturi diferite pe alocuri din punct de vedere sonor, fiecare conținând, inclusiv, o cromatizare proprie. O atare individualizare obține partida viorii, în care linia melodică este executată în mod sacadat, conform tehnicii *spiccato*, indicată și în titlul piesei.

Scrise în perioada neaghiiană timpurie, *Oleandra* și *Hora spiccato* sunt două creații care, dacă nu ar fi avut o tratare compozițională academică, nu ar fi reprezentat decât două prelucrări folclorice pentru vioară și pian. În această ordine de idei, ambele opusuri reprezintă, fără îndoială, stilul neofolcloric, aflându-se la același nivel al complexității interpretative și chiar fiind editate, în 1961 și reeditate în 1990, în aceleași culegeri – *Сборник произведений молдавских композиторов для скрипки и фортепиано* și, respectiv, *Crestomație pentru vioară și pian, clasele I-IV ale școlii de muzică pentru copii*.

Tot către sfârșitul anilor '50 au fost create alte două miniaturi pentru vioară și pian incluse în repertoriul didactic – *Joc* și *Joc moldovenesc*, editate la începutul anilor '60 de *Картя Молдовеняскэ* și reeditate prin anii '60 de *Музыка*. Inspirat din amalgamul jocurilor practicate cândva în bățătura satului, Gheorghe Neaga a recondiționat elementele autentice dansante prin intermediul arsenalului de tehnici compoziționale. Având un caracter vioi, susținut de *Allegro vivo*, de ritmul dansant în metrul de $2/4$ și de alternanța tematică și ideatică, ambele comportă forme tradiționale – tripartită de tip *ABA*¹ în cazul piesei *Joc* și de rondo cu structura *abacaba* înrămată de introducere și codă în cel al lucrării *Joc moldovenesc*.

Este posibil ca piesele să fi fost compuse cu puțin timp înaintea celor două citate mai sus – *Oleandra* și *Hora spiccato*, întrucât în cazul acestora Gheorghe Neaga preferă mai mult ingenuitatea folclorică a creațiilor decât tehnicizarea compozițională inovatoare. Unul dintre argumente poate fi considerat factura transparentă a ambelor piese, în afara unor secțiuni de dezvoltare tematică ori de interludiu, în care sunt suprapuse mai multe elemente ritmico-melodice.

În ceea ce privește liniile melodice din fiecare secțiune a formelor miniaturilor, poate fi subliniat firescul expunerii acestora în partidele violonistice. Unica excepție se găsește în repriza *A*¹ a piesei *Joc*, în care, pe durata unei propoziții, linia melodică este intercalată în partida pianului. La autenticitatea melodiilor contribuie și intervalica. Alături de diversele consunări din scriitura ambelor lucrări, disonanțele reprezintă o dovadă a discernământului inovator demonstrat de compozitor prin crearea opusurilor.

Un alt element important este relația dintre mod și tonalitate, evidentă în ambele miniaturi. Spre exemplu, chiar dacă, sub aspect general, *Joc* pare să fie scris în tonalitatea *D-dur*, autorul recurge la un mod mixolidic, care pe parcurs își schimbă înălțimea de la care pornește – *d, b, g, es*, iar pe alocuri acesta abordează inflexiuni în modul doric. Relația dintre moduri provoacă la audiție senzația unor tonalități paralele, precum *D-dur* – *h-moll* sau *B-dur* – *g-moll*. La fel se întâmplă și în cazul celeilalte piese – *Joc moldovenesc*. În unele secțiuni ale structurii lucrării inflexiunile se țin în lanț, din care motiv scriitura suportă o cromatizare intensă.

Cât despre parametrul polifonic, acesta lipsește aproape cu desăvârșire și poate fi găsit doar evitând factura omofono-armonică a creațiilor și făcând abstracție de specificul de melodii solistice cu

acompaniament de inspirație folclorică. Într-o altă ordine de idei, atât *Joc cât și Joc moldovenesc* nu sunt opusurile în care Gheorghe Neaga să se fi lăsat ispitit de oportunitățile rezultante ale tehnicilor componistice inovatoare.

De cealaltă parte, la categoria a doua se raportează creații inspirate din repertoriul muzicii profesionale și al parametrilor de creare a acesteia. În cazul respectivelor lucrări probabilitatea aplicării unor tehnici compoziționale inovatoare, în suprapunere sau recuzare cu unele tradiționale, este una mai semnificativă față de cea din piesele primei categorii. Chiar și din punct de vedere stilistic acestea pot reprezenta un șir de stiluri, în comparație cu neofolclorismul singular al miniaturilor inspirate din folclor.

Printre opusurile neaghiene incluse în a doua categorie de miniaturi se numără *Dans lent* și *Studiu de concert*. Dedicat pianului, acestea cuprind o serie de elemente muzicale și tehnici compoziționale relevante pentru perioada în care au fost create. Or, „un mare număr de lucrări în genul muzicii camerale din anii 70-80 ne vorbesc despre aceea că cele mai desăvârșite și originale fenomene, la nivel lexico-gramatical, sunt concentrate în sfera metro-ritmică” [4, p.73]. Așadar, poate fi pusă în prim-plan ingeniozitatea compozițională a autorului în privința organizării metrice și ritmice, mai ales în cazul piesei *Dans lent*.

Într-un tempo *Andantino con moto*, accelerat pe parcursul structurii de tip *aba*, conținutul creației este executat într-o permanentă sincopare a timpilor de mijloc ai metrului de 4/4. Expunerea sacadată alternează între conținuturile mâinii drepte și ale celei stângi, de la un interval de patru măsurii până la cel de o măsură. Acest procedeu, dar și scrierea imitativă în unele secvențe ale compartimentului median *b* (spre exemplu, măsurile 9-12), provoacă aluzia unui contrapunct la trei voci. Iar, drept adaos la abordarea pur polifonică a materialului tematic, Gheorghe Neaga suprapune o amplificare sonoră a întregii lucrări, astfel încât aproape orice consunare este una disonantă în baza intervalicii produse de tehnica cromatizării. În cazul acestei creații parametrul armonic nu este suficient valorificat, autorul limitându-se doar la acorduri pe cvarte expuse fie armonic, fie melodic.

În baza acestor argumente, *Dans lent* poate fi lesne considerat unul dintre opusurile în care Gheorghe Neaga și-a etalat măiestria de a se exprima în mod inovator pe fundalul unor principii compoziționale tradiționale. Expunerea unui material sonor dificil din punct de vedere tehnic sub titlul unui dans, denumire care indică în mod obișnuit o lucrare pur dansantă cu linie melodică și acompaniament, poate fi considerată un act de curaj al compozitorului pentru perioada în care miniatura a fost creată.

Încă o dovadă a acestui fapt este *Studiu de concert*, o piesă pianistică în care autorul și-a dovedit, la fel ca și în *Dans lent*, abilitățile tratării metro-ritmice a conținutului tematic. Și dacă în creația precedentă a fost valorificat procedeu sincopării, în cazul lucrării de față este aplicată alternanța metrică (5/4, 4/4, 3/4) și, mai ales, cea ritmică. Expunerea repetată a unei formule din câteva sunete consecutiv accentuate într-un mod succesiv al trasărilor conduce la iterarea aceleiași construcții melodice de fiecare dată într-o ipostază nouă. Această tehnică folosită de autor este una inspirată din principiul de izoritmie, ceea ce oferă, alături de schimbarea permanentă a metrului, un prim motiv în a considera *Studiu de concert* o lucrare scrisă în baza unor legități tradiționale percepute într-un suflu inovator. Mai mult, și de această dată intervalica și consunările, formate în mare parte din secunde, cvarte și septime, sunt unele disonante, care, auzite fiind, creează un contrast de atmosferă și caracter cu indicația inițială *Allegro non troppo ma giocoso*.

Studiu de concert poate fi considerat una dintre miniaturile neaghiene ce oferă pianistului și ascultătorului un dublu potențial de virtuozitate – interpretativ și compozițional, motiv pentru care, alături de *Dans lent*, nu este frecvent interpretată ori inclusă în programele didactice ale instituțiilor de învățământ artistic. Ambele de un nivel înalt al complexității tehnice și sonore, acestea au fost editate de *Литература армустикэ* în 1988 în culegerea *Пьесе центру нюан*.

Dintre ciclurile de piese cel format din miniaturile *Continuum*, *Imitația*, *Inversia*, *Vals*, *Aria*, *Dans* prezintă un interes deosebit. Apărut către sfârșit de mileniu doi (anii '90), se pare că nu a fost vreodată obiect de studiu al unei cercetări muzicologice ori interpretative. Păstrat în biblioteca Academiei de

Muzică, Teatru și Arte Plastice în formă de manuscris, acesta înmănunchează șase lucrări de dimensiuni mici și foarte mici destinate pianului. Fiecare piesă a grupului este concepută ca o parte a unei lucrări unitare, în baza continuității de idei artistice, dar nu și a modului de expunere a acesteia. Astfel, deși există un cordon roșu care să lege miniaturile una de alta din punct de vedere muzical, tehnicile de tratare a conținutului fiecăreia este diferit.

Spre exemplu, *Continuum* este un șir neîntrerupt de trasări ale uneia și aceleiași fraze din patru măsuri. Aceasta este repetată identic în partida mâinii drepte de cinci ori în tonalitatea *C-dur*, după care Gheorghe Neaga o transpune câte o dată în *As-dur* și în modul frigid cu tonica *fa*, ca la sfârșit să revină fragmentată în partida mâinii stângi în tonalitatea inițială. Pe parcursul expunerii, linia melodică construită pe terțe descendente este însoțită fie de pauze, fie de careva intervale, cvartsextacorduri sau septacorduri fără cvintă, toate la fel de disonante.

În același caracter, *Continuum* este urmat de *Imitația* și *Inversia*, două piese de mici dimensiuni care pot fi considerate culminația polifonică a ciclului. Prima dintre acestea oferă o imitare continuă la două voci. Conținutul miniaturii se poate împărți, convențional, în două secțiuni identice, conform tonalităților în care este expusă celula tematică: *C-dur – Es-dur – Ges-dur – C-dur*. Numai în cazul ultimei trasări, la fel ca și în *Continuum*, autorul abordează modul mixolidic și adaugă în partida opusă acorduri formate din cvarte și cvinte.

Inversia rezidă într-un lanț neîntrerupt de inversări ale intervalului de terță și decimă. Iar acest fapt conduce la concluzionarea asupra ideii conform căreia, alături de creațiile precedente, miniatura dată este o lucrare pur tehnică. Iar dacă, în primele două piese ale ciclului se evidențiază unele linii melodice ce ar indica un oarecare aspect ideatic, în cazul ultimei dintre acestea melodicul cedează procedelor de contrapunctare.

De cealaltă parte, următoarele trei numere – *Vals*, *Aria*, *Dans* – evocă o configurație cu atmosferă și caracter fie *giocos*, fie *cantabile*. Culminația melodică a ciclului poate fi considerată *Aria*, piesă cu o structură dintr-o perioadă de o melodicitate profundă, lipsită de orice disonanță, tratare cromatică sau polifonică. Și celelalte două lucrări – *Vals* și *Dans* – conțin un anumit volum de fragmente monodice, însă acestea suportă un travaliu cromatic impunător, care le conduce către un nivel de complexitate asemănător cu cel al miniaturilor *Dans lent* și *Studiu de concert*.

Acest ciclu de piese este unul reprezentativ pentru repertoriul neaghian de miniaturi. Unitar într-o anumită măsură după continuitatea ideilor artistice, opusul este, totuși, lesne divizat în două părți: una aproape pur tehnică, în care autorul a implementat principii de contrapunctare și cromatizare a conținutului muzical, și cealaltă cu un vădit contur ideatic, în care primează melodia și profunzimea acesteia.

Într-un final, conform detaliilor oferite în cazul fiecărei creații, se poate afirma cu încredere că tendința lui Gheorghe Neaga de a pendula între vechi și nou este plauzibilă atât în cazul miniaturilor influențate sau nu de folclor din perioada de debut a compozitorului cât și în cel al lucrărilor inspirate din repertoriul muzicii profesioniste, apărute către perioada de maturitate componistică a autorului.

Referințe bibliografice

1. ВЛАЙКУ, О. Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века). Кишинэу: Grafema Libris, 2011.
2. СТОЛЯР, З. Георгий Няга. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973.
3. <http://dexonline.ro/>
4. MILIUTINA, I. Cu privire la utilizarea folclorului în creația camerală instrumentală. În: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Știința, 1993, p. 66-74.

SONATA-DIALOG PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE V. ROTARU

SONATA-DIALOGUE FOR BASSOON AND PIANO BY V. ROTARU

VLADIMIR TARAN,

lector superior, doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În paginile acestui articol, autorul analizează particularitățile stilistice ale Sonatei-dialog pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru, evidențiind predilecția compozitorului pentru genul muzicii instrumentale de cameră, preponderent, pentru pian și instrumente aerofone. Sonata-dialog în discuție se caracterizează printr-un limbaj muzical adânc ancorat în folclor (cu ritmuri specifice dansurilor populare moldovenești), prin utilizarea principiilor improvizatorice în dezvoltarea materialului și prin virtuozitatea originală a partii solistice. În calitate de interpret al sonatei (ca solist), autorul sugerează unele recomandări metodice soliștilor-fagotiști în vederea realizării unei interpretări de performanță a creației.

Cuvinte-cheie: sonată, folclor, linie melodică, construcție intonațională, formațiuni tematice, procedee polifonice

In the pages of this article, the author analyzes the stylistic peculiarities of the Sonata-dialogue for bassoon and piano by Vladimir Rotaru, highlighting the composer's predilection for the genre of instrumental chamber music, mostly for piano and wind instruments. The Sonata-dialogue in question is characterized by a musical language deeply rooted in folklore (with specific rhythms of the Moldovan folk dances), by using the principles of improvisation in developing the material and original virtuosity of the solo part. As a performer (soloist) of the sonata, the author suggests some methodical recommendations to bassoon-soloists in order to achieve a successful interpretation of the creation.

Keywords: sonata, folklore, melodic line, intonational construction, thematic structure, polyphonic techniques

Examinând evoluția genului de sonată în creația compozitorilor din Republica Moldova, muzicologul Svetlana Țircunova menționează ca acesta „...este considerat în mod tradițional unul dintre cele mai importante genuri din sistemul creației componistice de orientare europeană. Studiile profesionale includ, în mod obligatoriu, însușirea formei de sonată, utilizarea unui astfel de gen. Din aceste considerente, evoluția sonatei poate fi un indiciu al nivelului tradiției componistice, dovadă a înzestrării sale profesionale, a originalității” [1, p. 88].

În ceea ce privește creația compozitorului Vladimir Rotaru, trebuie să menționăm că domnia sa a excelat în diferite genuri: muzică simfonică, muzică de cameră vocală și instrumentală, muzică de concert, miniaturi, cicluri, lucrări ample. Un loc aparte, însă, îl dețin compozițiile pentru pian și instrumente aerofone. Printre operele sale muzicale, aparținând genului de sonată, amintim *Sonată-improvizație* pentru pian (monopartită, 1991), *Sonată pentru vioară și pian*, în 2 părți – *Recitativ, Allegro scherzando* (1993) și *Sonata-dialog pentru fagot și pian* (2003).

Sonata-dialog pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru se situează în aria experimentelor, care sunt întreprinse de compozitor în domeniul genului și formei. Premiera creației a avut loc în Sala Mare a Academiei de Muzică Teatru și Arte Plastice pe data de 10.06.2003, în interpretarea lui Vladimir Taran (fagot) și a Svetlanei Danilova (pian).

În această lucrare sunt observate anumite legități stilistice proprii creației lui Vladimir Rotaru. După cum afirmă Elena Mironenco „...dominanta autentică a creației lui Vladimir Rotaru reprezintă gândirea națională” [2, p. 88]. În primul rând, este vorba de limbajul muzical, pătruns de mijloace intonaționale, de ritmurile și modurile provenite din folclorul național. În *Sonata* lui Rotaru se simte influența puternică a dansurilor moldovenești, care formează izvorul principal al limbajului muzical al compozitorului. În al doilea rând, este vorba de principiile improvizatorice folosite în dezvoltarea materialului (după principiul evoluției, manifestat în libertatea lăuntrică de construire a formei lucrării). În al treilea rând – virtuozitate originală, care presupune un nivel înalt de tehnică interpretativă.

Compoziția sonatei își are începutul în muzicalitatea populară. Mai întâi de toate, atragem atenție la construcția lucrării care este monopartită, ceea ce nu este caracteristic pentru sonatele clasice,

construite tradițional din trei sau patru părți. Desfășurarea tematică nu se bazează pe confruntările de contrast ale temelor (tradiționalele confruntări ale temeii principale și ale celei secundare), ci, invers, aceasta apare din construcția primelor zece măsuri, care formează nucleul generator al sonatei, îmbinând în sine funcțiile de introducere și expoziție ale materialului muzical.

Forma lucrării este greu de determinat univoc, deoarece un rol deosebit, în acest caz, îl joacă revenirea permanentă, variată, la ideile muzicale primare ale lucrării. Totuși, cu toată libertatea discursului muzical, sonata se dezvoltă într-o linie dramatică cu o culminație patetică, astfel, formând centrul de gravitate (*Maestoso e appassionato*, cifra 9), cu unele elemente de repriză.

Una din particularitățile acestei partituri constă în numeroasele indicații foarte detaliate în text, legate de schimbarea tempo-ului, a procedurilor de emisie a sunetelor, a nuanțelor dinamice: *Allegro appassionato* (c. 1, cifrele 11, 13), *Un poco piu mosso* (cifra 1; A), *Agitato* (cifra 2), *Sostenuto e drammatico* (cifra 3), *Piu mosso leggero* (cifra 4), *Piu mosso* (cifrele 5, 8), *Sostenuto* (B; cifrele 6, 7), *Maestoso e appassionato* (cifra 9), *Presto e staccato* (cifra 10), *Piu mosso e poco a poco stringendo* (cifra 12), *Sostenuto e molto espressivo* (cifra 14) ș. a., care contribuie substanțial la formarea atmosferei dramatice a lucrării. Așadar, baza intonațională a melodiei cu caracter instrumental o constituie alternanța mișcării treptate (în principiu, descendente) și expunerea prin salturi la intervale mari – cvinte perfecte, sexte mici, septime mari.

Exemplul 1

Allegro appassionato

The image displays a musical score for a piece titled "Allegro appassionato". The score is written for piano and consists of three systems of staves. Each system includes a bass clef staff (left hand) and a grand staff (right hand) with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Expresivitatea și intensitatea dezvoltării liniei melodice nu sunt atenuate nici de ritmul pitoresc de doină la 12/8. În acest compartiment expozițional, compozitorul recurge la schimbări frecvente de măsură (3/8, 6/8, 9/8), ceea ce conduce la o liberare și mai mare a desfășurării melodiei.

Utilizarea mordentelor, a apogiaturilor, imprimă discursului acea bogăție a coloritului popular atât de caracteristică muzicii lui Vladimir Rotaru. Până la sfârșitul lucrării, în discursul melodic nu survin schimbări deosebite (construcția intonațională, caracterul), variind doar registrul, continuarea sunării. Compozitorul face apel la melodie și o transpune în diferite tonalități. Așadar, dacă la început tema începe cu sunetul *mi-bemol*, pe parcurs, ea începe de la *re* (cifra 1) sau de la *fa* (cifra 6).

Totuși, saltul de la cvintă, urmat de două secunde din debutul melodiei, dau un nou imbold pentru apariția și dezvoltarea unor noi formațiuni tematice. Într-un caz, discursul duce chiar la o mișcare foarte agitată (cifra 2/A). În alt caz (cifrele 4, 7) – trece într-o construcție improvizatorică liberă, având ca scop, după părerea noastră, demonstrarea măiestriei interpretului și a posibilităților instrumentului (cifrele 4, 5, 8). Mișcările de octavă accentuate, indicația agogică *piu mosso scherzando*, hașura *staccato* sunt remarcile autorului, care conferă muzicii caracterul *scherzando*.

Un aspect important de construire tematică a sonatei reiese din mișcarea jumătății a doua din tema inițială, formată din 10 măsuri. Devenind independentă (în cifrele 2, 3, 4B, 9, 11), ea se evidențiază prin expresivitate deosebită.

Exemplul 2

Materialul tematic expus inițial în registrul mediu este preluat cu o octavă în jos, fiind caracterizat printr-un dramatism aparte, susținut de remarca autorului *Agitato drammatico*, care, spre sfârșit, scade și aproape că dispare. Cu o mare putere de exprimare se simte căderea în mișcare de septimă mică. La sfârșit (cifra 14), la *fortissimo*, cu susținerea pianului, sunt confirmate principalele intonații ale temei.

Exemplul 3

Apariția gamei în mișcare descendentă, expusă prin durate de optimi și acordurile de la sfârșitul sonatei (*Maestoso*, în nuanțe de *forte/fortissimo*), creează o imagine cu adevărat dramatică.

Exemplul 4



Referindu-ne la denumirea lucrării, *Sonata-dialog*, putem menționa că autorul redă o convorbire egală dintre două personaje. Compozitorul, bineînțeles, a dorit să țină cont și de importanța partidei pianului în această lucrare, deoarece *sonata* în discuție a fost scrisă, la început, pentru pian, apoi, a fost redactată pentru fagot și pian, de unde și provine denumirea de *sonată-dialog*. Într-adevăr, partida pianului îndeplinește nu doar funcția de acompaniament, de însoțitor, ci și rolul de participant egal la dialog. Aceasta se manifestă prin bogăția și varietatea facturii, prin procedee tehnice destul de dificile, prin preluarea tematismului din partida fagotului.

Sonata-dialog pentru fagot și pian cuprinde tot registrul fagotului: *Si-bemol*₁ până la *re-bemol*². Ca și pianul, fagotul are o partidă complicată ce necesită o virtuozitate avansată și depinde de tehnică, de respirație, de rezistența interpretului.

Ansamblul între fagot și pian se întemeiază pe o dezvoltare complexă și pe o completare reciprocă, asigurată, adesea, prin procedee polifonice, cum ar fi, imitația. Culminația lucrării (cifrele 9-10) este realizată prin intonații decisive, la început, expuse cu triolete, apoi, cu șaisprezecimi, care apar într-o mișcare contrară. Toate aceste procedee imprimă discursului muzical un dramatism și mai mare.

Sub aspect interpretativ remarcăm că solistul trebuie să fie bine pregătit, să dispună de o rezistență impecabilă. Muzicianul trebuie să obțină nu doar o expresie adecvată a materialului tematic, dar și o intonație perfectă, mai ales, că în linia melodică sunt implicate unele sunete pe care este destul de dificil de a le controla intonativ (este vorba de sunetele *mi-bemol*, *re* etc.).

Una din posibilitățile specifice ale fagotului constă în posibilitatea utilizării a mai multor variante ale digitației, cu ajutorul cărora se pot obține diverse nuanțe timbrale ale sunetului, se poate regla intonația și, adeseori, acestea au un rol important la redarea diferitor caractere muzicale (*cantilene*, *scherzo* etc.).

De asemenea, interpretarea creației în discuție implică adaptarea solistului-fagotist la schimbul registrelor, ceea ce necesită o flexibilitate mare a aparatului interpretativ, a intensității buzelor, a coloanei de aer expirate pentru a obține intonația și culoarea timbrală a sunetului. Solistul trebuie să trateze în mod individual indicațiile agogice, dinamice ale lui Vladimir Rotaru și să reușească să creeze o imagine artistică proprie a *Sonatei-dialog*, exprimându-și, astfel, individualitatea artistică. Aceste calități s-au exprimat destul de unitar, dacă ținem cont de faptul că lucrarea a fost prezentată în premieră absolută (în 2003) și nu a dispus, până atunci, de tradiții proprii de interpretare.

Analiza acestei lucrări ne-a permis să deducem următoarele concluzii:

– În această lucrare Vladimir Rotaru redă influența puternică a dansurilor moldovenești, care formează sursa principală a limbajului muzical.

– *Sonata-dialog* reprezintă perioada de maturitate a creației compozitorului unde se scot în evidență creația sa, stilul și maniera de interpretare.

Referințe bibliografice

1. ЦИРКУНОВА, С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: *Традиционное и новое в музыке XX века*. Кишинев: Goblin, 1997.
2. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000.

**BORIS DUBOSARSCHI. CVARTETUL DE COARDE NR. 4:
PROBLEME DE INTERPRETARE****BORIS DUBOSARSCHI. THE STRING QUARTET NO. 4:
PERFORMANCE ISSUES****ALEXANDRU URECHE,**lector universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul conține o analiză cu aspect metodic a Cvartetului de Coarde nr. 4 al compozitorului B. Dubosarschi. Compus în 1985, Cvartetul reprezintă un omagiu oferit în memoria compozitorului Vitalii Verhola decedat la vârsta de doar 38 de ani. Lucrarea constă din două mișcări – *Andante* și *Allegro risoluto* – și reflectă caracterul tragic al evenimentului ce i-a influențat apariția. Autorul elucidează aspecte ce țin de ideea, conținutul și forma Cvartetului (determinarea originilor tematice, leitmotivelor și rolului lor în structura lucrării), precum cuprinde și observații pur interpretative (soluții și sugestii tehnice). De asemenea, se face referință la imprimarea reprezentativă a lucrării realizată de Cvartetul de Coarde a Radioteleviziunii de Stat din Moldova cu participarea nemijlocită a autorului.

Cuvinte-cheie: cvartet de coarde, instrumente cu coarde, Dubosarschi, muzica națională, interpretare, formă, frazare, nuanțe dinamice

The article represents an analysis of String Quartet no. 4 by Boris Dubosarschi. Written in 1985, the work represents a homage to the memory of composer Vitali Verhola who died at the age of 38. The work consists of 2 movements – *Andante* and *Allegro risoluto* and reflects the tragic events that caused its appearance. The present analysis discusses such aspects of the piece as the main idea, the content and form (determines the thematic origins, the leitmotifs and their role in the structure of the piece), as well as aspects of performance (technical advice and solutions). In addition, it refers to the recording of the piece made by the Radio String Quartet in collaboration with the author.

Keywords: string quartet, analysis, Dubosarschi, Moldovan music, performance, interpretation, string instruments, form, phrasing, dynamics

Crearea Cvartetului de Coarde nr. 4 de Boris Dubosarschi a fost prilejuită de un eveniment tragic ce a avut loc în vara anului 1985. Autorul se afla la Suhumi, Georgia, când a primit vestea dureroasă despre decesul colegului și bunului său prieten compozitorul Vitalii Verhola, care a plecat din viață la vârsta de doar 38 de ani. Din spusele autorului, el a simțit necesitatea de a aduce un omagiu muzical prietenului său, fapt care a fost realizat prin crearea Cvartetului de Coarde nr. 4 în două mișcări – *Andante* și *Allegro risoluto*. Către anul 1985 B. Dubosarschi deja posedă o vastă experiență în domeniul cvartetelor de coarde: „În anii 1980 spectrul activității sale s-a lărgit din contul lucrului pedagogic la Conservatorul de Stat al Republicii Moldova, [...] unde [...] el preda cvartetul, vioara, viola, [...]. În mod firesc, experimentele sale componistice au loc cu prevalență în domeniul muzicii instrumentale de cameră: sonate, ..., trio, cvartete, cvintet” [1, p. 93]. Motivul apariției Cvartetului nr. 4 a influențat, desigur, și tematica lucrării, ea având un caracter în general sumbru, uneori chiar funebru, cele trei motive de bază ale lucrării având menirea să creeze imaginea respectivă. Trăsăturile programatice ale cvartetului reprezintă, după părerea muzicologului G. Cocearova, o caracteristică mai rar întâlnită în creația lui B. Dubosarschi [2, p. 40]. Din punct de vedere interpretativ, realizarea obiectivelor pe care le înaintea lucrarea necesită obținerea unei emiteri sonore adecvate, a articulației necesare, precum și perceperea corectă a motivelor, uneori, extrem de cromatizate.

În acest context poate fi discutat primul aspect al ciclului – planul tonal. În stilul muzicii moderne, lucrarea nu are semne la cheie și, deși este oficial etichetată ca fiind scrisă în *cis-moll*, se poate vorbi mai degrabă despre un centru tonal *Cis*, decât despre tonalitate în plinul sens al cuvântului. Astfel, în Cvartet se disting trei asemenea centre tonale: *Cis* la începutul părții I, *F* la sfârșitul părții I și începutul părții II și *Fis* la sfârșitul părții II. Ambiguitatea tonală poate fi clar demonstrată prin exemplul măsurilor 9-12 din partea I, unde răsună concomitent trisonurile de *cis-moll* și *dur*. Din punct de vedere al

conținutului lucrării, suprapunerea trisonurilor majore și minore – procedeu utilizat și mai târziu pe parcursul celor două părți – contribuie la crearea unor momente de tensiune. Complexitatea armoniilor folosite în acest ciclu înaintază prima problemă de interpretare – acordajul. Perceperea corectă a motivelor și armoniilor de către interpreți și, ca urmare, obținerea acordajului adecvat, necesită un auz bine antrenat și obișnuit cu armonii complexe. Este strict necesară respectarea temperării acordajului pentru a asigura consonanța tuturor componentelor verticalei sonore. În timp ce anumiți interpreți sunt în stare să realizeze acest aspect al interpretării în mod intuitiv, alții ar putea avea nevoie de o înțelegere exactă a rolului partidei sale în contextul verticalei armonice. Drept exemplu de un astfel de exercițiu am putea folosi sus menționatele măsuri 9-12 din partea I. Se va începe prin acordarea cvintei *Cis-Gis* la vioară I și violoncel, după care se vor adăuga, în ordine, *E* și *F* la vioara II și, respectiv, violă, dându-se prioritate terței minore din cauza sensibilității acesteia. Un procedeu similar se va folosi și la instaurarea celui de al doilea centru tonal *F* în ultima măsură a părții I, unde *As*, care rămâne din măsura precedentă, contribuie la suprapunerea trisonurilor major și minor.

Partea I a Cvartetului – *Andante* – este scrisă în formă parcursivă în care se disting două compartimente bazate pe două sfere de imagini, având material tematic diferit.

Prima secțiune din *Andante* (măsurile 1-27) expune cele două laitmotive ale lucrării, primul dintre care poate fi considerat prevalent ca importantă. Formula ritmică de patru note repetate (triolet de șaisprezecimi + notă lungă de cinci pătrimi) redă cu precizie caracterul încordat și tragic al Cvartetului și, în același timp, constituie materialul de construcție de bază al ciclului pe două planuri: ritmic și tonal. Ritmul repetat, ușor de recunoscut este folosit pe toată durata ambelor părți cu scopul perpetuării unei idei unice, iar înălțimea repetată a sunetului contribuie la afirmarea centrelor tonale menționate mai sus. Specificul instrumentelor cu coarde face ca formulele repetate, în special în partida violei, să fie interpretate în părți diametral opuse ale arcușului, fapt care cere de la interpreți un nivel corespunzător de măiestrie pentru asigurarea unei articulații și a unei dinamici unice. Cel de-al doilea laitmotiv care reprezintă o mișcare cromatică din 12 sunete în jurul centrului tonal *Cis* apare în măsura 13 în partida vioarei I și a violei și se suprapune perfect pe laitmotivul de bază, completând, astfel, atât caracterul sumbru al muzicii cât și percepția centrului tonal.

A doua secțiune a părții I debutează în măsura 28 și, la început, redă o stare de anxietate care, mai târziu, erupe, atingând culminația dramatică a părții. Din punct de vedere tematic, acest compartiment reprezintă o structură polifonică, având la bază un canon cu intrări asimetrice în *pizzicato* condus de violoncel și preluat de viorile I și II, având ca fundal laitmotivul de bază care nu conține nici măcar pentru o măsură în partidele viorii II și a violei, pentru a nu pierde din intensitatea momentului. Interpretarea acestui fragment ce reprezintă culminația părții (măsurile 39-42) necesită un *pizzicato* penetrant din partea celor ce conduc tema canonului, precum și asigurarea unei intonații și sonorizări comune pe unisonul între vioara I, violă și violoncel.

Odată consumat compartimentul dramatic al mișcării I, revine sfera primului laitmotiv (măsura 43), care de data aceasta conține un interval de secundă descendentă între primele două note ale motivului, dar care este ușor de recunoscut din cauza formulei ritmice caracteristice. Totuși, de această dată tema oferă o tranziție într-un alt caracter: de tristețe, resemnare și, până la urmă, împăcare. Crearea acestui caracter se datorează faptului că melodia liberă, improvizatorică, încredințată viorii I și contrapunctul în *pizzicato* la vioara II se desfășoară pe fundalul unui trison de *F-dur* menținut de violă și violoncel pe durata ultimilor zece măsuri ale părții. Doar în penultima măsură laitmotivul (de data aceasta conținând un interval de terță mică descendentă între primele două note ale sale și terță mică ascendentă între ultimele), prin ultima sa notă *As*, schimbă percepția majorului curat în ceva ambiguu. Interpretarea acestui compartiment necesită procedeu *non vibrato* de la cele două instrumente care mențin trisonul pe durata celor zece măsuri. *Vibrato* ar putea perturba consonanța intervalelor trisonului, precum și caracterul resemnat al muzicii. În partida viorii I, din aceleași considerente muzicale, este preferabil procedeu *poco vibrato*. Este, de asemenea, recomandată sublinierea primei note

din trioletul de pe timpul 1 al măsurii 51, pentru scoaterea în evidență a caracterului de lamentare redat de triolet. Aplicarea aceluiași principiu este preferabilă și în ultima apariție a leitmotivului descrisă mai sus (măsura 54, timpul 3).

Partea II a ciclului – *Allegro risoluto* – poate fi clasificată ca formă de sonată experimentală fără repriză, ea conținând două sfere ideatice distincte, fiecare din ele bazându-se pe o temă aparte. Ca și în prima parte, fiecare din aceste teme își găsește expunerea și dezvoltarea în interiorul propriului compartiment, după care urmează o dezvoltare a temelor în jumătatea a doua a mișcării.

Allegro începe prin reiterarea ultimei variante a primului leitmotiv în unison la toate instrumentele, care, de această dată, răsună într-un *f-moll* clar în tempoul și caracterul indicat pentru această mișcare – *risoluto*. Primul compartiment al părții reprezintă, cu mici întreruperi, un *fugato* care cuprinde măsurile 3-74. Nucleul temei de bază este extras din cel de-al doilea leitmotiv al părții I și conține aceeași mișcare cromatică în jurul centrului tonal. Indicațiile autorului – *secco* și *marcato* – impun o trăsătură de arcuș în partea de jos a acestuia cu amplitudă orizontală mică, pentru a reduce la minim durata notelor. Caracterul amenințător al temei este susținut de leitmotivul I suprapus ocazional peste *fugato* în desfășurare. Cele 70 de măsuri ale epizodului *fugato* se desfășoară într-un *crescendo* în două valuri (cel de-al doilea începând în măsura 47) care este întrerupt brusc în măsura 74 pentru a ceda locul unui nou caracter.

Secțiunea cuprinsă între măsurile 75-179 este una dintre cele mai importante pentru dramaturgia lucrării, conținând, conform intenției autorului, caracterizarea eroului principal al lucrării. Secțiunea se bazează pe două citate preluate din opera *Carmen* de G. Bizet care îl caracterizează pe toreadorul Escamillo. Primul citat este preluat din scena de masă de la începutul actului IV, ea fiind și tema principală din introducția orchestrală a operei. Cel de-al doilea citat este nemijlocit refrenul din cupletele toreadorului din actul II.

Folosirea citatelor muzicale este un procedeu artistic răspândit în arta muzicală contemporană. Din spusele lui B. Dubosarschi, în perioada creării celor patru cvartete, adică în anii 1971-1985, viziunile sale muzicale erau profund marcate de personalitatea lui Dmitri Șostakovici. Acesta, la rândul lui, folosea frecvent citatele pentru crearea imaginii dorite. Tema în stil mozartian, care servește drept temă principală a Simfoniei nr. 9, sau tema *Marșului Ostașilor Elvețieni* din uvertura *Wilhelm Tell* de G. Rossini, folosită în partea I a Simfoniei nr. 15, sunt două cele mai elocvente exemple. Viziunea lui B. Dubosarschi asupra imaginii toreadorului l-a impulsionat să folosească temele asociate cu acest caracter. În opinia compozitorului toreadorul reprezintă o imagine mai degrabă tragică, un caracter ce întruchipează lupta cu dificultățile vieții, luptă care, deseori, are un sfârșit fatal. Astfel, imaginea toreadorului poate fi asociată cu cea a colegului său V. Verhola, plecat prematur din viață.

Tema din introducția orchestrală a operei *Carmen*, care în acest articol va fi convențional numită „tema I a toreadorului”, apare pentru prima dată în partida violoncelului în măsura 76. Expusă în optimi față de șaisprezecimile din varianta originală, tema de la bun început ține să ne informeze că citatele care vor apărea pe parcursul mișcării nu vor fi literale, ci transformate și adaptate necesităților autorului. Imediat după prima apariție a temei la violoncel, compozitorul schimbă măsura din 4/4 în 3/4 pentru a explora noile posibilități oferite de acest material tematic într-o mișcare ternară. Tema, evident comprimată pentru a corespunde măsurii 3/4, este preluată de vioara I, după care revine în partida violoncelului însoțit de violă. Indicația *grazioso* în partida viorii I indică faptul că trăsătura de arcuș *spiccato* folosită în acest epizod trebuie să fie diferită ca sonoritate și lungime a notelor de cea folosită în tema *fugato*. În măsura 101 autorul introduce cel de-al doilea citat din operă, care mai jos va fi convențional numit „tema II a toreadorului”, din nou într-o formă transformată, de această dată incompletă. După un mic compartiment în care autorul dezvoltă ambele teme ale toreadorului este introdus un alt element din introducția orchestrală, de această dată din încheierea uverturii (măsurile 125-128). Acest element care păstrează duratele originale de șaisprezecimi permite autorului să dezvolte o mișcare vertiginoasă care va duce la cea de-a doua culminație a părții (măsurile 125-148). Pasajele rapide în *detache* din acest frag-

ment necesită o bună sincronizare a trăsăturii de arcuș din partea interpreților, iar acordurile sincopate ce reprezintă culminația secțiunii (măsurile 144-149) – un atac unic după fiecare pauză.

Secțiunea ce cuprinde măsurile 150-227 poate fi definită ca o dezvoltare a mișcării secunde, dar și a întregii lucrări (partea I fiind lipsită de o dezvoltare propriu-zisă). Din punct de vedere tematic, ea reprezintă cel mai elaborat compartiment al lucrării, conținând, cel puțin, cinci dintre motivele expuse în ambele părți ale Cvartetului. La fel și din punct de vedere dramaturgic ea reprezintă o împletire a tuturor caracterelor prezentate mai sus.

Primul fapt demn de menționat în legătură cu acest compartiment este reinstaurarea centrului tonal *Cis*, odată cu consumarea culminației secțiunii precedente. Această reinstaurare este pregătită în vocea de sus (vioara I) a facturii acordice din ultimele zece măsuri ale secțiunii precedente, dar nu este evidentă până în momentul în care *Cis* este încredințat viorii I ca și notă întreagă cu *fermata* pe fonul pauzei, cu *fermata* în celelalte voci în măsura 150, din care, după cum am menționat mai sus, începe dezvoltarea mișcării. În aceeași măsură 150 revine și măsura de 4/4 de la începutul părții.

Prima fază a dezvoltării (m. 150-189) reprezintă o *fugă* la patru voci cu temă de patru măsuri și răspuns *real*, cu intrări în ordine ascendentă la violoncel, violă, vioara I și, corespunzător, vioara II, având tangențe directe cu *fugato* de la începutul părții II. Fuga este scrisă în aceeași mișcare de optimi *spiccato secco*, înaintând, corespunzător, aceleași cerințe față de trăsătura de arcuș. Din punct de vedere tematic, ea reprezintă o îmbinare ingenioasă și reușită a două dintre motivele de bază ale Cvartetului.

Caracterul și mișcarea temei, preluate din *fugato*, reprezintă o reminiscență a celui de-al doilea laitmotiv al părții I, mai precis – a unui element din dezvoltarea lui, cuprins între măsurile 21-26 ale părții I. Acest element expus în partea I într-un *pp* misterios revine în culminația părții secunde în *ff*, constituind elementul de bază în construirea acestei culminații. Motivul *fugato* este aproape pe neobservate împletit în tema fugii cu „tema I a toreadorului”, ale cărei intervale sunt schimbate astfel încât o recunoaștem mai degrabă din conturul liniei melodice. Modificarea intervalelor temei este efectuată într-un asemenea mod încât contribuie și la afirmarea centrului tonal *Cis* la mijlocul și sfârșitul celor patru măsuri ale temei. Caracterul extrem de complex al fugii este sporit de prezența a cel puțin trei contrapuncte distincte, care apar în voci diferite în aceeași ordine ca și răspunsurile temei. Toate cele trei contrapuncte sunt bazate pe o mișcare cromatică sincopată, dar au contururi distincte. După consumarea expoziției fugii urmează un interludiu de șase măsuri, în care distingem cel de-al treilea contrapunct. Măsurile ce urmează (171-179) reprezintă *stretto* al fugii, unde tema în partida viorii I și tema în *inversie* în partida violei sunt suprapuse temei în *augmentare* în partida violoncelului. Ultimele zece măsuri ale fugii (180-189) sunt extrem de importante, din motiv că ele prevestesc deznodământul ce va avea loc la sfârșitul dezvoltării. În această secțiune autorul suprapune primul laitmotiv al lucrării, cu semiton între primele două note ale sale, în partidele viorilor, peste tema fugii în *augmentare* la unison între violă și violoncel. Episodul scris în *f* poartă o mare încărcătură emotivă și se consumă printr-un procedeu folosit mai devreme – acorduri sincopate la toate vocile.

Ca și în orice fugă, în acest compartiment interpreții au de depășit o serie de obstacole. Se va lucra asupra obținerii echilibrului sonor necesar, fiecare instrument cedând din nuanță la consumarea temei pentru a permite scoaterea în evidență a temei preluate de alt instrument. Se va urmări claritatea și transparența interpretării pentru a permite perceperea de către public a tuturor elementelor scriiturii contrapunctice. Unul din procedee care contribuie la obținerea efectului de claritate este filarea tuturor notelor lungi din contrapunct după principiul atac-filare, sau așa-numitul „ton de clopot”. Respectarea acestui principiu permite evitarea supraîncărcării facturii și perceperea duratelor scurte. Aceeași soluție este recomandabilă și pentru interpretarea temei în *augmentare* de către violă și violoncel în măsurile 180-189. Autorul indică două articulații pe fiecare notă a temei: *accent* și *portato*. Această scriitură poate fi echivalată cu un *non-legato* activ la clavier și necesită un atac clar și o separare a notelor din partea interpreților la instrumente cu coarde.

Ultima fază din dezvoltarea părții II (m. 192-227) reprezintă culminația dramatică a lucrării. Ea

începe prin reiterarea primului laitmotiv al Cvartetului la violă și violoncel, pe fundalul notei lungi al căruia viorile interpretează tema fugii în *pizzicato*, a doua și a treia trasare a temei fiind în *inversie* cu intervale modificate. Pentru ultima dată tema fugii va apărea la unison în *pizzicato f* la toate instrumentele în măsurile 204-206, urmată de o pauză generală pe bara de măsură cu efect de liniște înaintea furtunii. Următoarele douăzeci de măsuri (207-227) reprezintă apogeul dramatic al ciclului, realizat la unison pentru toate instrumentele pe toată durata lui. Pentru obținerea acestei culminații autorul alege să folosească cele două laitmotive, care au servit drept material de construcție de bază al întregii lucrări, al doilea apărând aici în *ff* în varianta preluată din măsurile 21-26 ale primei mișcări, folosită și în tema fugii. Culminația se desfășoară în trei valuri, primul fiind întrerupt de un *subito p*, iar cel de-al doilea – de o pauză generală. Este foarte importantă afirmarea centrului tonal *Fis* în ultima parte a secțiunii și anume: *Fis-dur* în măsura 218 și *fis-moll* în măsura 226, prevestind instaurarea acestui centru tonal la sfârșitul lucrării. Culminația se consumă prin reiterarea augmentată a laitmotivului de bază pe corzile de bas a tuturor instrumentelor.

Sarcinile care stau în fața interpreților în acest compartiment, pe lângă asigurarea unisonului perfect, includ desfășurarea unei palete dinamice largi, având în vedere prăbușirea de la *ff* la *subito p* și creșterea din nou la *fff*, iar indicația autorului de a interpreta laitmotivul de bază pe corzile grave în măsura 226 presupune intenția lui de a obține maxim de sunet.

Joncțiunea culminației cu ultima secțiune a mișcării în măsurile 227-229 conține un procedeu dramatic de mare putere și anume: consumarea abruptă a dramatismului și trecerea lui într-o stare de istovire și de resemnare, procedeu cu atât mai puternic cu cât este preluat din experiența vieții umane. Repertoriul muzical universal cunoaște nenumărate exemple de folosire a unui astfel de procedeu, din care unul din cele mai elocvente ar fi *Adagio* din *Cvartetul de Coarde op. 11* de Samuel Barber, unde starea de tensiune maximă se consumă pe durata pauzei generale cedând locul calmului și resemnării. Acest efect poate explica și particularitățile formei mișcării secunde, adică lipsa reprizei, autorul creând o paralelă cu întreruperea neașteptată a vieții colegului său.

Coda mișcării secunde (m. 228-268) este scrisă în tempoul *Adagio* și conține deznodământul lucrării. Tematismul său se bazează pe laitmotivul de bază al lucrării, precum și pe „tema II a toreadorului”. Cea din urma, prezentată în *pizzicato* la viori, este întreruptă permanent de laitmotivul susținut de violă și violoncel, fapt care oferă o conotație fiecărei teme, chipul eroului fiind întruchipat de tema toreadorului, iar imaginea deznodământului fatal – de laitmotivul de bază.

Coda conține două recitative contrastante ca și caracter. Primul, încredințat viorii I între măsurile 239-244, scris în *p dolce*, reflectă o stare de tristețe și cere finețe în abordarea sa. Cel de-al doilea, încredințat violoncelului în *f* (m. 249-251), pregătit de *sf tremolo* la viori, reprezintă o ultimă erupere emotivă. Pentru obținerea efectului dorit, autorul scrie acest *solo* într-un registru înalt, unde tesitura violoncelului poate reda cel mai bine efectul unui strigat de durere.

Acest recitativ se revarsă fără pauză într-un coral aidoma cântărilor medievale, care durează trei măsuri (252-254) și care, la rândul lui, aduce o nouă apariție a temei laitmotivului de bază, care aici, după trei măsuri de coral și, odată cu instaurarea *Fis-dur* și a facturii acordice, parcă pentru prima dată își revelează esența sa – este o cântare bisericească de pomenire. Linia viorii I (m. 255-261) ascendentă și ușoară simbolizează ascensiunea sufletului care parcă își găsește odihna prin instaurarea sextacordului de *Fis-dur* (m. 261), care va rămâne susținut de viori și violă pe durata ultimelor opt măsuri ale lucrării. Tema toreadorului în *pizzicato* la violoncel, în care autorul introduce intenționat sunetul *A* peste acordul de *Fis-dur* din vocile superioare, procedeu de major-minor folosit pe toată durata lucrării, parcă vine să amintească de evenimentele triste care au avut loc, dar, până la urmă, ea se dizolvă în laitmotivul cântării bisericești, contopindu-se prin *Ais* cu armonia susținută în *morendo* de celelalte instrumente.

În fondul de imprimări al TRM se păstrează varianta interpretativă a Cvartetului nr. 4 de B. Dubosarschi realizată de Cvartetul de Coarde al Radioteleviziunii de Stat din Moldova în componența strălucită: A. Kaușanski – vioara I, A. Mirocinik – vioara II, B. Dubosarschi – violă și N. Tatarinov

– violoncel. Din mai multe motive, această imprimare a reprezentat un etalon de interpretare a lucrării pentru generațiile care au urmat. Îmbinarea fericită a nivelului înalt al interpreților cu prezența autorului în componența cvartetului a permis explorarea la maxim a posibilităților interpretative ale formației și a potențialului conținutului muzical.

Din spusele compozitorului, toți membrii cvartetului au participat activ la realizarea scopului comun, venind cu sugestii și propuneri de procedee tehnice și interpretare a ideilor muzicale. Rolul de lider în cvartet îi revenea lui A. Kaușanski, distins interpret și profesor, care s-a arătat foarte interesat de reușita proiectului. Procesul creativ pe durata repetițiilor a fost atât de fructuos încât în imprimarea respectivă putem observa anumite diferențe față de partitura originală: alte trăsături de arcuș, *pizzicato* în loc de *arco* etc. Una din cele mai evidente modificări poate fi observată în măsurile 21-26 ale primei părți, unde, la sugestia lui A. Kaușanski, vioara I interpretează mișcarea cromatizată, despre care s-a vorbit mai sus, în flageole artificiale în loc de *ordinario*. Acest procedeu a fost menit să accentueze răceala conținutului muzical. Pe durata aceleiași secțiuni, în măsurile 25-26, observăm viola alternând acordurile între *arco* și *pizzicato* în loc de numai *arco* din varianta originală a partiturii. La rândul său, acest procedeu este menit să descarce factura epizodului, în care doar leitmotivul de bază trebuie scos în prim-plan. De evidențiat sunt și solo-urile recitative ale viorii I la sfârșitul fiecărei părți, interpretate de către A. Kaușanski cu o îmbinare de simplitate și expresivitate care întruchipează o emoție sinceră, precum și solo-ul violoncelului de la sfârșitul părții secunde, interpretat de N. Tatarinov cu intensitatea necesară redării caracterului muzicii. Astfel, rodul muncii membrilor cvartetului Radioteleviziunii de Stat din Moldova rămâne și astăzi un punct de referință pentru interpreții ce doresc să abordeze lucrarea lui B. Dubosarschi.

Cvartetul de Coarde nr. 4 de B. Dubosarschi reprezintă una din lucrările importante ale repertoriului național de cvartet. Sinceritatea conținutului, prospețimea formei și dezvoltarea elaborată a ideilor muzicale l-au făcut atrăgător deja pentru câteva generații de interpreți, el, pe bună dreptate, meritându-și locul în repertoriul mai multor componente de cvartet autohtone. Reușita interpretării acestui *Cvartet*, ca și a oricărei alte lucrări a lui Boris Dubosarschi, depinde de redarea cât mai precisă a imaginilor muzicale, precum și de depășirea cu măiestrie a dificultăților tehnice înaintate de text.

Referințe bibliografice

1. КОЗЛОВА, Н.; ЦИРКУНОВА, С. Трио для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского: особенности композиции, драматургии и исполнительской трактовки. В: *Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*. 2012, nr. 3, p. 93.
2. КОЧАРОВА, Г. *Quatre tableaux pour orchestre a cordes* Бориса Дубоссарского: музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание. În: *Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*. 2014, nr. 1, p. 40.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В. П. ВЛАСОВА (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА „КОНЦЕРТНОГО ТРИПТИХА НА ТЕМУ КАРТИНЫ ИЕРОНИМА БОСХА СТРАШНЫЙ СУД”)

CREAȚIA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A LUI V. P. VLASOV
(ÎN BAZA EXEMPLULUI ANALIZEI „TRIPTICULUI DE CONCERT LA TEMA TABLOULUI JUDECATA DE APOI DE HIERONYMUS BOSCH”)

THE CHAMBER AND INSTRUMENTAL ARTISTRY OF V. P. VLASOV
(AS EXEMPLIFIED BY THE ANALYSIS OF „CONCERT TRIPTYCH ON A THEME OF HIERONYMUS BOSCH'S PAINTING *THE LAST JUDGMENT*”)

АННА АНТРОПОВА,

соискатель,

Одесская национальная музыкальная академия им. А.В. Неждановой

Статья посвящена анализу произведения одного из ведущих представителей одесской композиторской школы В. П. Власова, имеющего международную известность. Автор выявляет концепцию триптиха и особенности музыкального языка. Традиционные и новаторские стилиевые черты, переплетающиеся в произведении, образуют органичный синтез, свойственный камерно-инструментальному творчеству композитора в целом.

Ключевые слова: Виктор Петрович Власов, Иероним Босх, баян (аккордеон), традиция и новаторство.

Articolul este consacrat analizei unei lucrări semnate de compozitorul cu renume mondial V. P. Vlasov, unul dintre cei mai văzați reprezentanți ai școlii componistice din Odesa. Autorul dezvăluie concepția ideatică a tripticului și specificul limbajului muzical. Trăsăturile stilistice tradiționale și inovatoare, care se interpătrund în lucrare, formează o sinteză organică caracteristică întregii creații camerale-instrumentale a compozitorului.

Cuvinte-cheie: Victor Petrovici Vlasov, Hieronymus Bosch, baian (acordeon), tradiție și inovație

The paper is devoted to a work by one of the leading representatives of the Odessa school of composers who has acquired world renown. The analysis of the Triptych reveals its concept and specific features of the musical language. The traditional and novel style features, intertwining in the composition, create an organic synthesis peculiar of the composer's whole chamber and instrumental creation.

Keywords: Viktor Petrovich Vlasov, Hieronymus Bosch, bayan (accordion), tradition and innovation

В 2016 году музыкальная общественность Одессы и Украины широко отметила юбилей одного из корифеев одесской композиторской школы – Виктора Петровича Власова, которому 7 ноября исполнилось 80 лет. В. П. Власов – член Национального Союза композиторов и Союза кинематографистов Украины, чье творчество заслуженно получило международное признание. Оно охватывает различные жанры. Пожалуй, наиболее многочисленная группа произведений создана В. Власовым для баяна (аккордеона), композитор пишет также пьесы для оркестра народных инструментов, песни (около 80), музыку к кинофильмам (наиболее известные – *Женские радости и печали*, *Экипаж машины боевой*, *Лу-га*) и музыкальным спектаклям (*Проделки сорванца* по пьесе одесского литератора Р. Бродавко). В числе сочинений В. Власова имеются оперы (*Снежная королева* по сказке Г. Х. Андерсена, *Белые розы* по новелле С. Цвейга *Письмо незнакомки*, *Гранатовый браслет* по одноименному рассказу А. Куприна), музыкальная комедия *Блеск и нищета Молдаванки* по пьесе Г. Голубенко. В. Власов, обладающий ярким мелодическим дарованием, органично сочетает в своем творчестве традиционные и новаторские приемы, присущие как академической, так и авангардной музыке.

Камерно-инструментальные жанры В. Власова также достаточно разнообразны: помимо упомянутых произведений для баяна композитор создает пьесы и для иных народных инструментов – для домры и фортепиано, для балалайки и фортепиано, оригинально соединяет в рамках дуэтного жанра баян и скрипку (имеются два образца подобного не совсем обычного тембрового синтеза, это *Фантазия на тему популярной одесской мелодии „Бублички“* и *Одесский РЭП*).

Как уже отмечалось, наиболее многочисленная группа камерно-инструментальных произведений В. Власова предназначена для баяна (аккордеона). Это и отдельные пьесы (наиболее популярные и значительные – *Самба*, *Босса нова*, *Бассо остинато*, *Телефонный разговор*, *Листок из Парижского альбома* и другие), и крупные концертные произведения, в том числе циклические (*Сюита-симфония* в трех частях, *Соната-экспромт (Буковинская)* для баяна с ударными, *Концертное танго*, камерная сюита в пяти частях *Пять взглядов на страну ГУЛАГ*, *Концертный триптих на тему картины Иеронима Босха*, сюита в пяти частях *Образы (Хирург, Ветеран, Сантехник, Велосипедист, Военный музыкант)*, *Концертный триптих имени династии Воеводичей*, и альбомы для детей и юношества, а также фантазии и вариационные циклы на темы тех или иных песен (*Фантазия на темы военных песен*, несколько вариационных циклов на темы

украинских и русских народных песен), и довольно большое количество эстрадно-джазовых композиций. Имеются пьесы и для трех баянов (*Флотская полька, Юмореска*).

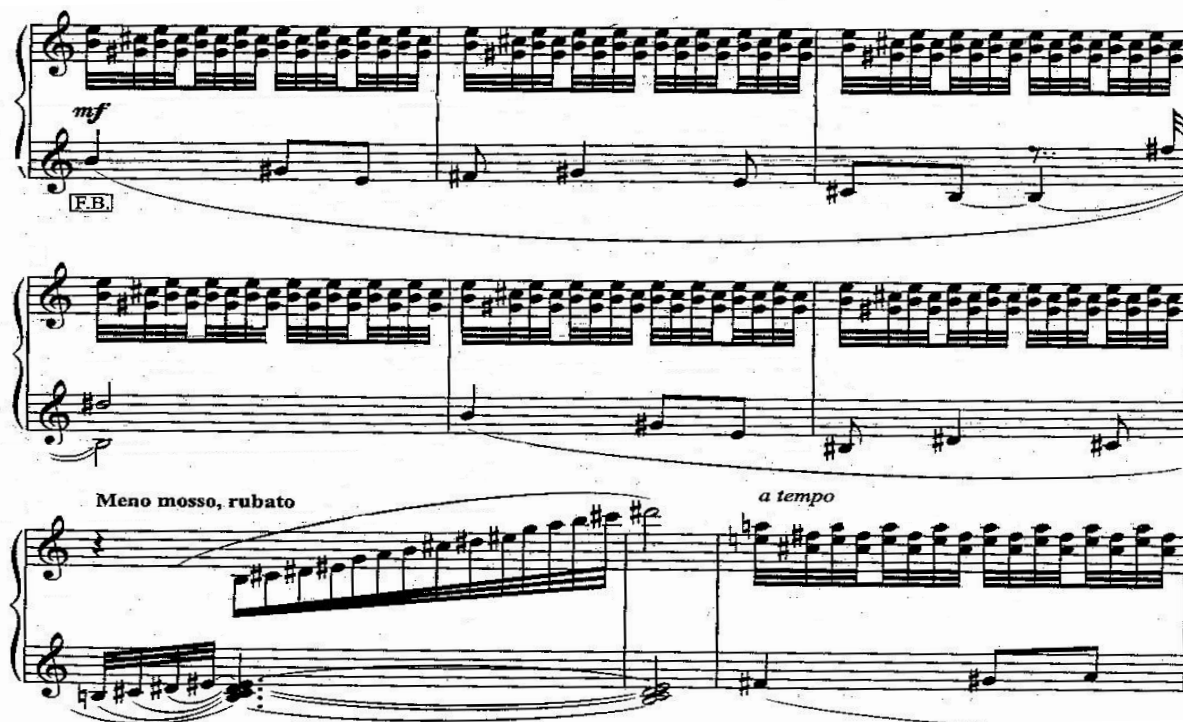
Видно, что В. Власов тяготеет к программной музыке. Часто в основе его произведений лежат определенные танцевальные или песенные жанры. Поэтому, даже если произведение не имеет программного заголовка, его содержательная сущность выражена достаточно ясно. В этом заключается основной творческий метод композитора – создание вполне конкретных образов, выхваченных из жизни.

Остановимся на анализе одного сочинения, показательного для творчества В. Власова – *Концертного триптиха на тему картины Иеронима Босха «Страшный Суд»*, созданного в 1992 г. и опубликованного в 2005 г. [1]. Произведение создано по знаменитой картине выдающегося нидерландского художника эпохи Возрождения Иеронима Босха (ок. 1450–1516), отличающегося яркой реалистической манерой воссоздания жизненно-достоверных образов в рамках религиозной тематики. Босх (настоящее имя Иероним Антониссен ван Акен) – ярчайший живописец-новатор, творчество которого «не имеет аналогов в мировом искусстве...». Его картины – «своеобразный трактат о греховности человека и мира. В своих полотнах он призывает людей остановиться, не грешить, пойти по пути исправления, позаботиться о спасении своих душ. Главная идея его искусства – назидание и поучение» [2, с. 45]. Подчеркнем, что сформулированные идеи произведений Босха актуальны в любые времена, в том числе и сегодня, что делает актуальными и музыкальные произведения, написанные по картинам великого живописца.

Иное название *Страшного Суда* – *Сад земных наслаждений*. Это триптих, созданный около 1503–1504 гг. (Мадрид, музей *Прадо*) и являющийся, пожалуй, самым известным произведением Босха. Название он получил «по теме центральной части, посвященной греху сладострастия» [2, с. 20]. Краткое описание триптиха сводится к следующему: «Открытый триптих поражает своей красочностью и обилием фигур... Внешние створки изображают огромную прозрачную сферу, представляющую момент творения мира... На левой створке представлен Рай, в центре – сад наслаждений, а справа – Ад. Эта работа, населенная фантастическими существами, мерзкими монстрами и прекрасными людьми, сочетает в себе эротические, алхимические и христианские аллегории» [2, с. 21, 20]. В соответствии с картинами триптиха Босха названы и части произведения В. Власова. Однако, музыка далека от иллюстративности, она обобщенно воссоздает картину мира и философски осмысливает его, что, собственно, заложено в живописи великого нидерландца. Части триптиха неоднородны, они содержат внутренние контрасты, раскрывая всю сложность жизни.

Первая часть триптиха – *Рай*. Эта импрессионистская музыкальная фреска открывается пленительной темой, воплощающей красоту жизни, добро (пример 1). Пьеса тональна, в основе здесь светлый, «лучезарный» *E-dur*, но написана современным музыкальным языком. Первая фраза полностью укладывается в звукоряд пентатоники (мажорная пентатоника от звука *e*) на колышущемся фоне терцквартаккорда малого минорного (звуки которого совпадают со звукорядом мелодии, то есть гармония разворачивается в мелодическую линию). Однако, не все так однозначно. Уже вторая фраза выходит за пределы пентатоники. Далее звуковая картина обогащается новыми красками: восходящая целотоновая гамма на фоне кластера в низкой тесситуре, словно в безмятежную жизнь вторгается враждебное начало (тт.7–8 примера 1). Далее «пленительная» мелодия продолжает развиваться, опускаясь в нижний регистр, после чего опять звучит целотоновый пассаж с кластером. Таким образом, начальную тему образуют два контрастных элемента. При повторном проведении второй элемент расширяется, резко звучит нисходящее двухоктавное глissандо, воспринимающееся как некий срыв, фонизм уменьшенного септаккорда охватывает все регистры, поднимаясь выше и выше.

Пример 1



В следующем небольшом эпизоде возникает диалог: нисходящее хроматическое движение со взлетом вверх противопоставлено нисходящей малой терции в низком регистре (пример 2). Так, противостояние двух начал углубляется. Сонористические красочные звучности воспринимаются как осмысление «райской» жизни; они загадочны, как и сама картина Босха. При расширенном варьированном повторении всего тематического материала (средняя часть *Рая*) создается впечатление усиления сомнений: кто сотворил мир – Бог или Сатана? Очевидно, творили вместе. Вспоминаются строки из оперы М. Глинки *Руслан и Людмила*: «Природу вместе созидали Белбог и мрачный Чернобог». В репризе пьесы (третьей части) враждебный элемент (целотонная гамма) отступает, появляясь только единожды. Прекрасно завершение первой части триптиха мажорной тоникой с секстой: все-таки утверждается божественное начало!

Пример 2



Вторая часть триптиха – *Искушение*. Многоплановое полотно Босха, на которой изображено множество самых различных фигур – людей и фантастических животных – представляет полную картину мира. Соответствующее музыкальное произведение В. Власова также показывает жизнь во всем ее разнообразии. Музыкальные образы *Искушения* не предстают негативными – это скорее воспевание радостей жизни, именно *Сад земных наслаждений*, как иначе называется картина художника. Темп пьесы быстрый: жизнь показана в стремительном круговороте. В музыкальном языке композитор ориентируется на эпоху барокко, со свойственной для нее монументальностью

и воссозданием сложной, многообразной и противоречивой картины Вселенной. Обобщая стилевые черты данной эпохи, В. Власов создает аллюзию на концерты А. Вивальди с типичным для них оптимистическим мировосприятием. Тональность *es-moll*. Общую картину образуют многие элементы фактуры: поначалу тонический органнй пункт, затем ходы баса, подчеркивающие главные гармонические функции; непрерывное движение восьмыми длительностями (затем возникает и пульсация шестнадцатыми, встречаются и триольные восьмые) так называемый *perpetuum mobile*, лежащий в основе многих музыкальных произведений различных эпох и направлений. Гармонические обороты, возникающие на протяжении пьесы, типичны для музыки эпохи барокко: «золотая» диатоническая секвенция, основанная на кварто-квинтовых соотношениях аккордов, усложненных красочными полутоновыми кластерами (тт.104–111; пример 3), завершающаяся сложным кадансом первого рода, утверждающим главную тональность и имеющим императивный характер (для большей убедительности композитор повторяет его в варьированном виде, усложняя стремительным восходящим пассажем терциями); движение голосов параллельными сектаккордами, напоминающее фригийскую последовательность (тт.88–91); гармонический оборот с альтерированной субдоминантой (тт.92–94; пример 4).

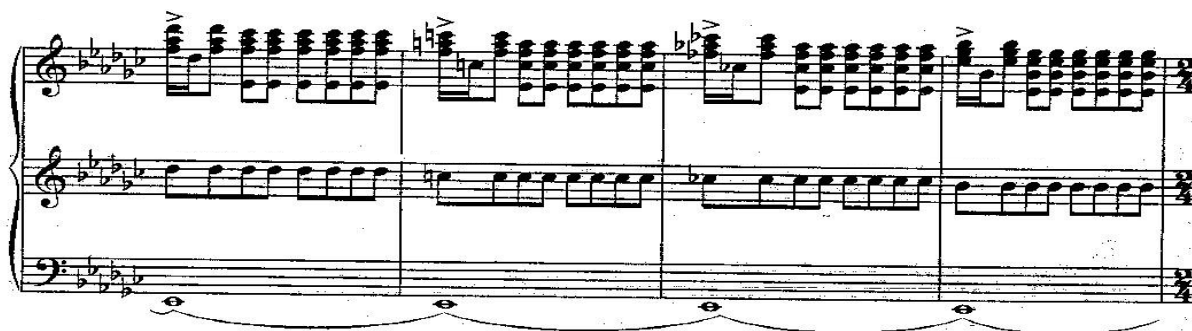
О музыке прошлого напоминает и отклонение в тональность субдоминанты (тт.132–133), и увеличенный сектаккорд альтерированной субдоминанты на VI ступени минора (134 т.). Казалось бы, средства банальны, но в данном контексте они представляют эпоху и способствуют возникновению драматической образности. Остро звучащие неоднократно повторяющиеся малые секунды в своем «обнаженном» виде еще более усиливают напряженность. Большое значение имеют и восходящие мелодические секвенции, играющие роль динамических нагнетаний, и остинатные фигуры. Значительную роль играют в пьесе многочисленные повторения музыкально-тематических элементов в буквальном и варьированном виде.

Пример 3

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music is in E-flat major (two flats). The first system shows a complex texture with chords and sixteenth-note patterns in the right hand, and a bass line with a '5' fingering. The second system continues the texture with similar patterns and a '5' fingering in the bass line.

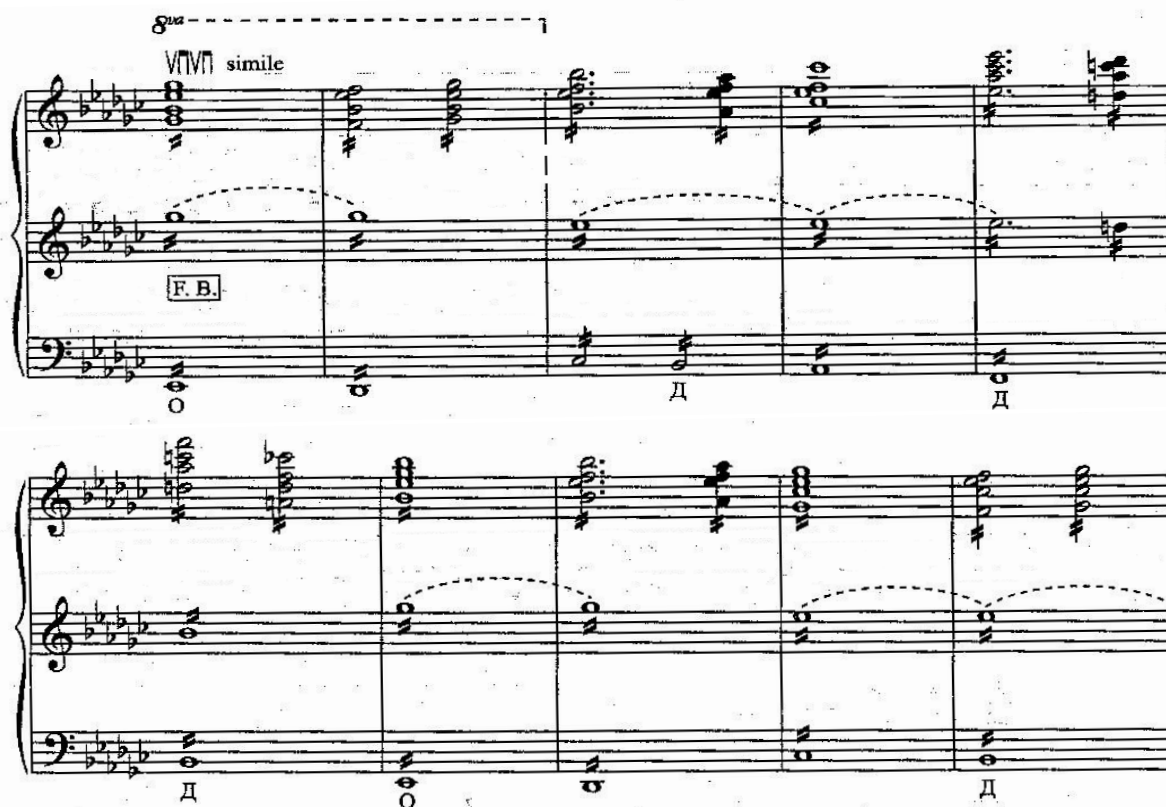


Пример 4



Но, пожалуй, самое сильное впечатление оставляет мелодическое обобщение (тт.139–154, пример 5), дважды повторенное в варьированном виде. Мелодия гармонизована остро экспрессивными созвучиями с побочными тонами, укладывающимися в классическую систему гармонии.

Пример 5



Мелодические и гармонические обороты легко узнаваемы, так как пропитаны средствами музыкального языка, свойственного и массовой музыке второй половины XX века, которая эксплуатировала великое наследие прошлого в высшей степени (особенно это касается массовой песни советского периода, на которой выросло не одно поколение). Поэтому аллюзии в произведении В. Власова не случайны. В результате эта тема воспринимается как порыв человека к счастью, как стремление успеть в этой жизни насладиться всеми жизненными радостями; однако минорная тональность придает данной музыке острый щемящий оттенок – все радости быстро преходящи. Поэтому вторая часть триптиха завершается сложными полифункциональными аккордами (возникает драматическая неопределенность), после которых сразу же, без всякого перерыва (*attacca*) следует третья часть – *Ад*.

Заключительная часть цикла насыщена элементами, связанными с воссозданием дьявольского начала в музыке эпохи романтизма – именно тогда появляются произведения, так или иначе воплощающие образы зла с помощью соответствующих выразительных средств (Г. Берлиоз, Дж. Мейербер, Ф. Лист, Ш. Гуно, Дж. Верди и другие). По этому пути идет и В. Власов в последней части триптиха. Это восходящие и нисходящие хроматические последования звуков, отсутствие кантиленного начала, пунктирные ритмические рисунки. Большую роль играет аллюзия на тему судьбы из Пятой симфонии Л. Бетховена – лейтритмом пьесы является сопоставление трех коротких звуков с более протяженным четвертым; как и его великий предшественник, В. Власов трактует данный ритм как проявление силы, враждебной человеку. Но помимо романтических «мефистофельских» средств композитор применяет и новаторские, свойственные XX столетию: в создании образа зла огромное значение приобретают остро диссонансирующие созвучия – жестко звучащие кластеры, в том числе волнообразные глиссандирующие, нетерцовые структуры (особую роль приобретает квартквинтаккорд), аккорды с побочными тонами, «перечащие» педали в разных голосах, яркие контрасты регистров. Почти весь *Ад* звучит на *f* и *ff*, на слушателя обрушиваются лавины звуков, что в совокупности с перечисленными средствами создает картину, соответствующую программному названию.

Однако завершение пьесы (а, значит, и всего триптиха) загадочно, оно резко отличается от предыдущего развития: с помощью только воздушного клапана имитируется вой ветра, на фоне которого возникает в верхнем регистре ясный *D-dur*'ный пентахорд с замиранием на последнем звуке (пример 6). Что означает это прояснение? Надежду на будущее – выход из ада – или восстановление равновесия в развитии природы и общества, слегка намеченную пока затаенную победу сил добра? Каждый слушатель может понимать по-своему. Таким образом, концепция произведения В. Власова остается многозначной, как и сам триптих Иеронима Босха.

Пример 6

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for a wind instrument, specifically a clarinet, as indicated by the instruction "повітряний клапан (vent (air) button)". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of "senza misura". The dynamics are marked as *p*, *mp*, *mf*, and *ff*. The bottom staff is for piano, with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts at measure 265 and has dynamics marked as *f*, *mf*, *mp*, and *ppp*. The score is presented with a large, stylized graphic element that resembles a musical staff or a sound wave.

Как видим, композитор органично синтезирует в триптихе традиционные стилевые черты с новаторскими, свойственными современной музыке. Подчеркнем, что данный синтез является одной из самых существенных стилевых черт В. Власова, свойственной его творчеству в целом. Показательно, что в 1994 г., двумя годами позже, после создания В. Власовым своего триптиха, А. Шнитке создал произведение *Пять фрагментов по картинам Босха* для тенора и инструментального ансамбля, использовав тексты Эсхила и Н. Резнера (как часть незавершенной кантаты). Вряд ли знаменитый российский композитор был знаком с произведением одесского автора. Думается, интерес к музыкальному воплощению полотен Иеронима Босха в творчестве двух композиторов не случаен, он свидетельствует об актуальности и вечности тематики противостояния добра и зла и философского осмысления концепции мира.

Библиографические ссылки

1. ВЛАСОВ, В. Концертный триптих на тему картины Иеронима Босха *Страшный Суд*. Тернополь: Навчальна книга – Богдан, 2005. 30 с.
2. БОСХ. Київ: ЗАТ, Комсомольська правда – Україна, 2011. 48 с.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE ÎN SONATA NR. 1 PENTRU ACORDEON DE VIACESLAV SEMIONOV

STYLISTIC PECULIARITIES OF SONATA NO. 1 FOR ACCORDION BY VIATCHESLAV SEMIONOV

DUMITRU CALMĂȘ,

lector universitar, doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul de față conține analiza Sonatei nr. 1 pentru acordeon de Viaceslav Semionov – prima lucrare, care fundamentează sfera psihologică, etico-filosofică în creația sa. Sunt examinate minuțios elementele dramaturgice și tematice ale compoziției ciclice a Sonatei. Sunt elucidate sursele intonaționale ale temelor, precum și transformarea motivelor generative, care oglindesc procesele monotematice și leitmotivice, formând o construcție bine încheiată a întregului ciclu.

Cuvinte-cheie: Viaceslav Semionov, sonata pentru acordeon, monotematism

This article contains the analysis of Sonata No.1 for accordion by Viatcheslav Semionov – the first work that underlies the psychological and ethical-philosophical sphere in his creation. The dramatic and thematic elements of the Sonata's cyclical composition are thoroughly examined. The author considers the intonation sources of the themes and leitmotifs, forming a united construction of the whole cycle.

Keywords: Viatcheslav Semionov, sonata for accordion, monothematism

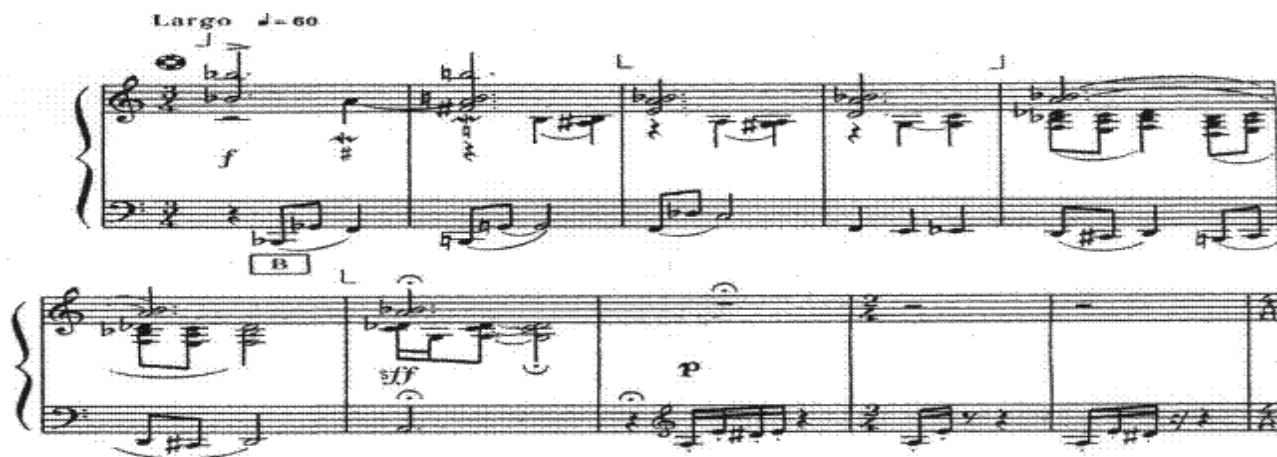
Viaceslav Semionov este una dintre cele mai notorii personalități ale artei interpretative la acordeon, obținând rezultate remarcabile în toate sferile activității artistice – componistică, interpretativă, pedagogică. În activitatea sa de peste patru decenii se produce o situație paradoxală: pe de o parte – creația sa se bucură de mare popularitate printre rândurile studenților, cadrelor didactice, lucrările sale fiind incluse în calitate de piese obligatorii la cele mai prestigioase concursuri, în programele concertistice ale interpreților consacrați; pe de altă parte – lipsa cercetării stilului și limbajului muzical în creația compozitorului, reflectate în articole științifice [1]¹, [2]². Arta clasico-romantică, cultura națională rusă, noile realizări ale muzicii contemporane sunt principalele izvoare care l-au educat și format pe Viaceslav Semionov ca personalitate polivalentă. De-a lungul creației sale componistice se

1 Articolul poartă un caracter metodologic-pedagogic pronunțat.

2 Monografia are un caracter generalizator, unde sunt analizate câteva lucrări semnate de V. Semionov.

conturează două sfere bine pronunțate – cea folclorică³ și cea psihologică, etico-filosofică⁴. După o serie de încercări reușite ale abordării folclorului, compozitorul simte nevoia de a-și îndrepta atenția spre „*subiectele serioase*”. Prima lucrare amplă, în care autorul încearcă să dea răspuns la „întrebările veșnice” ale existenței umane este *Sonata nr. 1 pentru acordeon solo* semnată în 1984. O lămurire explicită a concepției artistice ne-o expune chiar autorul: „Sonata nr. 1 este o mărturisire a omului, a personalității formate, care începe să conștientizeze și să înțeleagă multe lucruri. Omul și societatea, eu și ceilalți, conflictul meu lăuntric – acestea sunt întrebările, care au fost puse în această sonată” [3].

Partea I – *Largo – Andantino – Prestissimo – Andante cantabile* – este scrisă în formă de sonată și continuă tradițiile clasico-romantice. Având la bază o concepție etico-filosofică, sonata începe cu un coral reprezentând tema sorții⁵:



Pe cât de importantă este această temă în creația compozitorilor ne putem da seama după spusele muzicologului rus L. Kirillina: „Predeterminarea fatală a sorții este prezentă în creația majorității compozitorilor romantici, de la Franz Schubert până la Gustav Mahler. Prin urmare, genurile tradiționale ale epocii clasicismului și romantismului – simfonia, concertul, sonata – moștenite de secolul XX au fost marcate de tema destinului” [4].

Elementele utilizate în introducere au un rol determinant în construcția și dramaturgia întregii sonate. Materialul muzical expus în registrul grav⁶ și prezența intervalelor disonante scot în evidență puterea și cruzimea destinului. Începând cu m. 5, coralul capătă o încărcătură filosofică și emoțională deosebită. Secunda mică – care reprezintă imperfecțiunea societății – suprapusă pe intonațiile interogative în factură acordică, simbolizând frământările interioare ale eroului principal, evidențiază discrepanța între valorile societății și lumea lăuntrică a omului.

Pe baza intonațiilor coralului (vezi m. 5-7) este construită și tema principală. Linia melodică cromatică suprapusă pe imitațiile interpretate *quasi recitativo* pot fi asociate cu primii pași nesiguri ai copilului, redând curiozitatea și frica lui de necunoscut:



3 *Suita bulgărească* (1975), *Rapsodia Donului nr. 1* (1977), *Legendă veche estoniană* (1983), *Diptic belorus* (1987), *Meditație ucraineană* (1987), *Rapsodia Donului nr. 2* (1991), *Sonata nr. 2* (1992), *Vis profetic* (2001), *Rapsodie balcanică pentru două acordeoane* (2007).

4 *Sonata nr. 1* (1984), *Capriciu nr. 2 S.O.S.* (2001), *Concert pentru acordeon, orchestră de cameră și percuție Fresce* (2004), *Sonata nr. 3 Amintiri despre viitor* (2013).

5 Tema sorții expusă în formă de coral este prezentă și în: N. Ceaikin – *Sonata nr. 2*, Iu. Șișakov – *Sonata nr. 1*, A. Nagaev – *Sonata în memoria lui V. Zolotariov*, A. Krzanowski – *Sonata nr. 2*, A. Belousov – *Sonata*.

6 Registrul *tutti* va transpune materialul muzical din octava întâi și mică în octava mică și mare.

primei părți. Expus de nenumărate ori – contrastând cu cele două teme – episodul accentuează atitudinea ironică a eroului față de destinul său. Apariția remarcii *Dolce cantabile* ne sugerează caracterul liric al temei secundare reprezentând lumea interioară a eroului, încă neinfluențat de viciile omului contemporan. Cu o descriere mai detaliată vine savantul rus M. Imhanițkii: „Fragilă, rafinată, întrepătrunsă de turații melodice, tema secundară contrastează cu materialul anterior nu numai cu caracterul domol de vals, dar și cu construcția fină diatonică, prevalând trisonurile consonante și caracterul pastoral” [2, c. 381]. Intervenția tematismului punții cât și intonațiile de secundă, cvartă întrerup brusc linia melodică a temei secundare, dar, totodată, pregătesc și caracterul de tocată al tratării. Datorită tempo-ului *Prestissimo*, verticalității clare, augmentării duratelor și, nu în ultimul rând, expunerii materialului muzical în registrul grav, tema principală capătă un caracter mai hotărât, eroul fiind gata să lupte cu realitatea. Această fermitate, confirmată și amplificată de turațiile melodice ale secundelor și cvartelor⁷, este „doborâtă” de primele ciocniri dure, unde linia melodică este frecvent întreruptă de pauze și imitații (m. 81-87). Prezența intervalelor disonante suprapuse pe frânturile temei principale în factură acordică creează un nou val dramatic (m. 90-96), fiind amplificat de ricoșetul burdufului. Ultimele încercări disperate ale eroului sunt înăbușite de structura consistentă și sonoritatea disonantă a acordurilor, iar motivele temei abia se mai fac auzite.

După confruntările tensionate, apariția în repriză⁸ a temei secundare – păstrându-și alura consonantă și caracterul romantico-pastoral – vine ca o picătură de speranță și de optimism, însă, revenirea temei principale „umbrită” de secunde „insistente” ne sugerează impactul distructiv al sorții, eroul fiind influențat și afectat în mare parte de împrejurările realității. Motivele cu caracter ironic sunt întrerupte „amenințător” și frecvent de intonațiile destinului necruțător, iar încercările ne semnificative în tratare și sfârșitul incert al primei părți ne dau de înțeles că toată încărcătura dramatică, bătălia decisivă va avea loc în finalul sonatei.

Partea II – *Andante sostenuto* reprezintă centrul liric al sonatei. Tema, având o formă monopartită, compozitorul utilizează dezvoltarea variantică⁹, îndreptându-și atenția spre sfera folclorică specificată de muzicologul rus V.A. Țukkerman: „Prototipul variantic în muzica profesionistă este reprezentat, în special, de cântecul liric popular rus, sfera de bază a expunerii variantice fiind lirismul, narațiunea” [6, p. 91]. Predominarea intonațiilor line și respirația largă, expunerea monodică în prima frază, succedarea funcțiilor majore și minore în frazele ulterioare creează o atmosferă emoțională variată: pe de o parte – nostalgia clipelor fericite ale trecutului, pe de alta – dezamăgirea și suferințele trăite în prezent. Autorul utilizează intonațiile și formula ritmică în augmentare din tema principală a părții I, atât în stare directă:

Partea I – T. P. Partea II - m. 1 Partea II - m. 30 Partea II - m. 54-55

cât și în oglindă:

Partea II - m. 3 Partea II - m. 9 Partea II - m. 12

7 Aceleași turații expuse în diferite variante atât în factură acordică cât și în cea melodică sunt foarte des utilizate de V. Semionov: Capriciu nr. 1, Capriciu nr. 2 S.O.S., Sonata nr. 2 *Basqueriad*.

8 Repriza în oglindă poate fi întâlnită la: W. A. Mozart – *Sonata pentru pian nr. 3*, F. Liszt – *Preludii*, S. Rahmaninov – *Concert pentru pian nr. 4* [5, c. 213].

9 Autorul utilizează frecvent procedeul variațional, îndeosebi în lucrările bazate pe teme folclorice, însă, o expunere variantică este întâlnită în Sonata nr. 2 *Basqueriada*, partea II – *Cântecul bascilor*.

Materialul muzical expus în cele patru variante are un grad înalt de înruditare cu intonațiile temei părții II, ceea ce formează o construcție unitară bine încheată. De exemplu:

- variantele întâia și a treia sunt prezentate fără schimbări semnificative, iar contrapunctul expus în vocea *soprano*-ului este construit cu rigurozitate din intonațiile frazei a doua a temei;
- în variantele a doua și a patra revine cu exactitate fraza a treia a temei.

Primele trei expuneri variantice păstrează în linii generale caracterul narativ-nostalgic al temei, însă, apariția ultimei variante în factură acordică densă relevă intonații de bărbăție și îndrăzneală, iar revenirea frazei a treia a temei cu predominarea intonațiilor lui *gis-moll* confirmă caracterul melancolic persistent al părții II.

Partea III – *Presto ritmico*. Ritmul capricios la 5/8¹⁰, apariția periodică a intonațiilor de fanfară¹¹, basul *ostinato* suprapus pe motive cu accente instabile interpretate *Presto ritmico* creează caracterul unei tocate, unei mașinării mecanice, care reflectă convingător viața și ritmul societății contemporane¹². Toate acestea tind spre ciocnirea inevitabilă a destinului necruțător cu eroul hotărât să lupte cu dârzenie, care începe odată cu apariția temei principale a primei părți (m. 60). Schimbându-și permanent factura, registrul, încercând cu disperare să se opună, tema este „urmărită” și „doborâtă” cu înverșunare de elementele bine cunoscute, care formează forța destinului – basul *ostinato*, acordurile și turațiile melodice construite din secunde și cvarte. După o luptă crâncenă, linia melodică lină, diatonică, creând o rază de lumină în episodul *Poco meno mosso* (m. 113-125), devine din ce în ce mai agitată odată cu prezența intonațiilor voalate ale temei părții a II. Expusă mai clar în registrul grav în augmentare, ea își pierde din lirismul anterior, iar *tremolo*-ul burdufului cu intonațiile cromatice de cvartă, nonă și acordurile disonante suprapuse pe basul *ostinato* dramatizează și mai mult discursul ce duce spre apariția completă a coralului, fiind evidențiată măreția și puterea sorții. Împotrivindu-se cu înverșunare în *Patetico* (m. 190-206) tema părții II – prezentată în augmentare de factura acordică consistentă – capătă amploare prin caracterul monumental, însă tema destinului „îi răspunde cu aceeași monedă”. Dorind să se impună cu orice preț, tema eroului revine în *Maestoso* în aceeași factură. După un dialog dur între cele două forțe – tema părții II și coralul – în *Adagio* își face apariția, „sleită de puteri” tema secundară a părții I, linia melodică fiind permanent întreruptă de intonațiile amenințătoare ale cvartelor expuse în registrul grav. Revenirea elementelor tocatei și a coralului în codă *Presto ritmico con fuoco* ne sugerează clar deznodământul dramei muzicale – destinul fără nici o îndoială triumfă în fața eroului principal.

Amintindu-ne de spusele muzicologului Iu. Kremliov despre sonatele lui L. Beethoven: „Succesiunea imaginilor artistice este des extinsă – introvertitul devine grandios, personalul ia amploare socială. Aceste calități permit sonatelor să se apropie de simfonismul beethovenian” [7, p. 4], precum și de afirmațiile lui V. Semionov: „Sonata, simfonia pentru mine este una și aceeași. Simfonismul în dezvoltare poate fi întâlnit, cu siguranță, și în sonată” [3], remarcăm că autorul continuă tradițiile sonatei „simfonizate”¹³.

Sursele intonaționale ale temelor, precum și transformarea motivelor generative formează o construcție bine încheată a întregului ciclu. Astfel, compozitorul recurge la procesele monotematice și leitmotivice de dezvoltare des întâlnite la compozitorii romantici. După cele expuse anterior, putem conchide că autorul fuzionează cu succes mijloacele scriiturii contemporane și tradițiile clasico-romantice.

Referințe bibliografice

1. ЖАБИНСКИЙ, К.; УШЕНИН, В. Брамсиана В. Семёнова в репертуаре современного баяниста: проблемы интерпретации. În: *Актуальные проблемы народно-инструментальной педагогики: избранные статьи и*

10 Tocata cu măsura de 5/8, intonațiile de cvartă suprapuse pe basul *ostinato* este utilizată de V. Semionov în *Divertiment* p. III.

11 Interpretate cu tremolo și ricoșetul burdufului.

12 Pentru a reflecta viața omului contemporan în *Sonata în memoria lui V. Zolotariov*, A. Nagaev utilizează turații cromatice suprapuse pe secunde *ostinato*.

13 În repertoriul original pentru acordeon, tradițiile sonatei „simfonizate” sunt aplicate pentru prima dată de către N. Ceaikin în *Sonata nr. 1* (1944).

- очерки. Ростов на Дону, 2005, с. 64-85.
2. ИМХАНИЦКИЙ, М. *История баянного и аккордеонного искусства*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
 3. AMERIKOVA, Y. *Exclusive celebrity interview with Viatcheslav Semionov about his new Sonata No. 3 „Reminiscence of the future”* [online]. [citat la 28 martie 2016]. Disponibil pe internet: < <http://www.accordions.com/interviews/semionov-ru.aspx> >
 4. КИРИЛЛИНА, Л. Идея развития в музыке XX века. *În: Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века*. 2001. с. 101-126 [online]. [citat 5 aprilie 2016]. Disponibil pe internet: < <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?39> >
 5. СПОСОБИН, И. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1984, 401 с.
 6. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. Москва: Музыка, 1974, 244 с.
 7. КРЕМЛЁВ, Ю. *Фортепианные сонаты Бетховена*. Москва: Советский композитор, 1970, 336 с.

DIES IRAE CA ELEMENT CENTRAL AL DRAMATURGIEI SONATEI PENTRU PIAN OP. 13 DE NIKOLAI MIASKOVSKI

DIES IRAE AS CENTRAL DRAMATURGICAL ELEMENT IN NIKOLAI MYASKOVSKY'S PIANO SONATA OP. 13

XENIA STOLEARCIUC,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articolul de față se examinează problemele tratării genului de sonată pentru pian în creația lui Nikolai Miaskovski din perspectiva dramaturgiei muzicale. O atenție deosebită se acordă exploatarea temei Dies Irae în calitate de simbol muzical în realizarea ideii programatice a sonatei. Sunt depistate particularitățile de bază sugestiv-intonative, stilistice, funcțional-dramaturgice ale simbolului dat, precum și rolul acestora în formarea concepției tragice a întregii creații. Concluziile demonstrează înalta valoare a sonatei, atât pentru creația lui N. Miaskovski și cristalizarea stilului său pianistic inedit, cât și pentru întreaga moștenire muzicală pianistică a sec.XX.

Cuvinte-cheie: Nikolai Miaskovski, Dies Irae, sonata pentru pian, dramaturgie muzicală, tematism, formă

The present article examines the interpretation of the Piano Sonata genre (as part of Nikolai Myaskovsky's musical legacy) in terms of musical dramaturgy. Particular attention is given to the use of the Dies Irae Theme as a musical symbol in creating the programmatic idea of the Sonata op. 13. The author identifies the main suggestive-intonative, stylistic and functional-dramaturgical particularities of the given symbol, along with their role in the formation of the tragic concept of the entire work. The conclusions prove this Sonata's high value – both for N. Myaskovsky's works and the crystallization of his unique pianistic style –and also for the entire piano legacy of the XXth century.

Keywords: Nikolai Myaskovsky, Dies Irae, Piano Sonata, musical dramaturgy, thematism, form

Nikolai Miaskovski se clasează printre acei compozitori ruși, care după opinia lui A. Khachaturian, au „trasat o punte” între clasicism și contemporaneitate. Autor al 27 de simfonii, unui număr impunător de lucrări de cameră vocale și instrumentale, numeroase opusuri pentru pian, N. Miaskovski a propagat în creația sa perpetue valori spirituale și idealuri mărețe. Opera sa, fundamentată pe reunirea tradițiilor clasice și romantice a avansat în conformitate cu noile orientări stilistice și tendințe ale artei muzicale contemporane.

N. Miaskovski a sesizat cu o deosebită subtilitate conexiunea dintre epoci, continuitatea proceselor în cultura muzicală, fapt ce a determinat interesul autorului față de imaginile, ideile și temele abordate de către artiștii de totdeauna precum și predilecția pentru exploatarea unor simboluri muzicale, definite prin semantism constant. Printre aceste simboluri se plasează cu certitudine secvența medievală *Dies*

*Irae*¹, care a servit drept sursă de inspirație pentru numeroși autori. N. Miaskovski apelează la această sursă în *Sonata pentru pian op.13, Nr.2* (1912) și *Simfonia Nr. 6* (1924). În ambele cazuri, această temă poartă o sugestie fatală în antiteză cu imaginile lirice și cele dramatice. Studiul de față își propune drept obiectiv determinarea particularităților de exploatare a secvenței *Dies Irae* în *Sonata pentru pian op.13* de N. Miaskovski. Cu acest scop este realizată analiza concepției intonațional-tematice a creației.

Sonata pentru pian op.13 face parte din creațiile semnate în perioada anilor 1909-1914, despre care V. Kunin relatează: „Coloritul creațiilor sale ce au precedat perioadei revoluționare, e unul tragic, riguros, aproape lugubru. Însă, o mare emoție agitată și o sinceritate uluitoare ce definesc această muzică, fascinează ascultătorii și în prezent” [1, p. 6]. În acest context, deosebit de relevantă este opinia cercetătoarei E. Dolinskaia, care afirmă: „În dramele muzical-psihologice ale lui Miaskovski, printre care se situează Simfoniile a doua și a treia, *Sonata a doua* și poemul *Alastor*, nu există loc pentru o negare pesimistă a vieții, pasivitate și lipsă de voință. Patosul, patetismul de care sunt pătrunse aceste creații, redau trăirile tragice ale personalității remarcabile, întruchipează puterea spirituală a individului” [2, p. 35].

Sonata începe cu o introducere lentă, care zugrăvește o lume a emoțiilor rebele și creează atmosfera tragicului profund, marcată de resemnarea inevitabilă în fața destinului. Caracterul năvalnic al introducerii relevat de dezlănțuirea apelurilor imperative ale acordurilor disonante, expresivitatea cărora este intensificată de coloritul lugubru al tonalității *h-moll* și tensiunea interioară creată prin intermediul succedării subite a pauzelor-suspine, anticipează sentimentul de neliniște intensă în fața catastrofei fatale (exemplul 1). Încheierea compartimentului introductiv este tratată în forma unui monolog instrumental, bazat pe intonațiile interogației romantice.

Începutul expoziției se distinge prin contrast considerabil. Remarca autorului *allegro affanato* relevă caracterul agitat, tumultuos al temeii principale, ce se manifestă cu o deosebită pregnanță prin înlănțuirea motivelor scurte și impulsive, amplificată de figurațiile cromatizate ale acompaniamentului (exemplul 2). Baza tematică a temeii principale derivă din intonațiile interogative ale monologului introductiv, astfel, continuând linia tragico-patetică a discursului muzical. Transformările facturale ale materialului muzical în registrul grav, oferă temeii o maximă expresivitate dramatică și un caracter sinistru. Trecerea către sfera temeii secundare se realizează treptat. Astfel, tensiunea și agitația fundalului muzical creată de acompaniament se păstrează, însă prin „șiroaiele” neîncetate ale figurațiilor ornamentale străbat elementele intonative ale unei teme noi (exemplul 3).

Exemplul 1

N. Miaskovski

Sonata pentru pian op.13, introducere

1 Cele mai timpurii mențiuni cu privire la apariția secvenței *Dies Irae* datează din sec. XII, varianta finală a textului atribuindu-se lui Tommaso da Celano (călugăr din Ordinul Franciscan, poet și scriitor italian al sec. XIII). Este una dintre cele 5 secvențe „epurate” la Conciliul de La Trento (1545–1563) prin urmare devenind parte componentă a *missei da requiem*. Originile melodice populare, sobrietatea și expresivitatea tragică ale cântului medieval *Dies Irae* alături de sugestia lăuntric-misterioasă, au determinat valorificarea lui frecventă în creațiile compozitorilor romantici, iar mai târziu, în creația autorilor contemporani.

Exemplul 2

N. Miaskovski

Sonata pentru pian op.13, T.P.

Pătrunsă de un lirism copleșitor și melancolie senină, această temă se caracterizează printr-un desen melodic arcuit și se apropie stilistic de lirica romantică a sec. XIX, fapt relevat atât prin împletirea melodiei în factura figurațională a acompaniamentului, cât și prin evidențierea coloristică a unor sunete aparte.

Tratarea temei concluzive reprezintă un interes deosebit prin conflictul accentuat față de celelalte sfere de imagini ale creației. Anume aici autorul apelează la tematismul secvenței medievale *Dies Irae*, aceasta din urmă fiind introdusă în *Sonată* în calitate de imagine dramatică exhaustivă, finisată, întrupând o uriașă forță devastatoare (exemplul 4). Caracterul nestăvilit al acordurilor, ce răsună ca niște „clopote de alarmă” pe fundalul tensionat al figurației *ostinato* în bas, menținute pe punctul de orgă în tonalitatea dominantei, generează o senzație de deznădejde cumplită și apropiere a sfârșitului implacabil.

Exemplul 3

N. Miaskovski

Sonata pentru pian op.13, T.S.

Exemplul 4

N. Miaskovski
Sonata pentru pian op.13, T.C.



O legătură scurtă bazată pe intonațiile recitativului-monolog din introducere pregătește prima fază a tratării. Întreaga compoziție a tratării este organizată după principiul coliziunii conflictuale proeminente a temelor și imaginilor de bază ale creației. Pe parcursul primei faze *Allegro con moto e tenebroso*, tema principală, interacționând cu imaginile malefice, capătă un caracter sarcastic cu nuanță de grotesc. Sarcasmul și ironia afurisită ce se regăsesc în fiecare motiv al temei sunt intensificate prin sonoritatea de „talangă” a temei *Dies Irae*, prezentate în registrul grav (exemplul 5).

A doua fază a tratării *L'istesso tempo* se bazează pe metamorfozele intonaționale, imagistice și facturale ale temei *Dies Irae*. Întru realizarea acestor metamorfoze, autorul recurge la procedeele și tehnicile caracteristice manierei romantice de scriitură, în special la figurațiile arpegiate lisztiene, factura „vibrantă” precum și nuanțarea coloristică a registrului acut (exemplul 6).

Exemplul 5

N. Miaskovski
Sonata pentru pian op.13
Tratarea, faza 1



Exemplul 6

N. Miaskovski
Sonata pentru pian op.13
Tratarea, faza2





Suportând modificări radicale, aspectul temei *Dies Irae* capătă o frumusețe seducătoare, voluptoasă. În această nouă ipostază, tema contrastează profund cu intonațiile imperative ale motivelor scurte, desprinse din tematismul temei secundare. Faza finală a tratării *festivamente, ma in tempo* este marcată de predominarea materialului temei secundare în versiune ritmic-augmentată. Imaginea lirică și luminoasă a temei, în varianta ei inițială, se supune aici unei transformări definitive datorită expunerii în octavă în cele două registre (exemplul 7).

Conflictul tragic, reliefat pe parcursul tratării așa și rămâne nesoluționat. Autorul introduce repriza în momentul apogeului emoțional al culminației. Nu întâmplător, pentru desfășurarea reprizei este aleasă tonalitatea subdominantei — caracterul său instabil lasă o impresie a acțiunii neîncetate și nefinisate, pregătind astfel desfășurarea ulterioară a evenimentelor în coda creației.

Exemplul 7

N. Miaskovski

Sonata pentru pian op.13

Tratarea, faza finală



Coda creației, care îndeplinește funcția unei tratări adiționale, conține trei compartimente. Primul compartiment, scris în formă de *fugato* se construiește pe interacțiunea temelor principală și secundară, care creează o imagine malefică, plină de sarcasm (exemplul 8).

Exemplul 8

N. Miaskovski

Sonata pentru pian op. 13

Coda, compart. 1



În al doilea compartiment, tema principală tratată în formă de figurații *staccato*, devine subordonată apelorilor mânioase ale temeii *Dies Irae*, expuse în bas (exemplul 9).

Caracterul detașat al temeii secundare prezentat prin înlănțuirea secvență a motivelor corale *staccato*, accentuează culminația centrală a întregii creații, prezentate în compartimentul final al codei *Allegro disperato*. Aici discursul muzical atinge apogeul maxim al tensiunii, ce se datorează expunerii temeii principale în bas, dublate în octavă alături de „cascadele” sextelor paralele în registrul acut (exemplul 10).

Sonata se încheie prin „dangățul” furios al intonațiilor inițiale ale temeii *Dies Irae*, care relevă un sentiment de dezolare profundă.

Exemplul 9

N. Miaskovski

Sonata pentru pian op.13

Coda, compart.2

Exemplul 10

N. Miaskovski

Sonata pentru pian op.13

Coda, compart. final

Așadar, analiza proceselor tematice în *Sonata pentru pian op.13* de N. Miaskovski demonstrează rolul decisiv al temei *Dies Irae* în concepția dramaturgică a creației. Fiind introdusă în compartimentul final al expoziției în calitate de o imagine malefică, devastatoare, simbol al inevitabilului tragic, această temă a determinat derularea ulterioară a „proceselor” intonaționale ale creației. În organizarea tematică a *Sonatei* ea a devenit un element esențial, o axă de sprijin în jurul căreia au fost structurate celelalte elemente ale sistemului intonațional-tematic.

Prin concepția sa artistică inedită, forma monumentală de tip poem, tipul dramaturgiei bazat pe contrastul imaginilor sonore, *Sonata pentru pian op.13* de N. Miaskovski este una deosebit de reprezentativă atât pentru cristalizarea stilului pianistic al compozitorului, cât și pentru întreaga moștenire muzicală pianistică a sec. XX.

Referințe bibliografice

1. КУНИН, В. Н.Я.Мяковский. Москва: Советский композитор, 1981. 192 с.
2. ДОЛИНСКАЯ, Е.Фортепианное творчество Н.Я.Мяковского. Москва: Советский композитор, 1980. 208 с.

КЛАССИЦИСТСКИЕ И РОМАНТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В ЦИКЛЕ ПЕСЕН БЕТХОВЕНА К ДАЛЕКОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ

TRĂSĂTURILE CLASICE ȘI ROMANTICE ÎN CICLUL DE CÂNTECE AL LUI BEETHOVEN AN DIE FERNE GELIEBTE

CLASSICAL AND ROMANTIC FEATURES IN BEETHOVEN'S SONG CYCLE AN DIE FERNE GELIEBTE

ЕЛЕНА ТУРЯ,

докторант,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

В статье анализируется цикл песен Л. Бетховена «К далекой возлюбленной», написанный в 1816 г. и являющийся первым в истории музыки примером вокального цикла. Он рассматривается с точки зрения взаимодействия классических и романтических стилистических черт, прослеженных в содержательном и структурном аспектах. Выявляется превосходство романтической песенности в средствах музыкального языка и речи, в жанровом облике и принципах развития тематического материала, в формообразовании. Подробно освещаются смысловые и интонационно-ритмические связи между номерами цикла, раскрывается роль фортепианной партии в драматургии целого.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, вокальный цикл, песня, вокальная партия, фортепианная партия, варьирование, мелодия, гармония, музыкальная форма

În articol se analizează ciclul de cântece „An die ferne Geliebte” scris de Beethoven în anul 1816, fiind primul exemplu al unui ciclu vocal în istoria muzicii. Acesta este cercetat din punct de vedere al corelației între trăsăturile stilistice clasice și romantice urmărite în conținutul artistic și forma muzical-poetică. Se elucidează trăsăturile stilistice ale liedului romantic în limbaj muzical și în principiile de dezvoltare a materialului tematic. Se scot în evidență corelațiile semantice între numerele ciclului, legăturile melodic-ritmice. Un accent aparte se pune pe partida pianului în dramaturgia întregului.

Cuvinte-cheie: Ludwig van Beethoven, ciclu vocal, lied, partida vocală, partida pianului, variere, melodia, armonia, forma muzicală

This article examines the cycle of songs *An die ferne Geliebte* written by Beethoven in 1816 as the first example of a vocal cycle in the history of music. It is investigated in terms of correlation between the classical and romantic features pursued both

in the content and structural aspect. It features the presentiment of the romantic lied in the musical language and development principles of the thematic material, in morphogenesis. The semantic correlations between the cycle numbers and the melodic-rhythmic ties are highlighted, special emphasis is laid on the piano part in the dramaturgy of the whole.

Keywords: Ludwig van Beethoven, song cycle, song, vocal, piano part, variation, melody, harmony, musical form

Цель настоящей статьи — рассмотрение классицистских и романтических черт в цикле песен Л. Бетховена *К далекой возлюбленной*, написанном в 1816 году и явившемся первым в истории музыки примером вокального цикла, предвосхитившим поиски в данном жанре композиторов-романтиков.

