

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

ISSN 2345-1408
Categoria C

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr. 3 (26), 2015



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 BEREZOVIKOVA, conf. univ., dr. în studiul artelor
Viorica ADEROV, conf. univ., dr. în filosofie

Redactori literari: Galina BUDEANU
Ecaterina IUDINA, lect. sup.
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

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

Str. Al. Mateevici, 111

Chișinău, MD 2004

www.amtap.md

ISSN 2345–1408

Cuprins

Arta muzicală

VICTORIA MELNIC TEORIA FUGII ÎN TRATATUL DESPRE ÎNALTA COMPOZIȚIE MUZICALĂ A LUI ANTONIN REICHA THE THEORY OF FUGUE IN ANTONIN REICHA'S TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE	6
TATIANA BEREZOVICOVA PARTICULARITĂȚILE PROGRAMATISMULUI ÎN SUITA INSTRUMENTALĂ A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA PECULIARITIES OF PROGRAMME MUSIC IN THE INSTRUMENTAL SUITE OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA	12
ECATERINA GÎRBU MISSA LUI V. CIOLAC: TRADIȚIILE GENULUI ECLEZIASTIC ÎN CONTEMPORANEITATE MISSA BY V. CIOLAC: THE TRADITIONS OF THE ECLESIASTIC GENRE IN CONTEMPORANEITY	18
HRISTINA BARBANOI RUGĂCIUNILE LA RÂUL VAVILONULUI ȘI UȘILE POĂINȚEI DIN CICLUL IMNELE VECERNIEI ȘI UTRENIEI DE M.BEREZOVSKI - EXEMPLE DE ABORDARE A CREAȚIILOR ALTOR COMPOZITORI TO THE RIVER OF BABYLON AND THE DOORS OF REPENTANCE PRAYERS FROM THE VESPERS AND MATINS HYMNS CYCLE BY M. BEREZOVSKI - EXAMPLES OF APPROACHING THE CREATIONS OF OTHER COMPOSERS	26
AUREL MURARU PRIVIRE ANALITICĂ ASUPRA MADRIGALULUI MORO LASSO AL MIO DUOLO DE GESUALDO DA VENOSA AN ANALYTIC OUTLOOK OF THE MADRIGAL MORO LASSO AL MIO DUOLO BY GESUALDO DA VENOSA	31
ECATERINA GÎRBU REPERE SEMANTICE ÎN MAGNIFICAT DE V. CIOLAC SEMANTIC REFERENCES IN THE MAGNIFICAT BY V. CIOLAC	35
ANGELA ROJNOVEANU SONATA PENTRU CLARINET ȘI PIAN DE FRANCIS POULENC SUB ASPECTUL EVOLUȚIEI GENULUI DE SONATĂ ÎN SEC. XX THE SONATA FOR CLARINET AND PIANO BY FRANCIS POULENC FROM THE POINT OF VIEW OF THE GENRE EVOLUTION OF THE 20TH CENTURY SONATA	40
ГАЛИНА КОЧАРОВА ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА ИОНА МАКОВЕЯ PAGINI UITATE DIN CREAȚIA LUI ION MACOVEI FORGOTTEN PAGES FROM ION MACOVEI'S CREATION	44
ALYONA-OLGA VARDANYAN THE GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF PIANO CONCERTOS BY MOLDOVAN COMPOSERS FROM THE SECOND HALF OF THE 20TH AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES PARTICULARITĂȚILE DE GEN ȘI DE STIL ALE CONCERTELOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE COMPOZITORII DIN REPUBLICA MOLDOVA LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX - XXI	50
ГАЛИНА КОЧАРОВА ОРГАННЫЙ КОНЦЕРТ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО: ОСОБЕННОСТИ ВЕРСИИ МУЛЬТИМЕДИА CONCERTUL PENTRU ORGĂ DE DMITRI CHIȚENCO: PARTICULARITĂȚILE VERSIUNII MULTIMEDIA THE ORGAN CONCERTO BY DMITRY KITSENKO: PECULIARITIES OF ITS MULTIMEDIA VERSION	54
ADELA ANDRONOVICI-RUSU GENUL DE BAGATELĂ ȘI REALIZAREA LUI ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI NICOLAE CIOLAC THE BAGATELLE GENRE AND ITS REALIZATION IN THE CREATION OF COMPOSER NICOLAE CIOLAC	60
МАРИНА МАМАЛЫГА ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННО-ДУЭТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА DIN ISTORIA INTERPREȚĂRII LA DOUĂ PIANE ÎN REPUBLICA MOLDOVA	

THE HISTORY OF PIANO-DUET PERFORMANCE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA.....	64
ЛЮДМИЛА АГА О СИНТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ОПЕРНОГО ОБРАЗА DESPRE NATURA SINTETICĂ A CHIPULUI DE OPERĂ ABOUT THE SYNTHETIC NATURE OF AN OPERA CHARACTER	68
ВАЛЕРИЙ ГРОМЧЕНКО ВОПРОСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИОННЫХ И СОВРЕМЕННЫХ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ДУХОВОМ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ PROBLEME DE INTERACȚIUNE ALE MIJLOACELOR TRADIȚIONALE ȘI CONTEMPORANE DE EXPRESIVITATE A INSTRUMENTELOR DE SUFLAT ÎN ARTA MUZICAL-INTERPRETATIVĂ PROBLEMS OF THE INTERACTION OF TRADITIONAL AND CONTEMPORARY MEANS OF EXPRESSION OF WIND INSTRUMENTS IN INTERPRETATIVE MUSICAL ART	74
AUGUSTINA FLOREA FENOMENUL ROMANTISMULUI MUZICAL EUROPEAN ÎN VIZIUNEA CERCETĂRII SISTEMICE THE PHENOMENON OF EUROPEAN MUSICAL ROMANTICISM IN SYSTEMIC RESEARCH VISION	80
Arta teatrală	
DUMITRU OLĂRESCU FILMUL DOCUMENTAR DE ARTĂ: ABORDĂRI SOCIO-IDEOLOGICE ART FILM: SOCIO-IDEOLOGICAL APPROACHES	85
VIOLETA TIPA VALORIFICAREA FOLCLORULUI (FONDULUI ETNOGRAFIC) PRIN FILMUL DE ANIMAȚIE LA MISE EN VALEUR DU FOLCLORE (DU FOND ETHNOGRAPHIQUE) PAR LE FILM D'ANIMATION	93
VASILICA BĂLĂIȚĂ ALEXA VISARION AND THE CARAGIALIAN TEXTS –ESSENCE AND EXPRESSIVENESS ALEXA VISARION ȘI TEXTELE CARAGIALIENE – ESENȚĂ ȘI EXPRESIVITATE.....	99
IRINA CATEREVA МАТЕРИЯ ЗВУКА MATERIA PRIMĂ A SUNETULUI MATTER OF SOUND.....	103
НАДЕЖДА АКСЕНОВА КИШИНЕВСКИЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ.А. П. ЧЕХОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ КРИТИКИ TEATRUL DRAMATIC RUS A.P.CHEHOV DIN CHIȘINĂU ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX PRIN PRISMA CRITICII THE A.P.CHEKHOV CHISHINAU RUSSIAN DRAMA THEATRE OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY THROUGH THE PRISM OF CRITICISM	108
MARINA LAȘCHINA ИМРОВИЗАЦИЯ – ОДНА ИЗ ФОРМ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА, РАЗВИВАЮЩАЯ ТВОРЧЕСКУЮ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ТАНЦОВЩИКА IMPROVIZAȚIA – O FORMĂ A DANSULUI CONTEMPORAN, CARE DEZVOLTĂ PERSONALITATEA CREATOARE A DANSATORULUI IMPROVISATION – A FORM OF CONTEMPORARY DANCE THAT DEVELOPS THE DANCER’S CREATIVE PERSONALITY.....	113

Arte plastice

ALA STARȚEV, ECATERINA IUDINA, NICOLAE NEGRU FILOSOFIA CREAȚIEI LUI NICOLAE GRIGORESCU ȘI VASSILI VEREȘCIAGHIN (în baza evenimentelor anilor 1877-1878) THE PHILOSOPHY OF NICOLAE GRIGORESCU'S AND VASSILI VEREȘCIAGHIN'S CREATION (on the basis of the 1877-1878 events)	117
VICTORIA ROCACIUC TEORIA NARAȚIUNII ÎN ARTA GRAFICII DE CARTE THE THEORY OF NARRATIVE IN BOOK GRAPHICS ART	123
ELEONORA FLOREA DESIGNUL – RĂSPUNS LA PROBLEMELE GLOBALE ALE CONTEMPORANEITĂȚII DESIGN – AS A RESPONSE TO THE GLOBAL PROBLEMS OF CONTEMPORARY	128
RODICA TABURȚA SCUARUL CA SPAȚIU VERDE URBAN MULTIDIMENSIONAL THE SQUARE AS A MULTIDIMENSIONAL URBAN GREEN PLACE.....	132
INGA MAȚCAN-LÎSENCO ILUMINAREA – ELEMENT DE DECORARE AL INTERIOARELOR CONTEMPORANE L'ÉCLAIRAGE – L'ÉLÉMENT DE LA DÉCORATION DES INTÉRIEURS CONTEMPORAINS	137
Științe socio-umane	
IURIE CARAMAN CULTURA ÎN ETAPA DE TRANZIȚIE: REALITĂȚI ȘI TENDINȚE CULTURE DURING THE TRASITION PERIOD: REALITIES AND TENDENCIES.....	142
TATIANA COMENDANT, ECATERINA IUDINA КАТЕГОРИЯ „ДОМ” В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ CATEGORIA „CASĂ” ÎN SPAȚIUL ANTROPOLOGIC AL CULTURII THE CATEGORY „HOME” IN THE ANTROPOLOGICAL SPACE OF CULTURE.....	147
ГАЛИНА РОГОВАЯ КУЛЬТУРА МОРАЛИ В СОВРЕМЕННОМ МОЛДАВСКОМ ОБЩЕСТВЕ: МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ CULTURA MORALĂ ÎN SOCIETATEA MODERNĂ MOLDOVENEASCĂ: COMPONENTELE DE VIZIUNE ASUPRA LUMII MORAL CULTURE IN THE MODERN SOCIETY OF MOLDOVA: COMPONENTS OF VISION OF THE WORLD	152
ANASTASIA OCERETNÎ PROMOVAREA CULTURII NAȚIONALE PRIN DIASPORĂ THE PROMOTION OF NATIONAL CULTURE THROUGH DIASPORA.....	158
ЛЮДМИЛА РУСТАНОВИЧ ЗАДАЧИ И СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ У МОЛОДЕЖИ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА PROBLEME ȘI POSIBILITĂȚI DE FORMARE A CULTURII CIVICE ÎN RÂNDUL TINERILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA PROBLEMS AND POSSIBILITIES OF FORMING CIVIL CULTURE AMONG YOUNG PEOPLE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA	163
ALIONA ONOFREI CULTURA ORGANIZAȚIONALĂ ÎN SPAȚIUL UNIVERSITAR DIN REPUBLICA MOLDOVA ORGANIZATIONAL CULTURE IN THE UNIVERSITY AREA OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA.....	168
VASILE FOTESCU PARTICIPAREA CETĂȚENILOR LA PROCESUL DE ADMINISTRARE PUBLICĂ CITIZEN'S PARTICIPATION IN THE PROCESS OF PUBLIC ADMINISTRATION.....	173

Arta muzicală

TEORIA FUGII ÎN TRATATUL DESPRE ÎNALTA COMPOZIȚIE MUZICALĂ A LUI ANTONIN REICHA

THE THEORY OF FUGUE IN ANTONIN REICHA'S TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE

Victoria MELNIC,

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

Prezentul articol se axează pe analiza principalelor repere ale teoriei fugii expuse în "Traité de haute composition musicale" (1824–1826) – cel mai important tratat semnat de reputatul compozitor, profesor și teoretician A. Reicha. Autorul cu lux de amănunte descrie elementele și compartimentele din care se compune o fugă: expoziția, tema, răspunsul, episodul, stretto etc. El examinează fuga simplă și cea pe mai multe (până la șase) teme, fără a ocoli cu atenția și fugile cu diverse modificări ale temei (în lărgire sau diminuare, în inversare sau în mișcare recurentă), fugile cu acompaniament orchestral ș.a. Reicha diferențiază fuga veche compusă după toate regulile contrapunctului sever și cea modernă scrisă în stilul liber. Un mare interes prezintă observațiile autorului asupra problemei unității și diversității în fugă. Concluzionând constatăm o abordare progresivă a multor subiecte ce țin de structura fugii, de particularitățile expresive și de modalitățile de utilizare ale acesteia în diferite genuri și stiluri muzicale.

Cuvinte-cheie: A. Reicha, fugă simplă, fugă pe mai multe teme, temă, răspuns, expoziție, episod, stretto

This article focuses on the analysis of the main landmarks of the fugue theory presented in „Traité de haute composition musicale“ (1824–1826) – the most important treatise signed by the famous composer, teacher and theorist A. Reicha. The author describes in detail the elements and compartments making up a fugue: theme, answer, exposition, episode, stretto etc. He examines the simple and the multiple fugues (up to six themes); without overlooking the fugues with various theme changes (in augmentation or in diminution, in inversion or recurring movement), as well as the fugues with orchestral accompaniment, etc. Reicha differentiates the old fugue, composed respecting all the rules of strict counterpoint, and the modern fugue, written in free style. The author's comments on the problem of unity and diversity in the fugue are of great interest. In conclusion we can see in Reicha's fugue theory a progressive approach to many subjects related to the structure, the expressive peculiarities and the methods of using the fugue in various musical genres and styles.

Keywords: A. Reicha, simple fugue, multiple fugue, theme, answer, exposition, episode, stretto

Antonin Reicha a fost un reputat teoretician, moștenirea căruia include tratate despre melodie, armonie, compoziție muzicală și artă dramatică. Ideile expuse în aceste lucrări au stârnit multe controverse la Conservatorul din Paris și în cercurile muzicale ale timpului. Tratatele revoluționare și nonconvenționale ale lui Reicha au avut o influență majoră asupra multor compozitori din sec. XIX. Considerat pe bună dreptate unul dintre profesorii cei mai influenți ai timpului său, Reicha a fost îndrumătorul unor personalități celebre ale culturii muzicale universale ca Franz Liszt și Hector Berlioz, Charles Gounod și Cesar Franck. El afirma că teoria trebuie să fie justificată prin practică și că elevul trebuie să cunoască principiile de compoziție contemporane și nu doar regulile vechi care adesea sunt diametral opuse cu ceea ce acesta aude în afara sălii de studii.

Prezentul articol continuă publicațiile noastre anterioare [1; 2] dedicate activității lui A. Reicha și analizei *Tratatului despre înalta compoziție muzicală* [3] consacrat celor mai diverse probleme de compoziție și se va axa pe teoria fugii expusă în părțile VIII și IX din *Tratat*.

Fiind o formă muzicală cu normative de compoziție și arhitectonică destul de riguroase, cu reguli de expunere și de dezvoltare a materialului tematic strict reglementate, dar totodată oferind multiple

posibilități de utilizare a celor mai variate tehnici contrapunctice, fuga încoronează edificiul formelor polifonice finalizând de regulă studiul contrapunctului.

A. Reicha apreciază fuga ca o formă muzicală savantă care „nu poate fi rodul pur al inspirației, necesitând cunoașterea legilor compoziției muzicale, dar nu exclude nici imaginația, geniul creator și bunul gust. Însă mai întâi de toate fuga impune un sentiment profund al armoniei de care a dat dovadă, spre exemplu, marele Händel și fără de care fuga ar fi doar trup fără suflet” [3, p. 1088]¹.

Autorul cu lux de amănunte descrie elementele și compartimentele din care se compune o fugă. El examinează fuga simplă și cea pe mai multe teme, fără a ocoli cu atenția și fugile cu diverse modificări ale temei (tema în largire sau diminuare, în inversare sau în mișcare recurentă), fugile cu acompaniament orchestral ș.a.

În opinia lui Reicha „fuga este o bucată muzicală în care o temă scurtă (sau un motiv) trece în permanență de la o voce la alta după anumite reguli. Anume aceasta i-a determinat pe vechii maeștri să-i dea denumirea de fugă care provine de la latinescul *fuga*. În limba italiană există două verbe ce provin din fuga *fugare* și *fugere*, primul însemnând a fugi, iar al doilea – a urmări. Ambele aceste sensuri sunt valabile pentru a înțelege natura aceste forme muzicale” [3, p. 871].

Reicha diferențiază fuga veche și cea modernă. Fuga veche în opinia lui este realizată respectându-se „toate restricțiile contrapunctului sever în ceea ce ține de armonie, modulații, succesiunile de sunete în toate vocile” etc. De regulă, ea este pur vocală sau acompaniată doar de orgă și anume asemenea fugi sunt examinate în majoritatea tratatelor de contrapunct și fugă elaborate până la începutul sec. XIX. Fuga modernă este scrisă în stilul liber și poate fi atât vocală, cât și instrumentală, cea vocală fiind întotdeauna cu acompaniament [3, p. 871].

Reicha propune un tabel comparativ al fugii vechi și al celei moderne în care indică foarte elocvent ce este interzis în prima și devine posibil în cea secundă. Prima deosebire constă în succesiunile melodice ce conțin mers prin intervale mărite sau micșorate imposibile în fugile vechi și pe larg utilizate în cele moderne. În fuga veche erau nepermise temele cromatice, în timp ce în cea modernă asemenea teme se întâlnesc destul de frecvent. Dacă tema unei fugi vechi putea să se înceapă și să se finalizeze doar cu sunetele tonicii sau a dominantei, în fuga modernă tema se poate începe și termina cu orice treaptă. Temele fugilor vechi nu pot conține apogiaturi în timp ce în fugile moderne această regulă nu mai este valabilă. De asemenea în fugile moderne nu se mai ține cont de restricțiile impuse la utilizarea acordurilor disonante, a duratelor scurte, la întocmirea planurilor tonale ș.a. [3, p. 872–876]. Autorul menționează că în timpul lui nu se mai compun fugi vechi cu aceleași restricții ca pe vremea lui Palestrina și autorii contemporani își permit o mai mare libertate în utilizarea acordurilor disonante, a cromatismelor fără a ieși totodată din limitele ala numitului stil sever (în sensul imprimat acestui termen de Reicha²).

Reicha diferențiază trei tipuri de fugi: cele menținute în totalitate în stilul sever, cele scrise în stilul liber și așa numitele fugi mixte în care observăm trăsături ale ambelor stiluri.

Viziunea fugii în tratatul lui Reicha apare astăzi tributară gândirii clasiciste a autorului care explică prezența unor contradicții în aprecierile autorului. Spre exemplu, el consideră că fuga are un mare neajuns: ea nu este nici ritmată și nici frazată, iar muzica fiind un limbaj trebuie să reflecte principiile unui discurs bine întocmit care presupune trecerea de la o frază la alta, de la o perioadă la alta fără de care totul va părea vag și confuz [3, p. 1088]. Pentru a depăși această lacună Reicha propune secționarea fugii în fraze, perioade, episoade care se finalizează cu cadențe fără de care această lucrare va fi dificilă pentru percepție. Astăzi asemenea sfaturi par cel puțin stranii. În opinia noastră autorul abordează fuga confundând principiile armoniei (care se bazează pe consunări și ține de organizarea verticalei) și cele ale polifoniei (în care, după cum se știe, prevalează independența melodică a vocilor și desfășurarea orizontală a discursului). Vom adăuga că vocile în orice fugă au întotdeauna un

1 Aici și mai departe toate traducerile din limbile străine ne aparțin.

2 Despre aceasta vezi: [2].

anumit grad de ritmizare și cu atât mai mult de frazare, ce-i drept destul de independent una față de cealaltă. Cadențele într-o voce nu neapărat corespund (mai frecvent chiar nu corespund) cu cadențele din celelalte voci, iar formulele și desenele ritmice nu se supun principiilor de simetrie caracteristice pentru clasicism. Anume aceste calități conferă fugii fluiditatea caracteristică care apare ca o calitate definitorie, imanentă genului și oricărui discurs polifonic în general.

A. Reicha atrage atenția la numeroase detalii lăsate fără atenție de autorii altor tratate similare. Astfel, spre exemplu, el găsește deosebiri esențiale între fuga propriu zisă și așa numitul material fugat. În opinia lui fuga propriu zisă este doar forma, schema sau tiparul lucrării, adică ceea ce au în comun toate fugile. Ceea ce le face irepetabile, însă, constituie materialul fugat care „exprimă fuga” și „umple” forma. O asemenea abordare are tangențe cu dihotomia filosofică *conținut și formă*. Noțiunea de fugă în interpretarea lui Reicha presupune însăși „construcția”, care în opinia autorului „nu conține mare interes” deoarece se reia dintr-o lucrare în alta aproape intact [3, p. 904]. Totodată materialul fugat conține substanța intonativă a fiecărei fugi, modalitatea de expunere și de dezvoltare ulterioară a temei. Autorul precizează că materialul fugat lesne poate fi utilizat și în alte genuri. Astfel, spre exemplu, J. Haydn îl include frecvent în simfoniile și în cvartetele sale [3, p. 905].

A. Reicha descrie cu lux de amănunte toate componentele fugii precum și modalitățile de incorporare a acestora într-un întreg.

A. Reicha numește temă (subiect – *sujet* sau motiv – *motif*) a fugii *melodia (cântarea) principală a lucrării* [3, p. 881]. Această definiție denotă o abordare diferită de cele ale altor autori (E. Prout, L. Bussler, V. Zolotariov ș.a.). După cum se știe, tema fugii de regulă prezintă o idee muzicală relativ finită care atât prin structura ei intonativă (prezența unui nucleu și desfășurarea acestuia; prezența unor intonații pregnante etc.) și ritmică, cât și prin formă se deosebește de temele utilizate în alte genuri muzicale. Propunând definiția citată mai sus Reicha admite posibilitatea folosirii în calitate de temă a fugii a oricărei melodii. Definiția lui Reicha conține încă o noțiune – cea de motiv, ca sinonim al subiectului. Aici am putea trasa o paralelă cu creația componistică a autorului care demonstrează o atitudine specifică atât față de genul de fugă, cât și față de materialul fugat. În calitate de teme în fugile lui Reicha putem observa formațiuni melodio-ritmice destul de îndepărtate de imaginea „clasică” asupra acestora. Foarte elocventă în acest sens apare tema fugii nr.18 în la minor din culegerea *36 fugi pentru pian* [4] care se construiește din repetarea multiplă a unui singur sunet. Spre deosebire de aceasta tema fugii nr.1 în La major din conta prezintă o construcție destul de desfășurată, cu un profil intonativ pregnant, bine conturat, care, însă, pare potrivită mai curând pentru a fi tema unui Rondo sau *Allegro* de sonată, decât tema unei fugi.