1816 год в жизни Бетховена связан с тяжелыми переживаниями: разочарование в благих намерениях Наполеона, проблемы с племянником, тяжбы с вдовой брата за опекунство над ним, усиливающаяся глухота. Но даже в эти тяжелые времена он работал, сочинив *Сонату* для фортепиано № 28, *Сонаты* №№ 4 и 5 для виолончели и фортепиано, *Романс* № 3 для скрипки, *Марш* для военного оркестра. Тогда же появляются наброски *Девятой симфонии*, *Торжественной мессы*. Главным в этот период становится обращение к народным песням: композитором осуществлено 25 обработок шотландских песен для голоса с сопровождением фортепиано, скрипки и виолончели (1815–1816); 23 песен (испанских, немецких, польских, португальских и др.) в обработках для голоса и вокального ансамбля с сопровождением инструментального трио (1815–1816); семи шотландских песен для голоса с сопровождением инструментального трио (1815–1817). Центральным же событием данного года стало сочинение цикла песен *К далекой возлюбленной* на стихи А. Ейтелиса, о котором В. Васина-Гроссман говорит, что «историю песни нельзя представить себе без цикла *К далекой возлюбленной*, в той же мере, как и без *Прекрасной мельничихи* Шуберта» [1, с. 388].

В творческом наследии Бетховена это произведение, носящее характер исповедального дневника стоит особняком. Известно, что после смерти композитора в его письменном столе были обнаружены неотправленные письма к женщине, имя которой до сих пор остается загадкой, но перед которой он преклонялся и которую боготворил.

К сожалению, сведения о первом исполнении данного сочинения нам не известны. Можно лишь утверждать, что концертная судьба цикла песен *К далекой возлюбленной* Л. Бетховена складывалась счастливо. Среди его исполнителей отметим дуэты, которые до сих пор являются эталоном камерного исполнительского искусства: Д. Фишер-Дискау — Дж. Мур, Д. Фишер-Дискау — А. Брендель, Ф. Вундерлих — Г. Шмидт, Х. Прей — Л. Хокансон, П. Шрайер — И. Олбертц, Н. Гедда — Дж. Эйрон. В настоящее время к данному сочинению обратились Т. Хампсон — Дж. Парсонс, И. Кауфманн — Х. Дойч.

Неослабевающий интерес к циклу песен *К далекой возлюбленной* Л. Бетховена определяется высочайшими художественными достоинствами музыки, искренней по образному строю, простой по средствам выразительности и совершенной по композиционной технике. Созданный в пору шубертовских *Erlkönig* (*Лесной царь*) и *Grethen am Sprinrade* (*Маргарита за прялкой*), данный цикл несет на себе многие приметы романтического стиля. Об этом, в частности, упоминает В. Берков: «Естественно обращают внимание на романтический облик цикла песен Бетховена *К далекой возлюбленной*. В этих песнях многое вызывает в памяти Шуберта, Шумана, а иногда даже Гуго Вольфа. Достаточно указать на первую песню *Auf dem Hügel sitzich spähend*» [2, с. 323]. Вместе с тем, будучи детищем автора, вершинными достижениями которого являются симфонии, сонаты, камерные ансамбли и концерты, цикл песен *К далекой возлюбленной* претворяет и классицистские традиции.

Романтической является идея обращения к песне (с опорой на стилистику народного песенного творчества) как к жанру вокальной миниатюры, в чем можно усмотреть продолжение моцартовской традиции. Как известно, и у Моцарта песни не были главной доминантой творчества, но некоторые образцы четко демонстрируют «дальновидность» венского гения.

Вершинами его песенного творчества являются такие песни, как *Das Veilchen* (Фиалка) (1785), *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного) (1787). Уже в них Моцарт преодолевает стереотипность фактуры генерал-баса, сюжет получает сквозное развитие (по словам А. Эйнштейна «это уже не песня, а как бы зримая драматическая сцена» [4, с. 355]). Партия фортепиано обладает ярко выраженной драматургической линией и становится неотъемлемым участником ансамбля с певцом, она комментирует происходящее, «реагируя» на ход «событий» в песне, а иногда и предвосхищая их. Похожее намерение подхватывает и автор *Героической симфонии*.

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

Циклизация подчеркивается музыкальными средствами. Песни соединены принципом *attacca* и по отдельности исполняться не могут. Композитор использует также связующие модулирующие построения между номерами, эти тональные переходы делают переключения от одной части цикла к последующей незаметными.

Так, на границе между первым и вторым номерами совершается переход из *Es-dur* в *G-dur*. Уже в конце первой песни меняется темп с *Poco lento e con espressione* на *Allegro*, тоника начальной тональности приравнивается к трезвучию VI низкой ступени второго тонального центра, после чего в фортепианной партии предвосхищаются интонации второй песни (пример 1). Аналогичным образом композитор решает связь между собой всех последующих номеров. Переход от второй песни к третьей также построен по принципу темпового контраста: *Poco adagio* — *Allegro assai*, тоника превращается в D_7 и разрешается в трезвучие шестой ступени тональности *As-dur*.

Пример 1

N^o 2.
 Ein wenig geschwinder.
 Poco allegretto.

Wo die Ber - ge so blau aus dem

Переход от третьей песни к четвертой осуществлен за счет двух аккордов на *forte*, прерываемых паузами, *Allegro assai* сменяется на *Non troppo allegro, commodo e con molto espressione*, звучит уменьшенный вводный септаккорд к доминанте *As-dur*, с которой композитор не «расслабляется» на протяжении семи тактов. В партии фортепиано возникают главные интонации будущей песни. Нечто аналогичное происходит на границе следующих двух номеров цикла: *Sempre piu allegro* уступает место стремительному *Vivace*, с которого начинается пятая песня. Вступление в партии фортепиано длится 14 тактов. В ладогармоническом плане примечательно появление IV повышенной ступени из *C-dur*. С ремарки *Adagio* в разворачивании пятой песни Бетховен вводит темп *Andante con moto, cantabile* и вновь возвращает первоначальный *Es-dur*. Шестая песня начинается развернутым фортепианным вступлением, в котором проводится мелодия финальной песни. Начинается все в спокойном размеренном движении, а заканчивается большим восьмитактовым заключением в характере *Allegro molto e con brio*.

Интонационно-тематическое строение каждого номера индивидуализировано. Так, первая песня *Auf dem Hügel sitz ich spähend* — образец лирической мелодики Бетховена (аналогичные примеры находим, например, в его инструментальных кантиленах). Лирический герой мечтает, он полон задумчивости. От куплета к куплету композитор не меняет песенную мелодию, варьируя лишь партию фортепиано. Интересно отметить, что четвертая строфа, где ставится вопрос о том, кто же будет посланцем любви, сразу же возникает ассоциация с *Liebesbotschaft* (*Посол любви*) Шуберта из цикла *Schwanengesang* (*Лебединая песня*). Вторая песня *Wo die Berge so blau* — ярко контрастна предыдущей это страстный любовный порыв. В среднем разделе куплетно-вариантной формы с чертами репризной трехчастности тема проходит в фортепианной партии, у вокалиста же речитация разворачивается на высоте одного звука, что как бы символизирует погружение в раздумье, в состояние созерцания и, вместе с тем, глубокого внутреннего напряжения. Действие происходит в горном лесу, и в музыкальной ткани слышно «эхо».

Как указывает В. Васина-Гроссман, в третьей миниатюре *Leichte Segler in den Höhen* «Бетховен взял за образец несложные народно-песенные мелодии, но более тесно и детально связал мелодический образ с поэтическим» [3, с. 400]. Здесь примечательна смена мажора одноименным минором (*As-dur – as-moll*) (Пример 3). В этой песне явно ощущается романтическое «нетерпение», музыка хорошо передает характер взволнованной речи лирического героя.

Четвертая песня — *Diese Wolken in den Höhen* — это маленькая пастораль, возникшая на основе народно-песенных прообразов. Главный герой обращается к природе с просьбой, и это отчетливо отражает строение мелодии: здесь возникает череда нисходящих «просящих» терций, а в партии фортепианного сопровождения буквально воссоздаются голоса птиц, дуновение ветра, журчание ручья.

Пример 2

Вы спе - ши - те, ту - чек ста - и, мчи - тесь, вол - ны, им во - след!
 Leicht - te Seg - ler in den Hö - hen, und du, Bäch - lein klein und schmal,

В данном случае можно говорить об изобразительных качествах музыки Бетховена — каждый фактурный и мелодический прием соответствует смыслу слов: форшлагги в партии фортепиано имитируют чирикание, прозрачность фактуры создает впечатление воздушности, а поток залигованных шестнадцатых ассоциируется с движением воды.

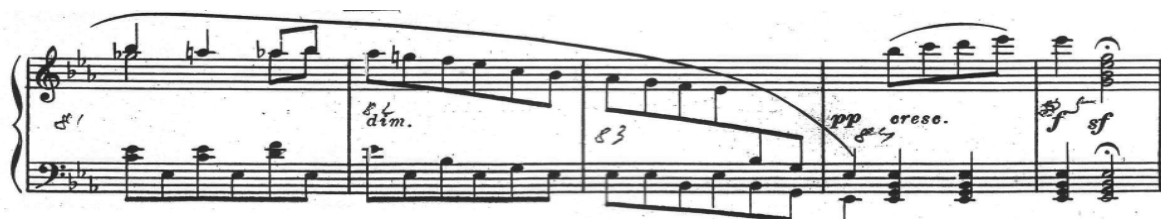
Пятая песня — *Es kehret der Maien* — это «хороводное движение», картина шумного радостного весеннего дня [1, с. 56]. Песня начинается развернутым вступлением *C-dur* (15 тактов), которое звучит очень радостно и светло — герой полон ожиданий, заканчивается же она крахом всех надежд, в трагичном *c-moll*. Интересно, что интонационно-ритмически вокальная и фортепианная партии полностью (пример 3).

Пример 3

В объ - ять - ях весенних ли - ку - ет земля, вес - на во - ро - ти - лась, в цве - тах все по - ля, ру - чьи по до - ли - нам иг - ра - ют.
 Es keh - ret der Mai - en, es bli - het die Au - Die Lüf - te, sie we - hen so mil - de, so lau, ge - chwät - zig die Bäch - lein rin - nen.

Шестая песня *Nimm sie hin denn, diese Lieder* открывается восьмитактовым вступлением, мелодическая линия которого строится на основном тематическом материале песни. Партия фортепиано как бы предвосхищает эмоциональное состояние героя. Интересно, что эта песня по музыкальному языку напоминает цикл *Dichterliebe* op. 48 Р. Шумана. Аккордовая фактура предвосхищает знаменитую песню *Ich grolle nicht* (Я не сержусь) из вышеупомянутого цикла, а фортепианное дополнение предвосхищает инструментальные постлюдии Шумана. После этого в качестве смыслового и музыкально-тематического обрамления возвращается образ первого номера. За счет постепенного нарастания темпа (*poco lento e con espressione* — *stringendo* — *allegro molto e con brio*) последние фразы песни звучат как апофеоз, как гимн любви «...Бетховен разворачивает большую коду, подобную радостным, утверждающим кодам его инструментальных произведений, многократно повторяя в ней один из мотивов основной мелодии цикла», замечает В. Васина-Гроссман [1, с. 57]. (Пример 4).

Пример 4



Иными словами, Бетховен заканчивает цикл «надеждой» на то, что любимая его услышит (в отличие о романтиков, где все, как правило, заканчивается смертью главного героя).

Хотя тематический материал песен различен, он един в опоре на фольклорные истоки, что проявляется в общности типовых интонационных оборотов, в небольшом звуковысотном амбитусе, в отсутствии внутрислоговых распевов, чертах танцевальности, господстве куплетности. Основными принципами интонационно-тематического развития во всех номерах выступают *вариантность* (в партии голоса) и *вариационность* (в партии фортепиано).

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

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

Творческое мышление Бетховена — это мышление симфониста, но, как справедливо указывает В. Васина-Гроссман, песни навсегда останутся прекрасными образцами его лирики — чистой, строгой, возвышенной [1, с. 63].

Библиографические ссылки

1. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. Москва: Музыка, 1967. 444с.
2. Берков В. О гармонии Бетховена. На пути к будущему. В: *Бетховен*. Вып. 1. Москва: Музыка, 1971. с. 298–332.
3. Васина-Гроссман В. *Романтическая песня XIX века*. Москва: Музыка, 1966. 406 с.
4. Эйнштейн А. *Моцарт. Личность. Творчество*. Москва: Музыка, 1977, 454 с.

ИЗ ИСТОРИИ ИСПОЛНЕНИЯ ОПЕРЫ Р. ШТРАУСА АРИАДНА НА НАКСОСЕ

DIN ISTORIA INTERPRETĂRII OPEREI LUI R. STRAUSS ARIADNA DE PE NAXOS

FROM THE HISTORY OF PERFORMING THE OPERA *ARIADNE AUF NAXOS* BY R. STRAUSS

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,

докторант,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

В статье содержится информация об опере Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе», завершению написания второй редакции которой исполняется 100 лет в 2016 году. Перечисляются наиболее удачные постановки и их главные исполнители. В статью включены обнаруженные автором сведения об исполнении партии Ариадны из этой оперы М. Чеботари. Это спектакли 1947 года в Венской опере, а также в рамках Лондонского фестиваля музыки Р. Штрауса. Упоминается также о записи арии Ариадны *Es gibt ein Reich...* с оркестром Венской филармонии под управлением Г. фон Караяна, сделанной М. Чеботари незадолго до смерти и ставшей эталоном исполнительского мастерства. Автор затрагивает факты исполнения арий из оперы Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе» на сцене Национальной филармонии Кишинева в рамках вокально-симфонических концертов, посвященных юбилеям Р. Штрауса и М. Чеботари.

Ключевые слова: Рихард Штраус, опера, «Ариадна на Наксосе», Мария Чеботари, фестиваль

Articolul revizuieste informația despre opera lui R. Strauss „Ariadna de pe Naxos”. În anul 2016 se împlinesc 100 ani de la finisarea și premiera versiunii a doua a acestei creații, care se bucură azi de mare popularitate în lumea teatrului liric. Se enumeră cele mai reușite montări și interpreți de bază. În articol sunt incluse materiale depistate de autor despre interpretarea partitiei Ariadnei de către M. Cebotari. Acestea sunt spectacole ale operei vieneze din anul 1947. La fel, sunt menționate date despre festivalul muzicii straussiene, care a avut loc la Londra tot în acest an, la care a luat parte și M. Cebotari. Se analizează înregistrarea ariei Ariadnei *Es gibt ein Reich...* cu orchestra Filarmonicii din Viena sub bagheta lui G. Von Karajan, pe care cântăreața a efectuat-o cu câteva luni înainte de moarte și care a devenit etalonul interpretării artistice. Se menționează faptul interpretării ariilor din această operă pe scena Filarmonicii Naționale din Chișinău în cadrul concertelor vocal-simfonice, dedicate jubileelor lui R. Strauss și M. Cebotari.

Cuvinte-cheie: Richard Strauss, opera, „Ariadna de pe Naxos”, Maria Cebotari, festival

The following article contains brief information about the opera *Ariadne auf Naxos* by R. Strauss, marking 100 years in 2016 since the opera was finished in 1916. It lists the most successful productions and their top performers. The article includes information, found by the author, about the performance of *Ariadne's* part by M. Cebotari. These were performances of the Vienna Opera in 1947, and the London festival of Richard Strauss's music. The author also analyses M. Cebotari's recording of the aria of *Ariadne Es gibt ein Reich...* with the orchestra of the Vienna Philharmonic, conducted by H. von Karajan, made some month before her death and which has become a standard of performing skills. Mention is made of the performance of arias from R. Strauss's opera «*Ariadne auf Naxos*» at the National Philharmonic of Chisinau in the vocal-symphonic concerts, dedicated to the anniversaries of R. Strauss and M. Cebotari.

Keywords: Richard Strauss, opera, „Ariadne auf Naxos”, Maria Cebotari, festival

В 2016 году исполняется 100 лет с момента завершения второй редакции оперы Р. Штрауса *Ариадна на Наксосе*, одного из любимейших сочинений композитора. Это именно та версия, которая сегодня приобрела широкую популярность в мире музыкального театра. «Родившись в переломную эпоху, она утвердилась на сцене уже в те годы, когда романтизм, казалось бы, был отменен модернизмом, в эпоху открытий Шенберга и Стравинского, и ознаменовала собой ретроспективную тенденцию – тоску по прекрасной истории классического искусства», пишет об опере *Ариадна на Наксосе* российский музыкальный критик и композитор П. Поспелов [1].

Проблема «эллинизма» затронутая в ней, отнюдь не нова в музыкальном искусстве. Находя свои истоки еще в эпохе Возрождения, она переживает новый расцвет на рубеже XIX–XX вв. Стоит вспомнить в этой связи опусы французских импрессионистов К. Дебюсси и М. Равеля, увлекавшихся мифологическими образами Древней Греции, а также произведения И. Стравинского и Дж. Энеску. Данная тема будет близка Р. Штраусу почти всю творческую жизнь, и это увлечение, рожденное впечатлениями от путешествий по югу Европы (в том числе и по Греции) в начале 1890-х годов, принесет прекрасные плоды в виде опер *Электра*, *Ариадна на Наксосе*, *Дафна* и *Любовь Данаи*. Перу Р. Штрауса принадлежит также удачная переработка оперы В. А. Моцарта *Идомея*. Немалое влияние в этом смысле оказал на композитора его друг и либреттист Гуго фон Гофмансталь, выдающийся австрийский писатель-декадент, автор

нескольких сценических обработок трагедий Софокла и Эврипида, в том числе и *Электры* (1904), легшей в основу оперы Р. Штрауса (1909) и положившей начало многолетнему совместному творчеству, продолжавшемуся до смерти драматурга.

Окрыленные успехом дрезденской премьеры *Кавалера розы* в режиссуре М. Рейнгардта¹, композитор и либреттист задумывают новое произведение в качестве финала комедии Мольера *Мещанин во дворянстве* как дань уважения знаменитому постановщику. Г. Гофмансталь предлагает заменить турецкий дивертисмент небольшой оперой, написанной на сюжет легенды об Ариадне из греческой мифологии, добавив немного, по словам А. Ступеля, «венской крови» [2, с. 42]. Начальная версия оперы (1912 года) оказалась несовершенной – спектакль, поставленный в Штутгарте, получился затянутым и провалился. Композитор решился на существенные изменения, в результате чего в 1916 году свет рампы увидела вторая редакция, которая вначале также не пользовалась успехом. Интересны мысли по этому поводу российского музыковеда А. Гозенпуда: «Несмотря на то, что в партитуре мастерство Штрауса проявилось в полном блеске, произведение оказалось несколько поверхностным. Смешение буффонады и трагического привело к снижению и пародированию не столько старых оперных форм (к этому стремился композитор), сколько чувства вообще. Самодовлеющая игра в театр на театре не увлекла слушателей. В жертву этой игре принесены были и комедия Мольера, и поэтический миф об Ариадне» [3].

В отличие от предыдущих опер, *Ариадну на Наксосе*² композитор сочиняет в классическом камерном стиле с уменьшенным составом оркестра, всего 36 человек, и без хора. В монументальной монографии Э. Краузе об этом произведении написано следующее: «С эстетической точки зрения, музыка *Ариадны* – самая красивая, наиболее мелодичная и вдохновенная у Штрауса, а также, по его собственному признанию, и самая «современная». В отличие от более ранних произведений, в которых односторонне изображалась удушливая и мрачная атмосфера античного мира, *Ариадна* олицетворяет светлые идеалы классической Греции. Вагнеровский пафос уступил место классическим пропорциям и простоте. Лишь композитор, знающий до мельчайших деталей законы «музыкальной драмы» и в совершенстве изучивший архитектонику и выразительные возможности оперного жанра, мог написать *Ариадну* в этом одухотворенном и блестящем стиле, который является прекраснейшим наследием Моцарта» [5, с. 389-390].

Несмотря на то, что опера несколько раз ставилась в крупных европейских театрах, как

1 М. Рейнгардт — выдающийся австрийский актер и режиссер еврейского происхождения, до 1933 руководитель Немецкого театра в Берлине, первый организатор Зальцбургского фестиваля, выдающийся экспериментатор и новатор театральной техники. Является представителем театрального неоромантизма и символизма. С 1937 года жил и работал в США.

2 Представляется уместным привести краткое содержание оперы, сформулированное австрийским историком музыки и либреттистом Дерекком Вебером и опубликованное на сайте Мариинского театра: «**Пролог:** Богатый горожанин собирается устроить роскошный ужин с фейерверком и преподнести гостям сюрприз – показать им оперу *Ариадна на Наксосе*. Хозяин специально заказал ее одному молодому композитору и пригласил для премьеры прославленных исполнителей. В разгар последних приготовлений музыканты случайно узнают, что после премьеры на этой же сцене начнется представление низкопробной труппы комиков под руководством легкомысленной танцовщицы Цербинетты. Музыканты возмущены таким соседством, а сам композитор расценивает это как опозление его произведения. Но перед самым началом спектакля слуга капризного богача сообщает, что его хозяин в очередной раз передумал: теперь он желает, чтобы и трагическая опера, и клоунада шли одновременно. Музыканты недоумевают, как это сделать. Цербинетту и ее комедиантов это ничуть не смущает. Им не впервой импровизировать на подмостках. Зато молодой композитор мрачнее тучи. В конце концов, он вынужден согласиться на исполнение своего произведения в сокращенном виде. В этот непростой момент он находит утешение в Цербинетте: после жаркого спора о романтической любви она начинает заигрывать с ним. Однако, увидев, в какую пошлую комедию превращено его творение, композитор снова впадает в отчаяние. **Опера:** Ариадна, дочь критского царя Миноса, не находит себе места от горя. Ее возлюбленный Тезей покинул ее одну на пустынном острове. Но стена-ния слышат лишь лесные и водные нимфы Дриада и Наяда, и горная нимфа Эхо. И тут на сцене появляется Цербинетта со своими комедиантами и ставит все представление с ног на голову. Забыв о сюжете, все начинают импровизировать. Цербинетта рассказывает Ариадне о своей любви и говорит, что на смену утраченному чувству всегда приходит новое. Но Ариадна не слушает ее. Она продолжает ждать Гермеса, вестника смерти. Вдруг нимфы замечают юного бога Бахуса, который вырвался из когтей коварной колдуньи Цирцеи, пытавшейся превратить его в зверя. Ариадна уверена, что перед ней долгожданный бог смерти, а Бахус, хотя поначалу и принимает ее за очередную колдунью, страстно влюбляется в нее. Его любовь помогает Ариадне забыть о своем горе и вновь обрести счастье» [4].

при жизни, так и в последующие десятилетия после смерти композитора, наибольшую популярность она обрела за последние тридцать лет. К наиболее удачным постановкам относятся: спектакль 1988 года из *Метрополитен-опера*, с Дж. Норман в главной женской партии, а также парижская постановка 2003 года с участием знаменитой французской певицы Н. Дессей в роли Цербинетты. Заслуживают внимания спектакли *Зальцбургского* и *Глайндборнского* фестивалей 2012 и 2013 годов соответственно. На первом, в оригинальной трактовке режиссера Свена-Эрика Бехтольфа, роль Вакха исполнил Й. Кауфман. На втором *Ариадной* руководил российский дирижер, большой поклонник творчества Р. Штрауса – В. Юровский. В России впервые опера была поставлена в Мариинском театре в 2004 г., однако большим успехом не пользовалась. Московский Камерный музыкальный театр им. Б. Покровского³ также осуществил постановку *Ариадны на Наксосе* в 2016 г.

Роль Ариадны задумывалась для меццо-сопрано, в ней много предельных низких нот, но в целом tessitura высокая. В этом смысле стоит вспомнить контральтовый звук *as* в арии Ариадны *Es gibt ein Reich...* на слове *Totenreich*, что означает в переводе с немецкого «царство смерти». Как известно, в греческой мифологии страна усопших находится под землей, поэтому композитор использует данный прием для указания ее месторасположения. Сегодня редко встретишь исполнение этой партии средним женским голосом, одной из лучших певиц в этом плане считается австрийское меццо-сопрано К. Людвиг.

М. Чеботари впервые познакомилась с музыкой *Ариадны на Наксосе* еще в Дрездене в 1932 году. В начале своей блистательной карьеры в *Опере Земпера*, начиная с лета этого же года, в течении двух последующих сезонов, артистка исполняет девять раз небольшую ансамблевую роль нимфы Наяды. Первый спектакль проходит 2 июля, при участии дирижера Ф. Буша, который старается максимально задействовать начинающую талантливую певицу. В этот вечер партию Ариадны исполнила другая выдающаяся австрийская певица молдавского происхождения – В. Урсуляк. Спектакль 6 июля 1933 года примечателен тем, что М. Чеботари впервые поет под управлением самого автора. Эту дату можно считать началом творческих и дружеских отношений композитора и певицы, продолжавшихся до кончины обоих в 1949 г.⁴ Спектакли в январе 1934 г. проводил выдающийся немецкий дирижер К. Бём, личная, теплая дружба с которым также установилась в эти годы и связывала певицу с маэстро до конца ее дней. Музыкальное общение М. Чеботари с личностями такого уровня, конечно, дало богатые плоды для ее художественного воспитания.

Как известно, к тридцати годам голос М. Чеботари приобрел все краски драматического сопрано, это позволило певице обращаться, наравне с лирическими, и к более «тяжелым» партиям, таким как Турандот, Мадлен, Ариадна, Саломея и др. Партия Ариадны не являлась центральной в репертуаре М. Чеботари. Певица исполнила ее целиком всего пять раз на премьере в Венской опере в 1947 г., основной солисткой которой являлась с начала того же года. Оформление спектакля в стиле барокко художником Р. Кауцким отличалось великолепием и пышностью, сценическим действием руководил режиссер Л. Валлерштайн, музыкальным – Й. Крипс. Первый премьерный спектакль спела М. Райнинг, все остальные – М. Чеботари, в том числе и представление 11 июня, приуроченное ко дню рождения композитора. В этот вечер ее партнерами были Э. Луз в партии Цербинетты и К. Фридрих в роли Вакха.

Уже осенью труппа театра гастролировала в лондонском *Ковент-Гарден*, на сцене которого представила несколько спектаклей, в том числе и *Саломею* Р. Штрауса с М. Чеботари в главной роли.⁴ Турне вплотную примкнуло к фестивалю музыки Р. Штрауса, проведенному в столице Великобритании в октябре. В рамках этого фестиваля 12 октября 1947 года состоялся концерт с участием М. Чеботари, где певица исполнила партию Ариадны из финала оперы

³ В этом театре в штраусовской редакции также был поставлен Идоменей В. А. Моцарта в 2011 г.

⁴ Более ранними фактами их знакомства, если такие существуют, автор не располагает.

Ариадна на Наксосе, который вскоре был записан в лондонской студии звукозаписи *RCA* в том же составе. «Финал *Ариадны* был исполнен на втором концерте, проходившем в театре *Друри-Лейн* под руководством дирижера сэра Томаса Бичема, впервые за всю его карьеру, в поздней авторской редакции, с М. Чеботари в роли Ариадны и К. Фридрихом в роли Вакха», – пишет исследователь Джон Лукас [6, с. 319]. На этот фестиваль, организованный вышеупомянутым дирижером, а также Э. Ротом, издателем музыки Р. Штрауса от фирмы *Boosey & Hawkes*, был сам 83-летний композитор, который присутствовал на всех репетициях и концертах, а также продирижировал *Домашней симфонией* на одном из концертов в *Альберт-холле*. Немецкий музыковед В. Панофски в книге *Рихард Штраус. Партитура одной жизни* дает интересные подробности общения М. Чеботари и Р. Штрауса в эти дни: «Мария Чеботари получила поручение ухаживать за Штраусом: их апартаменты в отеле *Savoie* находились друг возле друга. Ему очень нравилась забота своей Аминты⁵» [7, с. 339]. Помогал певице в этом деле и друг композитора, его личный биограф, швейцарский музыковед В. Шу. В свою очередь, Р. Штраус был искренне благодарен за заботу своим друзьям, устроившим этот фестиваль, чтобы поддержать затравленного гения. После войны Р. Штраус не пользовался популярностью ввиду того, что при фашистском режиме он некоторое время возглавлял Имперскую музыкальную камеру, о чем впоследствии горько сожалел.

Незадолго до смерти, 16 ноября 1948 года, М. Чеботари записала арию Ариадны *Es gibt ein Reich...* с оркестром Венской филармонии под управлением Г. фон Караяна. Работа выдающихся мастеров получилась совершенной по качеству исполнения и по настроению. В этом сольном номере героиня призывает бога Гермеса, посланника смерти, даровать ей избавление от страданий, причиненных покинувшим ее Тезеем. Предчувствуя близкую собственную кончину, потерявшая к тому времени любимого супруга и страдающая от неизлечимой болезни, М. Чеботари глубоко и тонко передает всю гамму трагедийных переживаний своего персонажа. Усталый, надломленный горем голос певицы в начале произведения как будто витает в невесомости. Затем вокальный образ вовсе «отрывается от земли» и в экстатическом порыве словно переносится в иной, лучший мир. В электронной версии знаменитого музыкального журнала *Gramophone* в статье А. Блита о М. Чеботари находим следующие строки: «Ее лучшей записью на студии *HMV*, несомненно, является тонко отделанный, экспрессивный и, как будто парящий, монолог Ариадны, под чувственный аккомпанемент Караяна. Запись появилась впервые спустя месяц после смерти певицы и стала достойным образцом для подражания. Последовательницей М. Чеботари сегодня является румынка Юлия Варади, которая исполняет с такой же искренней убежденностью тот же репертуар» [8].

В Молдове на концертной эстраде отрывки из *Ариадны на Наксосе* исполнялись, к сожалению, всего дважды. Впервые музыка этой оперы прозвучала в рамках концерта *Вена Марии Чеботари. Подношение диве* памяти М. Чеботари, прошедшего в Национальной филармонии в 2012 году. Арию Ариадны блестяще исполнила солистка Национальной оперы меццо-сопрано Заруи Варданян. Там же, в 2014 году, состоялся вокально-симфонический концерт *Гала оперы. Р. Штраусу 150 лет*, организованный по поводу юбилея композитора. В его программу была включена знаменитая ария композитора *Sei wir wieder gut...*, которую вдохновенно исполнила сопрано Д. Аксенти, молдавская певица, ныне живущая и работающая во Франции.

Все сказанное позволяет сделать следующие выводы.

Созданная в 1916 году вторая версия оперы Р. Штрауса *Ариадна на Наксосе* является одним из значительнейших оперных шедевров немецкого композитора, вошедшим в золотой фонд мирового музыкального искусства. Сценическая жизнь оперы *Ариадна на Наксосе* насчитывает сравнительно небольшое число постановок, что объясняется сложностью вокальных партий и

5 Знаменитая опубликованная запись генеральной репетиции – единственное свидетельство высочайшего мастерства, с каким артистка исполняла данную партию.

музыкального языка в целом. Участие М. Чеботари в постановках данной оперы и запись ее исполнения партии Ариадны относятся к лучшим достижениям оперного исполнительского искусства XX века. Постановка оперы Р. Штрауса *Ариадна на Наксосе* в Национальном театре оперы и балета им. М. Биешу, возможная в силу лаконичности и камерности спектакля, стала бы украшением репертуара театра благодаря выразительности и интонационной яркости музыки.

Библиографические ссылки

1. ПОСПЕЛОВ, П. В: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/07/07/648240-ariadna-naksose> (19.11.2016).
2. СТУПЕЛЬ, А. *Рихард Штраус. Краткий очерк жизни и творчества*. Ленинград: Музыка, 1972.
3. ГОЗЕНПУД, А. В: <http://intoclassics.net/news/2012-06-11-28623> (05.03.2016).
4. ВЕБЕР, Д. В: http://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/opera/ariadna_na_naksose/ (25.03.2016).
5. КРАУЗЕ, Э. *Рихард Штраус*. Москва: Музгиз, 1961.
6. LUCAS, J. *Thomas Beecham: An Obsession with Music*, Woodbridge: The Boydell Press, 2008.
7. PANOFKY, W. *Richard Strauss. Partitur eines Lebens*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1963.
8. ЧЕБОТАРИ, М. В: <http://www.gramophone.co.uk/review/maria-cebotari-1910-49> (19.02.2016).

ECOURILE ZIARISTICE DESPRE ACTIVITATEA ARTISTICĂ A TENORULUI MIHAIL MUNTEAN

JOURNALIST ECHOES ABOUT THE ARTISTIC ACTIVITY OF TENOR MICHAEL MUNTEAN

ELENA NISTREANU,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articol se analizează activitatea concertistică a lui Mihail Muntean prin prisma articolelor publicistice din presa periodică. Prin intermediul publicațiilor din mass-media, autoarea articolului subliniază calea artistică parcursă de M. Muntean de la debut și stagierea la Teatrul „La Scala” până la triumful obținut pe cele mai mari scene ale lumii. Mai detaliat se caracterizează partidele centrale de tenor din operele „Sergei Lazo”, „Turandot”, „Dama de pică”, „Evgheni Oneghin” etc. Sunt trecute în revistă cele mai remarcabile aprecieri ale măiestriei interpretative a lui M. Muntean din diverse țări ale lumii. Se ajunge la concluzia, că activitatea artistică a lui M. Muntean are o contribuție majoră la dezvoltarea artei de operă în Republica Moldova și promovează imaginea artistică a țării noastre peste hotarele ei.

Cuvinte-cheie: Mihail Muntean, arta interpretativă, operă, partidă, revistă, ziar, diapazon, timbru, mass-media

The article examines the concert activity of Mihail Muntean having as source of inspiration articles from periodicals. Using the publications from the media the author emphasizes the artistic path travelled by M. Muntean, from his La Scala debut and schooling until the triumph obtained on the world big stages. The leading parts, performed by M. Muntean in the operas „Sergei Lazo”, „Turandot”, „Queen of Spades”, „Eugene Oneghin” etc., are characterized in detail. There are reviewed the most remarkable appreciations of M. Muntean’s interpretative mastery in different countries. It concludes that M. Muntean’s artistic activity has made a major contribution to the development of opera art in the Republic of Moldova and is promoting our country’s artistic image abroad.

Keywords: Mihail Muntean, performing arts, opera, game, magazine, newspaper, range, timbre, mass-media

Mihail Muntean este un artist notoriu care mobilizează publicațiile și care, pe parcursul întregii sale activități de creație, a fost și continuă să fie în vizorul presei naționale și internaționale. Într-un interviu artistul menționează că, după debutul său în rolul Cavaradossi din opera *Tosca* de G. Puccini, într-un ziar apăruse o recenzie nu prea mare, dar foarte caldă [1, p. 28]. Tenorul a fost înalt apreciat de

presa din Chișinău după cea de-a doua lucrare de mare importanță în teatru – partida lui Lenski din opera *Evgheeni Oneghin* de P. Ceaikovski.

Astfel, ziarul *Молодежь Молдавии* (17.02.1973), în articolul *Онегина поют молодые*, scria: „Anume în Lenski-Muntean am simțit cel mai bine prospețimea adevărată și neprefăcută a tinereții” [2]; I. Păcuraru publică un interviu cu M. Muntean – *Evgheeni Oneghin (Moldova Socialistă, 20.10.1985)*, în care interpretul mărturisește că lucrul asupra chipului lui Lenski l-a captivat enorm, deoarece îi este apropiat ca spirit, iar în interpretarea acestui rol s-a străduit să redea puritatea sufletească, blândețea și atitudinea lui romantică față de femeie, calități care nu-și vor pierde nicicând farmecul [3, p. 106].

V. Malicova, în articolele sale *La stagiere la Teatrul „La Scala” (Советская Молдавия, 28.10.1977)* și *Vocația – opera (Chișinău, Gazeta de seară, 28.10.1977)*, aduce la cunoștința cititorilor că Artistul Emerit al RSSM M. Muntean este admis în rândul stagiatorilor la renumitul Teatru *La Scala* din Milano, relevând: „Spectatorii sunt cucerți de aspirația artistului către puritatea sentimentelor și profunzimea întruchipărilor, integritatea spirituală și candoarea chipurilor create, de precizia cu care găsește culorile muzicale și psihologice” [3, p. 62]. Aceeași autoare, în *Chișinău. Gazeta de seară* (04.09.1978), după întoarcerea artistului de la stagiere, publică un articol al acestuia intitulat: „*La Scala: și muncă, și inspirație*”, ca răspuns la scrisoarea unui cititor, în care tenorul declară: „Stagiul la Teatrul *La Scala* are o colosală influență asupra creației oricărui cântăreț. El a avut o mare influență și asupra mea. Nu voi uita niciodată acele zile fericite” [3, p. 71]. La 21.02.1979, M. Vinogradova, în articolul *Cântă Mihail Muntean*, comunică cititorilor că M. Muntean a susținut un program de concert, reprezentând un raport de creație după stagierea în Italia, fiind compus din cele mai complicate arii ale muzicii clasice [3, p. 97].

Ziarul *Советская Молдавия* din 19.01.1980, în articolul *Становление* semnat de V. Malicova, releva: „Anul precedent a fost marcat pentru M. Muntean cu trei mari debuturi în partide lirico-dramatice de tenor: prințul Calaf din *Turandot* de G. Puccini, contrabandistul Jose din *Carmen* de G. Bizet și cavalerul Vodemon din *Iolanta* de P. Ceaikovski. Toți recenzenții remarcă vocea lui puternică cu un timbru frumos, care sună ferm și curat în registrul acut, libera posedare a cantilenei și artistismul interior” [3, p. 100]. R. Iuncu publică în revista *Femeia Moldovei* nr. 5 din 1982 un articol în care admiră vocea cu bogate calități de expresie a interpretului [3, p. 99]. În articolul *Счастливы песни* din *Советская Молдавия* (31.03.1983), muzicologul G. Cocearova afirmă: „Mihail Muntean posedă o voce puternică cu un timbru individual și un temperament artistic viu ce i-a permis să ocupe un loc de frunte printre soliștii Teatrului de Operă și Balet” [4, p. 3]. Săptămânalul *Literatura și Arta* (17.11.1983), în articolul *Dama de pică* semnat de R. Iuncu, menționează înalta măiestrie și inteligența intrinsecă a interpretului în dezvoltarea evoluției stării sufletești a lui Gherman [3, p. 106].

Într-o recenzie realizată în articolul *Eu vă iubesc pe toți (Chișinău. Gazeta de seară, 17.12.1984)*, A. Prihodco remarcă tehnica vocală ireproșabilă a interpretului, perceperea profundă a stilului în interpretarea ariilor din operele lui G. Verdi, F. Cilea, P. Ceaikovski: „Muntean, veridic și sincer, trăiește pe scenă cele trei stări contrastante, cele trei tablouri ale vieții lui Lenski” [5, p. 4]. Ziarul *Chișinău. Gazeta de seară* din 27.03.1985 constată: „Mihail Muntean-Lenski este un romantic înflăcărat, dar și un filosof înțelept” [1, p. 40]. Același cotidian, la 20.05.1985 relevă: „Mihail Muntean este înzestrat cu abilitatea norocoasă de a cuceri ușor și firesc publicul, fie în spectacolele de operă, fie în sala de concert. Interpretarea lui entuziasmată captivează, iar naturalețea manierei interpretative fascinează. Măiestria lui iradiază căldură sufletească, emoționează, aducând bucurie amatorilor de artă vocală” [1, p. 41].

La 11.07.1986, S. Vladăca publică în ziarul *Moldova Socialistă* articolul *Simplitatea și măiestria artistului*, unde apreciază la nivel înalt activitatea cântărețului, trece în revistă rolurile interpretate de el, constatând: „Inteligența interpretativă, temperamentul scenic, dicția ireproșabilă a cântărețului te cuceresc chiar din primele clipe. Paralel cu abilitatea de a transmite exact și fin starea sufletească a eroului, el aduce în fiecare rol ceva personal: puritatea sentimentelor și noblețea internă” [3, p. 98]. Cu ocazia acordării dlui M. Muntean a statutului de Membru de Onoare al Consiliului de Conducere al Operei Române din Iași, ziarul *Chișinău. Gazeta de seară* (19.01.1990) publică articolul *Sunt feri-*

cit, simțindu-mă creator, semnat de R. Homenco, în care Mihail Muntean afirmă: „Opera Petru Rareș compusă de E. Caudella captivează toată trupa nu numai prin evocarea paginilor de istorie cu o semnificație pe deplin actuală, dar și prin limbajul muzical inconfundabil al autorului”. Tot aici interpretul răspunde la întrebări și își împărtășește proiectele sale [3, p. 81].

Observator de Chișinău din 15.02.1994, în articolul *Ultima oră del nostro amore...* de R. Iuncu anunță că, pe 04.02.1994, s-a dat un grandios *Bal Mascat* cu M. Muntean în rolul lui Riccardo. „M. Muntean a fost interpretul pe cât de sigur pe propria valoare, de ponderea sa în acest spectacol, pe atât de sensibil și receptiv să răspundă la orice gest, la orice mișcare a partenerilor săi de scenă... Riccardo îi oferă lui Mihail Muntean melodii de toată frumusețea ce nu fac decât să sublinieze disponibilitățile vocii sale” – consemnează autoarea [3, p. 105]. La 20.09.2013, R. Iuncu publică în *Jurnal de Chișinău* articolul „*Paiate*” de festival sau strălucirea și mizeria teatrului nostru, în care își exprimă încrederea că Opera Națională din Chișinău *Maria Bieșu* se poate considera favorizată, avându-l timp îndelungat ca prim-solist pe tenorul Mihail Muntean, care și-a lăsat însemnele sale de interpretare a multor roluri [3, p. 102]. În *Operanews.ru* (22.09.2013) A. Matusевич publică articolul *21-й фестиваль, 2-й конкурс: с именем Биешу* [1, p. 40], în care relevă că evenimentul principal al festivalului *Invită Maria Bieșu* a devenit spectacolul *Paiate* care a coincis în timp cu aniversarea a 70-a a renumitului tenor, Artist al Poporului din URSS Mihail Muntean. Autorul remarcă vocea artistului puternică și frumoasă ca odinioară, care sună ferm pe întreg diapazonul și care, ca pe vremuri, asaltează liber culmile registrului acut, reliefează maximum de emoții la limita exaltării în renumitul monolog-mărturisire *Recital*. Iar articolul *Mihail Muntean într-un moment de sinceritate: „Ne prăvălim într-o mocirlă de interese și minciuni”*, semnat de L. Negru și publicat în *Apropo magazin* (01.10.2013), este dedicat aniversării a 70-a a artistului [3, p. 72].

În ultimii ani (2007-2013), presa națională publică un șir de interviuri despre marele artist: S. Bogdănaș – *Mihail Muntean. Cel mai bun Canio al Europei* (*VIP magazin*, nr. 35, martie 2007), [1, p. 33]; C. Știrbu – *Михаил Мунтян: Когда меня называют артистом, мне делают большой комплимент* (*Allfun.md.*, 13.08.2008), [1, p. 19]; O. Dașevski – *Михаил Мунтян: Люди озверели от кризисов, дефолтов и маленьких зарплат* (газета *Время*, 06.02.2009), [3, p. 73]; A. Matusевич – *Михаил Мунтян: Не может быть процветания страны без культуры* (*Operanews.ru munteanu.html*, 03.10.2010), [3, p. 74]; N. Roibu – *Mihail Muntean: Alerg, tuncesc, cânt și trăiesc* (cotidianul *Țimpul*, 11.05.2011), [3, p. 73]; *Omul săptămânii. Mihail Muntean, cântăreț de operă* (cotidianul *Țimpul*, 12.08.2012), [3, p. 75]; O. Dașevski – *Михаил Мунтян: Искусство – вечно, политика – сиюминутна* (*Молдавские ведомости*, 18.12.2012), [3, p. 74]; V. Dașevski – *Михаил Мунтян: Физически мне скоро будет 70 лет, а душевно – 20* (*Рапората*, 15.05.2012), [3, p. 73]; *Mihail Muntean: Eu nu simt bătrânețea. Mai am praf în pușculiță!* (cotidianul *Țimpul*, 18.02.2013), [6].

Încă o sursă importantă despre activitatea artistică a tenorului o descoperim în prefața culegerii de piese din repertoriul maestrului, care a ieșit de sub tipar în 2006. Aici găsim înaltele aprecieri ale renumitei cântărețe de operă E. Obrazțova: „Calitățile vocale și interpretative excepțional de bogate, muzicalitatea fină, farmecul personal și artistic captivant, puterea de muncă enormă l-au ajutat pe Mihail Muntean să ajungă un cântăreț de operă cunoscut în întreaga lume. Este imposibil să nu-i admiri vocea: te farmecă cu expresia notelor acute, cu nuanța catifelată a notelor medii, tehnica perfectă și timbrul fără pereche. Vocea cântărețului cucerește definitiv spectatorul, întipărindu-se pentru mult timp în memoria sa. În egală măsură, îi reușesc rolurile lirice, dar și cele dramatice. Cu aceeași siguranță și măiestrie artistică interpretează lucrări de cameră în diverse stiluri din diferite epoci” [7, p. 3]. Tot în această prefață descoperim recenzii ale criticilor internaționali: „Mihail Muntean este un tenor ilustru, comparabil cu cei mai mari cântăreți ai lumii” – scrie L. Kasilag (Filipine); ziarul american *Kenosha News* afirmă: „Talentul tenorului Mihail Muntean este extraordinar. El este la fel de bun și atunci când interpretează folclor (cântece moldovenești, italiene și rusești), dar și atunci când interpretează din repertoriul clasic. Prezența unui asemenea cântăreț aici, în America, este un mare eveniment și un cadou prețios pentru noi”; ziarul francez *Le Monde* (1994) vine cu aprecierile sale: „Vocea incom-

parabilului tenor Mihail Muntean te poate țintui de scaun. Este un cântăreț de forță, pasionat, un profesionist excepțional”; ziarul german *Rheinfels* (1997) scrie: „Mihail Muntean cântă cu vocea unui tigru regal. Este un cântăreț cu capacități extraordinare și de cea mai înaltă calitate. Muntean este un tenor omnipotent”; iar ziarul italian *Il Piccolo* (1998) îl apreciază astfel: „Mihail Muntean este un tenor superb, foarte talentat, cu o carieră remarcabilă. Producerea lui, într-adevăr, corespunde exigențelor unui artist de talie mondială” [7, p. 5-7].

Mihail Muntean evoluează și pe cele mai mari scene ale lumii. Primele sale turnee în afara republicii le-a întreprins în Federația Rusă, iar cotidienele rusești nu au întârziat cu aprecierile. În anul 1983, ziarul *Северный рабочий* scria: „În chipul eroului său artistul accentuează trăsăturile lirice, provocând o sinceră compasiune umană. Foarte emoționant a răsunit aria lui Alvaro din actul III. Vocea proaspătă și expresivă a cântărețului este pătrunsă de căldură și sinceritate”. În continuare, același ziar (17.07.1983) menționează: „Artistul Poporului din RSSM M. Muntean a înzestrat chipul eroului principal Manrico din opera *Trubadur* de G. Verdi cu un avânt emoțional, cu o însuflețire romantică, cu o fermitate pasională și cu o tandrețe elegiacă. El are o voce sigură și interpretează cu măiestrie artistică scenele de ansamblu cu Leonora și Azucena. Punctul culminant, neobișnuit al spectacolului a fost cabaletta Manrico cu cor, interpretată cu inspirație de cântăreț” [3, p. 59]. Tot în 1983, revista *Юность* din Iaroslavl constată: „Mihail Muntean, Artist al Poporului din RSSM, a creat chipul extraordinar al lui Gherman (*Dama de pică*). Posedând un timbru vocal minunat, o tehnică vocală excelentă și un talent scenic deosebit, artistul trăiește pe scenă sincer și cu mare rezervă de energie emoțională viața eroului său. Întreaga sa interpretare se deosebește prin logică profundă și o mare expresivitate” [3, p. 59]. Prestația lui M. Muntean în opera *Forța destinului* a fost înalt apreciată de N. Savinov, care remarcă: „Rolul lui Don Alvaro este o demonstrație deplină a disponibilității vocale extrem de bogate a lui M. Muntean. Totul e foarte bine gândit, toate sună minunat” [1, p. 21]. Ziarul *Izvestia* din 20.07.1983 menționează: „M. Muntean este un partener scenic demn care posedă un tenor dramatic sonor și flexibil. În interpretarea lui, partidele lui Gherman, Pollion și Serghei Lazo se deosebesc printr-o formă definitivă și rigurozitate a desenului scenic” [8, p. 16].

În timpul turneului Teatrului Național de Operă și Balet în Soci, unde a prezentat opera *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld cu M. Muntean în rolul principal, ziarul *Черноморская здравница* (12.07.1977) publică articolul *Гимн жизни и подвигу* semnat de N. Egorova, în care este relevat faptul că, după puterea generalizării artistice, acest spectacol le-a întrecut pe toate celelalte și că M. Muntean interpretează de minune rolul eroului său: „El posedă o voce puternică, succulentă, flexibilă și o folosește excelent în cantilenă. Chipurile eroilor pe care i-a creat (Radames, Pinkerton) sunt vitale, convingătoare și memorabile” [3, p. 62].

„Mihail Muntean este un cântăreț-actor care știe să-și păstreze stilul și expresivitatea artistică chiar și la cele mai mari eforturi profesionale. Excepționalul lui talent de cântăreț, în unitate cu precizia și expresivitatea rolului, ne face să credem eroilor săi” – consemnează ziarul *Вечерний Ленинград* în anul 1986 [8, p. 17]. După turneul efectuat la Sverdlovsk, ziarul *Вечерний Свердловск* (30.07.1988) afirmă: „Sala l-a aplaudat călduros și cordial pe Artistul Poporului din URSS M. Muntean, care, cu putere emoțională și măiestrie vocală, a dezvăluit dramaturgia muzicală complexă și multilaterală a partidelor principale pentru tenor din operele lui Verdi, Puccini, Cilea” [3, p. 60]. Și ziarul *Правда Севера* din Arhanghelsk (02.08.1981) publică următoarele referințe: „Orice rol interpretat de acest cântăreț poartă însemnul ambiției măiestriei vocale și scenice. Muntean este întotdeauna nou, neschimbate însă rămân frumusețea vocii, timbrul rafinat, farmecul, impetuozitatea cu care dezvăluie orice rol” [3, p. 61].

Interpretul M. Muntean a susținut multe spectacole și în țara vecină, Ucraina, unde, ca un ecou, cotidienele ucrainene au venit cu înaltă apreciere a măiestriei lui. Astfel, ziarul *Правда Буковины* din Cernăuți publică articolul *Чарівний світ Пушкіна і Чайковського* semnat de O. Pulineț, în care se menționează: „M. Muntean, interpretul tânărului romantic Lenski, a redat interesant pe scenă atât melodia luminoasă a primului său arioso *Я люблю Вас, Ольга* cât și intonația tragismului disperat al

ariei de agonie din scena duelului, ceea ce a oferit actorului posibilitatea de a reliefa... moartea profund dramatică și emoționantă a tânărului talentat în împrejurări fatale și în virtutea opiniei mondene despre onoare” [9]. În articolul *Цветомузыка Михаила Мунтяну* (autor N. Dunaevskaia), ziarul *Вечерний Донецк* (28.06.1982) publică o scrisoare din poșta redacției, în care spectatorii scriu: „În timpul turneului Teatrului de Operă și Balet din Moldova am vizionat spectacolul în care a participat Artistul Poporului din URSS Mihail Muntean. Rămâne neuitată impresia pe care a produs-o asupra noastră cântărețul. Nu ne-a emoționat doar vocea lui frumoasă, dar ne va rămâne în memorie și marele lui talent. El a cucerit ascultătorii cu vocalul său, care se caracterizează prin frumusețea timbrului și lărgimea diapazonului. În sono-colorul și în paleta lui actricească sunt semitonuri accesibile doar unui mare maestru care îndeamnă spectatorul să privească scrutător la chipul eroului” [3, p. 60].

După turneul Teatrului Moldovenesc de Operă și Balet la Kiev în iunie 1984, cercetătorul în teatrologie G. Golubițaia publică o recenzie în ziarul *Киевская правда*, remarcând: „Au rămas în memorie chipul expresiv al lui Radames și cel al lui Don Alvaro în interpretarea lui Mihail Muntean. În aceste roluri artistul și-a dezvăluit bogatele sale posibilități vocale și artistice. În chipurile eroilor lui Mihail Muntean se îmbină extraordinar de organic lirismul generos cu patosul tragic, spiritualitatea înaltă cu fermitatea și inadmisibilitatea compromisului. Astfel, a rămas întipărit pentru totdeauna în memoria celor care l-au văzut pe scenă, care au auzit vocea cântărețului flexibilă, generoasă în nuanțele de timbru și cărora li se părea că îi sunt supuse toate misterele sufletului omenesc, întregul diapazon al celor mai complicate retrairi și sentimente” [8, p. 17]. Același ziar, în timpul turneului la Kiev din 1985, scrie: „Din constelația de nume strălucite din republicile surori s-a memorizat cel al lui Mihail Muntean. În fiecare seară de iunie, în fața miilor de spectatori, și-au trăit viața scenică eroii lui: mărinimosul și curajosul Radames din *Aida*, înflăcăratul și gingașul Maurizio din *Adriana Lecouvreur*, nobilul romantic Alvaro din *Forța destinului*. Fiecare chip are epoca sa istorică, caracterul și destinul său, dar pe toți eroii lui Mihail Muntean îi înrudește puritatea și noblețea sufletească și omenia profundă” [8, p. 18].

În timpul turneului Teatrului Național de Operă și Balet în or. Minsk, ziarul *Вечерний Минск* (22.06.1985), în articolul *Михаил Мунтян: Согреть любовью зал*, susține că el „...îmbină în sine la perfecție darul vocal cu talentul de actor dramatic. Lasă impresia că vocea cântărețului a absorbit toate nuanțele sentimentelor pentru a reda profunzimea suferințelor umane...” [3, p. 57]. Ziarul *Отечественный голос* (1975, Bulgaria, Plovdiv) specifică: „Lenski al lui Muntean este sincer, poetic, strălucitor, luminos. Simplitatea comportamentului scenic, străin de efectul exterior, este atât de sincer și convingător încât, uneori, se creează impresia că participi însuși la evenimentele care se desfășoară înaintea ochilor tăi” [1, p. 35]. În *Deili expres* (Filipine, 1984), criticul muzical L. Kasilag relevă: „Înzestrat multilateral, tenorul Mihail Muntean a introdus în program o notă lirică, interpretând arii din opere, cântece populare moldovenești și napolitane, romanțe ale lui Ceaikovski și Rahmaninov, iar în încheiere – cântece populare ruse. Prin interpretarea sa duioasă, expresivă și prin maniera scenică fermecătoare, Muntean a demonstrat o voce bogată, puternică, capacități remarcabile de a menține înălțimea notelor finale ce pluteau de asupra sălii. M. Muntean este un strălucit cântăreț de operă și face parte din pleiada celor mai de seamă cântăreți din lume” [8, p. 17].

Activitatea concertistică a maestrului desfășurată în țara vecină, România, a fost pe deplin apreciată de către T. Ichim în articolul *Opera – templu al sufletului*, publicat în *Gazeta de Transilvania* (14.03.2009), în care relatează: „Mihail Muntean la ai săi 65 de ani se prezintă ca un cântăreț cu o remarcabilă carieră artistică și un palmares impresionant de roluri cântate pe diverse scene ale lumii. Este foarte dificil a defini în cuvinte complexitatea unui artist de dimensiunea lui Mihail Muntean...” [1, p. 21]. În 1990, în Marea Britanie, după interpretarea rolului lui Canio din opera *Paiate* aproximativ de 30 de ori, a fost învrednicit de revista *Times* cu titlul de *Cel mai bun Canio al Europei*. „Cu toată splendoarea grupei din Moldova, nu se poate să nu-l evidențiem pe Mihail Muntean. Vocea lui de o frumusețe rară (cântărețul a trecut stagierea în Italia, școala italiană de belcanto) încântă ascultătorii. Din nou am simțit frumusețea operei clasice ruse, în deosebi, cea a lui Ceaikovski, iar serenadele itali-

ene și cântecele napolitane au fost în afară concurenței. Cântărețul era gata să tot cânte, iar ascultătorii americani, entuziasmați, erau gata să îl asculte la nesfârșit”, – își informează cititorii *The Minnesota Daily News* din 21.11.1986 [1, p. 33]. La 08.02.2001, ziarul *The Stage* din Marea Britanie relevă: „Mihail Muntean cântă cu un tenor solid și viu, iar chipul redat de el al unui clovn istovit tinde spre scopuri mari” [1, p. 34]. Și ziarul *The Independent* din 12.02.2001 vine cu aprecierile sale: „Mihail Muntean posedă o voce intrigantă cu o nuanță baritonală. Calitățile cu care este redat chipul scenic puternic și hipnotizant creează un Canio ideal. Chiar și apariția lui silențioasă împreună cu ceilalți la începutul actului II vorbește despre multe. Este un Paiate extraordinar – el creează de 50 de ori, până la scena finală, senzația omorului” [1, p. 34].

Mihail Muntean nu este lipsit nici de atenția muzicologilor. Astfel, după premiera operei *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld, în ziarul *Советская Молдавия* din 01.11.1980, muzicologul Z. Stolear scrie: „Chipul lui Serghei Lazo este o mare reușită a lui Mihail Muntean. Lazo al lui M. Muntean este un om nobil și distins, dur și neînfricat în momentele decisive ale vieții. În conduita sa sesizăm simplitate și naturalețe, iar eroismul lui nu este unul de fațadă, ci o formă a comportării. Artistul posedă multiple și considerabile posibilități vocale” [3, p. 109]. În același an, în ziarul *Chișinău. Gazeta de seară* din 19 noiembrie, criticul muzical Iu. Țibulski remarcă: „M. Muntean, interpretul rolului lui Serghei Lazo, creează un chip emoționant și captivant. Deși partida este foarte mare și complexă, vocea artistului răsună din plin și ireproșabil. De la o scenă la alta el apare tot mai interesant ca actor, imprimând eroului său o semnificație tot mai profundă, iar la final ajunge la un dramatism maxim” [3, p. 61]. În anii debutului operei *Serghei Lazo*, E. Mironenco publică în revista *Viața muzicală (Музыкальная жизнь, nr. 7, 1981)* un articol intitulat *Opera despre Serghei Lazo (Опера о Сергее Лазо)*, în care autoarea aduce un omagiu prototipului eroului principal al operei *Serghei Lazo* și face unele referințe la munca autorului de libret asupra textului literar. Muzicologul subliniază: „...trebuie să remarcăm munca lui Mihail Muntean. Artistul s-a înrudit în așa măsură cu rolul lui Serghei Lazo, încât creează un chip cu o realitate vitală unică” [3, p. 61].

În articolul *Freamătă în suflet cântul*, publicat în ziarul *Moldova Socialistă* (19.07.1981), D. Prianșnicov descrie biografia și calitățile măiestriei interpretative a lui M. Muntean, menționează rolurile și operele în care a evaluat și analizează doar tangențial interpretarea rolului lui Lenski [3, p.99]. Revista *Музыкальная жизнь* (Moscova, 1981) constată: „Evoluarea lui Mihail Muntean cere a fi menționată aparte. Artistul s-a familiarizat cu rolul lui Serghei Lazo într-atât, încât creează chipul cu o rară veridicitate” [8, p.16]. În 1983, muzicologul Z. Stolear, în articolul *Mihail Muntean (cronica vieții de creație)* indică datele biografice și cronica evenimentelor din viața lui M. Muntean pe scena de operă de la debut (03.02.1972) până în 1981 [3, p. 99]. În acest articol autorul analizează tangențial rolul boierului Șuțache din opera *Glira* de Gh. Neaga și cel al lui Serghei Lazo din opera omonimă de D. Gherșfeld interpretate de Mihail Muntean. În 1983, revista *Музыкальная жизнь* menționează: „Mihail Muntean, interpretul rolului principal (opera *Serghei Lazo*) a reușit să creeze chipul convingător al unui om puternic și neclintit. Posibilitățile excelente vocale demonstrate în aceste zile de cântărețul de frunte M. Muntean, uimesc cu adevărat”. În același an, revista nominalizată relatează: „Rolul lui Alvaro relevă pe deplin bogatele posibilități vocale ale lui M. Muntean. Totul este bine gândit, totul se potrivește de minune” [8, p.16]. În articolul *Ключ к оперной триаде*, publicat în ziarul *Советская культура* din 19.11.1983, E. Abramova familiarizează cititorii cu datele biografice ale artistului, cu partidele vocale interpretate și atestă că aceste partide dezvăluie măiestria lui în însușirea profundă a stilului și în perceperea conținutului operelor. Autoarea subliniază faptul că și în episoadele sonore cele mai tensionante poți auzi orice cuvânt pe care îl cântă. În continuare, ea consemnează: „Coloritul baritonal catifelat al vocii în registrul grav, sonoritatea „dramatică concentrată” în registrul acut, posedarea cantilenei îl ajută pe cântăreț să redea diferitele stări psihologice și emotive ale eroilor” [3, p. 99]. În același an, *Советская музыка* remarcă: „Turneul a demonstrat o dezvoltare considerabilă a măiestriei interpretative a artistului. Cântul și jocul său excelează prin caracter definitiv, fraze cizelate. Cântărețul a ajuns, indiscutabil, la perioada maturității artistice” [8, p. 16].

„În rolul Maurizio, conte de Saxonia, Mihail Muntean a demonstrat cele mai bune calități ale măiestriei sale vocale – posedarea cantilenei și ponderația spectrului dinamic”, – specifică revista *Музыкальная жизнь*, Moscova, 1984 [8, p. 17], după premiera operei *Adriana Lecouvreur* de Cilea care avusese loc la 5 mai 1984 pe scena Teatrului de Operă și Balet din Moldova. La 21 iulie 1984, în ziarul *Tinerimea Moldovei*, muzicologul G. Ludman scria: „Este expresivă interpretarea chipurilor lui Radames și Don Alvaro de către Mihail Muntean, în care se dezvăluie bogatele posibilități vocale și artistice ale acestui cântăreț” [3, p. 58]. În 1986, la Chișinău, apare în trei limbi (română, rusă, engleză) lucrarea lui G. Ludman *Mihail Muntean*, în care autoarea indică datele biografice, rolurile pe care artistul le-a jucat, analizează redarea chipurilor scenice și măiestria lui interpretativă, enumeră turneele, specifică aprecierile partenerilor de scenă, cele ale presei republicane și străine și aceasta doar până în anul 1986 [8]. În articolul *Mesager al artei veritabile* muzicologul L. Doroș menționează măiestria interpretativă a artistului, trece în revistă rolurile cărora le-a dat viață scenică [3, p. 97], iar în articolul *Energie spirituală* criticul muzical S. Benghelsdorf menționează calitățile vocale ale cântărețului, remarcă energia spirituală de invidiat, trece în revistă rolurile pe care tenorul le-a interpretat [3, p. 96]; G. Ludman revine la studierea activității artistice a lui M. Muntean, publicând articolul *De la inimă la inimă*, în care afirmă că muzica lui Ceaikovski l-a însoțit pe cântăreț pe parcursul întregii sale activități scenice [3, p. 95]; în articolul monografic *Mihail Muntean. Portret de creație*, muzicologul T. Muzâca periodizează viața și creația artistului, analizează repertoriul, stilul interpretativ, activitatea concertistică și pedagogică [3, p. 91].

Materiale valoroase despre activitatea prodigioasă a lui M. Muntean ca vocalist, interpret de operă, muzică de cameră și pedagog conține culegerea *Mihail Muntean: o viață în lumea muzicii*, apărută în 2013 sub egida Academiei de Științe a Moldovei [1]. Aici Gh. Duca îl califică pe tenor drept personalitate emblematică a operei naționale, apreciază admirabila tehnicitate a interpretării, simțul muzical și dramatic dezvoltat, vasta sa cultură lirică, iar E. Doga îl clasează printre cei mai de seamă reprezentanți ai elitei de operă din ultimul sfert al secolului XX. Renumita mezzosoprană E. Obrazțova relevă calitățile vocale și interpretative excepțional de bogate, muzicalitatea fină, farmecul personal și artistic captivant, puterea de muncă enormă, care l-au ajutat pe M. Muntean să ajungă un cântăreț de operă de înaltă clasă. Gh. Mustea apreciază înalt activitatea tenorului în calitate de profesor universitar. Frumusețea timbrului, cu nuanțe dense, acutele puternice, respirația largă, gama variată de expresii sunt reliefate de muzicologul A. Matusевичi în diversitatea teatrului vocal al maestrului M. Muntean [1, p. 5-16].

În studiul muzicologului G. Cocearova se redă veridic chipul ilustrului tenor ca artist liric prin analiza vastului material din presă. I. Gagim elucidează creația și personalitatea tenorului ca un fenomen, pe care îl abordează prin latura filosofică a muzicii. G. Ludman se referă la calitățile vocale care l-au situat pe artist printre soliștii de frunte. În studiul lui E. Nistoreanu se dezvăluie o altă fațetă a activității tenorului, cea de instruire vocală în cadrul AMTAP din Chișinău. În dialogul cu A. Dănilă sunt abordate toate etapele vieții artistului, reflecții asupra diferitelor probleme ale dezvoltării culturii muzicale, viziuni asupra caracterelor unor eroi din opere etc. Compartimentul *Mărturii. Consemnări. Dedicării* cuprinde schițe ale personalităților culturale despre M. Muntean semnate de: M. Cimpoi, A. Samoilă, Gr. Vieru, V. Ghilaș etc., care în unanimitate îl declară pe M. Muntean drept vedetă incontestabilă de talie europeană. În 2014 apare volumul jubiliar *Mihail Muntean: O viață dedicată operei*, semnat de A. Dănilă și G. Cocearova, care reprezintă o retrospectivă a vieții artistice a tenorului.

În concluzie, putem afirma că artistul Mihail Muntean desfășoară o activitate prodigioasă și diversă, mișcând cultura spre noi altitudini. Rolul lui primordial în promovarea artei lirice este cel de interpret, care a susținut spectacole pe diverse scene, atât naționale cât și internaționale, fiind înalt apreciat de critici muzicali, oameni de cultură și știință din toate colțurile lumii. Implicit, și latura pedagogică este foarte importantă în continuitatea dezvoltării artei cântului pe teritoriul moldav, reușind să păstreze, să dezvolte și să elaboreze noi metode în predarea *belcanto*-ului. Însumând informațiile analizate, obținem imaginea complexă a figurii notorii Mihail Muntean – personalitate artistică de

mare importanță din țara noastră, care a evoluționat și impulsionat dezvoltarea multilaterală a vieții artistice și pedagogice din arealul mioritic.

Referințe bibliografice

1. MUNTEAN, M. *O viață în lumea muzicii*. Chișinău: Știința, 2013. 216 p.
1. Онегина поют молодые. В: *Молодежь Молдавии*, 17.02.1973.
2. MUNTEAN, M. *Biobibliografie*. Chișinău: Primex Com, 2013. 175 p.
3. КОЧАРОВА, Г. Счастлив песней. В: *Советская Молдавия*, 31.03.1983.
4. ПРИХОДЬКО, А. Люблю всех вас. В: *Вечерний Кишинев*, 17.12.1984.
5. MUNTEAN, M. Eu nu simt bătrânețea. Mai am praf în pușculiță. În: *Timpul*, 18.02.2013.
6. MUNTEAN, M. *Piese din repertoriu*. Chișinău: Reclama, 2005. 194 p.
7. LUDMAN, G. *Mihail Muntean*. Chișinău: Timpul, 1986, 64 p.
8. ПУЛИНЕЦЬ, О. Чарівний світ Пушкіна і Чайковського. В: *Правда Буковини*, Черновиці. 15.09.1973.

ABORDĂRI MODERNE ÎN CLASIFICAREA CUNOȘTINȚELOR MUZICALE ÎN CONTEXTUL DEZVOLTĂRII DOMENIULUI MUZICAL-ARTISTIC

MODERN ASPECTS IN THE CLASSIFICATION OF MUSICAL KNOWLEDGE IN THE CONTEXT OF DEVELOPING THE ARTISTIC MUSICAL FIELD

VIORICA CRIȘCIUC,

doctor în pedagogie,

Universitatea de Stat „Alecă Russo” din Bălți

Prin abordarea aspectelor clasice și moderne în clasificarea cunoștințelor muzicale, înțelegem clasificările de debut a cunoștințelor din domeniul pedagogiei muzicale. Cunoștințele muzicale reprezintă un sistem de referință pentru cercetătorii din domeniu. Clasificările prezentate în articol și-au păstrat valoarea teoretică și praxiologică de-a lungul anilor și au rămas în patrimoniul științific al noțiunii de cunoștințe muzicale. Analizăm aspectul respectiv, pentru a delimita criteriile de clasificare a cunoștințelor muzicale, pentru ca, ulterior, să elaborăm o taxonomie modernă de clasificare a cunoștințelor muzicale. Trebuie să remarcăm, că principalul subsistem al procesului de învățământ – activitatea de instruire – este obiectul de studiu și cercetare al disciplinei pedagogia muzicală. Cunoștințele constituie o componentă importantă a procesului de învățământ. Ele cuprind totalitatea de noțiuni specifice domeniului muzical, fiind implicate direct în activitatea de predare-învățare la lecție.

Cuvinte-cheie: cunoștințe muzicale, clasificarea cunoștințelor muzicale, pedagogia muzicală, aspecte clasice, aspecte moderne, activitatea de predare-învățare

By approaching the classic and modern aspects in music knowledge classification, we mean the debut classifications of knowledge in musical pedagogy. Music knowledge is a system of reference for the researchers in the field. The classifications presented in the article have kept the theoretical and phraseological value over the years and have remained in the scientific heritage of music knowledge notion. We analyze this aspect in order to define the criteria for the classification of music knowledge and later to elaborate a modern taxonomy for this classification. It should be noted that the main subsystem of the educational process, training activity, is the study and research subject of musical pedagogy. Knowledge – is an important component of the educational process. It includes all notions specific to music being directly involved in teaching-learning activities during the lesson.

Keywords: music knowledge, music knowledge classification, musical pedagogy, classic aspects, modern aspects, teaching-learning activity

Abordarea aspectelor clasice și moderne de clasificare a cunoștințelor muzicale solicită înțelegerea clasificărilor de debut a cunoștințelor din domeniul pedagogiei muzicale. Cunoștințele muzicale reprezintă un sistem de referință pentru savanți și practicieni. Ne-am propus să analizăm clasificările care și-au păstrat valoarea teoretică și praxiologică de-a lungul anilor și au dezvoltat noțiunea de cunoștințe muzicale. Delimitarea criteriilor de clasificare a cunoștințelor muzicale ne va permite să

elaborăm o taxonomie modernă de clasificare a cunoștințelor muzicale.

Activitatea de instruire, ca subsistem principal al procesului de învățământ (la care se atribuie cunoștințele din procesul predării), reprezintă obiectul de studiu și de cercetare al disciplinei pedagogia generală.

Cunoștințele constituie o componentă importantă a procesului de învățământ, fiind implicate în fiecare moment din cadrul activității de predare-învățare. Cunoștințele s-au acumulat în decursul timpului, în straturi succesive, ca să ajungă la coerența și configurația unei științe bine conturate. Pedagogia sau sistemul de cunoștințe despre educație se delimitează în trei straturi [1, 25]:

- ❖ **cunoștințele preștiințifice** – una din cele mai controversate probleme în epistemologie, deoarece nu este o delimitare evidentă în trecerea de la preștiință la știință (sensul comun, mitul, metafora, sloganul);
- ❖ **cunoștințele științifice** sunt compuse din trei instrumente ale cunoașterii științifice: teoria, paradigma și modelul;
- ❖ **cunoștințele metaștiințifice** se compun din sisteme metaștiințifice: ideologia și utopia, filosofia [1, p.44].

Potrivit concepției pedagogice a cercetătorilor Cristea S., Cucuș C., Bontaș I., Grigoraș I., cunoștințele (informațiile) sunt proiectate de cadrul didactic în contextul actului predării. Realizarea sa angajează trei operații complementare:

- operația de definire, care asigură introducerea cunoștințelor noi în actul predării, cu concretizarea acestora prin descrierea unor episoade, semne, simboluri;
- expunerea cunoștințelor, prin aserțiunea cunoștințelor definite, compararea și clasificarea acestora prin demonstrații, compuneri, care angajează și opiniile celor educați;
- operația de explicare, care asigură susținerea actului didactic prin ordonarea procedurală, teleologică a cunoștințelor transmise la nivel de comunicare pedagogică.

În plan general-pedagogic, cunoștințele din domeniul respectiv se conformă cu exactitate principiilor didactice bazate pe cunoașterea științifică. Actualmente, în contextul cercetărilor pedagogice, conceptul de cunoștințe, precum și clasificarea cunoștințelor muzicale, au avansat și reprezintă aspecte ale unor probleme de investigație.

Ideea că predarea cunoștințelor la disciplinele artistice nu se poate conforma docil principiilor didactice ale cunoașterii științifice este promovată de Kant Im., Vigotski L.S., Kușaev N., Parfene C., Pislaru Vl., care au demonstrat că receptarea artistică se deosebește esențial de cea a cunoașterii științifice la nivelul obiectului receptor și la cel al receptorului.

Pedagogia artelor este dezvoltată prin contribuțiile teoretice ale lui Abdulin E., Aliev Iu., Apraxina O., Goriunova L., Grodzenskaia N., Kabalevki Dm., Văideanu G., Vetlughina N., Șațkaia V., Școler L. etc. Determinarea unui sistem de clasificare a cunoștințelor muzicale, precum și fundamentarea metodologiei predării cunoștințelor muzicale, a devenit un imperativ al învățământului modern. Lipsa unei metodologii de predare a cunoștințelor muzicale, specifică domeniului educației artistice, nu poate fi înlocuită cu principiile general-didactice, care, deseori, nu contribuie la buna desfășurare a procesului didactic la lecție.

Cunoștințele muzicale pot fi însușite prin noțiuni, definiții teoretice – ca necesitate importantă la înțelegerea fenomenului muzical. Instruirea muzicală nu va „calcula la rece” actul de percepere a muzicii vii, ci validarea esenței psihologice a muzicii. În didactica contemporană, educația muzicală se pretează ca un sistem de cunoștințe, capacități și aptitudini, care se formează în cadrul activităților muzical-didactice și emoționale ale elevilor.

Kabalevski Dm. a elaborat o concepție de clasificare a cunoștințelor muzicale. Programa de educație muzicală elaborată de Kabalevski Dm. în anii 80 exclude complet din perioada inițială de învățământ (clasa întâi) studiul abecedarului muzical, care, în viziunea lui, este un curs simplificat al teoriei elementare a muzicii. În practica școlară din învățământul general, profesorii deseori limitează

studierea cunoștințelor muzicale doar la cunoașterea elementară a notelor. Cunoștințele muzicale sunt clasificate în:

1. Abecedarul muzical (etapa pregătitoare în studiul cunoștințelor muzicale).

2. Inițierea muzicală (care este ceva mult mai important și nu se identifică cu abecedarul muzical și studiul notelor). În acest compartiment se formează achiziții de percepere a mesajului sonor, de delimitare a caracterului muzicii, dispoziției, laturii imagistice a muzicii. Prin achiziția cunoștințelor muzicale se va forma capacitatea de a determina după auz compozitorul, autorul unei sau altei creații muzicale [2, p. 122]. Totodată, cunoștințele muzicale pot fi privite ca legități ale artei muzicale, care exprimă esența mesajului muzical și contribuie la formarea unei viziuni complexe despre arta muzicală la elevi. În această ordine de idei, sunt foarte prețioase și cercetările lui Mazeli L. A., Nazaikinski E. V., și Medușevski V. V., care afirmă că cunoștințele despre gen, dramaturgia intonațională, integritatea creației componistice, interpretare și percepție sunt legități centrale în știința muzicală [2, p. 72].

În viziunea lui Aliev Iu., cunoștințele muzicale au o legătură integratoare cu muzicologia, psihologia, estetica și disciplinele istorico-teoretice (istoria și teoria muzicii, armonia, polifonia, orchestrația). Scopul comun în conlucrarea acestor discipline constituie perceperea muzicii ca un proces viu. Iar acel element semnificativ, prin care se integrează aceste domenii, sunt cunoștințele muzicale, care au o semnificație proprie în evenimentul predării-învățării lecției la fiecare etapă de studiu.

În didactica contemporană conținuturile învățământului muzical în școală sunt determinate printr-un sistem de cunoștințe muzicale, capacități și aptitudini, care conlucrează în sens unic cu experiența muzical-creativă și emoțională a elevului. Aliev Iu. elaborează o metodologie orientată spre dezvoltarea capacității elevilor de a deosebi diferite stiluri muzicale. El pledează pentru formarea la elevi a unei viziuni integrative despre stiluri, epoci și curente muzicale. Metoda elaborată de Aliev Iu. se bazează pe acumularea achizițiilor senzoriale în cadrul studiului creațiilor muzicale la lecție. În acest proces sunt implicate cunoștințele caracteristice stilului, tipice pentru creația unui sau altui compozitor. În final, cunoștințele acumulate vor permite delimitarea și vor condiționa aprecierea corectă a stilului compozitorului. După părerea lui Aliev Iu., elementele care stau la baza procesului muzical-educativ sunt [3, p.54]:

1. Materialul muzical.

2. Cunoștințele muzicale (cunoștințele-cheie și cunoștințele particulare).

3. Capacitățile și aptitudinile muzicale.

Aliev Iu. inițiază studiul unui compartiment, numit „abecedarul muzical”, pentru a rezolva coerent toate obiectivele educației muzicale.

Planificând conținuturile lecțiilor, strategiile de predare, profesorul trebuie să coreleze în continuu exercițiile specifice pentru citirea notelor, exerciții auditive cu repertoriul muzical de bază. Între perceperea muzicii și competența muzicală a elevilor sunt legături dialectice: pe de o parte, repertoriul pentru interpretare și audiția muzicii le oferă elevilor posibilitatea de a face concluzii asupra varietăților descriptive și expresive a elementelor limbajului muzical (în particular – registru, mod, tempo, dinamică); pe de altă parte, „abecedarul muzical” oferă cunoașterea noțiunilor „registru”, „tempo”, „mod” și creează fundamente pentru perceperea profundă/deplină a lucrărilor muzicale [3, p. 55]. În cadrul acestui compartiment elevul poate să solfegieze exerciții muzicale în tonalități minore și majore până la un semn la cheie. Unul din elementele abecedarului muzical este citit-scrisul muzical. La sfârșitul clasei a VII-a elevul trebuie să poată transcrie partiturile cântecelor interpretate. În acest proces se fredonează melodia care se transcrie. Exemplul dat este important prin faptul că dezvoltă imaginea auditivă, care contribuie la cântarea pe note. Există o gramatică a muzicii, o punctuație muzicală, așa cum există o gramatică și o punctuație a limbajului verbal. Repetiție și contrast, expoziție și dezvoltare, explorare melodică – iată câteva căi de articulare a ideilor muzicale.

O clasificare asemănătoare propune Abdulin E., care clasifică cunoștințele muzicale în două categorii:

1. Cunoștințe-cheie, fundamentale, care contribuie la crearea unei viziuni generale despre arta sunetelor (cum ar fi: muzica – fenomen specific al lumii; muzica – mișcare, lucrare muzicală ca proces, specificul formei muzicale, dramaturgia muzicală). Se delimitează trei linii în desfășurarea cunoștințelor-cheie în învățământul primar: a) se conturează traseul de asimilare a concepției despre natura muzicii (ce se reflectă în tematica claselor I-a, a II-a); b) se furnizează imagini despre caracterul procesual-temporal al artei muzicale (clasa a II-a); c) se demonstrează caracterul social al muzicii (clasa a III-a). Temelia asimilării cunoștințelor-cheie reprezintă perceperea vie a muzicii.

2. Cunoștințe particulare, care contribuie la formarea competenței muzicale și cunoașterea muzicii din interior (cum ar fi: sunetul și însușirile sale, relații specifice între sunete, elementele ritmice, melodice, armonice ale discursului sonor, limbajul muzical cu întreg arsenalul de legi specifice muzicii).

Ambele categorii de cunoștințe muzicale coexistă și interacționează, subordonându-se reciproc [1, p.98].

În opinia lui Asafiev B., însușirea cunoștințelor muzicale trebuie să fie precedată de acumularea unei experiențe auditive a elevului. La început, fenomenul va fi sesizat, perceput, trăit pe viu, descoperit și apoi explicat. Cunoștințele muzicale vor contribui la pătrunderea în imaginea artistică și se vor aplica în practică pentru simțirea artei sunetelor. În temeiul acestor afirmații, putem spune că clasificarea cunoștințelor muzicale s-a efectuat pe criteriul gradului de generalizare al cunoștințelor muzicale.

În studiile sale Asafiev B. distinge două nivele ale cunoștințelor muzicale, clasificându-le astfel:

- Cunoștințe integratoare, care contribuie la formarea unei viziuni complete/integre despre muzică;
- Cunoștințe specifice, care corespund specificului limbajului muzical, formelor, genurilor muzicale.

În opinia noastră, ambele clasificări de cunoștințe muzicale se află în raport de complementaritate. Prin funcționarea și interacțiunea lor se atinge un grad generalizator de cunoaștere. Prin însușirea cunoștințelor muzicale elevii vor pătrunde în „tainele unui mare laborator”, unde, prin interacțiuni și legi stricte, sunetele cu cele 4 însușiri – durata, înălțimea, intensitatea, timbrul – formează limbajul muzical. Astfel de elemente, precum ritmul, măsura, melodia, armonia, dinamica, coloristica sonoră dau naștere imaginii sonore. Gagim I. propune trei faze de asimilare a cunoștințelor [5, p. 122]:

- Simțire-trăire.
- Aplicare practică sub diferite forme (executare, audiție, creație, caracterizare artistică).
- Conștientizare „teoretică”.

Însușirea cunoștințelor muzicale și despre muzică capătă o semnificație mai largă decât cea dată în *Teoria elementară a muzicii tradiționale*. Funcțiile cunoștințelor muzicale nu se limitează la cunoașterea unor noțiuni, termeni, categorii, legi, date despre compozitori, ci pot contribui la asimilarea practică a muzicii, la perceperea/receptarea/interpretarea și pătrunderea în imaginea muzical-artistică. În cadrul actului educativ-muzical, traseul teoretic al învățământului muzical delimitează două niveluri [7, p.78]:

- teoretic-muzicologic;
- teoretic-tehnologic.

Mai întâi, fenomenul va fi sesizat, trăit pe viu, urmărit/descoperit, apoi, în baza lui, se vor acumula anumite impresii muzicale. După trăirea fenomenului muzical, se vor formula într-o definiție/regulă cunoștințele muzicale. Gagim I. clasifică cunoștințele muzicale dintr-o perspectivă specifică educației artistice [5, p. 32]:

1. Cunoștințe despre muzică, ce permit cunoașterea ei „din exterior” (despre stiluri, curente artistice, despre epoci, despre muzică în general și locul ei în viața omului).

2. Cunoștințe muzicale propriu-zise, ce vor duce la cunoașterea muzicii „din interior” (sunetul ca element primar, elementele ritmic, melodic, dinamic, armonic al discursului muzical, melodice-

acompaniament, structură, formă). Pânza sonoră studiată din interior va contribui la cunoașterea limbajului muzical.

Bălan G. însușește în limbajul muzical totalitatea cunoștințelor muzicale, pe care le divizează în trei palete:

1. Elementele discursului muzical (repetiție și contrast, expunere și dezvoltare, explorarea melodică, revenirile semnificative – reexpoziția);
2. Ideile muzicale (motiv, temă, frază, melodie);
3. Aritmetica sonoră – orice compoziție se întemeiază pe o aritmetică, parte, secțiune, formă [4].

Când te adâncești în aritmetica sunetelor, începi să gândești, că numerele nu sunt niște abstracțiuni, ci sunt vii, purtătoare de sens. Întregul limbaj al muzicii poate fi perceput ca fiind întemeiat pe un fundament – o unitate primordială. Spre exemplu – variațiuni pe o temă sau alt exemplu – când motivele și temele se reduc la un motiv de bază [8, p. 322]. Numărul trei în muzică reprezintă numărul plenitudinii, al ciclului încheiat. Construcțiile bazate pe numărul patru par să fie în muzică arhitectura ideală. Când urmărești organizarea numerică a discursului muzical, resimți ceva din limbajul acelei înțelepciuni secrete suprasensibile ce pare să ne guverneze existența [4]. Cele relatate demonstrează marea diversitate a clasificărilor cunoștințelor muzicale, dar, raportând categoriile la specificul educației muzicale, constatăm că cunoștințele muzicale au fost clasificate în baza criteriului de generalizare.

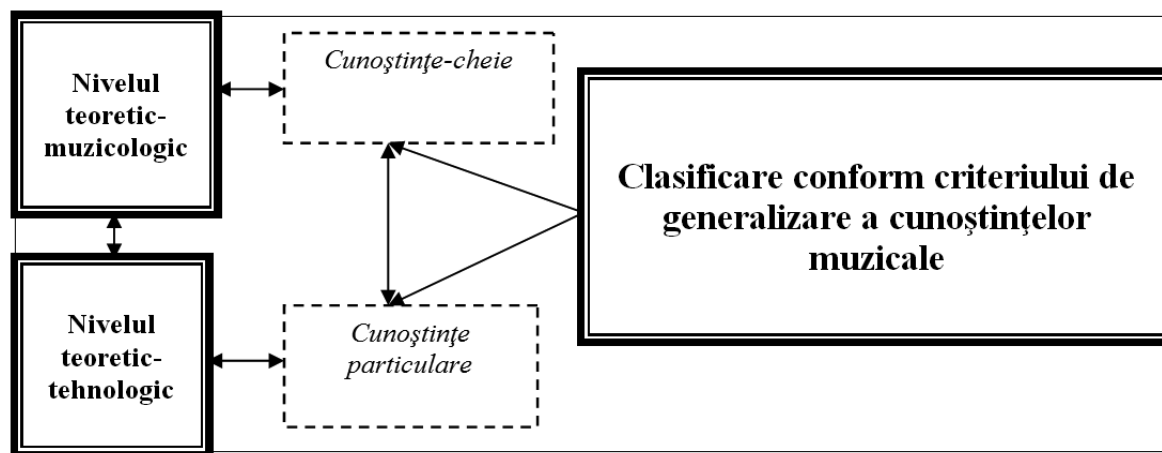


Figura nr.1: Clasificarea cunoștințelor muzicale conform criteriului de generalizare, după Abdulin E.

Astfel, cunoștințele-cheie și cunoștințele particulare, aflate în raport dialectic, sunt tratate ca principii fundamentale ale muzicii, care se explică reciproc și se concretizează prin cunoștințele particulare. Instruirea (predarea) muzicală bazată exclusiv pe cunoștințe muzicale teoretic-tehnice nu permite învățarea (asimilarea muzicii) ca fenomen artistic complex, lucru posibil numai prin integrarea lor cu cunoștințele-cheie.

În cadrul predării-asimilării cunoștințelor muzicale elevii vor înțelege că un anumit semn grafic reprezintă un fenomen sonor, care, sonorizat sau reprodus cu vocea, intră în componența unei expresii. Cunoașterea notației muzicale și a citit-scrisului muzical presupune formarea deprinderilor de solfegiere, de dezvoltare a auzului, a simțului ritmic, melodic, armonic.

În temeiul acestor constatări, pentru tratarea sistemică (Asafiev B., Gagim I.), propunem să fie luate în considerație următoarele caracteristici definitorii ale cunoștințelor muzicale:

1. Cunoștințele muzicale contribuie esențial la intrarea în lumea muzicii.
2. Condiția obligatorie în acumularea cunoștințelor este prezența unui sistem (Kabalevski D., Ali-ev Iu., Gagim I., Morari M.).
3. Toate cunoștințele muzicale vor fi asimilate în urma acumulării unei experiențe muzical-auditive.
4. Cunoștințele muzicale parcurg calea cunoașterii din interior spre exterior (Gagim I.).

5. Cunoștințele muzicale capătă valoare/semnificație/sens numai în activitățile practice din cadrul lecției.

6. Cunoștințele muzicale ating rezultatele finale – competențele – prin dimensiunile acționate ale activității de formare a elevului.

Valoarea instrumentală și operațională a cunoștințelor muzicale presupune nu numai a ști să înveți, ci și a ști să faci. În această ordine de idei, clasificarea cunoștințelor muzicale, precum și articularea lor într-un sistem integrat, vor spori eficiența educației muzicale a elevilor.

Referințe bibliografice

1. Абдулин, Э. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе. Москва, 2004.
2. Алиев, Ю. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях. Москва, 2002.
3. BEZBORODOVA, A.; ALIEV, Iu. Metodica predării educației muzicale. Chișinău: Artes, 2005.
4. BĂLAN, G. Cum să ascultăm muzica. București: ARC, 1999.
5. GAGIM, I. Știința și arta educației muzicale. Chișinău, 2004.
6. RAPIN, J. Să descoperim muzica. București: Ed. muzicală, 1975.
7. ȘERFEZI, I. Metodica predării muzicii. București: Editura Tineretului, 1967.
8. ȘTEFAN, M. Teoria situațiilor educative. București: Aramis, 2003.

STUDIUL INSTRUMENTAL CU AJUTORUL MATERIALELOR SUPT E-ORCHESTRA

INSTRUMENTAL STUDY WITH SUPPORT OF THE MATERIALS E-ORCHESTRA

VERONICA-LAURA DEMENESCU,
conferențiar universitar, doctor,
Universitatea de Vest din Timișoara,
Societatea Internațională de Studii Muzicale

IULIA ROMAN,
profesor, Colegiul Național de Artă Ion Vidu, Timișoara,
Societatea Internațională de Studii Muzicale

Etapa avansată a studiului unui instrument solist presupune, de cele mai multe ori, colaborarea cu un pianist acompaniator sau cu o orchestră, întrucât programa școlară include cu titlu obligatoriu parcurgerea unor partituri pentru instrument solist și orchestră, iar acestea, în majoritatea cazurilor, sunt interpretate cu acompaniament de pian, din perspectiva numărului mare de elevi din cadrul unei instituții profesioniste și a numărului mic de ore alocate disciplinei orchestră. În prezentul articol propunem o nouă abordare a disciplinei acompaniament, careia să-i revină munca asupra detaliilor stilistice, iar solistului să-i ofere posibilitatea unui număr nelimitat de repetiții, cu ajutorul unei orchestre virtuale.

Cuvinte-cheie: e-orchestra, studiu, educație, TIC

The advanced stage of studying a soloist instrument, involves mostly working with a pianist-accompanist or with an orchestra because the curriculum includes a compulsory study of some scores for solo instrument and orchestra, and most of them are often performed with piano accompaniment because of a great number of pupils within a professional institution and a small number of hours assigned for the discipline Orchestra. In this article we propose a new approach to the discipline Accompaniment, that has to work on the style details and offer the soloist an unlimited number of rehearsals using a virtual orchestra.

Keywords: e-orchestra, study, education, ICT

INTRODUCERE

Ca instrumentiști, profesori de pian și corepetitori cu experiență, ne-am gândit să propunem o nouă abordare a disciplinei acompaniament, careia să-i revină munca asupra detaliilor stilistice, iar

solistului să-i ofere posibilitatea unui număr nelimitat de repetiții, cu ajutorul unei orchestre virtuale.

Astfel, după aplicarea unui chestionar preliminar în cadrul a cinci instituții profesioniste de educație muzicală din România, din care să reiasă interesul pentru o astfel de abordare, am ajuns la concluzia că utilizarea unui asemenea instrument este pe cât de benefic, pe atât de important în procesul educațional.

Pentru a nu utiliza sintetizatoare, ne-am propus ca toate materialele pe care le vom produce să fie înregistrate de către o orchestră profesionistă, cea a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău cu colaboratori din România, iar prelucrarea înregistrărilor să fie realizată de către o echipă mixtă formată din specialiști din România, Serbia și Republica Moldova.

Materialele selectate pentru înregistrare vor fi alese de către o comisie formată din profesori de instrument, care vor alcătui un repertoriu pentru fiecare an de studiu și, respectiv, instrument, urmând ca o altă echipă de specialiști în domeniul IT să creeze o platformă virtuală care va găzdui această orchestră și repertoriul ei, la care partenerii proiectului vor avea acces din sala de instrumente sau de acasă, iar vizitatorii vor putea beneficia de materiale contra cost.

Finanțarea proiectului se va face prin una din liniile de finanțare specifice, pentru promovarea produselor E-education.

METODE

Pentru a valida cercetarea preliminară privind introducerea acestui produs denumit *e-orchestra* în circuitul instituțiilor de învățământ vocațional, am propus și am aplicat un chestionar alcătuit dintr-un set de 10 întrebări referitoare la gradul de satisfacție al potențialilor utilizatori, în regiunea de vest a României, respectiv, la Colegiul Național de Artă *Ion Vidu* din Timișoara, Universitatea de Vest din Timișoara – Facultatea de Muzică și Teatru – județul Timiș, Liceul de Arte *Sabin Păuța* din Reșița – Județul Caraș Severin, Liceul de Arte *Sigismund Toduță* din Deva – Județul Hunedoara și Liceul de Arte *Ioan Ștefan Paulian* din Turnu-Severin – Județul Mehedinți, cu sprijinul profesorilor Iulia Roman, Sanda Moldovanu, conf. univ. dr. Veronica-Laura Demenescu, asist. univ. dr. Ionuț Ardereanu și asist. univ. dr. Eugen Cinc în Timișoara, Anița Strîmbu și Otniel Truică în Reșița, Ovidiu Demea și Delia Ștefoni în Deva și Mihaela Raluca Căplescu în Turnu Severin.

Lucrările ce urmează să fie înregistrate fac parte din repertoriul obligatoriu pentru clasele de studiu V-XII (gimnaziu și liceu), respectiv, anul I de studiu în facultățile de muzică, pentru specializările *Interpretare muzicală instrumentală și vocală* și urmează să fie selectate de către o comisie mixtă alcătuită din cadre didactice de specialitate, provenite din instituțiile beneficiare ale rezultatelor proiectului *E-music education*, un concept inovativ privind educația muzicală prin intermediul resurselor tehnologiei educației și comunicării.

Produsul *e-orchestra* este unul din cele două propuse de echipa de proiect, pentru îmbunătățirea performanțelor de studiu individual, astfel, prin intermediul utilizării unui acompaniament orchestral înregistrat cu o orchestră profesionistă (cea a AMTAP), vom facilita accesul tinerilor muzicieni la studiul cu orchestra, disponibilă în mediul virtual printr-o platformă la care elevii și studenții vor avea acces de acasă sau din sala de clasă, eliminând disconfortul prin care numărul de interpreți care sunt interesați să cânte cu o orchestră ar putea fi limitat de disponibilitatea unei orchestre și îmbunătățind performanțele artistice ale tuturor elevilor și studenților beneficiari ai rezultatelor proiectului *E-music education*.

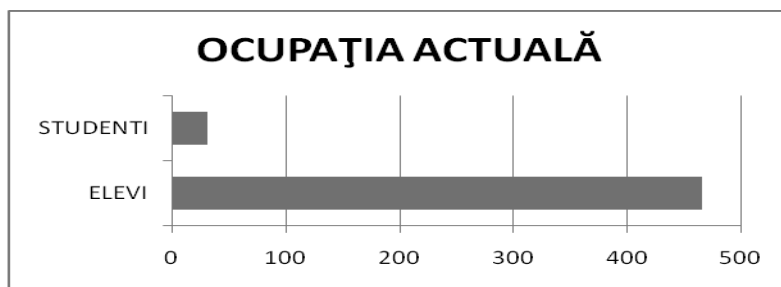
REZULTATE

După aplicarea chestionarului în instituțiile participante la studiul preliminar, rezultatele au confirmat atât interesul acestora pentru utilizarea produsului *e-orchestra* cât și importanța studiului repertoriului obligatoriu cu suport orchestral:

Date preliminare:

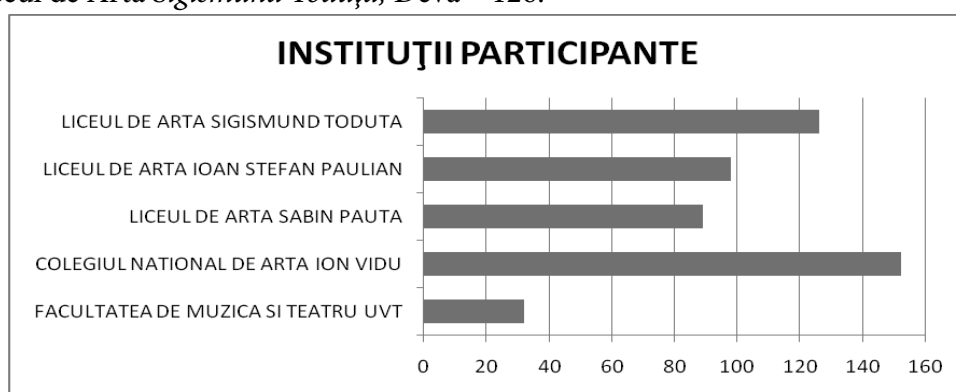
Persoane chestionate – 497.

Ocupația actuală – studenți 32, elevi 465.

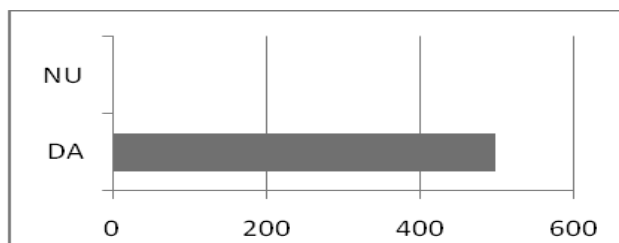


Instituții:

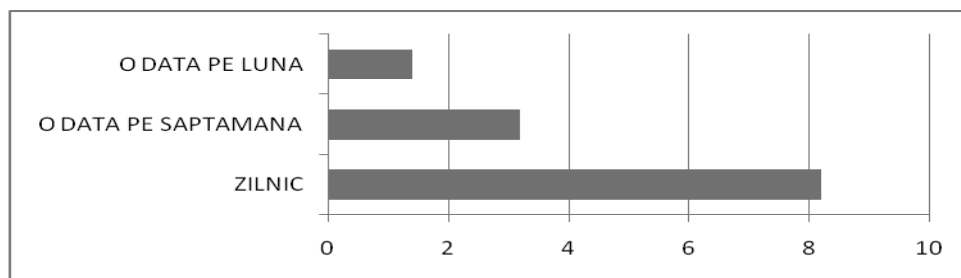
- Facultatea de Muzică și Teatru a Universității de Vest din Timișoara – 32.
- Colegiul Național de Artă *Ion Vidu* – 152.
- Liceul de Artă *Sabin Păuța*, Reșița – 89.
- Liceul de Artă *Ioan Ștefan Paulian*, Turnu Severin – 98.
- Liceul de Artă *Sigismund Toduță*, Deva – 126.



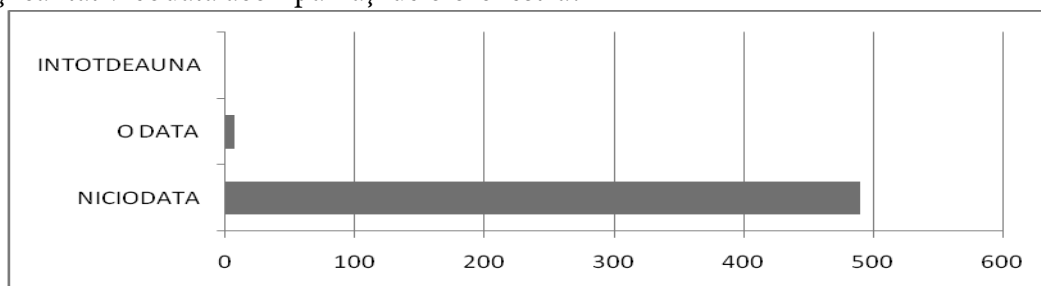
1. Ați utilizat vreodată instrumente TIC (calculator, tabletă, telefon)?



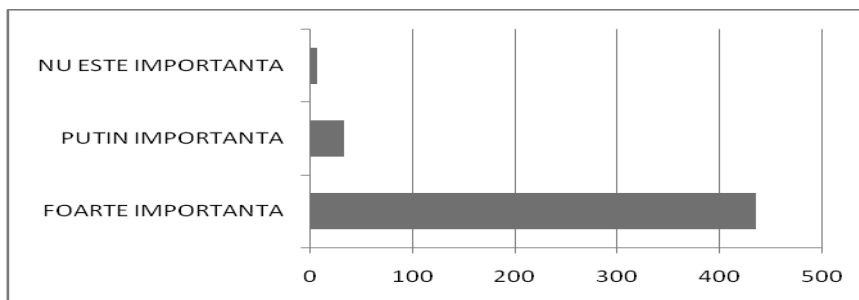
2. Dacă răspunsul la întrebarea anterioară este pozitiv, cât de des utilizați instrumente TIC?



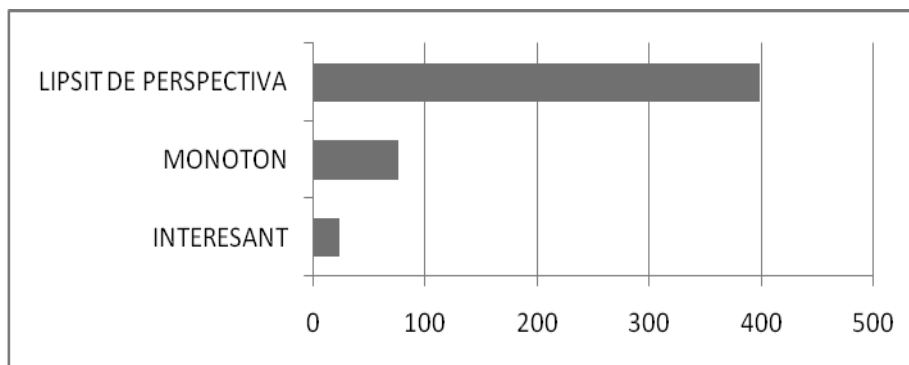
3. Ați cântat vreodată acompaniați de o orchestră?



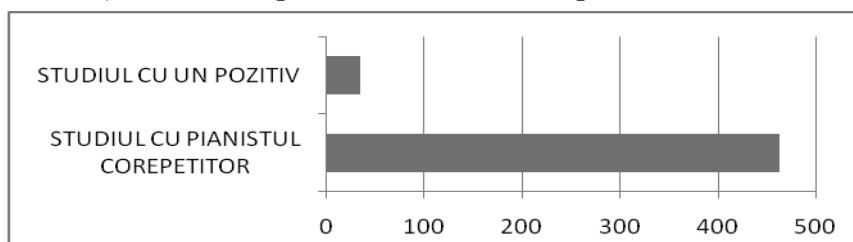
4. Cât de importantă considerați că este abordarea repertoriului solistic cu acompaniament orchestral, în formarea dumneavoastră ca solist vocal/instrumentist?



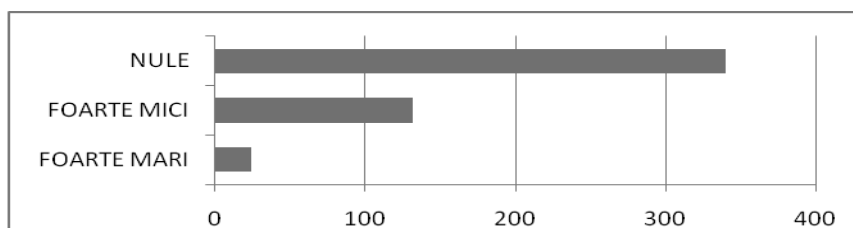
5. Cum caracterizați studiul unei partituri cu acompaniament instrumental, în lipsa acestui acompaniament?



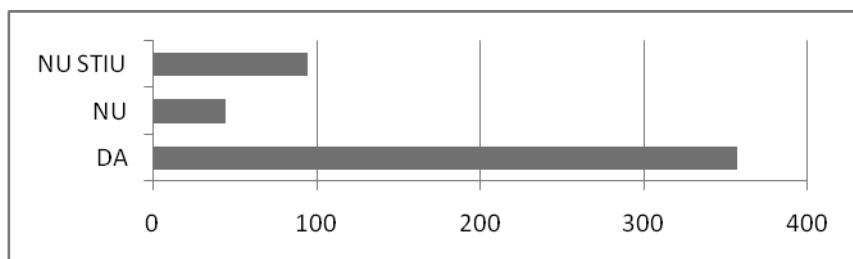
6. Ce metodă folosiți cel mai des pentru înlocuirea acompaniamentului orchestral?



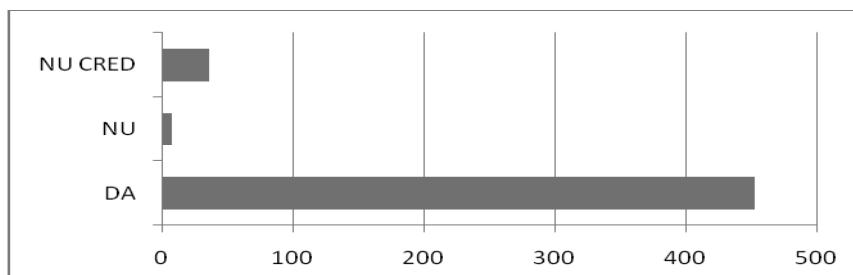
7. Care credeți că sunt șansele dumneavoastră să cântați acompaniat de o orchestră în viitorul apropiat?



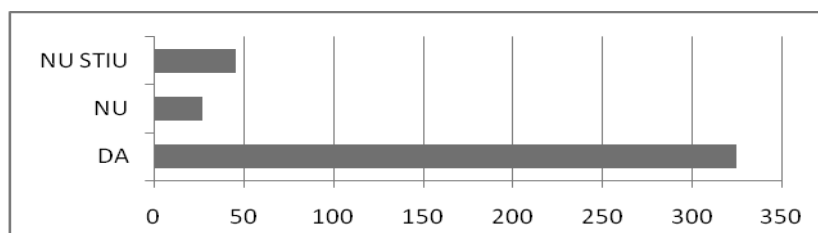
8. Credeți că o aplicație accesibilă prin intermediul instrumentelor TIC, care să conțină înregistrările acompaniamentului orchestral al unui set de lucrări obligatorii din repertoriul școlar, v-ar fi de folos în formarea profesională?



9. Ați fi interesat să utilizați o înregistrare cu acompaniamentul orchestral în timpul studiului?



10. Sunteți interesați să deveniți beneficiarii unui proiect-pilot prin care să aveți acces de acasă și din sala de clasă la o serie de înregistrări ale acompaniamentului orchestral pentru lucrări din repertoriul obligatoriu?



CONCLUZII

Considerăm că abordarea unui nou concept în educația muzicală este benefică și vine în sprijinul tinerilor muzicieni care studiază în școlile și la facultățile cu profil vocațional, cu atât mai mult cu cât în această perioadă de evoluție tehnologică informația este la îndemâna oricărui utilizator de instrumente TIC, atât în cadrul școlii cât și acasă.