Autorul menționează pe bună dreptate că tema fugii, fiind reluată frecvent pe parcursul lucrării îi atribuie calitățile sale, determinându-i caracterul și definindu-i conținutul. Ca și alți teoreticieni Reicha consideră că tema trebuie să fie scurtă, dar pregnantă pentru a fi ușor recunoscută pe parcursul fugii. El scrie despre teme monotonale și modulante, diatonice și cromatice, propunând numeroase exemple pentru fiecare categorie.

Răspunsul este definit de autor ca *transpoziție a temei* [3, p. 881], fără a se preciza intervalul acestei transpoziții indicând însă că ea se face frecvent cu anumite modificări. În această definiție lipsește specificarea tradițională asupra relațiilor tonal-funcționale între temă și răspuns. O asemenea abordare anticipează practica muzicală din sec. XIX și reflectă creația proprie a lui Reicha care folosește în fugile sale răspunsuri la diferite intervale: cvintă, terță, octavă, iar în fuga nr. 20 găsim chiar și răspuns la triton.

Arta construirii răspunsului în opinia lui Reicha constă în realizarea măiestrită și corectă a modificărilor necesare pentru ca răspunsul să fie cât mai apropiat de temă. Toate indicațiile și recomandările autorului pentru realizarea corectă a răspunsurilor pot fi împărțite în trei grupuri:

1. Răspunsuri la temele monotonale;
2. Răspunsuri la temele modulante;
3. Observații asupra particularităților ritmice în răspuns.

Este firesc că cea mai mare atenție li se acordă răspunsurile la teme modulante. Autorul descrie foarte amănunțit regulile de realizare a acestora, propunând și un tabel care conține toate modificările intervalelor care se pot întâlni în răspunsuri, atenționând totodată că orice modificare trebuie să fie justificată și să fie făcută doar la necesitate intervenind la minim în structura melodică a temei: unisonul poate fi înlocuit de secundă, secunda – de terță sau de unison, terță – de cvartă sau de secundă, cvarta – de cvintă sau terță, cvinta – de sextă sau cvartă, sexta – de septimă sau cvintă, septima – de octavă sau sextă, însă dacă tema conține o septimă micșorată aceasta va fi obligatoriu prezentă și în răspuns, iar octava poate fi înlocuită prin septimă doar în cazuri foarte rare [3, p. 892].

În pofida faptului că în definiția răspunsului nu este indicată tonalitatea și funcționalitatea acestuia, teoria răspunsului la Reicha (ca, de altfel și la A. Marpurg) presupune răspunsul de dominantă – cel mai frecvent tip de răspuns utilizat în practica timpului¹.

Alături de temă și răspuns autorul examinează și alte componente ale unei fugi: contrasubiectul, interludiile (sau episoadele), *stretto*, pedala, canonul și așa numita concluzie.

În tratatul lui Reicha (de fapt, ca și în majoritatea tratatelor timpului) termenul *contrasubiect* în aceeași măsură se referă la contrapunțile (păstrate/obligate sau libere) care însoțesc tema pe parcursul fugii, dar și la teme (cu excepția primei) dintr-o fugă pe mai multe teme².

Episod sau interludiu³ Reicha numește fragmentul muzical care nu are aceeași importanță ca și tema și care slăbește rigoarea fugii [3, p. 910]. Autorul scrie despre două tipuri de episoade:

1. în care se prelucrează materialul temei;
2. bazat pe tematism nou.

Acesta din urmă în opinia lui Reicha prezintă un interes sporit deoarece contribuie la o diversitate mai mare a fugii. Totodată autorul menționează pe bună dreptate ce interludiile trebuie să se îmbine organic cu materialul temei altfel apare riscul pierderii unității lucrării.

Stretto este o imitație restrânsă a temei la cvintă sau octavă [3, p. 895]. Reicha relevă câteva tipuri de *stretto*:

- cu interval de timp egal între toate intrările vocilor;
- cu interval de timp inegal;
- canonice;
- imitative;
- cu variante ale temei în lărgire sau diminuare.

Stretto-ul canonic coincide de fapt cu canonul frecvent utilizat în compartimentele de încheiere ale fugilor. Însă, după cum menționează Reicha, nu doar un *stretto* canonic, ci și un *stretto* pe o temă care nu permite construirea unui canon se poate transforma într-un canon în urma unor mici modificări în cadrul temei sau a răspunsului. *Stretto*-urile în fugă trebuie să se deosebească după numărul de voci, după timpul intrării acestora, după îmbinările între succesiunea temă-răspuns etc. Cel mai strâns *stretto* cu cel mai mare număr de voci în opinia lui Reicha trebuie să fie plasat la sfârșitul fugii pentru asigurarea unui final cât mai de efect.

Reicha propune numeroase indicații metodice pentru scrierea fugii considerând necesar să atragă atenția asupra mai multor momente specifice și anume:

1. modalitățile de expunere a temei;
2. procedeele de modulare;
3. modalitățile de menținere a mișcării între voci;
4. ce este interludiul (episodul);

1 Spre deosebire de A. Marpurg [4] sau A. Reicha, L. Bussler în *Contrapunct und Fuge im freien, (modernen) Tonsatz* (1878) menționează că „la baza fugii stă imitația tonală” (adică cea de T-D sau viceversa) [5].

2 Dorim să menționăm că diferențierea fugilor cu contrasubiește păstrate/obligate și a fugilor pluritematice a fost propusă abia în anul 1927 în lucrarea *Das Thema in der Fuge Bachs* lui M.-A. Souchay [6, p. 19].

3 În tratatul *Abhandlungen von der Fuge* (1753) lui A. Marpurg [4] (, încă nu găsim noțiunea de interludiu sau episod. Autorul numește materialul analogic episoadelor *contrapunct pentru completarea spațiului între trasările temei*.

5. utilizarea stretto-urilor și imitațiilor;
6. locul canoanelor în fugă;
7. introducerea pauzelor care anticipează fiecare intrare a temei;
8. folosirea pedalei;
9. în ce constă concluzia fugii;
10. cum să asigurăm unitatea fugii¹.

Evident, toate aceste momente nu sunt la fel de relevante, însă o asemenea atenție față de detalii demonstrează nu doar migala cu care autorul abordează toate subtilitățile, ci și poziția lui de compozitor-practician pentru care în procesul de elaborare a lucrărilor muzicale nu există mărunțișuri care nu merită atenție.

Unul din compartimentele cele mai importante din fugă în opinia lui Reicha este expoziția. Acest termen definește modalitatea de intrare a fiecărei voci și succesiunea în care apar pentru prima dată tema și răspunsurile în debutul fugii. Autorul aduce numeroase exemple de posibile expoziții de fugi la 2, 3, 4 voci, dar și de fugi pe mai multe teme². Printre cele mai principale modalități de lucru cu tema Reicha identifică *stretto*-urile și imitațiile pe care le numește „sufletul fugii”, indicând și asupra posibilității elaborării motivice și a modificărilor temei (lărgire, diminuare, inversare etc.). Separat autorul examinează dezvoltarea tonală și modulațiile, menționând că în fugile moderne se pot realiza modulații în tonalități cu o diferență de două și mai multe semne. Exemple de asemenea modulații găsim și propriile sale fugi: în fuga nr. 5 *G-dur* tema este trasată în tonalitățile *Gis, Fis, As, Es, B, F*; în fuga nr. 20 *A-dur* – în tonalitățile *Es, C, As*. Unele fugi semnate de Reicha sunt chiar tonal deschise începându-se într-o tonalitate și finalizându-se în alta. De exemplu: fuga nr. 5 *G-dur*→*Gis-dur*; nr.20 *A-dur*→*F-dur*; nr. 22 *A-dur*→*C-dur*; nr.25 *D-dur*→*As-dur*, nr.26 *C-dur*→*As-dur*. Totodată autorul atenționează că modulațiile în tonalități îndepărtate se pot realiza doar în cadrul unor fugi dimensiunile cărora permit asemenea treceri, care, de altfel, nu trebuie să fie îndelungate și aprofundate cu cadențe.

Un mare interes prezintă observațiile autorului asupra problemei unității și diversității în fugă care în opinia lui este genul care asigură cea mai mare unitate posibilă grație repetării multiple a temei, dar și datorită păstrării pe parcursul lucrării a caracterului, a tipurilor de desen melodic și ritmic, a duratelor enunțate în expoziție. Evident această observație se referă la fugile clasice conținutul ideatic al cărora de regulă nu suferă schimbări (de la expoziție spre alte compartimente). În același timp pentru a se evita monotonia în fugă sunt indicate și anumite procedee de diversitate printre care schimbarea registrelor în care sună tema, amplasarea vocilor, modulațiile, introducerea interludiilor, folosirea diferitelor îmbinări de voci (două, trei, patru) etc.

În *Tratatul* lui Reicha descoperim numeroase informații despre diferite tipuri de fugă. Spre deosebire de alți contemporani ai săi (de exemplu L. Cherubini [7] sau A. Marpurg [4]) autorul nu propune un sistem de clasificare a fugilor diferențiind doar fugile simple, pe o singură temă și cele complexe, pe mai multe teme, acestea din urmă existând în două variante – cu expoziție comună și cu expoziție separată a temelor. Reicha menționează că temele unei fugi duble trebuie să permită îmbinarea lor în contrapunct dublu, cele dintr-o fugă pe trei teme – triplu, pe patru – cvadruplu, însă fugile pe mai multe teme se pot limita la contrapunctul triplu. Din toate temele doar prima necesită un răspuns realizat după toate regulile, celelalte permițând anumite libertăți și modificări neesențiale. Cele mai clare și mai simple pentru percepție sunt fugile duble. Cu toate acestea el oferă informații prețioase referitor la fugile pe mai multe teme (până la șase) care nu le găsim în alte tratate ale timpului. Autorul atenționează că temele unei fugi complexe trebuie să posede un grad suficient de individualizare întonativă, ritmică și ideatică fără de care fuga pe mai multe teme riscă să se transforme într-o construcție

1 În acest context amintim că A. Marpurg atrage atenția asupra următoarelor cinci factori: tema; răspunsul; succesiunea temei și răspunsului în diferite compartimente ale fugii; contrapunctul de însoțire a temei (contrasubiectul – n.n.); contrapunctul pentru completarea spațiului între trasările temei (interludiile – n.n.).

2 În tratatele lui A. Marpurg [4] și L. Bussler [5] nu găsim termenul expoziția ci doar *repercussio* care definește prezentarea temei și răspunsului în fiecare voce și succesiunea intrării vocilor.

speculativă. El oferă recomandări practice și propune exemple de expoziții, menționând că numărul de voci într-o fugă complexă ar trebui să depășească numărul de teme, în caz contrar ar fi dificilă utilizarea acordurilor complete.

Cu toate că autorul menționează că în practica componistică foarte rar întâlnim fugi cu un număr mai mare decât trei teme și că acestea reprezintă mai curând interes pentru minte decât pentru inimă fiind exagerat de dificile, el consideră necesar să descrie cu lux de amănunte și fugile pe patru, cinci și șase teme, oferind și exemple muzicale comentate pentru fiecare¹. Aceste informații sunt cu atât mai prețioase cu cât în alte tratate ale timpului asemenea fugi aproape că lipsesc (A. Marpurg și L. Cherubini se limitează la descrierea fugilor simple și duble, E. Prout [8] și L. Bussler examinează de asemenea fugile triple și cvadruple).

În Tratatul lui Reicha sunt diferențiate și alte tipuri de fugi, printre care:

1. Fuga în augmentare sau în diminuare;
2. Fuga în mișcare contrară;
3. Fuga acompaniată de orchestră;
4. Fuga la trei octave;
5. Fuga instrumentală ce acompaniază vocile;
6. Fuga instrumentală ce acompaniază un coral.

Ultimele două tipuri de fugi nu le găsim în nici un alt manual de contrapunct și fugă și atenția cu care le tratează autorul relevă o dată în plus orientarea lui spre practica componistică. Reicha menționează că există mai multe modalități de acompaniere a unei fugi vocale care se diferențiază prin sarcinile ce sunt puse de compozitor prin utilizarea instrumentelor. Dacă se dorește o simplă susținere a vocilor este suficientă folosirea orgii sau a contrabasului. Un asemenea acompaniament nu va contribui la îmbogățirea artistică a lucrării. Dacă însă compozitorul dorește ca instrumentele de rând cu vocile să constituie un puternic mijloc de expresie el trebuie să posede arta orchestrației. Fugile vocale pot avea un acompaniament asigurat doar din instrumentele cu coarde sau doar de cele aerofone. Însă cele mai interesante efecte se pot obține prin utilizarea întregii orchestre. Autorul propune cele mai eficiente variante de dublare a vocilor cu instrumente pentru toate cazurile. El descrie și un asemenea tip de fugă în care vocile corale și cele orchestrale interpretează fiecare câte o fugă simplă, rezultând o fugă pe două teme.

O atenție deosebită se acordă fugilor pe trei octave, adică fugilor în care fiecare voce este triplată în trei octave diferite considerând că acestea pot să producă un puternic efect asupra auditoriului. În acest compartiment al *Tratatului* găsim informații amănunțite despre majoritatea instrumentelor muzicale (diapazonul, specificul utilizării, posibilitățile expresive etc.).

De rând cu fugile vocale Reicha examinează și fugile instrumentale utilizate ca acompaniament pentru diverse lucrări vocale (arii, ansambluri, coruri etc.), oferind și exemple comentate cu lux de amănunt. În cazul unui text literar care cu greu se lasă pus pe muzică autorul propune plasarea fugii la orchestră, iar corului încredințându-i doar câteva fraze repartizând comod textul. Aceste fugi instrumentale ce însoțesc ansamblurile sau corurile în opinia autorului constituie o adevărată găselniță pentru genurile muzicale teatrale, desigur dacă corespund situației scenice. În cazul în care fuga însoțește o arie partida vocală nu trebuie tratată ca o voce complementară în fugă, ci din contra fuga trebuie construită reieșind din particularitățile partidei vocale.

Alături de fugile pe larg utilizate în practica componistică contemporană lui Reicha în Tratat găsim și informații despre tipurile de fugi ieșite din uz, ca de exemplu *fuga ricercata* sau *fugue du tone* (cum o numește autorul) în care toate trasările temei nu depășesc cadrul tonalității de bază și nu conțin modulații. Întreg materialul acestor fugi este dedus din temă și constă din numeroase imitații, stretto-uri și canoane. Acest tip de fugă provine de la vechile ricercaruri și în opinia noastră ar fi oportun să fie preluat și de teoria modernă a fugii pentru o diferențiere mai clară a fugilor.

¹ Culegerea *36 de fugi pentru pian* de Reicha include câteva fugi pe două și mai multe teme (nr. 4, 14, 32 – duble, nr. 30 – triplă), inclusiv și o fugă pe șase teme (nr. 15).

Generalizând cele relatate de A. Reicha referitor la fugă în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* putem constata o abordare progresivă a multor subiecte ce țin de structura fugii, de particularitățile expresive și de modalitățile de utilizare ale acesteia în diferite genuri și stiluri muzicale. Capitolele consacrate fugii reprezintă o adevărată culminație spre care conduce întreaga teorie a contrapunctului expusă în capitolele anterioare. Și în aceste capitole autorul atrage o atenție deosebită fenomenelor care îl preocupă în creația componistică și care în opinia lui erau nu doar folositoare, ci absolut necesare oricărui compozitor. Fiind conștient de toate limitele și restricțiile impuse de o formă polifonică unui tânăr compozitor – spirit dornic de libertate, Reicha (atât în *Tratat*, dar mai ales în propria-i creație) a încercat să găsească modalități eficiente pentru a „elibera” fuga de rigorile tradiționale considerând-o absolut viabilă și perfect adaptabilă noilor tendințe ale timpului. În viziunea lui fuga rămâne fugă, adică aceeași formă polifonică construită cu rigurozitate pe tiparul elaborat de predecesori, însă demonstrând o inepuizabilă imaginație în tratarea unor componente „mobile” ale formei cum ar fi ordinea intrării și succesiunea vocilor, conexiunile tonale între subiect și răspuns, planurile modulaționale, procedeele de dezvoltare polifonică ș.a. Prin teoria fugii expusă în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală*, dar și prin aplicarea în practică a acestei teorii în ciclul *36 fugi pentru pian* A. Reicha reușește să zidească o punte ce leagă lumea maeștrilor din epocile anterioare pe de o parte și creația lui H. Berlioz și a altor compozitori romantici pe de alta. După cum afirmă pianistul și cercetătorul ceh Jaroslav Tůma „este o simbioza surprinzătoare, dar coerentă și convingătoare” [9].

Referințe bibliografice

1. MELNIC, V. Antonin Reicha – un spirit inovator paneuropean. **În:** *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, nr.1(18), 2013, p.5-13. ISSN 1857-2257
2. MELNIC, V. Teoria contrapunctului în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* de A. Reicha. **În:** *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, nr.2(22), 2014, p.6-13. ISSN 1857-2257
3. REICHA, A. *Cours de composition musicale ou Traite complet d'harmonie pratique, de melodie, de haute composition musicale, de l'emploi des voix et des instruments, de contrepoints, canones et fugue etc.* Wien: Diabelli und Comp, Graben № 1133.
4. MARPURG, A. *Traite de la fugue et du Contrepoint*. Paris: Imbault, 1801.
5. BUSSLER, L. *Kontrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz*. Berlin: Carl Habel, 1912.
6. SOUCHAY, M.-A. Das Thema in der Fuge Bachs. **In:** *Bach-Jahrbuch*. 1927: Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927.
7. CHERUBINI, L. *Cours de contrepoint et de fugue*. Leipzig: Fr. Kistner, n.d.(ca.1835).
8. PROUT, E. *Fugue*. London: Augener & Company, 1891.
9. TŮMA, Jaroslav. Comentariile de pe coperta CD: Antonín Rejcha: 36 fugues. F10146 *2CD* [8595017414626]. Online: http://www.arta.cz/index.php?p=shop_item&id=F10146&site=en

PARTICULARITĂȚILE PROGRAMATISMULUI ÎN SUITA INSTRUMENTALĂ A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

PECULIARITIES OF PROGRAMME MUSIC IN THE INSTRUMENTAL SUITE OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

TATIANA BEREZOVICOVA,

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

Articolul este dedicat examinării suitelor instrumentale autohtone sub aspectul realizării programatismului. Sunt analizate diverse varietăți ale programatismului, cum ar fi cele de gen, stilistic, pictural (fără subiect, cu subiect generalizat, cu subiect concret), precum și programatismul latent, intuit în unele compoziții fără program declarat și exprimat prin mijloace instrumentale specifice.

Cuvinte-cheie: muzică cu program, suită instrumentală, programatism de gen, programatism stilistic, programatism pictural, programatism latent

The article is dedicated to the study of the instrumental suites written by native composers from the point of view of the realization of programme music. The author analyses different kinds of programme music such as genre, stylistic, pictorial (without any subject, with a generalized subject, with a concrete subject), as well as latent programme music, felt in some non-programme compositions declared and expressed through specific instrumental means.

Keywords: programme music, instrumental suite, genre programme music, stylistic programme music, pictorial programme music, latent programme music

Una din particularitățile suitei moderne – modelul de gen prioritar al majorității suitelor autohtone – este programatismul. Articolul de față este consacrat examinării realizării programatismului și stabilirii tipurilor de programatism utilizate în suitele create de compozitorii din RM. Aceste observații ar putea completa caracteristicile genului de suită, dar și ale muzicii cu program în general.

Literatura teoretică ne oferă variate interpretări ale noțiunii de programatism: de la unele foarte vaste la altele mai înguste. La definirea fenomenului în cauză împărtășim opinia muzicologului Gh. Krauklis, care consideră programatică orice lucrare instrumentală al cărei concept este reflectat într-un titlu sau comentariu literar al autorului și exprimat prin intermediul unor mijloace de expresie adecvate [1].

O privire generală asupra suitelor semnate de compozitori din Moldova ne permite să constatăm faptul că ele, în mare parte, sunt însoțite de diverse comentarii verbale ale autorilor, de la simple denumiri ale ciclurilor și părților lor până la texte desfășurate, în care se expune conținutul lucrării. Totodată, trebuie să diferențiem compozițiile *programatice în sensul strict al cuvântului* de cele *convenționale programatice* care ocupă un loc intermediar între muzica programatică propriu-zis și cea “pură”.

Vorbind despre programatismul convențional, avem în vedere, în primul rând, suitele ale căror părți conțin în titluri denumirea diferitor genuri muzicale primare, precum dansul, cântecul, marșul, iar programatismul practicat în ele poate fi caracterizat ca unul *de gen*. Cel mai departe de programatismul propriu-zis se plasează piesele cu denumirile de gen de tip generalizat (*Cântec, Dans, Recitativ* etc.). Mai multă informație cu privire la conceptul artistic conțin titlurile care dezvăluie esența emoțională tipică genurilor abordate (*Doină, Bocet, Burlescă, Cântec de leagăn, Elegie, Gigă* etc.), precizând-o uneori prin diferite determinări emotive (*Marș glumeț, Melodie melancolică, Scherzo capriccioso* etc.)¹.

În sfera compozițiilor cu program, în sensul larg al cuvântului, intră și variatele suite în denumirile cărora este reliefat aspectul etnic, ca, de exemplu, *Suita franceză* de Șt. Neaga, *Suitele orientale* semnate de C. Zlatov și G. Bogaciov, *Suita găgăuză* și *Suita bulgară* de V. Loghinov, *Motive abhaze* de G. Cuzmina. La aceeași categorie putem raporta și lucrările ale căror titluri nu conțin etnonime, dar reflectă un colorit local, precum *Suita Joc* de D. Fedov, *suita pe teme găgăuze Ceal, Bugeac!* (*Cântă, Bugeac!*) de N. Chiosa, *suitele În stil popular* scrise de V. Verhola și A. Luxemburg etc.