Suntem interesați să dezvoltăm produsul denumit *e-orchestra* și să-l punem în circulație în cel mai scurt timp posibil, pentru a putea contribui la eficiența studiului vocal și instrumental în instituțiile de învățământ beneficiare.

Instituțiile beneficiare ale proiectului vor fi cele care au făcut parte din studiul preliminar, la care se vor adăuga instituțiile partenere în proiect, respectiv, Societatea Internațională de Studii Muzicale, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău – Republica Moldova și Academia de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj Napoca – România.

Referințe bibliografice

1. AUGUSTYNIAK, S. The impact of formal and informal learning on students improvisational processes. **In:** *International Journal of Music Education*. ISSN 0255-7614, vol. 32, Nr. 2/2014, SAGE Publications.
2. CHEN, J., WAI, C. Mobile learning. Using application AURALBOOK to learn aural skills. **In:** *International Journal of Music Education*. ISSN 0255-7614, vol. 33, Nr. 2/2015, SAGE Publications.
3. PARTTI, H. Cosmopolitan musicianship under construction: Digital musicians illuminating emerging values in music education. **In:** *International Journal of Music Education* ISSN 0255-7614, vol. 32, Nr. 1/2014, SAGE Publications.
4. PELLEGRINO, K., SWEET, B., KARSTNER, J. D., RUSSEL, H. A., REESE, J. Becoming music teacher educators: Learning from and with each other in a professional development community. **In:** *International Journal of Music Education* ISSN 0255-7614, vol. 32, Nr. 4/2014, SAGE Publications.
5. STAVROU, N. E. Fostering musical creativity in pre-service teacher education: Challenges and possibilities. **In:** *International Journal of Music Education* ISSN 0255-7614, vol. 31, Nr. 1/2013, SAGE Publications.
6. WALDRON, J. You Tube, fanvids, forums, vlogs and blogs: Informal music learning in a convergent on-and offline music community. **In:** *International Journal of Music Education* ISSN 0255-7614, vol. 31, Nr. 1/2013, SAGE Publications.

SONATA ȘI SONATINA ÎN REPERTORIUL DIDACTIC PENTRU ACORDEON

THE SONATA AND SONATINA IN THE DIDACTIC REPERTOIRE FOR ACCORDION

DUMITRU CALMĂȘ,

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

În prezentul articol se investighează limbajul și modul de expunere al materialului muzical în forma și în genul de sonată și sonatină pentru acordeon. Se redau și se descriu etapele de studiere consecutivă a acestui gen de la învățământul primar până la cel superior, făcându-se analiza utilizării lui în diferite epoci, de la clasicism la perioada contemporană. Autorul examinează și elucidează principiile de selectare a sonatelor și sonatinelor în repertoriul didactic pentru acordeon. Rezultatele obținute pot servi în calitate de material metodologic și suport suplimentar în alegerea formelor ample la toate etapele învățământului artistic.

Cuvinte-cheie: sonată, sonatină, repertoriu, didactic, acordeon

This article presents an investigation of the language and mode of exposition of the musical material in the Sonata and Sonatina form and genre for accordion. It describes the consecutive steps of studying – from primary education to higher education, making an analysis of the form and genre of classicism to the contemporary period. The material examines and elucidates the principles of selection of sonatas. For teachers, the results can serve as methodological material and additional support for an ample choice at all stages of artistic education.

Keywords: sonata, sonatina, repertoire, didactical, accordion

Odată cu studierea acordeonului la toate nivelurile instruirii muzicale – de la cel primar (școală de muzică sau arte), preuniversitar (colegiu sau clasele liceale) până la cel superior (academie sau universitate) apare necesitatea creării metodelor sau școlilor pentru acordeon, precum și a formării unui repertoriu didactic. Un rol important în acest program pedagogic îl au formele ample, îndeosebi cea de sonată. În pofida existenței unui număr impunător de crestomații, școli, metode pentru acordeon, constatăm insuficiența de materiale metodologice, care abordează studiul formelor ample, inclusiv al celei de sonată în repertoriul didactic. Prezentul articol vine să completeze aceste lacune și să elucideze principiile de selectare a genului de sonată în repertoriul pedagogic, ceea ce reprezintă un factor important în activitatea fiecărui cadru didactic.

Făcând cunoștință cu programele analitice, metodele și școlile de acordeon, observăm că o mare parte a repertoriului didactic la compartimentul *forme ample*, în special la etapa începătoare, este preluat din cel pianistic – format din sonatine sau părți ale sonatelor adaptate pentru acordeon. Dacă în repertoriul pianistic, ele sunt incluse începând cu clasa a doua, atunci în programele pentru acordeon acestea se regăsesc cu o mică întârziere – în clasele a treia sau a patra.

În comparație cu pianul care are o singură claviatură, acordeonul pe lângă aceasta mai dispune de un burduf și de butoane. Pentru a mânui burduful, claviatura și butoanele, elevul are nevoie de o exersare mai îndelungată. Înainte de a studia primele sonatine, tânărul interpret trebuie să acumuleze un anumit bagaj de lucrări (miniaturi) diferite ca gen și caracter, care i-ar asigura perfecționarea abilităților tehnice – conducerea burdufului, articulațiile, precum și dezvoltarea imaginației artistice.

La etapa inițială de studiu *sonatinele* vor fi selectate după următoarele criterii:

- accesibilitatea tehnică;
- forma primei părți;
- planul tonal;
- nivelul contrastului al materialului tematic;

- gradul de dezvoltare a materialului tematic.

Toate aceste calități le întrunește *Sonatina in G-dur nr.2* de L. van Beethoven. Analizând prima parte a sonatinei observăm, că materialul tematic este destul de accesibil din punct de vedere tehnic – primul compartiment poate fi interpretat fără schimbarea poziției, iar cel de-al doilea fiind construit din intonațiile gamelor *G-dur* și *D-dur*. O atenție sporită i se va atrage și materialului muzical expus pe portativul inferior (ceea ce trebuie interpretat la mâna stângă), care va suferi unele adaptări¹, având în vedere că sonatina va fi interpretată la acordeonul cu bas standard.

Exemplu 1

L. van Beethoven *Sonatina G-dur*, partea I, m. 1-8:

Textul original

Textul adaptat

La etapa inițială vor fi studiate formele simple ce au condus la apariția *forme de sonată*, ca de exemplu forma bipartită veche în care este scrisă prima parte a *Sonatinei G-dur*. Expunerea armonică clară la fel e un factor fundamental pentru elevii începători (în prima parte a acestei sonatine predomină funcțiile T și D). Un rol important în alegerea sonatinei îl are atât nivelul contrastului materialului tematic, cât și gradul de dezvoltare al acestuia, care nu ar trebui să fie unul foarte avansat. În *Sonatina G-dur* nu apare un contrast atât de evident utilizându-se în compartimentul expozitiv procedeul

¹ Este posibilă și interpretarea textului original, însă basul standard va îngreuna semnificativ caracterul lejer al lucrării. De aceea materialul tematic va fi interpretat cu ajutorul basului și acordurilor preparate.

întrebare-răspuns, păstrându-se caracterul lejer. În tratare se utilizează pe larg unul din motivele temei inițiale (vezi măsura 1). Cercetând minuțios elementele muzicale împreună cu pedagogul, elevul va acumula deprinderi de analiză a expunerii și dezvoltării materialului muzical.

Sonatina nr. 1² de W. A. Mozart poate constitui o nouă treaptă în studierea formei și genului de sonată. Partea I a acestei lucrări nu prezintă dificultăți tehnice, cerându-se de la elev în primul rând posedarea articulațiilor *legato*, *non legato* și *staccato*, precum și o conducere lină a burdufului în episoadele cu caracter liric. Materialul muzical expus pe portativul inferior va suferi unele schimbări³ față de original. Dacă la etapa inițială a studierii acordeonului, sonatinele prezentau câteva elemente ale formei de sonată, atunci lucrarea dată reprezintă o formă mai întregită, construită din expoziție, tratare restrânsă și repriză. Principala dificultate o constituie contrastul pronunțat al materialului tematic din cele două grupuri (principal și secundar) expus diferit ca structură și caracter. Interpretarea calitativă a acestor elemente contrastante este un obiectiv primordial nu numai la etapa dată, ci și pe viitor. Tratarea este destul de restrânsă, fiind dezvoltat materialul temei principale în tonalitatea d-moll. O atenție sporită i se va atrage reprizei, în special temei principale expusă în *stretto*.

Analizând curriculum pentru colegiile de muzică [1, p. 13-15] putem menționa că studiile preuniversitare formează o perioadă de tranziție – de la sonatine și sonate adaptate pentru acordeon până la sonatele originale scrise pentru acest instrument. Dacă în prima perioadă predomină sonatina, atunci în anii următori la capitolul *forme ample* ocupă un loc tot mai important genul de sonată (prioritate având sonatele de W. A. Mozart, L. van Beethoven, J. Haydn). O atenție sporită la studierea acestora i se va acorda formei primei părți scrise tradițional în forma de sonată considerată de muzicologi ca una din cele mai complexe forme muzicale.

Pentru primele exemple de studiu al genului ne pot folosi *Sonatele nr. 19, 20* op. 49 de L. van Beethoven. Aceste lucrări au menirea de a recapitula atât cunoștințele teoretice ale studentului, cât și procedeele tehnice acumulate anterior. De exemplu:

- în *Sonata nr. 19*, elevul ar trebui să depisteze de sine stătător înrudirea materialului tematic al temei principale și temei secundare în expoziție.
- contrastul care apare pe segmente restrânse în *Sonata nr. 20* perfecționează flexibilitatea reacției auditive și motorice a tânărului interpret.

Un volum important de sarcini atât teoretice, cât și practice trebuie prelucrat și în *Sonata nr. 3* op. 2 de L. van Beethoven. Pe lângă materialul format din intonațiile gamelor, arpeggiilor, interpretul se confruntă cu noi procedee tehnice, precum intervalele melodice de sextă, cvintă, octavă expuse pe portativul superior și tehnică mărunță pe cel inferior. Având în vedere că partea I a sonatei are un tempo destul de rapid – *Allegro con brio*, elevul trebuie să dea dovadă de o agilitate avansată a degetelor. În comparație cu formele primelor părți din lucrările anterioare, în sonata dată compartimentele sunt mai desfășurate.

Investigând programele analitice pentru studiile universitare [2, 3], lucrările metodice [4], condițiile de participare la concursurile internaționale, observăm că în repertoriul pedagogic al instituțiilor superioare de învățământ artistic un loc tot mai important revine sonatelor originale pentru acordeon. Nu este neglijat nici rolul sonatelor adaptate. Dacă la etapa inițială a studierii acordeonului, programele sunt elaborate după principiul *de la simplu la complicat*, ținându-se cont în primul rând de complexitatea tehnică a lucrării, atunci la nivelul superior prioritate o are dezvoltarea intelectual-artistică a studentului.

N. Davâdov relevă trei niveluri de complexitate artistică a repertoriului pedagogic, inclusiv și a sonatelor, menționând că „*gradul de complexitate este strict individual, de la caz la caz, însă este important principiul de selectare al lucrărilor*” [4, c. 283].

2 Renumitele *Șase sonatine vieneze* pentru pian nu se regăsesc în catalogul lui Ludwig von Köchel. În anul 1907 B. Mugellini a adaptat *5 Divertimenti* K. 439b pentru două clarinete și fagot, transformându-le în șase sonatine pentru pian.

3 Materialul muzical expus în partea stângă este caracteristic majorității sonatinelor, inclusiv și celor studiate anterior. De aceea ar fi de dorit ca elevul de sine stătător să adapteze materialul dat.

La nivelul mediu de complexitate se regăsesc *Sonata nr. 2* de V. Zolotariov, *Sonatele nr. 1 și 2* de N. Ceaikin. Mai pot fi menționate: *Sonata in a-moll* de Iu. Șișakov, *Sonatele nr. 2 și 3* de A. Jurbin, *Sonata nr. 2* de V. Semionov.

O contribuție importantă la dezvoltarea repertoriului pentru acordeon l-a adus și compozitorul Alexandr Jurbin. În rezultatul colaborării lui cu renumitul acordeonist Friedrich Lips au apărut mai multe creații, cele mai însemnate fiind sonatele nr. 2 și nr. 3.

Sonata nr. 3 Прогулка по нескучному саду (1984) reprezintă o construcție monopartită. La baza sonatei în calitate de refren este plasată tema *Promenada*, care este asociată cu o plimbare plăcută prin Parcul Gorkii din Moscova [6, c.162] (nu putem să nu ne amintim aici de *Promenada* din ciclul *Tablouri dintr-o expoziție* de M. Musorgski). Salturile expuse pe portativul superior și intonațiile *staccato* de cvartă pe cel inferior îi oferă temei refrenului un caracter lejer, săltăreț.

Exemplu 2

A. Jurbin *Sonata nr. 3*, tema refrenului (m. 1-6):

Tema *Promenadei* este brusc întreruptă de solo trompetei *Maestoso* (m. 24-29), urmată de un marș al fanfarei, caracterul acestuia fiind indicat de însuși autorul – *Marciale con tutta forza* (m. 30-41). După a doua expunere a refrenului își fac apariția artiștii circului reprezentată de episodul *grazioso, leggiro*. Măsura de 9/8 și 12/8, melodia dansantă formată din salturi imprevizibile suprapusă pe acompaniamentul simplist balansând între major și minor, accentuează caracterul umoristic al episodului (m.62-85). Înșiruirea ulterioară a dansurilor *Tempo di mazurka* (m. 86-141), *Tempo di valse* (m. 189-207) cu caracterul *ironico* și apariția episodică a intonațiilor de fanfară, a *Promenadei* semnificativ modificată, urmată de o expunere parțială a cântecelor populare rusești⁴ (m. 230-265) reflectă perfect atmosfera zgomotoasă de sărbătoare din Parcul Gorkii.

În compartimentul *Presto* își fac apariția ritmul și intonațiile melodice caracteristice dansului popular italian *tarantella*.

⁴ Плыла, качалась лодочка; Что стоишь, качаясь...

Exemplu 3

A. Jurbin Sonata nr. 3, m. 265-270:

Caracterul *brillante* al acestuia este amplificat de procedeul tehnic – *tremolo*-ul burdufului (m. 274-281), urmat de secvențe ale folclorului rus și apariții episodice ale fanfarei, teme refrenului.

Ultimul compartiment contrastează considerabil cu materialul expus anterior. Intonațiile sărbătorii abia se mai fac auzite evaporându-se treptat până la *ppp*, ceea ce ne dă de înțeles că atmosfera festivă a luat sfârșit.

Analizând *Sonata nr. 3* de A. Jurbin observăm că această lucrare dispune de un limbaj muzical accesibil, fiind un factor foarte important pentru studentul cu capacități medii, iar schimbarea frecventă a mijloacelor de expresivitate muzicală înaintea acestor noi sarcini tehnice și artistice. În acest context putem menționa: „Nivelul mediu presupune un echilibru relativ al conținutului artistic cu o participare emoțională a interpretului [4, c. 285].

La nivelul superior sau avansat de complexitate sunt incluse: *Sonatele nr. 1-4* de G. Bașçikov, *Sonata nr. 3* de V. Zolotariov, *Sonatele nr. 1-4* de A. Kusiakov [4, c. 285]. Pot fi adăugate: *Sonatele nr. 1 și 2* de K. Volkov, *Et exspecto* de S. Gubaidulina, *Sonata nr. 2 Păsări negre* de K. Aho ș.a.

Începând cu anii '70 ai secolului XX, compozitorii tot mai mult se îndepărtează de limbajul și formele tradiționale, descoperind noi mijloace de expresivitate ale acordeonului multitimbral cu bas melodic, implementându-se din ce în ce mai frecvent noile tehnici de compoziție – dodecafonia, sonoristica. Un exemplu de fuziune a dodecafoniilor cu tehnicile tradiționale găsim în *Sonata nr. 3* de V. Zolotariov. Această lucrare este considerată o culminație a reflectării imaginilor dramatice în creația compozitorului. Ea ocupă un loc important în literatura muzicală academică pentru acordeon datorită profunzimii concepției și atmosferei psihologice deosebite. Așa cum remarcă Friedrich Lips „sonata formează un ciclu integru, unit printr-un conținut artistic comun și printr-o dezvoltare directă, cimentat de două serii: Acestea formează pilonul principal pe care se fundamentează întreaga creație” [5, c. 59-60].

Partea I în linii generale se încadrează într-o formă de sonată. Ea începe cu o introducere *Maestoso* (m. 1-8) expusă în mâna dreaptă cu acorduri diatonice, iar în stânga fiind utilizate intervale cromatice. Această suprapunere a tonalității și atonalismului foarte bine direcționează evenimentele ce vor avea loc [5, c. 60]. Utilizându-se tehnica de serie, în expoziție dispărește noțiunea de tonalitate, iar tema principală și cea secundară contrastează din punct de vedere al imaginii artistice. Tematismul grupului principal *Allegro ben ritmico con anima* (m. 9-26) are un caracter impulsiv construit din cele

12 sunete ale primei serii, iar *cantabile* ne sugerează lirismul grupului secundar (m. 27-47) având la bază inversia aceleiași serii. Reapariția temeii introducerii (m. 48-55) este urmată de caracterul energic cu ritm flexibil și factura consistentă a tratării *Allegro energico* (m. 56-99) construită din modificarea inversiei primei serii și expunerea completă a celei de a doua. Repriza este succedată de coda formată din cele două serii expuse de trei ori la rând pe portativul superior se contrapun cu trisonul lui sol major, astfel ciocnindu-se din nou atonalismul (dodecafonia) și tonalitatea.

Partea II – *Allegro moderato* are formă tripartită. Acordurile disonante expuse în registrul grav și interpretate cu *tremolo*-ul burdufului creează o senzație de încordare, făcându-și apariția frânturi din seriile deja cunoscute, ulterior expuse complet în recurență. În compartimentul median (m. 39-93) se ciocnesc forțele diabolice (constituite din septacordurile micșorate, tritonurile, gama *ton-semiton*) cu forțele luminoase ale binelui reprezentate de liniile melodice diatonice.

Partea III – *Largo* – reprezintă un *fugato* având la bază cele două serii. Începând lucrul asupra *fugato*-ului, interpretului i se poate părea dificil cum și ce trebuie să evidențieze. Însă analizând mai atent observăm că tema este formată din câteva motive. În temă mișcările intervalelor disonante (septima, nona) sunt combinate cu succesiunea intervalelor consonante (terța, cvinta). În pofida faptului că prima parte a temeii și tema principală din partea I sunt construite din sunetele aceleiași serii, ele au nu numai o organizare ritmică diferită, dar se deosebesc și din punct de vedere al conținutului artistic-emoțional. *Tempo*-ul *Largo*, materialul muzical expus în registrul grav și termenul *funebre* ne indică clar caracterul sumbru și funebru al *fugato*-ului.

Partea IV – *Allegro vivace con anima* – poate fi considerată muzică tonală. Forma mișcării reproduce un *allegro de sonată*. În procesul dezvoltării materialului muzical, compozitorul utilizează fragmente din cele două serii, însă ele își pierd din importanța care o aveau inițial. O mare însemnătate în finalul sonatei îi este atribuită temeii secundare (m. 42-81) întruchipând forța binelui. Figura *ostinato* amplasată pe portativul superior, formată din șaisprezecimi cu urcușul său îndelungat forțează încordarea dramatică, iar în culminație apare tema *Dies Irae* [5, c. 65-66]. Interpretul ar trebui în tema secundară să-și păstreze o rezervă a dinamicii pentru un mare *crescendo* către culminația întregii sonate, centrul dramatic fiind amplasat anume aici, în expoziție. Episodul lărgit construit din elementele temeii concluzive ne conduce către ultimul compartiment al sonatei (un colaj din temeile preluate din renumita *Noapte transfigurată* de A. Schönberg). Citatul schönbergian continuă organic imaginea artistică anterioară fără a aduce schimbări evidente. Se încheie sonata cu acordul luminos D-dur, care îndeplinește funcția de catharsis [5, c. 68].

Utilizarea limbajului muzical sofisticat produs prin tehnica de serie combinată cu mijloacele de expresivitate tradiționale ce constituie o dezvoltare complexă a dramaturgiei muzicale presupune o maturitate intelectuală maximă a interpretului și o mânuire avansată a procedeelelor tehnice.

Făcând o retrospectivă a celor relatate anterior, putem concluziona, că pentru o dezvoltare reușită, individualizată a capacităților elevului e nevoie de o analiză amplă și minuțioasă a lucrărilor nu numai la etapa de selectare, dar și în procesul de studiu al particularităților de interpretare a formei și genului de sonată, cât și a capacității de percepere a construcției acesteia. O alegere succesivă a repertoriului este un obiectiv fundamental, care trebuie să fie perfecționat pe parcursul întregii activități a fiecărui cadru didactic.

Referințe bibliografice

1. DOLINSCHI, B.; REȘETNICENCO, S. *Programă la acordeon pentru colegiile de muzică*. Chișinău, 2000. 34 p.
2. ȘTIUCA, P. *Programa analitică pentru ciclul I de studii universitare*. Chișinău, 2014. 12 p.
3. ȘTIUCA, P. *Programa analitică pentru ciclul II de studii universitare*. Chișinău, 2014. 9 p.
4. ДАВЫДОВ, Н. *Теоретические основы мастерства баяниста*. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. 308 с.
5. ЕГОРОВ, Б.; КОЛОБКОВ, С. *Баян и баянисты*, выпуск 6. Москва: Советский композитор, 1984. 129 с.
6. ЛИПС, Ф. *Кажется, это было вчера*. Москва: Музыка, 2009. 336 с.

MINIATURA CORALĂ ARDE PĂMÂNTUL DE VASILE ZAGORSCHI: VIZIUNI STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE

THE CHORAL MINIATURE ARDE PĂMÂNTUL BY VASILE ZAGORSCHI: STYLISTIC AND INTERPRETATIVE CONCEPTION

MIHAI MIHALAȘ,

lector, doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Acest articol reprezintă analiza interpretativă și stilistică a piesei „Arde pământul” de V. Zagorschi, care este o miniatură corală foarte expresivă, autorul reușind în cele 54 de măsuri să exprime o serie de idei importante – dorul de țară, dragostea de patrie și neam. „Arde pământul” se remarcă printr-o scriitură corală destul de diversă în care predomină procedeele polifonice îmbinate cu expunerea omofon-armonică. Pe lângă acestea, observăm o serie de mijloace de expresivitate: plan dinamic, ambitusuri melodice, poliritmie etc. O analiză detaliată a acestei piese ne va ajuta la evidențierea mijloacelor tehnice și de expresivitate și la aplicarea lor în procesul interpretării propriu-zise.

Cuvinte-cheie: V. Zagorschi, miniatură corală, procedee polifonice, scriitură corală, formă muzicală, mijloace de expresivitate, mijloace tehnice, interpretare corală

This article represents an interpretative and stylistic analysis of the musical composition “Arde pământul” by V. Zagorschi, that is a highly expressive choral miniature, in which the author manages to express in 54 measures a number of important ideas such as longing for the country, love of homeland and nation. “Arde pământul” stands out by quite a diverse choral writing in which prevail polyphonic processes combined with obvious homophone-harmonic exposure. Moreover, we observe a series of means of expression, such as: dynamic plan, vocal range, polyrhythmic formulas, melodiousness, etc. A detailed analysis of this musical piece will help us to highlight the technical means, its expressiveness and their direct application in the interpretation process itself.

Keywords: V. Zagorschi, choral miniature, polyphonic methods, choral writing, musical form, means of expressiveness, technical means, choir interpretation

Arde pământul este o miniatură pentru cor mixt *a capella* pe patru voci, scrisă pe un text poetic autentic cu o profundă exprimare a sentimentului național-patriotic. Autorul textului poetic este poetul și publicistul Vitalie Tulnic. Absolvent al Școlii de Literatură Mihai Eminescu din București, V. Tulnic debutează editorial cu placheta *Caiet liric* (1958), care conține poezii de o ținută artistică apreciabilă. În opera sa, poetul reușește să creeze o atmosferă poetică specifică, ce se afirmă în volumele *Trezirea viorilor* (1963), *Drum deschis* (1966), *Dor de cuvinte* (1971), *Culori și anotimpuri* (1974). Prin tot ce a scris, V. Tulnic se manifestă ca un poet de o vie sensibilitate și temeinică cultură literară, motivul principal al creației sale fiind dorul de viață, dragostea de oameni și de plaiul natal. Pe lângă poezii, V. Tulnic este și autor al unor culegeri de eseuri publicistico-literare – *Bucuria întâlnirilor* (1967), *Flăcări pe comori* (1973), care se caracterizează și ele prin finețea observațiilor asupra personalității și individualității omului creator.

Autorul textului muzical, compozitorul moldovean Vasile Zagorschi, face parte din prima generație de absolvenți ai Conservatorului din Chișinău (1952). Pe parcursul mai multor decenii el a desfășurat o amplă activitate de creație, a fost directorul Teatrului de Operă și Balet din Chișinău (1959-1962), Președinte al Uniunii Compozitorilor din Moldova (1964-1990), profesor la Academia de Muzică. Creația sa componistică acoperă o largă gamă de genuri: simfonic, cameral, muzică pentru teatru și film. „Creația compozitorului V. Zagorschi cuprinde diferite domenii ale muzicii profesionale, incluzând în fiecare din ele lucrări cu o scriitură individuală, cu o mișcare deosebită a gândului în căutarea celor mai reușite mijloace de exprimare a sentimentelor umane” [1, p. 151].

Dacă facem referință la muzica simfonică a lui V. Zagorschi, menționăm că aceasta se încadrează în tradiția clasico-romantică mondială. Unele lucrări au program, însă muzica lui nu urmărește respectarea

intactă a cuvântului, ci realizarea începutului conceptual: „O direcție istorico-culturală, apropiată caracterului persoanei creatoare a lui V. Zagorschi, după părerea noastră, ar fi romantismul, probabil, chiar și cu prefixul „neo”, care, în acest caz, va însemna, mai întâi de toate, o distanțare în timp de la epoca istorico-culturală originală” [2, p. 21]. Această formă de exprimare persistă și în piesa *Arde pământul*.

V. Zagorschi posedă o erudiție bogată, cunoștințe ample în domeniul literaturii, arhitecturii, artei plastice, istoriei diferitor civilizații, ceea ce l-a ajutat mult în realizarea imaginilor muzicale. Zagorschi, fiind o fire intelectuală, de altfel, ca și Tulnic, reușește să redea suflul tabloului poetic creat de scriitor. Compozitorul folosește ca mod de exprimare genul de miniatură corală, ca fiind unul ce are posibilitatea de a reda concis o serie de idei sau impresii. Zagorschi exploatează tehnica de scriitură polifonică, ambitusurile melodice, planul dinamic și alte mijloace de expresie ale genului cât și ale protagonistului (corul). Toate acestea le folosește pentru a sublinia mesajul textului poetic.

Textul poetic este structurat în patru strofe cu rimă împerecheată (1+2 și 3+4):

*Când arde pământul, ard norii, să n-aibă dușmanul poteci,
Brăzdează în jos traiectorii de fulgere albe și reci.
Se-avântă cu bice de ploaie, doboară copacii greoi,
Dușmanilor mâna hapsână le-o taie și singurul drum înapoi.*

Pe baza acestui text, V. Zagorschi realizează o miniatură corală într-o formă bipartită simplă, părțile fiind reunite printr-o mică punte și urmate de o codă. Toate compartimentele se succed firesc, fără pregătiri speciale sau întreruperi, fără cezuri evidente între părți. *Arde pământul* este o lucrare diversă din punct de vedere al tehnicii de scriitură corală care îmbină scriitura omofono-armonică, contrapunctică, cu elemente de imitație. Este o piesă concisă, compozitorul reușind în cele 54 de măsuri să exprime o serie de idei sociale importante: dorul de țară, dragostea de patrie și neam.

Partea I începe cu o mică introducere de patru măsuri și durează până la măsura 26; partea II cuprinde măsurile 27-47 (48 – volta II), având și ea o scurtă introducere de patru măsuri care poate fi tratată ca o punte între părți; ultimul compartiment al lucrării – coda – cuprinde 6 măsuri (de la 49 la 54).

Pe tot parcursul piesei măsura este stabilă – 12/8, ba chiar mai mult, fiind atestată neconținut prin pulsația ostinată de optimi, prezentă mereu într-una dintre voci. Această pulsație este începută de vocea inferioară – bas, apoi în partea II este preluată de vocile superioare, adică soprani și alto care o mențin până aproape de sfârșit unde toate vocile se unesc într-o factură omofon-armonică, mișcându-se în felul acesta până la penultima măsură a părții II. În codă pulsația este menținută de toate vocile în egală măsură. Această tehnică este un mijloc de expresivitate efectiv care creează o atmosferă plină de zbucium, o senzație de revoltă colectivă. Procedeu respectiv mai poate fi tratat și ca unul vizual, ilustrând o imagine vie a focului, flacăra ce pâlpâie într-un ritm de valuri, care îmbină în sine, pe de o parte, haosul, iar, pe de alta – o continuitate fără de margini sau limite, plină de volum, reprezentată prin pulsația ostinată de optimi în cadrul măsurii de 12/8.

Liniile melodice ale partidelor corale sunt construite din intervale diverse: de la secunde mici până la sexte mici. Frazele muzicale încep din anacruză, durata premergătoare timpului unu fiind permanent mai scurtă decât următoarea. Compozitorul oprește melodia chiar la începutul ei cu cuvântul-cheie: „Arde” plasat pe primul timp. Acest procedeu este folosit și pentru a reda din start caracterul muzicii. În partea I predomină duratele relativ mari, de la pătrimi cu punct la note întregi cu punct. O asemenea construcție muzicală confirmă caracterul inițial al lucrării – *Risoluto*, ceea ce înseamnă hotărât și sigur. Însă, pentru a accentua textul în interiorul frazei, compozitorul apelează la duolette, pe care le plasează pe silaba tare a cuvântului. Contrar direcției duoletelor este așezată înălțimea următoare (doar în temă).

Direcția generală a melodiei este una șerpuită în partea I. Observăm o creștere orizontală spre mijlocul frazei, după care și o descreștere, la fel pe orizontală. Fiecare structură melodică din prima parte lasă loc pentru următoarea, astfel, pregătind treapta ce urmează, structura rămânând deschisă cu ajutorul pauzelor de două optimi pe care compozitorul le ia din contul ultimei durate a fiecărei propoziții. Odată cu ultima frază a temei inițiale (măs. 19-22), putem vedea și o scădere de înălțime

a ostinato-ului din bas. Spre sfârșitul primei părți remarcăm o mișcare spre înălțime care începe din măsura 22 cu vocea inferioară și ajunge până la punctul cel mai înalt în măsura 27 cu intervalul de terță mică între vocile inferioare.

Tot în prima parte, o atenție deosebită se acordă cuvântului: „brăzdează”, accentuat prin intervalul de sextă mică ascendentă (măs. 13 cu anacruză; măsur. 15 cu anacruză), dar și prin folosirea treptei a VI-a ridicată în măsura 17 la tenor precedată de duoletul descendent, formând, astfel, imaginea unui semnal de atenție.

În secțiunea de hotar, între sfârșitul primei părți și începutul părții secunde, care poate fi tratată și ca o punte dintre cele două compartimente ale formei, predomină duratele mai scurte comparativ cu cele prezente anterior. Mișcarea le revine vocilor bărbătești, acestea creează o atmosferă de agitație pe care o ridică în culminație cu un pasaj ascendent cu durate mici (măs. 26), stopând brusc mișcarea pe un interval de terță mică în tesitura înaltă, redând, astfel, un strigăt izbucnit în rezultatul unei explozii lăuntrice. Culminația dată vine ca o reacție firească la stările sufletești expuse la început: frica, zbuciumul interior, instabilitatea. După această culminație, după cum este și logic, urmează un moment de destindere, liniștire, moment ce precedă următorul val, însă, cu alte sentimente decât cele trăite anterior.

În partea II traiectoria melodiei este una la fel șerpuită, doar că de această dată între vocile bărbătești care continuă ștafeta preluată de la vocile superioare, în timp ce vocile superioare preiau pulsația ostinato după o pauză de patru măsuri, pe care o încep dintr-o tesitură înaltă, coborând-o pe parcursul celor patru măsuri, ca urmare firească a ascendenței vocilor bărbătești. Acest ostinato își începe mișcarea spre superior din măsura 33 și o continuă lent (câte o treaptă în fiecare început de măsură) până în unificarea tuturor vocilor în măsura 42. În paralel cu acestea, remarcăm mișcarea temelor care folosesc, practic, același mod de organizare ca și în prima parte, cu un mic adaos: mișcare șerpuită în interiorul formulelor ritmice constituite din duolette, prezente în măsur. 34-37. Sfârșitul propozițiilor este în direcție descendentă, iar fiecare propoziție următoare începe pe o treaptă superioară precedentei, la fel ca în partea I.

Compozitorul ne atrage atenția asupra cuvintelor „*Singurul drum înapoi*”, pe care le repetă în sfârșitul părții II și care le accentuează în culminația realizată de *tutti*-ul omofon-armonic din măsurile 42-44.

În codă remarcăm o factură verticală formată din structurile ritmice folosite în ostinato, cu alte cuvinte, este același ostinato, doar că realizat în *tutti*. Direcția este mai întâi descendentă pe durata a patru măsuri, după care direcția unei singure măsuri urcă brusc spre punctul final și cade pe nivelul din care a început lucrarea.

Planul tonal al piesei este unul nu foarte variat. În prima parte predomină modul doric cu tonica pe si bemol, în partea II acesta se transformă în minor natural cu aceeași tonică.

Zagorschi încearcă să creeze un stil muzical local prin prisma stilului personal. În legătură cu aceasta, muzicologul G. Cocearova menționează că „...problema reprezentării stilului muzical local este legată de fenomenul modelării unei atmosfere intonaționale specifice...” [3, p. 6]. Astfel, compozitorul folosește ca atuuri alte mijloace de exprimare, nu atât planul tonal cât tehnica polifonică pe care o aplică cu o deosebită precizie, îmbibând liniile vocale cu melodicitate și formule ritmice ce creează, totodată, o senzație de zbucium și, în paralel, una de infinit, în care persistă o mișcare perpetuă. Piesa „*Arde pământul*” se remarcă printr-o scriitură unde predomină procedeele polifonice, printre care vom menționa imitarea exactă a temei la interval de cvintă la două măsuri diferență de către vocea superioară în combinație cu linia vocală de susținere a tenorului, în urma căreia apare unul dintre cele mai interesante procedee metro-ritmice – poliritmia. Aceasta este atestată prin prezența duoletelor și a pulsației permanente în măsurile 7, 9, 11, 12, 16 din partea I, iar în partea II, în măsurile 23-26, prin mișcarea polifonică în vocile inferioare bas și tenor, de asemenea – cu prezența duoletelor. Sunt prezente și alte combinații ritmice, cum ar fi sincope sau schimbări de metru ca în măsura 24 la bas.

Lucrarea dată este bazată în mare parte pe scriitura polifonică, cu excepția măsurilor 42-44 și 49-54, unde este prezentă factura omofono-armonică. Ca urmare, acordurile se conturează în rezultatul suprapunerii liniilor melodice.

O tehnică folosită de V. Zagorschi pe parcursul întregii miniaturi este cea de ostinato. Figura care se repetă este o structură ritmică formată din optimi și pătrimi, aranjată în două măsuri pe care le repetă încontinuu, mai întâi – la vocea inferioară în prima parte, apoi transcendând spre vocile superioare în partea II. Textul acestui ostinato este identic pe toată durata piesei „*Arde pământul*”. Așadar, compozitorul, ne atrage atenția asupra acestui text, îi oferă locul dominant în desfășurarea lucrării muzicale și, astfel, putem constata prezența unui ostinato semantic accentuat prin ostinato ritmico-melodic. Tot ce urmează acestui ostinato își are începutul în el și se construiește, de asemenea, pe fundalul lui. Liniile vocale sunt tensionate, cu mișcare, dar și cu volum. În toate liniile melodice întâlnim durate diverse, de la optimi la note întregi cu punct. Tematismul se bazează pe combinații din pătrimi cu punct, doimi cu punct legate cu pătrimi cu punct sau fără. Încă un mijloc metro-ritmic pe care compozitorul îl folosește destul de frecvent pe durata piesei este duoletul. Autorul îl combină cu celelalte formule ritmice, astfel, creând, pe lângă senzația de mișcare care are tendința de a merge înainte și chiar puțin a avansa, și o senzație de static, ba și, uneori, de stopare sau reținere. Miniatura corală, fiind un gen muzical de durată scurtă, necesită o concentrare asupra redării exacte și concrete a ideii poetice. Poliritmia aduce un suport considerabil în atingerea acestui scop. De asemenea, ea poate fi tratată și ca un element constructiv al formei muzicale.

Planul dinamic al miniaturii reprezintă un arc întins de la *p* la *ff*, cu *crescendo*-uri și *diminuendo*-uri pe fraze, treptate sau subite. În linii generale, dinamica este dominată și dirijată de mișcarea direcției liniilor melodice. Temele sună la nuanța de *f*, iar contrasubiectul este pe nuanța de *mp*, respectiv, pulsul își desfășoară sonoritatea pe nuanța *p*. În partea II pulsul rămâne pe *p*, iar tema își are mișcarea pe *mf*. Este o cădere a dinamicii pentru a pregăti, ulterior, în ultimul segment al părții, factura acordică care reprezintă o creștere mare a dinamicii și a intensității, asemănându-se cu un strigăt de trezire a conștiinței umane. Conchidem, deci, că planul dinamic este unul variat și, fiind combinat cu procedeele de articulare, ajută la dobândirea mijloacelor de expresivitate specifice caracterului general al piesei.

Cât despre procedeele de articulare, acestea sunt menționate în partitură. Temele și imitațiile merg pe *marcato*, iar *ostinato* este pe *quasi murmurando*. Alte procedee nu sunt specificate de autor. Însă, reieșind din caracterul general al lucrării, care este indicat chiar la începutul acesteia – *Risoluto*, putem deduce unele procedee caracteristice acestuia.

Componenta corala folosită de compozitor este una clasică – cor mixt pe patru voci. Sunt doar trei măsuri din această miniatură unde este prezentă divizia la soprani. În rest, divizii nu sunt. Dar compozitorul specifică în partitură, că vocile ce mențin pulsația pe cuvintele „arde pământul”, să se succedă în emiterea sunetelor în interval de două măsuri, după cum se arată: la fiecare două măsuri: bassi 1 sau bassi 2; la fel, și la vocile feminine: soprani 1 și soprani 2; alti 1 și, respectiv, alti 2. Unica voce care nu are aceste specificații este tenorul. În fond, aceasta nici nu are funcția de menținere a pulsului pe parcursul lucrării, dimpotrivă, ea, fiind vocea care începe textul lucrării cu durate lungi, continuându-și mișcarea cu funcția de temă sau contrapunct. Tema revine tenorului în punte, aceasta fiind imitată de bas. În partea I tema este condusă de alto și imitată de soprano pe durata întregii părți. Tenorul aici are funcția de susținere. Basului îi revine funcția de puls pe punctul de orgă – *fa*. La acest capitol putem menționa intenția compozitorului de a introduce în lucrarea dată o tehnică instrumentală, cum ar fi cea de ostinato. „Parametrii lexiconului autorului se definesc, de asemenea, și de timbro-personaje, unde vocea îndeplinește o funcție egală unui instrument” [4, p. 108].

Pe durata părții II, tema este purtată de vocea tenorului și imitată de bas, aceste voci fiind susținute de pulsația vocilor feminine, care împreună predispun o creștere a tensiunii până la unificarea tuturor în factura omofono-armonică la sfârșitul compartimentului secund. Urmează coda, în care își continuă existența factura omofono-armonică, dar îmbinată cu desenul ritmic al pulsației.

Toate tehnicile de scriitură folosite de compozitor sunt bine integrate, dar, în realizarea produsului final, adică a interpretării, pot apărea unele dificultăți de ordin tehnic. Una dintre acestea poate fi chiar la începutul lucrării: discursul muzical începe cu unison la bas și tenor în nuanța *ff*, la bas sunând figura os-

tinato, iar la tenor – notă întregă cu punct. Aici pot apărea probleme de intonație, luând în considerare că unisonul se echilibrează la o nuanță mult mai mică. Cât despre ostinato, acesta necesită o atacă permanentă și o susținere dură a respirației, precum și o menținere a dicției pe parcursul întregii lucrări; nu în zadar compozitorul specifică în partitură ca la fiecare 2 măsuri vocile care emit acest ostinato să se rânduiască.

Un alt impediment ar fi interpretarea liniilor melodice pe pulsul deja prezent în același ostinato. Acest lucru necesită o atenție sporită, pe motiv că întreaga structură se bazează pe ostinato-ul menționat mai sus. Compozitorul ne atenționează cu o remarcă de articulare: *Marcato*, pe care o notează în partitură pe începutul liniilor melodice a vocilor alto și soprano.

Poliritmia care apare periodic pe parcursul lucrării, de asemenea, necesită o atenție sporită. Este necesar ca vocile să respecte exact tempoul și metrul indicat de autor. Specificăm anume metrul, deoarece anume el ne indică mișcarea textului muzical, silabele tari și slabe, în care se întâlnesc vocile după un scurt desen poliritmic. De asemenea, acesta necesită o interpretare mai strictă, echilibrată și verticală.

La capitolul polifonie, am dori să atragem atenția asupra unui principiu de bază al acesteia: vocea care începe tema este principală până nu își finisează expunerea integrală a acesteia. Deci, constatăm că și în cazul alto-ului în prima parte și a tenorului în partea II, anume ele trebuie evidențiate în prim-plan.

De asemenea, este necesar ca să fie respectat în întregime planul dinamic notat de compozitor. Acesta ne va ajuta în reliefarea formei muzicale, ne va scoate în evidență unele teme, ne va proiecta planul principal și de fundal, ne va ridica culminațiile și punctele de cădere ale intensității și, respectiv, de încheiere a frazelor.

Altă problemă ar fi *tutti*-ul din măsura 42, care necesită o maximă concentrare a tuturor interpreților pentru a se unifica echilibrat și concomitent toate partidele corale în factura omofono-armonică ce apare în culminația părții a II-a. La fel și în codă, unde avem un asemenea procedeu, *tutti*, dar pe ritmul ostinato-ului ce s-a interpretat anterior. Ataca pe începutul cuvântului „*Arde...*” trebuie să fie una egală la toate vocile. Compozitorul creează un moment de cădere în măs. 52, dar care este foarte periculos, căci intensitatea trebuie să crească chiar fiind în nuanța de piano, pentru a se echilibra acordul ce se repetă în pulsație de cca 18 ori, ca, ulterior, de la acesta să pornească ultimul avânt spre punctul final.

Într-un final, putem conchide, că miniatura corală *Arde pământul* este o lucrare bogată din punct de vedere al mijloacelor de expresivitate. Respectarea și dobândirea acestora în procesul de interpretare va crea un tablou viu pe care auditorii îl vor putea contempla și percepe cu ușurință.

Referințe bibliografice

1. BOLOCAN, T. Cvartetele de coarde ale lui V. Zagorschi între tradiție și inovație. În: *Cercetări de muzicologie*, vol. II. Chișinău: Cartea Moldovei, 2011, p. 151-157.
2. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Творчество В. Загорского в зеркале культурно-исторических парадигм XX века. În: *Cercetări de muzicologie*, vol. II. Chișinău: Cartea Moldovei, 2011, p. 17-35.
3. COCEAROVA, G. Problema stilului muzical local. În: *Pagini de muzicologie*. Chișinău, 2001, p.5-8.
4. МИРОНЕНКО, Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău, 1997, p. 104-111.

STUDIUL ASPECTELOR ȘTIINȚIFICE ALE PREDĂRII CÂNTULUI ÎN CLASA PROFESORULUI UNIVERSITAR MIHAIL MUNTEAN

THE STUDY OF THE SCIENTIFIC ASPECTS OF TEACHING SINGING IN THE CLASS OF PROFESSOR MIHAIL MUNTEAN

ELENA NISTREANU,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Acest articol este dedicat aspectelor științifice ale predării cântului în clasa profesorului universitar Mihail Muntean. Este prezentată esența metodologică în domeniul predării cântului, ce stă la baza percepției modului în care M. Muntean abordează procesul de elaborare asupra vocii, problemelor de respirație, dezvoltării diapazonului, eliberării laringelui, asupra tuturor problemelor generale din procesul fonator. Articolul aduce în prim plan problema metodicii predării cântului, care este cercetată de autorii: E. Cernei, L. Câmpeanu, P. Ciochină, A. Varlamov, I. Nazarenko etc. Acești autori au tratat problemele impostării vocale, formării sunetului, clasificării vocilor după diapazon, respirației corecte, dezvoltării rezistenței vocale etc. Studiarea acestui complex de cercetări elucidează principiile pe care M. Muntean prelucrează propriul aparat fonator și transmite aceste cunoștințe studenților săi.

Cuvinte-cheie: M. Muntean, profesor universitar, predarea cântului, probleme de cânt, voce, extinderea diapazonului, laringe, respirație diafragmală

This article is dedicated to the scientific aspects of teaching singing in the class of Professor Mihail Muntean. It presents the methodological core of teaching singing, which underlies the perception of M. Muntean's method of addressing the process of working on the voice, breathing, developing the voice range, clearing the larynx and all the problems of the phonatory process. The article brings to the fore the problem of the methods of teaching singing, researched by such authors as E. Cernei, L. Câmpeanu, P. Ciochină, A. Varlamov, I. Nazarenko etc. These authors have treated vocal positioning problems, sound formation, voice classification, according to range, correct breathing, vocal resistance development etc. The study of this complex of investigation elucidates the principles that M. Muntean uses to work on his own phonatory apparatus and the way he passes this knowledge to his students.

Keywords: M. Muntean, professor, teaching singing, singing, voice problems, larynx, breathing diaphragm

Vocația didactică, pasiunea pentru arta de operă, antrenarea profundă ca personalitate în varietatea *belcanto*-ului sunt doar câțiva factori care l-au edificat pe M. Muntean ca pe un mare „diagnostician” al vocilor viitorilor cântăreți. Este cunoscut faptul că anume interpretul ocupă o poziție intermediară între creatorul și destinatarul muzicii, fiind liber în activitatea sa în procesul de creație și capabil de a crea, de a găsi rezultate artistice principial noi, de a face descoperiri veridice și evidente. Pentru fiecare cântăreț, una dintre cele mai importante sfere ale artei interpretative de operă reprezintă tradiția vocală italiană. Aceste tradiții stau la baza succesului lui Mihail Muntean, pe care cu mare grijă ține să le transmită succesoriilor săi în clasa de canto deja de mai mult de trei decenii. Aceste cunoștințe le acumulează pe parcursul studiilor în cadrul Conservatorului din Chișinău (N. Diducenco — specialitatea și A. Stârcea — clasa de lied), dar și în procesul de perfecționare în citadela artei lirice, Teatrul *La Scala*, dobândind posibilitatea nu doar de a manevra aceste metodici, dar și de a le transmite discipolilor săi. M. Muntean afirmă de nenumărate ori că un interpret trebuie să-și creeze singur instrumentul vocal din organismul său în procesul însușirii tehnicii vocale, că pentru formarea instrumentului vocal sunt necesari mulți ani. Spre deosebire de instrumentele din lemn, de piele sau din metal, instrumentul vocal este unul foarte fragil și supus diferiților factori interni și externi. Maestrul repetă neobosit că unicitatea structurii anatomice și particularitățile fiziologice ale sistemului nervos și ale celui hormonal creează, în primul rând, o diversitate a instrumentelor vocale, conferindu-le caracter, în al doilea rând, atribuie vocii umane calitatea de a-și schimba coloritul sunetului și caracteristica obertonă în dependență de caracterul muzicii, ceea ce conferă interpretării vocale mari posibilități intonaționale și expresive. Pe de altă parte, menționează profesorul, interpretarea vocală, spre deosebire de cea instrumentală, nu este doar muzică ce sună, dar și exprimare directă într-o limbă naturală (verbală): română, italiană, rusă, franceză. Nu întâmplător, în uzul științific a intrat noțiunea de *limbaj vocal*.

La toate ipotezele aduse în clasa de canto a profesorului M. Muntean găsim argumente în literatura de specialitate. Astfel, în *Dictionnaire de la Musique, Larousse*, vocea umana este definită ca „instrument muzical privilegiat care poate fi folosit drept suport al unui text, care va fi solicitat pentru sonoritatea sa pură” [1, p. 25]. În lucrarea *Enigme ale vocii umane*, scrisă de distinsa cântăreață E. Cernei, găsim o declarație a profesorului ei de canto, maestrul C. Stroescu, ce sună astfel: „Eu nu mă ocup de impostarea glasurilor, nu cunosc altă tehnică vocală decât cea a imitației. Depinde de inteligența cântărețului tânăr cum să-l imite pe cel mai în vârstă” [2, p. 9]. Această declarație vine în contradicție cu concepțiile lui M. Muntean împărtășite și de noi, dar și cu cele găsite în lucrarea lui L. Câmpeanu

Elemente de estetică vocală, care prezintă o „suită de noțiuni — „elemente” și de observații teoretice privind posibilitățile de perfecționare a vocii cântate și vorbite în profesiunile artelor vocale” [3, p. 4].

Profesorul M. Muntean recomandă studenților săi volumul lui L. Câmpeanu, în care se relevă „mecanismele” obținerii sunetelor frumoase, examinându-se procesele de operare a artei cântului din punct de vedere teoretic și analitic. Autorul mai afirmă: „Cultivarea ortofoniei în specificul genurilor și stilurilor muzicii vocale și al vorbirii scenice... reprezintă o parte însemnată a esteticii vocale, în care cercetarea științifică și chiar filosofică poate aduce multe observații fecunde pentru cei care folosesc vocea ca mijloc de expresie artistică” [3, p. 5]. Cercetătorul ajunge la concluzia că, uneori, calitățile vocal-artistice ale viitorilor cântăreți de operă nu întotdeauna sunt concludente. Astfel, L. Câmpeanu susține că dispoziția sau predispoziția încă nemanifestată poate întrece, după un anumit timp de studiu calificat, un potențial vocal neprevăzut. L. Câmpeanu aduce în vizor două obiective de bază: „de a exploata căile unui efort conștient care să scurteze durata valorificării maxime a înzestrării naturale a vocii; și de a integra în același act de expresie variantele disponibile vocale în structura artistului (fie cântăreț și actor, fie actor și cântăreț, după cum accentul cade pe jocul dramei lirice sau cel al piesei de teatru)” [3, p.9].

Interesul serios față de problemele predării vocale M. Muntean le dă citire din volumul *Cântul: Mod de comunicare. Tratat de canto și metodică cântului* semnat de I. N. Pop. El prezintă o teorie personală care merge mai departe în studiul interpretării, pe căi interdisciplinare, prin care arată complexitatea fenomenului din punct de vedere al interconexiunilor, al interdependențelor ce concură la desăvârșirea lui, precum și pârghiile de manevrare a acestora întru obținerea accesului la starea de maximă concentrare și relaxare în care ne putem ridica la nivelul de interpretare memorabilă. Lucrarea lui Ioan N. Pop apare cu menirea de a acoperi un gol deplin în domeniul artei vocale, conținând principalele obiective ale studiului cântului și „oferă celor interesați unele soluții pentru rezolvarea efectivă a acestora” [4, p. 11]. Creatorul studiului nu consideră completă prezentarea problemelor și acceptă ideea că noi cercetări, noi descoperiri și noi abordări pot clarifica mai bine, mai aprofundat, aspectele prezentate în lucrarea sa, că pot fi aduse noi argumente și noi explicații pentru oricare dintre temele pe care le abordează.

În primele pagini ale lucrării, autorul prezintă concepțiile sale despre proveniența necesității de a cânta. Aceste concepții au fost reflectate în capitolele *Cântul pentru sine*, *Îmbinarea cântului pentru sine cu cântul pentru alții*, *Cântul profesionist* etc. În aceste pagini, I. N. Pop susține ideea, împărtășită și de M. Muntean la orele lui de canto: „Cântul este modul de comunicare prin emisie sonoră modulată și ritmată a unor fraze cu sensuri informaționale sub formă de idei a unor imagini și stări sufletești, puse în evidență, în primul rând, prin expresie sonoră dar și prin expresii mimice, corporale și de ambianță” [4, p. 21].

Îmbinarea cântului pentru sine cu cântul pentru alții, pentru ascultători, a păstrat virtuțile cântului pentru sine — conținutul de idei și trăiri dense, modalitățile de expresie cât mai libere, dar mereu perfecționate, la care s-a adăugat intenția de impact la ascultători, dorința de a le induce ideile, imaginile și trăirile pe care interpretul însuși le avea. Acordarea unei atenții tot mai mari modului de exprimare, frumuseții sonore, măiestriei conducerii frazei cântate, mijloacele de exprimare au dus la transformarea cântului în artă — *Cântul profesionist*. Cântărețul profesionist, pe baza înțelegerii proprii, interpretează mesajul pe care îl are de comunicat compozitorul, își construiește o atitudine față de acesta și, în acest fel, participă și direct, cu personalitatea, cu sensibilitatea lui, la actul comunicării. În cazul cântului profesionist, gesturile și pozițiile corporale, care însoțesc expresiv cântul, trebuie să fie elevate, atent cenzurate, perfecționate, în așa fel încât, cu economie de mișcare, să mărească sensul expresiv, fără a uita de preponderența expresivă a vocii, a sunetului, a cuvântului, a feței și a ochilor” [4, p. 21–25].

În metoda de predare a maestrului M. Muntean, sunt abordate pe larg astfel de aspecte ale tehnicii vocale ca vibrato, lărgirea diapazonului, utilizarea amplitudinii vocale etc. Aceleași viziuni găsim în următoarele capitole din cercetarea lui I. N. Pop și anume: *Vibrato-urile vocii*, unde autorul propune următoarea definiție: „Se înțelege prin vibrato fluctuații de înălțime în timpul emisiei sunetului” [4, p. 191]. Tot aici, profesorul divizează vibrato în două grupe: vibrato de timbru (o componentă a tim-

brului vocal propriu fiecărei voci) și vibrato de expresie (mijloc de expresie prin care se realizează interpretarea vocală, prin care se obține „încălzirea” sau „înghețarea” frazei muzicale); *Extensia vocală. Lărgirea ambitusului* — „înălțimea unei voci este calitatea acesteia determinată de vibrații pe secundă — de frecvența vibrațiilor — și se întinde de la sunetul cel mai grav până la sunetul cel mai înalt (ambitusul vocii). Analiza extensiei vocale ocupă preocupările de tehnică vocală un loc foarte important, imediat după postarea vocii, după impostajie, loc după care urmează omogenizarea vocii și celelalte probleme tehnice” [4, p. 193]; *Studiul amplitudinii vocale*, ce include o descriere atât vocală, cât și fiziologică a proceselor fonatoare (executarea nuanțelor *pianissimo*, *mezzo-forte*, *forte*, trecerea de la *piano* la *forte*), toate acestea fiind descrise și explicate minuțios. Din toate acestea el face concluzia că o tehnică vocală adecvată, un antrenament respirator și tehnic corespunzător pot contribui în măsură spectaculoasă la ridicarea intensității sonore și a amplitudinii vocale” [4, p. 195].

Profesorul M. Muntean apelează deseori la ideile lui O. Cristescu, cel din urmă confruntându-se cu problema „dezvoltării impetuoase a învățământului muzical și a lipsei studiilor de specialitate” [5, p. 5]. Dorind să acopere această lacună, O. Cristescu elaborează cartea *Cântul*, prin care încearcă să trateze în mod științific problemele în predarea artei cântului. Materialele care stau la baza acestei lucrări reprezintă concentrarea unui studiu de proporții având principalul scop „de a prezenta într-o formă mai accesibilă arta și știința cântului” [5, p. 5]. Putem regăsi în această lucrare noțiuni de anatomie și fiziologie vocală, unde autorul explică minuțios funcțiile aparatului vocal: „aparatul vocal, în anumite condiții, este instrumentul muzical cel mai perfect. El se compune din: organele respiratorii, organele vocale, rezonatorii, organele articulatorii, pe lângă aceste organe, la procesul vocal participă sistemul nervos și organele auzului...” [5, p. 5]. M. Muntean accentuează importanța cunoașterii aspectului fiziologic al aparatului vocal, fapt ce este ilustrat de O. Cristescu, care face o incursiune în toate părțile anatomice care iau parte la cânt (începând cu organele respiratorii: narinele, fosele nazale, rinofaringele, bucofaringele, larigofaringele — afirmând că respirația bună este baza cântului științific; organele vocale: faringele, laringele, traheea, coardele vocale, glota etc., precum și structura mușchilor care se activează în procesul fonației: coardele vocale, laringele, epiglota, limba, buzele, diafragma, mușchii toracelui și ai abdomenului). El este preocupat și de formarea sunetului vocal: „vibrația coardelor vocale, sub acțiunea aerului în expirare, produc sunetul inițial. Acesta se amplifică în cavitățile de rezonanță în care se stabilește un anumit raport de armonice și se definitivează în cavitatea bucală. Pentru ca un sunet să producă o impresie plăcută urechii, el trebuie să fie însoțit de armonicele sale. Fără ele, sunetul ar apărea fad, neconcludent, lipsit de viața ce i-o imprimă bogăția vibrațiilor auxiliare” [5, p. 64]. Este efectuată și o clasificare a vocilor de copii, feminine și masculine cu precizarea întinderii aproximative a acestora [5, p. 69–70].

O altă scriere științifică mult discutată în procesul didactic în clasa lui M. Muntean, este cea a remarcabilului savant francez R. Husson, *Vocea cântată*, care, în anii 1950 ai sec. XX, a avut o notorietate universală și a provocat o multitudine de cercetări rodnice dedicate mecanismelor formării vocale. În 1950, R. Husson a întreprins o ofensivă critică asupra teoriei mio-elastice a fonației, unanim recunoscută. Această teorie, cu o vechime de 200 de ani, afirmă că actul fonator s-ar datora punerii în vibrație a coardelor vocale de către aerul expirat. Lumea savantă a fiziologilor și laringologilor a fost cuprinsă de uimire de noua teorie a lui R. Husson, care susține că sunetul vocal uman se produce prin modularea aerului expirator de către deschiderile glotice scurte, ritmate și rapide provocate de influxurile pe care le primesc mușchii coardelor vocale de la nervii recurenți în urma comenzilor cerebrale cu caracter fonator (teoria neuro-cronaxică).

Conform noii teorii neuro-cronaxice¹, frecvența impulsurilor excitante, care parcurg către coardele vocale prin nervul recurent din sistemul nervos central, provoacă deschiderea glotei ce corespunde cu exactitate frecvenței tonului de bază emis de laringe. „Din timpul apariției teoriei lui Husson au

1 Denumirea teoriei de neuro-cronaxică a fost condiționată de faptul că ideea lui R. Husson se bazează pe cronaximetrie, metodă obiectivă de măsurare a excitabilității țesuturilor nervoase și musculare. În 1957 această ipoteză a primit o confirmare experimentală.

trecut mai mult de 20 de ani, dar controversese dintre adepți și adversari nu încetează. Unii cercetători, folosind o tehnică științifică performantă, confirmă experimental teoria lui; alți cercetători, efectuând experimentele analogice, obțin un rezultat negativ, iar o altă categorie declară că experimentul poate fi interpretat altfel și nu poate confirma obiectiv teoria neuro-cronaxică” [6, p. 8]. Ambele părți antrenate în discuții ignoră absolut dialectica dezvoltării evolutive, dialectica formării unor noi teorii științifice, rămânând pe poziția negării metafizice. Concluzia cea mai verosimilă este că formarea vocii are loc concomitent prin două mecanisme: mio-elastica și neuro-cronixica. Această concluzie corespunde mai mult naturii dialectice a cunoașterii, decât negării absolute a unei alte teorii.

M. Muntean afirmă că *Vocea cântată* a lui Husson reprezintă o încercare de sinteză a întregii munci de cercetare dusă în decurs de un deceniu în jurul delicatelor probleme pe care le ridică actul fonator, prezentând concluziile pe marginea lucrărilor experimentale, pe care teoria sa revoluționară le-a declanșat. În această carte, omul de știință și-a propus să prezinte mai întâi cercetările făcute cu privire la actul fonator în lumina revoluționarei sale ipoteze, și apoi rezultatele obținute în urma studierii aparatului fonator pe parcursul solicitărilor la care este supus acesta în timpul cântului de mare putere (cântul de operă) când exigențele vocale de frecvență, de intensitate și de neoboseală sunt maxime. Autorul a fost preocupat și de cercetarea aparatului fonator îndeosebi din prisma maximelor sale solicitări în îndeplinirea actului fonator. Necesitatea de exprimare artistică a schimbat mereu metodele de fonație, acestea devenind mai evoluat, mai capabile să satisfacă cerințele sonore superioare. Astfel, R. Husson susține: „Acoperirea sunetelor deschise reprezintă un mecanism de performanță al efectorului laringian în timpul fonației, dar prin acest procedeu se impune o culoare vocală întunecată” [6, p. 18].

Deseori M. Muntean îl citează pe R. Husson, declarând: „Un adevărat artist trebuie să-și spună cuvântul adecvat și personal în interpretarea diferitelor lucrări muzicale, dar, pentru a putea formula și exprima corect un punct de vedere propriu cu privire la diferitele moduri de limbaj muzical, pentru a putea realiza acea înălțare spre opera de artă, iar nu închistarea în unu-i șablon, artistul trebuie să fie înarmat cu cunoștințe teoretice și mijloace tehnice, practice, precis și divers conduse. Numai astfel va fi capabil să înfăptuiască performanțele de maleabilitate și adaptare a aparatului fonator care să ducă la realizarea, în primul rând, a stilului sonor de emisie vocală corespunzător lucrării muzicale, fără de care este hazardat a vorbi de putința realizării unui stil fidel în stilul estetic [6, p. 6]. Autorul susține că numai o educație complexă și extrem de variată, capabilă să ofere toate datele teoretice și practice necesare realizării oricărui tip de tehnică vocală poate da satisfacție cerinței imperioase de educare a unor artiști capabili să realizeze conștient, analitic orice fel de modalități de exprimare sonoră. „Pedagogia vocală mereu va rămâne o artă dificilă, deoarece ne întâlnim cu o multitudine de deosebiri individuale ale studenților și cu o reacție încă mai diversă. Eu sper totuși că lucrările mele le vor fi de folos pedagogilor, cel puțin, celor ce se vor strădui să le studieze și să le perceapă” [6, p. 11].

Problema timbrurilor vocale, abordată pe larg în practica pedagogică a maestrului M. Muntean, a găsit soluționare în lucrarea lui A. Severin *Metodica predării cântului*, în care se susține că interpretarea este rezultanta obținută în urma însumării unor date native, genetice, unui mediu socio-cultural, coroborate cu munca, cercetarea și apropierea de discipline cum ar fi estetica, semiotica și semantica, psihologia, cuprinzând în sfera sa elementele de expresie și comunicare corporală, arta actorului și, în primul rând, tehnica vocală. Exigențele repertoriului liric, creat în decursul timpului, au condus la multiplicarea categoriilor și subcategoriilor de voci, ținându-se cont și de modul în care vocea reflectă psihologia personajelor imaginate de compozitori (spre exemplu: un temperament dramatic este asociat, de obicei, unei voci sobre și puternice, iar un temperament elegiac se exprimă printr-o voce mai clară, de mai mică intensitate etc.). În linii generale, vocile, de la cele mai înalte, la cele mai grave, pot fi catalogate, conform unor tratate de cânt, după următoarea schemă: *voci feminine de sopran* (sopran lejer, de coloratură, sopran liric, sopran dramatic, spinto), *mezzo-sopran* (liric, dramatic) și *contralto* (falson, dugazon); *voci masculine: de tenor* (contra-tenor, tenor lejer, tenor liric, eroic, de mezzo caracter, tenor dramatic), *de bariton* (lejer, liric, verdian, dramatic, Spiel-bariton) și de *bas* (cantabil,

nobil sau profund etc.). Există și o categorie specială de voci masculine, *falsetiști: sopraniști și contralți*” [7, p. 43].

Profesorul Muntean este de acord cu realizatoarea lucrării că această clasificare a vocilor, făcută în funcție de ambitus și de timbru, nu se referă doar la spectacolul de operă, ci și la repertoriul liricii vocale în general. Maestrul susține și următoarea idee a autoarei că genul miniaturii vocal-instrumentale valorifică vocea pe dimensiunile unui ambitus confortabil, capabil să asigure expresivitatea muzicală a unui poem literar fără acele acrobații de virtuozitate întâlnite frecvent în repertoriul de operă. De altfel, față de maniera interpretativă specifică operei, modalitățile de abordare vocală a *liedului* presupun o mai mare simplitate, mai mult firesc și rafinament în redarea mesajului estetic-poetic și muzical, ceea ce constituie, nu de puține ori, o adevărată piatră de încercare pentru artiștii lirici, ipostaza marcată de talent, cultură și, nu în ultimul rând, de valorificarea inteligentă a vocalității.

Mihail Muntean este preocupat de problemele tehnicii vocale pe care le găsim oglindite în cartea *Elemente de tehnică vocală și stil în cânt*, semnată de P. Ciochină, în care profesoara vine cu ideea că „suplețea gândirii sensibilității contemporane solicită o pregătire multilaterală, cu un înalt grad de măiestrie și cultură. În întreaga lume, astăzi, fiind intens susținută ideea artistului „complet” sau „complex”, care se deosebește de înaintașii săi prin felul de a concepe frumosul, de a-l sesiza și exprima. Acest „actor total” însă nu este o creație a zilelor noastre, el aparține „comediei dell’arte” unde actorul era cheia și sufletul întregului spectacol...” [8, p. 7]. P. Ciochină ajunge la concluzia că acest delicat și minunat instrument — vocea umană — este deosebit de complicat și nu poate fi înlocuit. „Vocea umană are limite în ceea ce privește rezistența ei, putând avea un grad mai mic sau mai mare de fragilitate. Cunoașterea procesului fiziologic petrecut în timpul emiterii sonore trebuie să fie punctul de plecare, fundamentul pe care se va clădi studiul vocii vorbite și cântate” [8, p. 10]. Putem afirma că acest lucru a devenit mai ușor de realizat grație aparițiilor, în ultimii 15–20 de ani, a literaturii de specialitate, care a adus contribuții considerabile la procesul de descifrare a mecanismului fonației, logopedie, foniatrie, explorarea funcțională (videostroboscopia, microcinematografia) standardizată, a permis lămurirea unor aspecte controversate ale emisiei vocale, în timp ce utilizarea metodelor matematicii moderne și a teoriei sistemelor a permis înțelegerea, exprimarea și evaluarea vocii vorbite și cântate, deschizându-se noi perspective în pedagogia vocală. Autoarea, după o succintă prezentare a noțiunilor de anatomie și fiziologie a respirației și fonației, a abordat vocea vorbită și cântată alături de o serie de elemente de tehnică vocală. Volumul se încheie cu o culegere de cântece cu scopul de a pune în practică teoria tehnicii vocale și interpretarea muzicală.

Cronologic, unul dintre primele studii ruse publicate despre metodică vocală a fost *Полная школа пения* de A. Varlamov, care a ocupat un loc de frunte în pedagogia muzicală rusă, devenind un ghid practic pentru un cerc larg de vocaliști. Valoarea acestei lucrări constă în faptul că ea conține o generalizare a principiilor de bază ale pedagogiei vocale ruse, din care a știut să se inspire în practica sa pedagogică și M. Muntean. Școala cântului, după părerea lui A. Varlamov, trebuie să reflecte specificul național al muzicii ruse și să se bazeze pe bogăția melodică a cântecelor populare, pe cunoașterea particularităților interpretării lor.

Volumul este alcătuit din trei părți: prima parte — conține 7 capitole (despre cânt și formarea vocii; despre pregătirea către cânt; despre bazele tehnicii vocale; despre diferitele tipuri vocale; despre respirație; despre tehnica cântului; despre sarcinile interpretative), în care este formulată definiția cântului, sunt cercetate problemele istoriei artei vocale, metodele de predare și sarcinile pedagogilor. A doua parte — practică — conține exerciții menite formării unor deprinderi concrete de vocalizare. În partea a treia, A. Varlamov include zece vocalize, a căror interpretare este bazată pe deprinderile analizate în partea a doua. O astfel de succesiune a structurii lucrării corespunde într-o oarecare măsură structurii ghidurilor vocale de la sfârșitul sec. XVIII – începutul sec. XIX apărute peste hotarele Rusiei, inclusiv operele lui G. Tozzi, G. B. Lamperti, M. Jordani și altor renumiți cântăreți și pedagogi. La începutul studiilor, ei caracterizau tipurile de voci și principiile de formare a vocii, apoi dădeau

indicații concrete, care permiteau formarea deprinderilor de bază ale vocalizării. Următoarea etapă era crearea bazei tehnice vocale și modalitățile de lucru asupra ei, iar în concluziile părții teoretice, se formulau sarcinile interpretative generale care stau în fața vocalistului. În fiecare parte a studiului lui A. Varlamov însă se pot depista compartimente care nu sunt similare celor din ghidurile de vocal editate de pedagogi europeni. Este semnificativ și faptul că în lucrarea lui A. Varlamov sunt introduse vocalize, un astfel de compartiment lipsind în ghidurile altor autori.

Un loc aparte în literatura rusă despre canto și în metodică de predare a profesorului M. Muntean îi revine lucrării lui I. Nazarenko *Искусство пения*, în care autorul a acumulat și a sistematizat un considerabil material istorico-teoretic vocal. În acest volum, cititorului i se aduc la cunoștință opiniile și afirmațiile celor mai renumiți teoreticieni și practicieni ai artei vocale. Argumentarea concepțiilor și a ideilor lor vocal-artistice sunt prezentate atât teoretic, cât și practic prin diverse metode didactice. Cititorilor li se deschide oportunitatea familiarizării cu esența școlilor vocale și cu ideile „monștrilor sacri” ai unui șir de curente din arta cântului. Autorul cărții acordă o deosebită atenție metodei lui M. Garcia, cercetător marcant în domeniul teoriei și metodologiei vocale. Este expusă succint esența tezelor și a cerințelor școlii de canto a lui Garcia. Mai sunt sistematizate principiile de bază ale mentorului vocal și este redat într-o formă concisă nucleul metodologic de predare a cântului. Teoria lui Garcia despre respirație, registre, dicție, frazare etc. este fundamentală în practica pedagogică a lui M. Muntean, urmând să fie utilă și viitorilor metodiști în dezvoltarea de mai departe a concepției vocale. Garcia a pus și bazele terminologiei vocale, care, ulterior, a fost precizată de către cercetătorii contemporani.

Profesorul M. Muntean foarte des propune studenților spre lectură anume această lucrare, deoarece în ea sunt expuse esențialul din concepțiile renumiților maeștri vocali, care reprezentau diferite curente și școli vocale (exemplu: Enrico Caruso, Giovanni Battista Lamperti și alții). Autorul I. Nazarenko, acordă o atenție deosebită pedagogilor ruși, care au educat o pleiadă de cântăreți – reprezentanți ai școlii vocale ruse. Studiile teoretice ale lui M. Glinka sunt laconice, însă cu un conținut bogat și logic. Exercițiile nu sunt numeroase, însă explicite, concentrând un scop bine stabilit. De asemenea, trebuie relevată sinteza, realizată de către I. Nazarenko, a ideilor principale și a tezelor fundamentale ale remarcabilului cercetător al artei vocale L. Robotnov. Prin ample analize științifice, L. Robotnov formulează multe probleme, asupra unora dintre ele (respirația „pierderea aerului”, „respirația paradoxală”), generând reflecții științifice obiective. I. Nazarenko, de asemenea, familiarizează cititorul cu unele concepții artistice ale geniului rus F. Șaleapin, a cărui școală a devenit model în arta universală. Renumitul cântăreț a amplificat importanța liniei interne în interpretarea vocal-scenică, punând în prim-plan chipul vocal și subordonându-le pe toate într-un șir de mijloace vocale pline de virtuozitate. Cântărețul remarcă că singura cale spre chipul artistic este purul adevăr. Indicațiile lui se referă la forma cea mai înaltă a manifestărilor artei vocal-scenice, „imaginației, sentimentului și spiritului, aceluși „verb” cărui i-a fost predestinat să aprindă inimile oamenilor” [9, p. 4].

La etapa dezvoltării interpretării expresive, M. Muntean, la fel ca I. Nazarenko, vorbește despre influența cântărețului asupra auditorului prin intermediul sunetului și al cuvântului (calea auditivă), a mimicii și a gestului (calea vizuală), și, în sfârșit, prin influența pur individuală și specifică, de ordin artistic, pe care o știm din scrierile lui K. Stanislavski și V. Nemirovici-Dancenco — fascinația actoricească. În afară de enunțurile atât ale teoreticienilor și maeștrilor vocali, cât și ale foniatrilor și fiziologilor, în carte sunt citate idei ale reprezentanților foneticii, care pot prezenta un oarecare interes și importanță pentru arta vocală. În unele probleme Nazarenko citează idei contradictorii ale unui șir de somități vocale, expuse anterior în partea istorică, în confruntare comparativă. Realizatorul cercetării tinde către expunerea sistematică a datelor istorice, care își are începuturile în istoria artei vocale, către fundamentarea teoretică a unor fenomene vocale. În acest sens, cartea este un compendiu istorico-teoretic, a cărui apariție era foarte necesară și utilă pentru dezvoltarea artei vocale. „Elaborând această carte, ne-am pus scopul de a întruni, de a sistematiza, iar, unde este necesar, chiar de a comenta materialele importante referitoare la istoria, teoria și practica cântului artistic” [9, p. 8].

Găsim confirmarea veridicității metodei de predare a mentorului M. Muntean în cartea *Вокальная техника и ее парадоксы*, semnată de V. Iușmanov. Autorul cărții estimează prezentul de pe poziția retrospectivă istorice, ajunge la concluzia că arta operei a devenit un fenomen cultural de o importanță mondială, cunoscând apogeul dezvoltării sale în sec. XXI. Empirismul studierii tehnicii vocale se manifestă distinct în existența separată a științei, teoriei și practicii, având drept scop predarea cântului și perceperea pur utilitară a sarcinilor cercetărilor științifice. Sunt utile afirmațiile: „Metodica vocală până în prezent nu dispune de cunoștințe veridice, necesare în studierea profesională a tehnicii cântului de operă contemporan. Tehnica interpretării...este plină de paradoxuri inexplicabile...și cerințe paradoxale față de cântăreț. Prin urmare, pentru a fi auzită în toată sala, vocea trebuie să fie puternică (până la 120 decibeli), dar nu un strigăt; trebuie și să posede „volativitate” și, în același timp, să fie catifelată și bogat timbrală. Omogenitatea timbrală nu trebuie să fie o monotonie timbrală, iar vocalele cântate trebuie să fie „egale” fonetic, dar fonemic diferite. Totodată, s-a dovedit că interpretarea la nuanța dinamică *pp* solicită cântărețului un efort fizic egal cu cel din interpretarea la nuanță dinamică *ff*” [10, p. 8]. Știința contemporană despre vocea cântată există în paralel cu practica vocală, contactând reciproc. Cercetătorii studiază ceea ce cântărețul nu poate să controleze, iar, deseori, nici nu trebuie să o facă. Și, dimpotrivă, ceea ce dă interpretului posibilitatea de a se orienta cu siguranță în procesul emiterii vocale rămâne inaccesibil studierii „din afară”. Tot în această monografie, se vorbește despre aspectele biofizice și psihofizice ale procesului fonator, despre instrumentul vocal și psihotehnica dirijării activității lui.

Putem aminti câteva idei folosite de M. Muntean la orele sale de canto despre respirație, baza tehnicii vocale aflată în atenția marilor cântăreți, idei incluse în monografia. Amintim așadar de G. Niculescu-Basu, care, în cartea *Cum am cântat eu*, scrie: „Școala de belcanto este școala cântului frumos: *Chi sa ben respirare, sa ben cantare*, adică cine știe să respire bine știe să cânte bine. Și îndemna: Pătrunde-te de acest adevăr, tinere...” [11, p.5].

Studierea lucrărilor dedicate problemelor de cânt și metodele de predare, permit să afirmăm că ele abordează particularitățile vocii umane ca un instrument viu, diferențele timbrale între diferitele categorii de voci, particularitățile impostării vocale, specifice respirației, ceea ce a oferit vocalistului M. Muntean posibilitatea utilizării acestor principii atât în activitatea sa interpretativă, cât și în practica sa pedagogică. Pe parcursul activității sale didactice M. Muntean a educat o serie de tineri cântăreți, care în prezent activează în instituții de învățământ și artistice: I. Losi, M. Bujor, A. Cheptini, N. Tanasiiciuc; pe scena TNOB *Maria Bieșu* din Chișinău: Iu. Gâscă, I. Macarenco, R. Picireanu, A. Morari, A. Cernicova etc.; la catedra *Canto academic* a AMTAP, devenindu-i colegi și continuându-i calea pedagogică V. Nichitenco, E. Nistoreanu. Aceste rezultate în domeniul instruirii vocale ne permite să afirmăm că M. Muntean posedă un talent aparte de a transmite cunoștințele sale prețioase, de a le face accesibile tinerilor cântăreți, de ai face să se îndrăgostească pentru o viață de capodoperele muzicii clasice.

Referințe bibliografice

1. LAROUSSE. *Dicționar de mari muzicieni*. București: Univers Enciclopedic, 2000.
2. CERNEI E. *Enigme ale vocii umane*. București: Litera, 1982.
3. CÂMPEANU L. *Elemente de estetică vocală*: București: Interferențe, 1975.
4. POP I. N. *Cântul, mod de comunicare. Tratat de canto și de metodică a cântului*. București: Ed. Universității Naționale de Muzică, 2004.
5. CRISTESCU O. *Problema de tehnică și interpretare vocală*. București: Ed. muzicală, 1963.
6. HUSSON R. *Vocea cântată*. București: Ed. Muzicală, 1968.
7. SEVERIN A. *Metodica predării cântului*. Iași: Artes, 2000.
8. CIOCHINĂ P. *Elemente de tehnică vocală și stil în cânt*. Iași: Lumen, 2006.
9. НАЗАПЕНКО И. *Искусство пения*. Москва: Музыка, 1968.
10. ЮССОП П. *Певческий голос*. Москва: Музыка, 1974.
11. NICULESCU-BASU G. *Amintirile unui artist de operă*. București: Ed. muzicală, 1962.

O PRIVIRE DE ANSAMBLU ASUPRA REPERTORIULUI FOLCLORIC PENTRU VIOARĂ A LĂUTARULUI BUCOVINEAN A. BIDIREL

AN OVERVIEW OF THE FOLK REPERTOIRE FOR VIOLIN OF THE BUCOVENIAN FIDDLER A. BIDIREL

NICOLAE SLABARI,

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

MIHAI COTOS,

masterand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În prezentul articol vom evidenția repertoriul folcloric interpretat de lăutarul violonist Alexandru Bidirel. Acesta este un lăutar violonist de tradiție orală, care a activat pe la mijlocul secolului XX, apreciat de muzicienii și cercetătorii din arealul românesc ca etalon al conduitei stilistice și artistice în interpretarea la vioară a muzicii tradiționale din Bucovina. Repertoriul acestuia este inedit și necesită o valorificare științifică, și, totodată, o valorificare ca element al patrimoniului cultural intangibil. În literatura etnomuzicologică românească există puține date despre Alexandru Bidirel. Menționăm Revista de Etnografie și Folclor, în care este publicat un articol al etnomuzicologului Tiberiu Alexandru, un șir de manuscrise nepublicate ale lui Alexandru Voevidca, dar și câteva documente sonore care se află în patrimoniul I.C.E.D. sub numele de catalog Fg. 4234-4242, înregistrate de către Constantin Brăiloiu într-o expediție efectuată în satul Capu Codrului, fostul județ Câmpulung, la 11 septembrie 1934.

Cuvinte-cheie: vioară, lăutar, repertoriu folcloric, muzică tradițională, Alexandru Bidirel, Bucovina

In this article will be highlighted the folk repertoire of violinist-fiddler Alexandru Bidirel. He is a known as a violinist-fiddler of oral tradition, who worked in the mid-twentieth century, who was appreciated by musicians and researchers in the Romanian area as a standard of stylistic and artistic conduct regarding the interpretation on the fiddle of the traditional music from Bucovina. His repertoire is unique and requires a scientific reevaluation, but, also, a reevaluation as an element of the intangible cultural heritage. In the Romanian ethnomusicological literature we can find little information about Alexandru Bidirel. We can mention the Ethnography and Folklore Magazine, in which is published an article by the ethnomusicologist Tiberiu Alexandru, and a number of unpublished manuscripts of Alexander Voevidca, but also, a series of sound documents which are in the heritage I.C.E.D. under the name of the catalog Fg. 4234-4242, recorded by Constantin Brăiloiu in an expedition carried out in the village Capul-Codrului, former district Câmpulung, on September 11, 1934.

Keywords: violin, fiddler, folk repertoire, traditional music, Alexander Bidirel, Bucovina

În prezentul articol vom încerca să elucidăm cât se poate de detaliat repertoriul folcloric al lăutarului violonist Alexandru Bidirel. Acesta este un cunoscut lăutar violonist de tradiție orală, care a activat pe la mijlocul secolului XX și care a fost apreciat de muzicienii și muzicologii din arealul românesc ca etalon al conduitei stilistice și artistice în ceea ce privește interpretarea la vioară a muzicii tradiționale din Bucovina. Repertoriul acestuia este inedit și necesită o valorificare științifică și, în același timp, o valorificare ca element al patrimoniului cultural intangibil. În literatura etnomuzicologică românească există prea puține date despre Alexandru Bidirel. Menționăm în acest context *Revista de Etnografie și Folclor*, în care este publicat un articol al etnomuzicologului Tiberiu Alexandru, dar și o serie de manuscrise nepublicate ale lui Alexandru Voevidca, precum și câteva documente sonore aflate în patrimoniul I.C.E.D. sub numele de catalog Fg. 4234-4242, înregistrate de Constantin Brăiloiu într-o expediție efectuată în satul Capu Codrului, fostul județ Câmpulung, la 11 septembrie 1934.

Astfel, din bogatul repertoriu interpretat la vioară de virtuosul lăutar Alexandru Bidirel, am inclus spre cercetare douăzeci și cinci de melodii înregistrate. Douăzeci dintre acestea poartă un oarecare caracter comercial și au fost editate în 1974 de casa de discuri *Electrecord*, restul fiind selectate din înregistrări mai vechi. Materialul audio – înregistrat alături de orchestra Ansamblului de Cântece și Dansuri *Ciprian*

Porumbescudin Suceava și intitulat de George Sârbu *A virtuoso of the violin Alexandru Bidirel: trésors folkloriques roumains* – poate fi considerat punctul culminant în cariera lăutarului. Alexandru Bidirel a reușit prin acest material audio să-și demonstreze nobila descendență din cei mai de seamă lăutari ai Bucovinei, și nu neapărat prin păstrarea cântărilor vechi, ci, mai ales, prin inteligența de care a dat dovadă, șlefuid melodiile doar acolo unde era nevoie, conferindu-le, în schimb, noi valențe artistice.

Toate piesele de pe acest disc poartă un caracter sincretic și redau în deplină măsură măiestria artistului exprimată în sonorități lirice sau impetuoase și care dezvăluie o personalitate sensibilă la contrastele existente în etapele vieții noastre efemere. Spre exemplu, calmul melodiilor doinite este pus în contrast cu stilul viguros al jocurilor pline de energie. Iar sunetul pătrunzător al viorii sale preschimbă doina bucovineană într-o adevărată rugăciune. Cu excepția a trei dintre melodii, toate celelalte sunt clasificate mai jos în baza a două criterii, în conformitate cu care vor fi supuse în continuare unor abordări analitice.

După criteriul funcțional, melodiile se clasifică în *rituale* și *nerituale*. În repertoriul ritual se includ: *Hora nunilor mari*, *De trei ori pe după masă*, *La zestrea miresei*, *La închinatul paharelor*, *Hobotul miresei* (din repertoriul de nuntă); *Țigăneasca (cu strigături)*, *Țigăneasca* (din repertoriul de Anul Nou); *Trilișești*, *Bălăceanca*, *Mănăstireanca*, *Ardeleanca*, *Șapte pași*, *Corăbeasca*, *Joc de doi ca la Stupca*, *Arcanul de la Stupca* (din repertoriul hora satului și jocul de hram), iar în repertoriul neritual: *Hora Bucovinei*, *Hora lui Grigore Vindereu*, *Țărăneasca de la Păltinoasa*, *Sârba de la Stupca*, *Foaie verde nucă seacă*, *Doina de la Capu Codrului*.

Luând drept criteriu de bază elementul ritmic, atât melodiile rituale cât și cele nerituale pot fi clasificate din punct de vedere structural în următoarele clase:

Hora mare – *Hora Bucovinei*, *Hora lui Grigore Vindereu*, *Hora nunilor mari*.

Hora bătută – *La închinatul paharelor*, *De trei ori pe după masă*, *Țigăneasca (cu strigături)*, *Țigăneasca*, *Trilișești*, *Mănăstireanca*, *Bălăceanca*, *Ardeleanca*, *Corăbeasca*, *Corăbeasca (cu strigături)*, *Șapte pași*, *Joc de doi ca la Stupca*.

Bătuta-brâu – *Țărăneasca de la Păltinoasa*.

Sârba – *Sârba de la Stupca*, *Arcanul de la Stupca*.

Geampara – *La zestrea miresei*.

Melodii de tipul doinei și al derivatelor acestora, de origine instrumentală și de origine vocală – *Doina de la Capu Codrului*, *Foaie verde nucă seacă*, *Hobotul miresei*.

Melodii din clasa *Hora mare*. Cel mai cunoscut joc tradițional din arealul românesc, hora, este una dintre melodiile folclorice cele mai variate sub aspect muzical și coregrafic. Considerat elementul de legătură între cultul zeiței-mamă și cultul solar reprezentat prin forme circulare, hora strânge pe toată lumea într-un cerc mare, în care dansatorii se țin de mână, mișcându-se, de obicei, în sensul invers acelor de ceasornic. Este cunoscut faptul că în arealul românesc hora se identifică în tipuri variate ritmic, precum 2/4, 3/4, 6/8. În Bucovina ea s-a înrădăcinat în repertoriul local, ca *hora* la 6/8, cunoscută sub numele de *boiereasca*, *hora mare* etc. și se atestă frecvent și printre melodiile interpretate de Alexandru Bidirel, trei dintre acestea, incluse în clasa *Hora mare* le propunem spre analiză.

Hora Bucovinei figurează atât în manuscrisele lui Alexandru Voevidca, cu titlul *Boiereasca* – după cum a fost cântată de lăutarul Alexandru al lui Vasile Bujdei la vioară în vârstă de 77 ani de la Vicovul de Sus la 16 iunie 1912, cât și în culegerea *Cântece și jocuri populare culese și notate de George Sârbu* editată în 1969 [1], cu titlul *Hora* – cântată la fluier de rapsodul bucovinean Ilie Cazacu din Fundu Moldovei. Deși cu titlul schimbat din cauza circumstanțelor de natură politică ale vremii, această melodie ne duce cu gândul la muzica interpretată de lăutari la curțile boierești. În plus, este cunoscut faptul că, datorită situației demografice din Bucovina, muzica tradițională a absorbit de-a lungul timpului influențe occidentale, orientale, slave sau, mai ales, evreiești, cum este în cazul câtorva melodii din repertoriul lui Alexandru Bidirel, printre care și această horă. Astfel, având în vedere sonoritatea acestei creații, putem identifica anumite tangențe cu melodiile evreiești de nuntă, precum *șaiier-ul* și *freileich-ul*.

În aceeași culegere, *Cântece și jocuri populare culese și notate de George Sârbu*, se găsește și *Hora lui*

Grigore Vindereu [1], o creație folclorică a celebrului lăutar Grigore Vindereu din Suceava (1830-1888). Fiind una dintre cele mai apropiate personaje din viața artistică a lui Ciprian Porumbescu, acesta a activat cu titlu de prim-violonist în taraful lui Nicolae Picu din Cernăuți și a devenit mai târziu vătaf (al doilea șef după staroste în ierarhia comunității lăutarilor) al lăutarilor suceveni. Lucrarea a fost preluată după un timp de către Alexandru Bidirel, cel care se autointitula nepot al lui Vindereu (din memoriile lui Alexandru Bidirel). Conform informației oferite de interviuul George Sârbu, acesta a adăugat creației o parte mediană, or, în forma originală melodia conținea doar două părți – I-a și a III-a. Pe măsura valorii adăugate, partea introdusă de Bidirel amintește de folclorul orășenesc interpretat de lăutari sub influențele orientale ale sec. XVIII-XIX. Și, tot datorită acesteia, sonoritățile melodiei în întregime pot fi asemănaute cu cele obișnuite la ascultările lăutărești de prin zonele de sud ale arealului românesc.

O altă variantă a acestei melodii a fost introdusă, la un moment dat, și în repertoriul vocal de către cunoscuta solistă bucovineană Sofia Vicoveanca, care i-a și schimbat titlul în *Asta-i hora mare* (sau *Hai la hora mare*). Astfel, treptat, datorită unor interpretări instrumentale și vocale impresionant de bogate în emoții și trăiri sufletești, *Hora lui Grigore Vindereu*, la fel ca și *Hora Bucovinei*, s-a desprins din repertoriul de dans colectiv de horă și a devenit o melodie de ascultare, reușind să transmită un alt mesaj decât cel inițial. Conform celor notate de Tiberiu Alexandru [2, p. 372], există și alte variante ale acestor două melodii sub denumirile de *Hora Lenuța* (pentru *Hora Bucovinei*) și *Hora Stâncuța* (pentru *Hora lui Grigore Vindereu*), care sunt păstrate în colecția *Muza Română*, publicată la Cernăuți de către Calistrat Șotropa după primul război mondial.

Cea de-a treia lucrare din clasa horelor mari este *Hora nunilor mari*. Aceasta reprezintă repertoriul ocazional, respectiv, cel referitor la ciclul familial. Fiind o melodie specifică ceremonialului de nuntă, însoțește un anumit moment al petrecerii și anume – cinstirea nașilor. La fel ca și în cazul lucrării *Hora Bucovinei*, creația prezintă anumite accente de influență a muzicii evreiești prin asemănarea ei cu genurile de *freileich* și *șaiier*.

Melodii din clasa *Hora bătută*. Repertoriul acestei clase poate fi divizat în melodii rituale și nerituale. Prima cuprinde piese care se raportează în egală măsură la ciclul calendaristic și la cel familial. Două dintre acestea se referă direct la obiceiurile nuptiale, deoarece, „...de ceremonialul mesei rituale din cadrul nunții tradiționale se leagă evoluția unui gen distinct de creații muzicale în ritm de dans, numit în popor *Joc de pahar*, *Cântec de pahar* sau *Vivat*”. Genul atribuie funcții simbolice specifice muzicii, destinate celebrării, cinstirii și omagierii tinerilor căsătoriți. După caracterul lor dansant, melodiile reprezintă „*un fel de jocuri pe loc*” cu melodie săltăreață, dar și duioasă în același timp, creând, astfel, un echilibru perfect între ideea de dans și cea de cântec. Funcția coregrafică subiacentă a muzicii respective este marcată de un complex de impulsivități ritmice, care vin neconținut din partea mesenilor. Bătăile cadențate de palme, scandarea chiotelor, săltarea cupei cu vin, jocul figurat al mâinilor, rotirea și legănarea regulată a corpului simbolizează un dans imitativ, mimetic [3, p. 74-75].

Hora bătută reprezintă o clasă de melodii de mare vitalitate, practicate cu o frecvență deosebită în mediul țărănesc. Tempoul general al execuției acestora este, de regulă, mai accelerat decât în cazul horelor mari. Varierea se produce între 120-140 (160) de bătăi pe minut pentru melodiile nerituale și coboară, uneori, până la 100 de unități în contexte rituale. Deseori, pe parcursul interpretării se obișnuiește o dinamizare a tempoului, în consens cu atmosfera euforică a dansului, ceea ce se poate sesiza și în interpretarea lui Alexandru Bidirel.

La închinatul paharelor și *De trei ori pe după masă* sunt două melodii desprinse direct din repertoriul ceremonial de nuntă. Acestea marchează un anumit moment din timpul petrecerii, mai exact din cel al mesei mari, înainte de obiceiul „darurilor”. Parte a tipului de dans cu strigături, acestea reflectă într-o anumită măsură un împrumut cultural de la alte popoare. În acest sens, pentru specificul dialogului multicultural din regiune prezintă interes trei specii muzicale asimilate în folclorul băștinașilor pe parcursul secolelor XIX-XX. Este vorba despre melodiile de *șaiier*, *freilich* și *husin*, ale căror origini se găsesc în folclorul evreiesc [4, p. 103]. Având un caracter vesel, dansant, acestea au fost asociate

într-o primă fază ceremonialului toastării rituale de nuntă sub numele de *Vivat* sau *Jocul paharelor*, *De pahar*, *La pahar dulce*, *La masă* etc.

Alte două melodii, *Țigăneasca (cu strigături)* și *Țigăneasca*, se numără printre creațiile muzicale ale folclorului calendaristic. Mai exact, acestea sunt la origini muzici care însoțesc jocurile cu măști practicate de Anul Nou, în care, implicați într-un anumit scenariu, mascații alaiului întruchipează diferite personaje: Țigan, Țigancă, Vânător, Doctor, Polițist etc., eroul central fiind de cele mai multe ori Ursul. Animal sacru la popoarele nordice și simbol mitic la geto-daci, acesta predomină în jocurile zoomorfe atât în zonele colinare și de câmpie cât și în cele montane. Mai mult, *Jocul Ursului* este cel mai spectaculos dintre toate jocurile cu măști întâlnite în satele bucovinene, căci se pare că ursul era și este încă venerat în Bucovina mai mult decât în orice altă parte a arealului românesc.

Producție sincretică, în care interferează artele populare (muzica, dansul, teatrul popular, haina/decorul, declamațiile), *Jocul Ursului* prezintă în cadrul fiecărei zone un repertoriu inedit, cu caracteristici locale. Frecvent și îndrăgit, spectacolul „colindă” din casă în casă se dansează cu multă virtuozitate dansuri groțesti, iar personajele mascate, diferite ca funcție socială, prezintă scene tradiționale ori actualizate [5].

Ambele melodii găsite în repertoriul lui Alexandru Bidirel se raportează la acest tip de spectacol, iar după cum folclorul obiceiurilor conține multe suprapuneri sub diferite forme – fapt datorat caracterului colectiv și transmiterii pe cale orală a informației – anumite părți din melodiile la vioară sunt identice, încât, în anumite contexte, piesele par a fi două variante ale unei singure melodii.

Prima variantă, cea cu strigături, a fost înregistrată în anul 1939 cu un taraf mic – două viori, cobză și bas – și conține strigături specifice ritualului. În timp ce a doua, imprimată în 1974, a rămas autentică doar în ceea ce privește conținutul muzical. Aceasta a fost deja cizelată din punct de vedere arhitectonic, i-au fost eliminate strigăturile și este acompaniată de orchestră.

Următoarele șapte melodii sunt considerate nerituale și specifice de joc. Acestea se împart în: bărbătești și mixte sau de doi. Spre exemplu, *Trilișești* este o melodie de joc care presupune o coregrafie de dans bărbătesc de grup cu momente solistice. Acesta se situează printre jocurile specifice bătrânești, precum *Corăbeasca*, *Arcanul*, *Țărăneasca* etc. Deși pusă în valoare mai mult ca piesă instrumentală, melodia mai este întâlnită și ca una vocală în repertoriul Sofiei Vicoveanca, sub titlul *Trilișești din Iaslovăț*. Adusă cumva în Bucovina de către lăutarii evrei de la Kolomyia (oraș bogat în etnie – polonezi, unguri, evrei, ucraineni; Ucraina), lucrarea a fost percepută inițial ca o sinteză a trei melodii poloneze comprimate în una singură, de unde și titlul de *Trilișești* a pornit de la cel de *Trei leșești*.

Unui alt dans bărbătesc de grup îi este destinată melodia *Corăbeasca*. Cu o regizare specifică a coregrafiei, în care, la fel ca în cazul *Trilișești*, apare dansul solistic pe alocuri, piesa cu influențe evreiești este răspândită pe întreg teritoriul Moldovei (și în Basarabia). Titlul a pornit de la numele dat bărbaților care transportau lemnul tăiat din pădure pe cursul apelor de munte – corăgheri. Asemeni corabiei purtate de valuri, flăcării, ținându-se de brâu, se mișcă în timpul jocului aplecați când spre dreapta, când spre stânga, amintind astfel de legănarea vasului plutitor.

Aparent asemănătoare, datorită versurilor strigăturilor, *Corăbeasca (cu strigături)* pare să însoțească un dans mixt (bărbați și femei). Însă, ca melodie, aceasta se identifică cu cea anterioară, doar că este înregistrată în anul 1939 cu vioară secundă, cobză, bas, și un declamator care însoțește conținutul muzical cu strigături.

Din categoria de melodii nerituale specifice jocului mixt de perechi, printre cele incluse în repertoriul lăutarului bucovinean se numără *Bălăceanca*, *Mănăstireanca*, *Ardeleanca*, *Jocul de doi ca la Stupca* și *Șapte pași*. *Bălăceanca* s-a impus în cultura bucovineană abia începând cu a doua jumătate a sec. XIX, pătrunzând imediat și în repertoriile instrumentale și vocale. Titlul provine de la numele localității Bălăceanca din județul Suceava și desemnează o anumită coregrafie cu pași specifici. De cealaltă parte, *Mănăstireanca* nu presupune o schemă coregrafică și este un joc de doi din Humor, o subzonă din proximitatea Mănăstirii Humor. Tot în perioada istorică a sec. XIX a apărut și *Ardeleanca*. Un joc cu posibile origini păstorești, acesta prezintă în tradiția bucovineană un împrumut coregrafic

din imediata vecinătate (Ardeal), dar nu înseamnă că în Bucovina se găsesc întocmai aceeași pași. În contradicție cu acest fapt, deși denumirea dansului face trimitere la zona Ardealului, melodia nu prezintă influențe „ardelenești”, decât poate într-o mică măsură în partea a III-a, ci mai degrabă conține și aici reminiscențe evreiești.

Unele influențe evreiești se observă și în melodia *Joc de doi ca la Stupca*, ale cărei origini și specific coregrafic pot fi înțelese din titlu. Iar alte înrudiri ardelenesti se găsesc în *Șapte pași*, un dans practicat atât în Bucovina, cât și în Ardeal, la români și la unguri, însă elementul comun între toate variantele pare să fie doar ritmul, pentru că melodiile sunt absolut diferite din punct de vedere sonor. De altfel, acesta este un joc ce se însoțește cu melodii disparate, neunitare, la fel ca și în cazul *Trilișești*, însă, spre deosebire de ultimul, *Șapte pași* își expune vădit originile în muzica urbană de salon [6, p. 58].

Melodii din clasa *Bătuta-brâu*. În articolul lui Vasile Chiseliță *Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia* găsim o caracterizare exactă a acestei clase de melodii, care susține: „Printre genurile muzical-coreice de maximă relevanță culturală, care au înscris o epocă în evoluția artei folclorice și au marcat cu siguranță un apogeu în procesul de perfecționare a mijloacelor de expresivitate ludică intonațională, se situează în prim rang bătuta-brâu. Gen de vechime considerabilă, la origine axat pe dansuri exclusiv bărbătești, de mare virtuozitate, complexitate cINETICĂ și intensitate motorică, cuprinzând pași bătuți, sincopați și sălțați, bătuta sau „brâu carpatic”, cum îl numesc specialiștii coreologi, a excelat dintotdeauna în spectaculozitate, exuberanță și mare capacitate de autogenerare” [3, p. 72].

Printre numeroasele titluri care ar reprezenta diverse ipostaze ale suprapunerilor dintre bătută și brâu – *Bătuta huțanească*, *Bătuta într-un picior*, *Brâu*, *Roata*, *Hangul*, *Mărunțica*, *Ruseasca* etc. – se numără și *Țărăneasca*. În repertoriul violonistului Alexandru Bidirel este o melodie de acest tip – *Țărăneasca de la Păltinoasa*. Considerată piesă de mare virtuozitate instrumentală, raportată mai mult la familia *Bătutei* [6], aceasta își are originile în mediul țărănesc al localității sucevene Păltinoasa.

Printre trăsăturile muzicale esențiale ale clasei de *bătută brâu* se evidențiază tempoul accelerat, care variază între 140-160 de bătăi pe minut și își rezervă tendința augmentării tempoului pe parcursul interpretării. Acest fapt, observat și în *Țărăneasca de la Păltinoasa*, pune în valoare amplificarea melodică și oferă noi valențe virtuozității interpretative.

Melodii din clasa *Sârba*. Alături de celelalte clase menționate anterior, *Sârba* s-a integrat la fel de bine în repertoriul lui Alexandru Bidirel. Actul de creație al acesteia este guvernat de expresivitatea conținutului. Se știe că, după originea lor, melodiile pot fi delimitate convențional în sârbe „instrumentale” și sârbe „vocale”. Categoria din urmă are corespondențe melodice în repertoriul vocal prin caracterul afectuos și cantabil, iar uneori chiar prin tratarea poetică a genului. Acest fapt este argumentat și de unele fraze deosebit de cantabile care comportă deseori un rol de interludiu [3, p. 72].

Totuși, avându-se în vedere faptul că tipul de sârbă rămâne unul instrumental: „...de regulă, aspectul melodiilor concordă în mare parte cu posibilitățile tehnice ale instrumentelor, ale căror resurse expresive le explorează, cele mai evolute creații izvorând din practica lăutarilor profesioniști. În evoluția muzicii instrumentale ca artă autonomă, genul de sârbă a conturat cel mai bine așa-numitul „stil concertant” în care s-au topit cu desăvârșire inspirația poetică și ideea de dansabilitate, posibilitățile orchestrei și virtuozitatea solistului” [3, p. 72].

Sârba de la Stupca confirmă această ipoteză, pentru că tinde a fi considerată mai mult o piesă de concert, datorită interpretării într-o asemenea manieră, și mai puțin una ce ține de repertoriul de dans. Amprenta lirică a lăutarului este vizibilă mai ales în partea a II-a și în pasajele de virtuozitate, care au făcut ca această melodie cu puternice influențe multiculturale (în special evreiești) să fie și astăzi una dintre piesele reprezentative pentru repertoriul violonistic bucovinean, fiind interpretată de tineri instrumentiști la diferite concursuri de specialitate.

Arcanul de la Stupca este cea de-a doua sârbă găsită în cuprinsul materialului studiat în contextul prezentei cercetări. Desprinsă din repertoriul ritualic de dans, aceasta mai există ca vechi joc bărbătesc bătrânesc ce amintește de: „...sentimentul de revoltă împotriva ducerii cu forța la oaste a feciorilor, în

timpul dominației habsburgice (armata și războiul fiind una dintre formele de oprire care în perioada de exploatare a țaranului, au determinat înstrăinarea lui de o colectivitate)” [5, p. 18].

Deși în materialul audio lăsat de Alexandru Bidirel au putut fi identificate doar două sârbe, în culegerea de *Cântece și jocuri populare* culese și notate de George Sârbu) se mai găsește o sârbă pentru repertoriul violonistic din zonă – *Sârba din Fălticeni*.

Despre trăsăturile esențiale ale genului de sârbă Vasile Chiseliță menționează că: „...se conturează pe un cod specific de creație, ale cărui coordonate de bază sunt: 1) un ritm tumultuos, organizat în măsura de 2/4; 2) o tendință predominantă de articulare a impulsului primar de pătrime în diviziuni ternare; 3) un tempo predilect plasat în zona accelerată sau vivace, fără a exclude însă variațiile foarte mari de la caz la caz, pulsația sa evoluând între limitele 140-200 sau chiar 220-230 unități pe minut. În virtutea relației strânse cu cântecul vocal, dar și cu maniera specifică de acompaniament, bazată pe formule binare sincopate, sârba cooptează deseori în țesătura sa ritmică și formule divizionare binare” [3, p. 73]. Astfel, observăm unele tangențe ritmice ale melodiilor din clasa *Sârba* cu cele din clasa melodiilor *Hora Bătută*, având în vedere melodiile de *bătută*.

Într-adevăr, melodiile din repertoriul lui Alexandru Bidirel ce fac parte din clasa *Sârba* au în comun un tempo încadrat între 175-185 de băți pe minut, cu tendințe de accelerare sau de încetinire pe parcurs, iar măsura în care se încadrează sârbele este cea de 2/4, cu o tendință predominantă de articulare a impulsului primar de pătrime în diviziuni ternare sau formule divizionare binare.

De fapt, cele două *Sârbe* reprezintă tiparul coreic, considerat de mare profunzime în cultura băștinașilor. Alături de alte exemplare ale genului, acestea creează legătura culturală și istorică – prin caracterul motric, mișcarea înlănțuită în cerc sau linie, vivacitatea pasului, binaritatea metrului, ternaritatea divizării ritmice muzicale a impulsului coreic de bază – cu comunitățile balcanice de sârbi, muntenegreni și bulgari imigrate – sub imboldul mișcării de eliberare națională antiotomană din sec. XVIII-XIX – pe teritoriile Principatelor Dunărene [7].

Melodii din clasa *Geampara*. De o rară frumusețe, melodia *La zestrea miresei* din repertoriul lăutarului Alexandru Bidirel face parte din clasa de *Geampara* sau *Ostropăț* (termeni ce diferă în diferite zone ale arealului românesc). Piesa aparține repertoriului ritualic de nuntă și marchează momentul în care se scoate și se joacă zestrea miresei, când „...lăutarii interpretează o melodie de joc: *Zestrea, La zestre* etc. Între timp druștele miresei „vând” zestrea vorniceilor mirelui, care joacă fiecare obiect” [8, p. 19].

Deși contextul contemporan al nunților din Bucovina, dar și din întregul spațiu românesc, conduce indirect spre dispariția obiceiurilor nupțiale, inclusiv a celui de scos și jucat zestrea, geamparaua continuă să existe. De fapt, aceasta a căpătat în timp alte funcții mai ales de ordin neritualic, unul dintre care se referă la posibilitățile tehnice de care pot da dovadă interpreții. În altă ordine de idei, melodiile genului prezintă pentru lăutari un mijloc de etalare a virtuozității lăutărești instrumentale.