Unele titluri indică sursele stilistice (istorice sau de autor) ale concepției piesei — vom defini acest fenomen ca *programatism stilistic*. Astfel, de exemplu, denumirea ciclului pentru pian *Suita romantică în formă de variațiuni* de A. Stârcea redă o trăsătură stilistică generală a lucrării². În această ordine de idei, putem cita și unele suite-transcripții, precum *Bachiana* pentru cvartet de coarde de I. Macovei (pe baza coralelor lui J. S. Bach), *Rahmaniana* de L. Gurov, *Suita madrigalescă* de V. Bitkin. Aceștia li se alătură și o serie de cicluri *memoriale*, cum ar fi *suita polifonică pentru baian În memoria lui D. Șostakovič* de V. Simonov, *trei piese pentru vioară și pian În memoria lui S. Prokofiev* de V. Poleacov, *două suite simfonice Microportrete* de S. Buzilă care evocă mari personalități ale cul-

1 Conținutul părților devine mai clar atunci când în titlurile lor figurează denumirile cântecelor populare concrete ce le-au servit ca bază melodică. De exemplu, în *suita* lui D. Chițenco *Patru melodii populare* pentru cvartet de coarde sunt incluse câteva piese inspirate din următoarele cântece: *Foaie verde rozachie, Fa, Marie, un-te duci?, Norocul nu se vinde și M-am pornit la Chișinău*. Denumiri de melodii populare sunt folosite și în *suitele Din folclorul evreiesc, Cinci piese pentru cvartet de coarde, Șase piese pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și corn* de Z. Tcaci ș. a.

2 În acest caz, adjectivul *romantică* are valoare polisemantică, întrucât, invocând stilul unei perioade istorice și conținând informație cu privire la tipul romantic de variațiuni, el subliniază concomitent și atmosfera romantică a muzicii.

turii muzicale naționale (G. Enescu, D. Lipatti, A. Podoleanu, E. Caudella, I. Vidu, C. Porumbescu, A. Flehtenmacher, C. Miculi, M. Bârcă). Limbajul muzical al acestui tip de suite reflectă, într-un mod sau altul, particularitățile stilistice ale muzicii compozitorilor cărora le sunt dedicate. Astfel, după cum menționează O. Siganova, V. Simonov în suita sa *În memoria lui D. Șostakovici* a reușit să reconstituie spiritul stilului șostakovician, utilizând atât unele mijloace melodice și modal-armonice tipice, cât și aluzii tematice, ”intonații nomade”, dar și citate din lucrările cunoscute ale lui [2, p. 109].

Un grup destul de numeros îl formează suitele cu un program *pictural, pictural-plastic, peisagistic* prezent în mai multe opusuri, ale căror titluri trezesc asociații cu tablourile din natură: *Peisaje și Tablouri rustice* pentru flaut și pian de V. Rotaru, *Plaiuri simfonice* de I. Macovei, *Suită rustică* de C. Rusnac. Unele părți din cicluri poartă și ele indicații programatice de tip peisagistic: *Apus de soare* din suita *Adolescence* de C. Zlatov, *Viscolul* din cele *Trei schițe simfonice* de Șt. Neaga, *Poarta de piatră albă* din *Suita pentru vioară* de P. Rivilis, *La aer, La soare, Seara pe deal* din *Suita pentru pian* de P. Rusu, *În amurg* și *Popas în codru* din *Suita pentru pian* de Gh. Mustea, *Între munți și defileuri* din *Motive abhaze* de G. Cuzmina etc.

Este de menționat faptul că acest tip de programatism nu întotdeauna poate fi delimitat strict de cel convențional. În genul de suită o astfel de divizare este dificilă din cauza caracterului metaforic al multor definiții programatice. Titlurile lucrărilor, cum ar fi *Arabescuri* de E. Lazarev sau *Goblenuri moldovenești* de V. Slivinski prezintă de fapt niște metafore poetice sau figuri de stil, reflectând doar în planul cel mai general caracterul imaginilor muzicale. Piesele astfel intitulate manifestă foarte des apartenența la *programatismul de gen*, îmbinându-l uneori cu trăsăturile pictural-decorative sau cu elementele de caracteristică portretistică.

Există însă în suita instrumentală moldovenească și compoziții al căror caracter programatic este exprimat prin mijloace mai adecvate esenței programului. În unele cazuri putem vorbi despre acțiunea asupra muzicii a factorilor *pictural-sonori* reflectați prin specificul limbajului muzical. Putem exemplifica cele expuse prin suita *Peisaje* de V. Rotaru, unde sunt folosite variate procedee de scriitură care creează efectul de spațialitate, precum consunările extinse, stratificarea țesutului muzical în structuri diferențiate registral, într-un diapazon extrem de larg, inclusiv cu utilizarea a trei portative. În plus, la crearea spațiului sonor ia parte și verticala armonică: relația de secundă mică dintre diversele componente ale structurilor acordice generează imaginea ”atmosferei rezonante” (ex. 1).

Exemplul 1. V. Rotaru *Peisaje* pentru flaut și pian. P. II.

The musical score is for a piece titled "Peisaje" by V. Rotaru, specifically page II. It is written for Flute and Piano. The score is divided into two systems. The first system is marked "Moderato" and features a flute melody with a trill and a piano accompaniment with a "stringendo molto" marking. The second system is marked "Lento" and includes a "Cadenza" section for the flute, a trill, and a piano accompaniment with a "ff" dynamic and a "Ped. lunga" (long pedal) marking. The flute part includes a "giocososo e accel." marking and a triplet of eighth notes.

Coloristica peisagistă este suplimentată uneori de procedee care conferă muzicii nuanțe pastorale, sugerând semnalele buciului, trilarul fluierei ciobănesc, efectul de ecou etc.¹ Trăsături de picturalitate sonoră identificăm și în redarea mișcării monotone a furcii de tors (piesa *Și-am pus lână-n furculiță* din *Cinci piese pentru cvartet de coarde* de Z. Tkaci), în pasajele imitând sunarea ceasornicului (piesa *Ceasul* din *Șase piese pentru cvintet de instrumente de suflat* de Z. Tkaci), în “conversația” instrumentală exaltată (piesa *Cearta* din *Suita pentru patru tromboane* de O. Negruța) ș. a.

Cu mare măiestrie este utilizată scrierea coloristică în suita din muzica baletului *Făt-Frumos* de A. Mular. Astfel, în partea I (*Introducere și Dansul sclavelor*), pentru a reda tabloul unei împărății de basm sunt folosite cele mai variate mijloace de picturalitate orchestrală. Partea IV (*Dansul Mumei-pădurii*) excelează prin procedee coloristic-portretistice, descriind un personaj din mitologia populară în toată hidoșenia lui: mers neîndemânat, căutături sălbatice, grimase îngrozitoare. Muzica părții II (*Lupta cu Zmeul*) într-o măsură mai mare este legată de acțiune, dar și aici un rol însemnat revine procedeele prin care se zugrăvesc chipul pitoresc al Zmeului, figura eroică a lui Făt-Frumos etc. Aceste metode sunt firești pentru un balet-basm, ele favorizează transpunerea în muzică a motivelor poveștii și facilitează perceperea ei de către copii prin intermediul unor imagini vii și concrete.

Drept exemplu al picturalității sonore poate servi și albumul *Desenează copiii – zece tablouri muzicale pentru orchestră de coarde* de V. Slivinski creat pe baza impresiilor lăsate de o expoziție de desene ale copiilor. Astfel, în piesa *Copacii înzăpeziți* succesiunea de hașuri și timbruri creează impresia aproape vizuală a unei lumini în continuă mișcare: peisajul ba se învâluie într-o pânză de păclă crepusculară, ba este străpuns de razele soarelui iernatic. Senzația de spațiu infinit, de contururi vagi sub lințoliu de nea o amplifică un ostinato “zumzăitor” evidențiat printr-o hașură *tremolo* (ex. 2).

Exemplul 2. V. Slivinski. *Desenează copii*. P. II, *Copacii înzăpeziți*.



Piesa *În goana mare* reproduce tabloul unei urmăririi cu sufletul la gură zugrăvite în diverse cursuri spațiale – abia auzită în depărtare, ea începe să se apropie, trece glonț și se stinge în depărtare. Această “deplasare” este redată prin mijloace facturale, de registru și de dinamică. La crearea imaginii contribuie, de asemenea, ritmul sacadat și procedeul *ostinato* specific tocatei.

În cadrul scenei de caracter *Mama mea dă grâu la păsări* este reprodus vălmășagul din curtea de păsări – ciripitul, piuitul, cotcodăceala orătăniilor, cloncănitul ciocurilor, fâlfăitul aripilor. Piesa *Titirezul îndărătnic* debutează cu fraze melodice scurte lansate în sus și curmate pe neașteptate: titirezul cade (ex. 3-a), apoi se redresează și își ia avânt din nou, reîncepându-și rotirea (ex.3-b) care se epuizează treptat spre sfârșitul piesei.

Exemplul 3. V. Slivinski. *Desenează copii*. P. 8, *Titirezul îndărătnic*.



1 Procedeele de picturalitate sonoră sunt cunoscute în suita instrumentală de demult. Drept exemplu poate servi creația lui W. A. Mozart, ale cărui “serenade, divertismente, nocturne, casațiuni se creau special pentru interpretarea în aer liber, pentru desfătare și distracția oaspeților în cadrul serbărilor. Un rol considerabil în aceste lucrări îl joacă factorii de spațialitate (ecoul, apelurile, senzația unui larg” [3, p. 18].



Piesa *De-a mijatca* prezintă o scenetă amuzantă în stilul piesei *Grădina Tuileries* din celebrele *Tablouri dintr-o expoziție* de M. Musorgski: o ceată de copii se zbânțuie (ex. 4-a), dar în toiul jocului se iscă o neînțelegere, o gâlceavă cu inevitabilele-i lacrimi (solo la violoncel, cu elemente de *lamento*, ex. 4-b), care însă se usucă îndată ce joaca este reluată.

Exemplul 4. V. Slivinski. *Desenează copii*. P. X, *De-a mijatca*.

Brioso assai
leggiero

a) Violini I

b) Cello solo

În general, suitele pentru copii constituie un domeniu foarte reprezentativ din punct de vedere al metodelor de realizare a programatismului. Aici își găsesc oglindirea cele mai diverse fațete ale vieții copiilor – situații și scenete din jocuri (*Jocurile copiilor* din *Trei piese mici* pentru pian de P. Rusu, *De-a mijatca* din *Piese pentru copii* de S. Lobel, *Săniuța nouă* din *Istorie amuzante* de Z. Tcaci), reacția emotivă la inevitabilele neazuri (*Cântecul trist* care sună imediat după piesa *Micul ștregar* din *Suita pentru copii* de L. Gurov, *Aoleu* după piesa *În goana mare* din albumul *Desenează copiii* de V. Slivinski), lumea multicoloră a jucăriilor (*Moș Crăciun cu jucării*, *Privighetoarea*, *Cocoșul* din *Suita pentru copii* de E. Coca, *Cutiuța muzicală*, *Moș Martin* și *Trenulețul* din *suita Jucării* de S. Shapiro), tot felul de păpuși (de la *Bolnavă* la *Mititică cu ochi mari de chihlimbar*), lumea viselor etc.

Un caz aparte îl reprezintă ciclul *Istorie amuzante* de Z. Tcaci inspirat din povestirile lui Gh. Gheorghiu în care părțile, pe lângă titluri, sunt prefațate și de scurte texte literare. Astfel, conținutul primei piese, *În pădure*, poate fi sesizat din următorul comentariu literar: “Ați fost în pădure, nu-i așa? E frumoasă și plină de taine. Dar dacă te uiți la ea prin ochelarii de soare, arată cu totul altfel”. Comentarii similare însoțesc și celelalte părți.

Dacă programatismul pictural, fără subiect este prezent în *suita* din Republica Moldova destul de frecvent și suficient de variat, atunci sfera de răspândire a programatismului cu subiect se limitează, de regulă, la ”suitele-selecții” compuse pe baza muzicii din balet, opere, filme, spectacole dramatice. În astfel de cicluri putem defini două tipuri de program: primul – cu subiect generalizat, al doilea – cu subiect concret, predilecția revenindu-i celei dintâi. De regulă, compozitorii evită redarea directă a faulei pieselor de teatru sau a filmelor, aranjând materialul muzical în baza dramaturgiei specifice forme instrumentale ciclice, ceea ce determină atât selectarea fragmentelor, cât și succesiunea acestora.

Suita Andrieș pentru două pianе de Z. Tcaci poate servi drept model de abordare liberă a materialului sursei, din ea rezultând o compoziție cu subiect generalizat. Secvențele din balet sunt grupate în așa mod, încât fiecare dintre cele cinci părți ale suitei concentrează o singură linie ideatică. Astfel, părțile I și II (*Hora* și *Adagio*) ne prezintă caracteristica celor doi eroi lirici – Floricica și Andrieș, în partea I intrând episoade din prolog și din tabloul 4 al baletului, în partea II – din tablourile 1 și 3. În partea III a suitei (*Divertiment*) se înlanțuiesc două valsuri, precum *Valsul fluturilor și al florilor* și *Valsul viețuitoarelor pădurii*. Ambele fragmente sunt preluate din tabloul 4 al baletului, ordinea însă le-a fost inversată. Partea IV (*Sabatul*) compusă în baza fragmentelor din tabloul 2 redă o scenă de dezmaț a forțelor răului, cum ar fi Vifor-Negru, Barbă-Cot, Zgripturoaica. Partea V încheie linia de

dezvoltare a forțelor binelui și pune în lumină personajele lirice pe fondul vieții poporului. În această parte a suitei este folosită muzica din tabloul 1 al baletului – scenele jocului popular. După cum se vede, succesiunea fragmentelor muzicale în suită nu coincide cu ordinea lor din balet, ideea victoriei forțelor binelui găsimu-și aici o altă modalitate de realizare.

Suita din baletul *Idolul* de E. Lazarev poate fi clasată printre compozițiile *cu subiect concret*, deși autorul nu și-a propus reconstituirea pe parcursul ciclului a întregii acțiuni, limitându-se la momentele ei principale, și anume: năvălirea barbarilor pe pământuri străine; înfripirea iubirii în inimile căpeteniei tribului barbar Arald și fetei din tabăra adversă Iuna; nunta și moartea eroinei; trezirea conștiinței lui Arald și protestul lui împotriva forțelor oarbe ale răului și violenței; lupta lui Arald cu marele sacerdot și frângerea spadei – simbol al războiului. Piesele ce reflectă această linie de subiect alternează periodic cu recitativele clarinetului solo, cărora le revine rolul de comentariu filosofico-emoțional al episoadelor dramatice.

O anumită linie de subiect exprimată prin mijloace instrumentale specifice poate fi intuită și în unele compoziții fără program declarat – Gh. Krauklis definește acest fenomen ca “programatism latent”, raportându-l la sfera intermediară între muzica cu program și cea fără program [1]. Astfel, în *Suita pentru oboi și pian* de V. Zagorschi elementele de subiect se observă la nivelul “relațiilor” dintre instrumente. Fiind în permanentă schimbare (ba contradicții necruțătoare, ba colaborare strânsă, ba dialoguri-rivalități), aceste relații regizează și planul general al structurii ciclului și arhitectura fiecărei părți, constituind temelia “instrumental-teatrală” a dramaturgiei lucrării.

Programatismul latent este prezent și în ciclul *Două piese pentru clarinet, vioară și violoncel* de Z. Tcaci. Astfel, partea I a acestei lucrări s-ar putea intitula *Muzicienii la o petrecere*. Pe parcursul “acțiunii” fiecare dintre instrumentele “personaje” execută funcția lui asemănătoare cu rolul actorului într-un spectacol. Piesa debutează cu o “competiție” dintre doi soliști: vioara intonează o melodie în *A-dur*, clarinetul îi urmează cu alta în *G-dur-e-moll*. Ambele instrumente cântă fără ca nici unul să-și ducă tema la bun sfârșit, de parcă ar pierde firul gândului. Treptat, muzicienii “se înflăcărează”, încep să cânte împreună, încercând să găsească tonalitatea comună (ex. 5).

Exemplul 5. Z. Tcaci. *Două piese*. P. I

Allegretto

The musical score consists of three staves: Violin (top), Clarinet in Bb (middle), and Cello (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegretto'. The Violin part begins with a whole rest, followed by a melody starting on G4 with a mezzo-forte (mp) dynamic. The Clarinet in Bb part also begins with a whole rest, followed by a melody starting on G4 with a mezzo-forte (mp) dynamic. The Cello part begins with a whole rest, followed by a bass line starting on G2 with a mezzo-forte (mp) dynamic. The Cello part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking. The score shows the instruments interacting and eventually playing together.

În partea mediană, în procesul de stabilire a “adevărului”, intră și violoncelul. Disputa dintre instrumente se întinde treptat, fiecare încercând să demonstreze de ce este capabil. În momentul de maximă “înfierbântare” se reîntoarce factura inițială – astfel, în final, pare să fie găsită o înțelegere reciprocă relativă. Deși, în ultimul moment, vioara, pe furiș, în *piano*, încearcă să scindeze proaspăta alianță, reluându-și melodia inițială... Totul însă se sfârșește cu bine, “consensul” tematic și tonal este atins definitiv.

Concluzionând cele expuse, menționăm următoarele. Exemplele enumerate probează concludent faptul că programatismul în suită din Republica Moldova joacă un rol considerabil. El a însoțit suita pe parcursul evoluției sale, devenind treptat din ce în ce mai variat și mai ingenios. În muzica autohtonă găsim o gamă largă de manifestare a programatismului, de la convențional la cel cu subiect. Deși multe

compoziții ocupă un loc intermediar între muzica “pură” și cea programatică, totuși, există și suite evidente programatice, întrunind toți cei trei factori esențiali, precum prezența concepției programatice, a unui program declarat și a mijloacelor specifice pentru realizarea acestuia.

Referințe bibliografice

1. КРАУКЛИС, Г. Методологические вопросы исследования программной музыки. В: *Вопросы методологии советского музыкознания*. Москва: МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1981.
2. СИГАНОВА, О. Полифоническая сюита памяти Д. Д. Шостаковича В. Симонова: аналитический очерк. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Arta muzicală. 2011, nr. 1–2 (12–13). Chișinău: Valinex SRL, 2011.
3. СКРЕБКОВА-ФИЛАТОВА, М. Проблемы эволюции живописности в музыке (от Вивальди до Респиги). В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, p. 16-22.

MISSA LUI V. CIOLAC: TRADIȚIILE GENULUI ECLEZIASTIC ÎN CONTEMPORANEITATE

MISSA BY V. CIOLAC: THE TRADITIONS OF THE ECLESIASTIC GENRE IN CONTEMPORANEITY

ECATERINA GÎRBU,

lector superior, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articol se elucidează aspecte ale procesului de reactualizare a tradițiilor muzicii religioase în contemporaneitate. Un rol decisiv în dialogul cultural-stilistic între tradiția laică și cea bisericească îl au procedeele artistice în care se reliefează modalitățile de utilizare a textului fiind aplicat rațional sau în baza memoriei asociative. Ca urmare se formează ideea autorului legată de stilistica lucrării. Se evidențiază faptul că asimilarea genurilor tradiționale ale muzicii religioase în cea laică este posibilă la cel puțin trei nivele. În special, utilizând metoda comparativă, autoarea studiului dovedește prezența conexiunilor muzicale ale Krönungsmesse in C-dur de W.A. Mozart, ce au servit drept model pentru conturarea parametrilor activi ai fenomenului de sinteză, cu Missa lui V. Ciolac, demonstrând că ultimul pornește de la modelul de tip clasic. Acest lucru, însă, nicidecum nu trasează limite în ceea ce privește existența trăsăturilor specifice unui stil sintetic și poate reprezenta o modalitate de abordare conștientă sau aluzivă.

Cuvinte-cheie: structuri textuale, stil sintetic, conexiuni, gen, tradiții

The article brings out aspects of the process of updating the traditions of religious music in the contemporary society. A decisive role in the cultural-stylistic dialogue between the secular tradition and the church one is played by the artistic method in which are reflected the means of using the text that is applied rationally on the basis of associative memory. As a result, is formed the author's idea about the stylistics of the work. There is emphasis on the fact that the assimilation of the traditional genres of religious and secular music is possible at least at three levels. Especially, when the author uses the comparative method she proves the presence of musical connections of Krönungsmesse in C-dur by W.A. Mozart that served as a model for outlining the active parameters of the synthesis phenomenon, with Missa by V. Ciolac demonstrating that the latter starts from the model of classical type. This, anyway, does not mark the limits regarding the existence of the specific features of a synthetic style and it can represent a way of conscious or allusive approach.

Keywords: textual structures, synthetic style, connections, genre sy traditions

Abordarea genurilor muzicii catolice în creația compozitorului V. Ciolac vorbește despre faptul că autorul nu se limitează doar la realizările artistice ce se înscriu în cadrul tradiției ortodoxe, dar face o tentativă reușită de a expune viziunile și aspirațiile proprii în muzica religioasă de origine catolică. Extinderea preocupărilor creative în spațiul muzicii catolice dovedește faptul că autorul a acumulat o experiență vastă în domeniul tradiției spirituale creștine în general. Deși creațiile care se înscriu în perimetrul conturat nu sunt atât de numeroase, totuși ele pot fi divizate în două grupuri. Factorii conform cărora se produce departajarea sunt determinați reieșind din tematica reliefată în cadrul acestora.

- Astfel, la *primul grup* pot fi atribuite creațiile, conținutul cărora este legat de chipul Măicii Domnului, relevat în denumirea acestora, spre exemplu: *Stabat Mater* (1997), *Magnificat* (2003), *Ave Maria* (1999), *Salve Regina* (2007). Fiecare lucrare din șirul nominalizat reprezintă de fapt o abordare contemporană a genurilor ce înscriu o pagină considerabilă în istoria muzicii universale și care pe parcursul mai multor secole au demonstrat actualitatea nu doar a tematicii, dar și a semnificației sacrale percepute de compozitori și tratate absolut individuală. În același timp, fiecare din acestea își dovedește apartenența la diferite genuri ale muzicii religioase, fie de dimensiuni mari sau mici. Ca urmare, factorul principal ce determină atribuirea lucrărilor enumerate la primul grup reiese din unitatea tematică reliefată care alcătuiește o ramură aparte în cultul catolic, fiind numită *mariologia*.
- Cel de-al *doilea grup* include creațiile ce se axează pe o tematică care reflectă chipul Salvatorului și Mântuitorului lumii, imagine ce constituie reperul unificator determinant al predicamentului propus, desfășurând un tablou complex în care se reliefează diferite ipostaze ale Ideii Jertfirii Fiului lui Dumnezeu, pentru salvarea omenirii. În același timp, poate fi urmărită și amplitudinea abordării genurilor, pornind treptat de la dimensiuni mici spre cele ample: *Miserere* (1995), *Dies irae* (1995), *Requiem* (1995), *Laudate Dominum* (2001), *Missa*¹ (2012). Particularitatea esențială comună celor două grupuri se definește prin reactualizarea pe parcursul secolelor a genurilor circumscrise cultului catolic.

Scopul articolului constă în identificarea elementelor ce țin de tradițiile genului missei reflectate în lucrarea lui V. Ciolac. *Missa* pentru cor, soliști, orchestră de cameră și orgă, cu participarea harpei și timpanelor, reprezintă o creație ce poate fi atribuită noilor direcții de abordare a muzicii religioase.

Lucrarea în cauză a fost deja studiată sub diferite aspecte în articole științifice, primul – *Messa de Vladimir Ciolac: particularitățile conceptului creativ* aparținând cercetătoarei M. Belih [1], care efectuează o analiză minuțioasă, profesionistă a *Misei*. Cel de-al doilea articol – *Missa de Vladimir Ciolac* este semnat de cercetătoarea E. Nagacevschi care propune o viziune nouă asupra aspectelor conceptuale ale *Misei* [2]. Abordarea problemei ce ține de reactualizarea tradițiilor, însă, reprezintă un cadru nou plasat în spațiul investigațiilor științifice despre creația de față. Subiectul propus are o importanță deosebită și în examinarea procesului de abordare contemporană a genurilor ce astăzi deja fac parte din istoria muzicii.

Pornind de la ideea lui V. Martînov despre *spațiul sacral nou* ce reprezintă o încercare de a se opune dezmembrării lumii contemporane pe calea creării unei sinteze culturale noi, ea se realizează la intersecția diverselor tradiții și culturi. Îmbinarea lor formează o multitudine de contexte culturale noi, ce se leagă într-un text unic multidimensional, cu scopul lărgirii *spațiului sacral*, existent în liturghie, în afara ei și a spațiului dat. Reactualizarea genurilor muzicii catolice de către compozitorul V. Ciolac constituie o tentativă de a decela într-o nouă dimensiune tematică religioasă reliefată de speciile tradiționale vechi în cadrul muzicii contemporane ce se desfășoară în zona *spațiului sacral nou*. *Missa* și *Requiem* sunt genurile ce se înscriu în perimetrul formelor ciclice. „Ele fac parte din stratul lucrărilor de macronivel care implică structuri componistice ideatice vaste și se supun unei anumite sistematizări de evenimente marcate în perimetrul unui rit”² – subliniază N. Guleanițkaia [3, p.320].

Cele două grupuri menționate mai sus demonstrează la diferite nivele procesul integrativ al întrepătrunderii tradițiilor religioase și ale celor laice. O altă particularitate comună ce posedă lucrările departajate se conturează în conceptul format de sursa religioasă creștină care determină logica structurării compoziției la general și care este creionată prin prisma subiectului. Punctul inițial de unificare a creațiilor menționate ce aparțin diferitor genuri devine conținutul spiritual, etic exprimat prin texte canonice și ritualuri, dar care fac parte deja din cadrul muzicii laice.

Missa compusă de V. Ciolac reprezintă o lucrare ce se înscrie în cadrul muzicii de concert, deși genul abordat de autor aparține muzicii tradiționale a bisericești catolice (mai târziu și a protestanților).

1 Pentru titlul lucrării compozitorul V.Ciolac a utilizat termenul *Missa* în varianta germană – *Messe*.

2 Traducerea citatelor din limba rusă aparține autorului articolului.

În situația dată, trebuie de menționat că întrepătrunderea genurilor din cele două zone specificate mai sus necesită evidențierea celor mai esențiale caracteristici legate de acest fenomen sintetic.

Procesul întrepătrunderii imaginilor și sistemelor verbale ale artei muzicale laice și celei religioase se derulează în perimetrul unui organism artistic, fiind condiționat de gândirea creativă a compozitorului constituind specificul conceptului lucrării. În concordanță cu acesta se efectuează determinarea principiului selectării și combinării diverselor mijloace, transformarea lor în concepții ce realizează motivele cu un caracter religios. Conturarea pilonului stilistic ce reprezintă un șir de constante și dominante evidențiază metoda de exprimare artistică a autorului grație căreia se defulează ideea lucrării, demonstrând tratarea individuală a procesului creativ derulat de compozitor. În această ordine de idei problema actualizării tradițiilor plasează un cadru, în care poate fi urmărite desfășurarea și gradul de transformare a tuturor elementelor implicate în procesul creativ, fie la nivel conștient sau intuitiv. Punctul de pornire în acest caz îl constituie ”lucrările, modelele primare ale cărora sunt luate din lumea ontologică (mai bine zis din existența religioasă) și care vorbesc cu ascultătorul într-o limbă specifică, consonantă obiectului și în același timp o limbă înțeleasă, nu ruptă din lexicul muzical-poetic cunoscut” [3, p. 254]. Ca urmare este necesar de a cerceta ”trăsăturile morfostructurii a stilului artistic” (termenul lui A. Losev), cu alte cuvinte acele ”modele primare viabile” (citad adus după N. Guleanițkaia [3, p. 15]), ce participă la formarea procesului creativ, dar și a complexului mijloacelor de expresie, utilizate de autor pentru realizarea imaginii propuse precum și a conceptului ideatic în compoziția laică.

Asimilarea genurilor tradiționale ale muzicii religioase în cea laică este posibilă la cel puțin trei nivele:

- Primul, cel *conceptual*, poate fi descris prin prisma ideilor religioase-filosofice, prezența cărora se conturează de conținutul lucrării în zona noimei fiind reprezentat sub formă de program (în cazul muzicii instrumentale) sau libret (în opere) și textul muzical, după cum și prin implementarea unor sau altor norme lingvistice ale muzicii bisericești.
- Cel de-al doilea se manifestă la nivelul *canonului de gen* ce poate fi urmărit în respectarea integrității întruchipării lui, a raportului între canon și stil, a corelării constantelor muzicii ecleziastice și celei de concert etc.
- La al treilea, nivelul *includerii muzical-textuale*, pot fi descoperite următoarele posibilități de realizare: utilizarea procedeele artistice ce poartă un sens aluziv, funcția cărora în textul autorului constă în direcționarea spre anumite genuri sau intonații. O altă eventualitate o constituie stilizarea anumitor simboluri, cum ar fi cântările bisericești, bătaia clopotului, etc. Urmează modalitatea în care se include citarea materialului muzical, ca regulă a cântărilor monodice.

Astfel, pluristratificarea organizării lucrării muzicale este condiționată de adăugarea conținutului ideatic, după cum și a mijloacelor de expresie din cadrul tradițiilor muzicii bisericești și reactualizarea lor la diferite nivele. Un fapt important care apare în dialogul cultural-stilistic între tradiția laică și cea bisericească îl joacă procedeele în care se reliefează modalitățile de utilizare a textului fiind aplicat rațional sau în baza memoriei asociative, ca urmare se formează ideea autorului legată de stilistica lucrării. Componentele care reprezintă în compoziția muzicală sfera noimei a religiei (ideile religioase) sau structuri textuale (verbale și muzicale) alcătuiesc microspații care se integrează organic în textul autorului și nu distrug unitatea stilistică. Anume ele, de regulă, devin punctele de conexiune ale structurii semantico-compoziționale a modelului muzical nou.

Unul din factorii primordiali ai tradiției muzicale religioase ce se evidențiază în *Missa* compusă de V. Ciolac reprezintă textul canonic utilizat de către compozitor. În acest caz faptul apelării la textul tradițional poate îndeplini funcția ce este legată de exprimarea propriilor constante spirituale profunde și în același timp a principiilor valoroase viabile, ideilor, conceptelor ideatice, impulsurilor epocii contemporane. Astfel, legăturile textuale și conceptuale cu sfera muzicii ecleziastice este prezentă în creația nominalizată a compozitorului V. Ciolac, demonstrând în același timp interesul deosebit pentru asimilarea tradițiilor muzicii bisericești care devine un reper important pentru exprimarea viziunii

nilor proprii ale autorului. După părerea cercetătoarei ruse N. Guleanițkaia, acest fapt este condiționat de însăși procesul de conștientizare spirituală a temelor și subiectelor sacrale, ce presupune o atitudine personală, realizată în chipuri sonore [3, p. 319].

Utilizarea *textului* canonic de către compozitor comunică un argument considerabil în demonstrarea faptului că autorul se adresează la o specie ce aparține zonei muzicii bisericești a cultului catolic, ca urmare, cea de-a doua conexiune o constituie *genul* lucrării care de asemenea își are sorgintea în spațiul muzicii sacrale.

Discutând problema reactualizării tradițiilor muzicii religioase în contemporaneitate, vom aborda ramura occidentală a creștinismului, reflectarea particularităților de gen ale missei care s-au cristalizat în epoca Clasicismului. Secolul XVIII este marcat de continuarea procesului secularizării vieții sociale, ce-și lasă amprenta și în domeniul muzicii sacre care treptat ocupă locul secund, pe când genurile muzicii laice se plasează pe o poziție de frunte. Totuși în ceea ce privește sistemul de ierarhie a genurilor, muzica spirituală își păstrează importanța, deoarece anume scriitura opusurilor din cadrul genurilor bisericești servesc drept indiciu al măiestriei compozitorului.

Schimbarea structurii interne a părților misselor din epoca Clasicismului comparativ cu cele ale Renașterii nu era legată de principiile muzicale ale formării misselor, dar de o nouă tratare a textului. În prim plan se plasează reflectarea sensului emotiv, ca expresie muzicală a afectelor. Emotivitatea muzicii missei, însă, nicidecum nu diminuează importanța textului: muzica descoperă mai devreme decât literatura prezența în orișice text, dar mai ales în cel divin, a subtextului și contextului, ce contribuie la conștientizarea acestuia de către ascultători. Totuși, un fapt ce trebuie de menționat este că prezența afectului limitează într-o oarecare măsură perceperea textului. Predominarea absolută a modului major în creația lui J. Haydn și W.A. Mozart poate fi privită ca o reflectare a percepției lumii Divine, o calitate a realizării armoniei și adevărului. Anume atenția față de semantica și tradițiile care s-au stabilit pe parcursul secolelor în legătură cu acest text, obligă compozitorii școlii clasice vieneze să ajusteze textul altfel decât compozitorii secolului XVI.

În semnificația profundă a textelor rugăciunilor, compozitorul evidențiază în fiecare caz aparte doar un număr limitat de înțelesuri. Pe de o parte, acest fapt devine un neajuns al procesului creativ care este ușor depășit grație influenței puternice a emoției, ce atrage spre compasiune și pe ascultătorii neatenți sau indiferenți față de rugăciune. Însă, dacă muzica poartă un caracter solemn, festiv, atunci unde se află pocăința? Dacă regretul cu privire la nedesăvârșirea proprie ajunge la deznădejde, atunci unde-i credința în mila lui Dumnezeu? Discrepanța conturată se manifestă prin reflectarea textelor în missele lui J. Haydn și W.A. Mozart, care rar sunt monotonale și monosemantice. La general, toate textele de rugăciune sunt bogate în semnificații, sensuri.

În a doua jumătate a sec. XX se evidențiază o tendință de reabilitare a muzicii spirituale din sec. XVIII, deoarece atitudinea critică a Bisericii Catolice față de creațiile religioase ale compozitorilor clasici vienezi a avut drept consecință tratarea acestora ca niște lucrări laice. Faptul menționat totuși este repus în discuție în cadrul revalorificării creației acestor compozitori din punct de vedere a apartenenței, în special al misselor, la cadrul muzicii religioase. Acestei teme îi sunt consacrate cercetări științifice, însă scopul nostru este de a evidenția din șirul de lucrări religioase modelul primar pentru conturarea elementelor tradiționale ce sunt prezente în *Missa* lui V. Ciolac. Unul din punctul de reper al abordării actuale a muzicii religioase în contextul laic, care se amplifică în perioada sec. XVIII, fiind actual și pentru practica contemporană, este faptul că compozitorii din această perioadă realizează lucrări în perimetrul cărora sunt expuse, pe de o parte, tratări noi ale semnificațiilor textului canonic, iar pe de altă parte, cele ale limbajului muzical bogat care oferă un suport considerabil pentru elucidarea principiilor morale și spirituale ale timpului său.

Documentându-ne din mai multe surse cu privire la missele lui J. Haydn, am ajuns la concluzia că în muzica bisericească compozitorul rămâne sub influența *stilului galant*, care în sec. XVIII era sinonimul stilului liber fiind unul din elementele primordiale ale muzicii laice și, totodată, după părerea

unor autori, foarte potrivit pentru a exprima dragostea de copil (gingașă, suavă) și candoarea față de Creator. Particularitățile specifice pentru acest stil se remarcă prin predominarea facturii omofone, utilizarea tonalităților luminoase, turațiilor armonice simple, melodiilor de origine vocală, ritmului tipic pentru genurile de dans. Studiind missele lui W.A. Mozart, putem menționa faptul că, deși ele sunt compuse în perioada timpurie a creației sale, totuși, dovedesc maturitate prin descoperirea spațiului sacral presupus de rugăciune după cum și un caleidoscop bogat de afecte atât de specifice pentru muzica religioasă a Clasicismului.

O atenție deosebită merită să fie acordată *Krönungsmesse (Missa Încoronării)* de W.A. Mozart compusă aproximativ în anul 1779 cu ocazia sărbătoririi unui eveniment important din cadrul bisericii catolice, numită biserica Înălțării, unde în 1751 a fost încoronată icoana Maicii Domnului, acest eveniment fiind marcat anual. *Krönungsmesse* a fost înalt apreciată nu numai de contemporanii săi, dar și de teologii catolici din secolul XX, cum ar fi, spre exemplu, *Hans Küng* care menționează că muzica *Missei* redă cu o veridicitate extraordinară solemnitatea liturghiei și reliefează sensul textului [4, p. 134].

Studiind clavirul *Krönungsmessei*, am ajuns la concluzia că se evidențiază un șir de conexiuni cu *Missa* lui V. Ciolac și anume această lucrare poate servi drept model primar pentru demonstrarea fenomenului tradiției în componistica contemporană. Un prim argument în favoarea acestei teze este denumirea originală a opusului lui Mozart, și aici este necesar să specificăm că autorul îl întitulează în limba germană *Messe in C-dur* sau *Krönungsmesse KV 317*. V. Ciolac, la rândul său, își denumește lucrarea *Messe*, evident, fără specificare adăugătoare, deoarece aceasta nu a fost compusă cu ocazia unui eveniment bisericesc, ci reprezintă o creație de concert.

Titlul german de *Messe* și nu *Missa* din latină, care se întâlnește de regulă în denumirile lucrărilor ce se atribuie acestui gen din diferite perioade, vorbește despre predilecția lui V. Ciolac pentru creațiile reprezentate în perioada clasică care îmbină armonios elementele specifice stilului muzicii religioase și ale celei laice. Abaterea de la termenul canonic ce vine din limba latină este deja un prim pas spre pătrunderea și demonstrarea schimbărilor ce s-au produs în cultul catolic pe parcursul mai multor secole. O altă conexiune vizibilă se evidențiază și în structura lucrărilor compozitorilor, ambele având același număr de părți, titlurile cărora coincid.

Urmărind structura misselor putem conchide că tempourile în care sunt scrise părțile manifestă o diferență ne semnificativă, remarca *maestoso* persistă în ambele lucrări și accentuează caracterul solemn ca una din trăsăturile specifice acestui gen. Evident, fiecare compozitor reliefează cu remarca de solemnitate partea pe care o consideră ca fiind mai sacramentală. Este necesar de a menționa faptul că modul de organizare a missei tradiționale conturează o formă alcătuită din 5 părți și anume *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*. În cazul dat, W.A. Mozart, precum și V. Ciolac se abat de la structura tradițională, evidențiind *Benedictus* ca o parte separată, ce de obicei se include ca o secțiune în cadrul compartimentului *Sanctus*. O astfel de divizare nu reprezintă o inovație, din contra, astfel de divizări se întâlnesc frecvent nu doar la Mozart, dar și în missele lui Haydn. V. Ciolac selectează la fel această formă din 6 părți și nu cea tradițională, profilând prin tempoul *Andante maestoso con espresso* importanța acestei secțiuni. Pentru identificarea altor conexiuni este necesar de a urmări modul de structurare a părților interne ale *Missei* la ambii compozitori. Accentuarea atmosferei solemne este bine zugrăvită în *Kyrie eleison* din *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart, acest fapt evidențiindu-se prin remarca făcută de autor cu privire la tempo – *Andante Maestoso*. Denumirea de *Missa Încoronării* presupune creionarea unui tablou fastuos, plin de măreție și solemnitate. Prezența formulei ritmice – optimea cu punct și șaisprezecimea, evidențiată și în *Missa* lui V. Ciolac, devine de asemenea, unul din factorii primordiali ce oferă discursului muzical un caracter solemn și activ; mișcarea treptată, ascendentă a liniei melodice cuprinsă în intervalul de cvartă cu repetarea unuia și aceluiași sunet de trei ori, vorbește despre prezența procedului de exclamare în interpretarea textului. Astfel de procedee nu numai contribuie la pronunțarea deslușită a textului, dar și la crearea impresiilor afective.

Motivul inițial expus de cor poate fi numit „motivul declamării” [1, p.178], care are o semnificație importantă pentru întreaga lucrare, deoarece va suna practic în toate părțile *Missei*, păstrând tenta de solemnitate. Forma primei părți al *Krönungsmesse* lui W.A.Mozart este tripartită, secțiunile fiind delimitate prin tempouri (*Andante Maestoso - Più Andante - Andante Maestoso*). Autorul se dezi-ce de tradiționala divizare a părții I *Kyrie* în strofe și nu structurează *Christe* într-o secțiune aparte. Împărțirea în strofe la reprezentării școlii clasice vieneze deja nu se mai produce.

Revenind la compararea misselor de W.A.Mozart și V. Ciolac, putem remarca că în cadrul primelor părți ale misselor celor doi compozitori se atestă un șir de elemente comune ce țin de prezența formulei ritmice, tempoului *Andante*, măsurilor de 2/4 și 4/4, utilizării intervalului de cvartă, după cum și prezența unui motiv inițial ca un element primordial care va juca un rol important în perimetrul întregii creații, precum și reliefaarea unui tablou solemn și crearea stării de interiorizare a rugăciunii. Deși V. Ciolac nu evidențiază caracterul solemn prin remarca tempoului, totuși tenta de măreție se sesizează grație expresivității partidei corale, formulei ritmice propuse. Gradul dramatismului, care la fel se manifestă în secțiunea mediană a părții întâi, este depășit de atmosfera măreției, solemnității din încheiere. După dimensiuni *Kyrie* din *Missa* lui V. Ciolac este mai mare comparativ cu cea a lui W.A. Mozart, prin aceasta se pronunță importanța semantică a părți întâi în cadrul structurii integrale a creației.

În *Krönungsmesse* lui W.A. Mozart *Gloria* este scrisă în forma de rondo, textul jucând rolul principal în complinirea materialului muzical cu emotivitate. Reliefaarea tabloului de bucurie se realizează grație repetării celor două teme ale refrenului în cadrul *Gratias, Quoniam, Cum sancto*, iar episodul major *Domine Deus* și cel în minor *Qui tollis* nu numai divizează strofele, dar și corespund semnificației afective zugerăvite în această parte.

Analiza minuțioasă a *Missei* de V. Ciolac, efectuată de cercetătoarea M. Belâh, ne permite să evidențiem faptul că partea a doua *Gloria* este secționată în 6 compartimente: *Gloria in excelsis Deo; Laudamus te; Domine Deus Rex coelestis; Domine Deus, Agnus Dei; Quoniam tu solus sanctus; Quoniam tu solus*, modul de structurare a secțiunilor conturează forma *strofică de motet ce este tipică pentru missa multivocală* [1, p.180]. O astfel de organizare compozițională a materialului tematic vorbește la fel despre prezența unor conexiunilor asociative la nivel subconștient, intuitiv cu un substrat și mai vechi al spațiului sacral. Structura multipartită ce se conturează în *Misesele* ambilor compozitori provine de la modul de organizare a textului care schițează anumite constituiri ale rândurilor verbale, reieșind din tratarea individuală a autorului. Dacă e să ne referim la partea a doua din *Krönungsmesse* lui W.A. Mozart, atunci putem menționa faptul că ea după dimensiunile sale depășește cu mult *Gloria* din *Missa* de V.Ciolac. Caracterul părților, însă, nu se deosebește radical, deoarece în ambele se zugerăvește un tablou fastuos, deși la W.A. Mozart tenta solemnă este mai accentuată, reprezentând în esență un imn măreț. Astfel, conexiunile se manifestă aici doar în cadrul semanticii, ce reiese din sensul textului canonic.

Întrebuințarea diverselor procedee de remetrizare, variere intonativă și ritmică, divizarea modurilor, iar mai apoi și a menzurilor, în partea a II-a creează impresia predominării cântărilor medievale desfășurate într-o manieră liberă. Acest fapt confirmă o legătura cu substraturile vechi ale muzicii bisericești.

Credo din *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart conturează forma rondo, unde refrenul este compus din două teme ce se repetă uneori împreună, alteori separat, evident o astfel de structurare a acestei părți reiese din gruparea individuală a textului de către compozitor. Un rol important îl joacă motivul inițial expus de cor (așa numitul „motivul declamării” ce a sunat în prima parte) în care se evidențiază formula ritmică de pătrime cu punct și optime ce creează o tentă de măreție, solemnă manifestând un anumit grad de echivalență cu partea întâi în ceea ce privește atmosfera și intonații comune. Evenimentele reflectate în text sunt conturate prin gruparea rândurilor ce formează secțiuni constitutive din cadrul formeii rondo, ele fiind separate grație tempoului, intermediilor, modalităților interpretative

În ceea ce privește structurarea părții a treia din *Missa* lui V. Ciolac, ne vom axa pe rezultatele obținute de M. Belâh, care afirmă: "Credo reprezintă o structură rondală liberă, în care funcția refrenului o joacă tema "Credo in unum Deum", intonativ fiind înrudită cu tema primului episod "Kyrie" [1, p. 183]. Grație acestei teme se creează o atmosferă solemnă, măreață ce conturează paralele cu *Krönungsmesse* lui Mozart în care motivul inițial la fel are o importanță primordială nu numai sub aspect intonativ, dar și din punct de vedere semantic. Astfel în ambele lucrări se evidențiază o manieră de interpretare declamativă cu accentuarea preponderentă a primelor silabe ce sporește efectul de măreție și amplifică extinderea semnificației conținutului expus în text. Acest fapt fiind la fel o conexiune între cele două Misse ce se manifestă în abordarea principiului de utilizare a materialului intonativ la nivel de tematism, după cum și aplicarea aceluiași procedeu de tratare a textului și anume psalmodierea (repetarea unuia și aceluiași sunet) pentru evidențierea accentelor conținutului. Forma utilizată de ambii autori la fel constituie un punct de conexiune în cele două creații *Credo* fiind compus în forma de rondo, în timp ce abordarea canonică a părții *Credo* de obicei conturează forma strofică variantică [5, p. 57].