După cum terminologia populară este foarte variată, modelul genului mai este prezent ca *Ostropăț* și „...în desfășurarea unor ritualuri legate de obiceiul de Anul Nou, ceea ce constituie o trăsătură pentru zona Moldovei, în general, și pentru Bucovina și Basarabia, în special. Este răspândit și în contextele nerituale, în cadrul jocului duminical la șezători, petreceri etc.” [3, p. 74].

În general, tempoul de execuție a geamparalelor variază în funcție de contextul ritual și de tradiția locală, iar pulsația optimii poate înregistra între 130-160 și 220-240 de unități pe minut. În cazul melodiei *La zestrea miresei*, Alexandru Bidirel optează pentru o pulsație de 200 de băți pe minut. La fel ca și în alte melodii ale genului, ritmul este unul ternar asimetric, redat, ca de obicei, prin măsura de 7/16. Într-o schemă de 2+2+3, acest ritm coreic se axează pe o succesiune regulată a trei valori de bază, ale căror elemente divizionare se grupează în formulă aksak de anapest.

Melodii de tipul doinei și al derivatelor acestora: de origine instrumentală și de origine vocală: Reprezentative pentru repertoriul lui Alexandru Bidirel, dar și pentru zona de proveniență a acestuia (Bucovina), melodiile *Doina de la Capu Codrului*, *Foaie verde nucă seacă* și *Hobotul miresei* i-au asigurat lăutarului prețuirea deosebită a întregii sale cariere interpretative. De frumusețea uneia dintre pie-

se, și anume *Cântec vechi bucovinean*, a rămas impresionat până la lacrimi cunoscutul etnomuzicolog Harry Brauner, care, în urma primei audiții, a spus că Alexandru Bidirel este cu siguranță cel mai de seamă lăutar de la acea vreme din Bucovina.

Deși cele trei melodii circulă în repertoriul instrumental din Bucovina sub denumirea de *Doină* (*Doină propriu-zisă*), din punct de vedere teoretic acestea se încadrează în genul de *Cântec propriu-zis de stil vechi*. Drept dovadă a acestei calificări ambigue pot fi evidențiate câteva elemente specifice celor două categorii: execuția *parlando rubato*, melodică relativ sau bogat ornamentată, formule de recitativ, caracterul liric al conținutului muzical. Singura diferență esențială constă în caracterul arhitectonicii: forma liberă, improvizată în doină și fixă, strofică în cântecul propriu-zis de stil vechi [9].

Așadar, repertoriul folcloric al lăutarului violonist bucovinean, Alexandru Bidirel, are un specific aparte, determinat nu doar de zona de proveniență, ci și de maniera de execuție, deosebită de maniera altor interpreți bucovineni (violoniști), precum Vasile Mucea sau Gheorghe Lungoci. Varietatea speciilor caracteristice zonei, multitudinea variantelor de interpretare a melodiilor din repertoriu, dar și gradul de gândire muzicală avansată a lui Alexandru Bidirel, însoțit de o tehnică deosebită a sunetului profund, cu vibrație liniștitoare a mâinii stângi, pliată perfect pe genul cântecului de stil vechi, a făcut ca înregistrările cu aceste cântece să impresioneze și astăzi pe orice ascultător.

Referințe bibliografice

1. SÂRBU, G. *Cântece și jocuri populare*. Suceava: Casa Județeană a Creației Populare, 1969, 211 p.
2. ALEXANDRU, T. *Cronica discursului*. În: *Revista de Etnografie și Folclor*, Tom. 34, nr. 4. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1989, pp. 273-384.
3. CHISELIȚĂ, V. Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia. În: *Arta*. Chișinău: Editura Epigraf, 2005, pp. 68-81.
4. CHISELIȚĂ, V. Rezonanțe evreiești în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina. În: *Republica Moldova – casa noastră comună: materialele conferinței republicane științifico-practice*, Chișinău, 21 august 2006, pp. 97-115.
5. CIORNEI MUREȘ, A., RĂDĂȘANU, G. *Jocuri populare din Bucovina*. Suceava: Editura Tipografiei, 1981, 572 p.
6. CHISELIȚĂ, V., BADRAJAN, S. *Tradiții și expresii ale artei sau practicii muzicale* disponibil online la: <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-con%C8%9Binutul-registrului-na%C8%9Bional-al-patrimoniului-cultural-imaterial/capitolul-ii>, [citată la 7 iun. 2016].
7. CHISELIȚĂ, V. Valențe multiculturale în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina. În: *Folclorul și contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea și valorificarea culturii tradiționale: materialele Simpozionului științific practic internațional*, 4-5 aprilie 2006, Chișinău, pp. 32-38.
8. BADRAJAN, S. *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei*. Chișinău: Editura Epigraf, 2002, 236 p.
9. *Muzica populară românească*, disponibil online la: <http://muzica-populara-romaneasca.ro/> / *muzica-populara-romaneasca*, [citată la 16 apr. 2016].

REFLECȚII ASUPRA FENOMENULUI ORNAMENTAL ÎN REPERTORIUL LĂUTARILOR VIOLONIȘTI DIN SPAȚIUL FOLCLORIC AL MOLDOVEI ISTORICE

REFLECTIONS ON THE ORNAMENTAL PHENOMENON WITHIN THE REPERTOIRE OF TRADITIONAL VIOLONISTS IN THE HISTORICAL MOLDOVAN FOLK SPACE

VITALIE GRIB,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

SVETLANA BADRAJAN,

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

Eclectismul stilistic în maniera interpretativă a generației tinere de lăutari-violoniști, deseori, denaturând esența estetică a creațiilor folclorice, a determinat necesitatea cercetării, argumentării științifice și elaborării unor metode de însușire a stilului ornamental-instrumental tradițional, general și individual, specific spațiului folcloric al Moldovei istorice. Pentru realizarea acestor metode considerăm important de a efectua o identificare a tipurilor de ornamente în muzica instrumentală tradițională; de a delimita particularitățile interpretative ale ornamentelor în muzica literată și folclorică; de a analiza stilurile de ornamentare a melodiilor în repertoriul diferitor lăutari-violoniști din spațiul folcloric cercetat, în funcție de genul creației. Ca model pentru analiza particularităților de interpretare a ornamentelor sunt selectați violoniști din generațiile mai în vârstă, repertoriul și stilul de execuție al cărora nu au fost afectate de mass-media și progresul tehnico-științific.

Cuvinte-cheie: ornament, folclor, muzică instrumentală, lăutari violoniști, interpretare, stil

The eclectic style in the interpretative manner of the younger generation of traditional violinists, which often distorts the aesthetic essence of folklore creations, has determined the need for research, scientific reasoning and elaboration of some methods of learning the traditional ornamental instrumental style, which can be general or individual, yet specific to the historical Moldovan folk space. To achieve this, we consider important to identify the types of ornaments in traditional instrumental music; to delimit the interpretative particularities of ornaments in literate and folk music; to analyse the ornamentation styles of songs within the repertoire of different traditional violinists, that belong to the folk space investigated in terms of the type of creation. As a model for analysing the particularities of interpreting these ornaments, we select violinists from older generations, whose repertoire and style of execution has not been affected by the media and technological progress.

Keywords: ornament, folklore, instrumental music, traditional violinists, interpretation, style

Necesitatea eliminării neconcordanței între nivelul avansat al profesionalismului interpretativ instrumental tradițional și lipsa studiilor științifice care să trateze, să sistematizeze stilul execuției ornamentelor de către lăutarii-violoniști din diferite zone ale spațiului folcloric românesc, de asemenea, eclectismul stilistic în maniera interpretativă a generației tinere de lăutari-violoniști, deseori, denaturând esența estetică a creațiilor folclorice, au determinat realizarea unei cercetări științifice și elaborarea metodelor de însușire a stilului ornamental instrumental tradițional, general și individual, specific spațiului folcloric al Moldovei istorice. În acest scop, considerăm important:

- identificarea tipurilor de ornamente și a particularităților interpretării acestora în repertoriul diferitor lăutari-violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice în funcție de genul creației instrumentale;
- sistematizarea ornamentelor în muzica instrumentală tradițională din zona cercetată;
- delimitarea particularităților interpretative ale ornamentelor în muzica literată și folclorică;
- analiza stilurilor de ornamentare a melodiilor în repertoriul diferitor lăutari-violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice.

Ca model pentru analiza particularităților de interpretare a ornamentelor sunt selectați violoniști din generațiile mai în vârstă, repertoriul și stilul de execuție al cărora nu au fost afectate de mass-media și progresul tehnico-științific. Printre aceștia îi putem menționa pe Porfirii Murga, Dumitru Blajinu, Filip Todirașcu, Gheorghe Angheluș, Dumitru Căldare, Valeriu Hâncu, Nicolae Botgros, Victor Cioclea, Alexandru Bidirel, Dumitru Potorocă, Ion Drăgoi, Mihai Botofei ș.a. De asemenea, vor fi utilizate și materiale sonore ce se conțin în Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și pe rețelele de internet. Subliniem că un factor important în selectarea interpreților-violoniști este existența înregistrărilor audio/video cu lucrările executate de aceștia. Spre regret, nu putem analiza stilul interpretativ al violoniștilor care au activat mai devreme de sec. XX, când au fost inventate aparatele de înregistrare a sunetului, chiar dacă există creații din repertoriul lor în formă grafică. Problema notației muzicale folclorice s-a pus foarte târziu, iar despre fidelitatea transcrierii, despre surprinderea și notarea grafică a elementelor ritmice, melodice, inclusiv ornamentale, nu se poate vorbi decât după apariția și perfecționarea mijloacelor de înregistrare și redare sonoră, deci, de la începutul sec. XX.

Domeniul ornamental este un indicator cultural capabil să reflecte trăsăturile unei spiritualități specifice comunităților umane, fie de cuprindere locală, regională, națională sau de ample arii geografice și indică, de asemenea, perioadele dezvoltării lor istorice. În muzica academică ornamentica are o istorie bogată cu o curbură de înflorire în perioada barocului, fiind legată, totodată, și de istoria notației muzicale. Conform dicționarului explicativ ornamentica este: „Geneza, structura, funcțiunea, stilul, valoarea și mesajul sistemelor de elemente decorative populare sau culte, elaborate de-a lungul istoriei de fiecare popor...”, iar în muzică ornamentica este: „Notă sau grup de note care se adaugă la o melodie pentru a-i împodobi linia melodică, pentru a-i sublinia conturul...” [1, p. 623]. În muzica folclorică ornamentica are, la fel, o tradiție bogată. Se știe că ornamentica muzicală „...își are originile în improvizația spontană a interpretului, care, executând o melodie scrisă sau tradițională (deci, de circulație orală), o însuflețește, o variază sau o amplifică. În toate epocile, în afara muzicii de concert a secolelor XIX și XX (chiar și în zilele noastre muzica populară și jazz-ul nu fac excepție), executantul avea dreptul, iar adesea și obligația, de a colabora cu un compozitor, completând textul muzical cu note sau ritmuri din propria sa invenție, adică de a ornamenta muzica” [2, p. 10]. Într-adevăr, această particularitate caracteristică a ornamenticii este specifică interpretării muzicii folclorice și în prezent, spre deosebire de muzica literată, unde fixarea grafică, indicarea locului ornamentului în textura muzicală devine un fapt firesc al procesului de creație. De aceea, studierea ornamenticii în muzica instrumentală tradițională, determinarea tipului de ornamente care sunt folosite pentru anumite categorii de lucrări, precum și modul lor de interpretare, este o problemă actuală. Pentru elucidarea acesteia trebuie de realizat o analiză structurală, evidențiind funcția, locul, frecvența, ordinea în raport cu elementul cercetat în baza unui material cât mai bogat și transcris sinoptic. Evident, pot apărea dificultăți din cauza interpretării netemperate a acestora și neîncadrării unor ornamente în schemele deja cunoscute din muzica academică. În acest sens, putem apela la realizările muzicologilor țărilor orientale și asiatice, pentru care interpretarea netemperată, în sensul academismului occidental, este un lucru firesc. Spre exemplu, Alain Danielou, pornind de la studiul muzicii indiene, prezintă o scară muzicală completă cu 52 de sunete cuprinse într-o octavă, care pot fi intonate exact și recunoscute de o ureche antrenată [3].

Pentru depistarea locului ornamentului în melodie se vor separa teoretic și se vor analiza cele trei straturi ale acesteia: primul, ce reprezintă fundamentul sonor, respectiv – sistemul intonațional, al doilea – conexiunile melodice propriu-zise și al treilea – ornamentele. Totodată, „...în mod paradoxal, ornamentele sunt funcționale. (...) de multe ori ceea ce considerăm ornament se dovedește a fi, de fapt, o parte integrantă a texturii compoziției” [2, p. 12].

În muzica folclorică instrumentală ornamentica face parte din structura muzicală a creațiilor și nu are funcția doar de înfrumusețare. Aceasta din urmă este tratată frecvent și exagerat de unii violoniști, în special, de către cei din generația tânără, denaturând specificul melodiei, având, uneori, repercusiuni și asupra structurii muzicale. Subliniem că ornamentul este adânc implantat în materia sonoră, eliminarea acestuia poate duce la o sărăcire evidentă a creației, atât în ceea ce privește expresivitatea, forța mesajului ce trebuie să ajungă la ascultător, cât și aspectul estetic-artistic; și, invers, excesul de ornamentare are, practic, același efect de estompare a conținutului ideatic, artistic etc.

Utilizarea echilibrată a ornamentului reflectă o abilitate tradițională acumulată în timp, o educație în acest sens oferită de contextul tradițional în care s-a format interpretul. Este rezultatul aceluși act spontan al creației folclorice care ține de legile nescrise ale procesului de creație, codificat în esența noastră etnică. Ideile exprimate în raport cu ornamentul în cântecul folcloric sunt valabile și pentru muzica instrumentală: „Ornamentul, ca element reprezentativ structural și expresiv al cântecului liric necesită o abordare pluridimensională în ceea ce privește interpretarea. Valența expresivă a ornamentului i-a determinat pe cântăreții contemporani să-i acorde o importanță aparte, fiind o particularitate distinctă a spiritualității vocale românești. Pentru cântecul propriu-zis ornamentul este ca și înflorința pentru un copac sau o plantă, în comparație cu tulpina și ramurile acestora. El aparține în întregime structurii respective și nu depinde doar de aceasta. Fiind de natură emoțională, ornamentul reprezintă (cu condiția de a fi conceput, executat corect, fără exagerare și abuz) nu numai expresivitatea, dar și personalitatea conținutului muzical-poetic dezvăluit și îmbogățit. Dacă se exagerează din

dorința de a demonstra calitățile vocale, atunci ornamentul poate distruge întregul edificiu sonor, semantica creației, mesajul codificat în aceasta” [4, p. 61].

În special, dacă ne referim la muzica românească instrumentală, trebuie să recunoaștem că, în prima fază, maeștrii improvizației și ornamenticii instrumentale au fost lăutarii-violoniști. Acești lăutari, posedând un talent înnăscut pentru instrumentul muzical, au ajuns mai întâi la stăpânirea lui, iar mai apoi la interpretarea pe un ton din ce în ce mai ridicat a muzicii populare românești, a melodiilor de joc și de meditare, cu multă fidelitate și chiar cu înfloriri sonore măiestrite, înlesnite de resursele viorii și de tehnica lăutărească. Viabilitatea unui instrument muzical este determinată de posibilitățile lui de redare emoțională și de întruchipare a aspirațiilor artistice ale poporului. Vioara, în comparație cu alte instrumente muzicale, are o mare forță „grăitoare”, fapt pentru care a fost îndrăgită de masele populare.

Lăutarii-violoniști erau și interpreți, și creatori. Analizând atent folclorul nostru românesc, influențat de viața cotidiană a poporului, observăm anumite momente miraculoase ale interpretării, care țin de improvizație, ornamente, de redarea anumitor stări sufletești. Un lăutar era cu atât mai apreciat, cu cât știa să folosească ornamentarea adecvată în momentele potrivite ale unei lucrări.

În muzica populară românească cântarea înflorită se face în baza unei tehnici instrumentale dificil de obținut, ceea ce este un indiciu de profesionalism al lăutarului [5]. Ornamentarea este un atribut particular al stilului de interpretare. Iată de ce este necesar de antrenat (cultivat) simțul, datorită căruia să se recurgă la folosirea corectă a ornamentării particulare și caracteristice zonei folclorice, unde trîlul, mordentul, gruppeto se folosesc indispensabil și strict la locul potrivit. O atenție deosebită trebuie acordată grijii de a proteja expunerea melodiei și interpretarea propriu-zisă de împrumuturile care afectează imaginea și frumusețea sonoră a pieselor, știrbind, astfel, diversitatea valorică a folclorului.

În mediul tradițional interpretul-violonist, fiind exponentul spiritual creator al unei întregi comunități umane, prelua de la alții repertoriul, filtrându-l prin propria sa personalitate artistică, păstrând esența stilistică a muzicii corespunzător zonei respective și-l transmitea, la rândul său, mai departe. Continuitatea firească în însușirea stilului ornamental instrumental, care a existat în mediul profesionalismului instrumental de tradiție orală, dispărea treptat, începând cu a doua jumătate a sec. XX. Acest fenomen a fost condiționat de mai mulți factori: social-politic; înființarea formațiilor de muzică populară cu muzicieni pe post de salariați; impunerea acestora să interpreteze piese create artificial în stil folcloric; instruirea în instituții academice a instrumentiștilor și eliminarea muzicienilor de tradiție orală din circuitul activității lor profesionale; progresul tehnic și al mass-media ș.a.

Așadar, realizarea unei cercetări sistematice a stilului de execuție a ornamenticii de către lăutarii-violoniști specifică spațiului folcloric propus pentru studiu ne va permite să elucidăm aspecte importante, legate de un domeniu insuficient tratat în literatura de specialitate. În consecință, vom putea face o sistematizare a ornamentelor în muzica instrumentală tradițională și vom putea identifica stilurile individuale de interpretare a ornamentelor în repertoriul lăutarilor-violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice, ceea ce va contribui la cunoașterea și respectarea normelor tradiționale de execuție a ornamentelor și a stilurilor individuale. Astfel, va fi posibilă crearea unui suport metodic-științific și aplicarea acestuia la educarea tinerilor interpreți violoniști ai muzicii populare.

Aceste rezultate, cât și unele ipoteze și concluzii propuse pe parcursul cercetării pe care o vom realiza, vor fi prezentate și în formă practică. În cadrul cercetării fenomenului ornamental în muzica violonistică tradițională, considerăm ilustrarea practică la fel de importantă și parte componentă indispensabilă a unei astfel de cercetări.

Referințe bibliografice

1. *Dicționar enciclopedic*. Chișinău: Editura Cartier, 2001.
2. RĂDULESCU-PAȘCU, Cr. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*. București: Editura muzicală, 1998.
3. TEODOREANU, N. Aspecte ale funcționalității pentatonicului. În: *Centenar Constantin Brăiloiu*. București: Editura Muzicală, 1994, p. 265.
4. DOROȘ, S. Aspecte ale interpretării ornamentelor în cântecul tradițional. În: *Buletin Științific*. Revistă de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie, serie nouă, volumul 15 (28), Chișinău, 2011, pp. 59-64.
5. SĂRBU, I. *Vioara și maeștrii ei, de la origini până azi*. Galați: Editura Porto-Franco, 1994.

Arta teatrală

REPERCUSIUNILE IMPACTULUI A DOUĂ LIMBAJE: PLASTIC (SCULPTURAL) ȘI CINEMATOGRAFIC

IMPACT EFFECTS OF TWO LANGUAGES: PLASTIC (SCULPTURAL) AND CINEMATOGRAPHIC

DUMITRU OLĂRESCU,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

Se știe că arta și cultura constituie expresia civilizației spirituale a unui popor și că în centrul acestora se află Omul, creatorul de frumos. Arta este un altfel de mod de a prezenta esența lumii sau, după cum s-a exprimat Lucian Blaga, este o smulgere din imediat și o transpunere permanentă în non-imediat, ca orizont veșnic prezent. Toate aceste idei s-au aflat mereu în atenția cineaștilor, impunându-se ca subiecte complexe pentru diverse investigații cinematografice și ocupând un spațiu aparte în evoluția filmului de non-ficțiune despre artă, începând cu filmele cineaștilor europeni din anii 20 ai secolului trecut și până astăzi, în epoca imaginii. Ne interesează condițiile și repercusiunile estetice ale procesului de asimilare a limbajelor artelor plastice, în mod special a sculpturii, de către cel cinematografic. Ne vom referi la opera celebrului sculptor Constantin Brâncuși, care în acest an ar fi împlinit o sută patruzeci de ani.

Dacă sculptura este imobilă, statică prin excelență, centrifugă, filmul ține de domeniul mișcărilor centripete, pe care camera de filmat le poate efectua și urmări prin propria sa deplasare. Cadrajul permite selectarea și accentuarea aspectelor importante din conținutul operei și stabilirea distanței de la care sunt privite, fixând cuprinderea și delimitarea câmpului vizual. Astfel, limbajul cinematografic ne oferă posibilitatea ca aceeași sculptură s-o putem cerceta în cele mai diverse aspecte: prin plan general, plan mediu, prim-plan, gros-plan. Într-un film dedicat sculpturii expresivitatea imaginii depinde și de unghiul de filmare, de modul iluminării și, desigur, de montaj.

Cunoscuta operă brâncușiană „Coloana Infinitului” (lungmetrajul „Sculptorul”, regizor Cornel Mihalache), filmată dintr-un unghi-plonjeu pe fondalul unui cer înnorat și a unei partituri muzicale (la orgă), obține noi dimensiuni: rezonanțele cosmice trec de spațiul teluric, orientându-ne spre ceva divin, spre sublim. În filmele cineaștilor Erich Nussbaum, Paul Constantinescu, Cornel Mihalache, Laurențiu Damian opera brâncușiană impresionează ca o simfonie audiovizuală, în care fiecare voce are melodia sa, dar toate se împletesc într-o unitate organică, obținând noi virtuți artistice.

Cuvinte-cheie: film despre artă, limbaj cinematografic, montaj, mișcarea camerei de filmat, iluminatul, unghiul de filmare, simfonie audiovizuală, Constantin Brâncuși

It is known that art and culture constitute the expression of the spiritual civilization of a nation and that the Man – the creator of beauty – is in its centre. Art is a different way of presenting the essence of the world or how it was expressed by Lucian Blaga, it is a pulling out from the immediate and a permanent transposition into the immediate, as a present eternal horizon. All these ideas have always drawn the attention of filmmakers, establishing themselves as complex topics for various cinematographic investigations and occupying a space in the evolution of nonfiction films about art, starting with the European filmmakers of the 20s of the last century up to the present, in the era of the image. We're interested in the conditions and aesthetic implications of the process of assimilation of the art languages of plastic arts, especially that of sculpture by the cinematic language. We refer to the artwork of the famous sculptor Constantin Brancusi, who would have turned one hundred and forty years in 2016.

If the sculpture is static, static par excellence, centrifugal, the film belongs to the field of centripetal movements that can be performed and followed through by the camera in its own motion. The centring of the image permits to select and emphasize the important aspects of the work and determines the distance from which they are viewed, establishing the contents and the delimitation of the field of vision. Thus, the language of cinema gives us the possibility to study the same sculpture from different aspects: general plan, environmental plan, foreground plan, detailed shot. In a movie dedicated to sculpture the expressiveness of the image depends on the angle of shooting, lighting, and of course, on editing.

The famous opera of Brancusi „The Endless Column” (the full-length film „Sculptor”, directed by Cornel Mihalache) gets new dimensions owing to the high shot angle on the background of a cloudy sky and a musical score (the organ): the vibrancies of

Cosmic space pass the telluric space directing us towards something divine, towards the sublime. In the films of such filmmakers as Erich Nussbaum, Paul Constantinescu, Cornel Mihalache, Laurentiu Damian the works of Brancusi are remarkable like an audio-visual symphony where every voice has its song, but everything is intertwined in an organic unity, obtaining new artistic virtues.

Keywords: film about art, cinematic language, editing, camera movement, lighting, camera angle, audio-visual symphony

Considerat de către exegeții operei sale drept cel mai remarcabil sculptor al secolului XX, Constantin Brâncuși a îmbogățit arta plastică, impunându-se prin viziunea sa revoluționară asupra sculpturii, atât prin eleganța formei cât și prin utilizarea sensibilă a materialelor (piatră, metal, bronz), în care marele artist a căutat, până la obsesie, ideea, esența. Recurgând la conceptul alegoric, Brâncuși înalță opera sa la rang de simboluri și de arhetipuri, orientând-o spre universalitate.

Încă la 1947, sculptorul Vasile G. Paleolog, prieten al celebrului artist român Constantin Brâncuși, autor al mai multor studii despre opera brâncușiană, afirma profetic: „Prin Constantin Brâncuși sculptura se depășește pe sine, ea nu va mai fi acel act de oboseală corporală care se străduiește să transpună realitatea tactilă. Prin Brâncuși sculptura, întocmai ca filosofia, va bate la porțile adevărurilor prime, lăsând deoparte jalnica ambiție de a face o copie, mai mult ori mai puțin, a lumii sensibile, străduindu-se să circumscrie în materie imaginea lumii imateriale a gândirii creatoare. Elementele ei primare nu vor înceta să fie redade lumii sensibile; esența sculpturii nu va conține să fie cercetarea raporturilor proporționale în spațiul tridimensional” [1, p. 100]. Și, într-adevăr, după mai mulți ani, exegeții creației lui Constantin Brâncuși au constatat că, odată cu afirmarea acestui artist, arta plastică, în special sculptura, se divizează convențional în două părți: cea de până la Brâncuși și cea de după Brâncuși. El a reușit să impună artei o altă orientare, „...creând o nouă mitologie plastico-artistică în locul unui conceptualism simbolic și uzat, a prefăcut anticul în modern, recurbând modernul spre însăși tradițiile sale, spre arhetipuri, ce nu țin câtuși de puțin de abstract, ci sunt intuite în cel mai sesizabil grad. Profunde și tainice, cumiți ori șocante, ca aurul din nisip, sau mute ca stâncile munților, viziunile arhetipice ale lui Brâncuși se înalță și se detașează pregnant de tot ce este efemer, lipsit de sens (...). Părinte al Civilizației Imaginii, alături de Pablo Picasso sau Mark Chagal, Brâncuși a cultivat până la obsesie simboluri și metafore cardinale” [2, p. 198] – afirmă brâncușiologul Constantin Zărnescu.

Iar Herbert Read, cunoscut critic de artă, intuind foarte exact modalitățile de percepere a corelației dintre artă și realitate de către marele artist Brâncuși și principiile sale filosofico-psihologice de a aborda arta, va menționa: „Sculptura sa ocupă centrul imperturbabil al artei moderne, ea iriază o liniște care o apără de zbaterea exterioară. Forța sa se naște din opunerea a două principii care domină: o naivitate de copil care privește lumea cu ochii lui inocenți și o înțelepciune studiată, profund înrădăcinată în trecut, în funcție de care formele pe care le vedem nu sunt niciodată inocente, ci întotdeauna dictate de forțe inconștiente. Brâncuși acceptă asemeni unui copil, dar, în același timp, pătrunde în mod intuitiv în domeniul esențelor” [3].

De-a lungul timpului, critici de artă, artiști plastici, scriitori, filosofi, ziariști s-au pronunțat despre diversele aspecte ale artei brâncușiene și nu întotdeauna reieșind din valoarea artistică a operei lui Brâncuși, dar și din ideologia timpurilor respective: „Fiecare generație care se formează își făurește un Brâncuși al ei” (Constantin Noica); „Brâncuși este cel ce a transformat anticul în modern” (Douanier Rousseau); „Cel ce a trecut sculptura dincolo de orice limite” (Robert Goldwater); „Artistul genial” (Rene Huyghes); „Una dintre cele mai mărețe figuri ale artei din toate timpurile” (Jean Cassou); „Păstorul de pe colinele Carpaților” (James Joyce); „O culminație a întregii arte” (Alfred Elsen); „Un sfânt! Primul pe lista mea de valori” (Ezra Pound); „Creatorul unei sinteze a întregii sculpturi din istorie” (Eugen Ionesco); „Cel fără de egal în lume” (Sherman Lee); „Noul Adam!” (Thomas Man); „Brâncuși este cea mai înaltă ridicare a spațiului mioritic” (Lucian Blaga).

Conform unei statistici oferite în 1987 de brâncușiologul Ionel Jianu, în colaborare cu Centrul Internațional de Artă *Georges Pompidou* din Paris, în toată lumea se editează anual monografii, biografii, studii și peste trei mii de articole – argumente ce denotă interesul în plan mondial față de creația lui

Brâncuși. Astfel, generația noastră este martoră a procesului de continuare a integrării capodoperelor brâncușiene în patrimoniul spiritual universal.

Creația lui Constantin Brâncuși, cea mai valoroasă și cercetată operă de artă a timpurilor noastre, este departe de a fi epuizată, rămânând mereu actuală prin multiplele și profundele sale semnificații, prin rolul său revoluționar în evoluția artelor plastice moderne – fapt ce s-a reconfirmat și la recentul Festival de film despre artă, desfășurat la București și dedicat filmelor despre marele artist Constantin Brâncuși, cu ocazia *Anului Brâncuși* (140 ani de la naștere).

În pofida voinței tuturor regimurilor, a timpurilor vitrege și a tot felul de impedimente legate de destinul și opera lui Constantin Brâncuși, cineaștii au izbutit, totuși, să elucideze prin pânze cinematografice memorabile personalitatea acestui mare artist.

În dificilul proces de asimilare a limbajului plastic (sculptural) de către cel cinematografic, cineaștii s-au străduit să evidențieze în filmele lor orientarea lui Brâncuși spre estetica modernismului, spre universalitate, pornind de la origini: artă populară, tradiții, folclor, epos popular ș.a.

Dacă încercăm să efectuăm o tipologie a filmelor dedicate lui Brâncuși conform unor criterii (durata filmului, timpul producerii și diversitatea genuistică), vom constata că, afară de cronica cinematografică despre activitatea sculptorului (aproximativ 60 de minute), filmografia brâncușiană conține patruzeci și trei de filme documentare – fapt ce ne permite să propunem inaugurarea unui nou compartiment al filmologiei, *brâncușiologia cinematografică*, noțiune care astăzi poate fi încă relativă, ca în orice stadiu incipient al conceptului, dar, cu certitudine, are viitor din perspectiva creării de noi filme, a cercetării și valorificării operei brâncușiene.

Conform duratei (timpul-ecran), dintre cele patruzeci și trei de filme pentru ecran și televiziune, unsprezece sunt de lung metraj: *Ciclul de filme despre opera lui Constantin Brâncuși* (regizor Pavel Constantinescu); *Tăcere și faptă* și *Colocviul Internațional al centenarului Brâncuși* (ambele regizate de Ruxandra Garofeanu); *Brâncuși sau școala de a privi* (regizor Jean Prodinas); *Cumințenia pământului* (regizor Manasse Radnev, Constantin Chelba); *Brâncuși și Blestemul lui Brâncuși* (ambele regizate de Cornel Mihalache); *Brâncuși – cioplitorul de suflete* (regia Grid Modorcea); *Constantin Brâncuși. Coloana sau lecția despre infinit* (regizor Laurențiu Damian); *Brâncuși. Calea eroilor. Istoria unei capodopere* (regizor Horia Munteanuș); *Constantin Brâncuși* (regizor Cosmin Nicolescu).

Nominalizăm cele douăzeci și două filme de scurt metraj: *Colocviul Brâncuși* (regizor Paula Segal); *Brâncuși la Târgu Jiu* (regizor Erich Nussbaum); *Pași spre Brâncuși* (regizor Adrian Petringenaru); *Constantin Brâncuși* (regizor Paul Orza); *Sculptorul; Hobita, Coloana și tractorul; Codul lui Brâncuși* (toate trei regizate de Cornel Mihalache); *Brâncuși – Târgu Jiu – România* (regizor Constantin Chelba); *Concert pentru Domnișoara Pogany* (regizor Francisc Mraz); *Tony Gragg on Constantin Brâncuși* (regizor Christopher Swayne); *Brâncuși în spațiul parizian* (regizori Ruxandra Garofeanu, Constantin Chelba); *Un arbore la mijloc de lumi: Constantin Brâncuși* (regizor Horia Munteanuș); *Brâncuși* (regizor Seat Hudson); *Odiseea Coloanei... așa cum a fost, 1996-2000* (imagine și montaj Andi Popescu, digital mastering Flavius Popescu); *Brâncuși la Târgu Jiu* (concepția și montajul – G. Fuici); *Coloana Infinitului* (realizatori Hodea Diana, Chelaru Andreea Raluca); *In memoriam: Constantin Brâncuși* (regizor Georgian Bobleagă); *Brâncuși* (regizor Marilena Tun); *Constantin Brâncuși* (realizator TVR ART); *Enigma Coloanei* (regizor Daniel Roxin); *Constantin Brâncuși* (realizatori Liviu Crăciun, Cătălin Târcolea); *Acasă la Brâncuși* (realizatori Radu Tora, Constantin Pohonțu).

Restul zece au o durată de mai puțin de zece minute și majoritatea dintre ele sunt lansate de către diverse posturi TV cu genericul „Constantin Brâncuși – sculptorul luminii” cu ocazia aniversării de o sută patruzeci de ani de la nașterea artistului. O bună parte dintre acestea sunt concepute în estetica videoclipului, șase dintre care purtând același titlu – „Constantin Brâncuși”.

Brâncușiologia cinematografică se impune și printr-un larg diapazon ideatic și genuistic: film de artă, film-portret, film istorico-biografic, film publicistic, film eseu și chiar poem cinematografic.

De remarcat, că atunci când este vorba de o creație complexă ca cea a marelui Brâncuși, hotarele

genuistice se estompează, lucru firesc, fiindcă, în acest caz, opera lui Brâncuși dictează fondul ideatic și chiar ritmul viitorului film. Astfel, pentru discursurile sale cinematografice cineasții documentariști, implicați în elucidarea fenomenului Brâncuși, adesea detonează regulile scrise și nescrise, ce țin de estetica, dramaturgia și genuistica filmului de nonficțiune. De exemplu: integrarea secvențelor jucate de actori în contextul unor demersuri cinematografice documentare.

De-a lungul anilor s-au lansat și multe emisiuni televizate cu tematică brâncușiană. Unele dintre care, abordând diverse probleme și aspecte din viața artistului, ating nivelul filmului documentar din punctul de vedere al condițiilor esteticii, dramaturgiei și a gradului de profunzime. Spre exemplu: emisiunile Ruxandrei Garofeanu, ale lui Cornel Mihalache, Daniel Roxin, Dan Pârvu ș.a., avându-i în calitate de protagoniști pe Barbu Brezianu, Dan Hăulică, Laurean Stănescu, Dan Mihăilescu, Horia Munteanu ș.a. Unele emisiuni ale acestora s-au impus printr-o cunoaștere profundă a concepțiilor estetice și filosofice ale lui Brâncuși, altele – prin destăinuirea unor fapte necunoscute și chiar neverosimile pentru spectatorul de astăzi. Un act temerar caracterizează emisiunea *Nu mai sunt eu* a teleaștilor din Sibiu – o premieră de dans contemporan inspirată din operele lui Brâncuși, despre care Daniel Alexandru Dragomir, autorul coregrafiei, menționa într-un interviu TV: „L-am ales pe Brâncuși fiindcă este un artist vizual, exponent al culturii române. Am încercat să reinterpretez în dans ideile din spatele operei sale: *Masa Tăcerii, Coloana Infinitului, Măiastra, Pasărea în zbor, Poarta Sărutului*. Cred că mesajul lui Brâncuși și prin dans ajunge ușor la public”.

Desigur, opera și destinul neobișnuit al lui Brâncuși, *celui fără de egal în lume* (Sherman Lee), i-a inspirat și pe cineasții din domeniul filmului de ficțiune.

În anul 2014 apare pe ecrane lungmetrajul *Brâncuși în eternitate* al regizorului Adrian Popovici. Iar în toamna acestui an se așteaptă premiera filmului *Walking to Paris (Călătorie la Paris)* în regia controversatului cineast britanic Peter Grrrenaway.

În curs de lansare se află lungmetrajul de ficțiune *The Sculptor* în regia lui Mick Davis (autorul filmului *Modigliani*, filmat în România). În rolul maestrului Brâncuși va evolua actorul Andi Garcia.

Analizând periodicitatea producerii filmelor dedicate lui Brâncuși, realizăm că, în unii ani, ce țin de consemnarea nașterii sculptorului, se lansau câte două filme documentare (1966, 1976) și chiar câte trei filme (1996). Restul filmelor au apărut în mod haotic în diverse intervale de timp. Remarcăm faptul că, în 2016, în afară de ciclul de videoclipuri cu genericul *Brâncuși – sculptorul luminii*, n-a apărut încă nici un film care ar comemora cei o sută patruzeci ani de la nașterea marelui artist sau *Anul Brâncuși*.

În cadrul Festivalului au fost prezentate zece filme despre creația și destinul lui Constantin Brâncuși. Și tot la tema „Arta plastică” au fost proiectate în premieră pentru România, încă trei filme: *Regele Rodin*, în care regizorul francez Alain Flescher ne propune o fascinantă explorare a universului artistic rodinian; în filmul *Bourdelle*, spectatorul, împreună cu regizorul Jean Baptiste Mathieu, admiră muzeul și opera sculptorului Emife Antoine Bourdelle, cunoscut și în calitate de profesor al lui Maillol, Giacometti, Matisse; iar documentarul *La un pas de eternitate* al regizorului Alexandru Maftעי este axat pe un dialog poetic între lucrările de pictură și sculptură create de artiștii familiei Srorck.

Dintre cele zece filme dedicate lui Brâncuși și proiectate în cadrul Festivalului, trei sunt în premieră pentru spectatorul român. Regizorul Alain Fleischer a prezentat în premieră documentarul *Sculptură: Brâncuși* (2013), demonstrând prin imagini filmice, în baza atelierului lui Brâncuși din *Centrul Georges Pompidou*, că pe maestru l-au interesat în mod deosebit și corelațiile spațiale dintre operele sale, pe care mereu „le regiza”, schimbându-le locul, unghiul de privire, ca ele să graviteze liber, ca un sistem de planete, generând noi semnificații, noi dimensiuni.

Cunoscutul sculptor britanic Tony Gragg devine protagonistul filmului *Tony Gragg on Constantin Brancusi* (1992), cu care regizorul Christopher Swayne efectuează o călătorie în România pe urmele lui Brâncuși, descoperind sursele de inspirație ale artistului român, ca apoi să afirme că Brâncuși, în pofida afirmațiilor tuturor brâncușologilor despre faptul că acesta a modernizat anticul, el, totuși, rămâne mai mult arhaic decât modern... Ei bine, e părerea unui artist despre alt artist, ale cărui opere,

conform opiniilor unor exegeți, posedă similitudini cu ale lui Brâncuși – idee despre care în film nu se relatează.

O curiozitate justificată a provocat filmul *În căutarea tatălui pierdut* (2015), în regia lui Ionuț Teianu – o poveste delicată, dacă nu chiar dramatică, a unui bătrân de aproape optzeci de ani, căruia, la naștere, mamă-sa i-a dat trei nume: John, Constantin și Brâncuși.

Din film aflăm că mama sa e vestita dansatoare Vera Moore, acea splendidă tânără din cronica cinematografică *Brancusi filmed*, dansând în atelierul lui Brâncuși. Bătrânul, susținut și de nepotul său, își începe odiseea căutării tatălui pierdut.

Între cele trei procese de judecată eșuate, John Brancusi vizitează, pentru prima dată, locurile de baștină ale tatălui său. Autorii filmului urmăresc reacțiile pretinsului fiu al lui Brâncuși, dar și ale oamenilor din Hobița și Târgu Jiu, care își întâlnesc oaspetele răătăcitor cu multă bunăvoință și căldură.

Finalul filmului e în suspans: ideea despre apelarea la ADN este respinsă de rudele și apropiații lui Brâncuși. Va reuși oare John Brancusi să demonstreze autorităților franceze că el, totuși, este fiul lui Constantin Brâncuși sau nu?

Titlul filmului *Cumințenia pământului* al regizorilor Manasse Radnev și Constantin Chelba, omonim cu denumirea celebrei sculpturi a lui Brâncuși, poate duce în eroare spectatorul, orientându-l spre elucidarea, prin limbaj cinematografic, numai a operei respective, pe când autorii prezintă un film despre universul artistului Constantin Brâncuși, urmăresc reconstituirea lumii lui Brâncuși, pornind de la rădăcinile ei ancestrale, de la confluența acestora cu marile culturi ale lumii, dar, convingându-ne că, de fapt, *Cumințenia pământului* este o caracteristică artistico-filosofică specifică atât a creației cât și a personalității lui Brâncuși.

Se memorizează sunetul liniștit al ploii ce cade peste *Poarta Sărutului*, peste *Masa Tăcerii*, apoi, imaginea unui curcubeu fantastic, încoronând *Coloana Infinitului*, conferindu-le la toate împreună pulsații cosmice. „Aici Brâncuși a ascultat tăcerea”, – ne provoacă cunoscutul brâncușiolog Barbu Brezianu, cu comentariul său mai întâi poetic, apoi cognitiv, în lectura magistrală a actorului Victor Rebenciug.

Prin cronica cinematografică a anilor ‘30 ai secolului trecut, autorii filmului ni-l prezintă pe Brâncuși în atelierul său, aflându-se înconjurat de uneltele sale îndrăgite, cu care a reușit să făurească minuni; îl privim ca pe un demiurg, care, zbuciumat de „chinurile facerii”, dă viață pietrei, regizează actul creației, a nașterii unei noi capodopere.

Programul de bază al Festivalului a debutat cu filmul *Brâncuși sau școala de a privi* al regizorului francez Jean Pradinas, care, pornind de la izvoarele de artă populară, cimitire cu crucifixuri vechi, case țărănești, ajunge la cele mai profunde semnificații artistice și filosofice, reușește să evidențieze importanța impresionantei opere brâncușiene în plan mondial.

Discursul cinematografic este perceput prin viziunea unei formații de artiști amatori, care leagă secvențele și ideile, devenind laitmotivul filmului.

În centrul acestei narațiuni cinematografice se află ansamblul sculptural de la Târgu Jiu, accentuându-se mai mult *Coloana Infinitului*, pe care regizorul Jean Pradinas și operatorul Boris Ciobanu o savurează în toată înălțimea și integritatea ei, ca apoi „s-o dezmembreze” cu multă măiestrie cu ajutorul luminii, a opticii, a mișcării aparatului de filmat, a unghiulației și a altor modalități ale limbajului cinematografic pentru a-i percepe tainele și multiplele semnificații ale acestei construcții artistice unice.

Se impune acordul final al filmului, în care, prin montaj și duble expoziții, regizorul și operatorul fac să treacă prin *Poarta Sărutului* spre *Coloana Infinitului*, adică spre înălțare, spre eternitate, mai multe portrete cu imaginea lui Brâncuși.

Genericul acestui film conține nume sonore, precum Marin Sorescu – autorul scenariului, Gheorghe Zamfir – autorul partiturii muzicale, Barbu Brezianu – consultantul principal al filmului.

Proiecțiile festivaliere au continuat cu filmul *Constantin Brâncuși: Coloana sau lecția despre infinit*, care avea drept scop fixarea pe peliculă a procesului unic de restaurare (1996-2000) a *Coloanei Infinitului*, dar regizorul Laurențiu Damian nu se limitează la un simplu reportaj despre acest proces.

El lărgeste aria de interes, se impune cu propriile sale viziuni asupra evenimentului, obținând noi idei, noi semnificații.

Cele patru micro-episoade cu denumirile omonime, inspirate din poemele lui Nichita Stănescu (*Lecția despre cerc, Lecția despre cub, Lecția despre zbor, Lecția despre infinit*), servesc în calitate de motto, exprimând unele idei din conceptul creației lui Brâncuși și cristalizând narațiunea cinematografică orientată spre efecte vizuale, dar și spre o perspectivă exegetică și o alta – poetică.

Opera lui Brâncuși, în special *Coloana Infinitului*, este concepută spre verticalitate, spre înălțimi. De aceea, în favoarea acestei idei, regizorul Laurențiu Damian, în timpul filmării procesului de restaurare a *Coloanei...* a utilizat impactul tehnicii-gigant asupra *Coloanei Infinitului*, care, înconjurată de sus până jos cu acele instalații fantastice și mai exagerându-le dimensiunile lor prin efecte optice, unghiulații și ecleraj, parvenite, parcă, din filmele SF, creează impresia unei rachete interplanetare gata de a-și lua zborul spre universul cosmic. Astfel, cineaștii au evidențiat, prin procedee cinematografice, ideea de interdependență dintre spațiul teluric și cel cosmic – una din ideile esențiale ale operei brâncușiene. Iar utilizarea conceptuală a tehnicii și a efectelor realizate de operatorii Dănuț Pădure, Mălin Mușetescu și Doru Segal, trec în spațiile artisticului și ale esteticului.

În acest film, ca și în majoritatea celorlalte, sunt utilizate, uneori interpretate, aforismele lui Brâncuși despre artă, ceea ce oferă comentariului literar profunzime și personalitate.

În cadrul Festivalului de un interes deosebit s-a bucurat lungmetrajul *Brâncuși* (1996), regizat de Cornel Mihalache, cel mai inițiat cineast în fenomenul Brâncuși. Devine cunoscut în brâncușiologia cinematografică prin filmele sale *Sculptorul* (1994); *Hobița, Coloana și tractorul* (2006); *Blestemul lui Brâncuși* (2013) și *Codul lui Brâncuși* (din ciclul de filme TV „Mari români”, 2015).

În filmul *Brâncuși* regizorul Cornel Mihalache abordează o serie de probleme, ce țin de sursele de inspirație, de estetica și semnificațiile operei brâncușiene, dar și de rolul acesteia în contextul artelor plastice mondiale.

Procedeul dramaturgic al acestei narațiuni cinematografice, un dialog elaborat dintre Brâncuși și cu una din operele sale – *Cocoșul*, în calitate de alter-ego, i-a permis regizorului să reliefeze originalitatea și frumusețea creației obținută în pofida unor momente cruciale din viața artistului.

Grație spiritului sensibil al regizorului Cornel Mihalache și al operatorului Alexandru Goldgraber, spectatorul percepe că Brâncuși niciodată nu s-a oprit la prima realitate sau la aparențe, el a trudit mereu, explorând profunzimile până la esențe.

Pline de sens și de verticalitate, de substanță general-umană apar pe ecran operele lui Brâncuși, imaginile locurilor natale despre care sculptorul își amintea cu profundă nostalgie, dar și imaginile prietenilor. La întrebarea lui alter-ego despre prieteni, Brâncuși răspunde cu modestie: „Puțini...”. Dar, când maestrul îi nominalizează: Rousseau, Modigliani, Leger, Duchamp, Appolinaire, Joyce, Tristian Tzara, Man Ray ș.a., în fața ochilor noștri se perindă opere de toate genurile de artă, o bună parte din tot patrimoniul spiritual al lumii.

Spectatorul nu poate rămâne indiferent de refrenul acestui film – testamentul lui Brâncuși: „Las statului francez, pentru Muzeul Național de Artă Modernă, absolut tot ce cuprind în ziua morții mele atelierele aflate la Paris”. Această decizie Brâncuși o ia după ce statul român refuzase moștenirea sa. Adică refuzase de el... Și cel mai dramatic pentru Brâncuși a fost că împotriva creației sale (de a fi adusă în România) s-au pronunțat personalități marcante, precum George Călinescu, Alexandru Graur, Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, George Oprescu, Alexandru Rosetti ș.a.

Aici regizorul ne propune imaginea *Coloanei Infinitului* pe care se înalță încet o melodie tristă a unei balade-bocet, culeasă de prin ținutul Gorjului, de către cunoscutul etnomuzicolog Constantin Brăiloiu – prieten al lui Brâncuși.

Dacă în acest film pe regizorul Mihalache îl interesează mai mult activitatea de creație a artistului Brâncuși, apoi, în celelalte filme, în prim-plan și în majoritatea cazurilor, pentru prima dată se abordează probleme dramatice legate de destinul operei și de însuși personalitatea lui Brâncuși, care, aflăm din filmul

Blestemul lui Brâncuși, că el pe toate acestea le-a intuit foarte exact, exprimându-se profetic: „După ce voi muri, mă vor sfâșia păsările de pradă”. Autorii filmului ne demonstrează că Brâncuși a avut parte de multe și groaznice „păsări de pradă” și în timpul vieții, dar și după moarte: inaugurarea în lipsa autorului a ansamblului sculptural de la Târgu Jiu (1938); încercarea comuniștilor (1949) de a demola *Coloana Infinitului*; o nouă încercare (1951) a regimului de a pune *Coloana* la pământ; atentarea (1996) lui Radu Varia, negustor de opere de artă (prieten cu Salvador Dali), asupra integrității și sacralității *Coloanei* printr-o presupusă reconstrucție totală cu înlocuirea modulelor și a axei, dar, de fapt, urmărind un scop de acaparare; încercarea (2000) de a specula în piața de artă a 500 de lucrări „noi” (chiar dacă sculptorul a avut circa 220 de opere); ideea din zilele noastre de a repatria la Târgu Jiu osemintele lui Brâncuși din cimitirul *Montparnasse* din Paris; apariția unui fiu al lui Brâncuși nerecunoscut încă de autoritățile franceze ș.a.

În narațiunea cinematografică aceste motive dramatice nu numai pentru Brâncuși, dar pentru tot neamul românesc, sunt însoțite de imaginea unei ploii cu tunete năprasnice peste *Coloana Infinitului*, *Masa Tăcerii* și peste *Poarta Sărutului*... După toată această vâltoare apare imaginea cu Brâncuși odihnindu-se, parcă, înainte de marea trecere...

Prin abordarea acestor probleme sacramentale pentru spiritualitatea românească se afirmă și modul atitudinal al cineastului Cornel Mihalache față de ceea ce avem mai valoros, față de problemele stringente, ce țin de sufletul neamului nostru.

Acest Festival a demonstrat potențialul filmului în valorificarea artelor și a întregului patrimoniu spiritual, amenințat astăzi de pericolul globalizării totale, dar și al indiferenței noastre. De asemenea, s-a demonstrat prin film valoarea operelor lui Brâncuși în contextul evoluției artelor plastice mondiale, s-au conștientizat rezonanțele dramatice din destinul marelui artist cu resemnarea sacrificiului pentru frumos și adevăr.

În majoritatea filmelor cineăștii au încercat să decodifice, uneori să interpreteze prin limbaj cinematografic principalele teme ale operei brâncușiene, provenite din miturile, legendele și baladele străbune, rezumate la: originea lumii, mitul păsării și al ascensiunii, tema dragostei și a fertilității, mitul morții, mitul *axis mundi* și alte motive mitologice, ce și-au găsit expresia prin formule filmice.

Toate filmele dedicate lui Brâncuși, luate împreună, creează un portret generalizator al unui destin zbuciumat, care integrează calitățile Creatorului, Filosofului, Patriotului și al Marelui Om, care a fost și este Constantin Brâncuși, „...purtător al unui mesaj primordial, primitiv, arhaic, rafinat și comun începuturilor civilizației omenești, Brâncuși caută în zonele nebuloase și magice ale subconștientului colectiv și găsește mituri dintru început, arhetipuri și fenomene primordiale (viața, dragostea, moartea, oul, zborul, noul-născut, cumințenia pământului); arhaicul geometric și monolitic al pietrei gorjene; obsesia perfecțiunii; seriile, variațiile, repetițiile, simplificările și esențializările, până la ideea miraculoasă a nemuririi)” [4, p. 21].

Am privit toate cele 43 de filme documentare și cel de ficțiune și m-am convins că, spre regret, adevăratul film, marele film *Constantin Brâncuși*, rămâne încă a fi o datorie a cineăștilor din toată lumea, în timp ce și Brâncuși aparține întregii lumi. Cred că e timpul să avem un film-epopee dedicat destinului omului de artă în contextul socio-cultural al societății, fiindcă Brâncuși merită a fi înălțat și pe ecran la nivel de arhetip al Omului Creator de frumos, măcar la nivelul pânzelor cinematografice *Andrei Rubliov* al regizorului Andrei Tarkovski, *Sayat-Nova* al lui Serghei Paradjanov, *Caravaggio* de Derek Jerman. Rămânem în așteptarea aceluia film cu ferma convingere că și arta cinematografică reușește să valorifice multiplele și profunde semnificații ale mesajelor și simbolurilor operei brâncușiene devenite arhetipuri, repere universale ale artei moderne.

Referințe bibliografice

1. PALEOLOG, V. C. *Brâncuși*. Craiova: Scrisul românesc, 2008.
2. ZĂRNESCU, C. *Codul operei lui Brâncuși*. Cluj-Napoca: Editura „Dacia”, 2007.
3. READ, H. Semnificativele forme. În: *România literară*. București: Editat de Uniunea Scriitorilor din România, 19 februarie 1976.
4. PANDREA, A. Un demiurg: Constantin Brâncuși. În: *Dorul*, Revistă de ortodoxie română din Danemarca, nr. 45, 1995.

POSTERUL TEATRAL ÎNTRE PUBLICITATE ȘI CREAȚIE ARTISTICĂ

THE THEATRICAL POSTER BETWEEN ADVERTISING AND ARTISTIC CREATION

VIOLETA TIPA,

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

Dacă marele Constantin Stanislavski spunea că teatrul începe de la cuier, astăzi, în epoca audiovizualului, am putea perifraza ideea, confirmând că teatrul începe de la afiș. Afișele în varianta modernă apar odată cu dezvoltarea tiparului. Invenția lui J. Gutenberg din 1453 a devenit începutul celei de a treia revoluții informaționale, semnificând și o nouă etapă în evoluția reclamei. Tradiția afișului a luat o nouă amploare în secolul XIX. Să ne amintim de așa maestri precum vestitul pictor francez Henri de Toulouse-Lautrec și celul Alphonse Mucha (devenit popular prin afișele cu Sarah Bernhardt), care au pus bazele principiilor afișului teatral european.

Analiza afișelor teatrale din Republica Moldova atestă evoluția lor de la textul informativ la imaginea artistico-estetică, de la imaginea pur informativă la imaginea sugestiv-simbolică. Pentru exemplificarea acestor idei vom apela la afișele create pentru spectacolele Teatrelor de Păpuși „Licurici” și „Guguță”. Autorii acestora își propuneau să prezinte în prim-plan titlul spectacolului și personajele principale, păstrând același stil ce suscită atenția și curiozitatea copiilor.

Tot mai mult se impun posterele ce conțin simbolurile și semnificațiile mesajului. Astfel, într-o cheie simbolică sunt create posterele pentru spectacolele „Zborul lebedelor” (după Andersen), „Făt-Frumos din lacrimă” (după Mihai Eminescu) de Nina Zabrodin, „Planeta de rouă” (după Grigore Vieru) de Ion Puiu, „Cămașa norocului” de Tatiana Cojocaru etc. În prezent posterul (afișul teatral) a devenit un gen de artă aparte care-și înainteaază legitățile și particularitățile sale artistice, necesitând nu doar un nivel artistic înalt de realizare, ci și unul conceptual.

Cuvinte-cheie: poster teatral, spectacol de păpuși, funcții artistico-estetice, Teatrul de Păpuși „Licurici”, Teatrul de Păpuși „Guguță”

If the great Constantin Stanislavski said that the theatre starts from the cloak-room, today, in the era of broadcasting, we could reformulate the idea, confirming that the theatre starts with the poster. Posters in the modern variant appeared with the emergence of the printing press. J. Gutenberg's invention in 1453 became the beginning of the third information revolution, signifying a new stage in the evolution of commercials. The poster tradition has taken a new momentum in the nineteenth century. Let us remember such masters as the famous French painter Henri de Toulouse-Lautrec and the Czech Alphonse Mucha (who became popular thanks to the posters with Sarah Bernhardt), and who laid the foundation of the principles of the European theatre poster.

The analysis of theatre posters from the Republic of Moldova, certifies their evolution from text information to the artistic-aesthetic image, from the purely informative image to the suggestive-symbolic one. To exemplify these ideas, we will use posters created for the shows of the „Licurici” and „Guguță” Puppet Theatres. The authors' purpose was to present in the foreground of the show the title and the main characters keeping the same style that arouses the attention and curiosity of children.

The posters, that promote the meanings and symbols of the message, are increasingly required. So, in a symbolic key, are made the posters for the plays „Swan Flight” (by Andersen), „Făt-Frumos din lacrimă” (by Mihai Eminescu), directed by Nina Zabrodin; „Planeta de rouă” (by Grigore Vieru), directed by Ion Puiu, „Cămașa norocului”, directed by Tatiana Cojocaru etc. Currently the poster (theatre poster) has become an art form and submits peculiar artistic regularities and peculiarities, requiring not only a high artistic level of achievement, but also a conceptual one.

Keywords: theatre poster, Puppet theatre, artistic-aesthetic function, the „Licurici” Puppet Theatre, the „Guguță” Puppet Theatre

Dacă marele Konstantin Stanislavski spunea că teatrul începe de la cuier, astăzi, în epoca audiovizualului am putea perifraza ideea, confirmând că teatrul începe de la afiș. Afișul sau *posterul teatral* prezintă o comunicare non-verbală a unei idei sau a unui mesaj, care își are o istorie îndelungată și duce spre antichitate la primele începuturi, la acele proto-forme de anunțare a spectacolului. Funcțiile posterului sunt cele de a suscita atenția, de a informa, de a convinge.

Invenția lui Johann Gutenberg din 1453 a pus începutul celei de a treia revoluții informaționale, care a semnat și o nouă etapă în evoluția reclamei, respectiv, și a afișului teatral. La comanda orga-

nizatorilor de spectacole teatrale, tipografiile tipăreau două tipuri de reclamă – fluturașii și afișele, care se deosebeau prin plasarea textului și modul de răspândire. De obicei, din punct de vedere al formatului, fontului, elementelor ilustrative și fluturașii, și afișele în sec. XVI-XVII erau similare. Dimensiunile unui poster grafic tradițional sunt de 61x91 cm, care pot fi schimbate la solicitare. Afișele în varianta modernă au devenit populare odată cu invenția litografiei la mijlocul sec. XIX, tehnică ce a permis posterelor colorate să fie realizate ieftin și ușor. La sfârșitul sec. XIX apare un nou stil artistic – *Art Nouveau*, care a influențat toate formele de artă. Astfel, spre finele anului 1890, apar și afișe color în stilul *Art Nouveau*, bogat coloristic, ilustrate și imprimate, căpătând o nouă numire – *poster*. Autorul ideii de postere artistice a fost pictorul Jules Cherét. Primul poster a reprezentat imaginea actriței Sarah Bernhardt, apoi au urmat cele pentru cabaretul *Folie-Bergere*. Pe parcursul activității sale Cherét a realizat peste 1000 de postere.

Vorbind despre *afișul teatral*, nu putem trece cu vederea maestrul care au contribuit la perfecționarea genului, precum vestitul pictor francez Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) și cehul Alphonse Mucha (1860-1939). Ultimul a devenit cunoscut grație afișului teatral, după ce, în 1894, primește o comandă a teatrului *Renessans* pentru o afișă la spectacolul *Jismonda* cu participarea celebrei actrițe de teatru a timpului Sarah Bernhardt. Această lucrare, la prima vedere puțin semnificativă, l-a făcut cel mai popular pictor din Paris. Pe parcursul a mai multor ani, Mucha a realizat afișe la spectacolele: *Dama cu camelii*, *Medeea*, *Samariteana*, *Tosca*, *Hamlet...* Critica de specialitate a remarcat faptul că anume Mucha a introdus și a prezentat cel mai bine în publicitate stilul modern *Art Nouveau*.

Toulouse-Lautrec a creat postere pentru cabaretul clasic *Moulin Rouge*, inspirate din arta japoneză. În afișele sale au apărut pentru prima dată sinteza de forme, grotescul, cadrul imaginii, utilizarea siluetei, pata vie de culoare – elemente ce au stat la baza esteticii posterului contemporan.

Începând din secolul al XX-lea, arta placatului a devenit un mijloc important de reclamă și propagandă. Prin tradiția placatului (în diferitele lui genuri și tematici) se impune Polonia, unde, după cel de-al Doilea Război Mondial, transmiterea mesajelor prin intermediul artei grafice, a culorii și a textului a devenit un fenomen național. Majoritatea muzeelor din Polonia dețin în fondurile sale colecții de afișe pe care le expun periodic. Interesul față de placatul polonez se manifestă și prin expozițiile *Afișului Polonez* pe cele mai diverse tematici. Printre ultimele expoziții a fost cea dedicată drepturilor omului din colecția *Bienalei Internaționale de Afiș Social și Politic* de la Oświęcim (Polonia), organizată în perioada 15-30 martie 2016 la București. Azi, artiștii polonezi, creatori de afișe, precum și tradiția *Școlii Poloneze a Afișului* sunt renumiți în întreaga lume¹.

Concomitent cu placatul social-politic de o atenție aparte se bucură și cel cultural cu referire la posterele de expoziții, spectacole, concerte, diverse manifestări etc. Grație bursei de cercetare *Thesaurus Poloniae*², în cadrul căreia am avut posibilitatea să mă familiarizez cu arta teatrală și, în mod special, cu teatrul de animație polonez, n-am putut trece cu vederea și acest element semnificativ pentru cultura țării. În acest context, referindu-ne la afișul teatral polonez, printre numele de referință este cel al lui Stanisław Wyspiański (1869-1907, Cracovia), pictor, scriitor, poet, dramaturg, una din marile personalități ale Poloniei. În vizorul activităților sale în calitate de artist plastic, care a semnat portrete, desene, picturi în ulei, vitralii³, grafică, ilustrații etc., s-a aflat și afișul. Or, afișul pentru spectacolul *In Interior* (*Wnetrze*, 1898) după piesa omonimă a lui Maurice Maeterlinck este creația care deschide noi viziuni artistico-estetice asupra genului [1].

Astfel, nu rămân în umbră nici posterele pentru teatrul de păpuși. Afișul teatral, de obicei trecut cu vederea criticii, este supus analizei din perspectiva conceptului spectacolelor cu păpuși, care conțin

1 În Polonia, la Wilanow (rezidența lui Jan III Sobieski) există unicul muzeu de postere (secție a Muzeului Național/ The National Museum in Warsaw), deschis în 1968.

2 Bursa de cercetare *Thesaurus Poloniae* a fost oferită de Centrul Internațional Cultural din Cracovia și Ministerul Culturii și a Patrimoniului Național din Polonia (perioada octombrie – decembrie 2015).

3 Stanisław Wyspiański a creat vitralii pentru Biserica Francescană, iar împreună cu un alt mare pictor polonez Józef Mehoffer a proiectat 36 de vitralii pentru Biserica Sf. Marie din Cracovia.

o bogată paletă de simboluri și metafore încifrate în chipul personajelor. Dr. Janna Hrk în capitolul *Plakat teatralny*, din monografia despre estetica teatrului de păpuși polonez *Jedność sztuki jedność teatru* (Lodz, 2014), se referă în mod direct la posterul teatral, la funcțiile și particularitățile artistice.



Artiștii plastici polonezi, alimentându-se din izvoarele avangardismului, pe parcursul deceniilor și-au fortificat tradițiile referitoare la placatul teatral. Apelarea la operele marilor personalități îmbogățește stilistica artistică a păpușii, scenografiei care este reflectată în imaginea posterului teatral. Ingenios a fost citat tabloul pictorului norvegian Edvard Munch – *Țipătul* (1893) pentru spectacolul *Czekajac na Godota* (*În așteptarea lui Godot*) de Samuel Beckett, montat de Krzysztof Rościszewski la Teatrul de Păpuși din Olsztyn (*Olszyński Teatr Lalek*, mai 2004). Analizând mai multe afișe ale spectacolelor Teatrului Groteska din Cracovia, le-am găsit deosebit de sugestive. În colțul de sus dreapta se află emblema teatrului, care-l identifică. În prim-plan este mesajul spectacolului, încifrat metaforic în imaginea plasată pe centru. „Afișul devine cheia interpretării spectacolului, prezentând o sinteză artistică a mesajului” [1]. În majoritatea posterelor atenția se focusează pe chipul personajelor principale într-un anturaj mai mult sau mai puțin simbolic. Pentru spectacolul *Brzydkie kaczątko* (*Rățușca cea urâtă*) pictorul Pawel Pawlat vine

cu o sugestie curioasă, unde puiul de rață, gonit din ograda cu orătării, se privește trist în oglinda lacului, în care se reflectă imaginea unei mândre lebede.

Afișul la spectacolul *Adonis ma gościa* (*Adonis are un vizitator*, 2014), scenografie Małgorzata Smolińska, conține chipurile celor două personaje – a papagalului și a cioarei. Adonis în colivie și cioara alături semnifică două moduri diverse de existență, de mentalitate. Doar câteva obiecte-simboluri completează imaginea posterului: bolul cu mâncare și apă, oglinda în care mereu se privește papagalul, ceasul și lacătul de la colivie, dar care transmit complexitatea mesajului ideatic al spectacolului.

De menționat că în Polonia pe prim-plan se impun reclamele sociale și culturale. Însăși fațada clădirii, unde își are sediul Teatrul Groteska din Cracovia, este dotată cu un ecran pe care sunt proiectate trailerurile spectacolelor, iar la baza pereților de la intrare – o nouă formă de publicitate: desene cu cretă colorată (personajele spectacolelor, titlul etc.).

În Republica Moldova afișului teatral, precum și fluturașilor (sau programelor de spectacol) nu li se acordă atenție. Această publicitate de forme mici n-a reușit să se ridice la nivel de artă. Crearea lor sporadică a afectat și calitatea, deviind spre concepte descriptive, în albia unor formule artistico-estetice simpliste. Dacă în teatrul dramatic afișul este un element inevitabil, fiind expus alături de programul repertorial, atunci, în teatrul de păpuși, el, de obicei, este promovat mai modest. Ne-am propus, totuși, să revizuim afișele create pentru spectacolele teatrelor de păpuși profesioniste din republică: a Teatrului Republican de Păpuși *Licurici* [3] și cel Municipal *Guguță* [2]. Puținele afișe păstrate în arhiva Teatrului *Licurici* ne-au permis să urmărim în linii mari evoluția lor pe parcursul deceniilor.

Astfel, conceptul afișului teatral evoluează de la funcția pur informativă (prin prezența doar a textului) la cea artistico-estetică (prin combinarea textului cu elementele grafice), de la imaginea pur-informativă la imaginea sugestiv-simbolică.

Tradiția afișului bazat pe text se păstrează până în anii '80-'90. Exemplu sunt afișele spectacolelor *Mascarada veselă* (1971), *Drum deschis* (1980) ale pictorului-scenograf Vladimir Cantor și altele. De obicei, aceste afișe aveau o structură similară: sus în centru – emblema Teatrului *Licurici*, mai jos – titlul spectacolului și numele autorului, după care urmau numele realizatorilor.

Apoi se trece la prezentarea spectacolului prin combinarea textului cu elemente grafice, cu imagi-



nea. De acum atenția se focusează asupra personajului (personajelor) principal. În acest context, sunt create afișele pentru spectacolele: *Дружок* (pictor Sergiu Plămădeală), *Aventurile lui Chiț* (Angela Josan), *Elefăntelul curios* (Vladimir Cantor) – la Teatrul Licurici; *Motanul încălțat și Hai la drum, spre Phantarun!* (pictor Tatiana Cojocar) – la Teatrul Guguță. Titlul spectacolului este păstrat în prim-plan unde se plasează și personajele principale, iar pe planul doi – imaginile ce sugerează ambianța spectacolului: *Pădurea de argint*, *Cămașa norocului*, *În această viață*, *Țurțurica* (pictor T. Cojocar, Teatrul Municipal Guguță), *Lucefărul* (Teatrul Republican Licurici).

Cu timpul personajele principale capătă dinamica. Așa este *Elefăntelul curios* prezentat cu ghiozdanul în spinare și desenând un elefăntel; *Cățelul zburător* planând de asupra pământului; în *Comoara tâlharului* în prim-plan – căruța, plină cu personaje din povești, merge spre noi târâmuri – toate în viziunea pictorului Vladimir Cantor. Pentru afișul la spectacolul *Pâinica de la iepure* (pictor Alina Odainic) – iepurele și omul se întâlnesc la

mijlocul drumului și îmbrățișează pâinea mare și galbenă strălucitoare ca un soare; *Ursulețul Winnie Pooh* (pictor Tatiana Cojocar) se află în pădure alături de prietenii săi Bufnița și Purceluș etc.

Afișul pentru spectacolul *Cu oalele sparte* (*У разбитого корыта*, 1999), creat de Vladimir Cantor, cu ocazia aniversării de 200 de ani ai scriitorului A.C. Pușkin, reprezintă un catarg, care se sprijină în covata stricată, unde, într-o picătură de apă, plutește peștișorul de aur. Privirea este captată de imaginea catargului cu două pânze, în care se profilează chipul babei și al moșneagului, ațintiți cu privirea pustie spre covata stricată. Pe o pânză este numele autorului – Victor Ciudin, iar pe alta – inscripția: după *Peștișorul de aur*. Fondalul albastru vine ca o prelungire a apei.



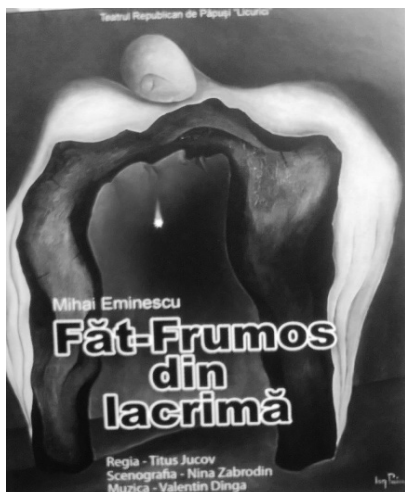
Interesant este realizat afișul pentru spectacolul *Rică și Trică* (1975) de Constantin Condrea, regia C. Iliinschi. Pictorul teatrului Sulamita Cervinschi a înserat imaginea unei zâne frumoase într-un chenar din motive de frunze în stil geometric. În afara chenarului a rămas balaurul cu trei capete. Pentru *Lampa lui Aladin* (1985), pictorul Vladimir Cantor se adresează la stilul oriental cu motive ornamentale pe margine.

Un aspect aparte îl au afișele create într-o viziune națională. Evidente sunt elementele specifice în afișele la spectacolele după poveștile populare. Original este afișul pentru spectacolul *Punguța cu doi bani* (1986) după povestea omonimă a lui Ion Creangă. Pictorul Sergiu Plămădeală plasează punguța, în care în locul galbenilor se află cocoșul și găinușa, pe un prosop național, brodat bogat cu motive florale pe margine.

Afișul la spectacolul *Hârzobul*, unul dintre primele spectacole montate de tânărlul colectiv al Teatrului Guguță, menține stilul spectacolului, prezentând într-o casă stilizată patru linguri

mari de lemn cu diverse chipuri-caractere. Tot pentru acest spectacol este creat un program la fel în stil național (ideea lui Boris Zavatin). Imaginea unei porți lucrate în lemn se deschide și descoperim repertoriul Teatrului Guguță.

O altă categorie de postere își propun să valorifice mesajul spectacolului prin imagini complexe, cu un substrat semnificativ, bazat pe simboluri și metafore. Într-o cheie simbolică sunt realizate



posterele pictoriței Nina Zabrodin pentru spectacolele *Zborul lebedelor* (2001, după Andersen). Un alt poster, ce aduce o imagine-simbol precum *cămașa*, este spectacolul *Cămașa norocului* (pictor Tatiana Cojocar). Afișul la spectacolul *Pădurea de argint* creează impresia unei lumi de poveste plină de miracole, unde, în prim-plan, este situat stejarul bătrân, la rădăcinile căruia se află un ulcior. În planul doi – încă trei copaci antropomorfizați, iar sus – chipul unui cioroi, impresionat și el de comoară.

Spre universuri metaforice tinde și pictorul Ion Puiu [4], care provoacă spectatorul prin formule încifrate în simboluri și metafore. Stilul inconfundabil, inspirat din arta și cultura universală, din mituri și folclorul popular, descinde spre o viziune specifică. Astfel, pentru spectacolul *Planeta de rouă* (2006, după poezia lui Grigore Vieru), pornește de la motivul pasării, care prefigurează chipul feței umane, cu doi ochi mari încadrați în aripi cu o lacrimă ce cade etc.

Afișul la spectacolul *Făt-Frumos din lacrimă* (2000) ne amintește de *Muzele adormite* ale lui Brâncuși, care au o rezonanță semantică în povestea lui Mihai Eminescu. O lacrimă ce cade dă naștere chipului lui Făt-Frumos, prefigurat în forma albastră a universului.

Pentru crearea afișului la spectacolul *Luceafărul* (2010), Ion Puiu găsește tangențe poemului eminescian cu lucrările poetice ale lui Constantin Brâncuși. Cea mai cunoscută creație a sculptorului român – *Coloana Infinitului* – se regăsește în acest concept artistic, crescând din colțul stâng de jos spre colțul drept de sus spre infinitul universului. *Coloana Infinitului* devine elementul de bază al afișului. Spre el privește și chipul poetului, care e și el în dinamică spre înălțimi. Totul – pe un fon albastru-închis al cerului înstelat. În partea dreaptă de jos sunt înscrise cu alb creatorii spectacolului. Culorile reci redau atmosfera universului infinit.

Tot în viziunea lui Ion Puiu este și simbolicul afiș pentru spectacolul *Fata babei și fata moșneagului* (2008, după povestea lui Ion Creangă), care prezintă chipul unui înger cu aura în jurul capului, cu două aripi mari, lăsate în jos. Un chip combinat din mai multe elemente simbolice: la bază are un clopot mare din care crește/se înalță lumânarea cu flacăra roșie. În locul mâinilor – o balanță cu două talgere (pe unul scrie „Fata babei”, iar pe altul – „Fata moșneagului”) în echilibru, sugerând ideea armoniei în lume. Astfel, posterul devine o veridică călăuză în comprehensiunea mesajului ideatic al spectacolului.

În prezent posterul (teatral) a devenit un gen de artă aparte care-și înainteaază legitățile și particularitățile sale artistice, necesitând un nivel nu doar artistic de realizare, ci și unul conceptual. Iar, odată cu dezvoltarea tehnologiilor digitale, apar noi forme și formule de prezentare, conținând jocuri de imagini, de lumini, componente audiovizuale, grafică computerizată și alte elemente ce ar putea atenționa spectatorul.

Referințe bibliografice

1. HRK, Janna. *Jedność sztuki Jedność teatru* [Unitatea artei, unitatea teatrului]. Lodz: Teatr Lalek Arlekin, 2014.
2. CATANĂ, V. Teatrul de păpuși e locul poveștilor. În: *Teatru*, Chișinău, 2011, nr. 6, p. 63-65.
3. JUCOV, T. *Potecile unui regizor*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2009.
4. КЕРДИВАРЕНКО, С.В. *Театрально-декоративное искусство Молдавии*. Chișinău: Știința, 1984, c. 80-95.

THE PROBLEM OF EDUCATING A PERSON IN THE WORKS OF BELARUSIAN PLAYWRIGHTS OF THE NINETEENTH CENTURY

PROBLEMA EDUCAȚIEI ȘI INSTRUIRII OMULUI ÎN CREAȚIA DRAMATURGILOR BELARUȘI DIN SEC. XIX

NATALIA VOLONTSEVICH,

Ph.D. in the History of Arts, Associate Professor,
Belarusian State Academy of Arts, Minsk

The article studies the drama works of Belarus in the nineteenth century to reveal the basic concepts of educating an individual. Having analyzed the plays of Vintsent Dunin-Martsinkevich, Yan Barshchewski, Wladislav Syrokomla, Pavel Shpilewski and Heranim Martsinkevich, the researcher comes to the conclusion that the authors were deeply concerned about the moral values and spiritual guides of their contemporaries, who were increasingly focused on material and pragmatic interests. To prevent the spread of low moral values in society, the playwrights offered to base education on the following principles that were established many centuries ago: the multiplication of Christian virtues, love of the native land and respect for national traditions. The researcher believes that it is no coincidence that the generalized philosophical teachings about the meaning of life, the prevalence of humanity in human souls were often puts into the mouths of mothers and nannies.

Keywords: *Belarusian playwriting, ancient principles of upbringing and education, spiritual and moral values, the image of an ideal hero*

Bazându-ne pe materialele operelor de dramaturgie ale Republicii Belarus din secolul XIX, ne putem forma o închipuire clară despre educația și instruirea omului. Analizând piesele dramaturgilor Vincent Dunin-Martinkevici, Jan Barșcewski, Vladislav Sirocomlea, Pavel Șpilevski și Gheranim Martinkevici, autorul a putut constata îngrijorarea scriitorilor vizavi de valorile morale și orientările spirituale ale contemporanilor, care tot mai mult își concentră atenția asupra intereselor material-pragmatice. Pentru a evita răspândirea în societate a indiferenței, dramaturgii au propus să fie luate ca bază a educației, stabilite cu multe secole în urmă și verificate de-a lungul timpului, următoarele principii: sporirea virtuților creștine, dragostea față de plaiul natal și respectul față de tradițiile naționale. Nu este deloc întâmplător și faptul că principiile general-filosofice despre sensul vieții, despre prevalarea sentimentelor umane în sufletele oamenilor au fost expuse de către autorii pieselor prin gura mamelor și bonelor.

Cuvinte-cheie: *dramaturgia belarusă, principii vechi de educație și instruire, valori moral-spirituale, imaginea eroului perfect*

The problem of forming an individual has always been extremely relevant. It is important to analyze which spiritual and moral foundations of education and upbringing of young generations were laid in the family, and which moral foundations of human personality were supported by the society in the past century. The answers to these questions can be found in the Belarusian plays of the nineteenth century: *Idyll* and *Madman* by V. Dunin-Martsinkevich, *Orphan's Life* by Y. Barshchewski, *Hrabia na Watorach* (*Count Watorski*) and *Kaspar Karlinski* by Wl. Syrokomla, *Dazhynki* by P. Shpilewski and *Evening* by H. Martsinkevich. In these works the playwrights raise the topic of the moral and ethical content of the human soul, speak about the meaning of human life.

It should be noted that the Belarusian writers closely interconnected the subjects of parenting and education with the timeless socio-philosophical theme of equality between people. These plays convey an idea that wealth and entertainment do not automatically endow man with all the virtues. The playwrights harshly criticized those who boasted of their status in society.

For example, in the comic opera *Idyll* the aristocrat Karol keeps dreaming of communion with beautiful women and big money. At the same time, he says that the life of his own bondsmen is «savagery». Thus, the character eliminates the possibility to find any amenities among people who are on the lower level of the social ladder. But in the end the young man is firmly convinced that «the peasants have good hearts, that we do not know them and do not know how to live with them. [...] I

want to love them and I want them to love me; and I hope that, with the blessing of the Almighty, we will live happily together» [1, pp. 145-146]. He got rid of arrogance due to Julia who was in love with him. Despite her aristocratic origin, she easily finds a common language with the peasants, and she understands and has a good command of their language. Through her image Dunin-Martsinkevich reflects on the dignity and humane treatment to every person on earth:

Że Bóg i kmiotków i pany
Zarówno uważa w niebie,
Ten u Niego jest wybrany,
Kto kocha bliźnich jak siebie [1, p. 92].

God in heaven cares equally
About a peasant or the landlord.
And he has the respect for those
Who respect the others. (*Word for word translation*)

In one of the first scenes of the romantic drama *Orphan's Life* Yan Barshchewski also expresses the idea of the equality of people. Helenka's (main character) nanny sings an old song about a simple shepherdess, who became a princess when she got married. The sudden wealth and nobility did not change the good girl's heart. She helped those in need:

The orphan-princess lived a worthy life,
She did not forget her woes,
Generously donated to beggars
And helped the unhappy [2, p. 345].

Wł. Syrakomla's comedy *Hrabia na Wątorach* (*Count Wątorski*) also warned arrogant people against constant opposing to the «simple plebs». It was the idea of maintaining true humanity in the soul that sounds in the monologue of the main character:

Mnie od pieluch wmawiali, żem dostojne dziecię,
Że bez pracy, bez nauk, znajdę cześć na świecie.
Dzisiaj, gdym niedołężny, gdy mię hańba czeka . . .
Przeklęctwo, kto magnata odróżnił od człeka ! . . . [3, p. 174].

I was convinced from the cradle that I'm a worthy child,
That I can find honor in the world with no job and no science.
Today, when I'm helpless, when I'm about to be disgraced...
Cursed be the one who separated aristocrats from men!...
(*Word-by-word translation*)

The idea of equality among people is vividly reflected in the text of the dramatic poem *Evening* by H. Martsinkevich. The whole play is riddled with brotherhood motifs. This is manifested through the words «brother» and «brothers» that are used about 40 times. About 50 times the characters use words that are directly related to the high status or low origin of people (the word «gentleman» is used about 35 times, «man», «savage», «slave» — about 15 times) [4].

Back in the early 1840s, Dunin-Martsinkevich was one of the first to express concern about the moral values and spiritual guides of the youth. In particular, in *Idyll* Karol, after a stay abroad, began to despise the common people, the people's language and culture. Julia is convinced that this is due to his age and inexperience, «He was so young and irresponsible when he left us... But once in a society of tainted youth, he began to neglect the customs of the people and forgot my good father's advice» [1, p. 104]. The francomaniac gentleman later regretted the years of learning:

Ja w szkole mody ćwiczyony
Mylnemi zasady żyłem [1, c. 92].

I used to go to a fashionable school,
I lived a life not worth living. (*Word for word translation*)

In contrast to Karol, the young lady received education in a boarding school: «We learn to glorify God and perform the duties that our position imposes on us» [1, p. 113]. Julia contrasts with the European education of many young ladies, «who from a young age to old age are constantly taught salon manners» [1, p. 113].

Barshchewski in *Orphan's Life* spoke bitterly about young landlords who «grow like poor cripples». Other people do everything for them, and they «think about nothing and grow like careless trees». The playwright put these ideas into the mouth of a peasant philosopher Bonka. At the conclusion of his speech, the character asserts that «then inactivity and laziness, lack of habit to face obstacles... force them to be arrogant, despise people, and finally... forget God, and then their descendants are crippled in body and soul» [2, p. 358]. These nobles are often brought up by foreign teachers. Meanwhile, the main female character was nursed by a local woman who knew the Belarusian folklore. It can be assumed that the nurse was not at odds with the girl's mother in approaches to education, as it was Hanna who was entrusted to grow the little Helenka. Mother's advice has a generalized philosophical nature, and it sounds in the song of Mother's Spirit:

My son, love without measure
God, your land, your faith, and brother.
Endure the world, because life is not a holiday,
After all, it is like a dream that disappears [2, p. 352].

Dunin-Martsinkevich said in the mid-1850s that education should be based on the «multiplication of Christian virtues». In *Madman*, the playwright several times focused on the ideal of the educational principles of the past. In particular, the 16th century, when both the common people and the children of prominent persons, such as the Hetman's daughter, highly appreciated their traditions and culture, in contrast to the women of the 19th century, who:

Z nowomodnego dumne ukształcenia, [...]

Że przebiegły Suego, Balzaka, Dumasa,

Myśl ich tęskna w dziedzinie Montechrystów hasa!

Wstydzą się przodków mowy – z obyczajów szydzą,

W prostocie ich serdecznej barbarzyństwo widzą [1, c. 207].

They are proud of their modern knowledge [...]

For they have read all of Sue, Balzac and Dumas

And their thoughts flew with Monte Cristo.

They laugh at traditions and the native language,

And see barbarism in the simplicity of their hearts.

(*Word for word translation*)

The playwright claimed that it was a change in the principles of education that caused the new perspective on life for young people, which was more aimed at the material and pragmatic than the spiritual. It may be noted that similar processes in the sphere of culture were then highlighted by Syrokomla, who in his opening remarks to the comedy *Hrabia na Wątorach* noted that «being captured by the effects of French literature, our writers regret that our customs and traditions do not provide a basis for creating such a rich composition as in *The Wandering Jew* or *Monte Cristo*» [3, p. 127].

In *Kaspar Karlinski*, a boy named Sigizmund dreams, like his father, of feat of arms for the good of the Fatherland. And he is ready to sacrifice his life to defend his country. From the words of his nurse Marta we learn about the traditional principles of child education in the local families:

Patrzy na oręż, wciąż o wojnach słucha,
Hasa na koniu przez poła i jary.

Czytaniem kronik rozgrzewa ducha,
Z Żywotów Świętych uczy się ofiary.
Nic to nie szkodzi, niech przywyka wcześniej.
A czy on Niemiec, by się bawił w lalki? [3, pp. 199-200].

They look at the arms, listen about the wars,
Gallop on horseback through the fields and ditches.
They warm up their spirit by reading chronicles,
See the sacrifice in the Lives of the Saints.
It does not harm anything, let them get used early.
He's not a German to play dolls? (*Word for word translation*)

In H. Martsinkevich's poem *Evening* one of the main characters Vasil says that the peasants «are not the clamps». By repeating this rude word meaning an «uncultured», «uneducated» peasant, the landlord alludes to the natural wisdom of the people. Education was the privilege of the wealthy classes, so the playwright three times brings the idea of science and knowledge, which are both a dream for a common man and a way out of the impasse in his modern life:

Children will learn to read and write -
To know God and the people,
They will get many ways
How to live their lives [4, p. 87].

Shpilewski stresses in a scenic performance with Belarusian choruses, songs and dances entitled *Dazhynki. Belarusian Folk Custom* [5] that the main character Vera receiving an education abroad (in St. Petersburg) has not forgotten about her native land and the Belarusian culture. She understands the language in which prefect Navum addresses her. She easily changes her clothes into those of a simple peasant, goes to reap in the field, and then brings a festive wreath to the landlord - her betrothed Borys. The playwright stresses through their names - Vera Paleskaya («woodland»), Borys Draulianski («wooden»), Navum Shchuka («pike») - their closeness to nature.

Thus, the domestic playwrights were extremely concerned about the education of the young generation. Most often, the authors advocated the principles of time-tested love for the native land, respect for tradition and the Christian virtues.

Bibliographic references

1. ДУНІН-МАРЦІНКЕВІЧ, В. *Збор твораў*. У 2 т. Т. 1. Драматычныя творы, вершаваныя апавесці і апавяданні / Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч; уклад. з тэкст. падрыхт., прадм., перакл. і камент. Я. Янушкевіч. Мінск: Маст. літ., 2007.
2. БАРИШЧЭЎСКИ, Я. *Выбраныя творы* / Ян Баршчэўскі; Уклад., прадм. і камент. М. Хаўстовіча. Мінск: Беларус. кнігазбор, 1998.
3. *Pisma epiczne i dramatyczne Władysława Syrokomli*. Т. 4. Poznań: M. Jagielski, 1868.
4. МАРЦІНКЕВІЧ, Г. Адвячорак / Г.Марцінкевіч. **В: Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя: вучэб. дапам. для студ. філал. спец. ВНУ** / склад. і аўт. камент. А.А. Лойка, В.П.Рагойша. Мінск: Выш. школа, 1988.
5. ШПИЛЕВСКИЙ, П.М. *Дожинки*. Белорусский народный обычай. Спб., 1857.

OM. MASCĂ. MARIONETĂ. ACTORUL ÎN SECOLUL XXI¹HUMAN BEING. MASK. MARIONETTE. 21st CENTURY ACTOR²

ANCA-MIHAELA CIOFU,

lector universitar, doctor,

Universitatea de Arte George Enescu, Iași

DUMITRIANA CONDURACHE,

asistent universitar, doctor,

Universitatea de Arte George Enescu, Iași

În formarea studenților – viitori actori și mânăuitori, artiști ai secolului XXI, teatrul antic grec ocupă un rol important: în el comunică, prin intermediul tragicului, trecutul și prezentul. Astfel, el conține o actualitate fundamentală, proprie oricărei epoci care suferă dezechilibru, transformări, războaie, migrații, moarte, într-un cuvânt – disperare – sentiment existențial fundamental care aparține condiției tragice a omului. În reprezentarea umanului, masca și marioneta sunt niște substitute tragice și magice, acuzând condiția omului: el este fie o marionetă în fața destinului, fie, atunci când se înalță, descoperă că poartă o mască tragică, una care îi dublează propriul chip, despărțindu-l de sine și de ceilalți. Spectacolul-atelier are un sens dublu: căutarea de noi mijloace și, în același timp, antrenarea studenților, prin intermediul acestor căutări, în lucrul cu vocea, cuvintele, corpul, precum și cu mijloace specifice – masca și marioneta.

Cuvinte-cheie: actor, mască, marionetă, teatrul antic grec

In the teaching process of future actors and puppeteers – 21st century artists – the study of the Ancient Greek Theatre is essential, because through it the past meets the present by means of the tragic. It contains, therefore, a fundamental actuality characteristic of every period of inequities, transformations, wars, migrations, death, in short – despair, the basic feeling that defines the human tragic condition. In the representation of the human being the mask and the marionette are tragic and, at the same time, magic substitutes that underline the human condition. Humanity is either a puppet handled by Destiny or a superior being that reveals himself as a tragic mask wearer that doubles his own face and separates him from himself and from the others. Our workshop performance has two goals: to search for new means and, at the same time, to train the student to find new voices, words, body movements and work with the specific means, the mask and the marionette.

Keywords: actor, mask, marionette, Ancient Greek Theatre

Teatrul, în comparație cu alte categorii artistice, reprezintă o artă a prezentului. A vorbi despre poetici teatrale acum, când suntem abia la începutul secolului, se poate, după cum rezultă din experiența practicienilor, în primul rând, prin experimentare. Concluziile de lucru sunt doar ceea ce urmează. Omul, masca și marioneta ne-au preocupat în mod special ca trinitate tragică, pentru a explora, prin intermediul temelor și textelor de teatru antic grec, abisurile sufletești ale lumii în care trăim. Dar pentru că rezultatul muncii noastre, forma de spectacol, se adresează, ca actori, studenților, ne-a interesat ca lucrul să însemne și exersarea, și dobândirea de mijloace artistice de către ei. Am avut, deci, atât un scop artistic cât și unul didactic, pe care le-am îmbinat, în dorința de a exprima cu prospețime un univers dezvoltat în jurul unei idei: nașterea „în zadar” într-o lume care pare să fie lipsită de speranță. De aici și titlul spectacolului: *Medeea. O mamă* sau eroismul tragic aruncat în anonimat, în derizoriu. În orice epocă, originalitatea nu poate fi un scop în sine, ci o urmare firească a ceea ce impune stilul, universul de sensuri și semne ale unui anumit spectacol.

În formarea studenților – viitori actori și păpușari, teatrul antic ocupă un rol important; nu de

1 Considerații pe marginea spectacolului-atelier *Medeea. O mamă*, cu studenții anului II Actorie/Păpuși-Marionete, clasa prof. univ. dr. Aurelian Bălăiță, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, Facultatea Teatru, coordonatori: lect. univ. dr. Anca Ciofu, asist. univ. dr. Dumitriana Condurache, drd. Beatrice Volbea, conf. univ. dr. Alexandru Petrescu.

2 Reflections on the workshop performance *Medeea. A mother*, 2nd year of studies at Puppets-Marionettes Dpt., class of Aurelian Bălăiță, professor, PhD, „George Enescu” University of Arts, Iasi, Drama section, coordinators: Anca Ciofu, lecturer, PhD, Dumitriana Condurache, junior lecturer, PhD, Beatrice Volbea, actress, PhD, Alexandru Petrescu, professor, PhD.

simplă valorizare a unei culmi a teatrului universal, ci de întâlnire cu un „loc” din spiritualitatea universală, prin a cărui justă abordare se pot deschide porți semantice noi. În teatrul antic trecutul și prezentul comunică prin intermediul tragicului. Astfel, el conține o actualitate fundamentală, proprie oricărei epoci care suferă dezechilibru, transformări, războaie, migrații, moarte, într-un cuvânt – disperare – sentiment existențial fundamental care aparține condiției tragice a omului. Trăim într-o perioadă (să sperăm că nu va fi nevoie să spunem o epocă) în care tragicul și masca tragică ne apar în față sau în fața ochilor minții, dacă deschidem televizorul, radioul sau ziarele. E ca un spectru care se arată dincolo de celelalte straturi ale existenței în care trăim. Textul de teatru antic grec reprezintă cea mai pură expresie artistică a tragicului.

Cu aceste gânduri am pornit la drum trei cadre didactice și un doctorand, împreună cu studenții de la specializarea Actorie/Păpuși-Marionete, anul II, atunci când ne-am propus o temă de spectacol-atelier inspirată din textele și personajele teatrului antic grec (clasice și mereu actuale), privite dintr-o perspectivă modernă, aceea a îmbinării de mijloace specifice artei actorului, animării măștilor, mânăuirii marionetelor, mișcării corporale, respirațiilor, ritmurilor, sunetelor și fragmentelor de text create de un cor oarecum atipic.

Spectacolul-atelier are un sens dublu: căutarea de noi mijloace și, în același timp, antrenarea studenților, prin intermediul acestor căutări, în lucrul cu vocea, cuvintele, corpul, precum și cu mijloace specifice – masca și marioneta. În reprezentarea umanului, masca și marioneta sunt niște substitute tragice și magice, acuzând condiția omului: el este fie o marionetă în fața destinului, fie, atunci când se înalță, descoperă că poartă o mască tragică, una care îi dublează propriul chip, despărțindu-l de sine și de ceilalți.

Teatrul secolului XXI are nevoie să fie unul poetic, în sensul paradoxului, al alăturării de mijloace pentru ca, prin ele, spectatorul să treacă dincolo, printr-o concentrare a emoției provocată de o mișcare esențializată, susținută de un joc interior puternic, „realist”, adică bine fundamentat psihologic. Mișcarea s-ar apropia, astfel, mult mai mult de expresia interiorului personajelor și al conflictelor decât de jucarea unor situații din realitate. Astfel, personajele exprimă direct, prin actori, lumea și conflictele, fără a avea nevoie de medierea unei povești de tip narativ. Spectatorul intră direct în lumea spectacolului, ca într-un poem, fără să circule comod dintr-o etapă în alta, ci fiind determinat să „sară” de la un eveniment la altul.

Revenind la spectacolul menționat, subliniem că partitura scenică este alcătuită din momente cu mișcare și text, momente doar cu mișcare sau cu mișcare și sunete, momente în care ritmul predomină. Insinuant, ritmul este un element esențial al spectacolului. El este cel care, prin bătaie, fie crescute până la paroxism, fie susținute egal, ca un metronom, ne dă semne despre culoarea pe care o au evenimentele, vremurile. E și o formă întrupată a timpului.

Om – mască – marionetă: triplă alăturare de elemente care decurg unul din altul.

Pentru un astfel de experiment, al cărui rezultat nu poate fi încadrat în niciunul dintre genurile ale căror modalități de expresie le împrumută (teatrul dramatic, de animație, teatrul de mișcare), în care ne-am propus o omogenizare stilistică între actor, mască și marionetă, am făcut o retrospectivă către o preocupare mai veche, aceea a detectării de mijloace și resurse ale teatrului de animație pe linia teoretizărilor formulate de Ion Sava în *Teatralitatea Teatrului*, a căror demonstrație practică s-a concretizat în spectacolul cu măști *Macbeth* (1946). El sesiza și taxa faptul că, folosind ca instrument de expresie propriul corp, propriile gesturi, glasul său nemodificat, actorul nu ar putea să redea *esența*, „expresia fundamentală” a însușirilor fizice și de caracter ale personajului interpretat. Ce înțelege regizorul român prin *expresie fundamentală*? Fizionomia umană conține trei expresii de bază: bucurie, tristețe și expresia neutră. Arhitectul unei măști trebuie să găsească și să selecteze pentru opera sa una dintre aceste expresii la un grad maxim de intensitate. „Ele sunt mai vii decât figura omenească a actorului, pentru că, mișcate, nu evoluează în jurul expresiei fundamentale” [1, p. 2]. Oricât de abil ar fi actorul, el nu poate să se axeze, să se fixeze și, mai ales, să evolueze doar în jurul acestei chintesențe comportamentale a personajului întruchipat, a *expresiei fundamentale*, care este masca. Actorul care

poartă mască va crea imagini pe durata spectacolului, modificând aspectul inițial al obiectului animat, fără a acționa propriu-zis asupra acestuia, ci doar prin simpla lui mișcare. Paradoxul constă în iluzia mobilității și schimbării expresiei faciale a măștii, determinată de schimbarea unghiurilor de receptare a acestora. Un rol important îl are jocul luminilor, dar și exploatarea complementară a atitudinii corporale, a interpretării vocale, în concordanță cu trăsăturile măștii, conducând la ceea ce Ion Sava numește *maximum de abilitate teatrală*. Similar, considerăm că, fără a acoperi vreo insuficiență, masca stimulează, amplifică momentele scenice: „Masca obligă la o mare cunoaștere a meseriei de actor, la promptitudine și la corectări scenice” [1, p. 2].

În spectacolul *Medeea*. *O mamă* jocul de sensuri se țese pe linia dedublării personajelor prin intermediul măștilor, dar și prin marionetele-prunci, reflexie a celor care le-au dat viață (trupuri din trupurile mamei, ei sfârșesc prin a fi uciși, atrăgând urgisirea născătoarelor). Astfel, „expresia fundamentală” a măștilor noastre nu este niciuna dintre cele trei enunțate de Ion Sava, ci este aceea a esențializării fizionomiei celui care o poartă. Fiecare actor poartă o mască reprezentând propriul chip, „înghețat” într-un moment de cvasi-neutralitate, care își dezvoltă valențele, pe parcursul spectacolului, nu atât prin schimbarea unghiurilor de receptare cât prin mânăuire, ca mască propriu-zisă, dar și ca mască-obiect.

Analizând instrumentele necesare pregătirii actorului, regizorul Declan Donnellan aduce în discuție trei termeni, pe care îi alătură: „identitate”, „persoană” și „mască”. Dacă identitatea este ceea ce vrem să vedem noi înșine că suntem, diferența sensibilă între persoană și mască este că persona este „mască” (în multiplele ei ipostaze), ce corespunde diferitelor „roluri” pe care le jucăm în viața personală și socială; masca este însoțită obligatoriu de elementul concret: masca-obiect. Astfel, punerea măștii echivalează cu adoptarea identității acesteia, până la luarea ei în posesie de către spiritul măștii.

Și atunci, „adoptarea”, punerea măștii declanșează comportamentul sângeros sau absurd. În perioada arhaică, în Grecia, se considera că „ate” era vinovată de comportamentul extrem al omului în anumite momente („ate” se considera nebunia temporară în care era antrenat omul – crima, de exemplu, sau orice altă acțiune provocată de patimi puternice: mânie, gelozie), din care, atunci când se trezea, nu-și recunoștea faptele ca fiind ale sale și nici nu se identifica cu persoana care le săvârșise. Este echivalentul expresiei românești: când vrea Dumnezeu (Zeul, la greci, unul sau mai mulți daimoni) să-l piardă pe om, mai întâi îi ia mințile.

Ca mijloc scenic, masca poate să facă ceea ce actorul singur nu poate: să înfățișeze, să întrupeze două lucruri în același timp: „Masca permite interpretului și publicului să vadă ceva ce n-ar fi văzut altfel” [2, p. 92]. În spectacolul nostru, masca albă, cu chip identic celui care o poartă, este privită, în primul rând, ca dublul negativ, umbra. Noi, oamenii, ne zbatem într-un perpetuu joc cu ea, uneori chiar avem senzația de coabitare în armonie, de multe ori însă raportul este violent.

Ca tehnică, „...masca alterează nu numai felul în care arată actorul, dar și brațele, și picioarele acestuia răspund diferit la stimuli” [2, p. 93]. Actorii nu se mișcă realist. Textul de teatru antic grec este unul puternic, poetic. Prin urmare, mijloacele de expresie tind să exprime stări și situații extreme, gestul esențializat având rolul să intensifice mișcarea, situația, emoția.

Am decis să luăm drept model de demonstrație inedită și controversată experiența regizorală cu *Macbeth*, pentru că aici am găsit destule similitudini cu intențiile pe care ni le-am propus în lucrul cu studenții. Țin să precizez faptul că nu ne-am inspirat de la Ion Sava și nici nu avem pretenția de a ne ridica la nivelul aceluia spectacol, prin care regizorul a găsit ocazia perfectă să etaleze, la cea mai înaltă cotă, complexitatea talentului său creator (cu părere de rău, a rămas în memoria unora doar prin prisma acestui spectacol). Punctele comune cu spectacolul lui Ion Sava rezidă în motivele care l-au determinat să recurgă la acest instrument de comunicare teatrală – masca, motive pe care singur le evoca înainte în caietul-program și, după apariția spectacolului – în articolele scrise, ca reacție la atacurile venite din partea criticii vremii.

Ne vom opri doar asupra a două dintre exemplele care apropie intențiile regizorului de cele pe care le-am dezvoltat în spectacol. În atelierul nostru de teatru antic acțiunea începe la granița dintre născut

și nenăscut, la hotarul dintre moarte și viață, acolo unde sufletele așteaptă să fie alese pentru a se naște din nou. Apoi, accentul cade pe sugestia unei burți uriașe, unei burți universale, în care pare că băjbăim cu toții, obsesie a gravidității și a nașterii, generatoare de suferință. Mediul acesta populat de mame, prunci, de erinii (sau de erinii care se prefac a fi eumenide) este guvernat de Zeu și de Timp. Un Zeu care provoacă, un Timp care ar vrea să renască. Dacă s-ar fi păstrat caracterul uman al personajelor, regia ar fi trebuit să găsească rezolvarea scenică pentru a amesteca ființele fantastice între oamenii reali – actorii. Soluția ar fi fost găsirea unui punct de echilibru, fie prin umanizarea spectrelor, ceea ce era exclus, întrucât reprezentarea textului și-ar fi pierdut trăsătura caracteristică – misterul; fie prin ridicarea personajelor în sfere apropiate supranaturalului, iar acest lucru s-ar fi putut obține, așa cum afirmă și regizorul Ion Sava „...prin *marionetizarea* actorilor” [3, p. 27] sau, cum e în cazul nostru, prin aplicarea măștii. Noi am combinat toate cele trei mijloace avute la îndemână: omul, masca și marioneta.

Apoi, esența crudă, odioasă a multor fapte din textul shakespearian (ucigași care omoară femeii și copii îl măcelăresc pe Banquo, făcându-i „douăzeci de găuri adânc pătrunse-n țeastă”) ar fi fost inestetică, reprezentată realist³.

În teatrul antic, de altfel, evenimentele sângeroase nu erau reprezentate în scenă, ci povestite prin intermediar.

În cazul spectacolului nostru, marioneta a fost soluția. Pentru a putea aborda o astfel de temă, care nu mai absoarbe faptele cotidiene, ci fantasmăle propriului subconștient, temerile și tainele, freamătul și contradicțiile care se ascund în adâncurile nebănuite ale maternității, ne-am propus să explorăm latura tragică a marionetei clasice, aleasă anume pentru a înfățișa fragilitatea celui aflat în voia destinului (a zeilor, a patimilor, a destinului, a mamelor ș.a.). În *Modalitatea estetică a teatrului de păpuși* Cristian Pepino sublinia: „Mișcările marionetei rezultă din rezistența sau din cedarea la forța gravitației. În orice moment marioneta se poate prăbuși fără viață la pământ – imaginea este tragică” [4, p. 38]. Ni s-a părut justificat să reprezentăm pruncii (copiii născuți și nenăscuți, sortiți morții și/sau zădărniceii) prin acest tip de păpușă, considerată a fi cea mai capabilă să redea mișcările omului, ale cărui proporții le respectă îndeaproape. Neavând puțința de a se metamorfoza, marioneta își fixează eroul în ipostaza sa fizică și psihică *esențializată* (este unul dintre motivele pentru care am lăsat simple, necosmetizate marionetele tip școală pe care le folosim). Așa-zisele stângăcii, „imperfecțiuni”, riscuri ale imitării exterioare a comportamentului uman pot fi preîntâmpinate și depășite doar dacă avem în vedere faptul că poezia „actorilor” pe sfori rezidă în capacitatea de a lăsa în urmă realitatea, de a aduce în lumină adevărul trăirilor interioare, prin gesturi și mișcări *asemănătoare* cu ale fiecăruia dintre noi, dar pline de o *altfel* de semnificație. Vorbind despre acest „dublu al actorului-mănuitor”, care este, totodată, și un „dublu al omului”, Annie Gilles susține: „Privită de aproape, marioneta „realistă” rămâne un simulacru și, în ultimă instanță, un înlocuitor grosolan. Efectele naturaliste trădează o virtuozitate tehnică primitivă favorabil de către spectator. Dar, în opoziție cu actorul – om interpretând oameni – marioneta este anti-naturalistă ca semn în măsura în care este inertă ca obiect” [5, p. 71].

Marioneta, frumoasa creatură din lemn, este, în același timp, și esența a umanului, și a spectrului. În anumite contexte, membrele ei din lemn ne amintesc, involuntar, un schelet. Ea face apel la frumusețea fragilă și tragică, cea care strigă din întuneric – în întuneric, după izbăvire. Umanitatea este reprezentată aici prin mame, pe care doar un „erou”, Zeul-om Prometeu, încearcă să le salveze, însă, compătindu-le, de fapt, le ironizează crunt condiția. Marioneta reprezintă omul care încă nu și-a asumat destinul; când și-l asumă, omul devine om, dar descoperă cu durere că poartă o mască pe față. La un nivel mai direct și mai simplu, marionetele sunt copiii – cu destinul care „atârână” de cel al mamelor, așteptând să fie salvați sau uciși de ele.

3 La finalul piesei, Shakespeare indică apariția lui Macduff cu capul lui Macbeth în spadă: „[...] un regizor montând spectacolul realist și executând această indicație [...] ar reuși [...] să facă un spectacol de perfectă grație” [10, p. 2]. De fapt, senzația pe care trebuie să o simtă publicul în momentul anunțării morții lui Macbeth, în coordonatele viziunii regizorale ale lui Ion Sava, ar trebui să fie de ușurare, aceasta fiind plata binemeritată pentru setea de mărire înecată în atâtea crime odioase. Apariția măștii, operă de artă în sine, care stilizează expresia tragică a înfrângerii personajului *negativ* și nu a durerii fizice în clipa tăierii gâtului, a fost rezolvarea potrivită.

Revenind la mască și urmând linia concepției teatrului oriental, care consideră indecentă dezvăluirea intimității sufletești, Ion Sava afirma, cu o umbră de regret: „Actorul modern a pierdut această pudoare, impunându-și figura, sub scuza valorilor psihice, până la nerușinare”. Explicația ar fi că, atunci când teatrul n-a mai fost magic, sacru, eroic și „a căzut între oameni”, aducând pe scenă, sub scuza *frescului* micile patimi, meschinării sociale... strada așa cum este ea, „[...] masca a fugit... lăsând figura actorului să degingoleze... Astăzi, când teatrul burghez își trăiește ultimele zile, de undeva masca surâde” [6, p. 21]. Noi adăugăm – și marioneta.