V. Ciolac recurge la aceleași procedee de partajare a episoadelor din cadrul părții a treia, adică la separarea prin tempouri diferite și mijloace interpretative. În *Credo* putem evidenția un șir de parametri tradiționali activi ce țin de utilizarea materialului intonativ ca un suport inițial al structurării materialului tematic, evidențiind formula ritmică specifică, prezentă în cadrul modelului primar. Aplicarea procedeelelor interpretative se regăsesc în perimetrul modelului, cum ar fi accentuarea silabică, repetarea rândurilor textului canonic, psalmodierea. O altă conexiune este utilizarea formei rondo prezentă în model, după cum și întrebuițarea metodei de separare a compartimentelor grație tempourilor.

Textul părții *Sanctus* este alcătuit din două cântări: *Sanctus* și *Benedictus*, prima reprezintă cântarea Serafimilor (cel mai înalt cin în ierarhia cerească) ce-l preamăresc pe Dumnezeu, a doua *Benedictus* este cântarea în care se preaslăvește Iisus Hristos. *Sanctus* cuprinde doar cinci rânduri ce sunt divizate în două părți: prima include rândurile *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth / Pleni sunt coeli et terra gloria tua*, iar a doua *Osanna in excelsis / Benedictus qui venit in nomine Domini. / Hosanna in excelsis*. [5, p. 63] O astfel de partajare a textului se păstrează în cazul când structura Missei este tradițională, adică din cinci părți, iar în Missele date se produce o altă divizare a textului: primele trei rânduri sunt incluse în *Sanctus*, pe când celelalte două în *Benedictus*. În *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart, *Sanctus* este cea mai mică parte după dimensiuni. Forma este bipartită simplă: în prima secțiune sunt expuse primele două rânduri ale textului, iar a doua este separată prin tempoul *Allegro assai* și expune al treilea rând: *Osanna in excelsis*, continuând evidențierea caracterului măreț ce este accentuat și de cvarta ascendentă interpretată de soprane, după cum și de ritmul specific al secțiunii precedente.

În *Missa* lui V. Ciolac, partea a IV-a *Sanctus* zugrăvește o imagine luminoasă plină de căldură. După structură conturează forma tripartită simplă fără repriză tematică cu o codă mare [1, p. 186]. Conexiunile ce apar cu *Krönungsmesse* lui Mozart țin de tempoul și semantica discursului muzical.

În *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart, materialul muzical al părții *Benedictus* conturează o formă bipartită cu repriză, în care prima parte se evidențiază prin tempoul *Allegretto*, după cum și de amplasarea săriturii de octavă la sopran ce creează o atmosferă solemnă, plină de bucurie. Secțiunea a doua reprezintă repetarea celui de-al doilea compartiment din *Sanctus*, păstrând în tocmai și tempoul *Allegro assai*, deoarece se repetă cuvintele *Osanna in excelsis*.

În *Missa* lui V. Ciolac, *Benedictus* la fel este scris în formă bipartită, o astfel de divizare fiind dictată de structura textului canonic ce cuprinde doar două rânduri, ambii compozitori în cazul dat se conduc de configurarea și semnificația cuvintelor din text. Predomină culorile luminoase, se reduce componența orchestrală, se creează o atmosferă camerală. În perimetrul părții *Benedictus* conexiunile cu partea respectivă din *Krönungsmesse* se manifestă mai pronunțat în plan semantic care reiese din sensul textului, în rezultat modul de organizare al acestuia conturează forma bipartită, fiind prezentă în ambele creații, iar predominarea tonalităților majore la fel vorbește despre legăturile comune ale tratării imaginilor din partea nominalizată.

În *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart *Agnus Dei* se conturează o formă tripartită, evident separarea părților fiind structurată în dependență de text. Divizarea se accentuează prin tempouri, prima – *Andante sostenuto*, a doua – *Andante con moto* și a treia *Allegro con spirito*. La nivelul tematismului muzical se trasează linii de reminiscență cu partea întâi a Missei – *Kyrie*, acest fapt îi oferă o tentă de solemnitate, măreție care a fost atât de bine pronunțată în începutului Missei.

În *Missa* lui V. Ciolac *Agnus Dei* la fel conturează forma tripartită, reliefează imagini ce au trăsături comune cu prima parte a Missei. Astfel, *Agnus Dei* demonstrează un șir de conexiuni ce țin de arhitectonica formei care în ambele misse este dictată de modul de organizare a textului constituind o structură tripartită. Începutul părții după caracterul muzicii în cele două creații este practic la fel, doar că la V. Ciolac începe basul solo, iar mai apoi continuă linia melodică soprano solo, dar W.A. Mozart începe cu soprano solo care interpretează melodia, conturul căreia se evidențiază prin intonații specifice madrigalelor și care se consideră elemente tipice pentru missele din sec. XV-XVI. Continuarea discursului muzical o realizează corul, o astfel de partajare o găsim și la V. Ciolac. În ambele lucrări se evidențiază elemente comune cu prima parte *Kyrie*, în ceea ce privește formulele ritmice și procedeul de variere a tematismului inițial. Diferențierea o constituie tratarea și accentuarea imaginii, la W.A. Mozart se evidențiază începutul *Agnus Dei* printr-o tentă de tristețe, îndurerare, implorare pe care o regăsim și în *Missa* lui Ciolac.

Finalul *Krönungsmessei in C-dur*, însă, zugrăvește un tablou solemn, măreț așa cum a fost propus la începutul lucrării, pe când la Ciolac, coda creionează o imagine tragică. O astfel de tratare a conceptului semantic este explicabil, dacă ne reamintim despre evenimentul cu ocazia căruia a fost compusă *Messe* lui W.A. Mozart și denumirea ei *Krönungsmessei (Missa Încoronării)*, atunci un sfârșit solemn era necesar din punct de vedere al tabloului semantic propus inițial. Iar *Messe* lui V. Ciolac reprezintă o lucrare compusă pe baza textului canonic, dar conceptul creației este mai aproape de sensul reliefat însăși în *Missa* ca unul din cele mai importante genuri ale muzicii bisericești a cultului Catolic și anume reprezentarea Jertfei adusă de Mântuitor.

Merită o atenție deosebită procedeele polifonice pe care le utilizează ambii compozitori în perimetrul Missei, ce la fel reprezintă conexiuni muzicale. Predominarea în special a imitațiilor, canoanelor, ostinato polifonic în cele două creații arată că autorii deși au compus în epoci diferite se axează pe viziuni comune în plan compozițional, folosind practic aceleași procedee. Deși pentru *missa* tradițională este specific aplicarea formelor polifonice complicate cum ar fi *fuga* sau *fugato*, mai ales în compartimentele finale din *Gloria, Credo, Sanctus*.

În concluzie putem evidenția faptul că lucrarea lui W.A. Mozart *Krönungsmesse in C-dur* servește drept model primar pentru conturarea conexiunilor muzicale cu *Missa* lui V. Ciolac.

1. Lucrarea manifestă un șir de parametri activi ai acestui fenomen, începând cu denumirea de *Messe* ce provine din limba germană și se abate de la cea latină.
2. Aplicarea textului canonic ca un suport semantic, după cum și păstrarea integrală a acestuia în ambele cazuri.
3. Structura *Miselor* este identică – de 6 părți în locul celor 5 tradiționale, după cum și evidențierea ca parte separată anume a *Benedictus*-ului la fel vorbește despre conexiuni muzicale ce se manifestă la nivelul compoziției lucrărilor.
4. Prezența formulei ritmice identice după cum și a ”motivului declamării” ce creionează tabloul solemn, măreț, specific de fapt pentru acest gen.
5. Tempourile care se apropie foarte mult și evidențierea unora prin remarcă *Maestoso* continuă șirul de conexiuni dintre cele două *Misse*.

Prezența conexiunilor muzicale ale *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart, ce a servit drept model pentru conturarea parametrilor activi ai acestui fenomen de sinteză cu *Missa* lui V. Ciolac demonstrează faptul că ultimul pornește de la modelul de tip clasic. Acest lucru, însă, nici de cum nu trasează limite în ceea ce privește existența trăsăturilor specifice unui stil sintetic și poate

reprezenta o modalitate de abordare conștientă sau în mod aluziv. Elementele stilului sintetic ce se manifestă în *Missa* lui V. Ciolac sunt, în special, modalitatea de variere a materialului intonativ, procedeele polifonice provenite din diferite epoci, iar imitarea bătăii clopotului poartă amprenta influenței muzicii ruse și creează paralele cu ortodoxia. Continuitatea elementelor stilului sintetic se manifestă prin exemplul din *Agnus Dei*, conturul melodiei inițiale al căruia se evidențiază printr-o tentă tristă și reliefează caracteristici specifice pentru perioada Romantismului, „după stilistică ea se înscrie în muzica romantică, iar initio al ei este o aluzie la tema povestirii lui Francesca din uvertura *Francesca da Rimini* de Ceaikovski” [1, p. 187]. În legătură cu prezența stilului sintetic putem menționa că în muzică se produc procese de sintetizare și generalizare a genurilor, stilurilor înrădăcinate în perioadele precedente; astfel, în unitatea compozițională se îmbină diverse posibilități de utilizare a limbajului muzical, iar în tendințele stilistice se manifestă orientarea spre unitatea melodică.

Stilul sintetic aduce cu sine multiple posibilități semnificative de tratare a conținutului, ce depind intenționat sau nu, de sursele citate, poate, inconștient, și mediul semiotic, la care poate fi atribuit lumea subiectivă a autorului. Prezența conexiunilor muzicale cu *Krönungsmesse in C-dur* de W.A. Mozart nu atestă necondiționat faptul utilizării *intenționate* de către V. Ciolac a lucrării analizate ca un model primar. Putem presupune că toate elementele comune identificate pe parcursul studierii acestor două Misse sunt aplicate la nivel *intuitiv*, reieșind din experiența creativă acumulată de compozitor și folosită la nivel subconștient.

Referințe bibliografice

1. БЕЛЫХ, М. Месса В. Чолака: Особенности творческого замысла. *În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, nr. 1-2 (12-13). Chișinău, 2011, p. 177-190.
2. NAGACEVSCHI, E. *Missa* de Vladimir Ciolac. *În: Arta*, vol. XXIII, nr. 2. Chișinău, 2014, p. 40-45.
3. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. *Поэтика музыкальной композиции*. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Языки славянской культуры. Москва, 2002.
4. БАЛЫТАЗАР, Г.У. фон, БАРТ, К., КЮНГ, Г. *Богословие и музыка*. Три речи о Моцарте. Москва, 2006.
5. КЮРЕГЯН, Т.; МОСКВА, Ю.; ХОЛОПОВ, Ю. *Григорианский хорал: Учебное пособие*. Московская гос. Консерватория имени П.И. Чайковского. Москва, 2008.

RUGĂCIUNILE LA RÂUL VAVILONULUI ȘI UȘILE POCĂINȚEI DIN CICLUL IMNELE VECERNIEI ȘI UTRENIEI DE M. BEREZOVSKI – EXEMPLE DE ABORDARE A CREAȚIILOR ALTOR COMPOZITORI

TO THE RIVER OF BABYLON AND THE DOORS OF REPENTANCE PRAYERS FROM THE VESPERS AND MATINS HYMNS CYCLE BY M. BEREZOVSKI – EXAMPLES OF APPROACHING THE CREATIONS OF OTHER COMPOSERS

Hristina BARBANOI,

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În acest articol sunt analizate două rugăciuni care se interpretează în biserică în perioada Triodului – rugăciunea “La râul Vavilonului” și rugăciunea “Ușile Pocăinței” din ciclul “Imnele Vecerniei și Utreniei” de Mihail Berezovski. Autoarea articolului demonstrează felul în care compozitorul basarabean a abordat creațiile a doi compozitori de tradiție slavonă – V. Krupički și A. Vedel, stabilind gradul de implicare în partiturile originale și modificările conferite celor două rugăciuni, totodată reușind să stabilească sensul ce stă ascuns în spatele indicațiilor compozitorului basarabean “aranjat” în cazul rugăciunii “La râul Vavilonului”, față de remarca “aranjat și apus” în cazul rugăciunii “Ușile Pocăinței”. Autoarea realizează

o analiză comparată între cele două rugăciuni, dezvăluind conținutul textului și tratarea muzicală a acestuia, trăsăturile facturii, particularitățile armonice, implicit gradul de popularitate și viabilitatea lor.

Cuvinte-cheie: Mihail Berezovschi, compozitori de tradiție slavonă, muzică bisericească, muzică corală, creații originale, aranjament

In this article are analysed two prayers which are performed in church in the Triodion period – “To the river of Babylon” prayer and “The Doors of Repentance” prayer from “The Vespers and Matins Hymns” a cycle by Mihail Berezovschi. The author shows the way in which the Bessarabian composer approached the creations of two composers of slavonic tradition– V. Krupițki and A. Vedel, determining the degree of involvement in the original scores and the changes conferred to the two prayers, at the same time, succeeding to establish the meaning that lies hidden behind the indications of the Bessarabian composer “aranjat” for “To the River of Babylon” prayer versus the “aranjat și apus” remark for “The Doors of Repentance” prayer. The author of this article realizes a comparative analysis between the two prayers, revealing the content of the text and its musical treatment, the texture features, the harmonic peculiarities, implicitly the degree of popularity and their viability.

Keywords: Mihail Berezovschi, slavonic tradition composers, church music, coral music, original creations, arrangement

Compozitorul Mihail Berezovschi este un înaintaș merituos al muzicii religioase basarabene, a cărui contribuție incontestabilă pentru evoluția acestui domeniu s-a materializat în principal în cele 2 cicluri ample de cântări bisericești semnate de el – ciclul “Imnele Sfintei Liturghii” editat în anul 1922 și ciclul “Imnele Vecerniei și Utreniei” datat cu anul 1927.

În ciclul “Imnele Vecerniei și Utreniei” găsim rugăciunile *La râul Vavilonului* și *Ușile pocăinței*. Aceste creații sunt niște exemple elocvente ce demonstrează abordarea creațiilor compozitorilor de tradiție slavonă, de către compozitorul basarabean Mihail Berezovschi, este vorba despre compozitorii V. Krupițki și A. Vedel, primul din ei fiind autorul rugăciunii *La râul Vavilonului* și al doilea - al rugăciunii *Ușile pocăinței*.

Am selectat intenționat anume aceste două rugăciuni pentru realizarea articolului de mai jos, întrucât ambele sunt interpretate în perioada Triodului¹, la Utrenie, fiind purtătoare a unor texte deosebit de profunde și pătrunzătoare, datorită și perioadei în care se interpretează. În acest context, dorim să amintim faptul că Mihail Berezovschi a fost slujitor al Domnului, iconom stavrofor, preot la biserica Catedralei din Chișinău, de asemenea șef al corului arhiepiscopal – informație pe care o găsim inclusiv pe coperta ciclului “Imnele Vecerniei și Utreniei” [1]. Așadar, era un bun cunoscător al rânduiei bisericești și un participant direct la serviciile divine.

Tindem să credem că apelarea de către compozitorul basarabean anume la aceste creații ce aparțin compozitorilor V. Krupițki și A. Vedel nu este una întâmplătoare. Se știe, în special cu privire la rugăciunea *Ușile pocăinței* de A. Vedel că era una foarte populară la vremea respectivă, dar și în prezent, lucru despre care menționează și Diaconul Alexei Iliin în articolul său intitulat *Гармония эстетики и аскетике. О реформе гласовых гармонизаций* [2]. Aceasta ne permite să afirmăm faptul că, în ciclul său, Mihail Berezovschi a inclus anume cele mai îndrăgite creații religioase, atât de către Întâistătătorul bisericii ortodoxe din Moldova din acea perioadă, cât și de către întreaga comunitate de creștini din spațiul basarabean.

În cazul rugăciunii *La râul Vavilonului* de V. Krupițki, M. Berezovschi realizează aranjamente la 4 voci, atât pentru cor mixt, cât și pentru cor bărbătesc. Textul acestei rugăciuni nu este altceva decât versetele Psalmului 136: *La râul Babilonului, acolo am șezut și am plâns, când ne-am adus aminte de Sion. În sălcii, în mijlocul lor, am atârnat harpele noastre. Că acolo cei ce ne-au robit pe noi ne-au cerut nouă cântare, zicând: “Cântați-ne nouă din cântările Sionului!” “Cum să cântăm cântarea Domnului în pământ străin?”*<...>. Această rugăciune atât de profundă se interpretează în Postul Mare, la Utrenie, precum și la încă două Duminici premergătoare Postului Mare.

Părintele Ilie Cleopa ne învață că: “Psalmul acesta este o mișcătoare icoană a omului căzut în robia păcatului și a izbăvirii lui. Cel robit de patimi este înstrăinat de cetatea bucuriei – Sionul; este dus de-

1 Perioada Triodului este un interval de timp de 10 săptămâni, cuprinsă între Duminica Vameșului și a Fariseului și până în Ziua de Paști, dintre care 3 săptămâni sunt premergătoare Postului mare, alte 6 săptămâni fac parte nemijlocit din Postul mare și a 10-a este Săptămâna Patimilor.

parte, ca și Fiul risipitor, în Babilonul cel întunecat și în robie. <...> să omorâm patimile din fașă, de la început, să nu le lăsăm să crească; să le lovim de Piatra-Hristos, prin neconținută rugăciune și nu vom mai fi luați în robia babilonică a patimilor” [3].

În cazul aranjamentului pentru cor mixt, compozitorul basarabean alege o altă tonalitate: *e-moll* în locul lui *a-moll*, în schimb măsura de $\frac{4}{4}$ din sursa inițială este păstrată. Ca urmare a înlocuirii textului în limba rusă prin textul în limba română, survin un șir de modificări de ordin ritmic. Este sesizabilă de asemenea și o simplificare a facturii: în partitura lui V. Krupițchi găsim momente în care factura este îmbogățită prin *divisi* ale vocilor, ajungând până la 6 voci, ceea ce nu găsim întotdeauna și în partitura lui M. Berezovschi, doar pe alocuri putem auzi asemenea îmbogățiri ale facturii. Rugăciunea se desfășoară în formă strofică, ceea ce face ca aceste momente de simplificare a facturii să se repete de mai multe ori, le găsim în frazele: *când ne-am adus noi aminte de Sion*, sau *am spânzurat organele noastre*, sau în fraza *Cântați nouă din cântările Sionului*, de asemenea în fraza *uitată să fie dreapta mea* și în altele. În ele, M. Berezovschi preia vocea inferioară din diviziile sopranelor din partitura lui V. Krupițki și o încredințează altistelor, partida cărora este interpretată de tenori, iar ceea ce cântă tenorii în sursa inițială pur și simplu omite, întrucât nu este altceva decât dublarea la o octavă în jos a partidei sopranelor divizate.

În alte locuri, dimpotrivă, M. Berezovschi îmbogățește factura, este cazul lexemului *Aliluia* care se repetă la sfârșitul fiecărei fraze a rugăciunii, în ultimul acord, compozitorul basarabean divizează partida tenorilor și basilor, creând astfel un acord complet, cu cvinta, care lipsește în partitura lui V. Krupițki. Nu se întâmplă același lucru și în aranjamentul pentru corul bărbătesc, unde M. Berezovschi din contra, simplifică acest loc, întregul cor finisând fraza la unisonul dublat la interval de octavă dublă. Schimbări de ordin factual întâlnim și la sfârșitul întregii rugăciuni, unde V. Krupițki ajunge la o amplificare a numărului de voci până la 7, în timp ce M. Berezovschi păstrează un număr de 4 voci în ambele aranjamente, atât pentru cor mixt, cât și pentru corul bărbătesc, cu excepția ultimului acord. În aranjamentul pentru cor mixt uneori ajunge la 5 voci, prin dublarea la interval de octavă a notei din partida basilor, inclusiv în cazul ultimului acord spre care ajunge prin D_7 , iar în aranjamentul pentru cor bărbătesc sfârșește rugăciunea la unisonul dublat la octavă dublă prin D , fără septimă. Adică în unele cazuri, datorită simplificării facturii, are loc și simplificarea laturii armonice.

Parintele Serafim Rose ne învață despre textul rugăciunii *La râul Vavilonului* următoarele: “În aceste cuvinte ale psalmului, noi, creștinii ortodocși, Noul Israel, ne aducem aminte că suntem în exil. <...>, că suntem străini de această lume, că dorim întoarcerea la adevărata noastră casă, raiul. Pentru noi, Marele Post este un prilej de înstrăinare dăruit de Mama noastră, Biserica, pentru a ne întări amintirea Sionului de care ne-am îndepărtat atât de mult. Ne merităm această înstrăinare, și, de altfel, avem nevoie de el datorită păcatelor noastre. Doar prin nevoița înstrăinării, pe care o realizăm prin rugăciune, post, pocăință, tocmai în această perioadă, putem cugeta la Sionul nostru” [4].

Rugăciunea *Ușile pocăinței* se cântă duminica la Utrenie, de la începutul perioadei Triodului și până în duminica a 5-a a Postului mare, închinată Cuv. Maria Egipteanca. Părintele Nicolae D. Necula într-unul din articolele sale, menționează: “Ideea centrală care străbate ca un fir roșu cartea Triodului și întreaga perioadă în care se întrebuițează, este aceea a pocăinței. Intrăm în această atmosferă a pocăinței ca într-o curte interioară a sufletului nostru pentru care Îl rugăm pe Mântuitorul să ne deschidă ușile ei tainice, zăvorâte de păcat. „Ușile pocăinței deschide-mi mie, Dătătorule de viață. Că mâncă duhul meu la Biserica Ta cea sfântă, purtând locaș un trup cu totul spurcat. Ci, ca un îndurat, curățește-l pe el de toată necurăția“. Cântarea ne arată că pocăința este un act de curățire a unui trup spurcat sau întinat, în care sălășluiește duhul care tinde spre Dumnezeu și Biserica Sa, ca și către o baie a mântuirii” [5].

Despre lucrarea „aranjată și apusă” de Berezovschi în ciclul său *Ușile pocăinței*, (aparținând lui A. Vedel), B. Kutuzov, conducător cu experiență al corului Catedralei Mântuitorului de la Mănăstirea lui Andronic din Moscova, scria că această creație “se bucură la noi de așa o popularitate încât sunt puține bisericile în care ea nu ar fi interpretată în Postul Mare” [6, p.82]. Același rugăciune este

menționată și de către Diaconul Alexei Iliin în articolul său intitulat *Гармония эстетики и аскетике. О реформе гласовых гармонизаций* [2], unde vorbește despre fenomenul tot mai răspândit în sânul bisericii, când tropare sau stihiri din Mineu sau Octoih nu sunt interpretate conform glasului indicat înaintea textului propriu-zis, ci tot mai des, linia melodică a glasului este înlocuită cu o melodie de autor: “În decursul a mai multor decenii, binecunoscuta deja rugăciune ce se cântă în Postul Mare *Ușile pocăinței*, după posibilități (corurile bisericești) se străduiesc să o interpreteze în varianta de autor sub redacția lui A. Vedel (se utilizează, desigur, și alte prelucrări), deși după tipic este indicat glasul 8 și 6”¹.

Rugăciunea *Ușile pocăinței* este precedată de fraza ce cuprinde cuvintele “Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh” care în partitura lui M. Berezovschi apare canonic în glasul al 8-lea, în tonalitatea *e-moll*, a cărei latură armonică se caracterizează prin pendularea între tonalitatea de bază și paralela sa majoră, totuși finisându-se în tonalitatea minoră de bază. De aceea, chiar de la începutul rugăciunii propriu-zise – *Ușile pocăinței* – se creează un contrast tonal, întrucât aceasta sună în tonalitatea *G-dur*, adică paralela majoră a tonalității *e-moll*. La o primă audiție, această opțiune tonală pare cel puțin curiosă, dacă e să raportăm textul muzical la textul rugăciunii, al cărui mesaj vorbește despre pocăință. Însă, totuși, o explicație plauzibilă care să îndreptățească această opțiune de alegere a unei tonalități majore ar putea fi aceea că totuși, pe lângă pocăință, textul face trimitere la figura Mântuitorului, la biserică: *Ușile pocăinței deschide-mi mie, Dătătorule de viață, că mânecă duhul meu la biserică ta cea sfântă*, așadar tonalitatea majoră, luminoasă se explică prin faptul că din textul acestei rugăciuni transpare și ideea de speranță a mântuirii. Urmează însă fraza ...*purtând locaș al trupului cu totul spurcat*, aici intervine *e-moll*-ul ca un opus al sferei luminoase din fraza anterioară. Tot aici, pe lângă contrastul tonal apar și cromatisme, destul de accentuate întrucât ele intervin chiar în linia sopranelor, ca un antipod la diatonismul frazelor anterioare. Textul acestei fraze este înveșmântat armonic cu următoarea succesiune: $D-t-D_2 \rightarrow S_6-DDVII_6-D-D_7-K_4^6-D-t$, în tonalitatea locală *e-moll*. În următoarea frază: *Ci ca un îndurat curățește-l cu mila milostivirii Tale*, reapare tonalitatea *G-dur*, această primă strofă a rugăciunii finisându-se pe aceeași notă luminoasă pe care a și început.

Urmează un nou stih premergător, de această dată pentru cea de-a doua strofă, care vine să completeze stihul ce a precedat prima strofă, este vorba de fraza *Și acum și pururea și în vecii vecilor. Amin*, care și de această dată sună canonic în glasul al 8-lea, conform tradiției slavone, mai exact este vorba de *Obihodul cântării bisericești simple, întrebuințat la Curtea Supremă Imperială* sub redacția lui Bahmetev.

Așa cum se obișnuiește în cărțile bisericești, strofa precedată de această frază este dedicată Maicii Domnului, sau în ea se face referire ori adresare la persoana Născătoarei de Dumnezeu. În cazul de față avem următorul text: *În cărările mânturii îndreptează-mă Născătoare de Dumnezeu, că cu păcate grozave mi-am spurcat sufletul meu și cu lenevire mi-am cheltuit toată viața mea: cu rugăciunile Tale izbăvește-mă de toată necurăția*.

Dacă în prima strofă am avut o alternare între major-minorul paralel-major, în cea de-a doua strofă, ca și consecință a mesajului textual al căruia muzica este o fidelă purtătoare, are loc amplificarea dramatismului, inclusiv în plan muzical, ceea ce se concretizează în primul rând prin tonalitatea minoră - *e-moll* care predomină de la începutul și până la sfârșitul strofei, precum și prin procedeele muzicale folosite de către compozitor. Ne referim aici la salturi destul de mari, precum nonă descendentă în partida sopranelor atunci când sună expresia *mi-am spurcat (sufletul)*, care exprimă decăderea morală, dar și factura arpeggiată pe sunetele tonicii și armoniei de dominantă după cum sesizăm în cazul vocalizării lexemului *izbăvește-mă*. Atât intervalele mari, cât și factura arpeggiată sunt procedee nespecifice pentru cântarea religioasă, în special cea interpretată în biserică. Probabil din acest motiv, Protoiereul B. Nicolaev – unul din adepții restaurării cântării religioase ruse în forma sa străveche monodică – consideră că în această lucrare “dramatismul religios subiectiv este adus la extremis. Adepții acestor melodii le definesc ca cele de rugăciune, umilitoare, mișcătoare “până la lacrimi”. ”Pocăința” lui A. Vedel nu este una de natură bisericească ortodoxă” [7, p.212].

1 Traducerea ne aparține – B. H.

Cu toate acestea, găsim și elemente specifice anume pentru stilul cântării bisericești, despre care vorbește Diaconul Alexei Iliin, ne referim la faptul că melodia este plasată în vocea superioară, fiind dublată la interval de terță sau sextă. Mai întâlnim și cazuri de melodizare a basului, dar și a liniei tenorilor, cum ar fi spre exemplu în fraza *că cu păcate grozave mi-am spurcat sufletul*.

Prima frază a primei strofe este expusă doar de către vocile masculine, într-o factură la 3 voci, prin *divisi* ale tenorilor. Anume la 3 voci, și pentru componență masculină (Tenori 1, 2 și Bassi), a conceput compozitorul rus A. Vedel întreaga creație. Vedem că la începutul acestei rugăciuni M. Berezovschi preia ideea compozitorului rus, însă adoptă din start și unele modificări semnificative precum: schimbarea metruului: $2/4$ în loc de $4/4$ cum apare în partitura lui A. Vedel, pe lângă diminuarea duratelor ca urmare a noului metru, mai observăm că în noul aranjament au fost omise pauzele frecvente pe care le întâlnim în partitura originală, în așa fel compozitorul basarabean a reușit să obțină o fluidizare a discursului muzical. Apar de asemenea și un șir de varieri de ordin ritmic ca urmare a adaptării textului muzical la textul religios în limba română, sunt cazuri în care datorită unui număr mai mare de silabe în limba română M. Berezovschi alege să repete anumite formule melodice. Întâlnim și situații în care compozitorul basarabean intervine cu unele modificări de ordin armonic, sau înlocuiește anumite formule melodice prin altele originale, proprii, în special la sfârșitul frazelor muzical-textuale.

După aceste 2 strofe urmează un nou stih: *Miluieste-mă Dumnezeule, după mare mila Ta și după mulțimea îndurărilor Tale, curățește fărădelegile noastre*, pe care M. Berezovschi îl prezintă așa cum dictează canonul bisericesc, în glasul al 6-lea. În încheierea acestui moment de rugăciune de un dramatism profund sună cea de-a treia strofă care, deși păstrează tonalitatea *e-moll*, vine cu un contrast de tempou – *Allegro*, și de metru – $3/4$. Și aici sesizăm atât elemente caracteristice așa-numitei „armonii bisericești”, cu ale sale reguli specifice, precum: paralelisme și mixturi (dublări la interval de octavă în vocile inferioare, sau intervalica tipică de terțe sau sexte între perechea superioară de voci), cât și momente de melodizare a basului, salturi mari consecutive în linia sopranelor etc.

Ca urmare a frecvențelor *divisi* ale vocilor, care au ca rezultat amplificarea numărului de voci, dublări la interval de octavă la vocile inferioare și la intervale de terță sau sextă în vocile superioare, diferite duete, întâlnim cazuri de țesătură omofon-armonică densă, numită de V. Protopopov *multivocalitate de tip instabil*, conform clasificării muzicii corale bisericești. Deși această creație reprezintă în sine o stihiră și ocupă un loc stabil, binedeterminat în practica liturgică, A. Vedel a compus-o ca pe un concert. Sonoritățile monumentale, care rezultă în urma diferitor mixturi și *divisi*, amintesc de stilistica școlii de muzică corală religioasă din Sankt-Petersburg, care se baza pe tradiția europeană, și anume influența italiană în cântarea bisericească, despre care relatează foarte explicit reputatul muzicolog rus I. Gardner [8, p.25].

În concluzie, dorim să menționăm faptul că cele două rugăciuni interpretate în perioada Triodului – *La râul Vavilonul* și *Ușile Pocăinței* din ciclul lui Mihail Berezovschi relevă gradul de intervenție a compozitorului basarabean în partiturile celor doi compozitori de tradiție slavonă – V. Krupițki și A. Vedel. Dacă în cazul rugăciunii *La râul Vavilonului* a lui V. Krupițki, intervențiile sunt mai neînsemnate, materializate mai mult prin varieri de ordin ritmic datorită adaptării la textul în limba română și acelor diferențe cu privire la lungimea stihurilor, numărul de silabe, pe alocuri intervin și unele modificări de ordin armonic, care însă la fel nu sunt foarte însemnate. Cu totul diferit stau lucrurile în cazul rugăciunii *Ușile pocăinței* de A. Vedel, unde apar modificări mai substanțiale inclusiv unele formule melodice și armonice proprii, adăugarea unor fraze, omiterea pauzelor care în partitura lui A. Vedel sunt destul de numeroase, repetarea unor fraze, modificarea conturului melodic în altele etc. Probabil, din acest motiv, compozitorul basarabean a indicat la începutul rugăciunii *La râul Vavilonului* remarca „aranjat”, iar în partitura rugăciunii *Ușile Pocăinței* – stă scris remarca „aranjat și apus”, care relevă gradul diferit de implicare în structura originală a partiturilor celor doi compozitori de tradiție slavonă.

Ținem să menționăm și faptul că aceste 2 creații din ciclul „Imnele Vecerniei și Utreniei” a lui Mihail Berezovschi se bucură de mare popularitate și în zilele noastre fiind interpretate în bisericile

din spațiul basarabean. Există totuși o diferență în abordarea acestor creații de către colectivele corale bisericești de la noi. Dacă rugăciunea *La râul Vavilonului* este deopotrivă interpretată atât în bisericile de la orașe, cât și în cele de la sate, atunci rugăciunea *Ușile pocăinței* este interpretată mai mult de către bisericile de la orașe și centrele orașenești care posedă un cor profesionist, întrucât prezintă și un grad de dificultate mai sporit; corurile bisericilor de la sate în special dau preferință melodiilor glasului al 8-lea și al 6-lea conform tipicului bisericesc pentru interpretarea acestei rugăciuni.

Referințe bibliografice

1. BEREZOVSKI, M. *Imnele Vecerniei și Utreniei, din Triod, Sf. Paști, Te-Deum și Sfințirea Bisericii: pentru cor mixt, bărbătesc și pentru trei voci egale*. Chișinău: Ediția Arhiepiscopiei Chișinăului, 1927.
2. ИЛЪИН, А. *Гармония эстетики и аскетики. О реформе гласовых гармонизаций*. http://www.churchcomposer.ru/fileload/other/ily_01d.pdf
3. CLEOPA, I. *Care este înțelesul psalmului "La râul Vavilonului" cântat în Postul Mare?*. <http://www.crestinortodox.ro/paste/cantari-paste/psalmul-la-raul-babilonului-147849.html>, accesat la data de 10 februarie 2015.
4. ROSE, S. *Care este înțelesul psalmului "La râul Vavilonului" cântat în Postul Mare?* <http://www.doxologia.ro/viata-bisericii/interviu/care-este-intelesul-psalmului-la-raul-babilonului-cantat-postul-mare>, accesat în data de 10 februarie 2015.
5. NECULA, N. *Pocăință și înviere în Triod*. <http://www.crestinortodox.ro/religie/pocainta-inviere-triod-69607.html>, accesat la data de 10 februarie 2015.
6. КУТУЗОВ, Б. *Знаменный распев - поющее богословие*. Москва, 2001.
7. НИКОЛАЕВ, Б. *Знаменный распев как основа русского православного церковного пения*. Москва, 1995.
8. ГАРДНЕР, И. А. *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*. Том II: История. Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт, 2004.

PRIVIRE ANALITICĂ ASUPRA MADRIGALULUI MORO LASSO AL MIO DUOLO DE GESUALDO DA VENOSA

AN ANALYTIC OUTLOOK OF THE MADRIGAL MORO LASSO AL MIO DUOLO BY GESUALDO DA VENOSA

AUREL MURARU,

lector universitar, doctor,

Universitatea Spiru Haret, București, România

Analiza madrigalului Moro lasso al mio duolo scoate în relief nuanța melancolică, îngândurată și plină de durere, care generează construcții sonore întunecate, taciturne, uneori tenebroase. Gesualdo modelează polifonia atrăgând de partea ei licențe cromatice, aduse pentru tensionarea discursului muzical, în care se simte în permanență nevoia de stabilitate și echilibru într-o armonie care nici nu încearcă măcar să se rezolve. Astfel se nasc straniile armonii gesualdiene care au dat naștere unui stil muzical inconfundabil, încărcat de disonanțe și tensiuni muzicale nemărginite.

Cuvinte-cheie: madrigal, cromatism, polifonie

The analysis of the madrigal Moro lasso al mio duolo reveals the melancholic, thoughtful and grieving atmosphere, generating shady, silent, sometimes dark soundscapes. Gesualdo shapes the polyphony through chromatic licenses, in order to create a tense musical discourse, permanently yearning for stability and balance amidst a harmonic construction lacking any attempt for resolution. Thus the strange harmonies of Gesualdo are shaped, giving birth to a unique musical style, full of dissonances and endless musical tension.

Keywords: madrigal, chromaticism, polyphony

În evoluția stilurilor muzicale, trecerea de la o epocă la alta este conjunctă, treptată și nu poate provoca modificări bruște. De cele mai multe ori, există o zonă de evoluție paralelă, în care trăsăturile epocii anterioare, aflate încă într-o fază de stabilitate, coexistă cu acumularea treptată a unor noi tră-

sături care vor caracteriza epoca următoare. În aceste condiții marcate de dinamism efervescent și de schimbări de paradigmă, există compozitori care fac legătura între epoci, creațiile lor devenind puncte de sprijin în evoluția muzicii culte. La trecerea dintre secolele XVI-XVII, poate fi detectat un astfel de fenomen în persoana lui Carlo Gesualdo da Venosa, compozitor ancorat în tradiție care a devenit un vizionar, un inovator, un veritabil deschizător de drumuri nu doar pentru contemporanii săi, ci și pentru generațiile de peste veacuri.

Madrigale gesualdiene, compuse între anii 1594 și 1611, impresionează prin forța expresivă și prin limbajul muzical neobișnuit, original și îndrăzneț. Cu toate acestea, cu cât ascultătorii pătrund mai adânc în muzica lui, devin mai conștienți de faptul că aceasta a apărut ca urmare a unei combinații inedite dintre Barocul ce începea să se înfiripeze și sfera artistică a Renașterii muzicale, aflate în declin.

Lucrarea *Moro lasso al mio duolo* (compusă în anul 1610) are aspectul tipic al *madrigalului*, în care expunerile omofone sunt urmate de dezvoltări *polifonice* ce se opresc de fiecare dată pe o nouă platformă omofonă. Singura strofă a textului este compusă din cinci versuri, fiecare reprezentând o unitate emoțională distinctă și concentrată, cu propria încărcătură semantică și tensională.

În cazul acestui *madrigal*, fiecare segment muzical poate duce cu gândul la o idee din afara muzicii, născându-se astfel un mozaic de trăiri și emoții. "Acest lucru se întâmplă datorită mecanismului analogic al gândirii noastre, care încearcă să traducă inefabilul muzicii, plasându-l într-un orizont în care îl poate cât de cât înțelege" [1, p. 65].

Primul vers al lucrării este tratat izoritmnic. Succesiunea acestor acorduri cu durate lungi, subliniază starea depresivă care se degajă din text, dublat de mersul descendent *cromatic* al Sopranelor.

The image shows a musical score for the first line of the madrigal "Moro lasso al mio duolo" by Carlo Gesualdo. It consists of four staves: three soprano parts and one bass part. The lyrics are: "Mo - ro las - so al mio duo - lo,". The music is in a minor key with a chromatic descending line in the soprano parts.

Ca o reacție la modalismul diatonic al Renașterii și Evului Mediu, Gesualdo propune muzicii un element inedit, de o noutate aproape absolută: *cromatismul*, un *cromatism* primordial melodic. Astfel se nasc straniile armonii gesualdiene care au dat naștere unui stil muzical inconfundabil, încărcat de disonanțe și purtător de tensiuni muzicale nemărginite. Ceea ce este extraordinar la Gesualdo, este faptul că prin intermediul *cromatizărilor* excesive el exploatează modulația, *cromatisme*le sale fiind capabile să străbată zeci de tonalități, într-un singur *madrigal*.

Cel de al doilea vers debutează conjunct încă pe cadența versului anterior, cu un motiv diatonic propus de Sopranele I în Do major. Contrastul dintre cel două segmente muzicale este extrem de pu-

ternic, lucru ce creează o anumită atmosferă de incertitudine, de apăsare și de nesiguranță. Dacă în primele măsuri domina omofonia, începând cu măsura 6 semnalăm prezența unei țesături *polifonice* dense. Din punct de vedere ritmic apar grupuri de șaisprezecimi, în timp ce în segmentul muzical anterior cea mai mică valoare era doimea. Dar poate cea mai importantă deosebire este cea legată de lipsa elementelor *cromatiche* în cea de a doua frază muzicală.

Dacă în debutul lucrării am semnalat prezența unei variații armonice realizate din aproape în aproape prin intermediul *cromatizării*, acest procedeu va apărea și în cazul versului al doilea, însă de această dată fiind vorba de o variație de tip melodic. Într-o inedită înlanțuire *polifonică*, motivul inițial al B-ului va apărea expus de nouă ori, pe trepte diferite, dar de fiecare dată subtil modificat.

Următorul segment muzical debutează în măsura 14 prin intervenția altistelor cu cel de-al treilea vers, conjunct cu nota de rezolvare (*do*) a tenorilor. Partida de Alto readuce, prin intermediul exclamației “*ahi*”, starea depresivă de la începutul lucrării, în timp ce intrările succesive ale celorlalte voci implicate în discursul sonor contribuie fiecare în parte la crearea unei noi pânze armonice.

Versul al treilea aduce cu sine imaginea conflictului central al lucrării, constituind astfel o treaptă dramatică evident superioară celor precedente. Armonia tinde către expansiv, dar cu toate acestea partida de Sopran I – cea mai importantă în acest context – evoluează descendent prin salturi de terță și cvartă. Accentele puternice ale capetelor tematice alternează în creșteri și descreșteri ale intensității sonore, subliniind astfel frământarea și expresivitatea proprie acestui al treilea vers.

Segmentul muzical C ar putea fi considerat o sinteză (A – teza, B – antiteza) deoarece preia atât caracterul omofon din debutul lucrării, cât și mijloacele *polifonice* din cea de a doua frază a *madrigalului*.

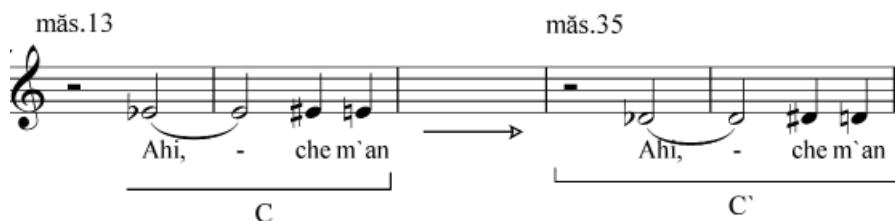
Versul *Moro lasso al mio duolo* este expus de către primele patru voci, iar intrarea acestora pe silabele *mo-ro* se face sincopat. Pasajul ascendent al sopranelor II și al altistelor din măsura 26 impune o alterație lیدică foarte importantă din punct de vedere armonic, deoarece aceasta va transforma ulterior cadența minoră din A, într-o cadență majoră în A¹.



Această nouă configurație verbo-muzicală va oferi, implicit, o altă expresivitate versului *Moro lasso*, altminteri ne-am fi confruntat cu o repetare identică a primelor măsuri ale *madrigalului*.

Tensionarea din frazele anterioare se continuă și în B¹ (*e chi mi può dar vita* – măsura 28). Motivul acestui segment muzical este identic cu cel din B și, deși cele două structuri B-B¹ conțin material tematic similar, totuși nu putem nicăieri găsi două expuneri identice ale motivului principal. Suprapunerea muzicii peste textul poetic se face cu intermitențe (pauze de pătrime), în timp ce în B versul este expus permanent ca un fir melodic unitar și neîntrerupt.

C¹. Deși materialul tematic este păstrat, fiind preluat din C și ordinea intervențiilor partidelor vocale identică, intrarea primei voci (Alto) se produce la o secundă mare descendentă:



Cu toate acestea, efectul armonic este similar raportându-ne la tonica acordului precedent.

După epuizarea prin dublă expunere a primelor trei versuri (A,B,C,A¹,B¹,C¹), microsecțiunea D poartă cu sine elementul inedit și concentrează toată suferința exprimată de compozitor într-o exclamație: “O, *dolorosa sorte*”. Motivul inițial este expus mai întâi de către partida de Bas:

45

BASS

O - do - lo - ro - sa

Acestei propoziție îi răspund sopranele II, altistele și apoi tenorii cu același motiv, transpus însă la cvartă, sextă și octavă:

SOPRANO II

O do-lo-ro-sa

ALTO

O do-lo-ro-sa

TENOR

O do-lo-ro-sa

Pe cât de diatonică este această expunere pe tetracord a cuvântului *dolorosa*, pe atât de *cromatic* este tratat cuvântul *sorte*. Analizând armoniile corespunzătoare celor două silabe “*sorte*”, descoperim un salt la un centru tonal îndepărtat (Si bemol ~ Mi), situat la șapte cvinte perfecte distanță, lucru ce generează o extraordinară tensiune la nivelul construcției sonore de ansamblu.