În loc de concluzii, vom lansa câteva dintre întrebările pe care ni le-am pus în timpul lucrului, la care oferim și răspunsul, personal, de până în acest moment. Originalitate? Cu siguranță, nu acesta este cuvântul potrivit, când vine vorba despre ce îi putem învăța pe studenți într-o facultate de arte. Mijloace? Da. Stil? Da. Stilul este cheia de boltă și, în același timp, direcția pe care trebuie să o ia o operă de artă ca să nu se înece, ci, dimpotrivă, să plutească (sau să meargă) către scopul râvnit. Când vorbim însă despre procesul de învățare, în care creativitatea are un rol major, nu vorbim despre stilul care se referă la amprenta specifică a operei finale (spectacolul, în cazul nostru), ci despre stilul operei inițiale (textul) ca referință pentru crearea noii opere, cea teatrală.

Pare puțin complicat, dar, în realitate, nu este așa. Stilul nu înseamnă că toate citirile (interpretările) unui text vor fi asemănătoare, ci numai că fiecare dintre ele are șansa să fie una dintre cele juste, din mănunchiul de interpretări posibile. Studiul își are anume aici rolul său important: el întărește intuiția și dezvoltă „organul”, prin care un viitor artist ar putea discerne printre mijloacele folosite ca să exprime ceva, îl formează să recunoască „matricea stilistică” a operei de bază. Aici intrăm sub incidența unei controverse, cea a „obligației”, în special, a unui regizor de a fi original. Falsă, de altfel. Pentru că originalitatea înseamnă perturbare, nu deraiere de mijloace și, în primul rând, de sens. Ilustrăm cu un exemplu celebru: Andrei Șerban, în *Trilogia antică*, după cum el însuși mărturisea, a scurtcircuitat textele inițiale, colându-le într-o ordine anume, alta decât cea de pornire, ritmându-le alături de compozitoare împreună cu echipa, pentru ca, în final, publicul să poată avea parte de o întâlnire cu lumea mai profundă a piesei, nu cu înțelegerea ei rațională, rămasă netrăită, „nedelegată”. Nu este binevenit să dăm aici și exemple opuse de spectacole care merg alături de text.

Referințe bibliografice

1. SAVA, I. Masca. În: *Lumea*. București, 11 nov., 1945, an, I, nr. 8.
2. DONNELLAN, D. *Actorul și ținta*. București: Unitext, 2006.
3. PETROVICI, V. *Macbeth cu măști, caietul unui spectacol de Ion Sava*. București: Editura Tehnică, 1997.
4. PEPINO, C. *Modalitatea estetică a teatrului de păpuși* (curs). București: U.N.A.T.C., 1993.
5. LEAHU, O. *Poezie la fire lungi*. Târgu-Mureș: Editura Universității de Artă Teatrală, 2008.
6. SAVA, I. *Teatralitatea teatrului* (ediția îngrijită, note, comentarii și postfață de Virgil Petrovici, cuvânt înainte de Liviu Ciulei). București: Editura Eminescu, 1981.

АКТЕРСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ: ФИЗИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ КАК ЯЗЫК АРХЕТИПОВ

EXPRESIVITATEA ACTORICEASCĂ: ACȚIUNEA FIZICĂ CA LIMBAJ ARHETIPURILOR

ACTOR'S EXPRESSIVENESS: PHYSICAL ACTION AS A LANGUAGE OF ARCHETYPES

IRINA CATEREVA,
lector universitar,
Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice

Физическое действие – главный элемент невербальной выразительности актера. Непсихологический театр Европы второй половины XX века искал возможность физических действий актера раскрывать архетипический образ персонажа. Выражая смысл, сходный между собой у разных народов, они связывают между собой актеров и зрителей на уровне чувств, подсознания. Разрушая барьеры в сознании людей, которое делит их на европейцев и азиатов, или французов и немцев, они понятны любому зрителю, независимо от его культурной или языковой принадлежности.

Ключевые слова: физическое действие актера, невербальная выразительность актера, язык архетипов, внутренний импульс, трансцендентальный театр, архетипы физических действий

Acțiunea fizică este un element principal de expresivitate nonverbală a actorului. Teatrul nonpsihologic european din a doua jumătate a secolului XX s-a aflat în căutarea posibilităților acțiunilor fizice ale actorului de a dezvălui chipul arhetipic al caracterului. Acțiunile fizice, exprimând sensul comun pentru popoarele din diferite țări, îi leagă pe actori și spectatori la nivel de sentimente, de subconștient. Distrugând barierele în conștiința oamenilor, care îi împarte în europeni și asiatici, în francezi și germani, acțiunile fizice sunt ușor de înțeles pentru toți spectatorii, indiferent de mediul lor cultural și lingvistic.

Cuvinte-cheie: acțiunea fizică a actorului, expresivitate nonverbală a actorului, limbaj al arhetipurilor, impuls, interne, teatru transcendent, arhetipuri de acțiuni fizice

Physical activity is the main element of the nonverbal expressiveness of the actor. The nonpsychological theatre of Europe in the second half of the 20th century was looking for the actor's possibility of physical action for revealing the archetypal image of the character. Expressing the meanings similar among themselves in different Nations, they connect the actors and spectators at the level of feelings, of the subconscious. Destroying the barriers in people's minds which divides them into Europeans and Asians, or French and Germans, they are understandable to any audience regardless of their cultural or linguistic affiliation.

Keywords: physical action of the actor, nonverbal expression of the actor, the language of archetypes, internal boost, transcendental Theatre, archetypes of physical actions.

Физические действия актера, зрелищно выражая смысл происходящих событий, являются базовым элементом его телесной (невербальной) выразительности. В сценических обстоятельствах роли в контексте системы К. Станиславского, они представляют собой внешнюю форму чувств, мыслей, желаний и стремлений персонажа, раскрывая нюансы его внутреннего мира и взаимоотношений с другими. Неизменно подчеркивая их неразрывную связь с психологией, великий реформатор утверждал гармоничное единство внутренней и внешней техники актера, при которой правдивая «жизнь человеческого тела» ведет к рождению «жизни человеческого духа» роли. Называя *физическое действие актера* простейшим, внешним, логическим, он характеризует его как целенаправленное действие, которое вносят изменения в окружающую человека среду или какой-либо предмет и, требует затрат преимущественно физической (мышечной) энергии. Развивая мысль Станиславского, Б. Захава определяет характер физических действий актера: разновидность физической работы, например – пилить, строгать, рубить, копать, косить и т.д.; спортивно-тренировочные – грести, плавать, отбивать мяч, делать гимнастические упражнения и т.д.; бытовые действия – одеваться, умываться, причесываться, ставить самовар, накрывать на стол, убирать комнату; и, наконец, множество действий, совершаемых актером на сцене по отношению к своему партнеру, таких как отталкивать, обнимать, привлекать, усаживать, укладывать, выпроваживать, ласкать, догонять, бороться, прятаться, выслеживать и т.д. Отличаясь от обыденных физических действий человека, они, в психологическом театре призваны сохранять свойства подлинного, живого, органического действия, совершаемого в жизни.

М. Чехов, раскрывая «тайны» движения актера, выделял «*формообразующее* качество жеста, его *музыкальность*, способность *излучать* и *отдавать* свою силу, насыщенность тем или иным чувством или импульсом воли и, наконец, его неотразимую по красоте способность *речь* в пространстве, образуя в нем ритмические рисунки и формы» [1, с. 123]. Особое внимание он уделял

действиям-архетипам, жестам-архетипам, которые человек производит в душе, например, отталкивание, притяжение или подбрасывание вообще. Они соотносятся с бытовыми как общее с частным и из них как из источника, вытекают все обыденные, частные жесты. Не менее важным Чехов считал искусство актера совершать физические действия в разном энергетическом состоянии, рождающем различный сценический рисунок, где пониженная энергия соответствует меланхолии, скуке, грусти, а повышенная – радости, смеху. В. Мейерхольд, добиваясь плакатности, портретности, четкого ракурса действий актера, то есть умения передать динамику плоскостей грудь – профиль – спина, опирался на архетипические жесты: отказ (движение в противоположную сторону от необходимого) – точка – стойка – цель. Их совокупность создает полную фразу действия актера. Е. Вахтангов экспериментировал с архетипами действий, используя руки актеров как «глаза тела» и, превратив раскрытую ладонь – характерный жест еврейского народного танца, в основу физической действий актеров. А. Таиров, в поисках эмоционального телесного языка актера, отличного от реалистических, бытовых движений и жестов, сосредотачивался на его пластической выразительности, требуя комической или трагической гротесковости актерских действий, скульптурности, музыкальности, точной ритмичности. А. Арто, уподобляя актера шаману, стремился к действию-архетипу, действию-знаку, затрагивающему зрителя на уровне подсознания и превращающего его в универсальный язык актера.

Трансцендентальный театр второй половины XX века, выйдя за рамки какой-либо религиозной принадлежности или направленности, опираясь на метафизические корни и духовную основу как универсальные общечеловеческие составляющие театрального искусства, на многовековой опыт театральных традиции Востока и Запада, требовал другого качества физических действий актера, способных выражать архетипическую сущность персонажа. По мнению Е. Гротовского, актеры не могут предлагать на обозрение зрителю свои привычные шаблоны обыденного социального поведения, будничную манеру вести себя в качестве поведения естественного. Но так же, им не нужно стремиться «собирать и накапливать знаки (как это делают в восточном театре, где одни и те же знаки, как правило, повторяются), а необходимо вывести знаки в чистом виде из естественных человеческих импульсов путем своего рода дистилляции, отсеивания, очищения от всего, что является наслоением обыденного поведения на чистом импульсе, наростом на нем» [2, с. 58]. Каждому физическому действию должно предшествовать подспудное движение, поднимающееся волной из недр тела, неведомое, но осязаемое. Именно этот внутренний импульс рождает по-настоящему правдивое и естественное движение тела актера-человека для достижения определенной цели. Для П. Брука, как и для Гротовского, неподдельность и искренность физических действий актеров так же не связана с подражанием «жизненной правде», поскольку их реализм, как и реалистическая игра вообще – это всего лишь искусственная попытка уловить постоянно ускользающую Реальность. В театре, замечает режиссер, «бытовое движение может быть пустым и банальным, а кажущийся странный жест, наоборот, выражать очень глубокий смысл. Важно только, чтобы данное действие было правдивым в момент исполнения. Оно «правильно» лишь в данный момент» [3, с. 265]. Исследуя искусство актеров различных театральных традиций в поисках универсального языка актерской выразительности, он приходит к выводу, что важны не сигналы и знаки различных культур; смысл передает то, что лежит за ними. Очевидно, что Брук, как и Гротовский, связывает физическое действие актера-человека с его внутренними импульсами разной природы.

Уходя от повседневности невербальной выразительности актеров, Е. Барба утверждает экстра-обыденные формы их действия в сценическом пространстве, при которых самые простые движения или положения тела, такие как стоять, ходить, сидеть, брать, смотреть, проявляют себя вне обыденности. Для этого актер-человек должен изменить будничное равновесие и положение тела, уровень его напряжения, требуемый для действия, рассогласовать составляющие своего баланса: точки опоры и уравновешивающие их части тела. И тогда его руки, ноги, пальцы,

спина, напрягаясь, создадут сопротивление той силе, которая стремится их разогнуть, и наоборот. В результате, его действие не заканчивается там, где остановился жест в пространстве, а продолжается много дольше, поскольку «энергия тела продолжает течь, даже если жест или движение актера завершены; внутреннее пространство тела расширяется» [4, с. 57]. Начало любому движению актера, согласно Барба, дает сатц – скачек, импульс, мгновение, предшествующее действию, когда вся энергия собрана и готова к использованию. Это импульс и контр-импульс одновременно, включающий в действие всю его человеческую сущность. «Выполнение движений, выражающих действие в пространстве, точность задач, отрегулированность установленных моментов начала и конца, подчинение действия одному импульсу и контр-импульсу, смена направления движения сатц – все это и составляет предварительное условие для «танца» энергии» [4, с. 132]. Как и Готовский, Барба считает первейшей необходимостью выстраивание четкой партитуры действий актера со множеством деталей, регулируемых ее формой и обогащающихся благодаря уточнениям. В конечном итоге, актер обретает «тело-в-жизни» – полифонию напряжений, связанных между собой невидимыми нитями последовательности, когда каждое действие должно складываться в бесконечную цепь из движений отдельных частей тела. Подобно Станиславскому, Барба характеризует актерское действие, как вход в пространство и время, чтобы изменить и измениться. Но начало физического действия актера он видит в импульсе, движении намерения, которое рождается в позвоночнике. Там «в форме удерживаемого импульса сконцентрирована энергия, которая с необходимостью позволит действию в нужный момент вырваться наружу. Действия рождаются в этой части тела. Даже мельчайшие движения частей тела осуществляются через импульс в позвоночнике. Руки, ладони, пальцы готовы включиться в действие как продолжение движения спины. Каждая клетка «тела-в-жизни», каждое действие последовательных фрагментов мозаики наполнены особой энергией» [4, с. 269]. Очевидно, что единство внутреннего и внешнего действия актера, Барба рассматривает как две полярности, которые обогащают друг друга.

Безусловно, человеческая способность актера слышать ушами, руками, ногами, глазами, головой, всем телом собственные *внутренние импульсы* и вибрации пространства, вплестаться в них, скользя, подобно сёрферу по волне, транслировать их вовне, создавая ткань энергетического поля спектакля, превращает физические действия в «звучащую речь». Выражая архетипический образ персонажа, раскрывая события его духовного мира, они несут в себе силу, действенность и смысл, который может быть понятен без слов. Обладая понятийным содержанием и «звучанием», они формируют многофункциональную знаковую систему, подобно любому человеческому языку как таковому. Как язык, они несут различные стилистические возможности выразительности – эмоционально-экспрессивные, оценочные суждения, эстетические, репрезентативные, коммуникативные, познавательные.

Очевидно, что существуют физические действия, идентичные у большинства народов, поскольку в процессе исторического развития и эволюции, человечество прошло через аналогичные этапы жизненного опыта. Например, зажечь свечу, бежать, обнять, оттолкнуть, ударить кулаком, смотреть в зеркало, надеть шляпу. Безусловно, шляпы у всех народов могут быть разные, а зеркалом может служить даже отражение в воде, но само физическое действие, совершаемое в этом случае, одинаково у всех. Таким образом, мы можем говорить об исторически сложившихся *архетипах физических действий*, выражающих смысл, сходный между собой у разных народов, поскольку согласно теории Д. Хиллмана, архетипическое - это действие, совершаемое индивидом, а не вещь как таковая [5]. Пробуждая и вызывая типическую форму душевного переживания у зрителей, физические действия актера становятся бессловесным языком его выразительности, дающим возможность легко и естественно воспринимать смысл и суть происходящего. Вместе с тем, физическое действие как архетип, являясь концентрированным выражением душевного состояния персонажа в данной ситуации, содержит в себе изначальный, первичный

образ того процесса, который оно отображает. Например, надевание шляпы – это процесс накрывания головы чем-либо вообще. Символически он представлен надеванием шляпы, но это может быть большой лист растения, корона или головной убор из перьев. В этом смысле, физическое действие выражает смысл, заключенный в изначальном образе, но абстрагированный от конкретики этого образа. Оно содержит в себе множество смыслов и значений, которые дают возможность прочитывать его намного глубже и многограннее, чем оно означает внешне.

Однако существует немало физических действий, которые содержат в себе конкретное понятие, определенный смысл, некий кодовый знак, принадлежащий определенной конкретной национальной или культурной традиции. Они понятны и значимы только для их представителей и могут совершенно отличаться от действий с аналогичным смыслом у другого народа. В данном случае речь идет о том, что одна и та же идея, один и тот же смысл или чувство у разных народов передаются разными физическими действиями. Например, в знак приветствия европейцыжимают друг другу руки, многие восточные народы прикладывают руку к сердцу, индусы соединяют вместе ладони на уровне груди. Но любое из этих внешне разных действий может стать понятным всем и иметь один и тот же смысл при условии, если оно выражает душу человека, ее проявления. Как справедливо замечает Ю. Клименко, актер с помощью пластики, жеста или мимики способен передать архетип боли, счастья, горя и т. д. А задача зрителя воспринять это чувство [6]. В соответствии с этим, выражая архетипический образ персонажа, физические действия актера отражают весь человеческий опыт, так как являются средством его накопления. Обладая силой воздействия на уровне общечеловеческого, они превращаются в универсальный язык выразительности, проявляя свою трансцендентальность.

В спектакле *Иоана и огонь* Петру Вуткарэу (Театр *Е.Ионеско*, Кишинев: Театр *Казэ*, Токио, 2009) архетипические физические действия актеров, отражающие человеческую идентичность разных народов, стали тем универсальным языком выразительности, который позволил зрителю легко воспринимать смысл и суть происходящего, независимо от культурной или языковой принадлежности. И это немаловажный момент, поскольку в японской версии спектакля были задействованы актеры не только двух различных актерских школ и театральных традиций, но и языковой и культурной принадлежности: В. Самбриш, Л. Погор, В. Нофит, играющие на румынском языке, и семь японских актеров, играющие на японском языке – Ю. Ширане, К. Танака, Ю. Сато, М. Накамура, Т. Курьяма, А. Инаба, С. Ша. Физические действия актеров, выражая смысл, сходный между собой у разных народов, пробуждали и вызывали типическую форму душевного переживания у зрителей. Например, в сцене, где Иоана (Юко Ширане) и священник во время своих странствий встречаются на своем пути одинокого прохожего, который делится с ними едой и питьем. Достав кусок хлеба, бережно завернутый в лоскут материи, и сосуд с напитком, он угощает изрядно проголодавшихся Иоану и священника, которые вмиг поглощают предложенное, собрав даже крошки. Затем, после небольшого отдыха и беседы, путники расходятся в разные стороны, каждый по своим делам. Сами по себе подобные действия: поделиться питьем или преломить хлеб со страждущим, - существуют у многих народов с глубокой древности. Они известны и понятны всем, независимо от того будет ли это ржаной хлеб или кукурузная лепешка, вода или вино. Не копируя бытовой аналог, актеры управляли потоком внутренних импульсов, рождающих видимый узор телесных движений. В другой сцене Иоана склоняется перед королевой (Л. Погор), обозначая «табель о рангах». В этом простом физическом действии актрисы сокрыт многовековой опыт всего человечества. На протяжении всей своей истории человек, подчеркивая разницу социального положения, выражая почтение и уважение, склоняет голову, спину, или колено перед вождем племени или королем, шаманом или священником. Услышанная «запись» в теле-памяти, выносится актрисой наружу так, что создается ощущение, как будто содержание опыта прошлых поколений принимает участие в формировании ее физических действий. Аналогична этому сцена утреннего туалета короля (В. Самбриш), пропитанная буффонадным

духом. Причесываясь, припудриваясь и орошая себя парфюмом, он совершает ежедневный и очень важный для него ритуал. Гротесковые действия актера, лишённые житейских подробностей и интимных деталей, понятны без всяких слов и комментариев. Их простота и естественность не требует дополнительной расшифровки или пояснений, а их идентичность объединяет людей на общечеловеческом уровне.

Очевидно, что изначальный символизм физических действий содержит в себе множество смыслов и значений, которые дают возможность прочитывать их намного глубже и многограннее, чем они означают внешне. Такие действия выражают смысл, заключённый в изначальном образе, но вместе с тем, абстрагированный от конкретики этого образа. Как, например, актеры, несущие в руках чемоданы. Символизм этого действия намного шире простого понимания дорожной принадлежности. Может это багаж жизни, багаж истории, багаж внутреннего мира человека? А может это символический портал, позволяющий преодолевать не только расстояния, но и время? В этом контексте, не менее интересна сцена омовения Иоаны, сделанная режиссером по принципу театра теней. В ней знаковость физических действий актеров, соответствующих этим понятиям, но свободных от бытовых нюансов, открывает широкий спектр смыслов - от простой гигиенической процедуры до ритуала омовения-очищения души.

Вместе с тем, раскрываясь на разных смысловых уровнях, они стали концентрированным выражением душевного состояния персонажа в тот или иной момент. Например, одну из сцен собрания священнослужителей П. Вуткарэу решает в духе балагана, опуская на головы японских актеров, шутовские колпаки. Эта «святая» инквизиция шутов, сидящих за красным столом, достав кукол, начинает над ними суд. Главный священник-шут руководит остальными. Одним лишь жестом руки, словно дирижер, он разрешает говорить или заставляет молчать. Балаганное фиглярство, фарс как внутренняя сущность персонажей, вылезает наружу с каждым жестом и движением. Они «выплескиваются» потоком внутренних импульсов актеров различной напряженности, как струи фонтана, разной силы и высоты, окрашенные разными цветовыми подсветками. И совсем другую сущность инквизиции раскрывают физические действия актеров в финальной сцене суда над Иоаной, построенной режиссером с монументальной мощью и величию. Застывшие как скульптуры священники, стоящие на кубках, создают холодящее ощущение каменного надгробия. Их тела, вытянутые как стрелы, транслируют непреклонность, негибкость, окаменелый догматизм. Неподвижные статуи. Идолы смерти. И только главный, сидя с центре на кубе, махнет рукой – «Виновна!»

Таким образом, физическое действие актера-человека в трансцендентальном театре – это процесс, объединяющий его внутреннюю и внешнюю технику, в котором задействованы все человеческие составляющие, весь его триединый инструмент – не только физическое тело и разум, но и душа. Человеческая способность актера слышать любой частью тела собственные внутренние импульсы, транслировать их вовне, создавая ткань энергетического поля спектакля, вплестаться в нее, скользя, подобно сёрферу по волне, превращает физическое действие в «звучащую» речь. Представляя собой конечный результат внутренних импульсов, физическое действие обретает уровень активности и воздействия языка, на котором говорит общечеловеческая сущность актера со зрителем – душа.

Библиографические ссылки

1. ЧЕХОВ, М. *Об искусстве актера*. Москва: Искусство, 1986.
2. ГРОТОВСКИЙ, Е. *От бедного театра к искусству проводнику*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
3. БРУК, П. *Нити времени*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2005.
4. БАРБА, Э. *Бумажное каноэ*. С.-Петербург: ГАТИ, 2008.
5. ХИЛЛМАН, Д. *Архетипическая психология*. С.-Петербург: Б.С.К., 1996.
6. КЛИМЕНКО, Ю. Театр как практическая психология. В: *Катарсис*. 1994, с. 84-116.

ANALIZA COMPARATĂ A PERSONAJULUI CARMEN ÎN DIVERSE OPERE ARTISTICE

ANALYSIS OF THE IMAGE OF CARMEN IN VARIOUS WORKS OF ART

ELEONORA VARNACOVA,
lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articol este descrisă istoria personajului Carmen, începând de la crearea nuvelei cu același nume de Prosper Mérimée și până în zilele noastre. Numele Carmen se asociază cu frumusețea, viclenia, libertatea și dragostea. De aceea, în diferite domenii ale artei – operă, balet, pictură, cinematografie – sunt cunoscute interpretări variate ale acestui personaj. Imaginea personajului Carmen, prezentată și prelucrată în lucrări ca opera lui Bizet, baletul lui Șcedrin, versurile lui Blok, în lucrările cinematografice realizate de Vicente Aranda, Van Alexander, în baletul „Carmen TV” montat de Radu Poclitaru, va cunoaște și în continuare o dezvoltare dinamică și va dezvălui noi trăsături ale acestui personaj care întruchiează libertatea și dragostea.

Cuvinte-cheie: Carmen, iubire, libertate, frumusețe

This article summarized the history of Carmen's character starting with the creation of the novella by Prosper Merimee, and to this day. The name Carmen is associated with beauty, wiliness, freedom and love, that is why there are so many interpretations of this character in different fields of art such as the opera painting, ballet and cinematography. The image of Carmen presented in such works as an opera by Bizet, Shchedrin's ballet, Blok's poems, in the films (made by Vicente Aranda and Van Alexander), in the ballet „Carmen TV” staged by Poklitaru Rada will continue to dynamically develop and reveal new features of this image of freedom and love.

Keywords: Carmen, love, freedom, beauty

Deseori, scriitorii, poeții, compozitorii și pictorii își întorc privirile către personaje nemuritoare ale literaturii și artei. Fiecare autor are dreptul de a dezvălui în imaginea existentă trăsături noi și de a exclude trăsături cunoscute deja. Cu toate acestea, elementele caracteristice ale eroilor rămân neschimbate. Așa-numitele subiecte și imagini „migratoare” sunt foarte interesante anume prin multitudinea metamorfozelor prin care trec. Sunt bine cunoscuți eroii Don Juan, Don Quijote, Sancho Panza, Romeo și Julieta, Hamlet, Otello, etc. Unul dintre cei mai cunoscuți, populari și, poate, cel mai iubit, este personajul Carmen.

Atunci când printre participanții unui carnaval apare o tânără cu o floare purpurie prinsă în părul negru, ea este asociată imediat cu frumoasa Carmen, o persoană înzestrată cu calități deosebite întru-chipate în dragostea față de libertate, mândrie, frumusețe, viclenie. Anume aceste calități l-au cucerit atât pe José cât și pe mulți alți bărbați.

„Se pare că Mérimée a scris o istorie care, într-adevăr, putea avea loc. Mica nuvelă este scrisă într-o manieră aparent nesperioasă, ușoară, caracteristică marilor scriitori. Eroina principală, Carmen, cel mai probabil, nu este produsul fanteziei autorului. Mérimée ne transmite în mod intenționat doar fapte care ne-ar ajuta să creăm singuri personajul. În nuvelă nu se vorbește direct despre sentimentele lui Carmen, gândurile și năzuințele ei, de aceea, Carmen apare anume în acea imagine pe care o recunosc toți” [1, p. 9].

Mérimée nu-și idealizează eroii. Carmen este înzestrată cu „cele mai rele patimi”: ea este răzbitoare și rea, ea își trădează soțul, este nemiloasă față de amantul său. Eroina Carmen are trăsături caracteristice vrăjitoarelor din folclorul spaniol – eroinele divine Lamia și Lilit. Ele sunt de o frumusețe demonică, dar seducerea lor era dezastruoasă pentru bărbați. Carmen este o persoană integră, liberă, orientată împotriva violenței și asupririi.

În 1861 Théophile Gautier publică poezia „Carmen”, în care țiganka apare ca o expresie a unei puteri nemărginite asupra bărbaților. Anume aceste trăsături ale caracterului l-au impresionat pe compozitorul Georges Bizet, care a dezvoltat ideea în opera sa.

În 1874 Georges Bizet scrie opera „Carmen”, pe un libret de Henri Meilhac și Ludovic Halévy, considerată mai târziu o capodoperă în arta muzicii de operă. Bizet a reconstruit coloritul spaniol, specificul sufletului țiganilor, dramatismul conflictelor.

Opera „Carmen” este considerată punctul culminant al creației cunoscutului compozitor francez Georges Bizet și una dintre cele mai bune opere din lume. Totodată, „Carmen” a fost ultima operă compusă de Bizet: premiera ei a avut loc la 3 martie 1875, cu trei luni înaintea decesului compozitorului. Se consideră că trecerea prematură în neființă a compozitorului a fost dictată de scandalul extraordinar iscat în jurul operei: spectatorii considerau subiectul indecent, iar muzica prea complicată și imitativă. Premiera operei a fost un eșec total.

În operă, conținutul nuvelei a fost schimbat esențial. Experimentații literari Henri Meilhac și Ludovic Halévy au prelucrat cu iscusință libretul, adăugând dramatism, contraste emoționale, au creat imagini expresive ale eroilor, deseori diferite decât ale eroilor literari. José, care în nuvelă este un tânăr sumbru, mândru și sever, în operă apare ca o persoană simplă, onestă, dar foarte emotivă și lipsită de caracter.

Pe de altă parte, toreadorul Escamillo, abia evidențiat în nuvelă, este prezentat în operă ca o persoană puternică și plină de colorit. Michaela, mireasa lui Jose, la fel, apare în operă ca o persoană tandră și gingașă, plasându-se pe planul secund în comparație cu înfocata țigancă. Desigur, este imposibil să nu observăm cum s-a schimbat și eroina principală. Bizet o „înnobilează” pe Carmen, înlăturându-i astfel de calități ca viclenia și năravul de a fura, scoțând în evidență, în schimb, independența și dragostea ei față de libertate.

Carmen – puternică, mândră, pasională – este alta decât eroina lui Mérimée. Căldura și lirismul – iată noile calități ale lui Carmen. Autorii libretului au exclus din biografia lui Carmen unele circumstanțe care sunt în defavoarea eroinei. Bizet îi atribuie eroinei sale calități de măreție tragică: cu prețul propriei vieți Carmen demonstrează dreptul de a iubi și a fi iubită. Probabil, anume acest tragism o face atrăgătoare în ochii spectatorilor.

Muzica operei impresionează prin melodiile extraordinare, iar subiectul este plin de dramatism. Opera, în genere, simbolizează viață și sinceritate, fapt ce o face pe înțelesul și pe placul spectatorului. „Carmen” este o adevărată capodoperă a muzicii de operă.

Opera este inedită și prin conținutul fermecător al scenelor populare. Viața plină de temperament a masei pestrice de oameni sub soarele arzător, personajele romantice ale țiganilor și ale contrabandiștilor, atmosfera încinsă a luptelor cu taurii – toate aceste elemente subliniază și mai mult în operă atât caracteristicile deosebite ale eroilor principali Carmen, Jose, Michaela, Escamillo, cât și soarta tragică a lor.

Aceste scene oferă subiectului tragic o expresie optimistă. Îndată după premiera operei care a avut loc în anul 1875, deși au apărut multe recenzii negative, totodată, specialiștii au apreciat înalt opera lui Bizet.

Piotr I. Ceaikovski scria: „Opera lui Bizet este o capodoperă, una dintre puținele lucrări care reflectă aspirațiile muzicale ale unei epoci întregi. Peste vreo zece ani „Carmen” va fi una dintre cele mai populare opere” [2, p. 21]. Cuvintele lui Ceaikovski s-au adevărit: opera „Carmen” până în prezent este una dintre cele mai populare reprezentări teatrale.

„Carmen” a fost de nenumărate ori montată pe scenele de balet. În baza operei „Carmen” de Georges Bizet (1875), coregraful Alberto Alonso montează baletul într-un act *Carmen-suita*, orchetrat special pentru această montare de către compozitorul Rodion Șcedrin (1967), materialul muzical fiind esențial modificat.

Premiera mondială a avut loc la 20 aprilie 1967 la Teatrul Bolshoi. Relațiile dintre personaje și uciderea lui Carmen de către Jose sunt determinate de soartă. Astfel, istoria eroinei Carmen (în comparație cu sursa literară și opera lui Bizet) este realizată simbolic, fapt subliniat și de locul desfășurării acțiunii – arena coridei.

Cea mai bună Carmen în istoria baletului este considerată Maia Plisețkaia. Carmen, senzuală și puternică, tragică și cochetă, liberă în toate mișcărilor sale, în interpretarea dansatoarei sovietice ră-

mâne până în prezent irepetabilă în arta baletului. Criticii scriau despre Plisețkaia din *Suita Carmen*: „Toate mișcările transmiteau un anumit sens, o chemare, un protest: și mișcarea senzuală a umărului, și mișcarea accentuată a șoldului, și întoarcerea bruscă a capului, și privirea străpungătoare de sub sprâncene... E de neuitat momentul când Carmen-Plisețkaia privește ca un sfinx cum dansează Toreadorul, pe când poziția ei statică transmitea toată încordarea lăuntrică: ea fascina spectatorii, astfel, sustrăgând toată atenția, intenționat sau involuntar, de la frumosul dans al Toreadorului” [3, p. 11].

Caracterul extrem de senzual, erotic, neobișnuit al regiei a trezit dezaprobare în rândurile conducătorilor de stat sovietici. Maia Plisețkaia își amintea: „Puterea sovietică i-a permis lui Alonso să pună în scenă baletul doar pentru că îl considera „de-al lor”, de pe Insula Libertății. Dar acest „insular” a reușit să monteze un spectacol nu doar despre niște relații de dragoste, ci și să promoveze ideea că nu e nimic mai presus în viață decât libertatea. Și, desigur, baletul a avut mult de pățimit nu doar pentru scenele erotice și „mersul” meu pe talpă, dar și pentru politica pe care o promova în mod evident” [4, p. 37]. Noutatea baletului a descurajat publicul și baletul a avut o premieră *rece*. Cea mai importantă pentru Plisețkaia a fost aprecierea publicului spaniol: „Când spaniolii mi-au strigat „Ole!”, am înțeles că eu am învins” [4, p. 38].

În 2001 coregraful Radu Poclitaru a montat propria versiune a operei „Carmen” după motivele operei lui George Bizet, apoi, la 25 octombrie 2006, la Teatrul „Kiev Modern-Balet”, a avut loc premi-
era baletului „Carmen TV”. Cunoscuta istorie a țigăncii din nuvela lui Prosper Mérimée este tratată în acest balet într-o cheie nouă și absolut neașteptată.

Datorită coregrafiei novatoare a lui Radu Poclitaru, viața scenică a personajelor din spectacol este completată de intonații acute contemporane, păstrând, totodată, frumusețea Spaniei secolului al XIX-lea, iar muzica genială a operei „Carmen” i-a permis autorului să monteze un spectacol absolut nou fără a modifica spiritul creat de Georges Bizet.

Publicul este captivat chiar din primele minute de dinamismul baletului și urmărește cu atenție acțiunile care se desfășoară pe scenă. Costumele, decorațiunile deosebite, coregrafia – toate aceste lucruri atrag în mod direct atenția publicului și îl fac să urmărească tot ce se întâmplă pe scenă. O oră și jumătate de spectacol trec ca o clipă.

Un loc aparte în spectacol îi revine dragostei. Autorul o prezintă cu mare grijă, dar, totodată, într-o manieră pasională, deschisă, naturală ... ca în viață. Ea îți taie respirația, te impune să trăiești fiecare moment, fiecare mișcare a dansatorilor.

Carmen este o persoană liberă, sălbatică, îndrăzneată. Are dorința de a fi liberă, învingătoare, de a-și trăi viața din plin. Jose este un rob al sentimentelor sale care se desfată în acest statut. Ambii eroi își demonstrează perfect sentimentele. În timpul dansului se aud clar toate cuvintele pe care ei și le spun unul altuia, fiecare răsuflet, fiecare șoaptă... Toreadorul este un personaj îngrijit, îmbrăcat în haine albe, de-ți pare că luminează, dar puțin ... lipsit de conținut. În timpul spectacolului mai degrabă îl urmărești pe Jose decât pe Toreador. Mulțimea de țigănci și soldați creează o senzație de mișcare browniană, haotică, de mișcare a scenei. Această mulțime poate fi privită ori ca o decorațiune vie, ori ca un singur personaj care urmărește acțiunea dintr-o parte și acceptă sau respinge deciziile luate de eroii principali. Se observă un bun simț al umorului atât în patosul nesincer al Toreadorului, în îmbrăcămintea pe care o poartă, în privirile și mișcările sale, cât și în tot spectacolul. Însuși Radu Poclitaru consideră că drama trebuie povestită cu un fel de zâmbet lăuntric. Zâmbetul, în cazul dat, este sinonimul unei viziuni realiste asupra vieții.

În martie 2007 spectacolului i-a fost decernat premiul „Киевская пектораль” în două nominalizări: „Cel mai bun spectacol al anului” și „Cel mai bun maestru de balet”.

Personajul Carmen în literatura rusă din secolul de argint

Pentru prima dată personajul Carmen apare în folclorul spaniol, fiind preluat și descris în nuvela cu același nume de Prosper Mérimée și în opera lui Georges Bizet. Apoi, personajul apare în ciclurile

de poezii ale lui Alexandr Bloc, Marina Țvetaeva și Garcia Lorca. Un loc aparte printre aceste opere îl ocupă ciclul de poezii al lui Alexandr Bloc, deoarece anume aici pentru ultima dată se vorbește despre acest subiect epic cu o bogată tradiție istorică, iar poeziile Marinei Țvetaeva și ale lui Garcia Lorca sunt pătrunse de un șir de asocieri legate de numele Carmen.

Cititorii ruși pentru prima dată au luat cunoștință de traducerea nuvelei „Carmen” de Prosper Mérimée în 1846, îndată după apariția ei de sub tipar. Un nou val de interes față de personajul Carmen apare după punerea în scena rusă a operei lui Georges Bizet, care a avut loc în anul 1885 la Teatrul Mariinsky. Au început să apară noi traduceri în limba rusă de Constantin Lipskerov („*Carmencita și soldatul*”), Vadim Șerșenevici („*Țiganca Carmen*”).

La începutul secolului XX tema „Carmen” pătrunde în poezia rusă. Chipul țigăncii pasionale a fost descris de poezii Alexandr Bloc, Marina Țvetaeva, Igor Severeanin, Vladislav Hodasevici, Sașa Ciornâi, Vadim Andreev.

Alexandr Bloc scrie ciclul liric *Carmen* într-o săptămână, de la 24 până la 31 martie 1914, sub impresia produsă de Liubovi Alexandrovna Andreeva-Delmas, una dintre interpretele rolului lui Carmen în opera lui Bizet, interpretarea căreia l-a fascinat. Personajul țigăncii seducătoare și de neîmblânzit a stat la baza imaginii lirice a *Carmencitei* – „fenomen”, divinitate, apariția căreia se compară cu o calamitate naturală, iar comunicarea cu ea se echivalează cu extazul religios. Tema iubirii, a morții și a pasiunii sunt anume acele teme care îl atrag pe poet.

Istoria țigăncii dornice de libertate a fost expusă și în opera altui reprezentant al veacului de argint – Igor Severeanin. Poezia „Carmen” prezintă interesul poetului față de motivele spaniole. Din amintirile poetului aflăm despre sursele interesului său față de operă și gusturile sale muzicale: „Sinteza Muzicii și a Poeziei sunt acele două pasiuni, pe care nu le voi putea niciodată înșela” [5, p. 17]. Aceste două surse ale chipului Carmen îl încântă pe poet, el subliniază egalitatea lor și legătura reciprocă dintre literatură și muzică, în care personajul Carmen este completat reciproc.

Chipul eroinei Carmen nu-și pierde actualitatea până în zilele noastre, regăsindu-se în operele poezilor Iunna Moriț, Andrei Dementiev, Alexandr Mejirov, Tatiana Smertina și alții.

Carmen în cinematografie

Alexandr Bloc scria despre Carmen: „Și frumusețea ta sălbatică e ca o chitară, ca o tamburină a primăverii” [5, p. 13]. Nuvela „Carmen” de Prosper Mérimée, iar mai târziu opera cu același nume a lui Bizet, au făcut din personajul țigăncii spaniole unul dintre cele mai populare și citate nume în arta mondială. Vincente Aranda, care a ecranizat nuvela lui Prosper Mérimée, spunea: „Carmen a devenit prima femeie fatală cunoscută în istoria literaturii”.

Cineștii au întreprins nenumărate încercări de a ecraniza opera „Carmen”. Una dintre primele lucrări este filmul regizorului spaniol Tulio Demilecci „Carmen din Rondo” (1959), o melodramă muzicală cu actrița și cântăreața de estradă italiană Sara Montiel în rolul principal. În istoria cinematografiei acest film a fost prima ecranizare deplină a operei lui Prosper Mérimée (până la acest film, în 1915, a fost turnată o comedie cu Charlie Chaplin). În film răsună multe cântece interpretate de Montiel, subiectul este, evident, schimbat, dar, totuși, pe ecran apare eroina Carmen – fermecătoare, îndrăgostită de libertate – una dintre cele mai reușite ecranizări ale chipului Carmen din lume.

Filmul are două versiuni: versiunea franceză și cea spaniolă. Versiunea franceză – „Carmen din Granada” – se deosebește de cea originală, spaniolă, prin câteva episoade. Filmul dramatic francezo-italian „Carmen” este o adaptare a operei cu același nume a lui Georges Bizet realizată de regizorul Francesco Rosi. Rolul principal feminin a fost interpretat de Julia Migenes, rolul lui Jose a fost jucat de Placido Domingo, iar Ruggero Raimondi a interpretat rolul lui Escamillo. La pupitrul dirijoral s-a aflat Lorin Maazel. Filmările au avut loc în Andaluzia. Rosi a făcut tot posibilul să reproducă Sevilla anilor 1875-1876, folosind în acest scop și gravurile lui Gustave Dore (seria lucrărilor „Spania”).

La premiul Oscar a fost nominalizat filmul „Carmen” (1983) al regizorului Carlos Saura. Rolul

principal în acest film a fost interpretat de irepetabila dansatoare spaniolă flamenco, actrița Laura del Sol. Filmul a fost premiat de Academia Britanică și a luat două premii la festivalul de la Cannes. Eroina filmului este ca un foc, ca o pasiune lăuntrică arzătoare ce trăiește în fiecare moleculă a actriței, care poate și mângâia, și omorî printr-o singură privire. Carmen este nemaipomenită, inaccesibilă!

Premiera filmului „Carmen” montat de regizorul spaniol Vicente Aranda a avut loc la 16 mai 2003 în Franța. Filmul a fost remarcat în 7 nominalizări ale premiului național „Goya”: pentru cea mai bună imagine, pentru cele mai bune costume, pentru cea mai bună coloană sonoră, pentru cel mai bun montaj etc.

Spre deosebire de opera „Carmen”, filmul regizorului Aranda prezintă un tablou istoric veridic al Spaniei anilor 30 ai secolului XIX, foarte apropiat de sursa inițială – nuvela scriitorului Prosper Mérimée. Printre altele, el însuși este prezent pe ecran nu doar ca povestitor, ci și în calitate de martor, ba chiar participant al evenimentelor. El ar fi vrut să-l ajute pe Jose care, din gelozie și dragoste nestăpânită față de Carmen, devine contrabandist și ucigaș și, astfel, să-l scape de pedeapsa cu moartea. Filmul prezintă nu doar scene inspirate din nuvela lui Prosper Mérimée, ci este completat de percepția proprie a regizorului și, evident, de jocul actorilor. Tragedia eroinei Carmen este tragedia unei femei frumoase, imorale și pasionale care nu-și poate potoli setea de dragoste. Ea este copleșită de această patimă în măsura în care poate respira și percepe lumea înconjurătoare. În film Carmen apare ca o femeie care aduce pieirea oricărui bărbat care ar vrea să se îndrăgostească sau s-a îndrăgostit de ea. Prin apariția, comportamentul și privirea ochilor săi, îi transformă pe bărbați în robi.

Jocul extraordinar al actriței Paz Vega îi fascinează pe spectatori. Fiind de naționalitate spaniolă, ea reușește să redea întocmai caracterul eroinei sale. Carmen este o femeie frumoasă și seducătoare până la sfârșitul vieții. Așa trebuie să arate o femeie frumoasă și fatală! Ea poate seduce orice bărbat, având o energetică nereală. Deși, la drept vorbind, ea nu poate fi considerată frumoasă. Carmen atrage prin comportament și prin charismă. Vega este pur și simplu încântătoare în acest rol! Temperamentul spaniol, privirile, gesturile... Este foarte expresiv jocul dramatic al actriței atunci când Paz Vega prezintă adevăratele trăsături de caracter ale țigăncii. Pentru ea dragostea este un joc, cuvintele n-au valoare. Și fiecare simte acest lucru, dar, totodată, începe să trăiască sentimentele lui Jose și iată nu o mai putem învinui pentru acele fapte care au frânt atâtea inimi, au călcat în picioare atâtea suflete, au luat atâtea vieți. Paz Vega a combinat reușit în acest rol dramatismul și erotismul.

Deosebește acest film de alte ecranizări și faptul că el, în mod direct, este pătruns de „erotică pe muchie de cuțit”, în care Paz Vega nu conține să se dezgolească. Atâta goliciune îl tulbură, îl sfiește pe spectator, dar sexualitatea frumoasei brunete omoară dintr-o lovitură, transformând-o pe Carmen în cea mai dorită spaniolă.

Talentatul actor de origine argentiniană Leonardo Sbaraglia a interpretat la fel de bine rolul îndrăgostitului Jose. În această istorie personajul lui Jose nu este atât de simplu. Iată Jose se schimbă sub presiunea dragostei pătimașe care îi arde inima. Anume în ochii lui se vede dragostea care aduce la nebunie. Sbaraglia transmite atât de veridic gelozia cât și dragostea, încât nu poți pune la îndoială sentimentele lui. Rolul lui Jose pe drept este considerat unul dintre cele mai bune ale actorului Sbaraglia.

Scena finală cu Jose și Carmen este o adevărată explozie de sentimente transmisă prin jocul excepțional al actorilor, ghidat de mâna talentată a regizorului.

Carmen, posibil, este cea mai cunoscută istorie despre o dragoste fatală care poate duce doar la nenorocire, despre o dragoste care nu are altă explicație decât o patimă răvășitoare. Este o istorie pătimașă, frumoasă, în culoarea roșie a dragostei și a sângelui. Poate de aceea istoria acestei dragoste va trăi veșnic.

Ecranizarea nuvelei lui Prosper Mérimée nu lasă indiferent pe nimeni. Deși tema acestei istorii este cunoscută foarte bine de toți, filmul trezește o explozie de emoții, o adevărată plăcere de pe urma vizionării lui, fiind o adevărată capodoperă. În literatură sunt cunoscute multe opere de valoare, însă, odată fiind citită, nuvela „Carmen” rămâne pentru totdeauna în inima cititorului.

În cinematografia rusă, la fel, s-au făcut încercări de ecranizare a renumitei nuvele a lui Prosper

Mérimée. O ecranizare a acestei opere a fost realizată de regizorul Alexander Van („Carmen”, 2003) cu actrii Olga Filipova și Igori Petrenko în rolurile principale.

Carmen în pictură

Mulți pictori au realizat portretul renumitei țigănci, prezentând-o pe pânză în costume de culoare roșie-aprinsă, de regulă, în tonalități negre și roșii. Acestea reprezentau schițele costumelor pentru opere și balet, portretele balerinelor, ale cântărețelor de operă care au jucat rolul lui Carmen pe scenele lumii. Una dintre primele lucrări este tabloul în alb-negru cu reprezentarea ultimului act al operei „Carmen”. Portretul lui Carmen a fost pictat de renumiți pictori, precum Pablo Picasso, Alexandre Benois, A. Golovin („Portretul M.N. Kuznețova-Benois în rolul lui Carmen”), Mark Chagall, T.G. Bruni, F. Goya („Portretul Mariei Teresa Alba”), E. Mane („Emilia Ambr în rolul lui Carmen”), M. Vrubel („Tatiana Liubatovici în rolul lui Carmen”), Rafal Olbinski („Carmen”), P.A. Skotari („Irina Arhipova în rolul lui Carmen”). S-au păstrat și unele picturi în acuarelă realizate de Prosper Mérimée (tatăl scriitorului a fost pictor și un bun specialist în istoria artelor). Carmen este cunoscută de foarte mult timp, dar interesul față de acest personaj se păstrează până în prezent. Astăzi Carmen nu este doar o frumoasă și vicleană țigăncă. Ea a preluat viclenia și frumusețea de la personajul lui Mérimée, dragostea față de libertate de la Bizet, măreția de la Bloc și multe alte trăsături, pe care le-au descris alți autori. Numele Carmen este asociat cu frumusețea, viclenia, dragostea de libertate, trandafirul, habanera, Spania ș.a. Aceste trăsături stau la baza mai multor interpretări ale personajului Carmen în diferite domenii ale artei. Evident, vor mai fi create multe opere care vor completa personajul cu noi trăsături de caracter. Totuși, Carmen va rămâne un simbol al libertății, al luptei împotriva violenței, un simbol al dragostei, al pasiunii, al alegerii între viață și moarte.

Referințe bibliografice

1. БЕЛОВ, А. *Мировое искусство: Кармен – вечный образ, вечная страсть*. VillingStore, 17.01.2013
2. УТКИН, В. *Кармен. Отличие образов главных героев в литературном и музыкальном произведении*. Искусство и культура, 2007.
3. АЛЕКСАНДРОВА, И. *Лучшие образы Кармен, созданные на сцене и в кино*. Книжный мир, 2013.
4. КАБАЧИНОВА, И.В. *Образ Кармен в мировом искусстве*. Москва, 2000.
5. ЧИГЖИТ ЧЕЧЕНА. *Образ мировой литературы в поэзии А.Блока*. Москва, 2014.
6. МЕНЬШЕНИНА, Е. *Пошла в тираж: Кармен в литературе, музыке и живописи*. Газета Аргументы и факты, 25.10.2013.
7. УЗУН, Е. *Свободный танец. Раду Поклитару*. Кишинев, 2012.

MAURICE BÉJART: STIL INDIVIDUAL ÎN COREGRAFIE

MAURICE BÉJART: INDIVIDUAL STYLE IN CHOREOGRAPHY

ANGELA BEȚIȘOR,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În acest articol este abordată tema stilului individual în coregrafie, în special, prin creația lui Maurice Béjart. Stilul inedit și caracteristicile originale care îi aparțin maestrului au influențat o întreagă generație de coregrafi.

Cuvinte-cheie: stil individual, stil coregrafic, postmodern, individualitate în arte, sinteza artelor în spectacolul coregrafic

In this article is considered the theme of the individual style in choreography, especially in Maurice Béjart's creation. The unique style and original features, belonging to the master, have influenced a whole generation of choreographers.

Keywords: individual style, choreographic style, postmodern, individuality in arts, synthesis of arts in a choreographic show

Evoluția artei coregrafice contemporane este imposibil de imaginat în afara procesului de extindere a diversității de gen și stil, de îmbunătățire a expresivității și complexității mișcărilor coregrafice. Apariția de noi sisteme academice în arta coregrafică, total diferite de cele tradiționale, solicită studierea unor stiluri de dans mai recente. Aceste sisteme se dezvoltă dinamic și reprezintă combinații armonioase dintre tehnici ale dansului jazz, dansului modern și baletului clasic. Una dintre particularitățile curentelor moderne ale coregrafiei este unicitatea realizată prin simbioza mișcărilor coregrafice ale antagoniștilor, precum par a fi, la prima vedere, jazz-ul modern și baletul clasic. Însă, anume aceste aspecte contradictorii permit crearea unui limbaj divers, expresiv al mișcărilor, specific stilurilor coregrafice moderne.

Dansul contemporan a apărut în a doua jumătate a secolului XX, având la bază tehnici ale dansului modern și postmodern. Pentru complexitatea și actualizarea permanentă a tehnicilor și mișcărilor, acest stil de dans este tratat ca un instrument eficient pentru formarea individualității dansatorului prin experimentare, improvizație, combinare a exercițiilor de echilibru și prize dificile cu tehnici de respirație și cu mișcări naturale. Opus stilului tradițional, dansul contemporan nu este asociat cu anumite tehnici, ci reprezintă o filosofie specifică, bazată pe cercetarea și explorarea permanentă a energiei naturale, a posibilităților și limitelor emotive și fizice ale corpului uman.

Dansul modern a apărut în sec. XX, își are originile în Europa și s-a format ca o reacție adversă față de tehnica baletului clasic, ca o luptă împotriva regulilor stricte ale concepției clasice a dansului. Dacă ne aprofundăm în cercetarea fenomenelor ce au contribuit la apariția acestui stil, constatăm că dansul modern a apărut ca stil exclusiv, unic. Dansul modern, în primul rând, este o combinație dintre idee și filosofie, iar mișcările sunt o reflectare a ceea ce dorește să exprime interpretul. Coregrafii și interpreții creau propriile tehnici, propriul limbaj de dans, școli specifice. Astfel a apărut *postmodernul* – un stil de dans în afara oricărei tehnici și forme preexistente. În paralel cu evoluția dansului modern, a evoluat și *dansul jazz*. În dansul contemporan, îndeosebi *jazz* și *modern*, fiecare pedagog își creează propria tehnică, iar valoarea pedagogului și coregrafului este determinată de originalitatea și unicitatea sa. În același timp, tot mai aparentă era convergența dintre dansul *jazz* și cel *modern*, preluarea elementelor și mișcărilor baletului clasic. Aceasta a dus la apariția dansului *jazz-modern*. Tehnica acestui stil de dans a combinat echilibrat elemente, anterior incompatibile – energia, ritmul, coordonarea, forța și agilitatea dansului *jazz*, ideea și filosofia, libertatea coloanei vertebrale, exercițiile de respirație și echilibru, specifice dansului modern și mișcările baletului clasic, care permit antrenarea rezistenței, pasului, săriturii și rotațiilor. Anume *jazz-modernul* a devenit acea tehnică unică, care permite instruirea unui interpret universal.

Actualmente, în montările sale, coregrafii tind să găsească, în primul rând, ceva nou, neobișnuit, în dependență de particularitățile și specificul lexical al dansului. Coregraful gândește și se exprimă prin mișcare, tehnicile de dans ale coregrafilor profesioniști sunt variate și unice, iar în procesul de creație al unui coregraf este inevitabilă combinarea diferitor tehnici, inspirate din alte creații și individualizate ulterior. În aceste condiții, a apărut termenul *contemporary dance*, curent al dansului care nu poate fi atribuit unui anumit stil sau sistem. Dansul *contemporary* reprezintă un proces logic de integrare.

Conexiunea mai multor stiluri de dans, aparent incompatibile, au provocat discuții aprinse despre stilul individual al autorului în coregrafie.

Această temă este puțin explorată și studiată, iar subiectul provoacă o multitudine de dispute și opinii contradictorii. Prin cercetarea activității unuia dintre cei mai renumiți coregrafi ai lumii din a doua jumătate a secolului XX și începutul secolului XXI – Maurice Béjart – vom încerca să înțelegem și să stabilim ce reprezintă stilul individual al autorului în coregrafie.

„Stilul este o integritate stabilă sau o caracteristică comună a unui sistem de elemente, mijloace de expresie artistică, mișcări sugestive, ce caracterizează o creație sau un ansamblu de opere de artă” [1, p. 491]. La crearea imaginii artistice în dans sau balet are loc îmbinarea tuturor elementelor figurative,

expresive, de tehnică și compoziție într-o unitate inedită. Caracterul acestei îmbinări condiționează stilul, care depinde totalmente de viziunile și metoda artistului, influențând astfel conținutul și forma acestui tot întreg.

Stilul este un mod specific de exprimare într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri ale comunicării; fel propriu de a se exprima al unei persoane; totalitatea mijloacelor pe care le folosește un individ pentru a obține anumite efecte de ordin artistic. „Stilul este caracteristica comună a unui sistem de elemente, mijloace de expresie artistică, mișcări creative, caracterizate de unicitatea ideii și conținutului” [2, p. 126].

La momentul actual suntem interesați tot mai mult de stilul individual, de originalitatea irepetabilă și inconfundabilă a creației fiecărui artist în parte. Caracteristicile autentice ale stilului individual ale artistului au legătură directă cu personalitatea sa, echilibrul psihologic, caracterul, experiența de viață, viziunile sale. Stilul individual reprezintă un sistem multidimensional de elemente coregrafice și plastice, metodologia selectării acestor elemente, utilizarea lor, îmbinarea și relaționarea eficace.

Stilul individual este caracterizat prin comunitatea conținutului ideologic al sistemului artistic, specific operelor autorului, activității sale. Fiecare autor parcurge propriul itinerar pentru afirmarea creativității individuale, reflectată în stilul său. De multe ori, după succes, autorul se confruntă cu perioade de declin sau autocopiere. Evoluția artistului, a propriului stil, este una dintre cele mai dificile aspecte ale procesului de creație. Stilul operei se conturează în procesul de creație al autorului și reflectă atât legitățile generale de stil ale tipului, genului de artă, curentului artistic de bază, tradițiilor populare, cât și aspectele originale, unice ale stilului individual al autorului.

Însă stilul nu se limitează doar la totalitatea trăsăturilor distinctive și definitorii ale conținutului și formei. Acesta reprezintă o coeziune însuflețită, și nu o selecție mecanică de obiecte. Anume profunzimea spiritualității, originalitatea exprimării viziunilor autorului prin creația sa ne atrage și ne captează, iar aceste aspecte sunt reprezentate cel mai bine prin stilul individual. În procesul de creație autorul pune suflet în tot ce concepe, trăiește soarta personajelor din operele create. De aceea, nu este surprinzător faptul că cursul gândirii sale, temperamentul, caracterul, stările de spirit predominante, viziunile, însăși metoda sa de creație sunt reflectate în operele sale.

Pentru a înțelege în profunzime originalitatea stilului unui autor, trebuie să studiem mai multe opere, semnate de acesta. „Individualitatea operei de artă a unui artist este manifestată prin originalitatea irepetabilă a acestuia, prin forma specifică a existenței și creației sale, care conferă rezultatelor muncii sale un caracter unic” [3, p. 109-110]. Individualitatea determină volumul și valoarea a tot ceea ce este capabil artistul să creeze. Pentru a-și atinge scopul și a-și valorifica capacitățile artistice cu care l-a înzestrat natura, artistul trebuie să-și găsească identitatea sa personală, să posede calități, precum integritate, originalitate, mobilitate, care vor permite afirmarea ideologiei și viziunilor sale estetice, orientărilor valorice. Există un univers deosebit, independent de stări, imagini, caractere, teme, identitate și unitate stilistică (Shakespeare, Mozart, Pușkin, Dostoievski, Picasso ...), o lume ușor de recunoscut prin originalitatea și unicitatea sa.

Titluri, articole, extrase din numeroase publicații relatează același fapt: „Printre cei care au revoluționat ideea și tehnica tradițională de balet este remarcat Maurice Béjart, un maestru celebru, un coregraf strălucit, care a devenit o figură de cult în domeniul dansului contemporan. Béjart a atins apogeul creației în balet, precum John Lenon în muzica rock”, susține Vladimir Malahov, dansator cu renume mondial și director al Operei de Stat din Berlin. „Béjart, asemenea unui magician fabulos, a scos din captivitate baletul clasic, l-a curățat de praf și de aurul poleit secole la rând, și, într-o versiune actualizată, dansul senzual și feroce al marselezului Maurice Béjart a devenit un simbol al secolului XX” [4].

Aceste realizări valoroase induc spre necesitatea de a găsi explicații și răspunsuri referitoare la creația lui Béjart, cum acesta a devenit unul dintre cei mai importanți coregrafi, datorită căror realizări și calități s-a pronunțat ca un inovator remarcabil, care sunt secretele stilului individual al lui Béjart. Studiarea biografiei și a procesului creativ al coregrafului, lectura cărții sale *Un moment în viața altuia*.

Amintiri (Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires), viziunea mai multor montări ale maestrului ne permit să efectuăm o analiză a creației sale și să găsim răspunsuri la întrebări.

Maurice Béjart s-a născut la 1 ianuarie 1927, în orașul Marseille, Franța. Viitorul coregraf era fiul unui originar din regiunea Kurdistan, estul Turciei, mama sa era originară din Catalonia, iar printre strămoșii săi erau imigranți din Senegal. Mai târziu el însuși recunoaște: „Această combinație de origini etnice a pus amprentă pe întreaga mea creație” [5, p. 67]. El a studiat dansul alături de Léo Staats, de foști dansatori ai trupei de balet a lui Serghei Diaghilev: Madame Rousanne, Liubov Egorova, Boris Knyazev la Paris, Anna Volkova la Londra. Școala rusă de balet, una dintre cele mai vechi și mai prestigioase școli de balet clasic din lume, a jucat un rol semnificativ în formarea stilului individual al coregrafului.

Următoarea etapă în dezvoltarea personalității și creativității artistului o constituie migrația prin trupe de balet, afirmate ca entități independente și ilustre în domeniul artei coregrafice: teatrele lui Roland Petit și Janine Charrat, *Mona Inglesby's International Ballet* din Londra și *Royal Ballet* din Suedia. Ca rezultat, el a însușit tehnica mai multor școli, acest fapt a influențat creația sa coregrafică, iar, treptat, semnele distinctive ale stilului său devin eclectismul, colajul de tehnici preluate de la diferite sisteme coregrafice. De asemenea, succesul său în calitate de regizor și profesor a fost condiționat de faptul că Béjart însuși a început cariera sa ca dansator, a parcurs calea dezvoltării personale și a ascendenței profesionale, ghidând în această direcție și pe discipolii săi.

În această perioadă, Béjart a montat coregrafii și, simultan, a dansat în rolurile principale ale spectacolelor sale. Repertoriul a fost bazat pe îmbinarea de opere ale autorilor clasici și contemporani, același lucru artistul l-a făcut și la selectarea muzicii, combinând într-un spectacol dansul clasic academic și ritmurile moderne; aceste practici au fost aplicate în toate operele sale, create pe tot parcursul vieții. Odată cu fondarea propriei sale trupe „Baletul secolului XX”, el face un experiment grandios prin crearea de spectacole coregrafice sintetice, în care dansul, pantomima, cântecul (sau cuvântul) ocupă un loc egal. Anume în această perioadă Béjart și-a asumat un rol nou pentru activitatea sa – a devenit director artistic. El a dispus extinderea suprafețelor scenice, a propus, în calitate de regizor, o soluție fundamentală inovatoare pentru organizarea eficientă și rațională în cadrul spectacolului a raportului dintre ritm și elementele spațiu – timp. Infiltrarea jocului dramatic în coregrafie a conferit teatrului sintetic note de dinamism și energie.

Maurice Béjart este printre primii coregrafi care a utilizat spații scenice imense pentru montarea coreografiilor sale. În timpul acțiunii pe aceeași scenă puteau fi plasate orchestra și corul, iar acțiunea putea să aibă loc în orice parte a scenei și, uneori, simultan în mai multe părți. Această metodă permitea antrenarea spectatorilor, făcându-i participanți la reprezentație. Cadrul era completat de un ecran imens, pe suprafața căruia erau proiectate imagini ale dansatorilor. Una dintre reprezentațiile sintetice a fost baletul *Suferințele Sfântului Sebastian* (1988), cu participarea orchestrei scenice, a corului, a solo-ului vocal și al coregrafiei.

Béjart este una dintre cele mai controversate figuri ale coregrafiei moderne. În afirmațiile sale teoretice el insistă asupra revenirii dansului la valoarea și caracterul său original. Coregraful consideră că, prin prisma experimentelor artistice și estetice, pe care le-a făcut, este posibilă evidențierea aspectului de bază al dansului – principiile sale antice, fundamentale și universale, comune pentru arta dansului tuturor popoarelor și etniilor. Prin urmare, astfel s-a conturat interesul continuu al lui Béjart față de arta coregrafică a Orientului și a Africii, în mod deosebit maestrul a fost interesat de arta Japoniei.

O realizare a lui Béjart este și faptul că, în încercarea de a utiliza cât mai divers capacitățile plastice ale corpului unui dansator, el a montat nu numai solo-uri, dar a inclus în unele spectacole de balet exclusiv balet masculin; identificând un nou rol pentru cordeballetul masculin, maestrul dezvoltă în mod constant conceptul de dans universal pentru bărbați, bazat pe tradițiile atracțiilor antice și ritualurile diferitor națiuni. Pentru Béjart nimic nu era imposibil: el era interesat în aceeași măsură de baletul clasic și de dansurile tradiționale ale popoarelor lumii, el îmbina în aceeași compoziție scenică

muzica lui Mozart și rock-ul, își permitea să monteze pe stadioane și să desfășoare acțiuni grandioase de lungă durată.

Numele său a devenit demult o definiție auto-definitorie și concisă a stilului *Béjart*. Prin definiția lui *Béjart*, dansul trebuie să exprime complexitatea vieții spirituale a timpurilor noastre. *Béjart*, ca un poet care-și dansează poemele, a schimbat arhitectura dansului, spărgând toate tiparele, aducând pe scenă balet noi asupra cărora a lansat o semnătură inconfundabilă. Unul dintre meritele maestrului este atragerea publicului tânăr la spectacolele de balet.

În tendința de a face arta coregrafică să fie democratică și înțeleasă, *Béjart* a fost, totuși, influențat de ideile și tendințele artistice ale modernismului. Încercările sale de a actualiza limbajul dansului sunt foarte importante pentru arta coregrafică modernă. *Béjart* a fost nu numai un coregraf, ci o adevărată instituție culturală și amprenta personalității sale se regăsește atât în lumea dansului de astăzi cât și în întreaga cultură a epocii noastre. De o popularitate imensă pe tot globul, creațiile lui *Béjart* trădează o capacitate inconsecventă de a se reinventa, de a forța granițele artelor, de a-i reda dansului imaginația și emoția ramificată în defavoarea dictaturii estetismului și rigorii tehnice, deși perfecțiunea tehnicii sale este unanim recunoscută.

În decursul a mai bine de cincizeci de ani de activitate artistică, s-a remarcat nu doar în calitate de coregraf (a realizat în jur de 230 de spectacole coregrafice). *Béjart* este, de asemenea, regizor de teatru și film, realizator al spectacolelor de operă, operetă, spectacole dramatice, filme de televiziune, dramaturg și eseist. Prima treaptă care a dus la recunoașterea internațională a fost licența în filosofie, culminând cu obținerea titlului onorific de academician al Academiei Franceze de Arte Plastice (1994) – unicul coregraf din lume care a beneficiat de o asemenea mențiune. A fost decorat cu premiul Teatrului Națiunilor (1960, 1962) și a Festivalului dansului (Paris, 1965).

În privința noilor tendințe în artă *Béjart* susținea: „Nu sunt nici visător, nici prezicător. Viitorul se creează acum și aici, iar pentru pregătirea acestuia e nevoie de muncă activă și asiduă. Cred că lucrurile duc în direcția fuzionării stilurilor. Acest aspect deschide oportunități mari care stimulează creativitatea. Un mare inovator al secolului XX, format de școala rusă, a fost George Balanchine, care a pus bazele baletului american, a artei baletului neoclasic și a baletului contemporan. El a creat un nou limbaj coregrafic, îmbinând tehnicile dansului modern cu școala clasică. Nu exclud faptul că și ultimele mele spectacole-balet vor contribui la evoluția acestei arte în viitor”.

Cei mai buni dansatori ai lumii au fost solicitați de *Béjart*. Pentru M. Plisetskaya a montat *Isadora* și *Leda și Swan*, *Kurozuka*, pentru V. Vasiliev – *Petrushka*, pentru V. Vasiliev și E. Maximova – *Romeo și Julieta*, pentru R. Nureyev – *Song of a Wayfarer*, pentru Sylvie Guillaume – *Sissi – Regina anarhiei*, pentru cel mai bun solist al său Jorge Donn „a pus în scenă trei piese de balet: *Simfonia bărbatului singuratic*, *Ritual de primăvară* și *Bolero*, importante, actuale și astăzi”, după cum recunoaște maestrul [4].

O serie dintre producțiile sale le-a dedicat prietenilor și apropiaților săi care au plecat din viață – Maicii Tereza, lui Gianni Versace, Freddie Mercury, Federico Fellini, ș.a.

Spectacolele sale de balet intercalează diverse genuri artistice: declamația, interpretarea vocală, imaginea filmică, televiziunea, sportul, ciroul, aplicând drept principiu de bază tehnica colajului. Colajele sale muzicale, literare și scenografice sunt provocative, complexe și asociative. Construcțiile multietajate ale spectacolelor semnate de *Béjart* sunt realizate pe contrastul dintre lumini, sunet, decor, costum, machiaj. Toate elementele contribuie la redarea sensului filosofic profund, lăsând de multe ori publicul în suspans prin finalurile deschise.

Arta lui Maurice *Béjart* denotă un stil coregrafic propriu, de neconfundat, maestrul fiind convins că „arta clasică constituie baza cercetărilor, modernismul este garanția viitorului, iar dansurile tradiționale ale diferitor popoare nu sunt altceva decât materia pentru inspirație și metamorfoze”.

Mai bine de jumătate de secol, *Béjart* a stăpânit scenele lumii. A modificat într-un mod creator relațiile dintre corpurile dansatorilor, expresivitatea fiecărei figuri și spațiul scenei. Ceea ce s-a petrecut prin arta lui *Béjart* a fost nu numai ceea ce numesc istoricii genului drept balet expresionist sau

avangardist, ci o interiorizare totală a mișcării corpului menit să exprime prin pași și salturi nu doar o plasticitate excepțională, ci și o intensitate maximă a fiecărei stări. Stilul Bějart reprezintă un alt mod de a fi prin dans și prin mișcare.

Referințe bibliografice

1. *Балет. Энциклопедия*. Москва: Издательство Советская энциклопедия, 1981.
2. *Советский энциклопедический словарь*. Москва: Издательство Советская энциклопедия, 1985.
3. *Эстетика. Словарь*. Москва: Издательство Лань, 2008.
4. КАТЫХОВ, В. *Кипящая кастрюля танца*. [online]. [citat la 16.01.2002]. Disponibil pe Internet: < <http://www.mk.ru/old/article/2002/01/16/172212-kipyaschaya-kastyulya-tantsa.html> >.
5. БЕЖАР, М. *Мгновение в жизни другого. Мемуары*. Москва: Издательство В/О Союзтеатр. СТД СССР, 1989.

EFICACITATEA ELEMENTELOR RITUALICE ÎN ARTA SPECTACOLULUI

THE EFFICIENCY OF THE RITUALISTIC ELEMENTS IN PERFORMANCE ART

MARIN MADAN,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Analizând cele mai renumite și discutate performanțe teatrale din secolul trecut, precum și din acest secol, ajungem la concluzia că, în numeroase cazuri, reușita acestor spectacole s-a datorat, în mare parte, utilizării în regie a elementelor ritualice. Unii dintre cei mai renumiți creatori de teatru au inclus în practica teatrală interesul sporit față de ritual în teatru și teoria lor a acordat o atenție specifică eficacității elementelor ritualice. Interesul acestor creatori vizavi de ritual și elementele lui se manifestă din mai multe motive. În primul rând, ansamblul de aspecte sau trăsături comune între teatru și ritual este evident, iar, în al doilea rând, unii din ei au vădit un interes deosebit față de dramaturgia antică a Greciei, care, prin tematicile sale, presupune apelul spre ritual. Totuși, o cauză comună care îi unește pe toți cei ce au recurs la ritual sau la elementele lui este dorința de a crea o atmosferă de încărcătură nouă, o atmosferă energetică, ritualică, care ar reuși să aducă spectatorul într-o dimensiune nouă, total opusă percepției clasice a spectacolului.

Cuvinte-cheie: ritual, elemente ritualice, dramaturgie antică, element metodologic, element artistic, mitologizare, subconștient, repetitivitate, dimensiune nouă, teatru metafizic

Analyzing the most famous and discussed theatrical performances from the last century, as well as from this century, we get to the conclusion that in most cases their success was caused by using ritualistic elements in the directing process. Some of the most famous theatrical creators included in their theatrical practice increased interest in the ritual in the theatre and their theory gave specific attention to the efficacy of the ritualistic elements. The interest of these creators in the ritual and its elements is manifested because of several reasons. Firstly, all the aspects or common features between the theatre and the ritual are obvious, secondly, some of them expressed deep interest in ancient Greek dramaturgy-which through its thematic implies a call to the ritual. However, a common cause that unites everyone who has used the ritual or its elements is the desire to create an atmosphere with a new charge, an energetic, ritualistic atmosphere, that will be able to bring the viewer to a new dimension, totally different from the classic perception of a performance.

Keywords: ritual, ritualistic elements, ancient dramaturgy, methodological element, artistic element, mythologizing, unconscious, repetition, new dimension, metaphysical theater

Teatralitatea prezentă în riturile multor culturi ne conduce spre ideea că primele forme teatrale sau teatrul în forma sa primitivă a apărut în consecința ritualurilor prezente în cultură, care au evoluat mai târziu în obiceiuri și tradiții. De aici, deducem importanța specifică a studiului fenomenului ritualic în teatru. Importanța utilizării elementelor ritualice în practica teatrală a început să fie mai clară din sec. XX. Tot atunci, teoriile și practicile teatrale care aveau tangențe cu ritual în teatru, au început să persiste mai frecvent și proeminent, când unii creatori de teatru, precum Kantor, Grotowski sau Schechner, au utilizat aceste elemente în formula lor teatrală. Aceasta s-a întâmplat, deoarece intențiile lor erau de

a crea o atmosferă proaspătă a teatrului și de a oferi o percepere nouă a operei teatrale pentru public.

De asemenea, trebuie de menționat că, în prezent, în palmaresul teatral mondial sunt teatre de tradiție a căror bază e pusă în ritual. Scopul activității acestor teatre semnalează importanța păstrării obiceiurilor culturale și transiterii lor prin spațiu și timp. Astfel, teatre precum *Kabuki* sau compania *Soul Tah* din Chuncheon își concentrează din start reușita spectacolelor pe procedeele de utilizare a ritualului sau elementelor lui în arta spectacolului. Asemenea teatre se întâlnesc mai des în Orient și mai puțin în Europa. Tradiția unei culturi (indiferent de amplasarea ei geografică) păstrează permanent și mereu este alcătuită din practici de conotație ritualică. Aceste practici includ în sine atât elemente ritualice de tip artistic sau compozițional, precum: ritmul repetativ, costumul, muzica sau masca, cât și elemente ritualice de tip metodologic, precum: mitul sau utilizarea subconștientului.

Revenind la creatorii de teatru care au rămas sau care mai rămân în istorie prin montările sale, observăm o tendință comună care îi face să apeleze la rit sau la elementele lui. Cauza frecventă, desigur, este căutarea unei forme noi de teatru. Dar, ceea ce i-a făcut pe Grotowski sau Vasiliev să accentueze indirect importanța ritualului în teatru și să manifeste un interes pronunțat față de aspectele sale metodologice și artistice este dorința de a compune o nouă dimensiune teatrală. Acești regizori doreau și doresc să aducă publicul într-o dimensiune metafizică (din propria aspirație, din dragostea față de teatrul antic sau din alte motive, ei s-au concentrat asupra ideii de a pătrunde cât mai adânc în conștientul spectatorului), iar ritualul anume această dimensiune o dobânda în cadrul activității lui în istorie. Alt fapt ce explică această tendință este, desigur, influența unor regizori asupra altora, dar această influență nu constituie un factor de bază. De exemplu, Brook, Grotowski și Vasiliev au avut referințe ideologice spre Artaud sau teatrul antic; Grotowski a studiat la Moscova, studii care, desigur, l-au influențat. Deci, cea mai estimativă cauză ar fi căutarea unui teatru metafizic.

După cum am menționat mai sus, admirația unor regizori față de dramaturgia teatrului antic grecesc predispucea la alegerea elementelor ritualice în crearea spectacolelor. Dar aceste elemente au cauze diferite de utilizare și sunt utilizate diferit. În cazul spectacolului „Dionisos 69” de Richard Schechner, tema bacantelor s-a realizat prin multitudinea metaforelor corporale și auditive (a grupului de actori) care vorbeau cu subconștientul spectatorului prin simboluri. Grupul actorilor din acest spectacol reprezenta, în speță, prin mișcare lentă, vaginul feminin (dornic și pofticios de acte sexuale). Această imagine transpunea mesajul tematic al piesei lui Euripide, prin limbaj non-verbal îndeplinit prin intermediul corpului, dar și al sunetelor incantate de actori (care, la fel, erau un suport artistic pentru acest mesaj), incantația fiind un element pur-ritualic, iar simbolurile corpului – foarte mult asemănătoare cu plasticitatea arhaică a șamanilor. În cazul „Medeei” lui Anatolii Vasiliev, actrița franceză Valery Deville încearcă să scoată din subconștientul său emoțiile personajului și să parcurgă un drum invers: din exterior spre interior. Anume aceasta a intenționat să facă A. Vasiliev: să prezinte în altă lumină personajul Medeea care și-a ucis copiii, ca spectatorul să înțeleagă în alt mod motivele prezentate. În al doilea rând, actorul experimentează cu sine însuși, utilizând elementele ritualice. Pe când în primul caz actorii, prin intenția regizorului, experimentează cu publicul, încercând să plaseze în subconștient mesajul ce reflectă substanțial tema spectacolului.

Regizorii români, de asemenea, au apelat la stilistici sau tehnici ritualice, grație dragostei față de dramaturgia antică. Un exemplu în acest sens este Andrei Șerban – unul dintre cele mai notorii nume pe care le putem aduce. Metafizica spre care tinde A. Șerban este una de tip spațial (ca și la Schechner sau Grotowski), iar limbajul este unul mitic, prin simbolistica care predispuce o discuție non-verbală a temei spectacolului cu subconștientul spectatorului.

Pentru a înțelege mai bine această discuție vom face o mică referință spre un ritual indian despre care ne povestește antropologul L. Strauss. La o naștere grea este chemat șamanul să ajute femeia care nu poate naște. Implicarea sa intervine doar la nivel psihoterapeutic, șamanul, prin simbolurile unor duhuri, care, de fapt, prezintă organele genitale ale femeii, creează o modalitate de comunicare cu subconștientul pacientei. Această modalitate de comunicare se regăsește și în teatru. Exemplul ritualului

analizat de L. Strauss ne aduce la cunoștință cele mai importante elemente ritualice, care se întâlnesc des sub diferite aspecte în teatru. Repetitivitatea, incantația, costumul și masca, plasticitatea arhaică (care ne amintesc de unele comportamente animalice), credința triplă în supranatural și mitologizarea acțiunii sunt unele din cele mai importante și fundamentale elemente. După o studiere minuțioasă a etapelor ritualului și a procedeelelor lui, ajungem la o concluzie simplă și, totodată, complexă: șamanul nu intervine prin nimic în procesul biologic al nașterii, dar intervine total în procesul psihologic al femeii. Acest fapt favorizează normal nașterea, iar capacitatea șamanului de a manipula cu organismul femeii prin psihicul său aduce rezultatul dorit, chiar dacă el e de ordin biologic [1, p. 227]. Până a expune o concluzie dublă referitor la acest moment, merită de menționat că implicările șamanilor, mai ales a acelor care erau respectați de trib sau clan, în majoritatea cazurilor, era reușită [1, p. 199]. Iată de ce spectacolele lui A. Șerban sau R. Schechner au fost extrem de apreciate, deoarece ele, prin mijloacele utilizării elementelor ritualice, au putut vorbi cu subconștientul omului. Ceea ce trebuie de menționat din punct de vedere psihobiologic este că subconștientul omului îl controlează pe om cu mult mai mult decât conștientul său, care este controlabil de sine stătător.

Dacă ritualitatea realizărilor scenice ale lui J. Grotowski (ca și în cazul lui A. Vasiliev) este concentrată pe actor, iar performanța propusă de regie este depășirea posibilităților sale umane, atunci ritualitatea lui A. Șerban sau a spectacolelor companiei *Soul Tah* din Chuncheon din Coreea de Sud se bazează pe limbajul de simboluri create în imagine teatrală. Primii regizori dobândesc o dimensiune nouă a teatrului (de care vorbeam mai sus) prin metafizica energiei care o încarcă actorul, iar teatrul coreean și șerbanian creează această dimensiune folosind spectrul de culori, forme, sunete, ritmuri, mișcări pentru a pătrunde în mintea spectatorului și a se instala acolo cu mesajul său. Ambele exemple se intersectează, doar că un teatru se bazează pe toate elementele spectacolului, iar altul le consideră secundare actorului. Menționăm că ambele cazuri discutate anterior se încadrează în cele mai primitive forme de ritual. Un șaman adevărat era costumat corespunzător, se mișca hipnotic și cânta la fel, dar energia lui era compusă din mitul dramaturgic care îi permitea să manipuleze cu psihicul omului.

Însă, ansamblul de elemente ritualice nu promite din start o reușită a spectacolului, eficacitatea lor parvine atunci când elementele se găsesc argumentate în regie și se combină nu doar cu celelalte elemente ritualice, dar și cu elementele teatrale de alt gen. În genere, orice element al spectacolului poate deveni ritualic dacă regizorul îi atribuie alură ritualică. Această alură se obține în felul următor: cu cât perceperea unui element este mai depărtată de conștient și mai aproape de subconștient cu atât ritualul este mai aproape. Spectacolul „Clasa moartă” de V. Kantor reprezintă un exemplu, unde actorii ajungeau a semăna cu niște fantome, iar elevii erau prezentați ca niște bătrâni (prin machiaj și costumație), mișcările lor devenind robotice se îndepărtau de realitatea mișcărilor omenești. Această depărtare de realitatea obișnuită și apropierea de altă dimensiune se realiza prin amplasarea în spațiu scenic a actorilor, prin intercomunicarea lor corporală și prin sunetele incantative. Toate acestea transpuneau spectatorul într-o altă dimensiune, acolo unde realitatea se interpretează altfel, unde mesajele spectacolului afectează mai amplu spiritul și mintea omului.

Este interesant de reflectat asupra faptului cum poate reda teatrul o realitate pe scenă, depărtându-se de ea sau depărtându-se de realitatea cu care e deprins conștientul uman și, în același timp, pătrunzând în cea mai nebănuită sensibilitate a omului, astfel încât să poată transcende conștientul spectatorului în altă dimensiune, pentru a-i schimba, desigur, starea. Acest mecanism complex străpunge psihicul uman doar cu un singur scop: de a pătrunde până la sursele interne necontrolabile ale omului – energetice, volitive, fizice – prin intermediul surselor psihice. Dacă facem o paralelă cu ritualul șamanului elucidat de Strauss, putem spune că omul vindecat sau schimbat obține vindecarea sau schimbarea singur, șamanul fiind doar un mentor foarte iscusit, care îl ajută să se auto-lecuiască. Căci, în speță, puterile supranaturale ale șamanului sunt asemănătoare cu efectul placebo (care constă în mințirea psihicului uman, asigurându-l că va fi lecut) foarte bine conturat de un spectacol întreg (ritualul), fără de care, acesta din urmă, nu ar avea nici o valabilitate.

Merită de enunțat că acest efect, din perspectivă teatrală, și l-a dorit foarte mult în ultimele perioade de creație teatrul lui Jerzy Grotowski, efect care, mai degrabă, l-am numi spectatorul activ [2, p. 36], care ar avea imboldul să participe de sine stătător cu actorii la acțiune sau să devină într-un moment dat o parte inseparabilă a spectacolului. Totuși, aceasta nu a devenit real doar dintr-un motiv – credința în acțiunile scenice sau interpretarea realității scenice nu era nici pe de aproape tangențială cu cea care persista și era prezentă în ritualurile indiene, de exemplu. Căci, în cazurile acelor ritualuri, nu doar șamanii credeau în puterile sale supranaturale, dar și comunitatea, și pacientul.

Psihanaliza este o știință care elucidează nu doar anumite practici grotowskiene, dar și altele similare, obiectul său central de studiu fiind subconștientul care este unul din cele mai importante elemente ritualice. Această ramură a psihologiei, studiată de unii continuatori ai psihanalizei freudiene, revarsă lumină asupra elementului dat, care nu doar acumulează cele mai însemnate angoase ale personalității, dar are și o vastă influență asupra transformării conștientului uman. Pentru sesizarea aplicabilității eficiente a acestui element în teatru, el ar trebui studiat mai amplu, psihanaliza aplicată fiind o știință foarte populară în ultimele decenii în toată lumea, aplicabilitatea sa în teatru poate promite descoperiri noi pentru creatorii de teatru interesați de teatrul metafizic despre care se vorbește în acest articol [3, p. 43].

Nu există o formulă teatrală care ar plasa ritualul în centrul conceptului său, precum psihologismul e plasat drept un centru în sistemul stanislavskian. După cum am menționat mai sus, sunt teatre de tradiție care își creează spectacolele bazându-se pe tradițiile sau obiceiurile din cultura țării. Dar ritualul în aceste obiceiuri figurează drept un patrimoniu istoric și el se utilizează pentru continuitatea tradiției și păstrarea sa. Ritualul, în general, nu este un obiect principal de studiu al unei științe, el este analizat de antropologie, asupra sa se fac unele referințe psihanalitice, el este studiat în unele capitole de sociologie, dar nici o știință nu-l plasează ca prim-obiect de studiu. Totuși, fenomenul său în teatru s-a evidențiat și elementele lui și-au demonstrat eficacitatea. Implicit, un studiu mai amplu al fenomenului ritualic sau al conceptelor sale artistice și metodologice poate vărsa lumină asupra unor neclarități, poate ajuta unii creatori de teatru în căutările lor.

Din perspectivă teatrologică, acest studiu este important din punct de vedere al explicării mai multor reușite teatrale. Când aceste reușite explicabile vor încadra în sine demonstrații științifice care se vor baza pe eficacitatea elementelor ritualice și fenomenul ritului în teatru, atunci vom putea evolua mai departe.

Din perspectivă particulară, elementele ritualice se pot găsi aproape în toate genurile de spectacole, totuși, ceea ce face un element de spectacol, precum costumul, muzica sau scenografia să devină unul ritualic este modul în care acest element are o legătură cât mai pronunțată cu subconștientul. Dacă elementul repetitivității – cel mai reprezentativ element de tip artistic – este utilizat foarte mult în teatrul ritualic, atunci conexiunea sau dialogul realizat prin mijloace artistice cu subconștientul spectatorului este cel mai reprezentativ element de tip metodologic. Ceea ce rămâne să menționăm sau să accentuăm încă o dată este importanța studiului teatrologic asupra ritualității reflectate în unele formule teatrale. Din aceste formule vom putea evalua nu doar eficacitatea, dar și importanța procedurii de ritualizare a unor elemente, vom putea explica mai detaliat apelul regizoral al unor creatori de teatru spre ritual, spre conceptul artistic și filozofic. Din analiza operelor creatorilor de teatru, ale căror spectacole au fost analizate fragmentar în acest articol, putem concluziona că tendința lor spre ritual a fost determinată de dorința creării unei dimensiuni teatrale noi, care ar comunica mesajul spectacolului prin căi diferite și care, în cazul ritualului, sunt opuse metodei clasice de reprezentare și percepere a spectacolului, dar care au permis teatrului să evolueze spre o etapă nouă.

Referințe bibliografice

1. STRAUSS, E. *Antropologia structurală*. București: Politica, 1978.
2. GROTOWSKI, J. *Spre un teatru sărac*. București: UNITEXT, 1998.
3. ZAMFIRESCU, V. *Introducere în psihanaliza freudiană și post-freudiană*. București: Editura Trei, 2012.

FENOMENOLOGIA PORTRETULUI ÎN ARTĂ ȘI LITERATURĂ

PORTRAIT PHENOMENOLOGY IN ART AND LITERATURE

IRINA FOTESCU,

doctorandă,

Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

Articolul reprezintă o cercetare a genului portret din perspectiva axiologică și redefinirea acestuia în cinematografie. În fiecare din domeniile artei găsim o modalitate de transpunere a aspectului fizic și a lumii interioare a individului – portret literar, portret pictat, portret sculptat, portret fotografic. Aspectele definitorii ale acestor portrete, create prin viziunea artistică a măștrilor, au influențat direct sau indirect apariția și evoluția portretului în cinematografie.

Portretul cinematografic „se maturizează” în substraturile artei, el asociază cu ușurință și abilitate experiențele acumulate pe parcursul procesului istoric. Filmul-portret prin esența sa prezintă spectatorilor o nouă formă a artei. Desigur, nu putem diminua valoarea portretului din alte domenii ale artei, dar cinematografia are un atu și anume: reușește să îmbine toate elementele într-un singur conținut – imaginea, cuvântul, muzica.

Cuvinte-cheie: portret, film, fenomenologie, artă, literatură, fotografie

This paper presents a research into the portrait genre from the axiological perspective and its redefinition in cinematography. In each of the art domains, there is a way to render the physical aspect and the interior world of any individual from different perspectives – literal portrait, painted portrait, carved portrait and portrait in photography. The defining aspects of these portraits, which are created through the masters' artistic imagination, influenced directly or indirectly the creation and development of the portrait in cinematography.

The portrait in cinematography is getting “mature” in the branches of art and is easily combining the experiences gained throughout history. The film-portrait itself shows the audience a different form of art. It is obvious that we cannot diminish the value of portraits from other branches of art. However, cinematography has its advantages, of which the main one is that it combines all elements in one body: the image, the word and music.

Keywords: portrait, film, phenomenology, art, literature, photo

Atunci când încercăm să definim noțiunea de portret facem o asociere cu originalitatea omului care, deseori, nu se rezumă doar la cea exterioară. Prin portret se creează noi forme și modele de prezentare a eului propriu. Arta portretului are nu doar funcția de a transpune calitățile exterioare ale individului, dar și de a releva caracterul unic și special al acestuia. Cercetarea genului portret din perspectiva axiologică descoperă noi orizonturi în percepția personalității umane.

Fiecare epocă a creat o imagine proprie a omului-model, însumând atât calitățile ideale cât și cele reale. Acest model reprezintă epoca în întregime. Istoria portretului ne este prezentată ca istoria evoluției concepției despre portret, schimbările imaginii omului în artă. Cercetătoarea rusă G. V. Elișevskaia, în cartea *Modelul și imaginea*, afirmă: „Concepția personalității în portret se află în strânsă legătură cu stilul, idealurile estetice și sociale ale epocii. Portretul reprezintă într-o oarecare măsură un letopisetz vizual al timpului” [1, p. 216].

În fiecare din domeniile artei găsim o modalitate de transpunere a aspectului fizic și a lumii interioare a individului – portret literar, portret pictat, portret sculptat, portret fotografic. Aspectele definitorii ale acestor portrete, create prin viziunea artistică a măștrilor, au influențat direct sau indirect apariția și evoluția portretului în cinematografie.

În literatură portretul este definit ca un procedeu literar și un tip de discurs descriptiv care constă în prezentarea unui personaj literar prin reliefarea elementelor specifice. Când portretul apare într-o operă literară, iar în creionarea lui intervine și imaginația scriitorului, se realizează un portret literar (imaginar sau fictiv) care figurează mai ales în speciile genului epic.

În funcție de modul de realizare, portretele cunosc o mare diversitate, deoarece autorii apelează la modalități diferite. De exemplu, un autor se poate opri la anumite detalii semnificative, cu importanță deosebită, și atunci realizează un *gros plan*. Dacă trăsăturile fizice și morale sunt prezentate sumar, portretul este o *schită* sau un *crochiu*; în alte portrete trăsăturile fizice sau verbale ale personajelor

sunt exagerate, de cele mai multe ori cu scopul de a-i amuza pe cititori și, în această situație, portretul se numește *caricatură*. Un alt tip de portret în care autorul se descrie pe sine însuși, se autodefineste, poartă numele de *autoportret*.

Literatura română este bogată în diverse portrete realizate cu multă expresivitate și talent. Primele schițe de portret le putem întâlni în literatura populară care posedă un caracter profund original și un nucleu generator al unei literaturi de specific național. În balada *Miorița* se conturează unul din cele mai plastice portrete din literatura română. Un portret clasic al frumuseții fizice bărbătești: *Mândru ciobănel/ Tras print-un inel/ Fețișoara lui –/ Spuma laptelui;/ Mustăcioara lui –/ Spicul grâului;/ Perișorul lui –/ Pana corbului;/ Ochișorii lui –/ Mura câmpului*.

Arta portretului a excelat în letopisețele cronicarilor moldoveni. Portretul lui Ștefan cel Mare și Sfânt reprezintă o pagină aparte din literatura română. Marii cronicari Grigore Ureche și Miron Costin au reușit să creeze un portret amplu al voievodului, conturat prin imagini artistice sugestive și nuanțate. Un alt cronicar – Ion Neculce – a descris cu lux de amănunte portretul domnitorului Dimitrie Cantemir. O calitate fundamentală a narațiunii lui Neculce este naturalitatea, iar portretul creionat de autor individualizează cu expresivitate personalitatea evocată.

Dincolo de aspectul pur istoric, cronicile au și valoare literară. Aici se întâlnesc, într-o formă incipientă, procedee ale prozei artistice: narațiunea, portretul, descrierea, dialogul. Influența cronicarilor asupra literaturii române moderne este indiscutabilă. Autori, precum Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, Barbu Delavrancea, Mihail Sadoveanu, s-au inspirat din opera acestora.

Criticul literar Valeriu Cristea afirma: „Prin Neculce, înainte de Creangă și Sadoveanu, oralitatea și spiritul popular își demonstrează disponibilitățile artistice. Neculce cunoaște valoarea paremiologiei populare și înserează deseori proverbe și zicători. Neculce relevă și impune, totodată, literaturii române expresivitatea împinsă până la magie a limbii, o înaltă estetică a exprimării” [2, p. 6].

Am putea continua cu o multitudine de exemple de portrete atât din literatura universală cât și din cea română. Cert este faptul că, datorită talentului și procedeele artistice folosite cu iscusință și pregnanță de către scriitorii în conturarea calităților fizice și morale ale personajelor, portretul cinematografic a devenit mult mai autentic și elocvent.

Arta plastică a jucat un rol definitoriu în geneza filmului-portret. Pictura de portret a evoluat de-a lungul timpului de la chipul abstract din iconografia bizantină la chipul realismului, la cel schimonosit al expresionismului. Portretele sunt supuse unor convenții ce diferă de la o epocă la alta, de la un loc la altul. După gradul de exigență față de ideea de particular, asociată noțiunii de portret, putem evidenția numeroase exemple, încă din cele mai vechi timpuri sau îi putem nega existența până la apariția genului realist.

Portretul ca gen în artă (respectiv, în pictură) s-a impus relativ târziu. În arta rupestră, spre exemplu, nu se putea vorbi încă despre ideea de portret. Însă, în primele reprezentări antropomorfe se găsesc, în mod cu totul excepțional, figuri umane – bărbați și femei – stilizate și schematizate la maximum.

Arta Egiptului Antic este una ermetică, închisă oricăror sugestii venite din afară. Vom întâlni în pictura de portret aceleași principii ca la basorelieful: îmbinarea viziunii frontale a corpului omenesc cu viziunea din profil, calmul, seninătatea și solemnitatea expresiilor.

Un loc aparte în istoria picturii de portret îl ocupă expresivele picturi de la Fayoum pe panouri de lemn executate în tehnica encausticii, cuprinse între secolul I și secolul IV. În lumea greco-romană portretul capătă o nouă sferă de cunoaștere, datorită faptului că omul devine măsura tuturor lucrurilor. Stărnind *mânia divinității*, artistul va continua lupta cu zeii, exacerbând reprezentarea propriului său chip.

La sfârșitul Evului Mediu apar primele portrete pure – reprezentări ale unor modele individuale în picturi, în mare parte, acelea ale suveranilor. În portretul regelui Franței, Ioan al II-lea cel Bun, pictorul anonim prezintă suveranul până la umeri, iar chipul este văzut din profil.

Crearea genului portretistic a fost o problemă de prim ordin pentru arta Renașterii europene în perioada de apogeu, ca și în perioada ei târzie. Portrețiștii italieni ai Renașterii au fost preocupați să

exprime în operele lor conștiința propriei valori, cutezanța, pornind de la noua concepție despre personalitatea omului, despre idealul său moral.

Din punct de vedere istoric, criticul de artă John Ruskin a menționat: „Portretul este caracteristic pentru anumite perioade pe care le numim „umanistice”, expresie a anumitei mutații antropocentrice ce are loc atât în gândirea filosofică cât și în cultura europeană, înțelese din perspectiva omului ca individ real” [3, p. 221].

Într-un anumit sens, portretul în epoca Renașterii nu este altceva decât linia de separare dintre portretul medieval și portretul așa cum îl cunoaștem noi acum. Aceste transformări se datorează și schimbării funcției artistului. În portretele de la început, artistul apare ca un observator, atent la ceea ce se întâmplă în jurul lui. În cele de mai târziu el este un interpret al cărui obișnuință este de a cerceta mintea și pentru care cercetarea este analiză. Aici amintim despre faimosul tablou al lui Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* sau *Gioconda*, care a schimbat lumea artei pentru totdeauna, deschizând drumul spre redări mai naturaliste ale figurii umane.

Giorgio Vasari nota că „...tehnicele avangardiste ale lui Leonardo au ajutat arta italiană să evolueze de la stilul „riguros și sec” al secolului al XV-lea la pictura „modernă”, iar prin tușele sale viguroase și îndrăznețe și prin imitarea extrem de subtilă a tuturor detaliilor din natură, Leonardo a creat personaje care se mișcă și respiră” [4].

Însă, după 1800, neoclasicismul îl are ca figură marcantă în domeniul portretisticii de departe pe Jacques Louis David (1748-1825). Portretele sale (*Portretul doamnei Récamier*, *Portretul Papei Pius al VII-lea*, *Portretul lui Napoleon în cabinetul său de lucru*) îl conduc pe David spre natura sa profundă, spre observația și exprimarea energetică a realității.

Tot în această perioadă ia naștere și portretul psihologic, dovadă fiind opera marelui portretist al picturii spaniole Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828). Portretele lui (*Portretul Marchesei de Santiago*, *Portretul Josefei Bayeu*, *Portretul actriței Antoni Sarati*) se manifestă deschizând toate posibilitățile pe care le presupun nuanțele psihologiei individuale.

Perioada romantică în pictură îl are în prim-plan pe Eugene Delacroix (1798-1863). El evoluează spre un clasicism senin, fără a nega nimic esențial; îl interesează viața sufletului și a spiritului (*Portretul lui Jacques Meurice*, *Portretul femeii nebune*, *Portretul lui George Sand*).

Din genul portretistic cu o notă distinctivă se detașează autoportretul. Realității exterioare i se va suprapune realitatea interioară, spirituală, proprie artistului, *subiectul apărându-i lui însuși obiect*, prin intermediul căruia va zugrăvi oamenii timpului său, adevărurile epocii sale.

Calmul dialog cu viața se desprinde din toate autoportretele lui Nicolae Grigorescu. Atmosfera iernatică a vârstei lăuntrice se degajă din autoportretele sale oricât de diferite ar fi, de la diverse vârste.

Muzeograful Maria Hatmanu a subliniat cât de involuntar și invizibil poate trece pictorul în procesul de creație la auto-reflecție: „...căci pictorul când e cu adevărat artist, adică „poet”, cu alte unelte ale verbului, își scrie câte un autoportret orice-ar picta, se zugrăvește pe sine, zugrăvind indiferent ce altceva. Fiecare imagine a lumii obiective ce-l oprește, captându-i atenția, îl împinge să o redea pe pânză, filtrată prin suflet, se proiectează în icoana izvodită de artist și propusă lumii spre contemplare, cu adaosul unei bune doze de autoconfesiune” [5, p. 83].

În urma acestei incursiuni în istoria artelor observăm că elementele portretului cinematografic se simțeau cu mult înaintea apariției cinematografului ca artă. „Fața omului este un tablou în continuă schimbare, se emoționează, se mișcă, se încordează, se tulbură sau se calmează, se supune fluctuațiilor rapide și ușoare ale sufletului” [6, p. 67] – scria Deni Didro. Aceste variații sunt proprii conștiinței umane, iar maeștrii artelor plastice tindeau să creeze imaginea fizică și emoțională a omului în mișcare.

Arta fotografică a avut și ea un aport considerabil în apariția și evoluția portretului în fotografie. Deja în prima jumătate a secolului XIX, în Europa s-a remarcat o întreagă pleiadă de fotografi, care s-au evidențiat printr-un nivel înalt de profesionalism și creativitate. Odată cu simplificarea tehnicii de fotografiat, fotografia a devenit mai accesibilă. Începând cu anul 1880 foto-portretul s-a pozi-

ționat ca gen de frunte în arta fotografică.

Inovațiile în portretistică ale unor fotografi de mare talent ca Hill, Nadar, Cameron, dovedesc că chiar cu mijloace rudimentare se pot realiza portrete strălucite prin studierea și cunoașterea modelului, simplitatea redării și limitarea cadrajului la cât este necesar.

Unul dintre etaloanele de apreciere a portretului este asemănarea cu modelul. Noțiunea de *asemănare* poate fi interpretată în cele mai diferite moduri. De exemplu, unii susțin că asemănarea n-ar fi decât copia fidelă, servilă a modelului. Alții insistă asupra scoaterii în evidență a unei trăsături, a unui gest caracteristic. Ultimii, în sfârșit, nu se mulțumesc doar cu aspectul exterior, ci doresc să cunoască modelul până în *ultima cută a sufletului lui*.

Cunoașterea modelului determină alegerea mijloacelor tehnice și rezolvarea plastică. De aceea, marii fotografi sunt de părerea că *există tot atâtea feluri de a fotografia câți oameni există* [7, p. 37].

Însă, pentru un portretist bun, la fel ca și pentru un regizor ce intenționează să realizeze un film-portret, nu sunt suficiente doar familiarizarea cu modelul, stăpânirea tehnicii și cunoașterea tuturor regulilor de fotocompoziție sau limbaj cinematografic. El trebuie să mai aibă un anumit dar de a ști să se comporte cu oamenii cei mai diferiți, să știe să provoace și să pară absent, să câștige încrederea modelului, să-l facă să acționeze și să reacționeze în chipul cel mai natural, să nu se simtă stânjenit înaintea obiectivului.

Fotograf-portretist, cineastul trebuie să fie și un bun psiholog, în sensul cel mai curent al acestui termen. El trebuie să sesizeze stările sufletești și să poată conduce modelul cu abilitate la starea care îi trebuie pentru realizarea creației.

Prin arta portretului omul poate simți și înțelege misterele unui alt destin, se transformă într-un pseudo-personaj al subiectului transmis de autor. Astfel, devine un tot întreg cu portretul, apare procesul de asociere și comparare cu propriile trăsături și emoții. Analizând diverse forme de evoluție ale portretului, ne dăm seama cât de complexă și variată este conștiința umană. Portretul literar, portretul pictat, portretul sculptat nu este altceva decât evoluția formelor interioare de exprimare ale omului.

Dezvoltarea pregnantă a portretului în cultură demonstrează importanța și valoarea acestui gen. În secolul XX el devine nu doar o formă estetică, dar și o componentă indispensabilă în alte sfere.

Filmul-portret prin esența sa prezintă spectatorilor o nouă formă a artei. Portretul cinematografic se maturizează în substraturile artei, el cumulează cu ușurință și abilitate experiențele acumulate pe parcursul procesului istoric. Practic, este mult mai aproape de cel din pictură, doar că ecranul oferă imaginii un plus de plasticitate și vitalitate. În pictură, la fel ca și în cinematografie, putem urmări efectul prezenței directe. Aceasta se datorează faptului că imaginea este redată absolut real, fără a apărea în relief.

Imaginea care este transmisă prin ecran are un impact mult mai intens asupra omului. Desigur, nu putem diminua valoarea portretului din alte domenii ale artei, dar cinematografia are un atu și anume – reușește să îmbine toate elementele într-un singur conținut: imaginea, cuvântul, muzica.

Referințe bibliografice

1. ЕЛЬШЕВСКАЯ, Г. В. *Модель и образ*. Москва: Советский художник, 1984.
2. ALEXANDRESCU, E; GAVRILA, D. *Literatura română. Analize și sinteze*. Chișinău: Asociația Obștească Priniceps, 2000.
3. POPE-HENNESSY, J. *Portretul în Renaștere*. București: Meridian, 1976.
4. Istoria Artei. Mona Lisa. În: *Art Gallery*. 2009, nr. 2. [online]. [citat la 16 martie 2016] Disponibil pe Internet: <http://istoria-artei.blogspot.md/2009/02/mona-lisa.html>
5. HATMANU, M. *Autoportretul în pictura românească*. Catalog de Maria Hatmanu. Iași: Muzeul de Artă din Iași, 1976.
6. *Пресса: крупным планом человек*. Уфа: Сборник Башкирское книжное издательство, 1989.
7. IAROVIC, E. *Portretul modern*. București: Editura Tehnică, 1972.

Arte plastice

SPECIFICUL PORTRETULUI ÎN PICTURA ȘI SCULPTURA NAȚIONALĂ (ANII 1945-1960)

SPECIFIC FEATURES OF THE PORTRAIT IN NATIONAL PAINTING AND SCULPTURE (1945-1960)

VLADIMIR LOZOVANU,

lector superior, Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice,
doctorand, Academia de Științe a Moldovei

Prezentul articol este consacrat particularităților portretului în pictura și sculptura națională în perioada anilor 1950. În text este reflectată creația artiștilor de vază care au realizat cele mai renumite opere portretistice. Se aduc exemple de portrete reprezentative și se recurge la analiza acestora în contextul perioadei la care ne referim. Se identifică atât metodele, tehnicile cât și ideile, aspirațiile artiștilor plastici, care au practicat arta portretistică. Informațiile prezentate sunt utile pentru artiștii și cadrele didactice din domeniul artelor vizuale, dar și pentru studenții interesați de creația portretistică.

Cuvinte-cheie: portret, chip, imagine, artist, pictură a la prima

The present article is devoted to the peculiarities of the portrait in national painting and sculpture in the period of the 1950s. The text reflects the creation of prominent artists who have realized the most famous portrait works. The author presents examples of representative portraits and they are analysed in the context of the period we refer to. He identifies both the methods, techniques, the ideas and aspiration of plastic artists who have practised portrait art. The presented information is useful to artists and teachers working in the field of visual arts and to students who are interested in portrait painting.

Keywords: portrait, appearance, image, artist, first sight picture

Tematica operelor de artă plastică din perioada anilor când realismul sovietic a atins gradul de maturitate a devenit una pașnică, vizorul *artiștilor* orientându-se spre eroii muncii socialiste, colhoz-nici, octombrei, pionieri etc.

În această perioadă se remarcă generația tinerilor *artiști* plastici: Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Glebus Sainciuc, Igor Vieru, Ada Zevin și Ion Jumati, care debutează la expozițiile republicane din 1955 și 1957 cu *portrete*, picturi de gen, busturi și compoziții tematice.

Plasticienii menționați au trecut calificarea profesională la tabăra unională de artă din orașelul Senej (Rusia), sub conducerea pictorului sovietic A. Bubnov, care îi tutela și direcționa în domeniul compoziției. Alt factor important în formarea acestora l-a avut profesorul I. Hazov, stilul și viziunea *artistică* a căruia au marcat creația artiștilor susnumiți în perioada timpurie. *Portretele* erau sumbre și generalizate, coloritul restrâns, modelajul obiectelor la nivel de studiu, schiță, în comparație cu compozițiile pe teme propuse cu multe figuri și cu o anumită dinamică compozițională. Putem remarca astfel de lucrări: „La joc” (1956) de V. Rusu-Ciobanu, „Răscoala din Tatarbunar” (1957) de M. Grecu, „La ferma de lapte” (1957) de G. Sainciuc, „Rășăritul pe Nistru” (1957) de I. Jumati etc.