În segmentul muzical D sunt concentrate toate principiile de construcție folosite de către compozitor în frazele anterioare. Puternicul dramatism din A și A¹ poate fi regăsit acum în tratarea armonică a cuvântului *sorte*, fragmentul diatonic *o dolorosa* pare a fi preluat din secțiunile *polifonice* ale B și B¹, iar principiul intrărilor succesive ale vocilor face trimitere la segmentele C și C¹.

Fraza muzicală D (măsura 45) se compune din două structuri cvasiidentice și simetrice (do- sol#)

45

S
A
B

O do-lo-ro

49

S
A
T

O do-lo-ro

Segmentul final al *madrigalului* (măsura 53-70) constituie (laolaltă cu repetiția lui) mai bine de o treime din întreaga lucrare.

Repetiția exclamației *ahi* și a sintagmei *mi da morte* exprimă regretul, renunțarea și oboseala, subliniate de altfel și prin faptul că repetiția segmentului verbo-muzical este identică.

Prin intermediul acordului major (cu iz de picardian) din finalul lucrării, Gesualdo aduce o rază de lumină și speranță, iar relația dintre primul și ultimul acord al *madrigalului* este aceeași cu cea dintre primul și cel de-al doilea, deosebirea constând în terța majoră a finalului.

DO#

la(LA)

Armonia lui Gesualdo este în strânsă legătură cu textul, oximoronul poetic fiind cel care determină rupturile sonore din cadrul armonic, prin acorduri legate aparent fără sens. Din muzica sa transpare nuanța melancolică, îngândurată și plină de durere, care generează construcții sonore întunecate, taciturne, uneori tenebroase. Gesualdo modelează *polifonia* atrăgând de partea ei licențe *cromatiche*, aduse pentru sensibilizarea acordurilor, în care se simte în permanență nevoia de stabilitate și echilibru într-o armonie care nici nu încearcă măcar să se rezolve.

Referințe bibliografice

1. DEDIU, D. *Cei 9 "i" sau cum compunem*. București: Editura Didactică și pedagogică, 2012.

REPERE SEMANTICE ÎN MAGNIFICAT DE V. CIOLAC

SEMANTIC REFERENCES IN THE MAGNIFICAT BY V. CIOLAC

ECATERINA GÎRBU,

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

Autorul articolului urmărește formarea tradiției poetico-muzicale legate de Chipul Maicii Domnului care reflectă cele mai semnificative evenimente din viața Preasfântei și în special episodul evanghelic legat de Buna Vestire. Anume acest subiect devine reperul semantic al unei din cele mai timpurii cântări dedicate Fecioarei Maria – Magnificat ce găsește o realizare fructuoasă în creația compozitorilor din diferite perioade și orientări stilistice. Autorul articolului examinează Magnificat de V.Ciolac care reînvie genul muzicii catolice, plasându-l în perimetrul spațiului sacral nou.

Cuvinte-cheie: *imn, Fecioara Maria, Magnificat, cantic, imn, text canonic*

The author of the article follows the formation of the poetical-musical tradition linked to the image of the Virgin which reflects the most significant events in the life of the Blessed Virgin, and in particular the Gospel episode connected to the Annunciation. It is exactly this subject that becomes the semantic reference of the earliest hymns dedicated to Virgin Mary – the Magnificat which finds a fruitful accomplishment in the creation of composers from different periods and stylistic guidelines. The author examines the Magnificat by V. Ciolac that revives the Catholic music genre by placing it within the new sacral area.

Keywords: *hymn, Virgin Mary, the Magnificat, the Canticle, cantic, canonical text*

Tradițiile cinstirii Preasfântei Născătoare de Dumnezeu se afirmă treptat deja de la începutul erei noastre, în cultura creștină se reflectă cele mai importante trăsături ale chipului Maicii Domnului. Ea este cea care știe toate greutățile și amărăciunile omului, vine în ajutor fiind apărătoarea celor ce se află în nevoi, de asemenea se consideră ocrotitoarea familiei și nașterii pruncilor. În biserica creștină Fecioara Maria este numită Născătoare de Dumnezeu și fiind slăvită încă din primele veacuri prin cântări deosebite. Este necesar de a remarca faptul că, în formarea tradiției poetico-muzicale legate de Chipul Maicii Domnului un rol important îl joacă Bizanțul, în cultul căruia se întocmește cercul de sărbători care reflectă cele mai semnificative evenimente din viața Preasfintei Fecioare Maria. Astfel în arealul culturii Bizantine o tradiție frumoasă este legată de apariția unei noi forme muzical-poetice cum sunt imnurile superbe de proslăvire a Maicii Domnului prezentate în creațiile Sf. Ioan Gură de Aur sec. IV, o formă de acest tip reprezintă acatistul (Biz., gr. ἀκάθιστος, ὕμνος < ἄ privativ + καθίζω, „a se așeza”) – „imn de laudă adresat Fecioarei Maria, compus după unii de patriarhul Sergiu (m. 638) al Constantinopolului, după unii de către Roman Melodul, între 536–556, completat de Andrei Criteanul (m.726), iar după alții adăugit și introdus în cult de către patriarhul Sergiu, pe vremea împăratului Eraclie, în urma biruinței acestuia asupra armatelor perso-avare. Format din 13 condace și 12 icoase, acest acatist (numit al „Bunei Vestiri”), al cărui prim condac începe cu τῆ ὑπερμάχου στρατηγῶ („Apărătoarei Doamne”), este întrebuințat de atunci în toate bisericile ortodoxe. Denumirea de acatist a fost atribuită apoi și altor asemenea cântări consacrate lui Iisus și unor sfinți” [1, p.594].

Un alt fapt important ce merită să fie distins este legat de epitetele utilizate în acatiste ce se referă la comparațiile simbolice pe care le propun imnografiile înfățișând-o pe Fecioara Maria ca pe o „bisericească însuflețită”, „chivot înțelept”, „locuință destoinică a logosului”, „scară cerească”, toate acestea nu sunt doar niște îmbinări de cuvinte frumoase, dar redau foarte succint esența menirii Ei în lucrarea lui Dumnezeu pentru salvarea neamului omenesc care a căzut în păcat. Chipul Mariei este una din imaginile cele mai semnificative ce unește direct Testamentul Nou și Vechi. Toate evenimentele din viața Ei ce sunt reflectate în arta creștină se determină de faptul că Ea este Maica Mântuitorului, anume din acest motiv un interes deosebit reprezintă episoadele legate de soarta Fiului Său și anume – Buna Vestire, Golgota, Adormirea, ce ilustrează cele mai culminante momente din ființarea pământească a Ei.

De subiectul Bunei Vestiri este legat conținutul unei din cele mai timpurii cântări *Magnificat*, creat de Sf. Cosma în sec. VIII. *Mărește sufletul al meu pre Domnul (Magnificat animamea Dominum)* este imnul din Testamentul Vechi pe care îl rostește Maria în timpul întâlnirii Sale cu Elizaveta după Buna Vestire. Preamărirea Preasfântei Fecioare a devenit totodată imn pentru Cea pe care de acum o vor „slăvi toate neamurile”. Acest eveniment primește o reflectare deosebită în serviciul divin al Bisericii Ortodoxe, reprezentând o continuare a tradițiilor bizantine. Imnul Preasfântei Născătoare de Dumnezeu fiind punctul culminant al utreniei interpretându-se cu un adaos, ce joacă rolul refrenului în care se Preamărește Maica Domnului: „Ceea ce ești mai Cinstită decât Heruvimii și mai Slăvită fără de asemănare decât Serafimii, care fără stricăciune pre Dumnezeu Cuvântul ai născut, pe Tine, Cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu Te mărim”. În cadrul cultului Catolic evenimentul dat este reflectat în slujba de seară, relevând momentul central al acesteia. *Magnificat* face parte din *Officium divinum* în care locul central îl ocupă psalmii și canticum, care au la bază texte biblice și poartă un caracter de imn sau cel liric. Este necesar de a evidenția canticurile mari și mici, cele mari ce axează pe Testamentul Nou, corespunzător cele mici pe Vechiul Testament. Putem specifica trei canticuri mari și anume:

1. Canticul Fecioarei Maria – *Magnificat anima mea Dominum (Mărește sufletul al meu pre Domnul)*.
2. Canticul Dreptului Simeon – *Nunc dimittis servum tuum (Acum slobozește pre robul Tău)*.
3. Canticul Zahariei – *Benedictus Dominus Deus Israel (Binecuvântat este Domnul Dumnezeul lui Israel)*.

Canticurile mari ca și psalmii sunt încercuite de antifonuri și ca regulă se află la sfârșit spre exemplu canticul lui Zaharia finisează Laudele, Canticul Fecioarei Maria încheie Vecernia (Vesper), iar Canticul Dreptului Simeon precedează antifonul marian de la sfârșitul Pavecerniței (Completoriu) [1].

Istoria muzicii bisericești parcurge o cale plină de schimbări care este legată în primul rând de fenomenul secularizării ei, adică apropierea maximă de muzica laică, intersectarea și formarea unor noi genuri artistice. Astfel *Magnificatul* la început (sec. XIV) există ca formă integrală a muzicii gregoriene cu mai multe voci, treptat însă se transformă într-un gen artistic al muzicii de concert.

În cadrul bisericii protestante *Magnificatul* a fost păstrat fiind interpretat în limba germană în timpul Vecerniei duminicale. Însă în timpul sărbătorii Nașterii Domnului această cântare de laudă suna în latină, la sfârșitul textului canonic se adăuna varianta prescurtată a *Gloriei* și se finisa cu tradiționalul cuvânt — *Amin*. Un exemplu elocvent în acest sens reprezintă *Magnificatul* lui J.S. Bach, care a fost scris cu ocazia sărbătorii Crăciunului în timpul când compozitorul lucra în calitate de cantor în biserica Sf. Toma. Tot odată această lucrare poate servi ca un model de ilustrare a artei muzicale ecleziastice din perioada barocului, o creație de o frumusețe deosebită și un suport spiritual puternic. Urmând textul evanghelic, compozitorul a realizat un tablou muzical cu imagini vii expresive și stări emotive profunde, redată într-o formă sonoră perfectă. Creația este alcătuită din 12 numere, fiecare din ele relevând conținutul temeinic și atmosfera spirituală a Cântării Preasfântei Născătoare de Dumnezeu.

O continuitate în acest sens prezintă *Magnificatul* compozitorului V. Ciolac, fiind amplasat deja în perimetrul spațiului sacral nou de la confluența secolelor XX–XXI. Adresarea la acest gen semnaleză o reînviere a genurilor canonice ale muzicii creștine, situată în cadrul artei contemporane. Totodată lu-

crarea descoperă prin prisma genului tradițional, cele mai esențiale laturi ale chipului Maicii Domnului, perpetuând imaginea Ei în tabloul culturii muzicale autohtone contemporane. Ne propunem ca scop să efectuăm o analiză a *Magnificatului* de V. Ciolac, utilizând ca suport științific conceptul contemporan cu privire la varianta-model aplicat în muzicologia modernă. În cazul dat ne vom axa pe unul din cele mai cunoscute și reușite exemple cum este *Magnificatul* de J.S. Bach. Inițial putem să evidențiem deosebirile ce se referă la amplasarea textului în cadrul structurii arhitectonice a celor două lucrări.

Propunem versurile imnului în original deoarece anume relevarea textului în perimetrul diferitor forme joacă un rol important în reliefarea tabloului semantic al lucrării.

Magnificat: anima mea Dominum.

Et exultavit spiritus meus: in Deo salutari meo.

Quia respexit humilitatem ancillae suae:

ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna, qui potens est:

et sanctum nomen eius.

Et misericordia eius, a progenie et progenies:

timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo:

dispersit superbos mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede:

et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis:

et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum:

recordatus misericordiae suae.

Sicut locutus est ad patres nostros:

Abraham, et semini eius in saecula.

Traducerea imnului în română:

Mareste, suflete al meu pe Domnul și s-a bucurat duhul meu de Dumnezeu, Mântuitorul meu.

Că a căutat spre smerenia roabei Sale, că iată de acum mă vor ferici toate neamurile.

Că mi-a făcut mie mărire Cel putenic și sfânt numele Lui și mila Lui din neam în neam spre cei ce se tem de El.

Făcut-a tărie cu brațul Său Domnul, risipit-a pe cei mândri cu cugetul inimii lor.

Pogorât-a pe cei puternici de pe scaune și a ridicat pe cei smeriti; pe cei flamânzi i-a umplut de bunătați, iar pe cei bogați i-a scos afară deșerti.

Luat-a pe Israel sluga Sa, ca să pomenească mila, precum a grăit către părinții noștri, lui Avraam și seminției lui până în veac.

În lucrarea bachiană versurile poetice ale cântării sunt fixate în 12 părți, din care ultima este *Gloria*, reprezentând un adaos la textul canonic. În *Magnificat* de V. Ciolac versurile sunt cuprinse în 7 părți, deoarece compozitorul efectuează unele comasări ale textului, alcătuind o structură mai concisă. Astfel prima parte din creația bachiană este interpretată de cor și expune versul inițial „Magnificat anima mea Dominum” (Mareste, suflete al meu pe Domnul), creând o atmosferă de mărire și în același timp reprezentând o uvertură a întregului *Magnificat*. Cea de-a doua parte – *Et exultavit spiritus meus, in Deo salutari meo* (Și s-a bucurat duhul meu de Dumnezeu, Mântuitorul meu) este o arie soprano, lirică cu un caracter de dans (menuet), ce-i oferă o tentă luminoasă. Ciolac unește aceste două părți în una singură (*Magnificat anima mea Dominum, Et exultavit spiritus meus, in Deo salutari meo*), formând o ambianță de mărire și solemnitate a evenimentului relatat în text.

Următoarea parte din *Magnificatul* lui Bach reprezintă iarăși o arie soprano copleșitoare însoțită de oboiul D'amur, *Quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent*, în care

se evidențiază cuvântul „humilitatem” (smerenie, umilință). În partea ce urmează Bach selectează versurile „Omnes generations” (Toate neamurile) ce sunt interpretate de cor și creează un tablou impresionant – proslăvirea Preasfântei Născătoare de Dumnezeu de toate neamurile. Versurile expuse de Bach în părțile III și IV, Ciolac le unește într-una singură – *Quia respexit* (II) ce este interpretată la început de soprano solo iar mai apoi de cor, ușor evidențind versurile „Că a căutat spre smerenia roabei sale”, care relevă sentimentul umilinței și sensibilității.

Bach tratează partea V *Quia fecit mihi magna* (Că mi-a făcut mie mărire) ca o arie ce este interpretată de bas, zugrăvind o imagine de măreție împărătească. În *Magnificatul* lui Ciolac putem urmări același titlu în partea a III-a, deosebirea constă în faptul că este expusă de cor ce produce impresia ascensiunii treptate a dinamicii, reflectând același cadru semantic. Doar ultima expunere a versului trezește asocieri cu extinderea ecoului și stingere treptată.

Partea succesivă — *Et misericordia* (Și mila Lui din neam și neam) — Bach îl reprezintă ca un duet interpretat de alt și tenor, fiind foarte cantabil și expresiv, reflectând sensul textului. V. Ciolac întitulează partea IV la fel, parcurge la aceeași formă de interpretare și anume duet între soprano și alt plus cor, redând o imagine plină de sensibilitate și duioșie. Versurile *Fecit potentiam in brachia suo* (Făcut-a tărie cu brațul Său Domnul) sunt amplasate de Bach în partea următoare (VII), fiind expuse de cor, oglindesc semnificația textului grație expresivității limbajului muzical.

Partea VIII *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles* (Coborât-a pe cei puternici de pe scaune și a ridicat pe cei smeriți), reprezintă o arie pentru tenor, axată pe două fraze muzicale — una descendentă și alta ascendentă. Bach aplică în cazul dat o modalitate originală de utilizare a limbajului muzical, vizualizând sensul textului („coborât-a” și „a ridicat”). Ciolac recurge la amplasarea textului din numerele VII și VIII în unul singur (V), și-l întitulează *Fecit potentiam*, arhitectonica căruia conturează o structură tripartită. Părțile extreme ale formei sunt interpretate de cor, iar cea medie — de soprano solo. În cazul dat compozitorul evidențiază preponderent versul „Făcut-a tărie”, care creează o imagine ce redă puterea, tăria Domnului, exprimând sensul textului.

Versurile „Esurientes implevit bonis” (Pe cei flămânzi i-a împlat de bunătați) sunt plasate de Bach în cadrul părții IX, structurate într-o arie pentru alt și două flaute, având un caracter de pastorală. V. Ciolac amplasează versul „Esurientes” în partea VI care sună în interpretarea mezzo soprano-ului solo cu suportul corului ce constituie un fundal sonor expus fără cuvinte, relevând aceeași imagine a planului semantic ce se conține în text.

Ultimele trei părți din *Magnificatul* lui Bach sunt încredințate corului, diferențiindu-se prin caracterul muzicii și formele care le utilizează compozitorul. Partea X *Suscepit Israel puerum suum* (Luat-a pe Israel sluga Sa) creează o atmosferă contemplativă, calmă ce aduce liniște sufletească. „Sicut locutus est ad patras nostros Araham et semini eius in sacula” (Precum a grăit către părinții noștri, lui Avraam și seminției lui până în veac.), acestea sunt versurile ce finisează de fapt textul canonic, fiind amplasate în cadrul părții XI și tratate în formă de fugă cu un caracter solemn, monumental. *Gloria* (Slavă) este textul adiționat al *Magnificatului*, fiind o variantă diminuată a *Gloriei* din *Messă*. În plan muzical ea reprezintă o repetare prescurtată a părții întâi, formând astfel o arcă ce-i oferă integritate materialului sonor al *Magnificatului* bachian.

V. Ciolac amplasează toate versurile din cele trei părți ale lui Bach într-o singură parte (VII), întitulând-o *Suscepit Israel*. Arhitectonica lui conturează perioade de diferite dimensiuni (8 t., 7 t., 6 t.), alternând tactele în dependență de structura versurilor. La fel reieșind din text se efectuează și organizarea ritmică în care predomină optimele, ce creează un caracter pulsant, oferindu-i totodată o tentă de severitate și măreție. Psalmodiarea pe sunetul *a* aduce o nuanță arhaică, amintind de maniera veche de interpretare ce predomina în biserică din cele mai străvechi timpuri. Dinamica se desfășoară în amplificare aducând la culminația ce se declanșează la sfârșitul lucrării, evidențind semantica imaginii învederată în text — măreția și proslăvirea lui Dumnezeu.

În urma analizei comparative a celor două lucrări, variantelor de structurare a textului în cadrul *Magnificatului*, putem evidenția unele trăsături ce țin de diversitatea amplasării versurilor în cadrul

unor forme variate. În același timp utilizarea unui limbaj contemporan dovedește o tratare novatorie a semanticii cuprinse în versurile poetice. Totodată se reliefează și unele particularități constante pentru genul de Magnificat ce merită să fie remarcate:

- temeiul, ce-l constituie textul canonic (consacrat Proslăvirii Maicii Domnului),
- limba latină ca reprezentare a confesiunii creștine inițiale,
- gen de dimensiune amplă,
- rolul predominant al corului, ca urmare lucrarea este clasificată în domeniul muzicii corale.

Aceste particularități pot fi specificate ca niște trăsături tradiționale ale Magnificatului. În același timp compozitorii reliefează semantica textului grație unui limbaj muzical corespunzător.

De asemenea merită de evidențiat că cele două lucrări pe lângă trăsăturile constante manifestă și un șir de particularități individuale ale scrierii componistice, care sunt legate de amplasarea textului în cadrul diferitor structuri. Deosebirea fixării versurilor în perimetrul arhitectonicii compozițiilor muzicale a celor doi compozitori țin în primul rând de selectarea stihurilor și includerea lor în anumite părți. Este necesar de a marca faptul că în lucrarea sa Bach amplasează textul în corespundere cu cele 10 stihuri ale imnului, evidențind aparte doar versul „Omnes generationes”, și-l include într-o parte de sine stătătoare (IV), după cum și adaosul „Gloria” formează un compartiment de încheiere ce finalizează *Magnificatul*. Astfel structura ce se conturează în cadrul lucrării este alcătuită din 12 părți, fiind mai aproape de varianta textului canonic al bisericii catolice, folosit și de către protestanți.

V.Ciolac în creația sa la fel utilizează în calitate de suport imnul de proslăvire a Maicii Domnului în limba latină, însă provoacă interes modul de amplasare a versurilor în cadrul arhitectonicii compoziției muzicale. Este necesar de a marca faptul că structurarea stihurilor în perimetrul lucrării sunt mai aproape de varianta ce se interpretează în biserica ortodoxă și anume cele 6 verseturi care sunt divizate în 7 părți. Ambele versiuni, în cazul dat textul canticului în latină după cum și traducerea lui în limba română care face parte din cadrul cultului ortodox și se deosebește doar prin specificul sintagmelor lingvistice reprezintă textul canonic integral fără schimbări. Astfel primele două părți din *Magnificatul* lui Bach sunt unite în I-a parte la Ciolac, III și IV alcătuiesc secțiunea II, partea V corespunde cu a III-a, a VI-a cu IV, compartimentele VII și VIII sunt comasate în partea V, IX corespunde cu secțiunea a VI-a, iar ultimele X, XI, XII alcătuiesc parte a VII-a. Inițial V.Ciolac păstrează divizarea ce corespunde stihurilor din imnul Preasfântei Născătoarei de Dumnezeu care se interpretează în timpul Utreniei în biserica ortodoxă, apoi evidențiază anumite versuri în cadrul denumirii părților ce corespund cu varianta textului canticului latin utilizată de Bach. Astfel în acest sens se evidențiază părțile IV *Et misericordia* (la Bach p.VI) și VI *Esurientes* (la Bach p.IX). Specificul tratării textului reiese din gândirea individuală a compozitorului care păstrează amprenta credinței ortodoxe.

Limbajul muzical utilizat de autor dovedește prezența amprentei cântărilor bizantine prin predominarea intervalelor de cvartă și cvintă în special mișcarea lineară și cea cu paralelisme, de asemenea se întâlnește și aplicarea principiului responsorial. Toate acestea oferă o tentă arhaică și în același timp confirmă legătura cu muzica religioasă veche, precum și păstrarea parțială a tradițiilor ei. Trăsăturile contemporane ale scriiturii se manifestă în lucrarea dată mai mult în cadrul limbajului armonic prin utilizarea consunărilor de cvartă și secundă după cum și schimbarea frecventă a reperelor armonice. Astfel putem concluziona că V. Ciolac a compus o lucrare ce se axează pe tradiții ce țin de tratarea textului canonic, totodată utilizând un limbaj contemporan.