În acești ani a fost remarcat pentru *portretele* reușite *artistul* M. Gamburd. Nu atât *portretul* cât, mai curând, pictura de gen se resimte în lucrările „Copii de țărani” și „Fata cu floarea-soarelui” (1946), (*fig.1*). Sporind contrastele luminii vii a soarelui, păstrând, totodată, moderația coloristică, pictorul obține unitatea dintre figuri și peisajul liric. Este de menționat că autorul atrage atenția la particularitățile de comportament a copiilor din sat, la gesturile sau la expresia fețelor lor, de unde străbate o seriozitate matură. Ținem să menționăm că activiștii de partid din acea perioadă reproșau *artiștilor* din generația înaintată viziunile lor impresioniste, tendința de a realiza studii, și nu tablouri tematice.

Acești artiști, cu „povara trecutului” și cu o anumită doză de „formalism”, erau forțați să se recalifice, să renunțe la procedeele expresiilor plastice folosite anterior [1, p. 41].

Un anumit avânt a cunoscut literatura și arta în a doua jumătate a anilor 1950. În perioada „dezghețului hrușciovist”, grație unor scriitori de notorietate, încep a fi editați clasicii literaturii române, precum M. Eminescu, V. Alecsandri, I. Creangă (1954), iar în 1957, la Chișinău, se desfășoară prima expoziție de pictură românească contemporană, în cadrul căreia au fost expuse lucrările lui Theodor Pallady, Iosif Iser, Lucian Grigorescu etc.

O galerie de *portrete* de o finețe și o tratare romantică aparține a fost realizată de Valentina Rusu-Ciobanu. Pictorița evita procedeele compoziționale șablonate de *portret*, eroii săi erau immortalizați fără atributele de muncă sau de la tribună, atenția se acorda însuși personajului portretizat, dar nu elementelor ce sugerau proveniența socială a acestuia, se diminua, de asemenea, și subtextul politic, și cel educațional. Compoziția portretistică „Fata la fereastră” (fig.2), realizată în anul 1955, este o capodoperă în pictura autohtonă, datorită interpretării poetice a aspectului național românesc și înaltei calități picturale. Spațiul interiorului și portul popular sunt generalizate. Atât poziția expresivă și profilul frumos al fetei cât și toată structura masei de lumini și umbre cu accente cromatice redau starea romantică și visătoare a eroinei. Masa de lumină, pătrunzând prin geam, retușează claritatea contrastelor și accentuează blocurile coloristice de pe veșmânt. Totul parcă se amestecă în umbre, reflexe, sclipiri de lumini, creând un context complicat, plin de valori plastice, într-o gamă cromatică reținută.

Despre o altă lucrare a plasticienei a scris în termeni elogioși criticul de artă Ada Zevin și anume, despre *portretul* „Fata cu mărgelă” (anii 1950): „...un fermecător *chip* sudic, în care ochii negri și conturul sigur al obrazilor în modul cel mai sincer prezintă fata, iar broboada de de-asupra feței smeadă pare orbitor de albă” [2, p. 21]. Același critic susține: „Valentina Rusu-Ciobanu știe să prindă foarte bine caracterul modelului, în special, trăsăturile naționale” [2, p. 21]. Gama cromatică a acestor *portrete* este inspirată din coloritul artei populare, în mod deosebit, din coloritul pieselor textile și al covoarelor. Textura tablourilor este bogată și variată. Tușele sunt energice și rapide. La sfârșitul anilor 1950, V. Rusu-Ciobanu a dat dovadă de o adevărată maturitate artistică, realizând *portrete* iscusite ale contemporanilor săi.

Dacă ne referim la *portretul* istoric „Ștefan cel Mare” (1959) de Valentina Rusu-Ciobanu, putem relata că *chipul* Domnitorului Țării Moldovei pare calm, nu-și pierde cumpătul, deși are toate motivele pentru aceasta: în dreapta lui zac ostașii răniți și însângerați. Fața îngândurată este prezentată frontal, iar privirea îi este ațintită spre spectator. Maniera tehnică în care a fost pictat tabloul amintește de pictura *a la prima*, dintr-o singură respirație, executată cu siguranța și precizia penelului. Tușele sunt largi, păstoase, cu tonuri luminate și transparente în umbră. Calități indiscutabile ale tabloului sunt limpezimea și expresia *chipului* Voievodului, datorate sonorității culorilor și fineții tratării suprafețelor pictate ale feței. Structura compozițională a tabloului este, de asemenea, impecabilă. Într-o tehnică similară, având expresia picturală asemănătoare tabloului istoric descris mai sus, au fost tratate și cele câteva *portrete* realizate de Valentina Rusu-Ciobanu la sfârșitul anilor 1950. Printre acestea, putem menționa „*Portretul* lui Aureliu Busuioc” (1958), (fig.3) și „*Portretul* Mariei Brovin” (1959). Prin maniera în care au fost realizate, ele creează impresia picturii *a la prima*, detaliile inutile fiind evitate. Este foarte reușit *portretul* lui Aureliu Busuioc, în care artista a izbutit să redea privirea sinceră a poetului, poziția expresivă a torsului și mâinile fine, schițate doar prin câteva atingeri sugestive ale pensulei. Firea omului de artă este sugerată în acest *portret* nu prin atribute exterioare, ci prin particularitățile stilistice ale tabloului, prin economia mijloacelor utilizate, prin lapidaritatea și bogăția texturii, prin grația și ușurința aplicării tușelor.

În creația artistului Mihai Grecu *portretul* ocupă o poziție secundară. Din lucrările cunoscute, putem spune că plasticianul prezintă viziunea generalizată a înfățișării, redând dispoziția și temperamentul personajului. *Chipurile* plămădite de pictor exprimă o stare emoțională clară. În „*Portretul* lui Gh. Dimitriu” (1957), (fig.4), personajul se prezintă individualizat și integrat. În această perioadă *artistul* a recurs la principiul picturii tenebroase, cu gradații tonale și contraste bine definite, cu

diviziuni cromatice clare, dar destul de scunde. În „Portretul Veruței” (1956), *artistul* a prezentat curățenia și fragilitatea sufletului copilăresc. Datorită talentului său, pictorul reușea, adesea, să realizeze dintr-un *portret* de studiu o operă demnă de muzeu, cum ar fi, de exemplu, „Femeia cu broboadă galbenă” (1956), unde vedem măiestria transpunerii *chipului* pe pânză într-un limbaj plastic energic și laconic. Deși lucrarea este executată la nivel de studiu de scurtă durată, autorul reușește, totuși, să îmbine toate elementele necesare, precum: echilibrul compozițional, desenul laconic, simțul culorii, pensulația expresivă, concentrarea atenției asupra *chipului* și expresivitatea redării acestuia.

De reprezentarea *chipurilor* de țărani și muncitori, la fel ca și colegii săi de breaslă, a fost interesat și pictorul Glebus Sainciuc, de exemplu în „Portretul colhoznicului” (1956), (fig.5), unde autorul și-a pus scopul să redea soarta grea a acestor oameni, realizând mai multe portrete-studii pe pânză și carton.

În *portretele* lui Ion Jumati observăm că modelarea tonală se combină cu accentele cromatice intense. Un exemplu elocvent în acest sens sunt *portretele* „Măriuța” (1957), „Femeia în broboadă roșie” (1957), „Mulgătoarea” (1959). Este de menționat, că expresivitatea pensulației și sensibilitatea cromatică în corelație cu *chipurile* lirice ridică aceste lucrări la rang de capodopere ale picturii naționale. *Portretele* de bărbați sunt tratate de plastician în cu totul altă cheie comparativ cu cele feminine, reducând spectrul cromatic și accentuând expresivitatea grafică a fețelor. Referindu-ne la lucrările „Paznicul de colhoz” (1954), „Portretul lui A Foinițchii” (1954) și „R. Ocușco” (1956) realizate de Ion Jumati, menționăm, că acestea sunt pictate într-un spectru cromatic mai modest, accentul transpunându-se pe desenul precis și minuțios al personajelor.

În continuare, ne vom referi la creația lui Igor Vieru, în special la lucrarea „Autoportret” (1952), (fig.6), în care autorul caută să-și definească personalitatea, creând *imaginea* unui tânăr *artist* plastic ce privește viața cu toată seriozitatea. Igor Vieru se prezintă în atelier, cu pensula în mână, în fața șevaletului. Privirea lui concentrată și, în același timp, contemplativă, ușor încruntată, cu sprânceana stângă săltată interogativ, este subliniată de contrastul de lumini și umbre și exprimă siguranță de sine, devoțiune față de calea aleasă.

De specificul individualității concrete în *portrete* este interesată mai mult Ada Zevin. Simțul esențial al structurii fiecărei fizionomii aparte artista încearcă să-l prezinte prin emoțiile personajelor sale. În *portretul* fetei „Maria” (1959), pe un fon neutru, fumuriu, *artista* modelează clar particularitățile feței, sculpturii ochilor, nasul, buzele, pielea catifelată, reușind crearea unui *chip* atrăgător. În „Portretul chirurgului N. Gheorghiu” (1959), (fig.7), tonurile deschise sunt predominante pe pânză, creând o senzație de umanism și liniște. Privirea directă, profundă, cu surâsul binedispus, stă la baza acestei lucrări. Tot atunci, *artista* realizează o serie de autoportrete ce pot fi catalogate ca picturi cu un fler romantic. Diversitatea stilistică a lucrărilor din diferite perioade pune în evidență evoluția gândirii *artistice* a autoarei care își elaborează conceptele în funcție de căutările și revelațiile sale. Impresiile vii sunt la fel de importante pentru Ada Zevin ca și principiile logice de construcție a formelor. Natura concretă, reprezentată de un peisaj, de un *chip* uman, de o piatră sau de o floare, provoacă impulsuri ce stimulează imaginația. Se nasc asocieri neașteptate care generează o metamorfoză a motivelor transpuse în diferite materiale: structura păstoasă, licăritoare a picturii în ulei; luminozitatea petelor de acuarelă; linia lejeră de creion sau hașurile de cărbune, având o tentă catifelată. *Imaginile* create conform unor legități plastice riguroase au multiple semnificații și se mențin în registrul sublimului. Motivele nepretențioase capătă monumentalitate datorită laconismului formelor și economiei de mijloace expresive.

În această perioadă activează și *artistul* plastic D. Sevastianov, care înregistrează în desenele sale diferite momente ale vieții (peisaje, naturi statice), dar cel mai frecvent recurge la portretizarea personajelor. *Chipurile* îngândurate ale intelectualilor reflectă atât complexitatea caracterului cât și mâhnirea cugetării. Figurile oamenilor simpli sunt marcate de cruntele lipsuri ale vieții, precum în lucrarea „Colhoznicul” (1951), (fig.8), unde este elogiât bătrânul cu barbă, cu fața încruntată de grijile vieții, dar care stă în poziție dreaptă, cu pieptul înainte. Datorită acestei prezentări putem percepe vizual un om plin de demnitate și mândrie. Important este că, în pofida conjuncturii nefaste, nu au fost între-

rupte tradițiile culturii picturale în arta plastică autohtonă. Ele s-au manifestat și în lucrările lui D. Sevastianov din perioada sovietică, deși nu atât de strălucit și original ca anterior.

La expoziția republicană din anul 1955, Rostislav Ocușco a prezentat „*Portretul de pionieră*” și „*Portretul mulgătoarei*”, lucrări care au fost bine primite de critica de atunci, menționându-se expresivitatea reprezentării feței prin numărul redus de procedee *artistice*, desenul precis, coloritul redus etc. În următorii ani, plasticianul a executat mai multe *portrete* reușite, ca cel al artistului M. Grecu (1957), (fig.9), în care l-a prezentat pe tânărul pictor energic, voinic și încrezut în sine. Rostislav Ocușco s-a axat pe tipurile țăranilor și muncitorilor, având drept scop reprezentarea entuziasmului muncitorimii și credința în ideile majore ale comunismului, cum ar fi lucrarea „*Brigadierul A. Sviridov*” (1958).

În aceeași ani, se definitivează apartenența talentului creativ la genul *portretului* a pictoriței Olga Orlova. O capodoperă este considerată lucrarea „*Fata în galben*” (1956), (fig.10), care fascinează spectatorul prin maniera liberă de exprimare, coloritul vibrant și puritatea *chipului* fetei.

Principiile de elaborare ale unei opere în pictură, caracteristice acestei perioade, se răspândesc și asupra sculpturii. Lucrările realizate în sculptură între anii 1950-1959 relevă influența realismului socialist rus, dar, în același timp, transpare clar și influența curentului peredvijnicilor de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX, care s-a manifestat, îndeosebi, în *portretul* psihologic. Către anul 1952 crește interesul față de umanism în creație. În stenograma adunării consacrate analizei expoziției republicane din același an, se evidențiază discursul istoricului de arte M. Livșiț, în care se menționează: „În activitatea sculptorilor noștri tema *chipului* uman este mai importantă decât toate celelalte teme” [4, p. 53-58].

În lucrările „*Fetiță*” (1955) și „*Băiat, făcându-și un fluier*” (1955), create de Claudia Cobizev, frapantă tratatarea naturalistă, căreia îi este proprie minuțiozitatea detaliilor în reprezentarea hainelor, a coafurilor, a accesoriilor, fapt ce a dus la fragmentarea compozițiilor. Operele menționate se conformează cerințelor realismului socialist, impuse în acea perioadă istorică. Tot atunci, Claudia Cobizev trece în creația sa de la principiile școlii românești, în cadrul căreia s-a format ca sculptor, la modele noi de reprezentare a „eroilor”, ce corespundeau exigențelor timpului respectiv.

În anul 1955, Lazăr Dubinovschi realizează opera „*Florica*” (fig.11), o lucrare plină de dinamism, fenomen dificil de redat în *portret*. Prima impresie pe care o creează sculptura este cea a unei fețe cuprinse de neastâmpărul tinereții. Lirismul și trăsăturile fine conferă *chipului* un farmec deosebit. Florica este o tânără care pare a îngâna un cântec și chiar a se roti în dans (lucru inimaginabil de redat într-un *portret* sculptural). Îndrăgostită de viață, eroina pare a fi surprinsă într-un moment de visare. „Dar momentul de fericire va trece și cu ea va rămâne doar tristețea – aceasta ne transmit ochii întredeschiși ai Floricăi și buzele ei care schițează un zâmbet nostalgic” [5, p. 18], relatează istoricul de artă Vladimir Bulat.

Cele mai reprezentative opere ale lui Iosif Cheptănarau au fost realizate în genul sculpturii monumentale în numeroasele *portrete* ale liderilor comuniști, precum „*Portretul poetului rus V. Maiacovschi*” (1954). „Sculptorul a participat la constituirea *Aleii Clasicilor* din Chișinău cu bustul lui B. P. Hasdeu” [6, p. 61-104], dar și cu bustul poetului A. Donici (1957), (fig.12). Ultimul *portret* este deosebit în expresivitatea sa și redă atât spiritualitatea *chipului* poetic cât și caracterul profund al scriitorului. *Chipul* este prezentat calm, cu o privire fixă orientată în depărtare, un pic încruntată, ce denotă o îngândurare, o închidere în sine. Putem spune că sculptorul a reușit să redea în bronz măreția și profundul umanism al personalității lui A. Donici.

Reieșind din contextul celor expuse mai sus, putem ajunge la următoarele concluzii:

• În anii 1945-1960 în arta plastică din RSSM s-au resimțit puternic influențele școlii rusești în prezentarea precisă a *chipurilor*, prin desenul academic, prin cromatica nordică scundă, „tenebroasă” și această artă a fost marcată de realismul socialist, care presupunea șabloane concrete în compoziție și anumite teme în propagarea ideilor „mărețe” ale socialismului comunist. Dar, cu toate acestea, se păstrează o continuitate firească a tradițiilor școlii românești, mai romantice și mai sincere în creația

artiștilor moldoveni, care, în perioada interbelică, au făcut studii în Europa, inclusiv la București, precum: M. Gamburd, D. Sevastianov, L. Fitov, B. Nesvedov, C. Cobizev, L. Dubinovschi, I. Cheptănarul.

• În genul *portretului* pentru anii 1945-1960 se conturează o perioadă angajată politic, pe parcursul căreia se schimbă procedeele artistice, stilurile plastice de executare a operelor, iar lucrările, în mare parte, au fost realizate într-o singură manieră, cea a realismului socialist, manieră care nu a permis experimente în tehnica executării și în tratarea subiectelor, fiind un stil pompos, retrospectiv și extrem de restrictiv.

• Creatorii de artă, care erau obligați să proiecteze perspectiva viitorului în condițiile unui prezent aspru, de fapt, ei nu trebuia să redea fațetele vieții, ci să întruchipeze mituri, creând iluzia de realitate, deoarece partidul îi sugera pictorului sovietic că el nu este un observator al vieții, ci un constructor activ al ei. Lipsa tendenționismului impus era apreciată ca o „redare pasivă, nechibzuită a realității” [7, p. 41.].

Ținând cont de timpul în care artiștii supraviețuiau alături de întregul popor, de condițiile dificile în care își creau operele, ei au reușit, totuși, să-și exprime năzuințele și aspirațiile indiferent de condițiile extrem de complicate ale unui regim politic totalitar, care controla toate sferele activității social-culturale. În aceste împrejurări, supraviețuirea fizică a multor artiști a fost un miracol.

În deceniile ce au urmat, plasticienii au reacționat la majoritatea transformărilor din țară, căutând noi posibilități de expresivitate plastică și de reprezentare a ideilor lor.

Referințe bibliografice

1. TOMA, L. *Moisei Gamburd*. MNAM, Chișinău: ARC, 2004.
2. CIOBANU, C. I. *Valentina Rusu-Ciobanu*. Chișinău: ARC, 2004.
3. BULAT, V. *Lazăr Dubinovschi*. Chișinău: ARC, 2004.
4. *Arhiva Organizațiilor Social-Politice*. Fondul nr. 2906, inventar 1, dosar 83.
5. BULAT, V. *Lazăr Dubinovschi*. Chișinău: ARC, 2004.
6. MARIAN, A. *Sculptura din Republica Moldova: sec. XX*. Chișinău: Universul, 2007.
7. *Arhiva Organizațiilor Social-Politice*. Fondul nr. 2906, inventar 1, dosar 41.

Anexe



Fig.1. M. Gamburd,
„Fata cu floarea-soarelui”, 1946



Fig.2. V. Rusu-Ciobanu,
„Fata la fereastră”, 1955.



Fig.3. V. Rusu-Ciobanu,
„A. Busuioc”, 1958.



Fig.4. M. Grecu,
„Gh. Dimitriu”, 1957.

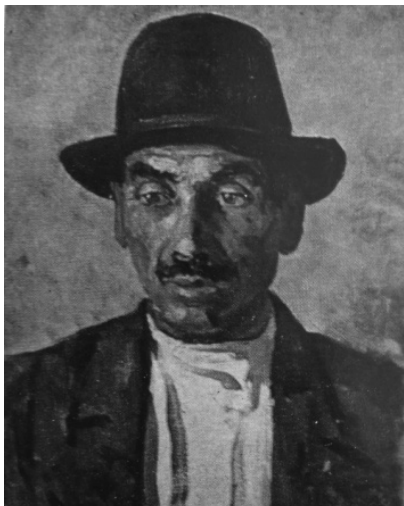


Fig.5. G. Sainciuc,
„Portretul colhoznicului”, 1956.



Fig.6. I. Vieru, „Autoportret”, 1952.



Fig.7. A. Zevin,
„Chirurgul N. Gheorghiu”, 1959.

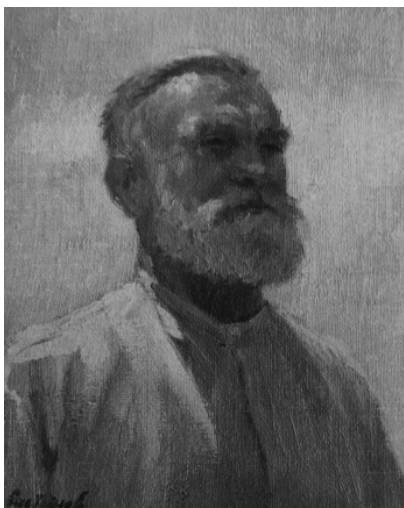


Fig.8. D. Sevastianov,
„Colhoznicul”, 1951.



Fig.9. R. Ocușco, „M. Grecu”, 1957.



Fig.10. O. Orlova,
„Fata în galben”, 1956



Fig.11. L. Dubinovschi,
„Florica”, 1955.

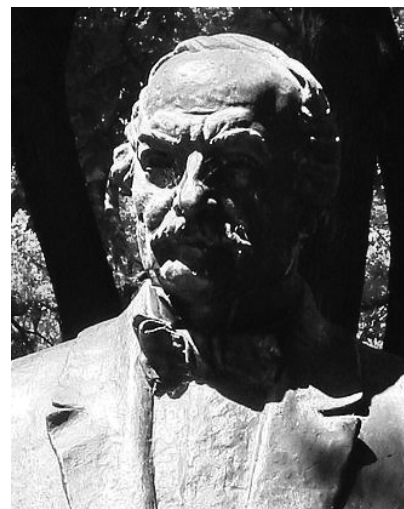


Fig.12. I. Cheptănarul,
„A. Donici”, 1957.

ARTA PORTRETULUI ÎN PICTURA NAȚIONALĂ (ANII 1959-1970)

PORTRAIT ART IN NATIONAL PAINTING (1959-1970)

VLADIMIR LOZOVANU,

lector superior, Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice,
doctorand, Academia de Științe a Moldovei

În prezentul articol este descris portretul în pictura națională din perioada anilor 1960, ani marcați de transformări politice, sociale și culturale, care au contribuit la emanciparea spirituală a personalității creatoare și la constituirea noilor tendințe plastice în domeniul portretului. În text este descrisă creația portretistică a pictorilor de vază care au realizat cele mai renumite opere. Se aduc exemple de portrete reprezentative și se recurge la descrierea lor în contextul perioadei în care au fost create. Se identifică metodele, tehnicile, ideile și aspirațiile utilizate în creațiile artiștilor plastici la elaborarea portretului, care permit formarea unei viziuni mai ample asupra acestui fenomen. Informațiile prezentate sunt utile pentru artiști, cadre didactice și studenți care activează în domeniul artelor vizuale.

Cuvinte-cheie: portret, chip, desen, imagine, artist

The author of this article describes the portrait in national painting during the 1960s, years that marked political, social and cultural changes that contributed to the spiritual emancipation of the creative personality and the formation of new plastic tendencies in the field of portrait painting. He also describes the famous artists' portrait painting creations that have contributed to the spiritual emancipation of the creating personality and the establishment of new plastic tendencies in the field of portrait painting. In the article, there are examples of representative portraits that are described in the context of the period when they were created. The author identifies the methods, techniques, ideas and aspirations used in the works of plastic artists for drawing portraits that allow to form an ample conception about this phenomenon. The presented information is useful to artists, teachers and students who work in the field of visual art.

Keywords: portrait, appearance, drawing, image, artist

În pictura națională de șevalet din perioada anilor 1960 urmărim folosirea procedeelelor picturii monumentale care au fost preluate de artiștii plastici autohtoni și adaptate într-o formă mai deosebită decât în alte republici ale URSS. Deși lucrările erau tipizate după cerințele realismului socialist, totuși, caracterul național se resimte prin acordul emoțional și direcția lirică în tratarea portretului.

O altă particularitate caracteristică în artele plastice în intervalul de timp sus-numit a fost recurgerea la stilistica artei decorative, direcție care s-a resimțit atât în pictură cât și în grafică, și în sculptură. În căutarea noilor modalități de expresivitate decorativă, plasticienii se adresează limbajului artei populare primitive, apelând, totodată, la specificul artei naive sau la creația copiilor ce reprezintă portrete și compoziții simbolice, pline de optimism. S-a extins diapazonul tematic, s-au complicat metodele limbajului plastic și s-au diversificat procedeele plastice.

Artiștii autohtoni au încercat să-și impună viziunile plastice și estetice în acel interval de timp, când pictura din RSSM trecea printr-un moment de tensiune și căutare febrilă a înnoirii. În timp ce ideologia doctrinei oficiale se străduiau să mențină arta în limita canoanelor realismului socialist, să restrângă aria moștenirii artistice universale, în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici s-a afirmat o nouă generație de pictori, absolvenți ai Școlii de Arte Plastice din Chișinău: V. Rusu-Ciobanu, G. Sainciuc, E. Romanescu, M. Grecu, I. Vieru, artiști care încep să promoveze noi modalități de expresie plastică, deși, în deceniul anterior, majoritatea dintre ei s-au conformat cerințelor oficiale impuse de sistemul ideologic. Acești artiști îmbogățesc universul spiritual cu experiența precursorilor și afirmă în lucrările lor legătura perpetuă a creației cu moștenirea culturală națională. Inițiativa va fi susținută și de tinerii plasticieni, precum: V. Zazerscaia, O. Orlova, B. Obuh, S. Cuciuc, E. Bontea etc. Unul din semnele definitorii ale picturii naționale de atunci era expresia limbajului decorativ. Majoritatea pictorilor încep să experimenteze cu intensitatea culorilor, cu ritmica contururilor și diferențierea factorilor tehnice. Însăși decorativismul în portret nu este scopul principal și nu prezintă valoare, dar în orga-

nizarea structurală a formei plastice este binevenit, atât în arta plastică monumentală cât și în arta plastică de șevalet. Dacă primele *portrete* se deosebeau de celelalte prin culori stridente și erau scoase din expozițiile republicane, ulterior, acest procedeu a fost acceptat și apreciat, devenind unul cel mai des folosit de *artiști*, fiindcă a demonstrat eficiența transmiterii încărcăturii emoționale spectatorului. Astfel, observăm că *artiștii* susnumiți, întâlnind obstacole și interdicții de cenzură ideologică, totuși, redescoperă procedeele plastice din perioada interbelică, care erau blamate și considerate formaliste.

De o largă popularitate la nivel unional s-au bucurat lucrările: „Petrecerea la armată” (1965) și „Istoria unei vieți” (1967) de M. Grecu; „Fericirea lui Ion” (1967) și „Balada pământului” (1958) de I. Vieru; „Tinerețe” (1967) de V. Rusu-Ciobanu; „Tinerii” (1967) de V. Zazerscaia; „Mărgăritare” (1967) și „Gaudeamus” (1968) de A. Zevin etc. Aceste tendințe noi în artele plastice naționale s-au evidențiat la sfârșitul anilor 1950 în compozițiile figurative, iar în *portret* – la începutul anilor 1960. Primele *portrete* cu tentă de decorativism și monumentalism au fost expuse la Chișinău în anii 1961-1963, când au fost organizate două expoziții cu concursul celui mai bun *portret* al contemporanului. La expoziția națională de arte plastice, deschisă în anul 1960, cu prilejul serbării a douăzeci de ani de la formarea RSS Moldovenești și a partidului comunist moldovenesc, au fost expuse mai multe portrete tratate în cheia noii direcții vizuale.

Portretul „E. Iurceac” (1964), (*fig.1*) de V. Rusu-Ciobanu prezintă o evoluție a tehnicii portretistice desăvârșite. Și de data aceasta „operatoarea mulșului mecanizat” nu este prezentată într-un anturaj de producție, ci este pictată acasă, în orele de răgaz. Ea stă la masă și citește, pe pervazul geamului pictat în partea stângă a tabloului este prezentată o glastră cu flori. Poziția femeii este strict frontală, iar în tratarea figurii se simte, după cum a remarcat criticul de artă Ludmila Toma, „...influența artei iconografice” [1, p. 75]. După gradul de tipizare al *chipului* și după tonalitatea nuanțelor texturii și a tușelor pictate, acesta este unul dintre cele mai expresive *portrete* realizate de Valentina Rusu-Ciobanu în acel deceniu. „Autoportretul pe fundal auriu” (1967), (*fig.2*) al *artistei* are puncte de tangență cu *portretul* mulgătoarei „E. Iurceac”. Ambele *portrete* sunt frontale, simetrice, prezintă figurile-bust. *Chipurile* personajelor sunt meditative, tratate obiectiv, critic, fără semne de eroizare, înnobilitate sau înfrumusețare. Textura acestor *portrete* este aspră, tușele sunt păstoase, dese și intense. *Portretul* „Emil Loteanu” (*fig.3*), finisat în anul 1967, pornește de la un concept fovist, unde limbajul artei naive, cedează prioritatea grotescului: fața regizorului Loteanu amintind de masca antică a comediei, cu interminabilul zâmbet până la urechi. Un comentariu desfășurat la această operă ne oferă istoricul de arte C. I. Ciobanu: „Această față încetează să mai aparțină regizorului, ea devine un fel de mască a „omului care râde”, îmbrăcat într-un insolit costum roșu, în pantofi roșii, cu părul roșcat, plasat într-un spațiu nedefinit – direct pe podeaua împărțită în pătrate neregulate, similară unei table de șah pe care e lipită și o „etichetă-blazon” cu imaginea unui berbec” [2, p. 32]. Renumitul regizor de film apare în cadrul tabloului în rolul măscăriciului, bufonului. Ritmul tablei de șah alb-albastre din fundal face aluzie directă la stihia ludicului cu care s-a contopit cineastul. Totul este joc, șah, pantomimă, bufonadă. „Dar în spatele acestei bufonade mai există și concepția populară, moștenită din evul mediu, conform căreia doar bufonilor, măscăricilor și nebunilor le este dat de la Dumnezeu și de la împărat posibilitatea de a spune Adevărul” [2, p. 32].

Prin *portretele* create, Glebus Sainciuc, se prezintă ca un *artist* al liricului, ce descoperă în om armonia luminii, calitățile etice ale sufletului. De obicei, el prezintă personajele sale în momentul comunicării directe cu *artistul* în timpul ședințelor de pozare, de aceea, modelele create sunt percepute intim de spectator. Cele mai reușite dintre picturile plasticianului sunt *portretele*, pe care le compune foarte des fragmentar, apropiind fața spre spectator în prim-plan, *desenul* fiind generalizat datorită volumelor mari și clare. Prin acest procedeu pânzele sunt percepute ca cele monumentale. Modelajul cromatic se corelează cu cel tonal. În lucrarea „Elevă” (1961), (*fig.4*), autorul a reușit să redea temperamentul viu al tinerei, fixând emoțiile din ochii mari, căprui. Expresiv și liric este *portretul* „Nelea” (1967). Datorită racursului și gestului mâinii, desenului dinamic, coloritului proaspăt, autorul a reușit prezentarea

luminii spirituale a fetei. La fel de exponențiale sunt *portretele*: „Nana” (1967), (fig.5), „Maria” (1968), „Lorica” (1968). Aceste lucrări fac parte din reușitele *portrete* intime. Mai rar pictorul abordează *portrete* tematice, ca „Maria Bieșu în rolul Cio-Cio-San” (1967) sau „Academicianul A. Ablov” (1967), unde *artistul* rezolvă compoziții oficiale prin scheme bine definitivate. Metodele dezvoltării stilisticii decorative i-au permis lui G. Sainciuc să construiască fragmentar compoziția *portretului* de grup al colaboratoarelor întreprinderii „Microfibra” (1968), în care hotărăște reușit construcția compozițională a figurilor în prim-plan și a interiorului fabricii în planul doi. În următorii ani *artistul* a mai recurs și la elaborarea altor *portrete* de grup cu asemenea rezolvare compozițională.

O evoluție extraordinară putem urmări în creația lui Mihai Grecu în acest deceniu. Atât *portretele* cât și compozițiile sale de gen, peisajele și naturile statice se desfășoară dinamic, bazându-se pe complexitatea raporturilor cromatice, unde culoarea capătă o tot mai mare încărcare emoțională în ilustrarea personajelor. În acești ani, atât procedeele plastice cât și cele tehnice utilizate de pictor sunt preluate din sistemele stilistice ale impresioniștilor francezi, iar mai apoi și din cele ale foviștilor. Atunci M. Grecu a realizat și naturi statice somptuoase, cu pești și fructe, pictând, de asemenea, *portrete* ale unor țărani și intelectuali cu diferite caractere și trăsături psihologice, cu chipuri ce redau căldură sufletească și seninătate.

Splendoarea fizică și cea sufletească, demnitatea, măreția și fermitatea sunt calități ce înobilează numeroasele *portrete* de țărani, dintre care menționăm: „Colhoznică Maria Cara” (1964), (fig.6), „Țărancă I. Cernev” (1964), (fig.7). Impresionează finețea coloritului, nota energică a modelajului, dinamica *desenului* ce pare vibrant în spațiul compoziției, toate aceste trăsături vădind virtuozitatea plasticianului. Pictate expresiv, cu pensulație degajată, aceste *portrete* uimesc și astăzi prin originalitatea viziunii artistice, care prezentau deja incontestabil stilistica și personalitatea autorului. *Portretul* vioristului „Oscar Dain” (1963), al scriitorilor „Petru Zadnipru” (1964) și „George Meniuc” (1964), prin cuvântul criticului de artă Ludmila Toma „...ne transmit sugestii percutante despre firi puternice, dramatice, cu o viață interioară complexă” [3, p. 16].

Rolul lui Igor Vieru în viața *artistică* din această perioadă este legat de întreaga mișcare a intelectualității autohtone pentru promovarea unei arte moderne, pentru înțelegerea și valorificarea tradițiilor *artistice* și estetice ale artei populare. O particularitate caracteristică a picturii sale din acest deceniu este, la fel, stilistica artei monumentale și a celei decorative. Tabloul „În satul natal” (1969), (fig.8) reprezintă o interpretare lirico-romantică a temei muncii, cuprinzând elementele de bază ale sintezei formale atinse în creația lui I. Vieru la acea vreme: un remarcabil simț al spațiului, al unității dintre elementul concret și cel atemporal, dintre elementul cotidian și cel simbolic. „Starea lăuntrică a personajelor, dispoziția romantică elevată și consonanța găsită fericit între imaginea tinerilor pomicultori și cea a puiștilor zvelți ce se înalță spre cer sporesc tonalitatea poetică a pânzei, reprezentând comuniunea dintre natură și om” [4, p. 28]. Datorită procedeelelor proprii picturii monumentale, ce constau în utilizarea unui format mare al pânzei, în proporțiile mari ale figurilor zugrăvite în prim-plan pe fundalul meleagului natal, precum și în *desenul* concis în definirea formelor, această operă reprezintă o creație de gen epico-monumentală.

O atenție deosebită dezvoltării nuanțelor coloristice în *portret* acorda pictorița Ada Zevin. *Desenul*, ca și culorile, în lucrările sale au un rol major în obținerea formei plastice, unei înfățișări individualizate, dar miraculoase. Reprezentative sunt *portretele*: „B. Enst” (1962) – critic de artă, „G. Egoșin” (1962) – pictor, „Studenta Tamara” (1962), „M. Danilova” (1968) – biolog etc. În *portretul* scriitorului „Andrei Lupan” (1964), (fig.9) *desenul* valorifică forma feței cu gura asimetrică și bărbia masivă [5, p. 22]. Dar fața întoarsă frontal spre spectator în combinație cu privirea directă, îngândurată, ochii căprui, albastrul gulerului cămășii scriitorului în concordanță cu gama caldă pastelată, creează o stare domoală și pașnică. Pictorul G. Egoșin este prezentat de *artistă* ca o persoană cu caracter fin, poetic, aprofundat în lumea sa lăuntrică. Toate lucrările sunt rezolvate în diferite chei stilistice, în care artista folosește coloritul și factura bogată și complexă preluată din arta tradițională a covorului românesc,

autoarea aspirând spre crearea chipului-simbol. Ca exemplu, poate servi compoziția portretistică „Mărgăritare”, creată în anul 1967.

Tot în acel timp, ajunge la maturitatea creației sale O. Orlova în *portretele*: „Maria Bass” (1961), „Țăran bătrân” și „Zootehnicianul Malcan” (1963), (*fig.10*), care frapează spectatorul prin veridicitatea și monumentalismul propus, expresivitatea personalizată a caracterelor, sinceritatea artistică vădită a plasticienei. Aceste *portrete* i-au adus pictoriței faima de portretist iscusit.

În a doua jumătate a anilor 1960, maestrul G. Jancov realizează mai multe *portrete*, introducând printre primii fondul descriptiv-compozițional în *portret*. În lucrarea „Eroul URSS A. Crasilov” (1966), (*fig.11*) înfățișează aviatorul în spațiul intim al casei. Prin procedee compoziționale *artistul* a evidențiat eroul în racursiu expresiv, prezentând figura din unghiul dinamic al perspectivei și poziția încordată a torsului. Contrastul restrâns al petelor de culoare servește la distingerea stării sufletești și a caracterului. Mai putem remarca așa lucrări expresive ca „Bătrâna la poartă” (1967), „Fata din Pârjolteni” (1968) și „Moș Vasile Furunduc” (1969), (*fig.12*), unde plasticianul a zugrăvit prin forme masive, monolite, arhitectonica planurilor cromatice complexe, în concordanță cu poza sugestivă și expresia feței, un *chip* ce denotă o înțelepciune și bunătate sufletească a moșului. Pentru a obține o dinamică mai pronunțată în lucrare cu semifigura prezentată frontal, *artistul* situează personajul un pic în dreapta centrului compozițional al pânzei, echilibrându-l cu ghiveciul de mușcate de la geam din stânga personajului. Iar în calitate de element decorativ sunt folosiți ardeii atârnați, care denotă atmosfera rurală și finisează imaginea tabloului.

Daca e să ne referim la plasticianul Leonid Grigorașenco, atunci menționăm că lui îi plăcea să deseneze nu numai străzile, casele vechi, dar și oamenii, cu întreaga bogăție a lumii lor interioare. Prietenii și colegii săi nici nu bănuiau că, atunci când se afla printre ei, pictorul îi cerceta cu privirea, memorizând anumite atitudini, mișcări, expresii ale feței, privirii, gesticulații ale mâinilor, „...care divulgă, adesea, ceea ce tănuiesc ochii” [6, p. 21]. Acașă *desena* soția, copiii, cunoscuții, rudele care îl vizitau mai des. Cele mai frumoase dintre aceste crochiuri îi reprezintă pe cei care pictorul îi iubea și îi cunoștea mai bine. Printre aceste schițe în creion întâlnim frecvent *chipul* soției sale în: „Așteptare” (1965), „Lidia se odihnește” (1965).

Încântătoarea lucrare „Fiica Lena” (1962), (*fig.13*) a fost realizată în pastel, într-o tehnică care permite o abordare delicată, generoasă și liberă, „...pictorul fiind captivat de ovalul feței, de sclipirile din ochii gri-albaștri, de gura ușor întredeschisă a ființei mici și dragi” [6, p. 42] Cu câteva trăsături ușoare și rapide ale bastonașului de pastel, el redă strălucirea părului drept pieptănat spre spate, urechea mică și ușor reliefată. Rochița cu guler rotund pune în valoare naturalețea expresiei. *Artistul* a fost preocupat și de autoportret, realizând mai multe lucrări renumite. Astfel, în *desenul* intitulat „Autoportret” (1963), *chipul* său reflectă viața spirituală, un cumul de însușiri prin care se relevă mintea, sufletul, patimile omenești vizibile sau ascunse. Lucrarea este executată în tehnica pastelului la un nivel profesionist înalt, exemplu demn pentru mulți alți pictori contemporani. *Portretele desenate* în creion, executate în acuarelă sau pastel alcătuiesc o parte considerabilă a creației sale.

În acel deceniu, la expozițiile republicane pictorul Ion Jumati prezenta, de obicei, *portrete*. Cel mai reprezentativ este *portretul* „Șoferița de troleibuz” (1963), (*fig.14*). În lucrare el reușește să înfățișeze un caracter independent și o fire vrednică și mândră a unei tinere firave. Acest efect *artistul* l-a obținut datorită racursiului ales, unghiului de iluminare, plasării capului și *desenului* sugestiv.

Un alt *artist* plastic la care ne vom referi este Mihai Petric, care s-a remarcat, în special, ca peisagist, dar a executat la comandă și *portrete*, precum cel al revoluționarului „E. Laki” (1968) și cel al veteranului de război „G. Bâlinschii” (1968). În aceste realizări portretistice se simte dorința *artistului* de a prezenta cât mai precis asemănarea exterioară. Lucrările sunt efectuate la un nivel profesionist înalt, dar ca opere de artă nu prezintă valoare, deoarece nu denotă personalitatea, nu transmit un mesaj spectatorului și nu creează un *chip* de talie universală. În schimb, *portretele-studii* ale membrilor de familie și ale prietenilor denotă sentimente lirice, sincere, demonstrate de *artist*. Putem să remarcăm:

„Portretul soției” (1962), „Natalia” (1964), (fig. 15), „Lenuța” (1965). Membrii familiei sunt înfățișați în mai multe lucrări reușite. Soția este redată în diverse lucrări în variate stări de dispoziție – zâmbind, îngândurată, cochetă, tristă etc. Fiica Natalia este ilustrată ca o elevă îngândurată, cu cartea strânsă în mâini, iar Lenuța este înfățișată ca un copil îmbrăcat în haine groase de iarnă, care întruchipează imaginea copilului fericit. Ambele *portrete* relevă o atitudine de atenție, sinceritate și căldură sufletească în tratarea *chipurilor* de către autor.

În pânzele *artistei* V. Sadovscaia putem vedea o manieră picturală profesionistă, dar plasticiana nu întotdeauna reușea din toate elementele plastice și compoziționale utilizate să elaboreze *portrete* profunde. Foarte des imaginile modelelor executate nu depășeau nivelul de studiu. Una din lucrările reușite este *portretul* președintelui Academiei de Științe din RSSM „A. Grosul” (1961), în care *artista*, printr-un colorit restrâns și o manieră de pictură temperată, a reușit prezentarea savantului ca un personaj modest, calm, încrezut în sine și receptiv.

Astfel, perioada anilor 1960-1970 este una distinctă în istoriografia picturii naționale din Republica Moldova, deoarece, din punct de vedere cronologic, aceasta este o perioadă de „dezgheț” favorabilă dezvoltării artei, în pofida ideologizării impuse și a controlului de stat existent. Pe lângă subiecte de tipul: „Lupta pentru pace”, „Sănătatea cetățenilor”, „Tema sportului”, sau „Cucerirea cosmosului”, propuse de ideologii partidului aflat la putere, *portretul* a fost un gen al artei plastice agreat de pictorii autohtoni datorită faptului că prin *portret* se puteau realiza ideile artistice și preferințele plastice.

Toate reușitele în domeniul portretului în timpul anilor (1959-1970) se înfăptuiesc în *portretul* intim (individual), în care sunt prezentați oamenii apropiați *artiștilor*, chiar dacă s-au creat și *portrete* tipizate ce prezentau *chipurile* eroilor socialiști. Grație ieșirii în plein-air, în spațiul rural, a crescut interesul artistic pentru arta populară și a motivelor etnografice, s-au înfăptuit principiile plastice cu specific băștinaș ce înfăptuia criteriile de frumos, noblețe și mândrie. Aceste particularități de decorativism, monumentalism și artă naivă ale picturii naționale, conturate în acest deceniu, au fost preluate în creațiile următoarelor generații de pictori în diferite forme, care au evoluat și se resimt în prezent în operele artiștilor contemporani.

În concluzie, remarcăm:

- aplicarea principiilor artei monumentale în tratarea suprafețelor cromatice în pictura de șevalet a luat amploare în creația *artiștilor* plastici autohtoni;
- procedeele stilizării decorative a fost implementat în organizarea structurală a formei plastice;
- a crescut interesul pentru starea sufletească a personajului în reprezentarea intimă a *chipului*;
- s-a conturat predilecția pentru elementele cu specific național în pictură, care își cristalizase caracteristicile la acea vreme (coloritul, maniera de interpretare, schemele compoziționale etc.);
- a sporit frecvența utilizării motivelor populare și etnografice în *portret*.

Referințe bibliografice

1. ТОМА, Л. *Портрет в молдавской живописи (1940-1970-е годы)*. Кишинэу: Штиинца, 1983.
2. CIOBANU, C. I. *Valentina Rusu-Ciobanu*. Chișinău: ARC, 2004.
3. TOMA, L. *Mihail Grecu, Maestri basarabeni din secolul XX*. Chișinău: ARC, 2004.
4. BRIGALDA-BARBAS, E. *Igor Vieru*. Chișinău: ARC, 2004.
5. ТОМА, Л. *Ада Зевин*. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1983.
6. CALAȘNICOV, I. *Leonid Grigorașenco*. Chișinău: ARC, 2004.

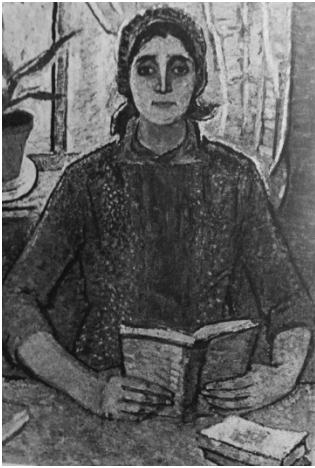


Fig.1. V. Rusu-Ciobanu, „E. Iurceac”, 1964.

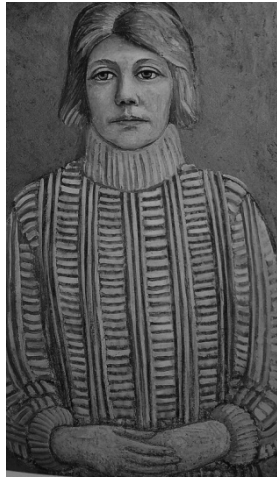


Fig.2. V. Rusu-Ciobanu, „Autoportret pe fon auriu”, 1967.



Fig.3. V. Rusu-Ciobanu, „E. Loteanu”, 1967.

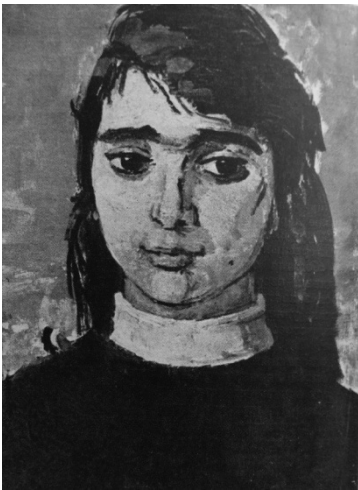


Fig.4. G. Sainciuc, „Elevă”, 1961.

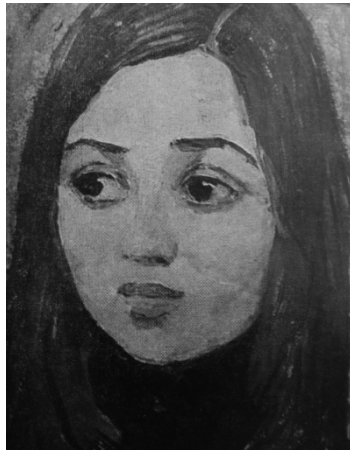


Fig.5. G. Sainciuc, „Nana”, 1967.



Fig.6. M. Grecu, „Colhoznica M. Cara”, 1964.



Fig.7. M. Grecu, „Țărancă I. Cernev”, 1964.



Fig.8. I. Vieru, „În satul natal”, 1969.

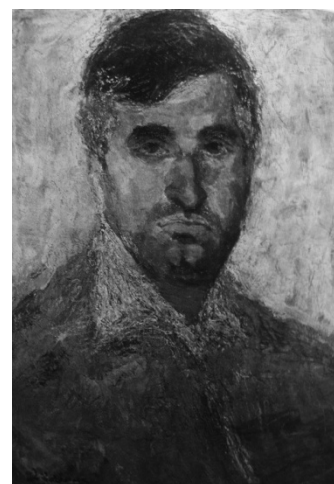


Fig.9. A. Zevin, „Scriitorul A. Lupan”, 1964.



Fig.10. O. Orlova, „Zootehnicianul Malcan”, 1963.

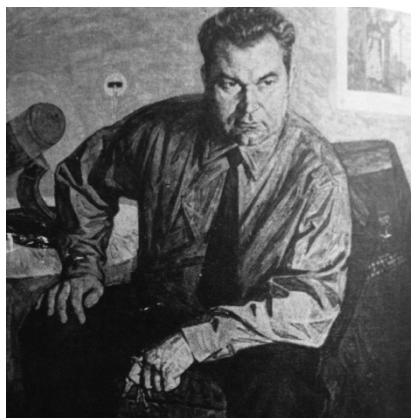


Fig.11. G. Jancov, „Eroul URSS A. Crasilov”, 1966

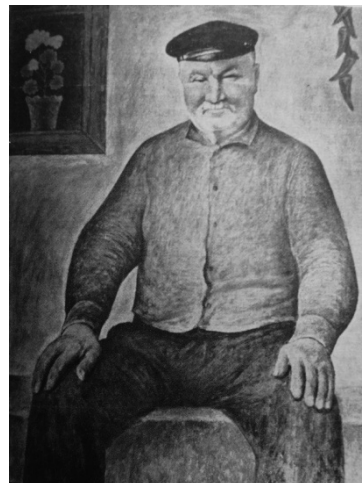


Fig.12. G. Jancov, „Moș Vasile Furunduc”, 1969.

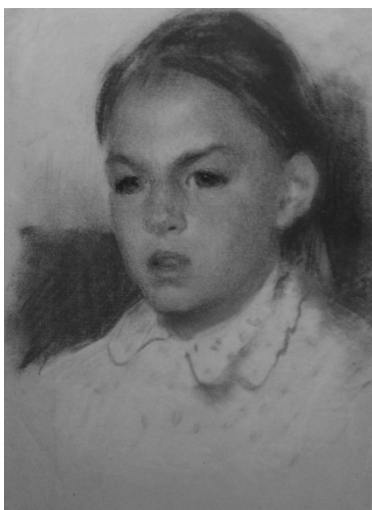


Fig.13. N.Grigorașenco, „Fiica Lena”, 1962.

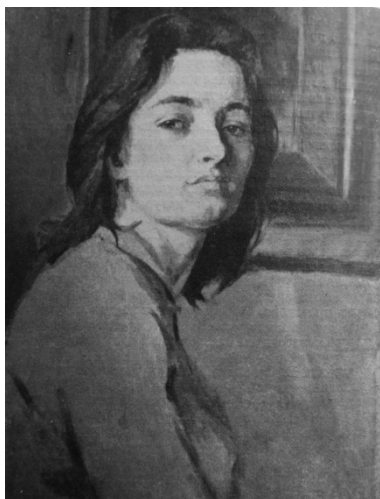


Fig.14.I.Jumati, „Șoferița de troleibuz”, 1963.

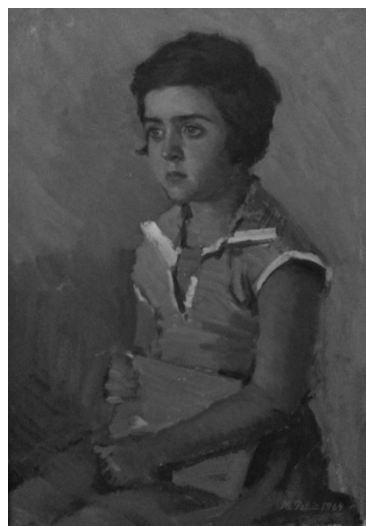


Fig.15. M. Petric, „Natalia”, 1964.

VITRALIUL – PARTICULARITĂȚI TEHNICE ȘI ARTISTICE

COLOURED (STAINED) GLASS WINDOW – TECHNICAL AND ARTISTIC PECULIARITIES

NATALIA PODLESNAIA,

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Universitatea Tehnică a Moldovei

ALA STARȚEV,

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

Articolul de față pune în vizor științific particularitățile tehnice ale artei vitraliului, prezentând tipuri de fabricare a acestuia, metode de prelucrare artistică a sticlei etc. La fel, sunt evidențiate particularitățile artistice ale vitraliului în raport cu spațiul arhitectural. Se aduc date istorice privind evoluția acestei arte în contextul culturii universale. O atenție deosebită se acordă vitraliului național. Sunt analizate operele pictorilor autohtoni, care au practicat această artă, cât și lucrările realizate la comandă de artiștii străini pentru spațiul nostru.

Cuvinte-cheie: vitraliu, pseudo-vitraliu, sticlă, tehnică, metodă, arhitectură, spațiu, artist, lucrare

The present paper introduces in scientific use the technical peculiarities of coloured (stained) glass window art, presenting different types of its production, methods of artistic glass processing etc. Emphasis is laid on the artistic peculiarities of the coloured glass window as against the architectural space. The author presents historical data concerning the evolution of this art in the context of universal culture. Special attention is given to the commissioned works by foreign artists for our national space.

Keywords: coloured (stained) glass window, pseudo-coloured glass window, glass, techniques, method, architecture, space, artist, work

Vitraliul a intrat în practica artistică contemporană printr-o gamă bogată de forme și caracteristici estetice – de la un corp de iluminat mic până la un panou monumental de proporții, de la accente decorative de *acompaniament* până la o dominantă arhitectural-artistică a spațiului, de la lucrări de șevalet până la instalații de art-design, de la forme ornamentale până la compoziții monumentale de gen. Flexibilitatea funcțională și artistică a vitraliului a determinat soarta lui în diverse culturi și timpuri, precum și cererea lui în lumea contemporană, care pune tot mai acut problema necesității studiului practicii artistice a vitraliului, înțelegerea lui într-un context istorico-cultural.

Demersul de față este o continuare a articolului *Particularitățile tehnice ale picturii monumentale*, semnat de Podlesnaia Natalia și publicat în revista *Arta*, revista Institutului Patrimoniului Cultural a Academiei de Științe din Moldova, în anul 2010, în care s-a vorbit despre particularitățile tehnice, artiste și istorice ale frescei și mozaicului.

Deci, o altă tehnică de pictură monumentală este *vitraliul*, în care imaginea rămâne transparentă, fiind strânsă din bucăți de sticlă colorată, gravată sau pictată, ulterior montată într-o rețea de rame metalice (fr. vitrage, din lat. vitrum, ceea ce înseamnă sticlă, en. stained glass, ger. glasmalerei, it. vetrata, rus. витраж).

Dacă vorbim despre aspectele tehnice, atunci fabricarea vitraliului începe cu efectuarea *cartonului* la mărime reală, cu indicarea culorilor, urmată de numerotarea fragmentelor acestuia și continuând cu trasarea liniilor de *plumb* pe acest suport. De regulă, se lucrează cu două *cartoane*, unul rămâne pentru compoziția generală, altul pentru decuparea și căutarea fragmentelor-șablon cu culori indicate conform compoziției inițiale. Următoarea etapă constă în alegerea sticlei pentru fiecăru fragment decupat, ținând cont de formă, culoare, transparentță, opacitate, tipul de sticlă (reliefață, ornamentată, colorată, pictată, gravată etc.). Pentru obținerea unui anumit efect, se recurge, uneori, la o prelucrare suplimentară a sticlei. Dintre metodele de prelucrare artistică a sticlei numim:

– *sablarea* – în care suprafața sticlei este prelucrată cu ajutorul unui jet de nisip împrăștiat cu aer comprimat, în vederea obținerii unei suprafețe mate;

– *gravarea sticlei cu instrumente* – incizia [1, p. 74];

– *decapajul cu soluții chimice* – care cunoaște două modalități: a) când se utilizează acidul fluorhidric (HF) pentru a obține două sau mai multe tonalități mate pe aceeași bucată de sticlă și b) când se utilizează oxidul de cobalt cunoscut ca metodă *clair-de-lune*, inventată de Emil Galle;

– *fusing* – crearea unui desen din multiple sticle colorate care se suprapun, se juxtapun etc., pe baza unei alte sticle, după care se coc (se topesc) pe această bază, creând o suprafață reliefață;

– *decorarea sticlei* – presupune utilizarea, fie a pensulelor pentru efect punctat, pentru efect de stropitură etc., fie a materialelor non-convenționale, cum ar fi: hârtie rulată, sare de mare, scame textile etc., fie grăsimi sau chiar ceară, pentru obținerea efectului de *casadă* etc. [2, p. 35].

Legarea fragmentelor de sticlă începe dintr-un colț în poziția orizontală, pe o masă, fixându-se în ramă. Fiecare bucată de sticlă este îmbrăcată într-o *fâșie de plumb*, profilul căreia este în formă de

litera H culcat, care apoi se unesc între ele. Tradițional, sunt folosite și *rame de plumb*. Ranforsajul de plumb ce înconjoară fiecare bucată de sticlă funcționează ca o ramă dublă pentru bucățile respective, aflate pe de o parte și de alta a ramei. Chituiră presupune închiderea golurilor dintre sticlă și plumb (cunoscută ca etapă de etanșare), asigurând fixarea sticlei, rigiditatea și impermeabilitatea vitraliului. Ca armatură interioară și montare a suprafețelor mari de vitraliu (ferestre, uși, perete despărțitor, tavan suspendat etc.) se vor folosi vergele transversale, care se vor prinde de rama de fier generală a întregii lucrări. Legăturile simple vor fi sudate pe cadrul panoului, iar legăturile duble vor fi sudate în locurile unde trec barele de diviziune.

La etapa actuală sunt cunoscute câteva tipuri de fabricare a vitraliului:

- vitraliu în *tehnica tradițională* (clasică), analizat mai sus, cu aspect monumental;
- vitraliu în *tehnica Tiffany*, spre deosebire de tehnica tradițională, presupune legarea fragmentelor de sticlă care se face cu ajutorul „îmbrăcării” acestora în *folie de cupru*, oferind un efect vizual-artistice mult mai plastic și mai cameral, prin faptul că permite legarea formelor mici de sticlă, tăierea și utilizarea unghiurilor ascuțite și efectuarea formelor concave și convexe ale vitraliului, spre exemplu, utilizate în renumitele lămpi Tiffany etc.;
- *pseudo-vitraliu*, în general se referă la orice imitație de vitraliu pe sticlă cu ajutorul culorilor speciale de vitraliu, de ulei, de tipografie etc. sau cu ajutorul peliculelor transparente;
- *pictură pe sticlă*, în care se utilizează sticlă doar în calitate de suport, fără a fi folosită calitatea ei optică (transparența);
- *tehnici mixte*, lucrări realizate prin diverse metode prezentate mai sus, precum: *sablare, gravare, decapaj, fusing* etc., cât și combinarea între ele a diverselor tipuri de vitralii.

Mijloacele specifice ale artei vitraliului – culoarea, lumina, desenul – sunt acele mijloace care servesc pentru reprezentarea artistico-figurativă a realității. Orice operă de artă monumentală, care este componentă a arhitecturii, preia o parte din funcția acesteia. În așa fel, pictura murală sau mozaicul moștenesc principiile tectonice ale suprafeței arhitecturale. Vitraliul, însă, are o altă menire. Legăturile vitraliului cu arhitectura poartă un caracter mult mai mediator, deoarece tectonic el reprezintă un element independent. Fereastra, la rândul ei, accentuează, înainte de toate, funcția spațial-constructivă a spațiului arhitectonic din care face parte. În punctele spațial-constructive de contact (întrepătrundere și conexiuni ale formelor arhitectonice) apar accentele compoziționale. Anume un astfel de accent compozițional, adesea, devine vitraliul, care personalizează atât spațiul prin lumina dispersată a sticlei colorate transparente și prin aspectul său festiv cât și rezolvă o problemă tehnică, fiind o soluție arhitectonică în sine. Pe lângă calitățile fizico-mecanice ale sticlei, jocul luminii, datorită calităților optice ale sticlei (refracția luminii, transparența, reflectarea, dispersia, absorbția) se obține efectul plastic deosebit al vitraliului.

Conform opiniei lui Karl Woermann, vitraliul, din punct de vedere estetic al *influenței psihologice asupra omului*, domină și este în afara concurenței comparativ cu celelalte tehnici ale picturii monumentale [3, p. 944]. Într-adevăr, *impactul forței sticlei colorate într-un mediu arhitectural* nu poate fi subestimat.

Originile vitraliului se pierd în istorie, se presupune că această tehnică a fost derivată din fabricația bijuteriilor și a mozaicurilor.

Începând de la simple compoziții rectangulare și circulare, tipice sec. X-XI, tematica se îmbogățește cu ornamentele vegetale, apoi, treptat, trece în figura umană și scene narrative. Cele mai vechi vitralii din lume, ajunse până în prezent, sunt vitraliile Catedralei *Sfânta Fecioară Maria* (Mariendom) din Augsburg, Bavaria (Germania), reprezentând proroci biblici (anul 1065). În această perioadă vitraliul, ca artă și tehnologie, era binecunoscut, fapt demonstrat prin descrierea amănunțită a acestei tehnici de călugărul Theophilus Presbyter, în cartea II intitulată „*De arte Vitriaria*” (*Arta vitraliului*) din tratatul său „*Schedula diversarum artium*” [4], inclusiv și tehnologia de fabricare a sticlei colorate.

În Evul Mediu arta vitraliului constituie în Europa unul din cele mai principale mijloace de expresie artistică, fiind caracteristică artei gotice, ea, reprezentată prin spațiile ferestrelor din ce în ce

mai înalte și mai luminoase, atinge apogeul. Din punct de vedere tehnic, descoperirea culorii galbene în baza argintului la începutul sec. XIV (1310) duce la îmbogățirea și sublinierea impactului artistic, folosindu-se, în special, la reprezentarea nimburilor sfinților. Din punct de vedere cromatic, paleta restrânsă a vitraliilor gotice era, adesea, îmbogățită cu tonuri și nuanțe obținute prin suprapunerile de sticle colorate (spre exemplu, la *Cathédrale Notre-Dame de Chartres* a fost descoperit vitraliul, ce avea o grosime de 27 de straturi de sticlă colorată, ceea ce i-a asigurat nuanțe cromatice irepetabile vitraliului din acest lăcaș).

Iluminarea interiorului prin transparență și dispersia luminii solare a vitraliilor, ca element generator de atmosferă a lumii Divine (efect optic), oferă spațiului aspect de triumf. Interpretarea mistică a luminii vine din lucrările lui Pseudo-Dionisie Areopagitul și abatelui Suger de la *Catedrala Saint-Denis*, Paris, Franța (ultimul considerat părintele stilului gotic), care sublinia importanța primordială a iluminării bisericilor și imaginilor, așa încât contemplarea vitraliilor era o formă a căilor duhovnicești, de la „material la imaterial”, de la „fizic la spiritual”, de la „omenesc la dumnezeiesc”. În acest context, ar fi de amintit vitraliile din Franța: de la *Cathédrale Notre-Dame de Chartres*, mijl. sec. XII, de la *Cathédrale Notre Dame de Paris*, *Cathédrale Sainte-Chapelle du Palais*, Paris, Franța (1242-1248), *Cathédrale Notre Dame de Poitiers*, mijl. sec. XII, *Cathédrale Saint-Denis*, Franța; cele din Germania de la *Cologne Catedrala* (Koln) și Anglia – Catedrala din *Canterbury*, sf. sec. XII – înc. sec. XIII etc. [2, p. 36].

Vitraliile au fost considerate multă vreme ca o formă mistică a artei vizuale, rezervată marilor edificii bisericești. Vitraliul gotic lasă loc unei arte mai rafinate, ca celei din Renaștere, coboară din zona sacră în spațiul privat. Treptat, vitraliul își pierde semnificația ca domeniu independent al artei monumentale. În secolele XV-XVI, trecerea de la tematica religioasă la cea laică se observă în răspândirea largă a vitraliilor de proporții mici, destinate, în special, pentru palate, case de reședință, ratoșe etc., numite și *vitralii de cabinet*. Vitraliștii din perioada Renașterii se inspiră în creația lor din picturile de șevalet ale timpului (se fac chiar copii după Donatello, Ghiberti, Uccello, Andrea del Castagno, Durer etc.) și utilizează pe larg perspectiva liniară.

Sfârșitul secolului XVIII și întreg secolul XIX a fost perioada dedicată totalmente căutărilor în domeniul tehnologiei vitraliului și fabricării sticlei colorate (cu aportul marelui Mihail Lomonosov). Erau produse peste 5 mii de nuanțe de sticlă colorată și noi tipuri de sticlă (spre exemplu: sticla opalescentă, sticla reliefată etc.). Dragostea și curajul măștrilor vitraliști au reînviat arta vitraliului. Căutările în acest domeniu au mers mai departe, iar formele de exprimare ale sticlei au spart tiparele. O nouă tehnică a vitraliului este propusă de Louis Comfort Tiffany, cunoscută în continuare ca *vitraliul Tiffany*, și o nouă formă de întrebuințare a sticlei colorate strânse în tehnica vitraliului, cunoscută ca *lămpile Tiffany*. În perioada stilului Art Nouveau, vitraliul a fost întrebuințat pe scară largă la decorarea interioarelor publice și private. În acest context, amintim de așa artiști ca Jacques Gruber, Marc Chagall, Henri Matisse, Fernand Leger, atelierul familiei Frolov etc., care au lucrat în domeniul vitraliului. În Uniunea Sovietică arta vitraliului cunoaște o expresie monumentală, promovată, în special, în vitraliul lituanian (A. Стошкус, К. Моркунас, Л. Полищук etc.).

Spre deosebire de statele europene occidentale, în care arta vitraliului a înflorit încă din Evul Mediu odată cu construcția imenselor catedrale gotice, în răsăritul ortodox al Europei arta vitraliului a rămas mult timp necunoscută.

Pe teritoriul Republicii Moldova arta vitraliului apare foarte târziu, la începutul secolului XX. De regulă, aceste lucrări erau executate la comandă în afara țării. Lucrările de pictură monumentală în tehnica vitraliului apărute la finisarea artistică a unor biserici, cum ar fi cele din vechea biserică *Armenască* din Chișinău, din bisericile catolice din Basarabia sau din biserica *Sfântul Nicolae* din Chișinău cu vitraliul artistic *Înălțarea lui Hristos* (1901), executat la comanda Consiliului Zemstvei de *Societatea Nordică de Industrie a Sticlei* din Sankt-Petersburg, au fost pierdute [5, p. 12].

Însă vitraliile din perioada respectivă, care pot fi admirate până în prezent, decorează biserica *Sfântul Pantelimon* din Chișinău (înc. sec. XIX). Executate în tehnica clasică, ca o soluție arhitectonică,

îndeplinind, tradițional, funcția de geam, aceste vitralii personalizează spațiul prin lumina dispersată a sticlei colorate transparente și prin aspectul lor festiv. Aceste vitralii se înscriu firesc în compoziția spațial-estetică ca parte integrantă a acesteia, dominând spațiul interior.

De o adevărată valoare artistică sunt și vitraliile executate în 1903-1905 pentru *Muzeul Zemstvei* din Chișinău, actualmente *Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală* (arhitect și inginer Vl. Țăganko). Clădirea muzeului, construită în stil pseudo-mauritan, unica de acest tip din sud-estul Europei, impresionează printr-o imensă informație cu privire la limbajul artistic (de plafon, mural și paviment). Fiind cea mai veche mostră din Basarabia păstrată până în prezent, această clădire însumează, alături de mozaic și pictura murală *al secco*, și lucrări de finisaj artistic executate în tehnica vitraliului. Sala centrală este încununată cu un impunător plafon suspendat, realizat în tehnica vitraliului tradițional. Farmecul lucrării este accentuat și prin efectul optic al luminii colorate obținute datorită iluminării naturale (Fig. 1).

Toate elementele din metal ale luminătorului din sticlă au fost executate de inginerul (prenume deplin neidentificat) G. Volfenson de la Uzina de construcție a mașinilor din Odessa, conform schițelor inginerului (prenume deplin neidentificat) V. Kundert, responsabil de lucrările de finisare ale muzeului. Decorarea luminătorului de sticlă a fost realizată în tehnica vitraliului tradițional de plasticianul (prenume deplin neidentificat) L. Macquet din Odessa. La baza compoziției vitraliului suspendat sunt utilizate motivele geometrice și florale. Formele geometrice mici – romburi, cercuri, pătrate, dreptunghiuri – sunt incluse în cele geometrice mai mari de formă pătrată, dreptunghiulară și rombică. Elementele de decor mici ilustrează motive vegetale (flori, frunze) și conferă întregii compoziții finețe și originalitate. Astfel, vitraliul devine dominantă acestei săli [2, p. 74].

În perioada sovietică, odată cu popularitatea vitraliului lituanian (artiștii Alighimantas Stoškus, Kazys Morkūnas ș.a.), în special, după expoziția *Vitraliul lituanian* de la Moscova din toamna anului 1961, în RSSM, în paleta tehnică, pe lângă ulei, tempera, relief, mozaic, sgraffito etc., se aplică o nouă modalitate de exprimare plastică – vitraliul. Primele lucrări executate în această tehnică sunt: vitraliul *Cosmosul* (1965) – de Filip Nutovici și Vladimir Novikov, Chișinău; vitraliul de pe fațada Halei din Bălți (1966) – de Filip Nutovici și Vladimir Novikov; vitraliul *Ostașul* (1968) – de Constantin Lodzeiski și *Roadele Moldovei* (1969) – de Antanas Garbauskas, un artist lituanian invitat, care realizează vitraliul pentru *Sala de degustație a vinurilor*, aflată pe atunci în incinta actualii biserici *Sfântul Pantelimon* din Chișinău.

Deși tehnica vitraliului nu are o tradiție în arta RSSM, ea se afirmă tot mai mult în interioarele clădirilor publice din republică. Au mai fost realizate lucrări în tehnica vitraliului atât sub aspectul cantității cât și sub cel al calității, atingând apogeul spre anii '80.

Cel mai de văză reprezentat al vitraliului național a fost Filimon Hămuraru, care, începând cu lucrarea *Gustul vinului* (1980), executată pentru AȘP *Vierul*, denotă maturitatea măiestriei sale (Fig. 2). Compoziția sus-numită relevă pregnant principiile vitraliului clasic și este realizată într-o cheie narativă și simbolică-alegorică. Îndeplinind rolul de geam care marchează contactul între două spații, lucrarea tratează, totodată, tema care este condiționată de destinația spațiului. Această compoziție concepută anume pentru iluminarea naturală, creează o atmosferă deosebită prin bogăția cromatică a sticlei. Opera înobilează spațiul prozaic al unei scări ce duce la etaj. În partea stângă a compoziției este reprezentată o figură masculină ce ține în mâna dreaptă un strugure, iar în mâna stângă – un pahar. Figura feminină din partea dreaptă a compoziției toarnă vin dintr-un ulcior țărănesc tradițional. Coloritul compoziției domină prin puternice accente de roșu, albastru și verde. Partea mai puțin reușită a acestui vitraliu, conform părerii lui Emil Barașkov, consta în „...pierderea efectului de lumină miraculoasă a sticlei, determinată, probabil, de o imperfecțiune tehnologică” [2, p. 121].

Filimon Hămuraru realizează câteva serii de vitralii reușite, cum sunt: *Punguța cu doi bani*, *Căluțul năzdrăvan și Ivan Turbincă* (1980) pentru interiorul cafenelei *Prichindel* din Chișinău; tripticul *Legenda vinului*, cu compozițiile *Dimineața*, *Legenda vinului*, *Noaptea* (1982); patru vitralii *Anotimpu-*

rile (anii '80) pentru restaurantul *Surpriză* (Chișinău) și vitraliile din foaietul *Palatului Prieteniei: Dimineața, Ziua, Seara, Soarele și Luna, Milea, Doi feți-logofeți, Făt-Frumos și căprioara* (Fig. 3), *Pasărea măiastră, Făt-Frumos din lacrimă* (1984) care pot fi considerate cea mai performantă serie. Subiectele inspirate din poveștile și baladele moldovenești îl invită pe spectator într-o fantastică lume a culorilor. Folosind motivele folclorice, pictorul creează chipuri grațioase de femei și figuri viguroase de bărbați, reînviind, în felul acesta, cele mai bune tradiții ale poeziei populare. În aceste vitralii-tablouri pictorul reușește să obțină cea deosebită fuziune a gamei coloristice și tematice în care tonurile calde, galben-portocalii și roșii contrastează cu cele albastre și verzi, evocând fie răcoarea cerului de toamnă și aurul frunzișului, fie soarele torid ce străpunge coroana arborilor [2, p. 122].

Un alt vitraliu creat de Filimon Hămuraru – *Flacăra* (1981), de la *Casa Tineretului* din Chișinău, prezintă o compoziție organizată după principiile rozetelor din catedralele gotice. Limbile de foc simbolic prezentate în vitraliu se rotesc în jurul unui centru fix, formând câteva cercuri neregulate, care ocupă aproape integral suprafața compoziției. Din punct de vedere cromatic, predomină culorile de roșu și galben ale flăcărilor pe un fundal albastru și verde.

Grație saturației luminii cromatice și a expresiei facturii sticlei, vitraliul devine un accent important artistico-emoțional în mai multe interioare create în perioada sovietică. În acest context, trebuie să amintim de vitraliile: *Făurire* (1980) din interiorul *Magazinului Universal Central* din Ungheni și *Vara* (1984) din foaietul *Combinatului de covoare* din Ungheni (Fig. 5), executate de Pavel Guțu; vitraliile și plafoanele din sticlă turnată din interiorul restaurantului *Nistru* (1980) din orașul Donețk (Ucraina), care au imprimat interiorului un stil specific artei tradiționale moldovenești; vitraliul din interiorul restaurantului *Молдавия (Moldova)*, (înc. anilor '80), din orașul Moscova, executat de Filip și Alexandr Nutovici, și vitraliul (denumire neidentificată) din interiorul magazinului specializat *Cricova* (a doua jum. a anilor '80) din Chișinău, realizat de o echipă de studenți de la *Institutul de Arte Plastice din Chișinău*, condusă de Alexandru Proșii. În ultima lucrare menționată, rezolvarea plastică expresivă a vitraliilor este atinsă prin valorificarea particularităților sticlei, a proprietăților ei optice, a facturii și cromaticii acesteia. Alături de culoarea profundă și curată, concentrată ca într-o lentilă în blocuri groase de sticlă, o importanță deosebită capătă aici și structura interioară masivă din ciment, asemenea unui țesut conjunctiv. Percepută ca un tip de relief, structura interioară a compoziției determină structura iconică a vitraliului. Îmbinarea saturației de lumină a blocurilor de sticlă colorată cu conturul închis al structurii interioare a vitraliului, în diverse condiții de iluminare, creează efecte decorative deosebite (Fig. 4), [2, p.123].

Explozia de interes din ultimele trei decenii a dus la dezvoltarea unor noi și imaginative forme ale acestei arte. Conform ultimelor tendințe, în amenajările urbane și de design interior, vitraliile încep să-și facă loc printre termopane, decorând tavane, luminătoare, uși, ferestre, oglinzi, vitrine, mobilier, băi, pereți decorativi, pentru spații particulare, comerciale, publice și de cult. Noile tehnologii și creșterea interesului în arta sticlei ca hobby sunt din ce în ce mai prezente astăzi. La etapa actuală, putem vorbi și despre piața pseudo-vitraliilor care se dezvoltă cu repeziciune, pe măsură ce crește numărul ansamblurilor rezidențiale și în dependență de gusturile comanditarilor.

În prezent, în Republica Moldova, un șir de companii practică arta vitraliului și pseudo-vitraliului: ANCO, VITRAJ-MIRACOL S.R.L., VITRAJ-LUX, CRAZY GLASS S.R.L., IP DESIGN S.R.L., STECLODESIGN, OBLIKAR, МИР СТЕКЛА etc.

Dintre artiștii noștri care activează în acest domeniu și care merită să fie numiți sunt Vasile Moșanu (Canada) și Serghei Tereșenco (Rusia).

Din cele menționate mai sus, susținem următoarele:

- în diferite perioade istorice atitudinea față de arta vitraliului n-a fost omogenă, fie că aceasta a cunoscut perioade de apogeu, fie că a fost dată uitării, fie că a fost readusă în practica artistică internațională;
- de la primele sale manifestări în perioada romanică, vitraliul a parcurs calea de la imaginea apla-

tizată până la cea volumetrică, de la frize ornamentale până la compoziții expresive de gen, de la arta monumental-decorativă până la cea de șevalet și art-obiect;

- arta vitraliului a ajuns un fenomen artistic independent, demonstrând capacitatea de a deveni o componentă organică a practicii artistice contemporane, cunoscând o varietate stilistică diversă anume în ultimul deceniu în RM.

Referințe bibliografice

1. ХВОРОСТУХИНА, С. *Работа со стеклом*. Москва: Вечер, 2000.
2. PODLESNAIA, N. *Pictura monumentală din Basarabia și RSS Moldovenească* <http://www.cnaa.md/thesis/22702/>
3. ВЕРМАН К. *История искусства всех времен и народов*, том II, Санкт-Петербург: Полигон, 2000. <http://www.booksshare.net/index.php?id1=4&category=iskusstvo&author=vyormank&book=2000&page=1>
4. РОГИР Т. (Монах) http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Theophilus/the_da00.html
5. POȘTARENCU, D. *Biserica Sfântului Ierarh Nicolae din Chișinău*. Chișinău, 2002.

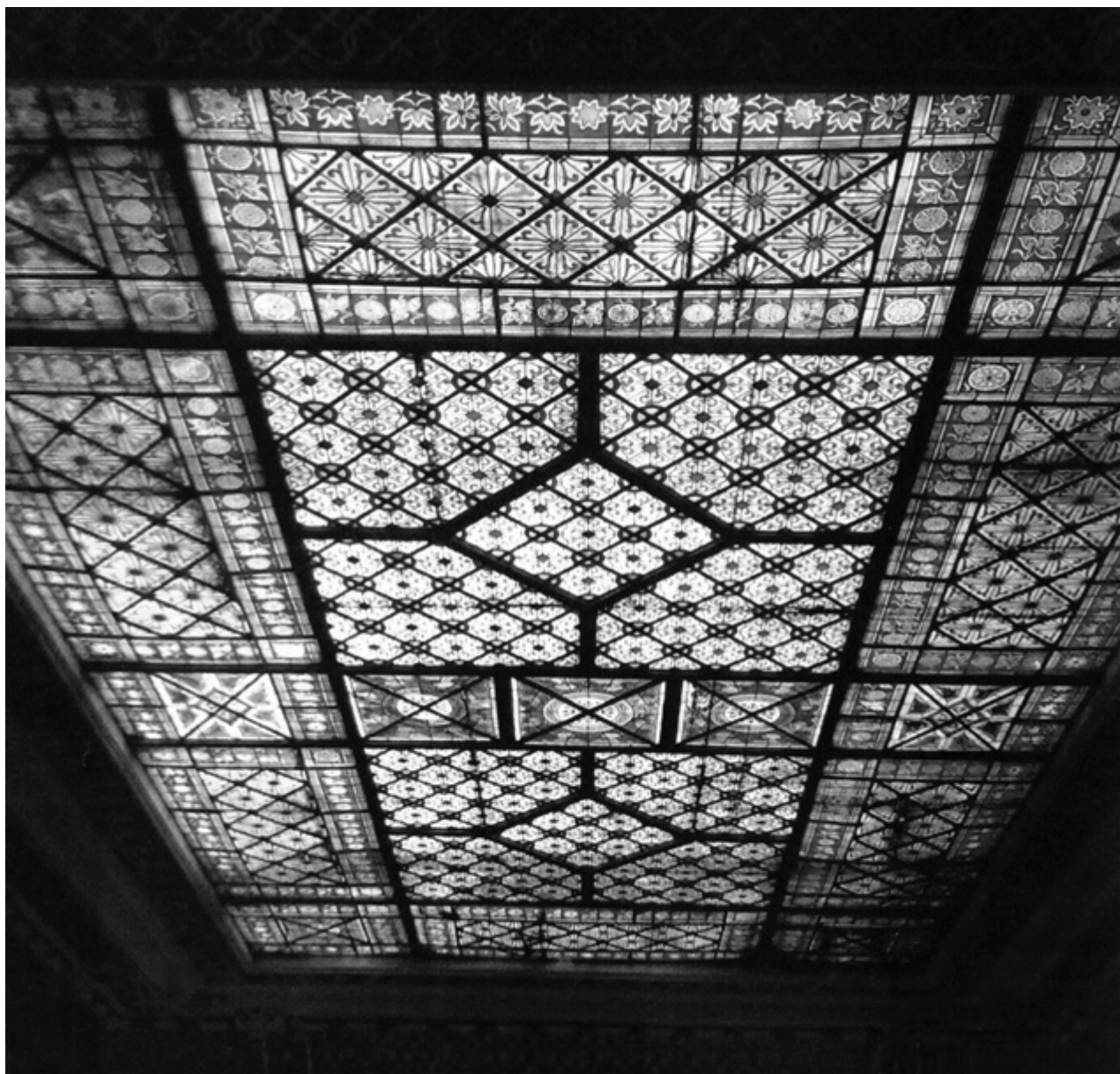


Fig. 1. L. Macquet (atelierul din Odesa), vitraliu suspendat, interiorul Sălii Centrale a Muzeului Zemstvei, Chișinău (actualul Muzeu Național de Etnografie și Istorie Naturală), înc. sec. XX. Foto: Podlesnaia Natalia.

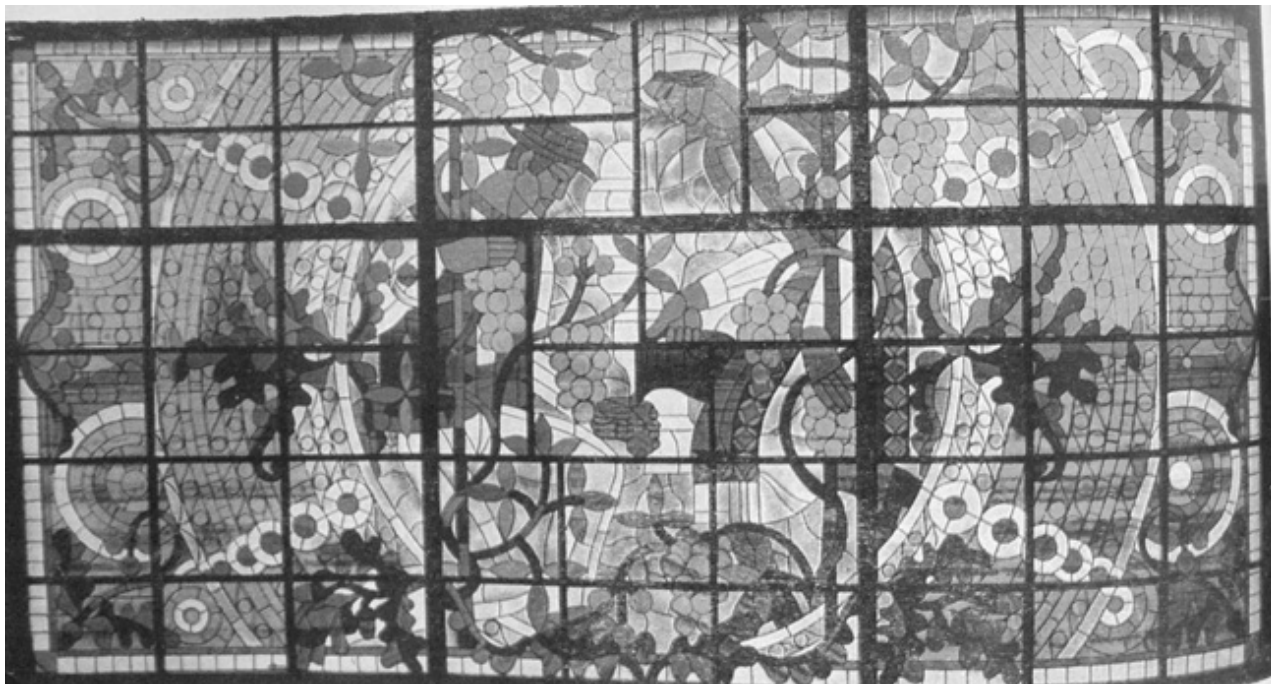


Fig. 2. Filimon Hămuraru, Gustul vinului, vitraliu, AȘP Vierul, 1980. (Moldova, 1980, №.9).



Fig. 3. Filimon Hămuraru, Făt-Frumos și căprioara și Pasărea măiastră schiță pentru vitraliu, foaiere-
lui din Palatul Prieteniei, 1984. (Barașcov E., Filimon Hămuraru. Chișinău: Literatura Artistică, 1986,
80 p.).



Fig. 4 Grup de studenți cu Alexandru Proșii, vitraliu, magazinul Cricova, Chișinău, a doua jum. a anilor '80.

Foto: Podlesnaia Natalia.

Fig. 5. Pavel Guțu, Vara, vitraliu din sticlă groasă în ciment, Combinatul de covoare, subterană, Ungheni, 1984.

(<http://gutu.arta.md/gallery/36>).

PORTRETELE-MĂȘTI ALE LUI GLEBUS SAINCIUC

GLEBUS SAINCIUC'S PAPIER-MÂCHÉ PORTRAIT MASKS

ANA MARIAN,

doctor în studiul artelor,
Academia de Științe a Moldovei

Portretele-măști create de Glebus Sainciuc (1919-2012) sunt mărturii ale dăinuirii în timp și ale aportului la cultura națională a personajelor portretizate: pictori, sculptori, muzicieni, scriitori, actori, dramaturgi, regizori etc. Situate morfologic la hotarul dintre pictură, grafică și sculptură, portretele-măști ale maestrului Glebus Sainciuc sunt lucrate în papier-mâché. Este de remarcat predilecția autorului pentru redarea fauvistă și naivă în portrete. La acestea se mai adaugă tendințele din genul șarjelor sale, care s-au reflectat și în stilul caricaturistic al măștilor. Glebus Sainciuc a creat primele măști în anul 1957, ajungând, în timp, la peste 350 de titluri, toate diferite, dar cu asemănare portretistică obligatorie, cu redarea farmecului interior al protagonistului.

Cuvinte-cheie: portret, mască, fauvism, artă naivă, realism socialist, aspecte psihologice, papier-mâché

The portrait masks created by Glebus Sainciuc (1919-2012) portray painters, sculptors, musicians, writers, actors, playwrights, filmmakers etc., and they are a proof of the fact that the individual contribution of these persons to the artistic development of our country has not been forgotten. Morphologically, the papier-mâché portrait masks of master Glebus Sainciuc are situated at the limit of painting, graphic drawing and sculpture; the masks were created by the master using the papier-mâché techniques. We should mention that the author's predilection for the fauvist and naïve techniques in portrait representation, together with the style of his caricatures and small size drawings, influenced the caricatures style of his masks. The first portrait masks were created by Glebus Sainciuc in 1957, and by the end of his artistic activity his collection consisted of 350 masks – all depicting different persons, but all sharing the same portrait techniques and showing the inner charm of these persons.

Keywords: portrait, mask, Fauvism, naïve art, socialist realism, psychological aspects, papier-mâché

Neordinare ca abordare și mesaj artistic, portretele-măști create de Glebus Sainciuc (1919-2012) au o valoare incontestabilă, fiind mărturii ale dăinuirii în timp și ale aportului la cultura națională a personajelor portretizate: pictori, sculptori, muzicieni, scriitori, actori, dramaturgi, regizori etc. Situate morfologic la hotarul dintre pictură, grafică și sculptură, portretele-măști ale maestrului Glebus Sainciuc, lucrate în papier-mâché, cuceresc prin maniera artistică inedită, printr-o redare emoțională efervescentă.

Perioada formării profesionale a lui Glebus Sainciuc coincide cronologic cu anii grei ai celui de-al Doilea Război Mondial. El este elev al Școlii Republicane de Arte Plastice din Chișinău în anii 1940-1941, în 1941-1942 este elev al Gimnaziului din Chișinău, iar în perioada 1942-1944 este student al Facultății de Arhitectură a Institutului Politehnic din București. Din nou, în anii 1944-1947, este elev al Școlii Republicane de Arte Plastice din Chișinău. Printre pedagogii săi de aici erau pictorii din generația mai veche: M. Gamburd, I. Hazov, R. Gabrikov. Absolvește Școala cu lucrarea *Vinificatorii*, în care nu este redată o simplă scenă de producere, ci frumusețea înălțătoare a muncii.

În anii postbelici, principalul gen acceptat de cenzură și de autorități în RSSM era tabloul tematic. Printre primele tablouri tematice ale pictorului Glebus Sainciuc sunt: *Tractoriștii* (1950), pictat împreună cu Victor Rusu-Ciobanu, *La ferma de vite* (1956), *Vinificatorii* (varianta a treia, 1956).

În anii '50 se manifestă înclinația pictorului pentru portrete. Chipul contemporanului oferea spații pentru o abordare complexă a ființei umane: dispoziția, lumea interioară, trăsăturile anatomice exterioare. Reprezentative pentru această perioadă sunt portretele de țărani: *Portret de femeie* (1958), *Portretul Eroului Muncii Socialiste E. Bostan* (1958), *Portretul conducătorului de zvenou Boldurescu* (1958), *Portretul zootehnicianului Vasile Untilă* (1959) etc.

Lucrarea sa de proporții *Masa mare* (1960) este plină de dinamism, animație și impresionează prin prezența unui mare număr de personaje. Căutările compoziționale și coloristice pentru această pânză au favorizat crearea numeroaselor schițe în culori, fiecare dintre acestea având valoare de lucrare aparte: *Moș Alexandru*, *Vasile*, *Moș Ștefan*, *Nistor*, *Dochița*, *Zamfra*.

Anii '60, pe lângă afirmarea realismului socialist, se caracterizează și prin revenirea la tradițiile de avangardă ale artei mondiale de la hotarul secolelor XIX și XX. De asemenea, această perioadă se remarcă prin tendințele spre umanism și înnoire artistică a limbajului plastic. Aceste tendințe pot fi observate și în tabloul *În familie* (1966), afectiv, palpitan prin colorarea intensă și conturul siluetelor pronunțat. Emotivitatea intensă se observă și în portretele create în anii '60. Tabloul *Portret de școlăriță* (1961), spre exemplu, este redus ca gamă cromatică, dar extins ca gamă emoțională. Printre alte lucrări din acești ani se numără: *Colhoznic din Vulcănești* (1961), *Portret de stuardesă* (1967), *Portretul academicianului Anton Ablov* (1968) etc.

Tratarea cu multă căldură a personajelor portretizate îl va caracteriza întotdeauna pe artistul Glebus Sainciuc. Ilustrative în acest sens sunt lucrările: *Scriitorul Andrei Lupan* (1970), *Lilia cu eșarfă roșie* (1978), *Ileana Tudora* (1997). Sub aspect psihologic, chiar și în tablourile sale, gen *Muncitoare la fabrica de confecții* și *La subotnic*, se simte simpatia, căldura cu care au fost create aceste personaje, ele părând a fi ușor idealizate. Aceste două pânze sunt, de fapt, portrete în grup, în care autorul menține unitatea imaginii, dar și îi conferă diversitate prin multitudinea emoțiilor personajelor.

În anii '70, reprezentarea naivă este completată de un colorit specific fauviștilor (lucru evident în *Portretul poetului Vitalie Tulnic* (1974). De asemenea, în acești ani, se observă evidențierea conturului chipurilor portretizate prin linia în negru.

Treptat, în portretele pictate de Glebus Sainciuc se cristalizează procedee care vor peregrina ulterior în stilistica portretelor-măști [1, p. 164-166]. Întâi de toate, se poate vorbi despre redarea lumii interioare a celor portretizați, culoarea servind drept indiciu al stării psihologice, autorul urmărind dispoziția personajelor sale [2, p. 14]. Apoi urmează predilecția autorului pentru redarea fauvistă și naivă în portrete. La acestea se mai adaugă tendințele din genul șarjelor și din bagatele sale, care s-au reflectat în stilul caricaturistic al măștilor.

Șarjele, aceste lucrări grafice satirice care păstrează asemănarea portretistică cu personajul real, nu au fost pentru Glebus Sainciuc un gen secundar, ci, mai curând, o modalitate de relaxare, de exprimare a simpatiei pentru anumite persoane. Prin câteva linii libere artistul redă impresia pe care i-a produs-o la un moment dat portretizatului, cum sunt, spre exemplu, și șarjele *Poetul Victor Teleucă*, *Poetul Anatol Ciocanu*, *Cântărețul Ștefan Petrache* etc., etc. Sunt numeroase șarjele în care maestrul pornește de la profilul personajului, urmând consecutiv detaliile feței. Pentru a evidenția un anumit detaliu, el plasează un accent ușor cu o linie dublă sau îngroșată. Uneori folosește contrastul dintre suprafețele albe și cele de un negru dens, iar alteori recurge la un contur din linii întrerupte sau continue cu transparențe. Șarjele sale niciodată nu sunt supraîncărcate cu linii și detalii, deosebindu-se prin relevarea esențelor, prin laconism.

Bagatele lui Glebus Sainciuc sunt un ciclu de desene, executate prin asociere cu muzica, neordinare ca mod de a gândi și de a interpreta realitatea, printre care: *Muza*, *Vasile în fața unei porți noi*, *Eva cea capricioasă* ș.a. În bagatele sale, pictorul folosește mai mult conturul siluetelor, diverse semne-simboluri, ca, spre exemplu, în cea cu titlul *Gimnastica*. Întreg spațiul este folosit de maestru ca în desenele copiilor: imaginile par a fi distribuite arbitrar pe foaie, dar ele se completează reciproc.

Firea emotivă, veselă și ingenioasă a maestrului Sainciuc se reflectă și în numeroase caricaturi, multe publicate în revista *Chipăruș* din perioada sovietică. Devenise recunoscut personajul său din șarjele cu genericul *De-ale lui Păcăluș*. Eroul lui Glebus Sainciuc este ager și descurcăreț, nimerind mereu în diferite situații anecdotice, el reușește, de fiecare dată, să iasă basma curată. În aceste imagini, personajul se află în centrul acțiunii, evidențiindu-se prin pălăria și cojocelul său negru, specific portului moldovenesc. În șarjele sale, autorul folosește linia continuă, punctată, subliniind prin negru detaliile pe care spectatorul trebuie să le perceapă în primul rând.

Anume aceste procedee plastice, specifice șarjelor și bagatelor sale, vor determina caracterul grafic al măștilor: desenul liber, care se supune doar intuiției artistului, libertate pe care o exprimă din plin copiii când desenează ceva.

Glebus Sainciuc a creat primele sale măști în anul 1957, ajungând, în timp, la peste 350 de titluri, toate diferite, dar cu asemănare portretistică obligatorie, cu păstrarea farmecului interior al protagonistului.

Una dintre primele măști, datând cu anul 1957, este cea a *Pictoriței Ana Baranovici*. Forma ovală a feței de un bej deschis, pieptănătura abia schițată, ochii de culoare deschisă, gura conturată cu un roșu-aprins, zâmbetul larg – toate vorbesc despre un personaj optimist și iubitor de viață. Glebus Sainciuc prezenta deseori această mască în fața publicului spectator.

Artistul plastic Olga Orlov a fost portretizată de Glebus Sainciuc de două ori, în 1957 și în 1972, creând două chipuri diferite. În portretul din 1957, pictorița apare în nuanțe pastelate, cu o pieptănătură multicoloră, un chip gingaș, armonios, melancolic, iar în cel din 1972 vedem un chip deprimat, colorat în albastru, cu părul în ocră.

Masca *Sculptorul Leonid Fitov* (1957) este modelată mai sculptural, volumele trădând cutele de pe față, iar ochii cu privirea piezișă sugerează starea sa emoțională.

În masca *Sculptorul Lazăr Dubinovschi* (1957), colorată în ocră-albăstrui, vedem un personaj cu fața rotundă, cu barbă și ochelari, pe al cărui chip poate fi citită bonomia.

Masca *Artistul plastic Igor Vieru* (1957) este realizată preponderent grafic, în culori cafenii reci. Trăsăturile feței sunt redede fidel chipului protagonistului: privirea piezișă, zâmbetul schițat.

Portretul-mască *Scriitorul Andrei Lupan* (1957) reprezintă un chip de o afecțiune covârșitoare, subliniat de autor printr-un albastru intens, cu părul argintiu. Autorul a surprins forma feței și ochii triști.

Astfel, pentru portretele-măști create în anul 1957 sunt caracteristice atât abordările lirice cât și cele dramatice, acestea combinându-se firesc la același personaj. Linia, forma și culoarea constituie o unitate indisolubilă care permite evidențierea trăsăturilor interioare ale portretizatului [3, p. 3].

Deși șarjele, bagatele și portretele picturale ale lui Glebus Sainciuc au un caracter mai mult narativ

și descriptiv, în portretele-măști accentul este plasat asupra lumii interioare a protagonistului, caracteristicile de moment îmbinându-se cu cele tipice, permanente. Crearea unui portret care ar uni aceste două extreme este o problemă de creație complicată, pe care maestrul o rezolvă original, apelând la desenul naiv. Anume reprezentarea naivă dintotdeauna urmărește, ca și firea candidă a copiilor, să redea caracteristicile esențiale pentru lumea lor: bun sau rău, supărat sau prietenos, simplu sau complicat, deschis sau introvertit. Lucrările maestrului tind să reprezinte dilemele specifice fiecărui om.

În masca *Pictorul Mihai Greco* (1958) vedem un personaj dramatic, o caracteristică accentuată atât prin contrastul de albastru, negru și brun cât și prin fruntea brăzdată, sprâncenele arcuite și gura conturată și întredeschisă.

Masca *Poetul Gheorghe Vodă* (1958) relevă tendința spre o reprezentare mai mult realistă, care păstrează culoarea feței de un roz-alb, părul de un castaniu cald. Privirea deschisă și încrezătoare, ochii mari ai poetului cuceresc prin sinceritate.

Portretul-mască *Scriitorul George Meniuc* (1958), redat cu variații de gri și ocru, este de o simplitate deosebită, protagonistul cunoscând bine această lume ca un imens teatru, în care el este doar un spectator discret.

Pe chipul din masca *Artistul plastic Ilia Bogdesco* (1960) se citește o tristețe dezolantă, personajul fiind redat în culori pământii. Sprâncenele ridicate melancolic și ochii în formă de semilună trădează o stare de tensiune emoțională a personajului.

În portretul-mască *Cântăreața de operă Valentina Savițkaia* (1960) protagonista este reprezentată cu multă căldură, autorul reușind să creeze, în același timp, atât un chip liric cât și unul dramatic.

Masca *Criticul de arte Matus Livșiț* (1960) capătă contur prin procedee deosebite: părul din fâșii de hârtie galbenă, fața palidă, ochii punctați, ascunși după lentilele ochelarilor roz, fruntea în linii-fâșii, gura deschisă, abia conturată.

În acest context, trebuie remarcat caracterul naiv, ingenuu, inocent, candid al desenului maestrului, la care el a ajuns comunicând, la diverse întâlniri, cu copiii. Expresivitatea și simplitatea sunt inspirate, probabil, din sinceritatea copiilor, din lumea lor plină de înțelesuri, care l-a atras întotdeauna pe artist. Prin măștile sale, maestrul a tins să dezvăluie la maxim chipul celor portretizați.

În *Autoportret* (1963) Glebus Sainciuc pare să-și exprime atitudinea față de sine însăși: chipul în degradeuri de gri și roz, ochii redați preponderent realist, cu privirea atentă, zâmbetul binevoitor și ușor ironic.

Portretul-mască *Regizorul Emil Loteanu* (1963) cucerește spectatorul mai mult prin privirea ochilor mari, cu sprâncenele ridicate a mirare. Gama cromatică este contrastantă: între albastrul feței și părul multicolor, conturul în negru al trăsăturilor.

Spre deosebire de efectul grafic și pictural din portretul lui Emil Loteanu, portretul *Actorul Arcadi Raikin* (1964) este modelat ceva mai sculptural. De un verde-albăstrui intens, chipul este modelat cu atenție, asemănarea portretistică fiind totală. Actorul Arcadi Raikin a fost în vizită la maestrul, admirând și manifestând prețuire față de creația lui Glebus Sainciuc.

În alt portret-mască, *Poetul Grigore Vieru* (1965), maestrul Sainciuc își găsește un confrate, care poate să-i înțeleagă dorul de copilărie prin firele invizibile care îi apropia pe cei doi oameni de artă. Maestrul creează un portret colorat în albastrul cerului, un chip impresionant, cu ochi mari și sinceri de copil.

Masca lui *Muslim Magomaev, vestitul cântăreț* (1965) este ușor asimetrică, personajul fiind surprins în timpul interpretării unei piese muzicale. Chipul este redat cu trăsături orientale: forma ochilor căprui, colorați intens, culoarea feței de un ocru specific popoarelor estice.

În portretul-mască *Compozitoarea Zlata Tcaci* (1965), maestrul pornește de la reprezentarea realistă, combinată cu cea naivă, chipul protagonistei este senin și pasionat.

Chipul din masca-portret *Cântăreața de operă Maria Bieșu* (1966) este de un dramatism aparte, care se citește în trăsăturile feței. În rolul lui Cio-Cio-San, accentuat prin coafura și machiajul specifice, protagonista interpretează acest rol care a făcut-o cunoscută în toată lumea.

Cu filozoful francez Jean-Paul Sartre maestrul a făcut cunoștință personal. Chipul immortalizat în masca *Filozoful francez Jean-Paul Sartre* (1966) este redat mai mult grafic, prin linia în roșu și albastru care se evidențiază față de suprafața feței colorate în galben.

Aflat mereu în căutare de noi soluții plastice, maestrul Glebus Sainciuc este un veritabil inovator de la un portret la altul. În *Portretul scriitorului Aureliu Busuioc* (1970), chipul personajului este conturat prin linie continuă groasă, gama cromatică fiind redusă doar la două culori – negru și ocră, în final, chipul este completat cu un papion atașat sub mască.

La fel, copilul care „locuia” în inima maestrului face ca părul din masca *Scriitorul Ihil Șraibman* (1973) să se acopere cu fulgi, iar părul din masca *Crainicul TV Elena Strâmbeanu* (1967) să se asemene cu un curcubeu.

Atât trăsăturile tipice naționale cât și cele individuale sunt surprinse cu măiestrie în portretele-măști *Scriitorul Bulat Okudjava* (1971) și *Compozitorul Tihon Hrennikov* (1967). Similar, *Cântărețul Vahtang Kikabidze* (?) este redat mai mult pictural, părul de un gri „multicolor” și fața de un ocră-gălbui par ecouri impresioniste, iar zâmbetul „colorat” în alb întregește acest chip cuceritor de georgian. În această ordine de idei, se remarcă și *Dansatorul Mahmud Esambaev* (1971), cu trăsături tipice caucaziene: nasul cu profil oriental, sprâncenele redat printr-o linie îngroșată și curbă, căciula din portul național – toate întregesc acest chip atât de apropiat și recunoscut de publicul larg în acea perioadă istorică.

De o încărcătură emoțională deosebită este *Portretul compozitorului Eugen Doga* (1977), în care este redată fața radioasă a protagonistului, colorată în roșu-cărămiziu aprins, cu părul bogat, cu zâmbetul prietenos, doar cutele de la marginile ochilor trădează o stare de tristețe ascunsă.

Masca *Scriitorul Andrei Burac* (1972) relevă un personaj în culori pastelate, apropiate de redarea realistă și doar privirea și gura (el este surprins vorbind) sunt redat în cheie caricaturistică, ceea ce face chipul ușor de recunoscut.

În portretul-mască *Regizorul Vlad Ioviță* (1967) observăm un chip ușor asimetric: o linie îngroșată subliniază ochii mari și sprâncenele ridicate, în semn de mirare. Detaliile feței sunt redat cu ușoare accente anatomice.

Printre măștile artistului o parte sunt dedicate apropiaților săi. Deosebit de emoționantă apare masca soției, *Pictorița Valentina Rusu-Ciobanu* (1957). Aici gama cromatică este diversă: fața de culoarea muștarului, părul multicolor în nuanțe de cafeniu, negru, albastru, culori care se reflectă și în ochii mari ai portretizatei, buzele întinse, dar fără a zâmbi. Personajul portretizat apare mai mult dramatic decât liric. Iar în masca *Pictorul Lică Sainciuc* (1968) apare feciorul maestrului, cu ochii mijiiți, ascunși după lentilele groase ale ochelarilor, cu un zâmbet abia schițat. Întreg chipul vorbește despre un om de creație.

Masca *Criticul de artă Mihai Clima* (1977) ne aduce în față un personaj cu privirea iscoditoare, directă. Chipul este soluționat mai mult într-o manieră picturală, astfel încât poate fi remarcat părul redat de parcă ar fi păstrat urmele unui „penel”. Deosebita măiestrie și spontaneitatea cu care a fost realizat acest chip îl caracterizează pe maestru drept un portretist remarcabil.

Este deosebit de importantă maniera, calitățile actoricești, în care își „juca” măștile Glebus Sainciuc. De fiecare dată el pune în valoare o trăsătură esențială a caracterului, a spiritului personajului respectiv. De exemplu, masca *Scriitorul Efim Tarlapan* (1979) era prezentată ca un personaj bonom, cu un zâmbet radios și ochii enormi. Ea căpăta un plus de energie și un colorit mai vesel, inedit, prin haina pestriță și extravagantă purtată de autorul și interpretul măștii, iar gestul mâinii exprima atenția personajului pentru detalii, spiritul lui ludic.

Cântăreața Maria Codreanu (1969) este o mască în care artista apare cu părul și fața de un alb intens, pe care se evidențiază trăsăturile corecte ale protagonistei. Interpreta era prezentată de Glebus Sainciuc în rochie roșie, într-o ținută scenică impecabilă, cântând de zor la un ... ibric.

Masca *Poetul Grigore Vieru* (1958) era prezentată de Glebus Sainciuc ținând în mâini cunoscuta sa carte *Albinuța*. Scriitorul apărea în fața spectatorilor modest și timid ca un copil.

La prezentarea măștii *Scriitorul Andrei Lupan* (1957), Sainciuc reda personajul prin modul acestuia de a purta haina, de a ține cărțile în mână. Nimic nu scapă privirii agere a maestrului. În reprezen-

tările sale teatralizate, portretele-măști erau însoțite de gesticulația proprie protagonistului, care era surprinsă cu multă exactitate. Caracterul personajelor, observat de artist la un moment dat sau de-a lungul timpului, era redat cu deosebită măiestrie de autor. Însuși celebrul Arcadi Raikin a fost parodiat de maestru, care a reprodus gesturile actorului și felul lui de a fi în scenă.

Portretele-măști analizate mai sus reprezintă doar o parte din galeria de personaje transpuse de Glebus Sainciuc în tehnica papier-*mâché*. Astfel, maestrul a immortalizat chipurile mai multor personalități din diferite domenii ale vieții sociale, artistice și culturale atât din Republica Moldova cât și de peste hotarele ei. Portretele realizate de Glebus Sainciuc redau cu deosebită măiestrie artistică lumea interioară a omului, față de care pictorul a manifestat întotdeauna dragoste și respect.

În concluzie, putem afirma cu certitudine că portretele-măști ale lui Glebus Sainciuc rămân ca un izvor de cunoaștere pentru spectatorii de astăzi și pentru cei de mâine, ca o poartă deschisă spre o lume feerică, în care sunt adunate diverse personalități, fiecare cu caracterul său.

Referințe bibliografice

1. MARIAN, A. Portretele, măștile și alte opere în teatrul vieții al maestrului Glebus Sainciuc. **În:** ARTA, 2012.
2. SURUCEANU, V. *Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008.
3. *Glebus Sainciuc. Măști, șarje*. Chișinău: Literatura artistică, 1983.

ANALIZA STRUCTURILOR NARATIVE ȘI SIMBOLICE ÎN GRAFICA DE CARTE DIN RSS MOLDOVENEASCĂ ÎN PERIOADA DE INSTAURARE A REALISMULUI SOCIALIST (1945-1953)

THE ANALYSIS OF NARRATIVE AND SYMBOLIC STRUCTURES IN BOOK GRAPHICS IN THE MOLDOVAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC IN THE PERIOD OF SOCIALIST REALISM (1945-1953)

VICTORIA ROCACIUC,

conferențiar cercetător, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

În procesul de trecere la realismul socialist, arta anilor '40, inclusiv cea grafică, s-a caracterizat prin documentalism și ilustrativism în diverse abordări tematice ale vieții cotidiene.

Studiind materiale documentare, propunem o grilă bazată pe trei categorii de analiză a aspectelor narrative și simbolice în grafica de carte moldovenească postbelică: 1) în funcție de genuri și subiecte literare, 2) în funcție de genul utilizat în grafica de șevalet (portret, peisaj, natură statică, compoziție de gen, compoziție decorativă, decoruri sau ornamente), 3) în funcție de tehnica grafică, principiile compoziționale, procedeele și mijloacele de expresie proprii fiecărui autor în parte. În cadrul unei opere literare sau grafice, toate acestea intră în corelații și interferențe.

Cuvinte-cheie: narațiune, simbol, grafică, carte, ilustrație, gen, compoziție, mijloc de expresie

In the process of transition to socialist realism, the fine art of the '40s, including graphics, was characterized by documentalism and illustrativism in various thematic approaches to everyday life.

Studying documentary materials, we propose a grid based on three categories of analysis of the narrative and symbolic aspects in Moldovan book graphics of the post-war period: 1) according to the genres and literary subjects, 2) according to the genres used in easel graphics (portrait, landscape, still life, genre composition, decorative composition, ornaments or decorations), 3) according to the graphics technique, compositional principles, methods and means of expression of each author individually. Within a literary or graphics opera all of them still fall in correlations and interferences.

Keywords: narrative, symbol, graphics, book illustration, genre, composition, means of expression

Procesul editorial din Moldova, în general, a cunoscut o dezvoltare mai amplă în timpul perioadei ex-sovietice. Principiul *ilustrației* de șevalet, în special, practicat pe larg în acel timp în URSS, a pătruns adânc și în creația artiștilor plastici din republica noastră. În anii postbelici *grafica de carte* autohtonă s-a îmbogățit prin lucrările unor artiști care au venit din alte domenii și *genuri* ale artelor plastice: Boris Nesvedov – din arta teatrală, Leonid Grigorașenko – din *grafica de șevalet* ș.a. Primul deceniu postbelic a fost tratat drept perioadă de acumulare a măiestriei profesionale, de devenire a manierelor profesionale și stilurilor de autor al ilustratorilor [1, p. 7].

Studiind materiale documentare, propunem o grilă bazată pe trei categorii de analiză a aspectelor *narative* și *simbolice* în *grafica de carte* moldovenească postbelică: 1) în funcție de *genuri* și subiecte literare, 2) în funcție de *genul* utilizat în *grafica de șevalet* (portret, peisaj, natură statică, *compoziție de gen*, *compoziție decorativă*, decoruri sau ornamente), 3) în funcție de tehnica grafică, principiile *compoziționale*, procedeele și *mijloacele de expresie* proprii fiecărui autor în parte. În cadrul unei opere literare sau *grafice*, toate acestea intră în corelații și interferențe. Astfel, în cadrul studierii lucrărilor unuia și aceluiași grafician, avem posibilitatea să distingem la care *genuri* și subiecte literare el a atras mai multă atenție sau în ce gen literar a reușit să creeze valori artistice deosebite.

Drept exemplu de încadrare în toate categoriile enunțate poate servi creația lui Evgheni Merega (1910-1979), specializat în *grafica de carte*, care a ilustrat primele *cărți* moldovenești tipărite la Tiraspol, cum ar fi culegerea de povești moldovenești „Capra cu trei iezi” (1937) ș.a. Printre cele mai bune dintre primele lucrări de referință în domeniul *graficii de carte* create de plasticianul Evgheni Merega, în timpul activității la Tiraspol (RASS Moldovenească), critica timpului a evidențiat *ilustrațiile* la romanul „Mala Fadeta” de George Sand (traducere ucraineană, 1933, guasă), la culegerea de povești moldovenești, la povestirea „Зимовье на реке студёной” de D. Mamin-Sibireak (1937, tuș, guașă) și la un frontispiciu, executat în tehnica xilografurii (1935). Bazându-se pe experiența măștrilor artei sovietice, Evgheni Merega va perfecționa desenul și *compoziția*, lucrând asupra *ilustrațiilor* la romanul „Господа Головлёвы” de M. Saltikov-Șcedrin. În presă vor fi menționate *ilustrațiile* sale la „Povestiri” de Ion Canna (1953), care vor reflecta capacitatea artistului de a gândi sintetizat și a reda clar principalele repere [2, f. 68]. Dacă în primele sale lucrări se atestă o aderare la principiile de stilizare, atunci, mai departe, către începuturile perioadei sovietice, se vor pronunța elementele specifice pentru maniera realistă. Așadar, poveștile, povestirile și romanele ilustrate de acest artist reflectă diversitatea principiilor încadrate în tratările lui, a problematicii legate de *compozițiile de gen* din cadrul mai multor *ilustrații*, iar portretul, peisajul și interiorul din *ilustrațiile* sale accentuează aspectele *narațiunii* în reflectarea faptelor descrise în texte. Dar, mai întâi de toate, portretul a servit artistului în abordarea elementelor de *simbol*. Aici, în cadrul expresiei realiste, vedem că poziția figurii, gestul și mimica, accentuate de Evgheni Merega în *ilustrațiile* „Iudușka calculând” sau „Revenirea lui Stiopka-balbes în satul natal”, în „Gospoda Golovlevi” de M. E. Saltikov-Șcedrin, țin de elementul *simbolic* din cadrul unei maniere realist-*narative* de abordare a imaginii artistice. Referindu-ne la cea de-a doua categorie – în funcție de *genul utilizat în grafica de șevalet* (portret, peisaj, natură statică, *compoziție de gen*, *compoziție decorativă*, decoruri sau ornamente), trebuie să mai amintim de cele două imagini păstrate în colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei la „Mala Fadeta” (coperta și foaia de titlu, care, în listele muzeului, este denumită ca varianta de copertă). Ambele lucrări sunt redată cromatic și stilizat. Însă, în una, cu scena de *gen*, gradul *narațiunii* este mai pronunțat decât în cea cu portret, adus până la laconismul monumental. Deci, portretul eroinei principale a romanului, prin apropierea de valorile eterne, reflectă stilistica și maniera *simbolică* a mesajului artistic, *simbolul* fiind tratat, alături de noțiunile paradigmă sau etern, precum în mai multe concepții teoretice.

Critica timpului menționa că graficienii primului deceniu postbelic posedau un arsenal modest de cunoștințe și măiestrie necesare acestui *gen* de activitate plastică, transformând, adesea, imagini literare în cele vizuale într-un mod foarte timid și prea direct. Chipurile personajelor, lumea lor spirituală cedau, uneori, locul descrierii trăsăturilor exterioare și a faptelor acestora, iar adevărul artistic –

caracterului documentalist al *ilustrațiilor*. Dar și cerințele ideologice promovau operarea cu elementul *narativ*. Precum remarca M. Gorki, *compoziția* fiecărei *ilustrații* trebuia să corespundă întocmai caracterului operei date, artiștii urmând să analizeze profund opera literară, dar și să cunoască în mod detaliat epoca, aspectele caracteristice ale vieții sociale dintr-un anumit moment istoric, să știe a evidenția esența operei literare, a găsi procedeul de ilustrare convenit, accesibil maselor largi de cititori [3, p. 13].

O artistă care, în perioada sovietică, practic, n-a reușit să se manifeste în calitate de *grafician* de *carte* a fost Valentina Neceaev (1909-1977). În fondurile Arhivei Naționale sunt păstrate câteva dosare cu *grafică* de *carte* ale artistei [4, F. 1-16]. Din acestea, constatăm o libertate de operare cu creionul, acuarela și tușul, o perfectă manieră și tehnică realistă, cu simțul absolut al spațiului în reflectarea clar-obscurului. Cu toate acestea, pe parcursul perioadei sovietice, artista va trece la arta decorativ-aplicată. Elementele grafice vor pătrunde în decorul vaselor ceramice ale artistei, unele chiar vor deveni și adevărate ilustrații ceramice (anii 1950-1960). În colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei se păstrează un vas decorativ (1957), cu utilizarea motivului similar din povestea „Andrieș” de Emilian Bucov. Dacă aceste imagini ar fi executate pe hârtie (probabil, inițial ele au existat și în asemenea formă, dar nu au fost păstrate), la nivel artistic ele ar putea concura cu *ilustrațiile* lui Boris Nesvedov la povestea omonimă.

Boris Nesvedov (1903-1963) s-a impus în arta plastică moldovenească, în special, în domeniul *graficii* de *carte*. Lucrând ca ilustrator, el a reușit, totuși, să ocolească ilustrativitatea. După studierea profundă a artei manuscriselor vechi, el completează ideile autorului – prin imagini pregnante, creează o galerie impresionantă de chipuri de personaje în acțiune. Astfel sunt *ilustrațiile* pentru „Andrieș” de Em. Bucov (1949, 1953). Unele *ilustrații*, la prima vedere, par a fi supraîncărcate în detalii, lucru pe care în timpul sovietic mulți graficieni începeau să-l evite, adresându-se, mai ales, *ilustrațiilor* tonale. Lumea imaginilor graficianului ne aduce în mijlocul unei fermecătoare feerii. Pornind de la tradițiile ilustratorilor ruși (Ivan Bilibin, Vladimir Favorski), Boris Nesvedov le transpunea cu măiestrie în realitatea moldovenească. Orice erou este redat prin prisma povestitorului popular, orice scenă din poveste – ca o scenă din viața de toate zilele a poporului moldovenesc. Bogăția de elemente decorative își pierde rolul decorativ propriu-zis, devenind elemente organice din canavaua basmului popular.

Decorativismul și procedeele stilizării se îmbină iscusit cu conținutul fantastic al poveștii. Fiecare pagină a cărții este concepută decorativ. Frontispiciile, vinetele, chenarele se asociază conținutului textului. Majoritatea *ilustrațiilor* sunt lucrate cu peniță, pensulă și guașă [5, p. 114].

Cunoaștem că graficianul a mai revenit la ilustrarea acestei *cărți* și în 1953. Pentru noua ediție a cărții „Andrieș”, Boris Nesvedov a hotărât să introducă mai multe elemente grafice de decor. De aceea, alături de *ilustrațiile* în alb-negru și color, artistul a creat un șir de șmuțtitluri la capitole și diverse variante de frontispicii și viniete. Năzuința graficianului de a crea o prezentare artistică cât mai bogată a găsit reflectare și în faptul că în partea de jos a *ilustrațiilor* orizontale sunt amplasate *compoziții* ornamentale (ca la Bilibin), iar șmuțtitlurile sunt rezolvate în formă de *ilustrații* la care se alătură textul ce explică conținutul capitolului. Toate procedeele respective contribuie la crearea caracterului monumental al ediției. Pentru perioada respectivă, prețiozitatea artistică a *cărții* trebuia să corespundă evenimentului istoric de aniversare a 30 de ani de la formarea RSS Moldovenești. *Ilustrațiile* în alb-negru sunt executate repetând stilistica gravurilor din miniaturile medievale moldovenești, iar cele color fac trimiteri la schițe scenografice pentru piesa omonimă creată, de asemenea, de Boris Nesvedov.

Trebuie să menționăm că prima prezentare artistică a poveștii „Andrieș” a apărut la Editura de Stat a Moldovei în 1948. *Ilustrațiile* au fost executate după V. Tauber, coperta de D. Badinter, prezentarea artistică de M. Ia. Dobrominski. În asemenea mod se lucra la o *carte* în secolele din trecut (sec. XVIII). După tehnică, *ilustrațiile* la această carte amintesc de litografii sau desenele în creion simplu, însă ele comportă tratarea epică, autentică și naivă a dinamicii subiectului literar. Portrete de bărbat și femeie ale personajelor principali din poveste, comportând conotații *simbolice* prin desenul pictural și generalizat, redau tipicul național al imaginilor artistice ale basmului moldovenesc sovietic. Docu-

mentele de arhivă atestă că Ioachim Postolachi a executat, de asemenea, între anii 1952-1954, schițe pentru povestea „Andrieș” de Em. Bucov [6, F. 1-6], utilizând *mijloace de expresii* proprii.

O personalitate reprezentativă în arta plastică din perioada postbelică, cu adevărat talent și măiestrie de desenator, posedând abilități de improvizator, care s-a adresat printre primii căutărilor tipicului național (tipajelor), a fost Leonid Grigorașenco (1924-1995).

În calitate de ilustrator, Leonid Grigorașenco a început să se manifeste din anul 1947. În același an, a executat *ilustrațiile* în acuarelă la povestirea „Мишутка Налимов” de A. Tolstoi. Abordarea principiilor proprii tablourilor de *gen*, precizia în alegerea gesturilor și pozițiilor personajelor în cadrul interioarelor redate realist amintesc de tablourile în ulei ale maștrilor ruși ai picturii de gen Ilia Repin și Pavel Fedotov. Cunoașterea perfectă a desenului în aplicarea metodelor și tehnicilor de lucru în acuarelă îi permitea lui Leonid Grigorașenco să accentueze dinamismul faptelor descrise în text. Totodată, mimica și gesturile eroilor reflectă senzația absurdității fatale și a lipsei de sens în totul ce este legat de existența umană, parcă îndemnând pe spectator a cugeta la tema *simbolicului* și absurdului în tratările *narațiunii* în artă.

Între anii 1948-1949, Grigorașenco s-a afirmat în arta plastică moldovenească cu lucrările de șevalet. În cadrul analizei metodei de creație a lui Leonid Grigorașenco, trebuie să menționăm diapazonul foarte larg de teme în creația acestui artist, care se adresa și tematicii istorico-revoluționare, și problematicei patriotico-militare. În lucrările sale de șevalet Grigorașenco atinge straturi întregi ale culturii, tindea spre reconstituirea unor pagini din istoria seculară a popoarelor. Aceste experiențe i-au servit foarte mult în procesul de lucru asupra *graficii de carte*.

Un loc important în arta moldovenească a *graficii de carte* și de șevalet din anii '50 ai secolului XX aparține *ilustrațiilor* lui Leonid Grigorașenco la nuvela lui Aleksandr Pușkin „Dubrovski” (1951) și *ilustrațiilor* pentru *cărțile* scriitorilor moldoveni: „Cuvântul mamei” de Petrea Cruceniuc (1950), „La Nistru” de Ion Canna, „Zorile” de Iacob Cutcovețchi ș.a. Valoarea acestor lucrări constă în iscusința desenului, în dinamismul *compozițiilor*, caracterul original al chipurilor personajelor.

Aspirația spre descrierea autentică a vieții în creația lui Grigorașenco a fost constantă. Multe *compoziții* ale lui, realizate după principiul narativ, conțin amănunte și detalii din viață. Crearea lucrărilor a fost precedată de o amplă muncă de pregătire, care continua până la finalizarea *compoziției*. Artistul alegea cu multă migală mobila, obiectele de trai, decorul, ornamentul, căuta mediul ambiant, care să corespundă coloritului și stilului timpului, detalii de arhitectură, motive din natură. Anume astfel de căutări se transformau, ulterior, în schițe de *ilustrații* pentru *cărți* [7, p. 6]. Chiar și cele din anii 1950, aflate la Muzeul Național de Artă al Moldovei, executate în tuș cu penița, se apropie de crochiuri din natură. Însă, narativitatea acestor lucrări, elementul de *gen* caracteristic, în primul rând, *compozițiilor* acestora, dar și finalitatea plastică și tehnică, le deosebește mult de crochiuri obișnuite executate în mod rapid.

Printre *ilustrațiile* la „Dubrovski” se disting: „La cotețul de câini al lui Troekurov”, „Sosirea lui Vladimir Dubrovski la moșia tatălui său”, „În cetatea din pădure”, „Înainte de atac”, „Atacul trenului de nuntă al lui Vereiski” etc. Prin *mijloacele de expresie*, toate ele, fiind realizate conform principiilor *narațiunii* literare, descriu fapte concrete din canavaua textuală.

Interesante sunt *ilustrațiile* lui Grigorașenco la culegerea de poezii a lui Petre Cruceniuc „Cuvântul mamei” (1950). Artistul a zugrăvit într-un șir de *ilustrații* originale imaginea mamei-moldovence, năzuințele și faptele căreia sunt întrutotul consacrate vieții pașnice. Metoda de creație a lui Leonid Grigorașenco se deosebește prin desenul ager, hașurat întrerupt, prin tehnica de acuarelă bogată în nuanțe și semitonuri picturale, prin tendința spre desăvârșirea formei.

Ilia Bogdesco (1923-2010) a debutat în 1952 cu seria de *ilustrații* la „Iarmarocul din Sorocinsk” a lui Nicolai Gogol (1951), care a constituit și lucrarea lui de licență. În ea s-a resimțit interesul lui Bogdesco pentru cotidian și caractere umane, capacitatea de a le prezenta cu umor fin și predilecție pentru romantism. Executând multe desene preventive din natură, Bogdesco a creat o galerie de portrete frumoase cu tipaje omenești observate din viața cotidiană. Create într-o manieră liberă în acuarelă neagră,

creion, linogravură sau tuș, prin diverse procedee, ele sunt laconice și emotive. Astfel, artistul alegea nu doar imaginea sau chipul potrivit, ci și tehnica care reflectă cel mai reușit ideile artistului. În desenele sale lucrate cu iscusință se observă o contemplare a imaginilor, cu simplitate și naivitate, identică tratării lui Gogol. Însă, se percepe și o atitudine personală a autorului, o viziune proprie a graficianului față de personajele lui Gogol. *Ilustrațiile* pentru „Iarmarocul din Sorocinsk” oferă o tratare originală a chipurilor descrise de Gogol, accentuează umorul și lirismul acestora, înlesnind înțelegerea mai profundă a ideilor marelui scriitor. În lucrul asupra *ilustrațiilor* la „Iarmarocul din Sorocinsk” artistul s-a bazat pe metoda de șevalet și maniera tonală specifică acesteia, realizând un plan narativ de ilustrare a povestirii. Tratănd caracteristici specifice imaginilor și tipajelor, artistul găsește *mijloace artistice* adecvate. Aplicarea iscusită a hașurilor, liniilor, petelor tonale accentuează trăsăturile de grotesc simbolice. Și, totuși, în *ilustrațiile* sale, Ilia Bogdesco ocolește apropierea de caricatura grotescă, fiindcă toate personajele desenate sunt destul de realiste. În arta plastică rusă sovietică nu există atât de multe portrete ale lui N.V. Gogol. Spre lauda tânărului pe atunci Ilia Bogdesco, portretul în acuarelă al lui Gogol pentru frontispiciul *cărții* a fost atribuit celor mai bune publicații. Pregătind materialele din natură, graficianul a petrecut timp de o lună și jumătate la Sorocinți. Din desenele lui executate la Sorocinți, drept cele mai reușite artistul a calificat chipurile lui Cerevik și al cumătrului Țibulea [8, p. 45-47]. În aceeași manieră și cu același succes Ilia Bogdesco a creat desenele pentru povestirile lui Dmitri Mamin-Sibireak (1952). Asupra *ilustrațiilor* la această *carte* el a lucrat în Vologda, petrecând o lună în satul Voskresenskoe.

În cadrul primului deceniu postbelic, aspectele *narative* se observă și în *grafica de carte* a lui Boris Șirokorad, Iacov Averbuh, Ioachim Postolachi și Aleksandr Neforosov, dar prin diverse procedee artistice, ele nu exclud *simbolul*, *fabula* sau *basmul*.

Drept rezultat al cercetărilor, trebuie să remarcăm că principiile proprii operelor de șevalet, aspectele tehnice și stilistice, reieșite din condiția ideologică, au găsit reflecții *simbolice* și *narative* în creația maștrilor *graficii* moldovenești. Corelația cantitativă sau valorică a acestora oferă, de asemenea, posibilitatea „măsurării” sau analizei prevalării *narațiunii* și *simbolului* chiar în cadrul prezentării *grafice* a uneia și aceleiași opere literare. Reieșind din cele observate, se propune o altă soluție, ce ar consta în gruparea operelor tuturor artiștilor, care au activat în cadrul unui oarecare segment de timp, după subiecte și *genuri* literare identice sau analiza aceluiași subiect prezent în creația diferitor autori din diverse etape istorice și comparația preferințelor tehnice, tendințelor stilistice, compoziționale, procedeele artistice abordate etc.

Din cauza prevalării studiului documentar-istoric în analiza operelor primului deceniu, ultima soluție, deocamdată pare mai dificilă, iar prima – mai eficientă. Însă, considerăm că, în cadrul analizei generale a operelor unei epoci studiate în ansamblu, ambele categorisiri de criterii vor aduce rezultate utile și vor îmbogăți structurile analitice ale investigațiilor din domeniu.

Referințe bibliografice

1. ГОЛЬЦОВ, Д. Книжная графика Советской Молдавии. Международная выставка книг, посвящённая 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Москва. ПК и О «Сокольники», 15 апреля – 5 мая 1970 года. Республиканское управление рекламы «Тимпул». Кишинёвская типография №2 Полиграфпрома Госкомитета Совета Министров Молдавской ССР по печати, 1970, 40 с.
2. LIVȘIȚ, M. Un drum de creație (articol păstrat în AOSPRM, F R-2906. Inv.3. D. 61, 87 F. **În:** *Союз Художников Молдавии*, Мерега, Личное дело № 47.
3. ПРЕПЕЛИЦЭ, М. Фэгашуриле креацией. **În:** *Культура Молдовей*, № 39 (1315), 26 септемврие, 1970, р. 13.
4. ANRM, F R-2945. Inv. 1. D. 35. F. 1-16. (Valentina Neceaev).
5. ЛИВШИЦ, М.; ЧЕЗЗА, Л. *Изобразительное искусство Молдавии*. Кишинёв: Шкоала Советикэ, 1958, 227 с.
6. ANRM, F R-2919. Inv.1. D. 5. 6 F. (Иоаким Постолаки).
7. Л.П. Григорашенко. Каталог экспозицией. Кишинёу: Тимпул, 1986, 80 с. Составитель Р.П. Петрашишина. Автор вступительной статьи Д.Д. Гольцов.
8. БОГДЕСКО, И. *Круг за кругом*. Составитель Багирова Н. Кишинев: Monarch, 2014, 135 с.

Științe socio-umane

PARADIGMA SOCIETĂȚII MODERNE: ECHILIBRUL ÎNTRE CAPACITATEA INTELLECTUALĂ (IQ) ȘI INTELIGENȚA EMOȚIONALĂ (EQ)

MODERN SOCIETY'S PARADIGM: BALANCE BETWEEN INTELLECTUAL QUOTIENT (IQ) AND EMOTIONAL QUOTIENT (EQ)

TATIANA COMENDANT,

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

Progresul și dezvoltarea societății depind de felul în care fiecare om știe să-și pună în valoare aptitudinile intelectuale și creativitatea. Studiul asupra inteligenței sau investigarea proceselor și produselor gândirii ne ajută să fim mai aproape de universul uman dotat cu rațiune și sensibilitate. Lipsa unui consens referitor la conținutul noțiunilor în cauză (IQ și EQ) a motivat această cercetare, orientată spre delimitarea, dar și spre coexistența lor.

Cuvinte-cheie: intelect (IQ), inteligent, inteligență, inteligență emoțională (EQ), paradigmă

The society's progress and development depend on the manner how every man can show his intellectual abilities and creativity to advantage. The study of intelligence or the investigation of the processes and results of thinking help us to be closer to the human universe endowed with reason and sensibility. Lack of a consensus concerning the concepts (of IQ and EQ) motivated us to carry out this research, oriented at delimitating them, but at the same time, at their coexistence too.

Keywords: intelligence quotient (IQ), intelligent, intelligence, emotional quotient (EQ), paradigm

Trăim într-o epocă tranzitorie de criză generală ce include toate componentele sistemului social global: economic, politic, cultural, comunicațional, biologic-reproductiv. Subsistemele socialului sunt caracterizate prin raporturi dinamice de tipul dependențelor funcționale. Subsistemele sunt capabile, ele însele, de schimbare. Complexitatea relațiilor sociale, la nivelul relațiilor interpersonale actualizate, formează diversitatea factorilor forței sociale: frumusețe, *inteligentă*, coerență, personalitate, experiență asimilată etc. „Omul este o structură bio-psiho-socială, care se adaptează în mod conștient la realitatea lumii și a societății, în formele cele mai individuale, cu capacitățile proprii cele mai înalte, realizând salturile cele mai mari în direcția Binelui, Frumosului și Adevărului, pe care se bazează sănătatea, onestitatea și productivitatea muncii” [1, p.32].

Factorii forței sociale menționați mai sus sunt analizați de către savanți în foarte multe lucrări, care studiază dezvoltarea, schimbarea și echilibrul ce există între acești factori. În lucrarea de față ne vom concentra atenția asupra esenței *inteligentei* umane.

„Termenul *inteligentă* provine de la latinescul „*intelligere*”, care înseamnă a relaționa, a organiza” [2, p.3]. Dicționarul enciclopedic desemnează *inteligentă* ca „facultatea de a înțelege, de a sesiza prin gândire” [3, p.443-444]. Noțiunea de *inteligentă* este determinată prin prisma a două poziții actuale:

- ca sistem complex de operații;
- ca aptitudine generală.

„Vorbind despre *inteligentă* ca sistem complex de operații care condiționează modul general de

abordare și soluționare a celor mai diverse situații și sarcini problematice, avem în vedere operații și abilități, cum ar fi: adaptarea la situații noi, deducția și generalizarea, corelarea și integrarea într-un tot unitar a părților relativ disparate, consecințele și anticiparea deznodământului, compararea rapidă a variantelor acționale și reținerea celei optime, rezolvarea corectă și ușoară a unor probleme cu grad crescând de dificultate. Toate aceste abilități și operații relevă, cel puțin, trei caracteristici fundamentale ale *inteligenței*:

- capacitatea de a soluționa situații noi;
- rapiditatea, mobilitatea, suplețea, flexibilitatea ei;
- adaptabilitatea adecvată și eficientă la împrejurări” [2, p.4-5].

În societatea actuală, *inteligenta*, ca structură instrumentală, proprie personalității individuale, joacă un rol foarte important, deoarece „...însăși experiența de viață și, în deosebi, experiența școlară și profesională o pune în evidență și permite evaluarea ei. Empiric, *inteligenta* se poate evalua după randamentul învățării, după ușurința și profunzimea înțelegerii și după dificultatea și noutatea problemelor pe care subiectul este în stare să le rezolve” [2, p.7]. Din perspectiva vectorului dezvoltării, *inteligenta* implică aspecte de funcționalitate și de structură. „Funcțional, dezvoltarea *intelectuală* se măsoară cu cantitatea și complexitatea traiectoriilor prin care subiectul influențează obiectul, cu progresul compozițiilor care pot fi elaborate. Structural, dezvoltarea *inteligentei* constituie mișcarea de la formațiile rigide, uniplanice, spre mobilitate și reversibilitate” [4, p.139].

Psihologul american Howard Gardner a raportat *inteligenta* la mediul cultural, la modalitățile de dezvoltare a acesteia și a formulat o teorie a *inteligențelor* multiple. În lucrarea sa *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, publicată în 1983, Howard Gardner a determinat șapte tipuri independente de *inteligentă* care permit individului să „...manifeste transformările și modificările percepțiilor individuale” și să „...recreze aspecte ale propriilor experiențe” [5, p.173]. Acestea sunt:

– *Inteligenta* verbală. Persoanele care posedă acest tip de *inteligentă* au abilitatea de a folosi eficient cuvintele (oral sau scris) și de a folosi limbajul în scop persuasiv, în scopul de a rememora informația, de a explica ceva, de a furniza informații despre limbaj etc.

– *Inteligenta* logică/matematică. Aceasta include capacitatea de a rezolva probleme abstracte, de a utiliza raționamente inductive și deductive, de a înțelege relațiile complexe dintre concepte, idei și lucruri, precum și de a utiliza gândirea logică în știință, studii sociale, literatură etc.

– *Inteligenta* vizuală/spațială. Acest tip de *inteligentă* cuprinde capacitatea de a percepe corect atât lumea înconjurătoare cât și de a recrea propriile experiențe vizuale. În baza cunoștințelor prealabile experienței acumulate din imagini preexistente combinate cu reacțiile emoționale, persoanele cu percepție vizuală își pot crea o nouă viziune, pe care o pot oferi celorlalți drept model de experiență.

– *Inteligenta* corporală/kinestezică: permite să interpretăm mișcările corpului, să manevrăm obiecte, să realizăm armonia dintre trup și spirit.

– *Inteligenta* muzicală/ritmică: reprezintă gradul de sensibilitate și capacitatea de a răspunde emoțional la sunet și ritm. Indivizii își dezvoltă conștiința muzicală și sunt capabili să creeze, să cânte la un instrument sau să compună, să exprime formele muzicale în calitate de interpret. Acest tip de *inteligentă* se dezvoltă și în urma audițiilor, când persoanele dobândesc un gust rafinat.

– *Inteligenta* interpersonală. Aceasta reprezintă abilitatea de a evalua cu rapiditate sentimentele celorlalți, de a reacționa eficient la diferite tipuri de relații interpersonale: comunicare verbală și non-verbală, deprinderi de colaborare, aptitudinea de a rezolva conflictele, de a respecta părerea altora, de a fi lider, de a-i motiva pe ceilalți în vederea atingerii unor scopuri reciproc avantajoase, dând dovadă de autoînțelegere și autoevaluare.

– *Inteligenta* intrapersonală presupune capacitatea de autoanaliză, autodisciplină, autoînțelegere și autoevaluare. Conform opiniei savantului Gardner, „...*inteligenta* intrapersonală depășește cu puțin capacitatea de a distinge între sentimentele de plăcere și durere, de a se implica sau a se retrage dintr-o situație, ca rezultat al acestei distincții” [5, p.293-315; 6, p.119-137].

Impactul teoriei psihologului Howard Gardner este considerabil în perspectiva depășirii teoriilor tradiționale pentru formarea cadrelor didactice și pregătirea specialiștilor de înaltă calificare. „Teoria lui Gardner explică modul în care fiecare teorie a funcționat într-un program universitar, reprezentat de: 1) teoria copernicană a unicității; 2) aplicarea teoriei lui H. Gardner despre *inteligențele* multiple; 3) ideile fundamentale ale lui John Dewey cu privire la procesualitate. Prin combinarea acestor trei perspective, profesorilor și studenților li se oferă mai multe posibilități de a lucra în grup, într-un context interdisciplinar, pentru a descoperi gradul în care aceștia posedă talentele și abilitățile specifice fiecărui tip de *inteligentă*; astfel, se poate atinge stăpânirea profundă a conținutului, a tehnicilor de instruire și a modalităților de studiu” [2, p.28].

Noile cercetări asupra *intelectului* uman aduc și precizările de rigoare. Sociologii, antropologii, psihologii atenționează asupra datelor ereditare, a experienței acumulate, dar subliniază importanța mediului socio-cultural. Vestitul savant român Paul Popescu-Neveanu, în lucrarea ca *Tratat de psihologie generală*, confirmă ideea că *inteligenta* umană se formează într-un context social concret și omul nu este, ci devine *inteligent* și aceasta în raport cu condițiile social-istorice; *inteligenta*, ca dimensiune a personalității, neputând să fie generală decât în raport cu o cultură, într-un anumit moment al evoluției ei [7, p.401-549].

Testele care măsurau până nu demult coeficientul de *inteligentă* (IQ) al unei persoane erau considerate complet relevante pentru capacitățile sale strict intelectuale.

În prezent, când ne referim la *inteligentă*, înțelegem cele două laturi ale sale:

- *intelectul* (IQ) și
- *inteligenta emoțională* (EQ).

Noțiunea de *inteligenta emoțională* a fost identificată încă din 1920 de către E.L. Thorndike și „... definită ca *inteligentă* socială – abilitatea de a înțelege și lucra cu femei și bărbați, băieți și fete – de a te comporta cu înțelepciune în relațiile umane. Mai târziu, prin anii '80, acest tip de *inteligentă* a fost împărțit în *inteligentă* inter și intra personală. Astfel, *inteligenta emoțională* este „...o *inteligentă* socială” care înseamnă abilitatea de a-ți stăpâni emoțiile personale și ale celorlalți, a le diferenția între ele și a folosi aceste informații pentru a ghida modul de gândire și acțiune” [2, p.66].

Conceptul de *inteligenta emoțională* a fost popularizat în anul 1995 de Daniel Goleman, psiholog american la Harvard, care a publicat cartea, devenită deja celebră *Emotional Intelligence: Why It Can Matter More Than IQ (Inteligenta emoțională: De ce poate fi mai importantă decât IQ)*. În acest bestseller, autorul a definit, practic, noțiunea de *inteligenta emoțională*. Daniel Goleman consideră că, în mod tradițional, puterea creierului este dată de IQ, însă, cu cât lumea devine mai complexă, *inteligenta emoțională* trece pe primul plan. După cum ne sugerează D. Goleman, adevărata măsură a *inteligentei* nu este IQ - capacitatea intelectuală, ci EQ – coeficientul emoțional [8, p.305-311].

„*Inteligenta emoțională* determină capacitatea personală de identificare și gestionare eficientă a propriilor emoții în raport cu scopurile personale (carieră, familie, educație etc.). Finalitatea ei constă în atingerea scopurilor noastre, cu un minim de conflicte inter și intra-personale. Chiar dacă o persoană are suficiente cunoștințe și idei *inteligente*, dacă nu-și cunoaște și nu reușește să-și gestioneze emoțiile și sentimentele, poate întâmpina dificultăți în încercarea de a-și construi relațiile cu ceilalți profesională de succes. Dezvoltarea *inteligentei emoționale* permite să ne punem în valoare aptitudinile intelectuale, creativitatea” [2, p.67].

La începutul secolului XXI au fost realizate mai multe cercetări asupra *inteligentei emoționale*. Prezentăm o constatare a patru componente esențiale ale *inteligentei emoționale*:

- „Cunoașterea propriei persoane: presupune identificarea și exprimarea coerentă a emoțiilor într-un context dat; responsabilitatea personală (angajarea în comportamente care sunt în concordanță cu etica, siguranța și legea); recunoașterea punctelor tari (identificarea și cultivarea puterilor proprii și a calităților pozitive).

- Grijă față de alții: identificarea și înțelegerea gândurilor și sentimentelor celorlalți; aprecierea di-

versității individuale și a grupului; respectarea altora (sentimentul că există o motivație pentru binele comun).

– Luarea deciziilor cu responsabilitate: capacitatea de a gestiona emoțiile, de a alege modalitatea prin care ne vom exprima într-o anumită situație; analiza situațiilor; direcționarea emoțiilor către scop, care este criteriul după care ne gestionăm emoțiile, ținând cont, în mod concret, de durata în timp a realizării scopului, de participanți, de strategia de implementare a scopului și de resursele de care avem nevoie în obținerea acestui scop și, nu în ultimul rând – de rezolvarea problemelor, adică, evaluarea soluțiilor adecvate la problemă.

– Eficiența socială constă din: comunicare (schimbări pozitive verbale și non-verbale și eficiente cu alții); construire a unor relații sănătoase cu alte persoane sau grupuri; negociere (obținerea unor soluții convenabile pentru toate părțile implicate) și refuz (exprimarea eficientă a deciziilor de a nu se angaja în comportamente nedorite care afectează siguranța oamenilor, comportamente lipsite de etică etc.)” [9, p.124-125].

Studiile asupra *inteligenței emoționale* realizate la Centrul de cercetare pentru înalta tehnologie a lui A.T.&T., gigantul telecomunicațiilor din SUA, au demonstrat că cei mai valoroși cercetători nu aveau un IQ foarte ridicat sau diplome dintre cele mai prestigioase. Erau, însă, persoane foarte echilibrate din punct de vedere emoțional, capabile să facă față cu succes momentelor de criză.

Cercetările au demonstrat că succesul nostru la locul de muncă sau în viață depinde 80% de *inteligenta emoțională* și doar 20 la sută de *intelect*. În cazul liderilor, *inteligenta emoțională* contribuie cu până 90% la succes. Aceasta nu înseamnă că rolul IQ-lui trebuie neglijat. IQ-ul continuă să fie important, dar nu cel mai important. Spre regret, sunt persoane care duc lipsă parțială, iar în unele cazuri și totală, de inteligență emoțională.

În societatea modernă se configurează o nouă *paradigmă*, aceea de echilibru între coeficientul de capacitate *intelectuală* (IQ) și coeficientul de *inteligenta emoțională* (EQ).

Folosirea pe larg a cuvântului *paradigmă* a fost ignorată de mulți cercetători și pentru mult timp. Originea acestei noțiuni se găsește în lucrarea lui Thomas S. Kuhn *The Structure of Scientific Revolutions (Structura revoluțiilor științifice)*, bestseller care a atins peste un milion de exemplare. Cartea s-a bucurat de o răspândire largă, generând dezbateri vii și conducând la aplicări ale ideilor autorului în diverse domenii, de la teoria literaturii la sociologie. După Th. S. Kuhn, paradigma este un „...set de asumții de fond, de concepte, rezultate și proceduri, un mod global de a privi fenomenele, instituit, de regulă, de anumite opere științifice, în cadrul cărora se desfășoară cercetarea („știința normală”) într-o comunitate științifică și într-o epocă istorică” [10].

În *Marele dicționar de neologisme*, noțiunea de *paradigmă* (din lat. *paradigma*) se definește ca: „1) model; pildă; învățătură; exemplu; 2) ansamblu de termeni, aparținând aceleiași clase morfosintactice sau semantice, care se pot substitui unul cu altul” [11].

Esența noțiunii de *paradigmă* rămâne a fi actuală, semnificând învățătura despre lumea socială care suportă schimbări de fond în conștiința umană, „...lumea ideilor, prototip al lumii sensibile în care trăim; principiu care distinge legăturile și opozițiile fundamentale între câteva noțiuni dominante cu funcție de comandă și control a gândirii” [12].

Studiile empirice denotă faptul că, după adolescență, capacitatea *intelectuală* (IQ) nu se schimbă esențial, pe când *inteligenta emoțională* (EQ), în mare parte, este învățată și continuă să se dezvolte pe măsură ce înaintăm în vârstă și învățăm să cunoaștem emoțiile și sentimentele și să le utilizăm pozitiv.

Altfel spus, dezvoltarea *inteligentei* umane este de o mare prezență în societatea contemporană. Cele două laturi ale *inteligentei*: *intelectul* (IQ) și *inteligenta emoțională* (EQ) sunt atributul esențial, fundamental al omului, care îl fac să fie ceea ce el este de fapt. Unitatea, interpenetrarea totală și absolută a IQ-lui și EQ-lui, vor configura adevăratele valori ale activității mintale și spirituale.

Paradigma echilibrului între coeficientul de capacitate *intelectuală* (IQ) și coeficientul de *inteligenta emoțională* (EQ) definește perfecțiunea în formarea și activitatea ființei umane. Eficiența con-

duitei, ca valoare funcțională, depinde atât de nivelul de dezvoltare intelectuală cât și de potențialul pe care-l dobândim de a învăța abilitățile practice bazate pe componentele EQ.

Cercetarea efectuată asupra esenței *inteligenței* umane configurează următoarele concluzii:

– complexitatea relațiilor sociale este rezultatul unui proces de formare a ființei umane, ca personalitate armonioasă, care și-a format o identitate, un ansamblu de idei și o gamă de deprinderi ce permit o participare activă în societate;

– *inteligenta* este o latură complexă a personalității și opiniile față de *inteligenta* de-a lungul istoriei sunt controversate;

– în societatea contemporană, ca structură instrumentală, *inteligenta* este de o importanță majoră în formarea personalității;

– este considerabil impactul teoriei lui Howard Gardner despre *inteligentele* multiple pentru organizarea și constituirea actorilor mediului universitar, pentru stăpânirea profundă a conținuturilor într-un context interdisciplinar, a tehnicilor de instruire și a modalităților de studiu;

– în prezent, *inteligenta* umană este determinată prin cele două laturi ale sale: *intelectul* uman (*IQ*) și *inteligenta emoțională* (*EQ*) care implică aspectele de funcționalitate și de structură;

– instituțiile de învățământ trebuie să manifeste un mai mare interes față de dezvoltarea competențelor emoționale;

– persoanele *inteligente* emoțional sunt în măsură să asigure o atmosferă prielnică învățării, o atmosferă confortabilă și sigură pentru o comunicare eficientă; aceștia manifestă empatie (recunoașterea emoțiilor la alții) și asigură calitate relațiilor cu cei din mediul apropiat;

– *EQ-ul* (coeficient de *inteligenta* emoțională) ridicat contribuie la sporirea șanselor de a avea succes în activitatea cotidiană și de a avea o viață împlinită;

– adevăratele valori ale activității mintale și spirituale se formează prin unitatea, interpenetrarea totală și absolută a *IQ-lui* și *EQ-lui*;

– *paradigma* societății moderne în devenirea și activitatea ființei umane constituie *paradigma* echilibrului între coeficientul de capacitate *intelectuală* (*IQ*) și coeficientul de *inteligenta* emoțională (*EQ*).

Referințe bibliografice

- MĂRGINEANU, N. *Condiția umană*. București: Editura Științifică, 1973.
- Educația diferențiată a supradotaților*. [accesat 28 febr. 2016]. Disponibil: [https:// didactika.files.wordpress.com/2008/06/educatia-diferentiata.doc](https://didactika.files.wordpress.com/2008/06/educatia-diferentiata.doc)
- CARTIER. *DICȚIONAR ENCICLOPEDIC*. București: Ed. IV. Cartier, 2003. ISBN 9975-79-080-1
- JELESCU, P., BOLBOCEANU, A. Dezvoltarea intelectuală și dezvoltarea cognitivă: delimitări conceptuale. În: *SYMPOSIA PROFESSORUM. Seria Psihologie, Sociologie și Asistență Socială*. Chișinău: ULIM, 2006. ISBN 978-9975-934-94-7
- GARDNER, H. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, 2011, 528 pag. ISBN 0465024343, 9780465024346
- ARMSTRONG, M. *Performance management: key strategies and practical guidelines*. London and Philadelphia: Kogan Page, 3rd edn, 2006. ISBN 0 7494 4537 8
- POPESCU-NEVEANU, P. *Tratat de psihologie generală*. București: Editura Trei, 2013. ISBN 978-973 707-695-3; [accesat 5 apr. 2016]. Disponibil: [http://www.elefant.ro/carti/carti-de-specialitate/stiinte-umaniste/ psihologie/ tratat-de-psihologie-general-a-213902.html](http://www.elefant.ro/carti/carti-de-specialitate/stiinte-umaniste/psihologie/tratat-de-psihologie-general-a-213902.html)
- GOLEMAN, D. *Emotional Intelligence: Why It Can Matter More Than IQ*. New York: Bloomsbury Publishing PLC, 1998. ISBN 978-0747528302; [accesat 12 febr. 2016]. Disponibil: [https:// www.amazon.co.uk/Emotional-Intelligence-Matter-More-Than/dp/0747528306](https://www.amazon.co.uk/Emotional-Intelligence-Matter-More-Than/dp/0747528306)
- CALANCEA, A. *Inteligenta emoțională și deosebirile gender*. În: *SYMPOSIA PROFESSORUM. Seria Psihologie, Sociologie și Asistență Socială*. Chișinău: ULIM, 2006. ISBN 978-9975-934-94-7
- KUHN, Th.S. *Structura revoluțiilor științifice*. [accesat 12 febr. 2016]. Disponibil: [https:// monoskop.org/ images/f/ f9/ Kuhn_Thomas_S_Structura_revolutiilor_stiintifice.pdf](https://monoskop.org/images/f/f9/Kuhn_Thomas_S_Structura_revolutiilor_stiintifice.pdf)
- Marele dicționar de neologisme*. [accesat 9 mart. 2016]. Disponibil: [http:// www.webdex.ro/online/ marele_dicționar_de_neologisme/ 481131/paradigma](http://www.webdex.ro/online/marele_dicționar_de_neologisme/481131/paradigma)
- DEX*. [accesat 16 ianuar. 2016]. Disponibil: <http://www.webdex.ro/online/dictionar/481131/paradigma>

REFLECTAREA CUNOAȘTERII ARTISTICE PRIN CREATIVITATEA ȘI CREAȚIA ARTISTICĂ

REFLECTION OF ARTISTIC KNOWLEDGE THROUGH CREATIVITY AND ARTISTIC CREATION

OLIMPIADA ARBUZ-SPATARI,
conferențiar universitar, doctor în pedagogie,
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

Specificul artei și cunoașterii artistice ne-a orientat la valorificarea/elaborarea unei astfel de metodologii care să răspundă principiului creării valorii artistice la elevii și studenții din instituțiile de învățământ artistic prin aplicarea formulei cunoașterea-creativitatea-creația artistică. Problema propusă spre cercetare este actuală și necesară pentru învățământul artistic, în special pentru metodologia instruirii artistice în domeniul artelor plastice. În această cercetare investigațiile teoretice și practice sunt preconizate prin modelizarea teoretică generală a metodologiei de educație artistico-plastică în instituțiile de artă și prin elaborarea de modele metodologice particulare, aferente unor specialități artistico-plastice.

Cuvinte-cheie: cunoaștere artistică, creativitate, creație artistică

The specificity of art and artistic knowledge oriented us to the recovery / development of such a methodology that meets the principle of creating the artistic value of pupils and students of artistic educational institutions by applying the formula knowledge – creativity – artistic creation. The issue proposed for research is actual and necessary for artistic education, especially for the artistic training methodology in the field of fine arts. In this research, the theoretical and practical investigations are planned through general theoretical modelling of the methodology artistic education in art institutions and by developing specific methodological models, related to Artistic specialties.

Keywords: artistic knowledge, creativity, artistic creation

O particularitate a cunoașterii și creației artistice este dată de „obiectivitatea adevărului artistic”. Se știe că arta nu numai că nu trebuie, dar nici nu poate să reflecte realitatea așa cum este ea – arta este reprezentare, iar nu pur și simplu redare [1, p. 17, 18].

Obiectivitatea cunoașterii și creației artistice, ca și subiectivitatea sa, sunt stabilite, precizate de întrepătrunderea complexă dintre *creator, operă, realitate și receptor*. Creatorul, cu modul său irepetabil, apare pe latura sa subiectivă în creație, în același timp, el își transpune în rostirea sa, își materializează și „viziunea sa obiectivă” în măsura în care explorează universul dat pe latura sa universală, dezvăluită de unicitatea concretului sensibil. Viziunea sa obiectiv-subiectivă se face prezentă prin multe fire ale legăturii artistului cu opera și realitatea. Între acestea se înscrie și lucrarea întreprinsă asupra subiectivității care aduce obiectivitate, dar și o nouă subiectivitate [1, p. 17, 18].

Între *particularitățile cunoașterii și creației artistice* considerăm că se înscriu: unitatea dintre obiectiv și subiectiv, creație și reflectare, afectiv și rațional, cuprinse în opera de artă; caracterul personalizat al creației și cunoașterii; limbajul de expresivitate și reflexivitate specifică, superioare expresivității și reflexivității obiectelor naturale; modul specific de a spiritualiza realitatea și de a-i reda asemănarea – în contextul surprinderii dialecticității acesteia, întrepătrunderea complexă între artă, știință, tehnică și viață – aspecte oglindite de *cunoașterea și creația artistică*.

Cunoașterea artistică este o modalitate specifică de reflectare a realității ce se caracterizează printr-o comunicare și participare a creatorului, operei, a realității și a destinatarului creației.

Oglindirea artistică se relevă prin valorile artistice (creațiile artistice) cu specificul lor de pregnanță individualizare, de expresivitate și evocativitate, de originalitate și, prin participarea subiectului receptor, cu posibilitățile sale de asimilare a creației, și de trăire rațional-afectivă atât de individualizată.

Reflectarea artistică este individualizată prin imaginile concret senzoriale și, astfel, gradul de adecvare la obiect se prezintă în multe privințe diferit de corespondența pe care o realizează cunoașterea științifică, filosofică, comună.

În desprinderea felului specific de adecvare la obiect este importantă înțelegerea operei de artă ca unitate între subiectiv și obiectiv, creație și reflectare, afectiv și rațional. Înțelegerea creației artistice prin aceste cupluri categoriale duce și la eliminarea unor erori de interpretare a sa, cum ar fi: naturalistă și formalistă [1, p. 17, 18].

Perspectiva interpretării artei prin cuplul: *creație – reflectare* îndepărtează înțelegerea naturalistă sau formalistă. Creația înseamnă invenție, plâsmuire, originalitate (deci, nu suprapunere, identitate naturalistă ori joc formal). Cazurile în care arta devine un joc formal sunt puncte-limită ce pun semne de întrebare asupra valorii. Reflectarea exclude aceleași limite, supuse atenției, ca oglindire a plâsmuirii creației.

Obiectivitatea creației artistice este discutată explicit sau implicit aproape pe toată întinderea paginilor ce urmează. În centrul acestei idei stau gradele de potrivire spirituală și fizică dintre obiectul reprezentat și transfigurarea sa.

Adecvarea artistică ne apare ca o manieră cât mai profundă de a reda spiritualitatea creatorului în relație cu lumea și, în acest sens, nu asemănarea pur fizică dintre obiect și reprezentarea sa dă valoare creației. Există poate mult prea multe exemple de tablouri ori sculpturi care sunt foarte asemănătoare fizic cu obiectele reproduse și cu toate acestea sunt lipsite de valoare artistică, lipsindu-le trăsături spirituale caracteristice, expresivitatea și originalitatea presupuse de opera de artă.

Problema comunicării și compatibilității creației artistice cu realitatea ne apare cu nenumărate înfățișări [1, p. 21].

Creațiile artistice, indiferent de gradul lor de adecvare fizică cu natura reflectată, presupun o transsubstanțiere, fapt explicabil, admițând diferența dintre cele două limbaje cât și dinspre viziunea pe care artistul și-o transpune în imaginea creată. Această transfigurare depinde în arta plastică de: a) diferența dintre culoare (vopsea), piatră, lemn, lut, marmură și de pildă, carnația, îmbrăcămintea unui personaj pe care le redau și b) de încercarea de a găsi între aceste materiale și model diferite grade de corespondență, „echivalență”, în continuare analiza urmează domeniul artelor plastice [1, p. 33, 34].

O componentă esențială a *demersului artistic* este redarea asemănării cu realitatea. Aceasta este o *legitate obiectivă a creației*, cu gradele sale specifice și cu chipurile în care apare ea, fiindcă din înfățișarea și recunoașterea acestei aproximări fac parte: *experiență vizuală* a artistului, a privitorului, a lectorului, ascultătorului și *organizarea imaginii* artistice [1 p. 37].

Creația își alcătuieste latura sa, ce reflectă o anume chibzuință. Selectarea, eliminarea și prelucrarea unor elemente din realitate sunt operații consubstanțiale raționalității operei de artă, fiindcă: în elementele alese și prelucrate se restrânge și viziunea creatoare a artistului; lucrarea artistului trebuie să constituie un echivalent artistic al realității, având în vedere experiența și organizarea imaginii vizuale de către autor; trierea și ordonarea, prelucrarea se constituie în plâsmuiri artistice, în adevăruri specifice ce coincid cu structurile mentale colective, se adresează acestor conformații, alcătuirii; prin alegeri și prelucrări ... se ilustrează un mod spiritual de redare a realității.

Atât preocuparea de a găsi un echivalent artistic vieții prin *viziunea creatoare* a autorului, ca urmare a experienței sale de viață și a existenței structurilor mentale colective – note pe care le reprezintă opera prin selectarea și prelucrarea elementelor din natură, viață cât și nevoia de spiritualizare efectuată ca urmare a acestor operații (selectare, prelucrare) converg atât spre inventarea limbajului artistic cât și spre manifestarea scopurilor active ale artei de educare și informare, în același timp, alegerea și prefacerea realității în contextul unei gândiri metodice creatoare alături de legitățile compoziționale, de proporții, ritm, mișcare, figurile de stil pentru literatură, tct., constituie baza materială a raționamentului artei [1, p. 46, 47].

Știința și tehnica își aduc contribuția la dezvoltarea cunoașterii și creației artistice și prin critica cibernetică, disciplină de sinteză între unele elemente ale esteticii generative și ale esteticii informaționale [1, p. 84].

În prezentarea problemelor cunoașterii și creației artistice între primele expresii supuse atenției au fost și cele ale raționalității și adecvării la real a operei de artă. Iar contextul în care apar cumpănirea

și potrivirea artistică la realitate este datorat organizării estetice a produsului artistic, unor norme ale creației și condiții, din care pe câteva le subliniem în mod special: o pregnantă participare a artistului la realizarea creației prin selectarea și prelucrarea unor elemente din realitate. Unitatea ce este obligatorie în creația plastică pentru identificarea, individualizarea modelului cât și pentru realizarea valorii artistice; redarea impresiei de realitate fizică [1, p. 92, 93].

În creativitatea artistică se evocă, mai mult, fondul psihologic al individului [2, p. 12].

Deosebiriile dintre diversele forme de creativitate constau și în criteriile de validare a produsului creat. Astfel, în creativitatea științifică, definitoriu este criteriul adevărului, în creativitate tehnică – cel al eficienței, iar în creativitatea artistică – cel estetic [2, p. 12].

Din cele spuse în acest capitol cu privire la creativitatea științifico-tehnică și la creativitatea artistică, desprindem, ca o primă concluzie, că între creativitatea din știință și tehnică, pe de o parte, și creativitatea artistică, pe de alta, există unele diferențe care rezultă din prezența (sau absența) unor aptitudini și interese specifice, din specificul activităților, al informației (cu aptitudinile corespunzătoare), al tehnologiilor, al mijloacelor de expresie din cele două mari domenii ale creației și chiar din diferite domenii ale științei, tehnicii și artei.

În ceea ce privește procesul însuși al creației, există numeroase puncte comune, o înrudire de natură, în orice activitate creatoare este vorba de realizarea unui produs nou, original și de valoare.

Unele diferențe există însă și în ceea ce privește procesul, mai ales în faza de verificare. În știință, verificarea urmărește în ce măsură produsul împlinește criteriul adevărului, în tehnică criteriul eficienței, în artă – criteriul estetic, în primul rând (exprimat de critic și de public).

Abordarea diferențială a creativității este necesară atât pentru cunoașterea aspectelor ei specifice, cât și pentru cunoașterea aspectelor și legităților generale. Cunoașterea aspectelor și legităților generale ajută la o mai bună înțelegere și cunoaștere a creativității specifice, la formarea și educarea ei [3, p. 117, 118].

Se consideră că între creativitatea științifică și cea tehnică există o diferență în privința ponderii inteligenței, gradul de solicitare fiind maxim în știință, mai puțin în tehnică și cel mai redus în artă. Aptitudinile speciale sunt mult mai importante în artă și apoi în tehnică, și în cel mai redus grad în știință. Ca tipuri de aptitudini speciale implicate putem menționa că în știință sunt implicate aptitudinile numerice, verbale, spațiale, iar în tehnică aptitudinile senzorio-motorii și perceptiv-spațiale. Combinarea particularităților din creativitatea tehnică și cea științifică duce la formularea creativității artistice.

Personalitate creatoare se definește prin diferite tipuri. *Tipul artistic*, categorie în care sunt incluși poezii, pictorii, muzicienii, și *tipul gânditor*, categorie din care fac parte cercetătorii, inventatorii, a fost realizată și după modul în care aceștia reflectă realitatea, astfel:

– *tipul artistic* reflectă realitatea prin intermediul unor imagini concret-senzoriale, cu ajutorul senzațiilor, percepțiilor, reprezentărilor;

– *tipul gânditor* realizează reflectarea prin imagini abstracte, create cu ajutorul limbajului.

Produsul creat prezintă, de asemenea, un criteriu prin care putem diferenția creația artistică de cea tehnică și științifică:

– creativitatea în știință și tehnică: produsul exprimă cerințele și scopurile mediului, filtrate prin stilul personal al creatorului; criteriul de validare este cel al eficienței pentru tehnică și al adevărului pentru creativitatea în știință;

– creativitatea în artă: produsul îl exprimă pe creator ca individualitate, cu trăsăturile, trebuințele, motivațiile și aspirațiile sale specifice; criteriul de validare este cel estetic.

Reacțiile publicului – receptorului la produsul creat sunt diferențiate astfel:

– la operele artistice publicul reacționează în termeni emoționali;

– la produsele din știință și tehnică reacțiile sunt de natură intelectuală și practică [4, p. 78, 79].

Raportul între interioritate și exterioritate implicat în creație, este variat de la un domeniu la altul:

– în artă este evocat mai mult fondul psihologic al creatorului;

– în știință sunt exprimate mai ales aspecte ale mediului investigat;

– în arhitectură se consideră că interioritatea și exterioritatea se află în echilibru.

Tipul de informație valorificată: în artă este valorificată informația figurală sau *senzorial-perceptivă*; informația simbolică; informația semantică; informația comportamentală.

În *proces creator*, indiferent de domeniu, între cele două forme esențiale ale creativității există și asemănări, în ceea ce privește unele aptitudini, dar și în privința dimensiunilor nonintelectuale.

Aptitudinile solicitate la creativitate artistică sunt: fluiditatea, flexibilitatea, sensibilitatea față de probleme, capacitatea de redefinire și de evaluare. Trăsăturile de personalitate, dimensiunile nonintelectuale implicate în știință și artă sunt: curiozitate epistemică, pasiune, productivitate, evantai larg de interese, non-conformism, independență și inițiativă, capacitatea de asumare a riscului, interesul pentru complexitate.

Creativitatea artistică deși se activează în adolescență, în adevăratul sens al cuvântului, la vârsta preșcolară pot apărea indicatori pentru o formă sau alta. Acest lucru este important pentru demersurile educative care să favorizeze manifestarea unor potențialități, valorificarea acestora. În acest sens, menționăm și recomandarea lui I. Mânzat pentru învățământul prin descoperire dirijată, care poate antrena capacitatea elevului de investigare și care, de exemplu, se poate realiza la liceu prin cercuri de cercetare [4, p. 80].

Creativitatea din artele plastice se încearcă o reconstruire a realității prin intermediul personalității creatorului, evocarea se realizează direct, nemijlocit. Indicatorii precocității în pictură pot fi stabiliți chiar de la vârsta preșcolară: vitează în execuție, produsele grafice sunt calitativ superioare față de cele ale celorlalți colegi, îndemânare de nivel superior.

Înșușirile specifice creatorului din artele plastice sunt cele pe care le vom enumera în continuare:

– calitățile senzorio-inotorii implicate: spirit de observație, acuitate vizuală, simțul luminii și al culorii, simțul proporției, al ritmului, al formei și volumului;

– abilitățile motrice: dexteritatea manuală, bună coordonare a văzului și auzului, precizie și rapiditate în mișcările mâinii;

– abilitățile intelectuale: coeficientul de inteligență cel puțin mediu, imaginație bogată;

– însușiri afective, motivaționale și caracteriale: pasiune față de artă, sensibilitate, perseverență și putere de muncă [4, p. 82, 83].

S-a constatat că arta plastică se produce în sfera metafizicului/suprasensibilului și că studiul/cercetarea și formarea acesteia în domeniul artistic se realizează prin însușirea și aplicarea unui *model teoretic al metodologiei educației artistico-plastice la elevi și studenți din instituțiile de învățământ artistic*, care denumeste, redă și dezvoltă legile și principiile creativității artistice. Creativitatea este o condiție definitorie a existenței umane, o activitate productivă, rezultatele căreia sunt valorile umane. Creativitatea este definită ca forma superioară a activității umane.

Sunt inventariate principiile aferente creativității artistice și de dezvoltare a acesteia la educații: cu privire la natura adevărului artistic (în artă, adevărul *devine*), prioritatea receptorului în artă, gradualitatea receptării operei de artă și dezvoltării creativității artistice.

Sunt stabilite și definite dimensiunile principale ale creativității – *creatorul și procesul de creație, produsul creației (opera) și receptorul de artă*. Este specificat că nivelul și *calitatea creativității* sunt determinate de calitatea educației generale și de formarea profesională pe care le-a primit artistul în anii de școlaritate și în cei ai tinereții; că *metodele* și formele procesului de instruire, educație artistică și formare profesională artistică sunt specifice artei și activ.

Referințe bibliografice

1. MUREȘAN, D. *Cunoașterea și creația artistică cu referiri speciale la artele plastice*. București: Cybela, 2000.
2. NAGĂȚ, G. *Tehnici și metode pentru stimularea creativității*. Chișinău: Tehnica-Info, 2001.
3. POPESCU, G. *Psihologia creativității*. București: Editura Fundației Române de Măine, 2004.
4. ROȘCA, A. *Creativitatea generală și specifică*. București: Editura Academiei Române, 1981.

POLITICI CULTURALE ÎN CONTEXTUL INTEGRĂRII REPUBLICII MOLDOVA ÎN UNIUNEA EUROPEANĂ

CULTURAL POLICIES IN THE CONTEXT OF INTEGRATING THE REPUBLIC OF MOLDOVA INTO THE EUROPEAN UNION

IURIE CARAMAN,

conferențiar cercetător, doctor în sociologie,
Institutul Cercetări Juridice și Politice al Academiei de Științe a Moldovei

VALERIU MÂNDRU,

conferențiar cercetător, doctor în sociologie,
Institutul Cercetări Juridice și Politice al Academiei de Științe a Moldovei

Sintagma „politică culturală” cuprinde ansamblul mecanismelor de conducere și ghidare – reguli, măsuri și mijloace – concepute și utilizate pentru atingerea scopurilor de dezvoltare culturală. Perioada de tranziție începută la finele anilor ‘90 ai sec. XX au adus schimbări și remanieri esențiale în domeniul culturii. În Republica Moldova lipsește o politică culturală unică și inedită, caracteristică doar acestei țări. Conform unui studiu sociologic efectuat în anul 2008, politica culturală a fost apreciată pozitiv doar de către 7,3% din numărul respondenților. Doar 476 (37%) dintre cele 1223 de case de cultură din Republica Moldova sunt în stare tehnică satisfăcătoare, iar 108 de edificii au ajuns într-o stare avariata.

Cuvinte-cheie: politică culturală, cultură, case de cultură, sondaj sociologic, instituții de cultură

The phrase ‘cultural policy’ comprises all the mechanisms and driving directions-rules, measures and means – designed and used for the purposes of cultural development. The transition period through which the Republic of Moldova was passing at the end of the 90s of the 20th century has brought essential changes in the cultural domain. The Republic of Moldova lacks a unique model of cultural policies which are characteristic only of this country. According to a sociological study, carried out in 2009, only 7,3% of the respondents had appreciated positively Moldova’s cultural policies. Nowadays only 476 (37%) out of the 1223 Houses of Culture from the Republic of Moldova are in a satisfying technical state, and 108 buildings require capital repair works.

Keywords: Cultural policy, culture, cultural houses, sociologic, cultural institutions

Secolul XX a creat, efectiv, o altă realitate culturală, noi sisteme de gândire, noi forme de exprimare artistică, noi moduri de raportare la lume, o nouă conștiința de sine a omului.

Cultura contemporana este rezultatul cumulat al unor schimbări fundamentale ce au avut loc în epoca modernă în diverse câmpuri ale creației culturale, ale progresului tehnic și ale organizării politice. Schimbările cele mai relevante s-au produs în știință și în spațiul creației estetice, de unde au iradiat în planul tehnic și economic al civilizației. În secolul XX s-au schimbat radical reprezentările științifice asupra naturii, metodologiile științelor și raporturile funcționale dintre știință și tehnică, formele de reprezentare artistică și relația dintre artă și mediul de viață, mijloacele de comunicare socială, calitatea vieții și scenografia vieții cotidiene.

Perioada de tranziție începută la finele anilor ‘90 ai sec. XX au adus schimbări și remanieri esențiale în domeniul culturii.

Pierre Emmanuel, în lucrarea sa *Culture Noblesse du Monde*, publicată în 1980, distinge trei semnificații majore ale noțiunii de cultură:

– umanistă – ceea ce înseamnă că ea participă, pe de o parte, la o armonioasă dezvoltare a facultăților individului și, pe de altă parte, la transmiterea unui ansamblu de cunoștințe generale și proprii ale acestuia;

– socială – din această perspectivă autorul privește cultura ca fiind echivalent al civilizației, reprezentarea pe care societatea și-o dă ei însăși în toate domeniile activității sale și în toată diversitatea grupurilor umane care o compun, concluzionând: „Cultura devine o responsabilitate civică, o conști-

ință a responsabilității cetățenilor”;

– ideologică – a treia semnificație dată culturii este atașată de ideologie, cultura este simbolizarea afectivă a propagandei. În acest sens, în dezvoltarea istorică a omenirii, exemplele de moduri în care cultura devine instrument pentru manipularea individului sunt multiple. Cetățenii din fostul lagăr comunist, de bună voie sau nu, au experimentat aceste produse „culturale” în viața lor de zi cu zi.

Dimitrie Gusti prezintă [1, p. 35] „trei niveluri de definire a culturii”:

– ansamblul bunurilor culturale specific unei comunități umane într-o epocă data – patrimoniu în înțelesul larg al noțiunii (bunuri culturale materiale: mobile și imobile, bunuri imateriale);

– ansamblul regulilor de organizare a instituțiilor unei societăți umane – entități economico-administrative distincte (stat, biserică, școală, instituții culturale etc.);

– ansamblul raporturilor pe care fiecare individ le are, cu valorile culturale fundamentale ale comunității din care face parte.

Problema culturii și dezvoltării, perfecționării și reorganizării ei necesită o abordare și o analiză complexă și, nicidecum, unilaterală. Aceasta se datorează interesului științific multidisciplinar de care se bucură acest domeniu. Aproape că nu există un alt domeniu social care ar avea o asemenea multitudine de tratări teoretice, interpretări și definiții.

Indiferent de amploarea și direcționarea schimbărilor din cultură, funcțional, acestea depind de ridicarea nivelului sociocultural și al integrării membrilor societății, de organizarea, dirijarea și comunicarea în cadrul societății, adică, de toate cele ce duc spre autocrearea, autodezvoltarea omului.

Datorită celor trei elemente – reciprocitatea culturii, utilizarea ei ca mesager cinstit și apelul ei, în afara oricărui context, către o umanitate universală, cultura devine o parte din ce în ce mai importantă a dialogului internațional. La un anumit nivel, industriile culturale sunt unele dintre cele mai mobile și globale și, prin urmare, necesită politici care să poată fi implementate în toată lumea. La alt nivel, se poate vedea că programele internaționale pentru securitate și dezvoltare vor avea serios de suferit, dacă nu iau în considerare cultura (în sensul larg sau restrâns al cuvântului).

Colaborarea interguvernamentală mai aprofundată a fost inițiată odată cu apariția unor organizații, precum UNESCO și Consiliul Europei, care este realizată prin elaborarea unor convenții și rapoarte necesare armonizării cadrului european și integrării culturii în strategiile de dezvoltare durabilă. Printre cele mai importante rapoarte elaborate în acest sens pot fi numite: „Diversitatea noastră creatoare” elaborat în 1993 de UNESCO, „În miezul culturii” elaborat de Consiliul Europei în 1997, Raportul UNESCO al Conferinței Interguvernamentale privind politicile culturale pentru Dezvoltare din 1998, Convenția UNESCO privind protecția și promovarea diversității formelor de exprimare culturală adoptată în 2005 etc. Din anul 1997, Uniunea Europeană devine un alt actor important care are pe agenda sa culturală participarea din ce în ce mai activă la definirea unui cadru adecvat dezvoltării culturii.

Constituția Republicii Moldova determină dreptul cetățenilor la creație prin art. 33, care prevede: „Libertatea creației artistice și științifice este garantată. Creația nu este supusă cenzurii. Dreptul cetățenilor la proprietatea intelectuală, interesele lor materiale și morale ce apar în legătură cu diverse genuri de creație intelectuală sunt apărute de lege. Statul contribuie la păstrarea, dezvoltarea și propagarea realizărilor culturii și științei naționale și mondiale”. De asemenea, prin art. 59, Constituția stabilește responsabilitatea cetățenilor asupra protecției mediului înconjurător, conservarea și ocrotirea monumentelor istorice și culturale [2].

Cadrul cultural și totalitatea domeniilor de activitate culturală sunt reglementate de Legea culturii nr.413-XIV din 27.05.99. Adoptarea Legii a avut ca scop asigurarea și protecția dreptului constituțional al cetățenilor Republicii Moldova la activitatea culturală; stabilirea principiilor de bază ale politicii culturale a statului și a normelor juridice, în baza cărora este asigurată dezvoltarea liberă a culturii. Legea stabilește obligațiile statului, drepturile și libertățile în domeniul culturii, patrimoniul național cultural, statutul oamenilor de creație, organizarea și reglementarea economică a culturii. Prin pre-

zenta Lege, statul își asumă responsabilitatea de elaborare a politicilor culturale, stabilirea priorităților în activitatea culturală, elaborarea și finanțarea programelor de stat privind protecția și dezvoltarea culturii, stabilește direcțiile, formele și modalitățile lor de aplicare, protejează drepturile oamenilor de creație la proprietate intelectuală, apără interesele lor patrimoniale și nepatrimoniale legate de activitatea de creație, asigură accesul liber al cetățenilor [3, p. 38].

De aici rezultă că toate procesele, fenomenele și activitățile culturale din cadrul sistemului referitor la activitatea culturală, la valori și bunuri culturale, necesită o anumită direcționare și dirijare, țin de competența unei anumite politici culturale.

Sintagma „politică culturală” cuprinde ansamblul mecanismelor de conducere și ghidare – reguli, măsuri și mijloace – concepute și utilizate pentru atingerea scopurilor de dezvoltare culturală. Noțiunea de politică culturală s-a modificat de-a lungul timpului în dependență de schimbarea rolului culturii în societate și a modului de abordare. Politicile culturale diferă de la stat la stat, însă, există instrumentar și trăsături comune, în baza cărora putem distinge o clasificare a șase modele de politică culturală, cum ar fi: modelul birocratic de stat, modelul parțial de stat, modelul liberal, modelul educativ de stat, modelul național-emanipat și modelul economiei în tranziție.

La nivelul reprezentărilor științifice contemporane despre esența culturii, a determinării scopurilor și sarcinilor prioritare ale politicii culturale din cadrul unei societăți, culturii îi revine rolul unui mecanism, care este implicat în realizarea unor astfel de funcții, precum:

- generalizarea experienței istorice a existenței societății;
- acumularea acestei experiențe în formă de sistem al orientărilor valorice;
- exprimarea acestor orientări valorice în cadrul relațiilor sociale și comunicative;
- dirijarea practică a vieții sociale prin intermediul normelor socioculturale (bazate pe orientările valorice), colective și individuale;
- evidențierea și interpretarea semnelor distinctive și a particularităților lor specifice sub formă de chipuri de identitate (reprezentări subiective ale societății despre sine, particularitățile sale, istoria și particularitățile sale culturale ș.a.) și a reproducerii lor în tehnologii și produse în cadrul diverselor genuri de activitate culturală.

Instrumentarul culturii folosit în realizarea acestor funcții este foarte larg – învățământul, educația, științele filosofice, sociale și umanistice, religia, creația artistică, editarea de cărți, activitatea bibliotecilor și a muzeelor, ideologia și propaganda, activitatea normelor politice și juridice, stereotipuri comportamentale ale conștiinței – etice, etnice, sociale și religioase, miturile și zvonurile, morala, priorități estetice, moda și alte forme ale activității sociale, care formează o totalitate socială diferențiată a modului de viață a unui popor dintr-o anumită epocă.

UNESCO definește politica culturală ca pe o totalitate de acțiuni gândite și conștiente (sau lipsa de acțiuni) orientate spre realizarea unor scopuri definite, prin intermediul folosirii optime a tuturor resurselor fizice și spirituale de care dispune societatea în timpul dat.

În cazul Republicii Moldova, lipsa unor scopuri clar definite pe termen mediu și lung la nivel de stat poate fi interpretată ca o strategie în sine. Dintre cele șase modele de politică culturală existente, Republica Moldova se încadrează mai degrabă în două dintre ele:

1. Modelul național-emanipat, care este caracteristic mai multor țări în curs de dezvoltare, a cărui distincție principală este dezvoltarea și păstrarea identității culturale care era neglijată în perioada dominației coloniale sau a unui regim autoritar. Acest model se caracterizează prin manifestări naționaliste și șovine în cultură, decizia de valorile create în trecut, neglijarea culturii minorităților naționale, reprimarea culturii experimentale și alternative.

2. Modelul economiei în tranziție în care politica culturală a statului depinde de politica și sistemul de organizare a instituțiilor culturale din trecut, însă este orientată spre funcționare în condițiile economiei de piață. Acestui model îi este caracteristic sistemul politic instabil, probleme moștenite din trecut, lipsa relațiilor de piață, creșterea conștiinței naționale, iar managementul cultural și pregătirea

profesională a cadrelor sunt considerate probleme secundare.

După criteriul de finanțare a culturii de către stat, Republicii Moldova îi poate fi atribuit modelul de finanțare de tip „patron”, în care Guvernul și Ministerul Culturii decid pentru ce, cât și cui vor fi alocate fondurile (după decizia politică a guvernului și parlamentului a sumei alocate pentru cultură din bugetul național).

Factorul politic în domeniul politicilor culturale din Republica Moldova este, de asemenea, un „produs” moștenit din sistemul centralizat sovietic în care statul deținea toate mijloacele de producere și distribuție a produsului cultural, utilizându-l în scopuri propagandistice și control al maselor prin cultură. Monitorizarea și evaluarea transparenței ei financiare în domeniul culturii de către societatea civilă ar contribui la calitatea și eficiența implementării politicilor culturale, ar limita factorul politic și ar diminua corupția în sectorul cultural. Fără un parteneriat strategic între guvern, parlament, sectorul cultural specializat și societatea civilă, orice politică culturală este insuficientă, lipsită de viziune, promovează autoizolarea, marginalizează elitele și încurajează fenomenele sectare în cultură [4, p. 29-44].

Printre ultimele programe culturale de amploare de nivel național, organizate și desfășurate la inițiativa guvernului, dar care nu și-au atins obiectivele scontate, pot fi numite: programul „Satul moldovenesc”, proiectul guvernului pentru anii 2005-2009 „Modernizarea țării – bunăstarea poporului”, proiectul cultural „Caravela culturii”, care, din start, s-au înscris ca niște acțiuni culturale de lungă durată, dar fără a se înscrie în strategia sistemului cultural ca parte componentă a politicii culturale din Republica Moldova. Ultimul proiect de menire culturală și asistență socială a fost cel al Fondului de Investiții Sociale din Moldova (FISM), destinat dezvoltării rurale pe anii 2008-2011, care a fost conceput ca un mecanism de însușire a noilor principii de guvernare locală, menite să asigure: implicarea populației în procesul de luare a deciziilor; modalități de identificare a problemelor prioritare; planificarea strategică; monitorizarea implementării proiectelor și a mijloacelor financiare; menținerea și asigurarea durabilității obiectelor renovate; managementul financiar; dezvoltarea instituțională a administrației publice locale și a organizațiilor neguvernamentale. Prin intermediul acestui fond au fost renovate și reparate zeci de instituții culturale rurale.

Ministerul Culturii s-a axat și pe realizarea obiectivelor prioritare ale Programului de activitate al Guvernului Republicii Moldova „Integrarea Europeană: Libertate, Democrație, Bunăstare 2011-2015”, în șirul cărora s-au înscris:

- dezvoltarea artei contemporane ca mijloc de promovare și afirmare a culturii naționale, atât pe plan intern cât și pe plan internațional;
- restabilirea activității și infrastructurii culturale, în special, în zonele rurale;
- finanțarea activităților culturale în conformitate cu prioritățile stabilite și pe bază de proiecte;
- promovarea culturii ca factor primordial al păstrării și dezvoltării identității naționale;
- promovarea valorilor culturale naționale ca parte componentă a patrimoniului cultural european.

La sfârșitul anului 2012, Ministerul Culturii a demarat dezbaterea publică pe marginea proiectului „Strategii de dezvoltare a culturii pentru perioada 2013-2020 „Cultura XXI/20”, scopul căruia constă în asigurarea unui mediu cultural durabil în Republica Moldova prin crearea unui sistem modern de conservare și punere în valoare a patrimoniului cultural, promovarea creativității artistice contemporane și a industriilor culturale, a diversității culturale și a dialogului, modernizarea instituțiilor de cultură și a managementului cultural, instituirea sistemului transparent și participativ de administrare și monitorizare a procesului cultural.

În anul 2008, în secția Sociologie a Institutului de Filozofie, Sociologie și Științe Politice al Academiei de Științe a Moldovei a fost realizat sondajul sociologic *Probleme și oportunități ale culturii*

din Republica Moldova.¹ La una din întrebările chestionarului: „Cum apreciați politica în domeniul culturii desfășurate în ultimii ani?”, răspunsurile respondenților au fost următoarele: politica culturală a fost apreciată pozitiv doar de către 7,3% din numărul respondenților, 21,8% au apreciat politica culturală mai degrabă pozitiv decât negativ, 33,3% au apreciat-o mai degrabă negativ decât pozitiv, iar 21,3% au apreciat-o negativ, 16,4% au arătat ca le este greu să se aprecieze cu un răspuns definit. Datele sondajului denotă că mai mult de jumătate din respondenți apreciază negativ desfășurarea politicii culturale în Republica Moldova.

În cadrul aceluiași sondaj au fost antrenați 55 de experți ce activează în domeniul culturii,

31 dintre care activează mai mult de 20 ani. Printre experții intervievați au fost 16 șefi ai secțiilor raionale de cultura, 14 șefi ai bibliotecilor raionale, 10 profesori ai Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 20 de specialiști din domeniul culturii ce activează în cadrul Academiei de Științe a Moldovei. La întrebarea: „Cum apreciați schimbările produse în sferile culturii?”, rezultatele răspunsurilor sunt relatate în Tabelul 1.

Grupul de experți în număr de 13-19 persoane atestă o mișcare spre îmbunătățirea situației.

Tabelul 1. Aprecierile experților privind schimbările din sfera culturii

Nr.	Sferele culturii spirituale în:	Se îmbunătățește	Nu se schimbă	Se înrăutățește	Mi-i greu să răspund
1.	Învățământ	13	18	16	8
2.	Literatură	14	20	11	10
3.	Teatru	13	19	15	8
4.	Cinematografie	3	7	30	15
5.	Muzică	17	22	8	8
6.	Pictură	19	14	6	16
7.	Sport	13	15	10	7

Sursa: Sondaj sociologic național *Probleme și oportunități ale culturii din Republica Moldova*, realizat în lunile octombrie-noiembrie, 2008, la Institutul de Filosofie, Sociologie și Științe Politice al AȘM.

Din datele Tabelului 1 putem observa că, în majoritatea sferelor culturii se produc unele schimbări, dar asupra situației din cinematografia autohtonă se pronunță doar trei experți. Mai mult ca atât, 30 dintre experți susțin că situația din cinematografie se înrăutățește, iar cei mai mulți la număr dintre experți (19) apreciază schimbările spre bine în sfera picturii.

Schimbările care au survenit în sferele sociopolitice și economice la finele anilor '90 au adus remanieri cardinale în activitatea instituțiilor culturale publice din Republica Moldova.

Artele interpretative. Actualmente, în Republica Moldova activează 16 teatre dramatice, muzicale și de comedie, 3 teatre pentru copii și tineret, Teatrul de Operă și Balet, organizații concertistice – Filarmonica de Stat, Sala cu Orgă, Palatul Național „Nicolae Sulac”, colective artistice (orchestre simfonice – 2, orchestră mixtă – 1, orchestră de cameră – 1), o rețea de instituții de învățământ muzical general (școli muzicale pentru copii) și profesionist (Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Școală Medie Specială de Muzică, Colegiul de Muzică „Ștefan Neaga”).

Lipsa atenției și a grijii din partea puterii de guvernământ din ultimele două decenii față de întreg sistemul cultural din republică a afectat activitatea artelor interpretative. Ca rezultat, o mare parte a specialiștilor din acest domeniu au migrat masiv în alte domenii de activitate sau în alte țări. Sistemul de finanțare al instituțiilor de cultură este sub orice limită și nu este transparent. Conducătorii instituțiilor din domeniul dat nu au studii manageriale (adesea, nici în domeniu), care i-ar reorienta la cerințele noi ale timpului, în promovarea produsului cultural. Salariile mici (circa 800 lei) pentru

1 *Probleme și oportunități ale culturii din Republica Moldova*. Sondaj sociologic național realizat în lunile octombrie-noiembrie, 2008, la Institutul de Filosofie, Sociologie și Științe Politice AȘM.

specialiștii în domeniu creează o criză cronică a cadrelor.

Artele vizuale. Din rețeaua de instituții în domeniul artelor vizuale fac parte: secțiile „Arta plastică” și „Artele decorative, arhitectură și design” din cadrul Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Facultatea de Pictură și Grafică a Universității Pedagogice „Ion Creangă”, Colegiul de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală”, Liceul de Arte Plastice „Igor Vieru” ș.a.

În acest domeniu mai activează și câteva organizații nonguvernamentale: Uniunea Artiștilor Plastici, KSAK, ARS DOR, Papyrus-Art, MART, Galeria de Artă „C. Brâncuși” etc.

Republica Moldova dispune de o piață foarte mică de desfacere pentru creațiile artiștilor plastici, aceștia fiind impuși să caute soluții pentru promovarea operelor de artă în afara Republicii Moldova, ceea ce generează migrarea lor peste hotarele țării. Artiștii duc lipsă acută de ateliere pentru activitate creativă. Uniunea Artiștilor Plastici, fiind total dependentă de finanțarea oferită de Ministerul Culturii, este inaptă de a soluționa problemele majore ale membrilor săi, dar care totuși organizează diverse programe naționale și internaționale – expoziții jubiliare, personale a tinerilor pictori, bienale internaționale de pictură, de artă decorativă, de gravură etc.

Televiziunea și radioul. În Republica Moldova activează circa 190 de studiouri TV și 42 de stații radio. Legea Audiovizualului și deciziile Consiliului obligă fiecare canal să emită, cel puțin, 80% din volumul emisiunilor în limba de stat, 20 la sută muzică autohtonă din totalul emisiunilor muzicale, până la 30% de emisiuni cu tematică culturală și educațională. Există o influență puternică a „factorului rus” pe piața mediatică a Republicii Moldova, care promovează cultura și valorile acestei minorități etnice. Programele posturilor TV din republică nu fac față concurenței cu cele ale posturilor din România și Rusia. Doar un singur post de radio – „Radio Moldova”, iar dintre cele 3 rețele naționale TV numai „Moldova1” au acoperire națională.

Datele Barometrului de opinie publică arată, ca aproape jumătate din populație (48%) consideră că mass-media din Moldova nu este liberă să prezinte știri și comentarii fără cenzură din partea guvernului, iar 65% din populație nu se simte liberă să critice deschis guvernarea. Conform datelor sociologice pentru 88% din populația Republicii Moldova, principala sursă de informare este televiziunea, aceasta fiind sursa în care 55% din populație are cea mai mare încredere. De aici se cere concluzia, că comentariile masive și părtinitoare a evenimentelor din 6-7 aprilie curent furnizate de „Moldova 1”, practic, și-au făcut misia dorită de partidul de guvernământ. Ca rezultat, cea mai mare parte din populația rurală deține doar informația în care este cointeresat partidul de guvernământ.

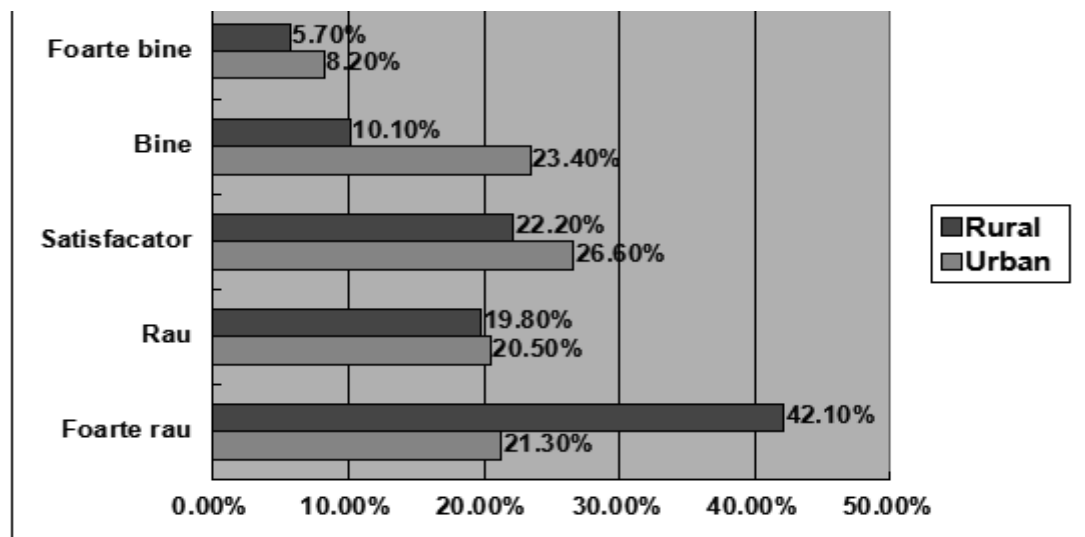
Casele de cultură. Cea mai afectată verigă din sistemul cultural al Republicii Moldova o constituie casele de cultură. Astăzi doar 1223 de case de cultură continuă să activeze (în condițiile propuse de politica culturală), dintre care doar 476 (37%) sunt în stare tehnică satisfăcătoare, 665 (53%) de clădiri necesită reparații capitale, iar 108 de edificii au ajuns într-o stare avariata. Anume în casele de cultură, până la anii nouăzeci, se dezvoltă creativitatea interpretativă, teatrală, coregrafică și muzicală. Marea majoritate a artiștilor autohtoni și-au început activitatea artistică anume în incinta caselor de cultură, a căror spectre de activitate au fost foarte diverse și multifuncționale. Actualmente, principalul rol în asigurarea activității caselor de cultură revine primăriilor locale și, respectiv, primarului, deoarece casele de cultură se află la balanța primăriilor.

Rezultatele cercetării sociologice naționale ce ține de stratificarea socio-culturală efectuată pe un eșantion de 1200 respondenți în comunitățile rurale și urbane atestă despre insuficiența activității instituțiilor culturale. Astfel, circa 62% dintre respondenții comunităților rurale și 42% ai celor din comunitățile urbane atestă activitatea rea și foarte rea a instituțiilor de cultură din comunitățile lor. Doar 16% dintre respondenții din comunitățile rurale apreciază activitatea lor cu calificativele „bine” și „foarte bine”. Desigur, situația activității acestor instituții din comunitățile urbane este mai bună la dublu – 32% (Fig. 1).

Ca rezultat, activitatea caselor de cultură se ciocnește de 2 tipuri de probleme:

- insuficiența finanțării: bugetele comunității sunt foarte mici, iar alocațiile de la bugetul național sunt nesemnificative sau lipsesc totalmente;
- reprezentanții puterii locale, primarii și consilierii, deseori, nu conștientizează rolul și necesitatea activităților culturale în viața comunității, redirectionând fondurile destinate culturii pentru alte necesități.

Figura 1. Aprecierile centrelor de divertisment și a caselor de cultură rurale și urbane



Sursa: Sondaj sociologic național *Probleme și oportunități ale culturii din Republica Moldova*, realizat în lunile octombrie-noiembrie, 2008, la Institutul de Filozofie, Sociologie și Științe Politice al AȘM.

În cadrul aceluiași sondaj sociologic *Probleme și oportunități ale culturii din Republica Moldova* pentru a afla regularitatea frecventării așezămintelor culturale a respondenților le-am adresat întrebarea: „Cât de regulat mergeți în următoarele așezăminte culturale?”

Răspunsurile respondenților la această întrebare (Tabelul 1) denotă frecvența foarte joasă a așezămintelor culturale. Cei mai mulți respondenți (7,1%) frecventează săptămânal discotecile, după care urmează centrele fitness (6,0%), 4,9% frecventează diverse cluburi, iar numărul celor care frecventează săptămânal casele de cultură este doar de 2,7%. Din când în când sunt frecventate muzeele (52,9%), sălile de concert (52,0%), cinematografele (46,7%), casele de cultură (43,3%). Cazinourile nu sunt frecventate și sunt ignorate definitiv de către 94,0% din totalul respondenților.

Tabelul 1. Regularitatea frecventării edificiilor culturale (%)

Nr.	Edificii culturale	Săptămânal	Lunar	Din când în când	Nu merg deloc
1.	Cinematografe	0,9	5,3	46,7	47,1
2.	Teatre	1,3	4,5	42,7	51,5
3.	Săli de concerte	0,4	6,2	52,0	41,5
4.	Muzee	0,4	2,9	52,9	43,8
5.	Expoziții	0,4	5,3	38,4	55,8
6.	Palate de cultură	0,9	3,3	35,5	61,9
7.	Case de cultură	2,7	7,5	43,3	46,5
8.	Cluburi	4,9	14,0	26,0	54,9
9.	Centre fitness	6,0	4,7	11,3	77,0
10.	Cazinouri	1,8	4,2	0	94,0
11.	Discoteci	7,1	11,2	26,8	55,0

Sursa: Cercetare sociologică națională a comunităților rurale (mai-iulie 2012) și a comunităților urbane (octombrie 2013) din Republica Moldova, realizată de Secția Sociologie a IIEȘP al AȘM.

În momentul destrămării imperiului sovietic și a declanșării etapei de tranziție, de rând cu multe schimbări structurale, economice și politice, are loc și o trezire a conștiinței naționale a populației din Republica Moldova. Fenomenul se face simțit, mai ales, prin intermediul formațiilor folclorice și artistice, care au apărut aproape în toate localitățile din țară. Acest lucru îl demonstrează datele statistice din tabelul nr. 2. Datele statistice din anii '90 nu dețin informații despre eșalonarea formațiilor de copii și adulți, ai numărului de participanți cu astfel de genuri și categorii de formații artistice, catalogând doar numărul total de formații și participanți.

Analizând datele din acest tabel observăm că numărul formațiilor artistice din anul 1990 este de 7293, iar al formațiilor folclorice și artistice din anul 2012 este 7341, ceea ce este cu 48 de formații mai mult. Este o creștere, dar o creștere nu atât de semnificativă. Cu totul altul este tabloul numărului de participanți ai acestor formații din acești ani. Astfel, numărul de 16700 participanți ai formațiilor artistice din anul 1990 se mărește în anul 2012 aproape de șapte ori – 116253 de participanți. Iată acest indicator și ne vorbește despre trezirea conștiinței naționale, al interesului față de limba strămoșilor, istorie, cultură, datini, obiceiuri și tradiții.

Instituțiile rurale abilitate de a fi preocupate de vitalizarea vieții spirituale și culturale a comunităților rurale sunt cluburile/căminele și casele de cultură, bibliotecile publice, instituțiile religioase și puținele muzee istorice din unele localități, aflate pe deplin în subvenționarea, susținerea și dirijarea administrațiilor publice locale.

Tabelul 2. Dinamica instituțiilor culturale în Republica Moldova, în perioada 1990-2012

Nr.	Instituții culturale	Anul 1990	Anul 2012	1990/2012
1.	Cluburi/case de cultură	1790	1231	-562
2.	Formații artistice	7.293	7.341	+48
3.	Participanți, mii	16.700	116.253	+99553
4.	Biblioteci	2079	1364	-715
5.	Utilizatori, mii	1.757 mii	921.400mii	-835.600 mii
6.	Muzee	158	92	-64
7.	Instituții de învățământ artistic extrașcolar	138	109	-29
8.	Participanți, mii	31500 elevi	17236 elevi	-14264
9.	Librării	Circa 1000	77,5	-982,5

Sursa: *Anuar statistic al Republicii Moldova*, 1990; 2012.

Din punct de vedere al amplasării geografice teritoriale, raioanele de nord ale Republicii Moldova sunt mai dezvoltate atât din punct de vedere economic cât și al bunăstării populației față de raioanele din centrul și sudul Republicii Moldova. După cum ne relatează aceleași date din tabelul 2, în anul 1990 pe întreg teritoriul Republicii Moldova activau 1790 cluburi și case de cultură, iar pentru anul 2012 sunt incluse în datele statistice ca existente 1231, ceea ce este mai puțin cu 559 de instituții culturale. De aici apare o tristă concluzie – peste 550 de localități rurale (câteva din ele sunt din mediul urban) au rămas fără principalul edificiu al culturii din spațiul rural [5].

Până la destrămarea imperiului sovietic, magazinele de cărți – librăriile erau o parte componentă a spectrului cultural din fiecare comunitate rurală. Datele din tabelul nr. 2 ne demonstrează foarte elocvent starea lucrurilor din aceste instituții culturale. Datele statistice ale perioadei anilor '90 nu relevă catalogarea numărului de librării prezente pe teritoriul Republicii Moldova și ne limităm la o cifră aproximativă de circa 1000 de librării. Conform datelor statistice ale anului 2012 au rămas să funcționeze doar 70 de librării, dintre care doar 7,5 librării sunt instituții de stat, iar celelalte peste 60 de librării au devenit instituții private – rezultat al privatizării în masă a patrimoniului cultural din

anii '90².

Statul nu are o politică de dezvoltare și reorganizare a caselor de cultură, iar unele reforme rău administrate și lipsa finanțelor au dus la distrugerea multor case de cultură. Problema actuală este retragerea din activitatea caselor de cultură a specialiștilor calificați. Casele de cultură din sate sunt astăzi în subordonarea primăriilor și consiliilor locale. Fiind subdiviziuni ale administrațiilor locale, casele de cultură, în majoritatea cazurilor, nu sunt persoane juridice. În procesul de transmitere a caselor de cultură la balanța administrațiilor locale nu s-a ținut cont de posibilitățile acestor comunități de a întreține activitatea acestor edificii culturale. Casele de cultură au fost și ar trebui să rămână în continuare principala instituție de promovare și organizare a activităților culturale în satele din Republica Moldova. Pentru aceasta este nevoie de implementarea unor anumite renovări, printre care:

- nivelul raional trebuie să devină o verigă importantă în gestionarea procesului cultural în țară;
- dotarea caselor de cultură cu centre de informatizare și conectarea lor la resursele Internetului;
- participarea statului în problema protecției sociale și a integrării tinerilor specialiști în domeniu, în special de la sate;
- crearea sau relansarea unor spații pentru expoziții, prezentări de carte, discuri și alte evenimente culturale în localitățile rurale;
- organizarea anuală a unor concursuri de creație, crearea unui fond de premii și burse;
- lansarea proiectelor și subproiectelor culturale pentru localitățile rurale; diversificarea și decentralizarea proiectelor de la centru spre regiuni;
- pentru eficientizarea activității caselor de cultură și a căminelor culturale, în ideea dezvoltării patrimoniului cultural local, se impune o colaborare strânsă cu școlile locale. Anume în cadrul acestor instituții culturale pot fi întreținute ansamblurile școlare, formațiunile școlare, colectivele de artă amatoricească etc.

Dacă aspirațiile de a ne încadra în spațiul european sunt veridice și nu efemere, atunci s-ar putea de preluat și de ajustat în contextul politicilor culturale moldovenești niște repere ale politicii culturale a Uniunii Europene. Există o practică de două decenii la nivel european în această direcție (de exemplu, prin Politicile Culturale pentru dezvoltare ale UNESCO, 1998).

Politica culturală ar trebui să țină în vizorul ei și o diversitate a industriilor culturale. Din păcate, printre domeniile de bază ale industriilor culturale în Republica Moldova pot fi evidențiate: televiziunea și radioul, producerea și distribuția filmelor, editarea și realizarea cărților, publicitatea, presa, meșteșugurile populare, show-bussinesul.

Perioada de tranziție a distorsionat valorile fundamentale care stăteau la baza regulilor de comportament în societate, a raporturilor dintre oameni, a raporturilor acestora la comunitate, ale statului față de cetățean. Cetățeanul a confundat rapid democrația cu anarhia și trecerea la economia de piață cu oportunitatea de înavuțire cu orice preț. Alăturat acestui context, bombardamentul mediatic îndepărtează individul de valorile sale, acesta însușindu-și false valori, modele de repere de comportament, fapt ce distorsionează, printre altele, sentimentul de apartenență la o viață culturală comună și la identificarea cu comunitatea în care trăiește.

În fața acestor provocări, autoritatea publică, uneori, fragilă și, în plus, contestată de cetățean, alături, indiferentă sau opresivă, ar trebui să fie în măsură să construiască mecanisme care să protejeze și să încurajeze păstrarea și dezvoltarea unei vieți culturale de calitate.

Din păcate, planificarea strategică a domeniului cultural în țările aflate în tranziție este un proces ignorat, fie din motive legate de necunoașterea metodologiei de lucru, fie din dorința de a lăsa lucrurile la voia întâmplării, astfel încât gestionarea sferei culturale să fie realizată în exclusivitate după bunul plac și interesul unor factori politici și administrativi, decidenți ai momentului. Procesul de planificare implică *partajarea puterii* prin implicarea tuturor grupelor de interese, putere ce este încă percepută ca

2 Cercetare sociologică națională a comunităților rurale (mai-iulie 2012) și a comunităților urbane (octombrie 2013) din Republica Moldova, realizată de Secția Sociologie a IIESP al AȘM.

fiind apanajul decidenților politici [6].

Planificarea strategică ar putea fi o modalitate de lucru pentru administrarea publică și care ar putea aduce beneficii și ar putea rezolva un întreg set de provocări identificate prin:

- modernizarea gestionării domeniului cultural în vederea alinierii la nivelul standardelor internaționale;
- aplicarea procesului strategic care satisface condițiile impuse fie de lege, fie de alte organizații internaționale, privind introducerea transparenței, negocierii și dialogului în inițierea și implementarea politicilor publice locale și naționale;
- controlul utilizării banilor publici, prin care să se demonstreze faptul că nevoile culturale ale zonei au fost îndeplinite într-un mod eficient și echitabil.

În țările în curs de tranziție nevoia de modernizare a actului de guvernare, intenția de integrare în Uniunea Europeană și provocările globalizării – uniformizarea consumului cultural, enclavizarea unor grupe de populație și ghettoizarea urbanului – sunt factori ce vor determina certe schimbări de atitudine ale autorităților publice centrale și locale privind locul și rolul culturii în dezvoltarea societății viitoare.

Pentru a înțelege politica culturală europeană trebuie să ținem cont de influența majoră pe care au avut-o asupra ei principiile cu care guvernează statul, cum ar fi: artă pentru toți, asigurarea unei vieți culturale diverse și de calitate, promovarea identității culturale, respectarea diversității culturale, susținerea creativității, stimularea participării, descentralizarea și democratizarea culturii.

Anume acești pași ne-ar duce la asumarea culturii ca un factor central al dezvoltării sociale și la responsabilitatea măsurării aportului social al actului cultural ca un factor cheie de evaluare. Numai că, la ora actuală, acest parametru este, practic, inexistent în evaluarea actului cultural moldovenesc.

Managementul culturii în Republica Moldova trebuie să înceapă cu recunoașterea necesității de a redefini, de a reconcepe termenul de cultură. A privi cultura doar din punct de vedere umanist (concretizându-se în artefacte culturale), făcând abstracție de latura antropologică a acesteia (de procese care definesc moduri de viață sau sisteme de valori), înseamnă a recunoaște incapacitatea explicării dezvoltării sociale pe care cultura o generează. Această înțelegere trunchiată, ce poate reprezenta cultura într-o societate, generează demotivația sferei politice în a susține „cultura pentru cultură” și impunerea contribuitorului cultural da a fi lăsat să funcționeze la cote de avariere.

În rezultat, într-o pierdere enormă se află întreaga societate, care e nevoită să bată pasul pe loc. Productivitatea în Republica Moldova se află sub orice limită. Apare întrebarea: ce are productivitatea cu cultura? Comunicarea Comisiei Europene „O agendă europeană pentru cultură într-o lume în curs de globalizare” (2007) stă la baza inovației, a creșterii și continuării productivității, generării de valori și a creșterii economice. Eroarea de conceptualizare – viziunea îngustă asupra culturii – duce la eroarea de operaționalizare – de definire a indicatorilor prin care se stabilește valoarea actului cultural.

În concluzie, menționăm că se impune lărgirea cadrului conceptual al accepțiunii culturii – un complex de atribute spirituale, rituale, materiale, intelectuale și emoționale care caracterizează o societate sau un grup social și care include nu doar artele și literatura, dar și moduri de viață, drepturi fundamentale ale individului, sisteme de valori, tradiții și crezuri. Pentru aceasta se cere ca Ministerul Culturii să se orienteze spre reformare și să iasă din autoizolare prin: depolitizarea culturii, asigurarea transparenței deciziilor luate de stat; dezbateri publice privitor la reforme legislative și strategii de dezvoltare, asigurarea libertății de creație, autonomia creatorului, egalitatea oportunităților; depolitizarea problemei dublei identități român-moldovean, ce are un impact negativ în evoluția culturii, trecerea de la confruntare la dialog între sectorul civil și factorii de decizie în domeniul culturii.

Cultura este cea care dă liantul european și poate menține o unitate durabilă într-o atât de vastă diversitate. În acest context, este evident rolul pe care îl deține cultura în evoluția spirituală a fiecărui popor, în parte a cetățenilor Republicii Moldova.

Referințe bibliografice

1. GUSTI, D. *Opere vol. III, Partea I. Texte stabilite, note și comentarii* (de prof. univ. dr. Bădina, Ovidiu și Neamțu, Octavian). București: Editura Academiei Române, 1970.
2. *Constituția Republicii Moldova*. Chișinău, 1994.
3. Legea culturii nr.413-XIV din 27.05.99. În: *Monitorul Oficial*, Nr. 83-86 ,art. Nr. 401 din 05.08.1999.
4. *Politicile culturale locale ca stimulent al schimbării*. Chișinău: Arc, 2011.
5. *Anuarul statistic al Republicii Moldova*, ediția 2012.
6. *Politica culturală a Republicii Moldova: de la schimbări la reforme și viabilitate. Raport final*. Chișinău: Fundația Soros Moldova, 2007.

SISTEMUL POLITIC DIN REPUBLICA MOLDOVA: EVOLUȚII, VULNERABILITĂȚI ȘI OPORTUNITĂȚI DE MODERNIZARE

THE POLITICAL SYSTEM IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA: EVOLUTIONS, VULNERABILITIES AND OPPORTUNITIES FOR MODERNIZATION

VALERIU MÂNDRU,

conferențiar cercetător, doctor în sociologie,
Institutul Cercetări Juridice și Politice al Academiei de Științe a Moldovei

IURIE CARAMAN,

conferențiar cercetător, doctor în sociologie,
Institutul Cercetări Juridice și Politice al Academiei de Științe a Moldovei

În articol este analizată evoluția sistemului politic din Republica Moldova. Autorii relevă trei etape de formare și consolidare a sistemului politic din țară, care au influențat în mod direct viața politică și democratizarea societății. Analiza se bazează pe experiența legislativă a altor state, precum și pe opiniile experților.

Cuvinte-cheie: sistem politic, dezvoltare, reformă constituțională, alegeri, modernizare, constituție, parlament, societate

The article analyzed the evolution of the political system in Moldova. The authors note three stages of the formation and consolidation of the political system in the country which have directly influenced the political domain and democratization of the society. The analysis is based on the legislative experience of other countries and the opinions of experts.

Keywords: political system, development, constitutional reform, elections, modernization, constitution, parliament, society

În literatura de specialitate noțiunea de „sistem politic” este definită în mod diferit, însă, din interpretările autorilor, este cert că un sistem politic este constituit dintr-un set complet de instituții și organizații politice, precum: partidele politice și grupurile de interes (sindicate, grupuri de lobby, etc.), relațiile dintre aceste instituții și normele ce reglementează funcționarea lor (constituția, legea electorală). Potrivit estimărilor politologilor din mediul științific autohton, formarea și consolidarea sistemului politic al Republicii Moldova a evoluat în trei etape:

Prima etapă:

- a) anii 1990-1991, perioadă în care au loc primele alegeri libere în RSSM – 25 februarie 1990;
- b) ziua de 23 iunie 1990, când Sovietul Suprem (Parlamentul) declară RSSM stat suveran;
- c) 23 mai 1991 – adoptarea denumirii oficiale a statului – Republica Moldova.

Etapa a doua: 27 august 1991, când Parlamentul Republicii Moldova adoptă Declarația de Independență a Republicii Moldova (278 deputați), care susține în mod clar suveranitatea Republicii

Moldova care este și un rezultat al evenimentelor din 19- 21 august 1991 de la Moscova (*puciul din august*). Remarcabilă pentru această etapă este și data de 29 iulie 1994 – adoptarea primei Constituții a Republicii Moldova, care legitima un regim de guvernare semi-prezidențial, semi-parlamentar, prin modificarea art. 78 din Constituția Republicii Moldova. Astfel, această etapă este marcată de schimbarea formei de guvernare în Republica Moldova.

Etapa a treia: ședința extraordinară a legislativului, care a adoptat la 5 iulie 2000 (cu 90 de voturi) art. 78, care prevede alegerea, prin vot secret, de către Parlamentul Republicii Moldova, a Președintelui Republicii.

Reforma constituțională din 5 iulie 2000 a avut o influență decisivă asupra funcționării sistemului politic din Republica Moldova. Modificarea a avut ca obiectiv racordarea sistemului politic din Republica Moldova la modelele celor mai avansate țări europene.

Cu timpul, însă, s-a dovedit că această reformă nu a făcut altceva decât să creeze premise pentru crize politice. Astfel, chiar prima încercare de a alege președintele țării, în conformitate cu noile prevederi constituționale, a eșuat. La finele lui decembrie 2000, Președintele Petru Lucinschi semnează Decretul despre dizolvarea Parlamentului, iar alegerile parlamentare anticipate din 25 februarie 2001 s-au desfășurat deja într-un nou regim politic – parlamentar. Problema reformei constituționale în societatea noastră a rămas, însă, un obiect permanent de discuție între principalele forțe politice, politologi, formatori de opinie. Prima criză în sistemul politic a fost criza parlamentară din toamna anului 1993; organul legislativ se autodizolvă înainte de expirarea mandatului (17 aprilie 1990 – 19 octombrie 1993). Acest legislativ adoptă o nouă lege electorală la 14 octombrie 1993. Alegerile parlamentare din 27 februarie 1994, pentru prima dată în istoria Republicii Moldova, se desfășoară într-o singură circumscripție electorală. Spre deosebire de Parlamentul precedent, constituit din 380 de deputați, Parlamentul de legislatura a XIII-a este compus din 104 deputați. Articolul 60 al Constituției prevede pentru următoarele alegeri o componență din 101 deputați. Astăzi, însă, se fac auzite voci care consideră că și acest număr de deputați este prea mare pentru Republica Moldova.

În scopul relevării opiniei experților în această privință, am efectuat un studiu sociologic¹ în cadrul căruia am solicitat părerile „competente” ale 182 de cercetători științifici din domeniul științelor politice, dreptului, deputați, consilieri municipali, funcționari ai autorităților publice locale, analiști politici și reprezentanți ai societății civile. Astfel, la întrebarea „*Credeți că o reducere a numărului de deputați de la 101 la 71 ar asigura o îmbunătățire a calității funcționării Forului legislativ?*”, majoritatea experților chestionați (63%) susțin afirmația că actualul legislativ are o componență numerică prea mare pentru o țară mică ca a noastră și că numărul optim de deputați ar trebui să fie de 71 de legislatori, iar reducerea numărului acestora nu va avea un impact negativ asupra funcționalității legislativului, ci, dimpotrivă, va îmbunătăți activitatea aleșilor poporului (vezi *Diagrama 1*).

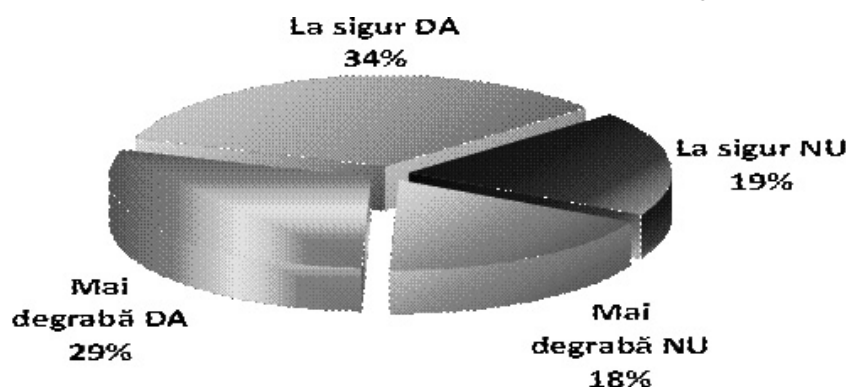


Diagrama 1. Credeți că o reducere a numărului de deputați de la 101 la 71 ar asigura o îmbunătățire a calității funcționării Forului legislativ?

¹ Studiul sociologic „Sistemul politic din Republica Moldova: funcționalitate și oportunități de modernizare” realizat în cadrul Institutului de Cercetări Juridice și Politice al AȘM, noiembrie 2015.

Pentru comparație, vom face referință la componența numerică a membrilor corpurilor legislative în alte republici parlamentare din Europa, unele dintre ele având un număr de populație comparabil cu cel al Republicii Moldova (vezi Tabelul 1).

Tabelul 1. Numărul de membri ai corpurilor legislative în republici parlamentare din Europa

Țara	Parlament unicameral
Bulgaria	Adunarea Națională – 240
Cipru	Camera Reprezentanților (Vouli Antiprosopon) – 80
Estonia	Parlament (Riigikogu) – 101
Letonia	Parlament (Seima) – 100
Lituania	(Seimas) – 141
Finlanda	Parlament (Eduskunta) – 200
Grecia	Parlament (Vouli TON Ellinon) – 300
Luxemburg	Camera Deputaților (Chambre des Deputes) – 60
Ungaria	Adunarea Națională (Orszaggyules) – 386

Sursa: Jean-Michel de Waele, Paul Magnette. Les democraties europentnes. Paris: Armand Colin, 2008.

Așadar, subiectul privind componența legislativului rămâne a fi un subiect de analiză și dispută a specialiștilor în domeniu. Mai curând, numărul mare de legislatori și experții îl corelează direct cu eficacitatea activității deputaților.

După cum notează unii autori², există parlamente care au un număr foarte redus de membri – 50-60, altele au sute de aleși. În general, se consideră că dimensiunea optimă a corpului reprezentativ este egală cu rădăcina cubică din totalul populației.

Următoarele alegeri prezidențiale au avut loc la 4 aprilie 2005, când Vladimir Voronin este ales cu 76 de voturi: 56 de deputați ai fracțiunii PCRM, 8 deputați ai fracțiunii PDM, 11 deputați ai fracțiunii PPCD și 3 deputați ai grupului parlamentar al PSL. În așa fel, liderul comuniștilor obține al doilea mandat de Președinte, dar PPCD-ul, care îi acordă votul de încredere, a fost eliminat ireversibil din tabăra partidelor parlamentare. Totodată, pentru prima și ultima dată în istoria parlamentarismului autohton, se reușește alegerea șefului statului fără a genera dizolvarea Parlamentului, căci peste 4 ani, la 29 iulie 2009 au loc alegeri anticipate în Parlamentul Republicii Moldova care au fost cauzate de boicotarea alegerii Președintelui Republicii Moldova de către opoziție.

După alegerile ordinare din 10 noiembrie 2009 și a alegerilor repetate din 7 decembrie 2009, s-au creat circumstanțe care au angajat dizolvarea Parlamentului. Potrivit art.78 alin.(5) din Constituție, dacă și după alegerile repetate Președintele Republicii Moldova nu este ales, Președintele în exercițiu dizolvă Parlamentul și stabilește data pentru desfășurarea alegerilor în noul Parlament.

- 5 Septembrie 2010. Referendum republican constituțional.

Referendumul din 5 septembrie 2010 nu a fost validat din cauza prezenței joase a alegătorilor. Doar 30,29% din cetățenii cu drept de vot s-au prezentat la urnele de vot din minimul necesar de 1/3 de persoane înscrise în listele electorale. Problema consta în articolul 78 din Constituție. Ulterior, a urmat o perioadă când funcția de șef al statului au deținut-o prin interimat.

- Interimat la Președinția Republicii Moldova

Între 2009-2012, Republica Moldova a avut următorii președinți interimari:

1. Mihai Ghimpu, PL: 11septembrie 2009 – 28 decembrie 2010.
2. Vlad Filat, PLDM: 28 decembrie – 30 decembrie 2010.
3. Marian Lupu, PDM: 30 decembrie 2010 – 23 martie 2012 (Președinte al Parlamentului și Preșe-

2 WAELE Jean-Michel de, Magnette Paul. Les democraties europentnes. Paris: Armand Colin, 2008, p.113.

dinte interimar al Republicii Moldova).

Din 11 septembrie 2009 – 23 martie 2012, în Republica Moldova principala funcție în stat au deținut-o președinți interimari.

La 16 martie 2012 Nicolae Timofti a fost ales în funcția de Președinte al Republicii Moldova (cu 62 de voturi).

- Crize guvernamentale în sistem.

După prăbușirea hegemoniei PCR, începând cu iulie 2009, în Republica Moldova s-au schimbat 5 guverne cu mandate depline și 1 în exercițiu:

1. Guvernul Filat 1 (2009).
2. Guvernul Filat 2 (până în aprilie 2013).
3. Guvernul Leancă (2013-2015).
4. Guvernul Gaburici (februarie 2015 – iulie 2015).
5. Guvernul Streleț (30 iulie 2015 – decembrie 2015).
6. Guvernul Filip (20 ianuarie 2016 – prezent).

Au mai activat și 2 Guverne interimare:

1. Guvernul Gherman.
2. Guvernul Brega.

Constatând un astfel de peisaj politic, am încercat să exemplificăm câteva modele funcționale de alegere a Președintelui Republicii în unele republici parlamentare europene.

- ESTONIA, Tallinn.

Președintele Republicii este ales de Parlament pentru un mandat de 5 ani (eligibil și pentru cel de-al doilea mandat); ca să obțină un mandat de președinte, candidatul are nevoie de două treimi din voturi (68 de sufragii) în scrutinul secret al Parlamentului sau de o majoritate simplă într-un colegiu electoral ce cuprinde deputații Parlamentului și reprezentanții consiliilor locale.

Constituția Republicii Estone prevede ca șeful statului să fie ales de un Consiliu format din 347 de membri – 101 deputați și 246 reprezentanți ai comunităților locale – în cazul în care Parlamentul nu va reuși să aleagă un președinte după două tururi de scrutin.

(Prerogativele Președintelui eston sunt limitate. Șeful statului aprobă legile votate de Parlament, dar își poate exercita dreptul de veto în cazul unui text considerat neconstituțional. Este comandantul suprem al forțelor armate și reprezintă Estonia în străinătate.)

- Letonia, Riga, republică parlamentară.

Președintele este ales prin vot indirect de Parlament cu 51 de voturi. Modul de desfășurare a scrutinului în Parlament, prin vot secret, a determinat numeroase apeluri la reformă, multe persoane plecând pentru alegerea Președintelui direct de cetățeni.

- Lituania, Vilnius, republică parlamentară.

Alegerile Președintelui sunt directe.

- Finlanda, republică parlamentară.

Alegeri directe ale Președintelui.

Președintele nu este direct implicat în viața politică. Cu toate acestea, el reprezintă țara în probleme de politică externă din afara UE și este un important formator de opinie publică.

- Polonia, republică parlamentară.

Alegeri directe. În Polonia, rolul Președintelui este preponderent onorific.

- Germania.

Președintele federal nu este ales direct de popor, nici de Bundestag, ci de un for special – Adunarea Federală. Consiliul Parlamentar care a redactat noua Constituție germană la 1948-1949 a evitat ca președintele să fie ales prin vot direct de populație.

Forul special se întrunește doar pentru alegerea șefului statului, o dată la cinci ani.

Adunarea este formată din membrii Bundestagului și de un număr egal de reprezentanți populari

ai celor 16 landuri, desemnați în funcție de numărul locuitorilor fiecărei regiuni și de mărimea grupurilor parlamentare din legislativele regionale.

La Adunarea de la Berlin nu sunt trimiși doar politicieni, ci și personalități din sport și cultură, care votează pentru alegerea președintelui.

Votul de desemnare a președintelui este secret. Fiecare membru al forului poate propune un candidat înaintea unui tur de votare. În primele două runde de votare, pentru alegerea unui președinte este nevoie de votul majorității membrilor, așa-numita majoritate absolută. Dacă nu se reușește alegerea unui șef de stat în două tururi, se mai votează o dată. Candidatul cu cele mai multe voturi este declarat câștigător. Ajunge așa-numita majoritate simplă.

Prin urmare, există modele care ar putea fi pliate la realitățile și necesitățile sistemului politic din Republica Moldova, cu riscul de a readuce competiția dintre Președinte și Parlament.

Conform prevederilor Constituției Republicii Moldova (art. 78), Președintele Republicii Moldova este ales prin vot universal, egal, direct, secret și liber exprimat. Președintele poate fi ales de cetățeanul cu drept de vot care are 40 de ani împliniți, a locuit sau locuiește permanent pe teritoriul Republicii Moldova nu mai puțin de 10 ani și posedă limba de stat. În cadrul scrutinului este declarat ales candidatul care a întrunit cel puțin jumătate din voturile alegătorilor ce au participat la alegeri. În cazul în care nici unul dintre candidați nu a întrunit această majoritate, se organizează al doilea tur de scrutin, între primii doi candidați stabiliți în ordinea numărului de voturi obținute în primul tur. Este declarat ales candidatul care a obținut cel mai mare număr de voturi, cu condiția că numărul acestora e mai mare decât numărul voturilor exprimate împotriva candidatului. Procedura de alegere a Președintelui Republicii Moldova este stabilită prin lege organică [1].

De menționat că la 4 martie 2016, Curtea Constituțională a Republicii Moldova a restabilit dreptul cetățenilor de a-și alege președintele, după ce, în ultimii 16 ani, șeful statului a fost ales de Parlament, în baza unor „târguri politice”, cu 61 de voturi din totalul de 101. După Hotărârea Curții Constituționale din 4 martie, Parlamentul urma să modifice Legea Supremă, astfel încât procedura de alegere a șefului statului de către popor să fie prevăzută expres.

Potrivit rezultatelor studiului, corupția, oligarhizarea sistemului politic, a instituțiilor statului, precum și ineficiența conducerii țării sunt cele mai importante TREI probleme ce afectează actualmente cel mai mult societatea noastră – parcursul de dezvoltare al Republicii Moldova, iar cei mai vinovați de situația în care se află astăzi țara se fac atât demnitarii care sunt acum la guvernare (63%) cât și clasa politică aflată la putere până în 2009 (26%). În opinia experților, situația social-politică din Republica Moldova în ultimii 5-6 ani s-a înrăutățit, iar criza din sistemul politic a fost determinată, mai ales, de corupția din actualul sistem politic, dar și de nerespectarea angajamentelor electorale asumate de partidele parlamentare (39%) și atitudinea guvernanților față de popor (33%). În acest context, ținem să menționăm afirmațiile lui Pippa Norris: „În multe țări, în cursul ultimilor ani, susținerea politică pentru instituțiile guvernamentale s-a erodat în mod consistent. Există o tensiune în creștere între idealuri și realitate. Aceasta a condus la producerea unor *cetățeni mai critici* sau a unor *democrați decepționați*. Erodarea susținerii instituțiilor guvernamentale reprezentative e îngrijorătoare, deoarece ea poate să *submineze credința în valorile democratice*” [2].

Este elocventă în acest sens și evoluția susținerii vectorului european, a valorilor democratice din spațiul comunitar de către populația Republicii Moldova. Astfel, deși integrarea Republicii Moldova în Uniunea Europeană a fost declarată drept prioritate a politicii interne și externe a statului atât de guvernarea actuală cât și de cea precedentă, vectorul european este susținut de tot mai puțini moldoveni. Potrivit ultimelor date ale Barometrului de Opinie Publică, realizat de către Institutul de Politici Publice, dacă duminica viitoare ar avea loc un referendum cu privire la aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană, *pro* ar vota doar 38% din populația cu drept de vot.

Dacă facem o retrospectivă a aspirațiilor europene ale moldovenilor în ultimii zece ani, constatăm că numărul susținătorilor parcursului european al Moldovei s-a redus cu circa 1/3 sau 30 la sută

față de anul 2006 și exact cu o jumătate față de anul 2007, când s-a înregistrat cea mai înaltă cotă a susținătorilor vectorului de integrare europeană a țării – 76%. Odată cu diminuarea numărului susținătorilor parcursului european, a sporit și numărul persoanelor eurosceptice (de la 6% la 37%) care, în cazul unui eventual referendum cu privire la aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană, ar vota contra (vezi Tabelul 2). Cel puțin aceasta o denotă datele Barometrului de Opinie Publică, care se desfășoară anual și în cadrul căruia sunt exprimate, inclusiv, și opțiunile populației cu drept de vot privind aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană.

Tabelul 2. Dinamica răspunsurilor la întrebarea: „Dacă duminica viitoare ar avea loc un referendum cu privire la aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană, Dvs. ați vota pentru sau contra”?

<i>Opțiunea</i>	Nov. 2006	Nov. 2009	Nov. 2011	Nov. 2013	Nov. 2015	Oct. 2016	2016/2006
<i>Aș vota pentru</i>	68%	63%	47%	48%	45%	38%	-30%
<i>Aș vota contra</i>	6%	12%	25%	34%	33%	37%	+31%
<i>Nu aș participa</i>	5%	3%	8%	7%	6%	8%	+3%
<i>Nu știu, nu m-am decis</i>	21%	22%	20%	11%	16%	17%	- 4%

Sursa: Barometrul de Opinie Publică, 2016.

Lipsa unor strategii coerente de reformare a diferitor domenii de activitate, absența unei politici consecvente în activitatea guvernelor etc., în mod evident au avut un impact direct asupra procesului de apropiere a Republicii Moldova de Uniunea Europeană, percepțiile și atitudinile populației față de spațiul comunitar variind de la an la an. Din aceste considerente, experții chestionați susțin că pentru eficientizarea sistemului politic din Republica Moldova este necesară resetarea clasei politice, care ar prevedea în mod prioritar:

1. Asigurarea reală a independenței instituțiilor de drept.
2. Alegerea Președintelui țării prin vot direct.
3. Eliminarea din campania electorală a partidelor suspectate de corupere.
4. Înăsprirea controlului din partea societății civile asupra clasei politice.
5. Trecerea la un alt sistem electoral.
6. Elaborarea și introducerea mecanismului de revocare a deputatului.
7. Asigurarea accesului egal la mass-media a tuturor concurenților electorali.
8. Schimbarea modalității de alegere a membrilor CEC.
9. Implicarea activă a tineretului în activitatea politică.
10. Restricționarea „turismului” politic.

O atare necesitate se impune și din cauza unei scăderi continue a încrederii populației în partidele politice, în instituțiile de stat. Această stare de lucruri o constată an de an sondajele de opinie, care relevă că unica instituție, în cazul căror ponderea celor care au încredere în ele depășește ponderea celor care nu au încredere în ele, este doar biserica [3, p. 97], în timp ce în cazul Parlamentului, Guvernului, partidelor politice nu au încredere peste 90 la sută din populație.

Referințe bibliografice

1. *Constituția Republicii Moldova*, art. 78 alin. (1), (3), (4) revigorate în temeiul Hotărârii Curții Constituționale nr. 7 din 04 martie 2016.
2. NORRIS P. *The Growth of Critical Citizens*. New York: Oxford, University Press, 1999.
3. *Barometrul de Opinie Publică*. IPP, Chișinău, 2016.

PRACTICI DIDACTICE ȘI METODICO-INTERACTIVE DE CONSTITUIRE A UNITĂȚILOR DE STUDIU PENTRU PROGRAMELE DE FORMARE ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL SUPERIOR

TEACHING AND INTERACTIVE-METHODICAL PRACTICES OF CREATING STUDY UNITS FOR TRAINING PROGRAMMES IN HIGHER EDUCATION

VIORICA CAZAC,
conferențiar universitar, doctor,
Universitatea Tehnică a Moldovei

LUCIA ADASCALIȚA,
lector universitar, doctor,
Universitatea Tehnică a Moldovei

În articolul de față este abordată practica de contemplare sistemic-modulară a cursurilor online, specifice învățământului electronic (eLearning) pentru programele din învățământul superior și de implicare a unităților de învățare ca model didactic operațional în procesul de predare-învățare-evaluare. Sunt prezentate componentele sistemic-modulare eLearning specifice disciplinelor de profil și exemple din practica didactică. Un loc aparte îl prezintă aplicarea metodelor interactive prin intermediul tehnicilor și instrumentelor eLearning, utilizând platforma Moodle. În acest context, sunt propuse un ansamblu de metode interactive abile a fi aplicate la discipline cu caracter tehnic și/sau artistic în învățământul online, funcție de competențele caracteristice.

Cuvinte-cheie: unități de studiu, metode interactive, practici didactice, eLearning, învățământ superior

This article considers the practice of online systemic-modular contemplation courses specific to e-learning (eLearning) programs in higher education, and the involvement of learning units operating as a didactic model for teaching, learning and assessment and presents eLearning systemic-modular components specific to profile disciplines and examples of teaching practice. Special emphasis is laid on the application of interactive methods through eLearning techniques and tools, using the Moodle platform. In this context, a set of interactive methods are proposed that can be applied in teaching technical or artistic disciplines in online education, depending on the specific skills.

Keywords: study units, interactive teaching strategies, teaching practices, eLearning, higher education

1. INTRODUCERE

Instruirea electronică sau învățământul electronic (*eLearning*) înglobează mai mulți „termeni cu semnificație de sinonime funcționale” [1, p. 7-11], (figura 1), care o definește în general ca fiind o „formă de învățământ online” [2, p. 5].

Dat fiind faptul că în jurul conceptului *eLearning* planează o multitudine de termeni înrudiți este necesară definirea acestuia atât în sens larg, cât și în sens restrâns.

În sens larg, *eLearning* semnifică „totalitatea situațiilor educaționale în care se utilizează semnificativ mijloacele tehnologiei informației și a comunicării” [2, p. 7-11]. Termenul fiind „preluat din literatura anglo-saxonă, a fost extins de la sensul primar, etimologic, de învățare prin mijloace electronice, acoperind acum aria de intersecție a acțiunilor educative cu mijloacele informatice modern” [2, p.7-11]. În accepțiunea modernă, procesul de învățământ bazat pe resurse utilizează atât modele clasice cu suporturile cunoscute (modele fizice), cât și modele virtuale aparținând tehnologiei multi-

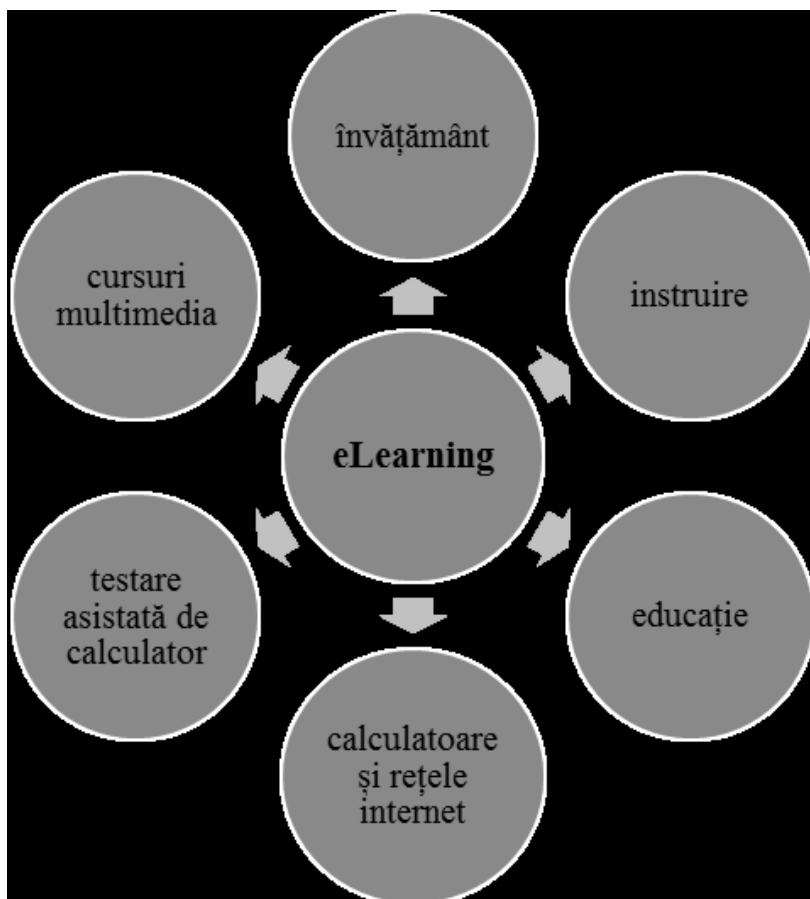


Figura 1. Termenii ce se subînțeleg prin conceptul *eLearning*

media. *eLearning-ul* reprezintă o componentă a modelului bazat pe tehnologie [3].

În sens restrâns, *eLearning* reprezintă un tip de instruire la distanță, ca experiență planificată de predare-învățare organizată de o instituție ce furnizează materiale într-o ordine secvențială și logică pentru a fi asimilate de cursanți într-o manieră proprie, utilizând diferite medii [3].

Astfel, „aria semantică a conceptului *eLearning*” suprapune o mulțime de termeni, ce „surprind varietatea experiențelor didactice care pot beneficia de suport tehnologic” [2, p. 7-11].

2. ABORDAREA SISTEMICO-MODULARĂ A MATERIALULUI DIDACTIC ACCESAT PRIN INTERMEDIUL TEHNICILOR *eLEARNING*

Tehnologiile informaționale moderne oferă un spațiu virtual incomensurabil de învățare oricând, oricui și oriunde, în sfere numeroase, cu cele mai neașteptate și mai nebanuite subiecte. Mobilizarea tuturor resurselor intelectuale și culturale ale persoanelor implicate în realizarea unui curs *eLearning* se prezintă ca o necesitate stringentă a prezentului, dar și a viitorului imediat [4]. Însă la prosperarea și creșterea calității cursurilor online, aduse studenților prin intermediul celebrei platforme Moodle, participă nu doar profesorii (creatori de cursuri) ci și studenții, cei care urmează să pătrundă și să însușească informația.

Procesul instructiv-educativ, specific disciplinelor programului Design și Tehnologii Poligrafice,

Facultatea Industria Ușoară, Universitatea Tehnică a Moldovei, este un proces mixt de învățare în care se „combină învățarea cu ajutorul materialelor online și învățarea într-un grup cu un tutore” [5]. Obiectivele pentru disciplinele cu profil tehnic au stabilite și implementate conform proiectului TEMPUS: 516 597 – 1-2001-FR *Creation reseau universites thematiques en Sciences appliquees et Sciences economiques en Moldavie*, cu aplicație la Universitatea Tehnică a Moldovei din 2011, inclusiv și la catedra Design și Tehnologii Poligrafice.

Pentru eficientizarea procesului de predare-învățare prin intermediul instrumentelor și tehnicilor *eLearning*, și a platformei Moodle, inițial s-a recurs la stabilirea arhitecturii modulare a disciplinei, ce reprezintă o structură ramificată și bine administrată de către profesor. Astfel, disciplina este prezentată prin două elemente constituente: modulul de identitate a disciplinei și modulul didactico-metodic propriu-zis. **Modulul de identitate a disciplinei** cuprinde titlul disciplinei, numele și prenumele profesorului titular, aplicația forum *Anunțurile profesorului*, prezentarea obiectivelor și competențelor cursului, planul calendaristic al disciplinei, programa analitică, resursele disciplinei, glosar, aplicația forum pentru studenți, testul de evaluare inițială și grupul unităților de studiu. **Modulul didactico-metodic** este divizat pe unități de studiu, fiecare unitate de studiu conținând titlul, obiectivele, conținutul, sarcinile individuale sau de grup, bibliografie, literatura recomandată, testul de autoevaluare, chat-ul pentru studenți.

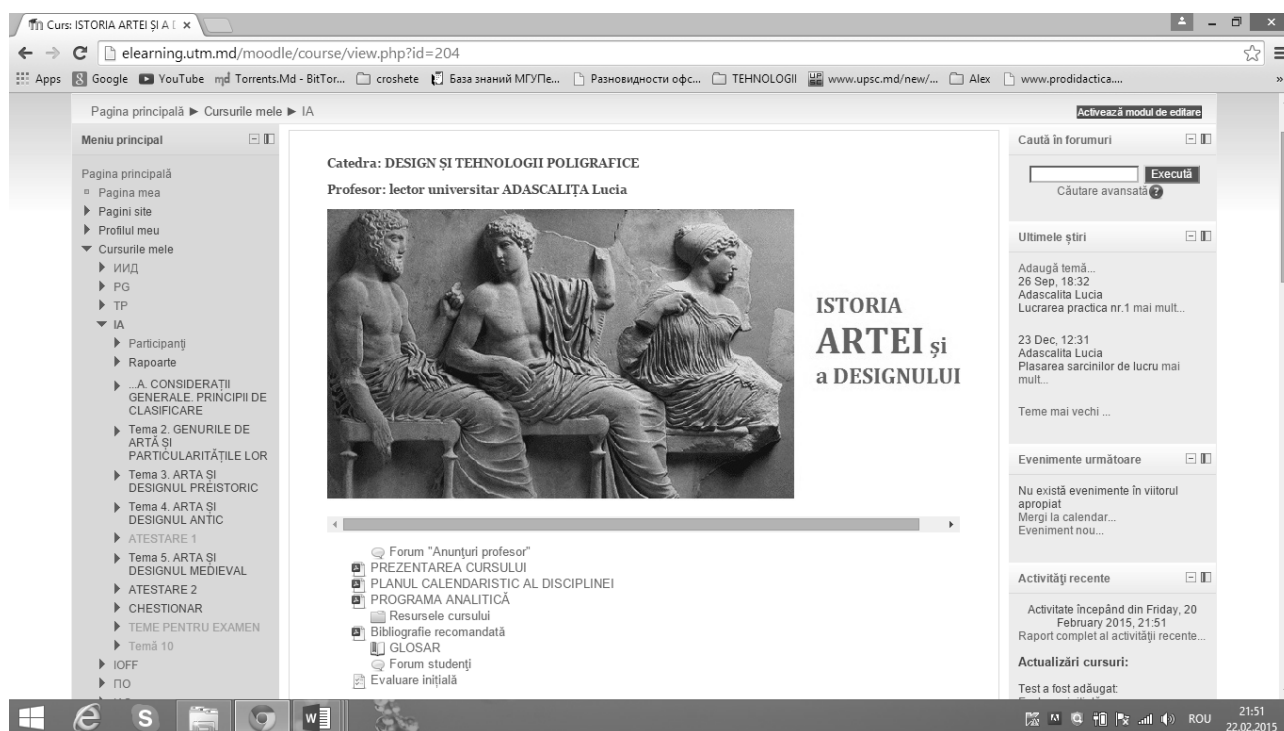
The image shows a screenshot of a Moodle course page. The browser address bar shows 'elearning.utm.md/moodle/course/view.php?id=204'. The page title is 'Curs: ISTORIA ARTEI și a DESIGNULUI'. The course is titled 'Catedra: DESIGN ȘI TEHNOLOGII POLIGRAFICE' and is taught by 'Profesor: lector universitar ADASCALIȚA Lucia'. The main content area features a large image of classical sculptures and the text 'ISTORIA ARTEI și a DESIGNULUI'. Below the image is a list of course items: 'Forum "Anunțuri profesor"', 'PREZENTAREA CURSULUI', 'PLANUL CALENDARISTIC AL DISCIPLINEI', 'PROGRAMA ANALITICĂ', 'Resursele cursului', 'Bibliografie recomandată', 'GLOSAR', 'Forum studenți', and 'Evaluare inițială'. The left sidebar contains a 'Meniu principal' with a tree view of course sections. The right sidebar includes a search bar, 'Ultimele știri' (recent news), 'Evenimente următoare' (upcoming events), and 'Activități recente' (recent activities). The Windows taskbar at the bottom shows the date as 22.02.2015 and the time as 21:51.

Figura 2. Modulul general al disciplinei *Istoria artei și a designului*

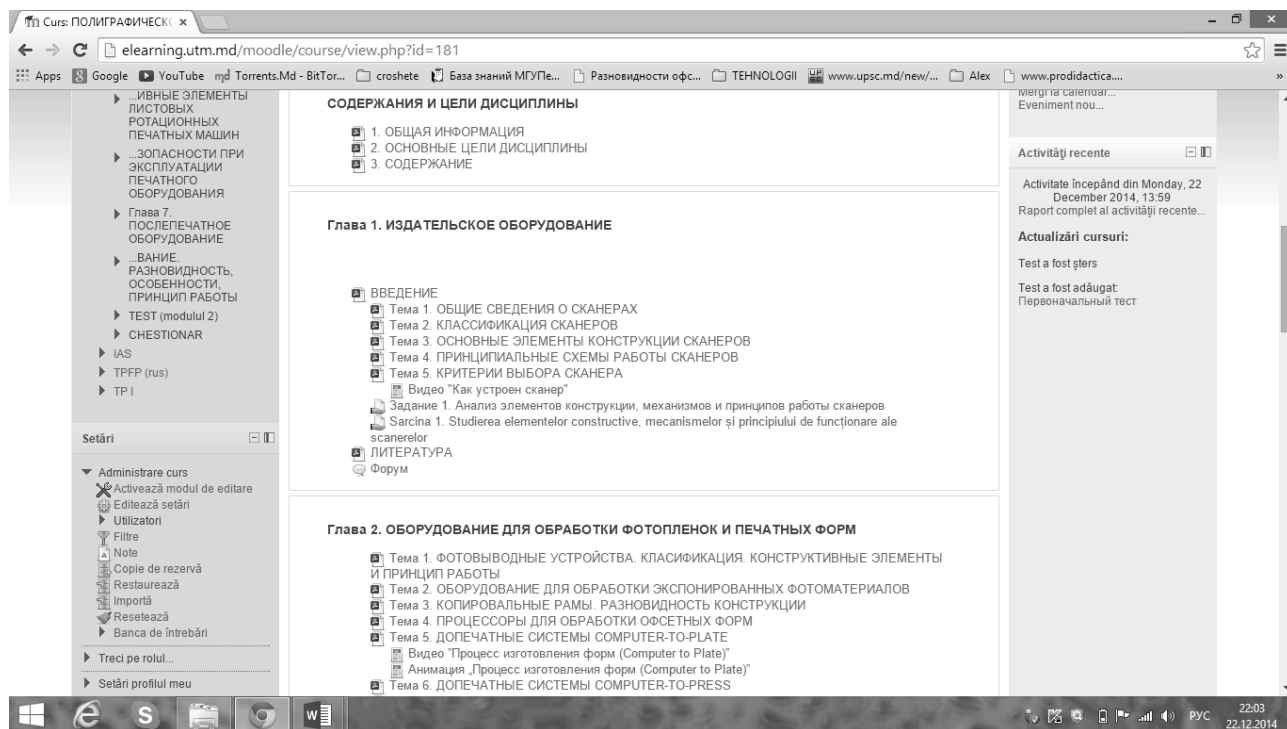
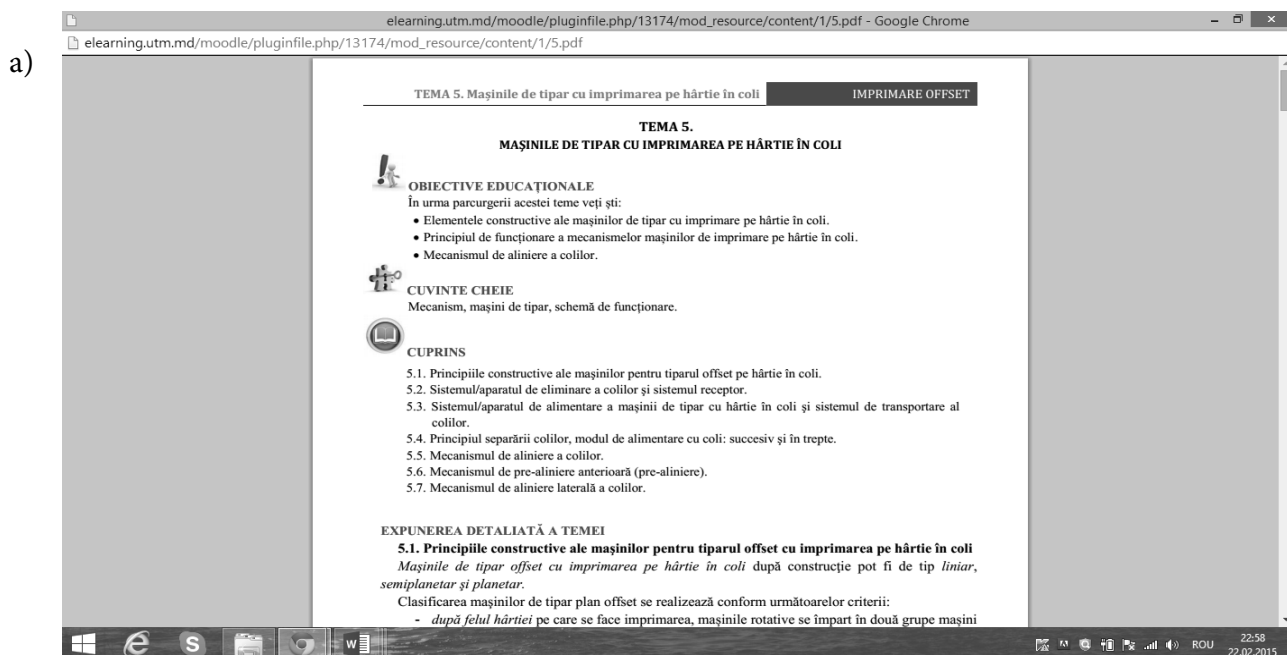


Figura 3. Modulul didactic al disciplinei *Utilaj în industria poligrafică*, variantă redactată în limba rusă

La disciplinele de specialitate ale programului Design și Tehnologiei Poligrafice, Facultatea Industria Ușoară, Universitatea Tehnică a Moldovei, a optat pentru prezentarea clar structurată și atractivă atât a componentelor structurale ale unităților de studiu (figura 4), cât și a conținutului acestora (figura 5). Or, structurarea pe *unități de studiu*, s-a demonstrat clar din practică, că „presupune o abordare integrativă” și asigură „o nouă viziune asupra proiectării lecției” [6]. În acest context, structurarea pe *unități de studiu* permite explorarea atât a achizițiilor teoretice cât și a celor practice. Elementele grafice și blocurile albe fiind utilizate sporesc atractivitatea paginilor, lizibilitatea, perceperea mai ușoară a informației și motivarea studenților în parcurgerea materialului didactic.



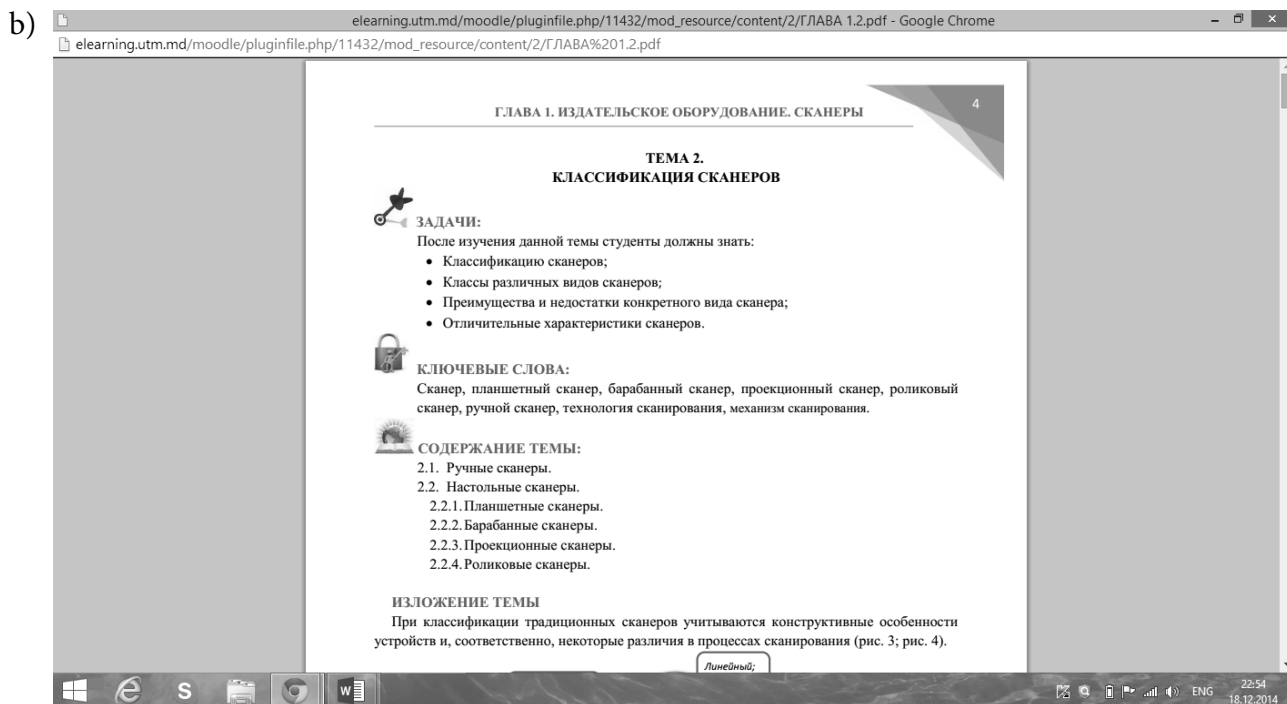
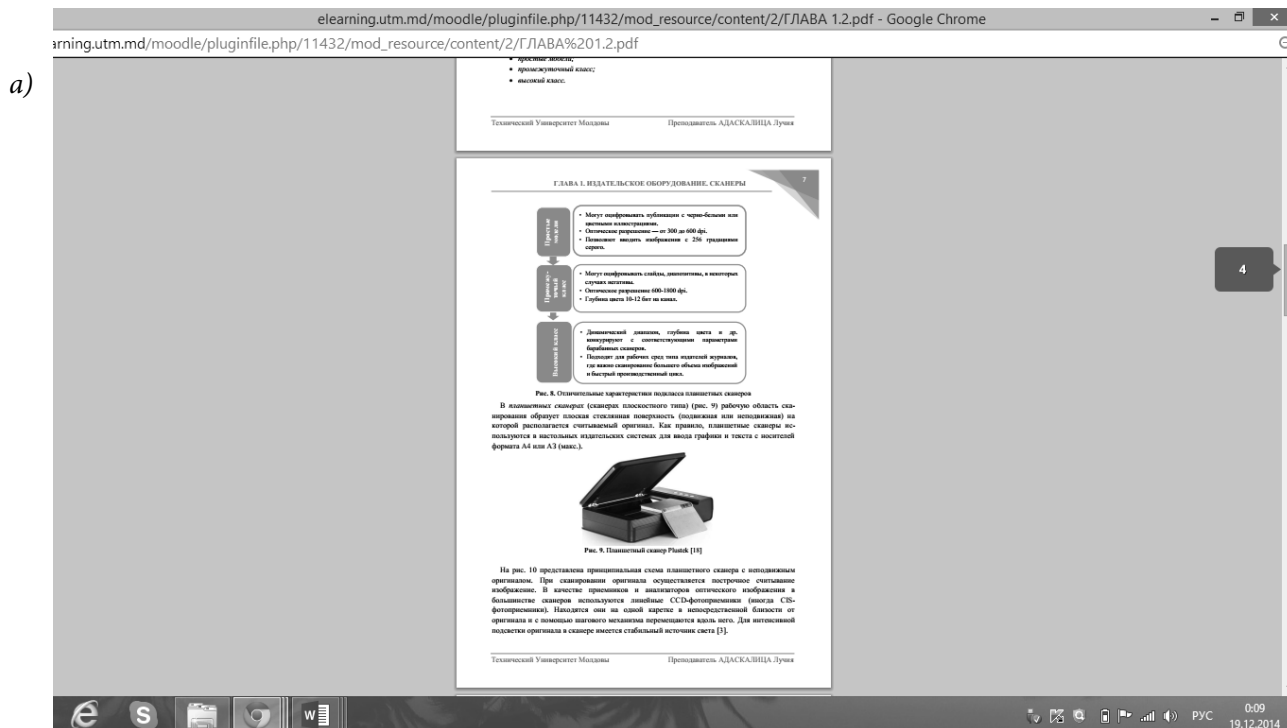


Figura 4. Componentele structurale ale unităților de studiu:
 a) pentru disciplina „Imprimare offset”, variantă redactată în limba română;
 b) pentru disciplina „Utilaj în industria poligrafică”, variantă redactată în limba rusă.



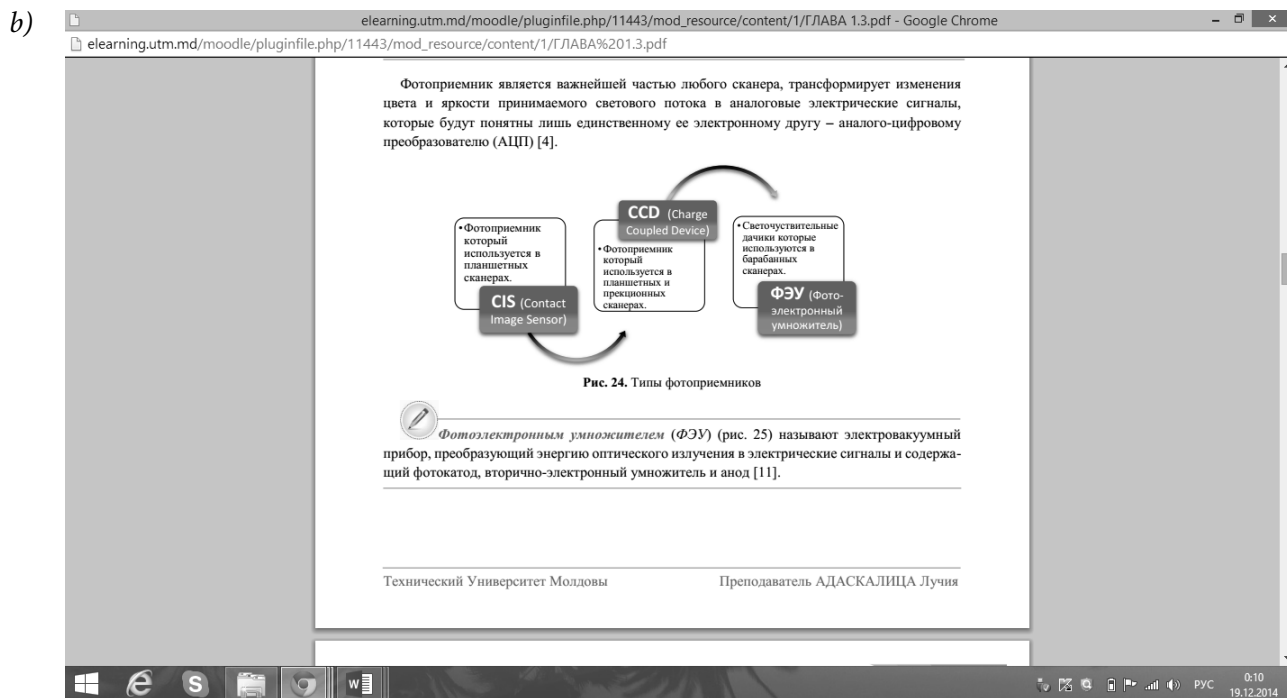


Figura 5. Prezentarea atractivă a conținutului unității de studiu la disciplina *Utilaj în industria poligrafică*, variantă redactată în limba rusă:
 a) prezența elementelor grafice și a blocurilor albe;
 b) evidențieri ale cuvintelor-cheie abordate în conținut.

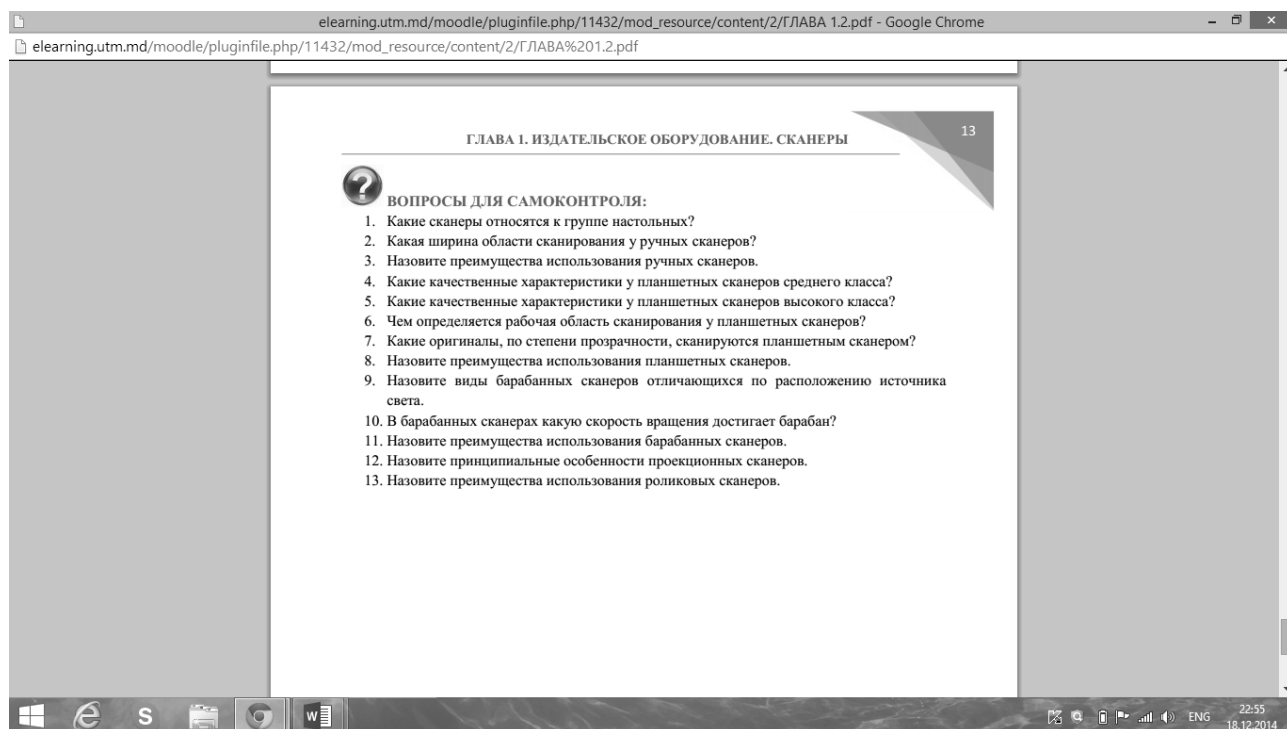


Figura 6. Întrebări de autoevaluare înserate în cadrul unității de studiu

Toate aceste elemente de prezentare estetică a conținutului unităților de studii contribuie la accesibilitatea, flexibilitatea și confortabilitatea procesului de studiu, demonstrând astfel că sistemul *eLearning* „stimulează învățarea individuală a cursantului/studentului (...)” [2, p. 7-11].

3. ABORDAREA INTERACTIVĂ A MATERIALULUI DIDACTIC ACCESAT PRIN INTERMEDIUL TEHNICILOR *eLEARNING*

Pornind de la faptul că „sarcina educației și formării la distanță (...)” este de a „(...) completa o parte din structurile actuale cu un nou” [2, p. 7-11] se menționează necesitatea implementării metodelor interactive/active nu numai în sala de curs, dar și pe platformele de învățare online (la distanță). Eficiența aplicării acestora a fost confirmată odată cu aplicarea lor în practică la disciplinele de specialitate. Implicarea formelor de organizare a activității instructiv-educative a fost dirijată de tipurile de activități și resurse oferite de către platforma Moodle, dar și de tipul sarcinii de învățare. Astfel, din paleta de instrumente *Activități și Resurse* pot fi utilizate următoarele instrumente specifice pentru realizarea sarcinilor frontale și diferențiale implicate în procesul de predare-învățare (tabelul 1):

Tabelul 1. Instrumentele platformei Moodle ce pot fi utilizate la implementarea *metodelor interactive*

Nr.	Instrumentul utilizat din paleta „Activități și Resurse”	Metoda interactivă
1.	Lecție Assignment Funcționalitate complex de încărcare fișier Text online sau Journal Baze de date	<ul style="list-style-type: none"> - Diagrama Wenn - Studiul analitic al cazului - Problematizarea - Circhinele - Harta conceptuală
2.	Forum Funcționalitate complex de încărcare fișier Încarcă un singur fișier Baze de date	<ul style="list-style-type: none"> - G.P.P. - Diagrama cauzelor și efectelor - Grafic T
Nr.	Instrumentul utilizat din paleta „Activități și Resurse”	Metoda interactivă
3.	Chat Chestionar Test Alegere Încarcă un singur fișier	<ul style="list-style-type: none"> - Problematizarea - Brainwriting - Grafic T - Știu/Vreau să știu/Am învățat
4.	Încarcă un singur fișier Test Alegere Text online sau Journal	<ul style="list-style-type: none"> - SINELG - Cinquain - Grafic T - Organizatorul grafic - Ghidul de studiu-învățare

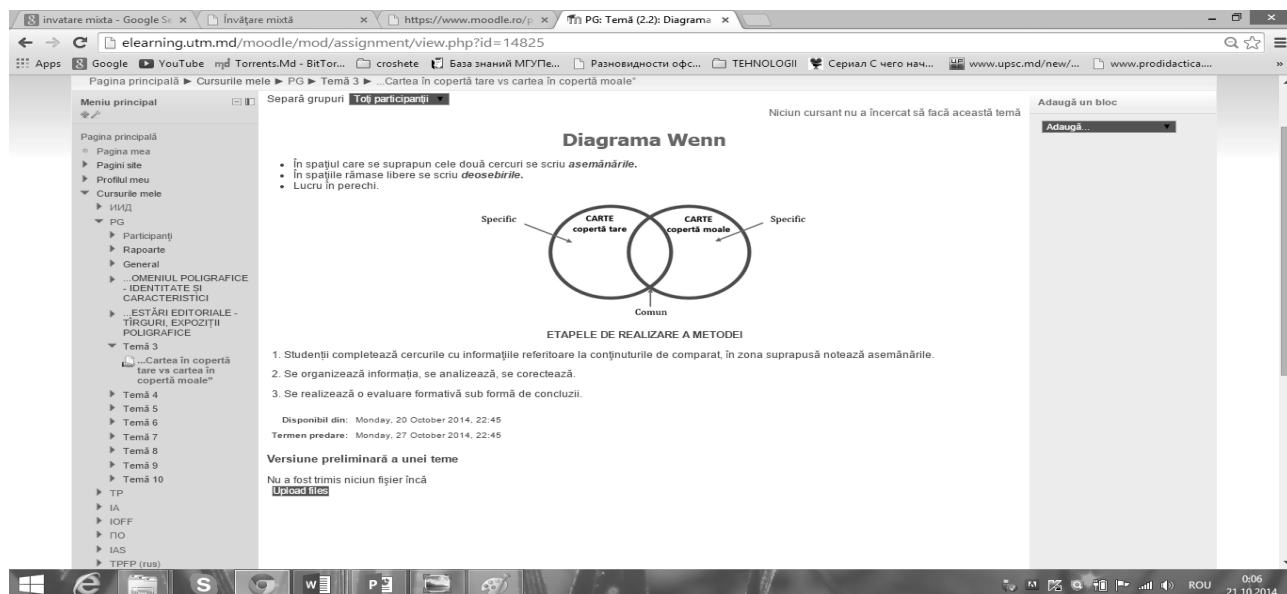


Figura 7. Exemplu de aplicare a metodei interactive *Diagrama Wenn* în procesul de învățare la disciplina *Poligrafie generală*, amplasată pe platforma Moodle

În ceea ce privește selectarea și aplicarea uneia sau altei *metode interactive* în predarea unui conținut sau evaluarea cunoștințelor punctul de plecare sunt competențele specifice disciplinei și obiectivele ce urmează a fi atinse. În acest context, este necesară definirea acestor două concepte: obiectiv și competență. **Competența** este definită ca „un ansamblu de comportamente potențiale (afective, cognitive și psihomotorii) care permit unui individ exercitarea eficientă a unei activități considerată ca fiind în general complex” [7 p. 74.], iar **obiectivul educațional** (sau pedagogic) „este cel care răspunde exigenței de a traduce idealul, finalitățile și scopurile educative în ținte concrete de atins, în cadrul variatelor situații educative” [8].

Întrucât specialitatea Design și Tehnologii Poligrafice înglobează discipline atât cu caracter tehnic cât și cele cu caracter artistic, inițial s-au stabilit exact care sunt competențele specifice disciplinelor tehnice și care sunt cele specifice disciplinelor artistice. Funcție de caracteristicile specifice acestor două grupuri de competențe s-au selectat *metodele interactive* ce vor permite dezvoltarea lor (figura 8).

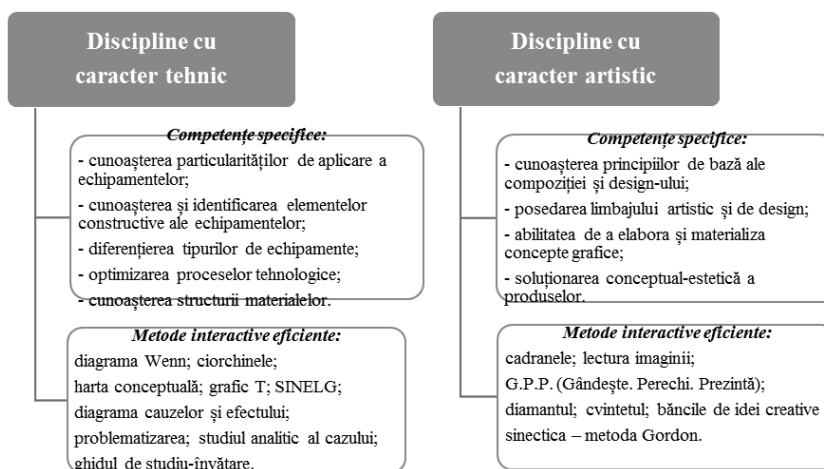


Figura 8. Metode interactive eficiente în dezvoltarea competențelor specifice disciplinelor cu caracter tehnic și artistic

Rezultatele procesului instructiv-educativ pot fi măsurate, verificate și apreciate de asemenea și prin intermediul *metodelor interactive*, firește ele fiind ajustate în funcție de delimitările impuse de obiectivele didactice. În tabelul 2 sunt prezentate posibilele implementări ale unor metode interactive în procesul de evaluare inițială și formativă.

Tabelul 2. Implementarea metodelor interactive la realizarea anumitor tipuri de evaluări

Evaluare formativă										
Evaluare inițială										
Tipul evaluării	H a r t a conceptuală	Organiza-torul grafic	D i a g r a m a Wenn	D i a g r a m a cauze/efect	G.P.P	SINELG	Grafic T	Cinquain	Ciorchinele	Cadranle
Metoda aplicată										

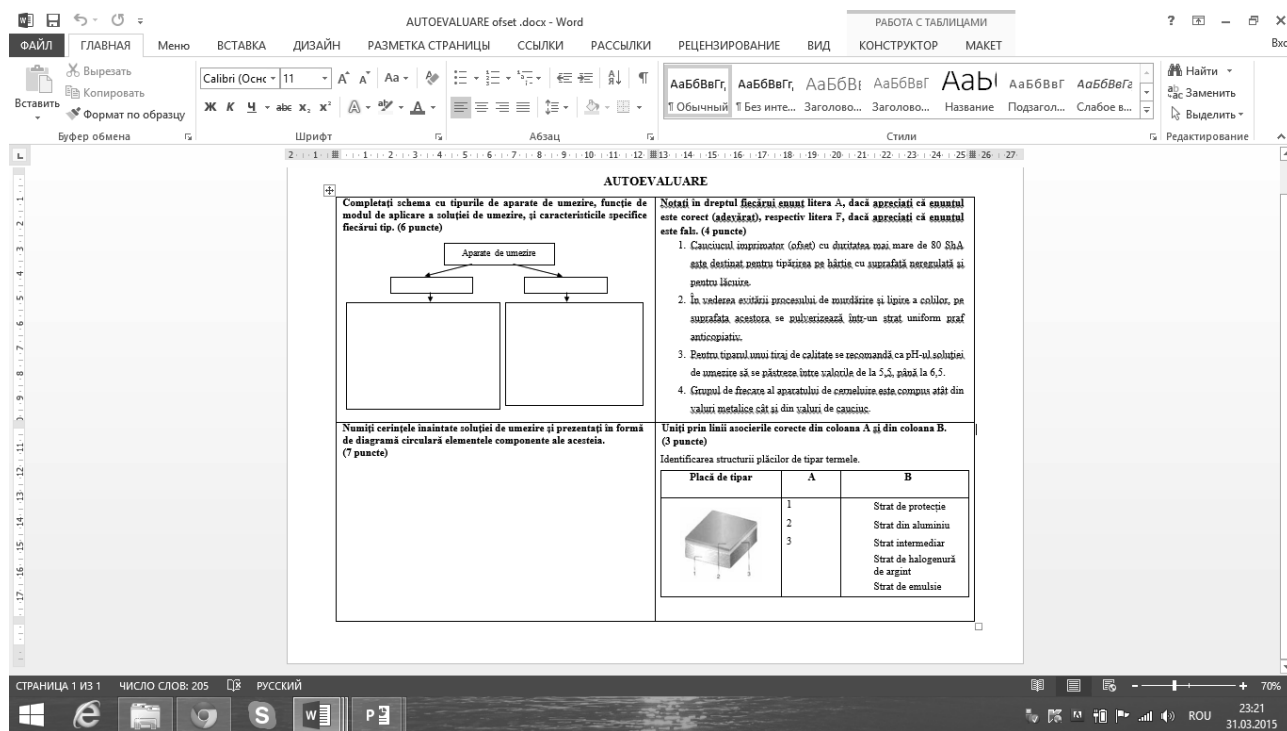


Figura 9. Exemplu de aplicare a *metodei interactive Cadranle* în cazul autoevaluării la disciplina *Imprimare offset*, amplasată pe platforma Moodle

4. CONCLUZII

- Grație instrumentelor de învățare oferite de platforma Moodle, există posibilitatea utilizării *metodelor interactive* de învățare moderne care sunt aplicate în învățământul tradițional;
- *Metodele interactive* de învățare și-au demonstrat cu plenitudine aplicabilitatea, dar și eficacitatea, asigurând pe lângă asimilarea obiectivelor didactice impuse și dezvoltarea abilităților creative.
- Rezultatele școlare își pun amprenta asupra modalității în care studenții își organizează învățarea, iar o parte din aspecte este în strânsă legătură inclusiv cu modul în care materialele didactice sunt create și structurate de către cadrele didactice, în mare parte studenții apreciind

profesionalismul prezentării vizuale a informației în cazul studiilor la distanță, dar și a *metodelor* utilizate în vederea formării competențelor pentru cazul studiilor față în față.

Referințe bibliografice

1. BRAGARU, T. *Învățământ la distanță: concept și terminologie. Ghid de inițiere*. Chișinău: Editura CET USM, 2008.
2. TODOS, P., SCRIPCENCO, A., CAZAC, V., GHENCEA, C. *Ghid de bune practici. Elaborarea și evaluarea cursurilor online*. Chișinău: UTM, 2012.
3. *Despre e-learning, in general...* [20.10.2016]. Disponibil pe Internet: <http://www.competente-it.ro/content/despre-e-learning-general%E2%80%A6>
4. ЛЕРНЕР, И. *Дидактические основы методов обучения*. Москва: Педагогика, 1981.
5. *Obiectivele educaționale*. [citată 24.10.2016]. Disponibil pe Internet: <https://www.scribd.com/doc/3673356/Obiectivele-pedagogice>
6. GORAȘ-POSTICĂ, V. *E-learning: perspectivă fără alternativă*. În: *Didactica Pro*, nr. 4 (74), septembrie 2012, ISSN 1810-6455.
7. BOTGROS, I., SIMION, C. Unitatea de învățare – model didactic optim în procesul de predare-învățare-evaluare la biologie. În: *Didactica Pro*, nr. 5-6 (87-88), 2014.
8. PETROVICI, C. *Competențele profesiei didactice – modele taxonomice*. [citată 23.10.2016]. Disponibil pe Internet: <https://www.scribd.com/doc/253653742/ARTICOL-Comp-profesiei-didactice-pdf>

METODE ȘI TEHNICI DE PREDARE A DANSULUI SPORTIV COPILOR DE VÂRSTĂ PREȘCOLARĂ

METHODS AND TECHNIQUES OF TEACHING CHILDREN OF PRE-SCHOOL AGE THE SPORTS DANCE

ELEONORA VARNACOVA,

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articol sunt expuse unele concluzii despre influența dansului sportiv asupra dezvoltării multilaterale a personalității preșcolarului. Sunt prezentate metode și tehnici utilizate în activitatea didactică de predare-învățare a dansului sportiv în grupele de preșcolari. Totodată, sunt trasate căile de organizare sistematică a lecțiilor, este scoasă în evidență libertatea de alegere de către profesor a orelor teoretice și practice, luând în calcul capacitățile individuale ale copiilor.

Cuvintele-cheie: dans sportiv, metode, tehnici, vârstă preșcolară

The article exposes some conclusions about the influence of the sports dance on the multilateral development of a pre-school child's personality. The author presents methods and techniques used in the didactic activity of teaching-learning the sports dance in groups of children of under school age. At the same time, she outlines the methods of organizing systematically her classes and the fact that the teacher is free to choose the time when to deliver theoretical courses or have practical classes taking in consideration the children's individual abilities.

Keywords: sports dance, methods, techniques, pre-school age

În prezent, dansul sportiv se bucură de o mare popularitate printre toate păturile sociale. Acest gen de dans atrage prin frumusețea și plasticitatea mișcărilor corpului, prin dansatorii grațioși și galanți. În dansul sportiv sunt importante nu doar caracteristicile fizice, ci și multe aspecte ce țin de educația persoanei. Particularitatea și originalitatea dansului constau în faptul că dansul de gală, prin înalta exprimare a eticii și esteticii, reprezintă un mijloc de educație a unei personalități armonioase și multilateral dezvoltate.

Dansul sportiv formează la dansatori, încă din copilărie, unul dintre cele mai importante principii

psihologo-estetice, formulate încă de marele scriitor rus Anton P. Cehov: „La om totul trebuie să fie frumos: și fața (în cazul nostru, corpul), și îmbrăcămintea și sufletul, și gândirile” [1, p. 192].

Preșcolăritatea este perioada în care sunt activ dezvoltate anumite capacități ale copiilor, în special, cele artistice. După cum subliniază în cartea sa *Дошкольная педагогика* specialistul în educația preșcolară E.I. Tiheeva: „Educația copilului începe cu mult mai devreme decât atunci, când el deschide abecedarul și ia stiloul în mână” [2, p. 273]. Anume această perioadă este cea mai favorabilă pentru dezvoltarea acestor capacități. Preșcolarul participă în diverse activități artistice. El ascultă muzică și dansează. Acest fapt creează posibilitatea pentru copil de a-și manifesta capacitățile, inclusiv pe cele muzicale. Manifestarea supremă a dezvoltării copilului sunt capacitățile înnăscute. Posibilitatea de a-și exprima sentimentele prin dans, ascultând atent muzica, contribuie în mare măsură la dezvoltarea emoțională, spirituală, fizică a preșcolarului. Împletirea elementului spiritual cu cel fizic este extrem de necesar în dezvoltarea personalității copilului.

Lucrul cu copiii în formarea abilităților muzical-ritmice demonstrează că fiecare copil dispune de un potențial enorm de emotivitate, talent și calități fizice bune. Obiectivul unui pedagog coregraf constă în descoperirea și dezvoltarea acestui potențial.

Sub îndrumarea unui antrenor-pedagog se formează un copil care poate, în măsura capacităților sale individuale și de vârstă, să se orienteze în mediul înconjurător, să depășească activ obstacolele care apar în cale. Se dezvoltă autocontrolul, gândirea artistică, imaginația, reproducerea artistică a mișcărilor de dans, se cizelează abilitățile de mișcare, se dezvoltă agilitatea, mobilitatea, rezistența generală. Mișcărilor de dans stau la baza unei stări de sănătate bune, îl „încarcă” pe copil cu o dispoziție și o energie pozitivă, educă în el necesitatea unei activități de sine stătătoare, formează dorința de a duce un mod sănătos de viață.

O importanță deosebită pentru copiii de vârstă preșcolară le au dansurile sportive pare, deoarece la orele practice apare necesitatea studierii etichetei de dans, a culturii comportării și, ce este foarte important, a comunicării interpersonale.

În cadrul orelor de lucru individual în perechi și a orelor de lucru în grup copilul învață necesitatea respectării normelor sanitaro-igienice, a momentelor de regim (necesare pentru un sportiv junior), a cerințelor de cultură igienică. Copiii sunt învățați să-și coordoneze eforturile, acțiunile și mișcărilor în pereche, iau cunoștință de estetica mișcărilor și a exteriorului.

În linii generale, timpul și conținutul de studiu pentru întregul curs de instruire poate fi prezentat în felul următor:

- pregătirea ritmico-muzicală, coregrafică și de cultură generală a copiilor;
- pregătirea specializată a copiilor în direcția de bază, în special, învățarea tehnicii dansului de bal și a particularităților dansului în perechi, dar și învățarea de către copii a criteriilor estetice necesare pentru interpretarea dansurilor de bal și studierea regulilor concrete ale etichetei de dans;
- pregătirea direcționată a perechilor de dans la specialitatea „Dans sportiv” și organizarea lecțiilor pe alte compartimente ale programei la disciplina de studiu, orientate în mod special spre lucrul cu copiii;

Programa include un sistem de lecții cu caracter ciclic, legate între ele și ce includ teme, care asigură realizarea următoarelor obiective de bază:

- - ritmica;
- - pregătirea coregrafică generală, orientată spre dansul sportiv;
- - estetica și mișcarea scenică;
- - bazele etichetei;
- - pregătirea către dansul sportiv și participarea la concursurile sportive.

Trecerea de la un compartiment al programului la altul are loc odată cu însușirea unor cunoștințe și formarea unor abilități ținând cont de particularitățile de vârstă ale grupului de copii. Abilitățile for-

mate sunt fundamentate în continuare pe tot parcursul anilor de studii. La fiecare lecție se organizează activități din toate compartimentele programei de învățământ. Fiecare an școlar începe cu fundamentarea cunoștințelor dobândite, a competențelor și abilităților formate în anul precedent, iar pe parcursul anului are loc studierea compartimentelor programei la un nivel mai înalt decât în anul trecut.

Principala formă de organizare a lecțiilor este coregrafia dansurilor de bal care este orientată, în special, către pregătirea copiilor de dansul sportiv. Astfel, este justificată importanța competițiilor copiilor de vârstă mică.

Direcția principală a procesului didactic este orientată spre pregătirea și completarea perechilor de dansatori; orientarea copiilor spre dansul sportiv; studierea tehnicii dansului de bal; introducerea unor elemente, mișcări și variațiuni ale dansului de bal în diverse fragmente, învățarea unor dansuri în perechi și reprezentări coregrafice colective.

Studierea bazelor etichetei, a esteticii și a mișcării scenice sunt o parte componentă obligatorie a fiecărei lecții, fapt ce permite educația intelectuală și moral-estetică a copiilor, dezvoltarea laturii emoționale, a gustului estetic, a culturii realizării mișcărilor de dans și al corpului, culturii comunicării cu semenii și persoanele mai în vârstă, a culturii comportamentului atât în timpul dansului, cât și în viața de zi cu zi.

Realizarea acestor obiective este posibilă doar în cazul unei bune pregătiri profesionale, didactice și psihopedagogice ale antrenorului. Cursul se caracterizează printr-un grad înalt de improvizare, adică antrenorul-pedagog are libertatea de a decide posibilitatea combinării orelor teoretice și practice, luând în calcul capacitățile individuale ale copiilor. Din acest motiv, numărul lecțiilor poate fi extins și concretizat în fiecare caz aparte, iar consecutivitatea studierii conținutului și timpul rezervat pentru aceasta este stabilit de antrenorul-pedagog.

Pedagogul poate atât mări, cât și micșora timpul rezervat pentru însușirea unei teme, conducându-se de volumul și conținutul materiei de studiu, specificul organizării orelor, dorințele și capacitățile fizice ale copiilor. Limitele temporale nu trebuie să fie un impediment pentru profesor în atingerea obiectivelor instructiv-educative. Totodată, numărul total de ore și de zile de lucru trebuie să fie respectat și să nu fie mai puține, decât au fost planificate.

La sfârșitul fiecărui an școlar se dă prioritate activității de antrenare și de repetiție (ridicarea nivelului de interpretare al perechilor de dansatori) și participarea la competițiile sportive; organizarea activităților individuale și de sine stătătoare ale copiilor.

Metodele și tehnicile de instruire utilizate în activitatea pedagogică cu copiii de vârstă preșcolară pot fi clasificate, convențional, în vizuale, orale și practice.

Pe lângă acestea, în arsenalul pedagogului se găsesc și metode cu un pronunțat caracter psihopedagogic, dar și tehnici specifice, individuale, în care predomină elemente ale dansului de bal.

Eficiența acestor metode și tehnici constă în diversitatea lor, în posibilitatea combinării, uneori neașteptate, ale acestor tehnici, în combinarea lor organică, în impactul general asupra copiilor prin activizarea unui mare număr de analizatori-receptori. Utilizarea acestor metode și tehnici contribuie la procesul de activizare a gândirii, la trezirea sentimentelor și a emoțiilor preșcolarului, prin aceasta inițiind copilul și orientându-l spre fapte și acțiuni proprii.

Metodele vizuale conțin diverse tehnici:

- prezentarea unui element de către pedagog;
- prezentarea-model a unei mișcări de către cel mai bun dansator;
- imitarea mișcărilor din lumea înconjurătoare;
- tehnica vizualizării tactile-musculare;
- tehnica vizual-auditivă;
- demonstrarea abilităților emoțional-mimice;
- utilizarea suporturilor vizuale.

Metodele orale includ mai multe tehnici:

- povestirea;

- explicarea;
- instrucțiunea, prelegerea, analiza și discuția;
- comentariul oral al pedagogului în timpul realizării dansului;
- tehnica explicării detaliate a mișcărilor de dans;
- tehnica însușirii în ansamblu a mișcării de dans.

Metodele practice includ diverse tehnici care constau atât din elemente vizuale, cât și orale:

- tehnica jocului;
- crearea împreună cu copiii;
- întrecerea în dans (cine va dansa mai mult timp);
- utilizarea imaginilor asociative;
- tehnica de studiere complexă;
- formarea unui stereotip dinamic;
- fixarea în parte a etapelor de mișcare;
- compararea și consecutivitatea contrastivă a mișcărilor;
- tehnica orientării în spațiu;
- dezvoltarea liniilor plastice de bază;
- acompaniamentul muzical ca tehnică didactică;
- improvizarea dansului;
- tehnica transformării/metamorfozei artistice.

În activitatea cu preșcolarii foarte eficiente sunt metodele psihopedagogice care includ:

- tehnica observării pedagogice;
- tehnica abordării individuale;
- tehnica creării activităților cu caracter subconștient;
- evaluarea pedagogică a realizării de către copil a exercițiilor de dans [3, p. 47].

Luând în considerare caracteristicile psihologice de vârstă ale copiilor, în grupele mici (5-6 ani) educația are un caracter vizual-activ în care predomină acțiunile vizuale și practice (demonstrarea, repetarea mișcărilor, utilizarea imaginilor-metafore plastice) cu introducerea unor metode cu caracter abstract (adică, explicarea orală).

În scopul evaluării nivelului de realizare a unui program educativ suplimentar pot fi organizate următoarele activități practice:

- ore cu acces public;
- concerte pentru părinții membrilor colectivului de dans;
- participarea la diverse activități artistice și sărbători;
- organizarea concertelor de bilanț la sfârșitul anului de învățământ;
- participarea la competițiile de dans sportiv.

În urma studiului realizat putem concluziona:

- în perioada preșcolară există premise pentru dezvoltarea abilităților artistice ale copiilor;
- coregrafia dansului sportiv creează condițiile necesare pentru descoperirea și dezvoltarea potențialului înăscut al copiilor;
- în această perioadă calitățile psihice și fizice ale preșcolarului se dezvoltă mai repede;
- dansul sportiv educă la copiii de vârstă preșcolară nevoia de respectare a normelor de cultură igienică;
- arta dansului formează la dansatori obișnuința de a duce un mod sănătos de viață.
- profesorul trebuie să utilizeze diverse metode (metoda vizuală, orală, practică, psihopedagogică) și tehnici în procesul de predare-învățare a artei dansului sportiv;
- utilizarea metodelor și tehnicilor de instruire în activitatea pedagogică cu copiii de vârstă preșcolară va contribui la procesul de activizare a gândirii, la formarea gustului estetic, la dezvoltarea sentimentelor și emoțiilor preșcolarului, la educarea culturii comportamentului în timpul dansului și în viața socială.

Referințe bibliografice

1. ЧЕХОВ, А.П. *Собрание сочинений в двенадцати томах*. Москва: Издательство Правда, 1985.
2. *Дошкольная педагогика*, ч. 2, под редакцией Логиновой В.И. и Саморуковой П.Г. Москва: Просвещение, 1988.
3. КОПОРОВА, Е.В. *Методические пособия по ритмике*. Москва: Просвещение, 1978.

RESURSE DE INFORMARE ÎN PROCESUL DE STUDII ȘI CERCETARE: REPERE ÎN DOMENIUL ARTELOR

INFORMATIONAL RESOURCES IN THE PROCESS OF STUDYING AND RESEARCH: FINE ARTS LANDMARKS

RODICA AVASILOAIE,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul reprezintă o încercare sumară de a reda unele aspecte privind resursele informaționale din domeniul artelor. Propunem pentru utilizatorii interesați diverse tipuri de resurse informaționale în mediul tradițional și electronic. Rolul bibliotecii universitare în dezvoltarea infrastructurii informaționale este reflectat ca un suport important în procesul de studii și cercetare. „Newsletters”, liste de discuții/distribuții profesionale, reviste magazine și reviste online sunt resurse new media relevante pentru domeniul artelor și contribuie la diversificarea și actualizarea acestora. Ne propunem să tratăm atât resurse informaționale din Republica Moldova, cât și resurse externe.

Cuvinte-cheie: resurse informaționale, arte, biblioteci universitare, new media

The article tries to summarize some aspects about the informational resources in the domain of Fine Arts. We propose, for interested users, various types of informational resources in both traditional and electronic formats. The role of university libraries in the development of informational infrastructure is shown as a strong support in the process of studying and research. Newsletters, mailing lists, (online) magazines are relevant new media resources for the Fine Arts domain, contributing to their diversification and updating. The article contains information resources from the inside and outside of the Republic of Moldova.

Keywords: informational resources, Fine Arts, University Libraries, New media

Omul dorește să știe tot ce se poate ști; deci să cercetăm, să căutăm, să aflăm, să știm.

Dimitrie Cantemir

Cunoașterea și dezvoltarea *resurselor informaționale* în domeniul *artelor* este un proces complex, de actualitate, cu impact asupra performanței procesului de studii și cercetare. Activitatea de inovare, dezvoltare, cercetare și de creație artistică se realizează în scopul producerii de cunoaștere și al formării profesionale a specialiștilor de înaltă calificare [1].

Idealul educațional al școlii din Republica Moldova constă în formarea personalității cu spirit de inițiativă, capabile de autodezvoltare, care posedă nu numai un sistem de cunoștințe și competențe necesare pentru angajare pe piața muncii, dar și independență de opinie și acțiune, fiind deschisă pentru dialog intercultural în contextul valorilor naționale și universale asumate [1].

Dezvoltarea infrastructurii informaționale, generarea, difuzarea și utilizarea cunoștințelor în cadrul unui sistem eficient de cercetare, accesul la informații, parteneriatele în domeniul cercetării sunt reflectate în multe documente internaționale și în politicile educaționale europene, precum Cartea Verde privind Spațiul European de Cercetare [2], Strategia „Europa 2020” ș. a.

Strategia „Europa 2020” [3] trebuie să îi permită Uniunii Europene să atingă o creștere inteligentă, prin dezvoltarea cunoștințelor și a inovării, prin investirea a 3% din Produsul Intern Brut în cercetare și dezvoltare.

Obiectivele strategiei „Europa 2020” sunt susținute, de asemenea, de șapte inițiative emblematică la nivel european: Uniunea inovării, Tineretul în mișcare, Agenda digitală pentru Europa, Platforma europeană de combatere a sărăciei, O Europă eficientă din punctul de vedere al utilizării resurselor, O politică industrială adaptată erei globalizării, Strategia pentru noi competențe și noi locuri de muncă.

Programul „Orizont 2020”, gândit să aducă rezultate care pot produce schimbări concrete în viața oamenilor, este cel mai mare program de cercetare al UE de până acum și unul dintre cele mai mari din lume. Bugetul substanțial al Programului „Orizont 2020” este un beneficiu major pentru cercetarea și inovația europeană [4].

Strategia națională de dezvoltare a societății informaționale „Moldova Digitală 2020” este orientată spre crearea condițiilor optime prin intervenția minimă a statului, dar cu efect maximum pentru dezvoltarea societății informaționale, concentrându-și eforturile pe trei piloni: infrastructură și acces – îmbunătățirea conectivității și accesului la rețea; conținut digital și servicii electronice – promovarea generării conținutului și serviciilor digitale; capacități și utilizare – consolidarea alfabetizării și competențelor digitale pentru a permite inovarea și a stimula utilizarea.

În procesul de dezvoltare a economiei inovative, capitalul uman este principala forță motrice. Din acest considerent, un efort consistent și de durată trebuie să fie depus pentru ca populația să fie capabilă să genereze idei, să absoarbă noi cunoștințe și să se adapteze la schimbări. În formarea capitalului uman, o importanță majoră va fi atribuită sistemului educațional formal, instruirii la locul de muncă în cadrul companiilor și instruirii pe tot parcursul vieții, inclusiv cu utilizarea intensă a oportunităților și posibilităților oferite de TIC [5].

Generarea cunoștințelor, impactul cunoștințelor, difuziunea cunoștințelor, produsele creative intangibile, bunuri și servicii creative și creativitatea online sunt aspecte incluse pentru evaluarea Strategiei inovaționale a Republicii Moldova pentru perioada 2013-2020: „Inovații pentru competitivitate” [6].

Dezvoltarea contemporană a cunoașterii este consecința organizării superioare a activităților de cercetare. Spațiile infodocumentare sunt amenințate cu sufocarea și căderea în predominanța nesemnificativului, dacă nu vor fi găsite modalități mai eficiente de a opera cu selectivitatea și cu personalizarea și dacă sistemele și structurile nu vor redescoperi și nu vor cultiva cu prudență forme superioare de exigență și elitism intelectual [7].

În acest context, rămân originale capitolele pe care acad. Aurel Avramescu le-a scris „despre condițiile unei informări eficiente, considerațiile privind rentabilitatea și randamentul, nivelul și volumul documentării, schemele despre *Luminarea și clarificarea unei teme la limita cunoașterii actuale*” și despre *Raportul optim dintre nivelul și cantitatea materialului documentar cercetat*. Remarcăm dragostea acestui savant pentru frumos, concretizată și într-o bogată colecție de *artă* care îi poartă numele.

Nu avem un model unic în cercetarea infodocumentară, dar avem o orientare comună și o recunoaștere a importanței acestui domeniu.

Ce valoare are și va avea *biblioteca universitară* în procesul de cercetare în era digitală? Răspunsul nostru la această întrebare ar putea fi următorul: expertiza umană; activarea, dezvoltarea infrastructurii informaționale; conservarea și difuzarea (prezervarea, diseminarea) cunoștințelor pentru generațiile viitoare.

O parte vitală a rolului bibliotecii și a bibliotecarului este de a ține pasul cu schimbările, de a dezvolta și livra o serie de instrumente, produse, servicii și idei care ar răspunde nevoilor informaționale ale comunității academice. Provocările modernizării învățământului superior, facilitățile bibliotecilor pentru educație, cercetare, inovare și dezvoltare sunt subiecte cheie discutate în mediul profesional.

Biblioteca va reuși (deoarece va depune multă muncă de valoare) în cazul în care continuă să fie locul de acces și inovație în ceea ce privește informațiile științifice, modalitatea de a le găsi și a le utiliza. Asigurarea infrastructurii de lucrări științifice a fost misiunea bibliotecii înainte de inventarea tiparului și continuă să fie misiunea bibliotecii într-o lume digitală.

Pentru mediul academic contează calitatea cercetării, iar pentru a o obține e nevoie de resurse de informare relevante și diverse.

Paul N. Courant (*University Librarian and Dean of Libraries*) [8] scrie despre rolul și funcțiile bibliotecilor de cercetare în secolul 21 prin prisma a trei perspective care se combină destul de reușit: cele ale unui fost rector, unui economist și a unui director de bibliotecă. Principiul care unește aceste perspective, cel puțin în opinia dlui Courant, este ideea economică a unui „bun public”. În acest caz e vorba de producția de bunuri și servicii a căror valoare este cel mai bine realizată prin acțiuni colective. Universitățile și toate bibliotecile se încadrează în această categorie.

Caracteristica cheie a bunurilor publice este consumul lor accesibil, ceea ce înseamnă că costul

pentru utilizatori este zero. Strălucirea soarelui, vederea unui munte îndepărtat, accesul la catalogul disponibil pe WorldCat, precum și informațiile, în general, sunt bunuri publice în acest sens. O mare parte din bunurile publice și cele private se referă la cererea și oferta utilizatorilor.

Provocările actuale și viitoare ne obligă/încurajează să realizăm un management eficient și să ne axăm pe trei elemente: misiuni/viziuni, *resurse informaționale/tehnologice/financiare* și oameni/personal/utilizator. Vom reflecta asupra *resurselor informaționale/instrumentelor de informare* în sprijinul procesului de studii și cercetare din domeniul *artelor*.

Exigențele utilizatorilor din acest domeniu derivă din dezvoltarea exponențială a noilor tehnologii, dar și din păstrarea tradițiilor, a respectării unor standarde clasice naționale și universale.

Utilizatorul postmodernist este asociat cu o nouă formă de civilizație postindustrială, cu o nouă paradigmă științifică, cu o economie bazată pe cunoaștere, într-o nouă realitate culturală îmbinată prin diverse stiluri.

Care este oferta instituțiilor infodocumentare pentru noul utilizator?

În prezent, numărul instituțiilor infodocumentare este în creștere, o parte din ele fiind din contextul internațional care oferă resurse multidisciplinare. Instituții precum UNESCO (Comisia Națională UNESCO), Ambasadele, Uniunile de Creație, bibliotecile, arhivele, muzeele, organizațiile concertistice, teatrele, instituțiile de învățământ, de cercetare, Camera Națională a Cărții, editurile, mass-media, ONG-urile oferă multiple resurse pentru dezvoltarea *artelor*.

Iată numele bibliotecilor care dispun de colecții bogate în domeniul *artelor*: Biblioteca Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (și rețeaua de biblioteci din instituțiile de învățământ de profil), Biblioteca Națională a Republicii Moldova, Biblioteca Științifică Centrală a AȘM „Andrei Lupan”, Biblioteca Științifică a Universității de Stat „A. Russo” din Bălți, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu” – filiala de Arte „Tudor Arghezi”. Documente pe suport tradițional dețin și organizațiile concertistice, cum ar fi Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”, Sala cu Orgă. În scopul valorificării patrimoniului național scris în domeniul muzicii Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice implementează proiectul *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creația componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare* selectat în baza concursului de proiecte al Academiei de Științe a Moldovei. În ansamblu, *artele* sunt un domeniu creativ și resursele sale sunt pe măsură.

Conform datelor Camerei Naționale a Cărții, în anul 2015 în Republica Moldova s-au publicat 2700 de cărți. Fenomenelor artistice din Republica Moldova le sunt dedicate un număr mic de cărți. Publicațiile periodice sunt într-un număr infim: **revista *Arta*** [9], seriile ***Arte audiovizuale***, ***Arte vizuale*** (Institutul Patrimoniului Cultural); **revista *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*** (AMTAP). Revista descrie geneza și evoluția artei naționale, teoria și metodologia curriculumului educațional, studiul culturii și *artelor*; **revista *Artă și educație artistică*** [10] (Universitatea de Stat „Aleco Russo” din Bălți): teoria și metodologia curriculumului educațional, bazele teoretico-metodologice ale educației, curriculumul de formare a cadrelor didactice; **Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă *Akademios*** [11] (Academia de Științe a Moldovei).. Este o publicație științifică periodică de profil larg, menită să oglindească fenomenul științific modern și dezvoltarea acestuia, să mediatizeze cercetările fundamentale și aplicative valoroase din diverse domenii, tehnologiile noi și rezultatele științifice de performanță în scopul aplicării lor inovaționale, să abordeze probleme și să elucideze investigațiile ce țin de patrimoniul spiritual material și imaterial, cultură și *arte*.

Putem remarca și alte surse care includ articole din domeniul *artelor*: **ziarele *Contrafort*** (www.contrafort.md), ***Literatura și arta*** (www.literaturasiarta.md) și **revista *Sud-Est cultural***, o publicație trimestrială de cultură și civilizație care apare din anul 1990 la Chișinău. Revista contribuie la afirmarea creației literare contemporane din Republica Moldova, este conectată la valorile culturale românești actuale și oferă un larg spațiu pentru dezbateri culturale și civice. (www.archive.org/details/sudestcultural01.2015). Au mai existat două periodice: ***ART-hoc*** și ***Atelier***.

O resursă importantă în materie de istorie a *artei* sunt publicațiile editurii „Arc”. **Colecția de**

albume Mari artiști basarabeni ai secolului XX a cuprins mai multe nume: *Eugenia Maleșevschi* (Tudor Stavilă), *Lazăr Dubinovschi* (Vladimir Bulat), *Mihail Grecu* (Ludmila Toma), *Andrei Sârbu* (Constantin I. Ciobanu), *Igor Vieru* (Eleonora Brigalda-Barbas), *Nina Arbore* (Gheorghe Vida), *Valentina Rusu-Ciobanu* (Constantin I. Ciobanu), *August Baillyre* (Tudor Stavilă), *Leonid Grigorașenco* (Irina Calășnicov), *Theodor Kiracoff* (Tudor Stavilă), *Milița Petrașcu* (Ioana Vlasiu), *Alexandru Plămădeală* (Tudor Braga), *Pavel Șilingovshi* (Eleonora Brigalda-Barbas), *Serghei Ciocolov* (Natalia Vasilieva). Albumele conțin un amplu material biografic.

În seria publicațiilor din domeniul artelor plastice amintim **catalogele** unor plasticieni precum: *Elena Bontea*, *Simion Zamșa*, *Tudor Cataraga*, *Dumitru Verdianu*, *Ada Zevin*, *Vlad Bolboceanu*, *Mihai Țăruș* ș.a. Toate publicațiile amintite au texte introductive, acestea fiind în armonie cu aparatul critic și materialul inclus în catalog.

Pentru *arta* contemporană și *noile media* sunt, în bună măsură, acoperitoare publicațiile Centrului de Artă Contemporană din Chișinău – [ksa:k] – art.md.

Din ultimele apariții importante: **albumul de artă O Antologie a picturii moldovenești 1940-2015**, autor Vladimir Bulat [12]. Antologia cuprinde o selecție a pictorilor, nume de referință din diverse generații, a caror *artă* „arată cu prisosință întregul spectru de problematice și motivații ale actului artistic, mai ales, cum s-au dezvoltat și evoluat acestea după al Doilea Război Mondial în spațiul cultural dintre Prut și Nistru”, spune autorul albumului, criticul de artă Vladimir Bulat. Albumul cuprinde, într-o realizare grafică deosebită, o prezentare succintă, dar bogat ilustrată a 18 artiști basarabeni: Moisei Gamburd, Mihai Grecu, Ada Zevin, Igor Vieru, Aurel David, Valentina Rusu-Ciobanu, Andrei Sârbu, Elena Bontea, Sergiu Cuciuc, Mihai Țăruș, Dumităr Peicev, Inessa Țîpin, Anatol Rurac, Alexander Tinei, Roman Tolici, Mark Verlan, Valentina Bobkova, Andrei Gamart (www.artportfolio.ro/o-antologie-a-picturii-moldovenesti-1940-2015-vladimir-bulat/).



Un alt exemplu de resursă care oferă o cercetare a problemelor apariției și constituirii *artei* plastice moderne în spațiul dintre Nistru și Prut este **Arta plastică modernă din Basarabia. 1870-1940**, autor Tudor Stavilă (anul 2000). Analiza se face în contextul proceselor analogice ce au avut loc în România, Rusia, Ucraina și Europa de Vest, fapt ce permite identificarea aspectelor comune și celor specifice culturii plastice basarabene din perioada anilor 1887-1940. Lucrarea conține două capitole, reproduceri, note bibliografice, o listă a ilustrațiilor, index de nume, abrevieri și un rezumat în limba franceză.

Editura „Știința” (www.stiinta.asm.md/personalitati-notorii) vine cu **colecția Personalități notorii** care este, în esență, o galerie a oamenilor iluștri ai Basarabiei. Fiecare volum prezintă câte o personalitate marcantă a vieții științifice și culturale (*Mihail Muntean: o viață în lumea muzicii*, 2013 etc.)



O colecție concepută ca o carte de vizită a comunității științifice din Republica Moldova este **Academica**, care reprezintă sub formă de carte rezultatele de importanță majoră a activității din sfera științei și inovării la nivel național, cercetările fundamentale de actualitate și investigațiile aplicative de performanță. Colecția pune în valoare, de asemenea, moștenirea științifică, culturală și spirituală națională (*Eugen Doga: Compozitor, academician*, 2007 etc.). Volumul *Eugen Doga. Compozitor, academician* este prima lucrare de analiză și sinteză a creației remarcabilului compozitor basarabean care, implicit, face parte acum din elitele culturii muzicale universale.

Editura „Litera” vine cu **colecția Mari compozitori**.

Alte resurse de referință: Enciclopedia universală *Britannica*, *Dictionar de mari muzicieni* – Larousse, dicționarul *Grove Dictionary of Music and Mu-*



sicians (include și articole despre compozitorii din Republica Moldova).

Continuăm cu bibliografiile din domeniul *artelor* retrospective: **Cărțile Moldovei Sovietice**, 6 volume 1921-1985, **Arta Moldovei** (1924-1974), **Arta Moldovei**, v. 1 *Arhitectura și arta plastică* (1975-2005), **Arta Moldovei**, v.2 (1975-2005): *Muzică și Coregrafie* – [13], **Cronica publicațiilor de arte plastice** (din 1973, Camera Națională Cărții), **Cronica publicațiilor de note**, **Teatrul dramatic din Moldova Sovietică** (1917-1960), notografia **Muzica Moldovei Sovietice** (1945-1970), seria de biobibliografii **Compozitorii Moldovei Sovietice**: Ștefan

Neaga, Eugen Coca, Alexei Stârcea, Eugen Doga, seria **Compozitorii Moldovei** cu Zlata Tcaci, Gheorghe Neaga, Constantin Rusnac, Doina și Ion Aldea-Teodorovici, seria **Plasticienii Moldovei**: Igor Vieru, Gheorghe Vrabie, Mihai Grecu, Isai Cârmu. Alte biobibliografii: Ghenadie Ciobanu, Tudor Chiriac, Valeriu Herța, Paulina Zavtoni, Serghei Pojar etc.

Bibliografii curente ca cele mai importante surse: **Bibliografia Națională a Republicii Moldova**, **Exteriorica**, **Cultura în Moldova** (până în 1992 – Cultură. Artă).

Biobibliografii elaborate de Biblioteca Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (www.amtap.md/?page=publicatii&lang=1&number=73&p=66): **Veniamin Apostol**, **Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (1919-1999)**, **Mihail Muntean**, **Vladimir Axionov**, **Elena Mironenco**. Proiecte editoriale în curs de elaborare: bibliografiile **Mari dramaturgi** și **Publicații muzicologice (1940-2015)**, biobibliografia **Ghenadie Ciobanu**.

Resursele informaționale în domeniul *artelor* (**new media**)⁸ le putem clasifica în câteva categorii: „Newsletters”, liste de discuții/distribuții profesionale („listes de diffusion”, „mailing lists”), periodice (magazine și reviste) online etc. Vă propunem o selecție operată din publicațiile în limbile franceză și engleză care cuprinde aceste zone lingvistice (este selectivă). Sursele sunt gratuite, toate dispun de legături („liens”, „links”) care ne ajută să descoperim noi site-uri, noi surse.

Lettres d'information („Newsletters”). Exemple: *FineArt Forum*, *Leonardo Electronic Almanac*, *New media Notes*.

FineArt Forum - FAF – anglofon, (www.fineartforum.eu/index.php) conține informații despre apariții editoriale, manifestări culturale, prezentarea instituțiilor, proiecte etc. Forum-ul dispune din anii '90 de un site asociat, cu informații bogate (are arhivă) și lucrări în „galerie”. FAF acoperă *artele* și noile tehnologii sub aspect artistic, cultural și științific și este o resursă indispensabilă prin varietatea de subiecte și rigoare.

Leonardo Electronic Almanac – LEA – anglofon, (leoalmanac.org) a fost creat în 1993, succede LEN (Leonardo Electronic News), lansat în 1991. LEA este supliment la *Leonardo Music Journal*, oferă eseuri și monografii de analiză critică din domeniul artelor, tehnologii, prezentări (rubrica „Profiles”) ale instituțiilor, festivaluri, creații etc.

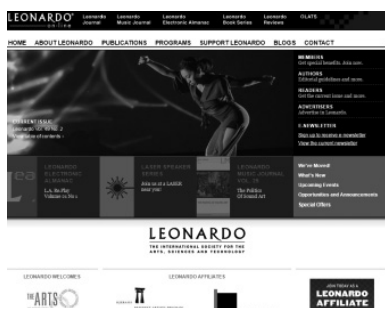
Leonardo Digital Review (LDR) propune una din cele mai bune cronici de comptes-rendus de cărți, CD-rom-uri, sites web și publicații periodice. Pe site-ul asociat găsim o galerie și avem acces la arhiva articolelor apărute în revista Leonardo.

LEA este accesat contra plată, are reduceri. Ca și *Leonardo*, este o publicație mai mult universitară.

New media Notes – anglofon, creat în 1996 este o „lettre d'information” și un site – resursă despre și pentru artiști care lucrează cu tehnologii moderne. Ea propune articole, comptes-rendus, interviuri.

Dezvoltarea Web la mijlocul anilor '90 a deschis accesul la noi publicații, cu noi forme: liste de discuții și reviste magazine. Iată unele din ele: **Listes de diffusion** („mailing lists”) – **liste de distribuire** **Rhizome**, **Syndicate**, **Nettime**, **Spectre** – liste internaționale. **Rhizome** este dedicată artei „new media art”. Pune accent pe *arta* din internet. Puncte forte: interviuri, creații online.

Syndicate – anglofon, cu conținut de avize, articole, discuții. Pe site propun arhiva, baza de date a





instituțiilor, legături (link-uri) pentru cercetare din întreaga lume. Include aspecte artistice, culturale, dar mai abordează și domeniul politic, social. Lista ajută la colaborarea între Vest și Est. În 2001 s-a creat o nouă listă SPECTRE: www.coredump.buug.de/cgi-bin/mailman/listinfo/spectre.

Site-ul *Nettime* (anglofon, francofon, néerlandofon) are un design modest, este un instrument de lucru și schimb de idei. Lista francofonă este creată în 1999: www.ada.eu.org/cgi-bin/mailman/listinfo/nettime-fr. Tehnica listei permite analize, comentarii, intervenții, conținând categorii distincte: artiști, critici, cititori. Toate aceste liste vin direct pe e-mail (abonare la curier electronic).

O altă categorie de *new media* sunt **Revues/Magazines en ligne**: *Synesthésie*, *Le magazine du CIAC*, *Archée*, *Chair et Métal (Flesh & Metal)*, *Switch*. Spre deosebire de liste, periodicele trebuie accesate pe site-urile respective. Pentru prima oară, discursurile critice și teoretice sunt însoțite de lucrările vizate. Revistele magazin în domeniul *artelor* inserează și reviste literare franceze, poezii. Revista de *arte* devine un obiect al creației. Toate aceste publicații exprimă noțiunea de colecții, arhive și acces la informații, cuprinzând website-uri, articole, informații, lucrări etc. Ele sunt arhivate în baze de date, care pot fi consultate prin cuvinte cheie, numere.

Synesthésie – francofon (France) a fost creat în 1995 și include articole însoțite de operă, agenda manifestărilor din Franța și din lume. *Synesthésie* poate fi definit ca revistă magazin de „artă contemporană online”, făcând clar că arta și *new media* sunt mână la mână. Agenda e foarte bine realizată. Interfața e realizată de artistul Claude Closky. Multiplele ferestre mici în culori vii se deschid pe ecran, purtând fiecare titlul unei rubrici.



Le magazine du CIAC (Centre International d'Art Contemporain de Montréal) – francophone & anglophone (Québec) ciac.ca

Această revistă magazin conține articole, interviuri, lucrări, comptes-rendus, legături, arhiva și este un exemplu de calitate în domeniul *artelor*. Informațiile sunt profunde și riguroase. Legăturile (link-urile) sunt bine realizate și interesante. *Archée* – francofon (Québec) se prezintă ca o revistă de *arte* online. Este consacrată ciberartei (*artă* interactivă) și culturii cibernetice (cultură artistică din spațiu cibernetice). Aici găsim articole teoretice, eseuri, analiza operelor online, interviuri, de asemenea informații despre manifestări, interacțiuni și prezentări de instituții.

Chair et Métal (Flesh and Metal) – francofon și anglofon. Publicația provoacă discuții despre teme și forme de sensibilitate umană în era tehnoculturii. Este un spațiu pentru reflecții și creație. Propune texte și opere. *Chair & Métal* face parte din categoria revistă creativă. E în culori alb-negru care amintesc de o revistă literară.

Switch – anglofon. *Switch* est le Media Art Journal este o revistă de *arte* și *new media* a Universității San José din California. Aici găsim eseuri, texte, opere, comptes-rendus și calendare. Articolele acoperă diverse tematici. *Switch* este o revistă analitică, de critică și de cercetare, mai mult pentru reflecții decât creație. Design-ul general e simplu și clar. Fiecare număr face obiectul unui concept specific, experimental. Pentru revistă, discuțiile despre *artă* vin din interior, încorporând și opere.

Telepolis – germanofon și anglofon. *Telepolis* are o rubrică cu Net Art și are un caracter socio-politic. Conține articole și opere. O revistă magazin de cultură cibernetice este *Wired online*.

Artbyte online – magazinul culturii numerice. Este axat mai mult pe design, publicitate și marketing. Predomină informația americană. Site-ul agora-gallery.com oferă acces la galeria de *arte*. artbook-magazine.com/fr – *Art book magazine* este o librărie online. Unele cărți sunt gratuite. latribunedelart.com – Patrimoniul cultural, artă occidentală.

Site-ul calindex.eu reprezintă un indice gratuit de reviste cinema, adresa web spectresducinema.org este o revistă gratuită, iar site-ul nyarc.org este un consorțiu între muzeele din New York. De asemenea, putem

identifica blogurile artiștilor: blogsearch.google.com Accesul la resursele informaționale științifice este asigurat prin diverse forme și servicii noi realizate de biblioteci. Ca exemplu – crearea repozitoriilor instituționale, colecțiilor de documente digitale. De remarcat importanța Accesului Deschis pentru comunitatea academică. Inițiativa Accesului Deschis declară principiile de bază pentru noi oportunități de acces ale oamenilor de știință la ediții electronice, asigurând recenzarea, conservarea, arhivarea publicațiilor științifice, respectarea drepturilor de autor și, în același timp, accesul larg și gratuit la publicațiile autorilor [14, p.66].

Continuăm șirul resurselor indispensabile pentru procesul de studii și cercetare cu bazele de date internaționale cu text integral. De exemplu: **Cambridge University Press** publică în prezent peste 330 de reviste academice peer-review și peste 500.000 de articole. Conținând ultimele cercetări dintr-o largă gamă de subiecte, revistele editurii Cambridge sunt accesibile în întreaga lume în format print și online. Cambridge publică, pe lângă revistele proprii, și reviste în colaborare cu peste 100 de societăți profesionale și academice pentru a asigura succesul optim al fiecărei publicații. De asemenea, include colecția de cărți în format electronic ce poartă denumirea **Cambridge Companions to Music**.

Platforma Oxford Journals oferă acces cu text integral la reviste științifice de cercetare străine în format online, fără alt suport magnetic sau pe hârtie. Este oferită de una dintre cele mai mari edituri universitare din lume, o editură motivată de calitatea publicațiilor sale (oferă, mai nou, acces la colecții de cărți din domeniul muzicii). Biblioteca și bibliotecarul participă la crearea *resurselor informaționale* proprii, selectează și oferă acces la diverse resurse la nivel local, național și internațional. Prin cultura informației, instruirea bibliotecarului și a utilizatorului vom asigura accesul integral la aceste resurse.

Viitorul bibliotecii și a cercetării depinde de eficacitatea de a furniza și accesa *resursele informaționale*. Pentru o muncă academică excelentă trebuie să cunoaștem, să valorificăm și să analizăm aceste *resurse informaționale* atât pe suport tradițional, cât și pe cel electronic.

Referințe bibliografice

1. *Codul Educației al Republicii Moldova* [online]. 2014 [accesat 5 apr. 2016]. Disponibil: <http://lex.justice.md/md/355156/>
2. The European Research Area: New Perspectives: Green paper [online]. **In:** *Eur-Lex: Access to European Union law*. 2008 [accesat 5 apr. 2016]. Disponibil: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=URISERV%3Ai23037>
3. Europa 2020: strategia Uniunii Europene pentru ocuparea forței de muncă și creștere economică [online]. **In:** *Eur-Lex: Access to European Union law*. 2014 [accesat 21 aug. 2016]. Disponibil: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/RO/TXT/?uri=uriserv:em0028>
4. Horizon 2020 [online]. **In:** *European Commission: Research & Innovation* : participant portal. [accesat 11 apr. 2016]. Disponibil: <https://ec.europa.eu/research/participants/portal/desktop/en/opportunities/index.html>
5. *Hotărâre nr. 857 din 31.10.2013 cu privire la Strategia națională de dezvoltare a societății informaționale „Moldova Digitală 2020”* [online]. 2013 [accesat 25 iun. 2016]. Disponibil: <http://lex.justice.md/md/350246/>
6. *Hotărâre nr.952 din 27.11.2013 cu privire la aprobarea Strategiei inovaționale a Republicii Moldova pentru perioada 2013-2020 „Inovații pentru competitivitate”* [online]. 2013 [accesat 21 mai 2016]. Disponibil: <http://lex.justice.md/index.php?action=view&view=doc&lang=1&id=350541>
7. STOICA, Ion. *Numai cercetarea salvează*. [online]. 2002 [accesat 11 mai 2016]. Disponibil: <http://www.lisr.ro/6-stoica.pdf>
8. COURANT, P. N. The future of the library in the research university [online]. **In:** *Council on library and information resources*. [accesat 27 aug. 2016]. Disponibil: <http://www.clir.org/pubs/reports/pub142/courant.html>
9. Arta [online]. **In:** *Instrumentul Bibliometric Național*. [accesat 11 febr. 2016]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ru/vizualizare_revista/83
10. Artă și educație artistică [online]. **In:** *Instrumentul Bibliometric Național*. [accesat 11 febr. 2016]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ru/vizualizare_revista/57
11. Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă „Akademos” [online]. **In:** *Instrumentul Bibliometric Național*. [accesat 11 febr. 2016]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ru/vizualizare_revista/18
12. O Antologie a picturii moldovenești 1940-2015, Vladimir Bulat [online]. **In:** *Art portfolio* [accesat 11 febr. 2016]. Disponibil: <http://artportfolio.ro/o-antologie-a-picturii-moldovenesti-1940-2015-vladimir-bulat>
13. *Arta Moldovei, 1975–2005 : bibliografie* [online]. Vol. 2. Chișinău: AȘM, 2013 [accesat 12 mar. 2016]. Disponibil: http://bsclupan.asm.md/src/userfiles/src/bibliografii/arta%20moldovei%20bibliografie%20vol_2.pdf
14. ȚURCAN, Nelly. *Comunicarea științifică în contextul accesului deschis la informație*. Chișinău: CEP USM, 2012, p. 66. ISBN 978-9975-71-253-8.