Referințe bibliografice

1. Acatist. **În:** *Dicționar de termeni muzicali*, ediția a III-a rev. București: Editura Enciclopedică, 2010.
2. Canticle. **In:** *The New Grover Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, vol. 15. London, 1980.
3. Magnificat. **In:** *The New Grover Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, vol. 15. London, 1980.

SONATA PENTRU CLARINET ȘI PIAN DE FRANCIS POULENC SUB ASPECTUL EVOLUȚIEI GENULUI DE SONATĂ ÎN SEC. XX

THE SONATA FOR CLARINET AND PIANO BY FRANCIS POULENC FROM THE POINT OF VIEW OF THE GENRE EVOLUTION OF THE 20TH CENTURY SONATA

ANGELA ROJNOVEANU,

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

Articolul de față este dedicat analizei Sonatei pentru clarinet și pian de Francis Poulenc, care nu și-a pierdut actualitatea și în zilele noastre. Această creație este o capodoperă a muzicii secolului XX, o compoziție originală din punct de vedere al alcătuirii stilistice în contextul experimentării ce se producea în tehnicile de compoziție ale secolului trecut. Autoarea abordează problemele tematismului și arhitectonicii opusului, precum și unele aspecte ale limbajului muzical.

Cuvinte-cheie: Francis Poulenc, sonată, clarinet, gen muzical, formă, limbaj muzical, compozitori francezi

The article focuses on the analysis of the Sonata for clarinet and piano by Francis Poulenc that still presents great interest nowadays. This is a masterpiece of twenty century music – an original composition considered from the point of view of its stylistic structure in the context of the experiments carried out in the composition techniques of last century. The author approaches problems of opus themes and architectonics as well as some aspects of musical language.

Keywords: Francis Poulenc, sonata, clarinet, musical genre, form, musical language, French composers

Impunându-se în repertoriul universal de cameră drept una dintre compozițiile de mare suflu artistic, *Sonata pentru clarinet și pian* de Francis Poulenc a fost creată cu câteva luni înainte de trecerea în neființă a autorului – în anul 1962. Acesta este unul dintre motivele pentru care *Sonata pentru clarinet și pian* este numită „cântecul de lebadă” al compozitorului [1, p.298], încheind cariera prolifică a acestui „nobil poet” al sunetelor.

În același timp, fiind o dedicație comemorativă lui Arthur Honegger, colegul său de grup din perioada activității în *Grupul celor Șase*, sonata aduce o pregnantă atmosferă nostalgică, momentele lirice și elegiace fiind frecvente și memorabile. Bineînțeles că intuiția geniului aflat la apusul vieții a determinat latura melancolică, nuanța „de adio”, prezentă chiar și în momentele ludice, în episoadele scherzo din *Sonata pentru clarinet și pian*. Clarinetistul clujean Dan Flavius Trif subliniază: „Sonata pentru clarinet este o ultimă tresărire a spiritului ludic, galant, buf, ce camuflează melancolia, tristețea unui arlechin. Un zâmbet printre lacrimi” [2, p.10].

Un demers muzicologic privind această celebră compoziție nu poate să neglijeze aspectul privind genul ei, tratarea de către F.Poulenc în perioada modernă și chiar postmodernă a unuia dintre cele mai vechi și importante genuri muzicale precum este sonata. *Sonata pentru clarinet și pian* de F.Poulenc reprezintă un ciclu tripartit, ce reflectă arhitectonica clasică tradițională. Ea se deosebește printr-o compoziție echilibrată, claritate a discursului logic construit, propulsând linia tradiției, pe undeva conservatoare, însă extrem de importantă în epoca avangardismului și a experimentalismului ca scop valoric.

Pentru F.Poulenc au fost importante două aspecte: respectarea rigorilor formale și structurale și păstrarea valorilor ideatice ca singurele primordiale într-o operă de artă. În acest sens, el a rămas fidel esteticii *Grupului celor Șase* până la sfârșitul vieții sale – claritatea, inteligibilitatea și logica exprimării, coloratura nuanțată a expresiei. Din acest motiv, titlurile atribuite fiecăreia dintre părți, specifică în primul rând mesajului poetic, evocă stările, conținutul de idei ce trebuie tălmăcit de către interpreți și nicidecum tempourile:

Partea I intitulată *Allegro tristamente* are indicație de tempo *Allegretto*.

Partea II intitulată *Romanza* are indicație de tempo *Tres calme*.

Partea III intitulată *Allegro con fuoco* are indicație de tempo *Tres anime*.

În acest fel, Poulenc structurează ciclul după principiul clasic tripartit *repede – lent – repede*, *Allegro*-ul nefiind o indicație de tempo, ci de caracter (rapid, alert, mișcat).

Partea întâia – *Allegro tristamente* – începe cu o introducere în caracter enunțiativ. Laconismul și promptitudinea replicilor scurte, „convulsive” prin caracterul scurt cromatic, salturile prin registre, figura ritmică în șaisprezecimi cu oprire pe optime, începutul accentuat și sfârșitul fiecărui motiv scurt în staccato, relaxat, precum și acordurile complementare disonante la pian în pauzele scurte ale clarinetului, impun în acest debut un caracter impulsiv-scherzat, dar nelipsit de dramatism. Din punct de vedere al limbajului armonic, autorul folosește, atât în varianta verticală cât și în cea orizontală, septacorduri de dominantă cu sextă expuse de la diferite sunete.

Partea ludică asociată cu o doză de sarcasm reflectă atitudinea asupra vieții, o ultimă privire filozofică a autorului asupra proceselor culturale și social-istorice, al căror contemporan era în perioadele inter- și postbelice. Tremolo-ul la clarinet – un procedeu mai puțin specific acestui instrument – sună chiar grotesc în nuanța de *pianissimo* și încheie fragmentul introductiv cu un acord disonant, ce reprezintă un septacord micșorat cu terța naturală și coborâtă. De fapt, „o trăsătură distinctivă a limbajului armonic al lui Poulenc este îmbinarea, contrapunerea într-o lucrare atât a consunărilor simple cât și a celor compuse” [3, p.167].

Dimensiunea nostalgică, atmosfera elegiacă specifică romantismului este prezentă în cele două teme ale părții întâi, unde se configurează tiparul formei de sonată. Tema principală (cifra 1) este expusă la clarinet în tonalitatea Do major. Melodia este de o respirație largă ce începe cu o ascensiune rapidă pe sunetele trisonului tonicii, apoi al subdominantei pe un registru de trei octave, urmată de repetarea variațională a tricordului descendent *do – si-bemol – la-bemol – sol-bemol (sol-becar)*. În continuare, are loc revenirea treptată în registrul mediu, se realizează modulația enarmonică din Do major în sol minor prin egalarea D7 din trisonul treptei a VI coborâte cu DD43 cu cvinta coborâtă și rezolvarea în K64 – D9 din sol minor.

Tema secundară (cifra 2) începe în tonalitatea sol minor și este alcătuită în forma unei perioade pătrate din două propoziții. Ea nu aduce un contrast în discursul formei de sonată, este doar o altă ipostază a dimensiunii lirico-dramatice elegiace.

Între desenele melodice ale temelor există o evidentă asemănare. Solo-ul clarinetului reliefează o melodie unduioasă, desfășurată pe registre largi. Deci, nu vorbim despre o dramaturgie de coliziune, ci despre o dramaturgie lirico-epică, unde principiul de completare și co-raportare direcționează discursul pe un fâgaș mai puțin conflictual.

Caracterul temei secundare este personalizat de structura ritmică mai complexă, prezența formulilor de ritm punctat, a pasajelor de virtuozitate de tip ornamental, melismatic pe ritm de șaisprezecimi și trezecidoimi. Se acutizează și limbajul armonic prin utilizarea consunărilor disonante, acordurilor cu alterații, turațiilor eliptice etc. Toate aceste elemente aduc o treaptă evolutivă nouă în discursul sonor, tensionându-l și conducându-l în sfera burlescului, umorului, chiar dacă tipul de factură este domol, bazat pe repetări ostinato, „legănări” ale elementelor figurative.

În cifra 5 mai apare o nouă formațiune melodică în Si major – o temă în care elementul scherzat, ludic, burlesc este adus în prim plan. O putem considera tema concludivă ce încheie expoziția formei de sonată.

Dezvoltarea începe în cifra 6 și este alcătuită din două faze mari. În faza întâia se prelucrează materialul din expoziție, în special tema secundară și elementele melodice din introducere. În faza a doua a dezvoltării vedem un episod (*Tres calme*) ce aduce un evident contrast prin juxtapunere – un tempo foarte lent, tonalitatea La-bemol major. Câteva măsuri introductive la pian *tres doux*, *pianissimo* redau o atmosferă diafană, visătoare, acompaniamentul în bașii pianului ne amintește de cântecele de leagăn. Putem presupune că autorul creează aici o aluzie, o metaforă muzicală a imaginilor copilăriei.

În cifra 8 începe melodia de bază a episodului. Tema la clarinet este construită pe un desen ritmic capricios, o asociere de formule punctate cu sincope pe intonații cromatice complexe. În acest fel,

se redă o imagine contradictorie – pe un acompaniament calm, bazat pe o figură ostinato la pian, se suprapune melodia ornamentată. După cum menționează D.F. Trif, „Sonoritatea deosebit de fragilă, pornită dintr-un *pianissimo* ivit din „neant” ajunge, după escaladarea secvențat-ascensională de o măsură, să atingă o culminație dinamică ce poate fi uneori atinsă prea brutal, dacă accentul de pe sunetul acut nu este atacat mai moale, voalat, evitând stridența” [2, p.13].

Repriza (începând cu cifra 10) este redusă, deoarece tema principală este reluată fără schimbări în tonalitatea de bază, iar tema secundară apare în tonalitatea si minor și este prescurtată. În ultimele măsuri ale părții întâi se aduc intonații din introducere.

Spre deosebire de D.F. Trif, care distinge în compoziția părții întâi „o formă liberă ternară” [2, p.10], am arătat că F.Poulenc articulează – conform tradiției genului – o formă de sonată cu dezvoltare și episod. Ca principiu compozițional, am menționa lapidarismul. Toate formațiunile morfologice și sintactice sunt gândite pe proporții minime și mici, compoziția având o concentrare majoră de expresie și coloristică.

Partea II – *Romanza* – reprezintă centrul liric al sonatei. Titulatura ne orientează spre dimensiunea lirică, romantică, exprimată prin intermediul mijloacelor cantabile. Structurându-se pe logica unui discurs liber, această parte se grefează pe trei secțiuni cu repriza sintetică.

Introducerea reprezintă o propoziție din 10 măsuri, unde, pe fundalul a două acorduri disonante la pian, se expun două replici la clarinet cu caracter contrastant. Prima este o mișcare în *pianissimo* pe sunetele trisonului mărit de la *re*. Această „derutare” tonală de la început este accentuată în replica a doua ce intră în *forte*, are un rol de micro-cadență (*tres librement*), unde un tril desfășurat pe sunetul *sol*, urmat de o gamă descendentă cu oprirea pe sunetul *si* creează „jocul” modal minor-major.

Am remarca utilizarea unei formule ritmico-melodice constante: mișcarea treptată pe trei sau patru sunete în valori egale și încheierea motivului cu un ritm acut, punctat pe valori mici. Această „buclă” de încheiere aduce o nuanță de tensionare, un „nerv” interior în discursul „*tres calme*”, indicat de autor. Remarcăm că această formulă de încheiere se va regăsi în toate motivele constitutive ale temei din partea a doua.

Similar logicii morfologice din partea întâi, și aici observăm prevalarea motivelor pătrate de două măsuri, în care sunt „sudate” elementul cantabil, mișcarea lină în valori egale cu elementul ritmizat, formula punctată, acută. Formula ritmică conține asemănări cu ritmul caracteristic pentru genul de poloneză și este întâlnită începând cu muzica barocă (de la J.S. Bach). Ea se impune în partea a doua ca o leitintonație în mai multe ipostaze melodice. Astfel, în măsura 8 ea capătă o formulă melismatică, de grupetto. În măsurile 12, 26, 28, 32 și altele întâlnim varianta ritmică acutizată – optime cu două puncte și două șazecipătrimi.

Pe tot parcursul introducerii clarinetul este protagonist în formula de ansamblu. Partea pianului este alcătuită din acompaniament bazat pe o ritmică sincopată ostinato, ce introduce o nuanță dramatică, de neliniște, care împreună cu armoniile cromatice conduc spre tonalitatea sol minor și începutul temei de bază a acestei părți.

Tema întâi (A) este lansată în nuanța dinamică de *pianissimo* cu indicația autorului *tres doux et melancolique* pentru clarinet, iar pentru partea pianului „care are un acompaniament tipic de acorduri frânte și bași, indicația *Effleurer (beaucoup de pedale)* reprezintă o intenție clară de a da o nuanță romantică interpretării” [2, p.14]. Ea este structurată ca o perioadă din două propoziții asimetrice pe material tematic contrastant. Propoziția întâi se evidențiază prin claritate diatonică și cantabilitate, este construită pe repetarea variată a motivului constitutiv din introducere (măsurile 11-18).

A doua propoziție începe cu un pasaj de virtuositate, o ascendență rapidă în gamă pe un diapazon de două octave (măsurile 19-24). Această propoziție aduce un element dramatic, vertiginos, un contrast în atmosfera calmă din prima propoziție. Ea este urmată de varianta inversată a motivului întâi, care conduce discursul spre dimensiunea lirico-melancolică din următoarea secțiune.

Secțiunea a doua începe în tonalitatea si minor, în nuanța *pianissimo* la pian, linia melodică fiind repartizată între cele două instrumente. Aici, pe lângă procedeele de variere intonativ-armonică și

ritmică, F.Poulenc utilizează colorarea timbrală a melodiei, modificând concentrarea liniei melodice între instrumente.

Secțiunea a treia este o repriză sintetică în care se produce joncțiunea între elementele tematice din tema întâi (primele patru măsuri) și din tema a doua (primele două măsuri), caracterizându-se printr-un plan tonal activ. Coda (cifra 6 plus două măsuri) se bazează pe intonațiile primei teme și a ritmului din cadența introductivă.

Unicitatea compoziției părții a doua a Sonatei constă în unitatea ei bazată pe principiul varierii tuturor parametrilor: intonativ-intervalic, ritmico-metric, timbral.

Partea a treia – *Allegro con fuoco* – readuce în prim plan conținutul ideatic întâlnit în introducerea din partea întâi. Este vorba despre un discurs în care aspectul ludic, jucăuș, burlesc se îmbină cu sarcasmul și grotescul. Ea este scrisă în forma de sonată, în tonalitatea Do major.

Melodia temei principale este intonată la clarinet pe fondalul pulsațiilor acordice în staccato la pian. „Interpretată într-un tempo rapid și într-o nuanță deschisă, puternică, această temă veselă, avântată, creează imaginea unui galop continuu în care interpreții de multe ori pot pierde intrările sau chiar sincronizarea” – menționează cercetătorul clujean [2, p.16].

Urmează tema de legătură (cifra 2), în care melodia la clarinet adâncește caracterul scherzat, ironico-jucăuș, motivul incipient pe ritm capricios, cântat în *forte* și apoi repetat în *piano*, urmat de ascendența motivelor scurte de secundă. În acompaniamentul pianului cu ritm egal se remarcă polifonia latentă a intonațiilor cromatice descendente.

Tema secundară (cifra 3) se desfășoară în tonalitatea mi-bemol minor. Reprezentând o perioadă din două propoziții pătrate (8 +8), ea dezvoltă caracterul burlesc, accentuat atât prin ritmurile capricioase, armoniile disonante, planul tonal cromatizat, desfășurat în tonalități minore cu bemoli, precum mi-bemol minor, la-bemol minor, Re-bemol major, cât și prin utilizarea timbrală a clarinetului în registrul acut, ce deschide în sonoritatea instrumentului un aspect comic, „nazal”.

Dezvoltarea (cifra 5) începe cu un solo dens la pian în nuanța de *forte* aranjat pe o descendență masivă a acordurilor paralele, cu precădere sextacorduri, apoi o urcare la pian pe același tip de țesut, peste care se suprapune pasajul în gamă la clarinet în registrul acut, caracterul grotesc al căruia se amplifică prin utilizarea apogiaturilor duble. În partea întâi a dezvoltării se prelucrează în special tema secundară prin secvențierea motivului incipient. Însă, partea semnificativă a dezvoltării o constituie tema-episod – o nouă formațiune sintactică cu caracter liric (cifra 6). Cântată la clarinet pe fondalul figurațiilor la pian, ea reprezintă – din punct de vedere al dramaturgiei – un centru expresiv, semantic al întregii compoziții. Aici se întrevide o „erupție” a sentimentelor, a trăirilor interioare, personale și subiective – un moment de larg suflu romantic, care îl caracterizează pe F.Poulenc în momentele de înalt lirism. Episodul se desfășoară în trei propoziții, în care se produce varierea timbrală, propoziția a doua fiind cântată la pian într-o plenitudine sonoră, ce este amplificată de trilul clarinetului pe sunetul *sol* din octava mică.

Repriza finalului (cifra 12) este foarte laconică, temele fiind reluate în tonalitatea Do major, în varianta prescurtată. Lucrarea se încheie cu o sonoritate amplă, în *fortissimo* și *forte-fortissimo*. Foarte sugestivă și importantă pentru înțelegerea mesajului artistic este ultima replică a clarinetului, ce încheie *Sonata pentru clarinet și pian* de F.Poulenc: un scurt pasaj pentatonic în registrul acut, urmat de câteva acorduri scurte la pian. Metaforic vorbind, este un ultim surâs, o ultimă privire ironică, poate sarcastică a autorului asupra a tot ce lasă în urmă, ce rămâne după ce va pleca – evident o poziție filozofică a unui mare Artist.

În concluzie, menționăm că *Sonata pentru clarinet și pian* de F.Poulenc este o capodoperă a muzicii secolului XX, o compoziție curioasă din punct de vedere al alcătuirii stilistice în contextul experimentării ce se producea în tehnicile de compoziție ale secolului XX. Tendința și dorința maestrului de a păstra tiparele clasice, recurgând la ciclul tripartit compus după principiul părților repede – lent – repede, menținerea în cadrul limbajului tonal-funcțional, a formelor de sonată în părțile I și III, claritatea discursului sonor, logica structurală pregnantă, unitatea ciclică realizată prin utilizarea formulelor de leitritm sau leitintonație, integritatea tonală – toate aceste trăsături o plasează printre

lucrările ce continuă și promovează tradiția genului. Totodată, Sonata fascinează prin laconismul său, prin capacitatea compozitorului de a „jongla” cu proporții mici, minime pe alocuri, în scopul creării unui conținut de imagini concentrat, dens într-o formă concisă.

Referințe bibliografice

1. ФИЛЕНКО Г. Пуленк. В: Музыка XX века. Очерки. Ч.2, кн.4. Москва: Музыка, 1984.
2. TRIF D.F. Tehnici și mijloace de expresie în muzica sec. XX pentru clarinet. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2012.
3. МЕДВЕДЕВА И. Франсис Пуленк. Москва: Советский композитор, 1969.

ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА ИОНА МАКОВЕЯ

PAGINI UITATE DIN CREAȚIA LUI ION MACOVEI

FORGOTTEN PAGES FROM ION MACOVEI'S CREATION

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

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

Статья посвящена творчеству Иона Маковея и, конкретно, его Симфониетте Florile dalbe, в версии для струнного оркестра реализованной дирижером Думитру Гоя. Автор приводит в статье данные об истории сочинения, а также анализ шестичастного цикла Симфониетты, где каждая часть имеет свой заголовок на латинском языке. Характер этих миниатюр, тесно связанных с молдавским календарным фольклором, и, прежде всего, с жанром колядок, определил использование как архетипов монодийной мелодии и, в многоголосии, принципов ранней гетерофонии, так и ладовых систем, характерных для регионального музыкального фольклора. Анализируются также приемы оркестровки, использованные Думитру Гоей в партитуре Симфониетты.

Ключевые слова: Ион Маковей, композитор Республики Молдова, Симфониетта, цикл сюитного типа, колядка, музыкальная миниатюра, струнный оркестр, латинские названия частей, дирижер Думитру Гоя, оркестровка, партитура, музыкальный фольклоризм, гетерофония, ладо-тональные системы

Articolul de față este dedicat creației lui Ion Macovei și, mai concret, Simfoniетеi Florile dalbe, realizată de dirijorul Dumitru Goia în versiunea pentru orchestra de coarde. Autoarea prezintă date din istoria creației, precum și analiza ciclului Simfoniетеi, care constă din șase mișcări, fiecare cu denumirea sa latină. Caracterul acestor miniaturi, influențat de folclorul moldovenesc calendaristic, și anume de genul colindei, a determinat folosirea atât a arhetipurilor melodiei monodice și a principiilor de eterofonie timpurii (în multivocalitate), cât și a sistemelor modale specifice folclorului muzical regional. Sunt analizate și unele procedee de orchestrare folosite de D. Goia în partitura Simfoniетеi.

Cuvinte-cheie: Ion Macovei, compozitor din Republica Moldova, Simfoniетă, ciclul de tip suită, colindă, miniatură muzicală, orchestră de coarde, denumirile latine ale mișcărilor, dirijorul Dumitru Goia, orchestrare, partitură, folclorism muzical, eterofonie, sisteme modal-tonale

This article is devoted to Ion Macovei's creation, namely, to his Symphonietta Florile dalbe (lily-white flowers) in the version for string orchestra, realized by conductor Dumitru Goia. The author presents some information about the history of this creation and analyses the six-part cycle of the Symphonietta, where every movement has its own title in Latin. The character of these miniatures which are closely connected with Moldova calendar folklore, and first of all, with the carol genre, determined the use of both archetypes of the monodic melody and of the early heterophony principles as well as the mode systems characteristic of regional musical folklore. There is also an analysis of the methods of orchestration used by Dumitru Goia in the score of the Symphonietta.

Keywords: Ion Macovei, a composer from the Republic of Moldova, Symphonietta, suite type cycle, carol, musical miniature, string orchestra, Latin names of movements, conductor Dumitru Goia, orchestration, score, musical folklorism, heterophony, modal-tonal specifics

Судьба Иона Маковея (1947, 10 марта – 2011, 3 июня), талантливого молдавского композитора, выпускника Государственного института искусств им. Г. Музическу по классу В. Загорского, а затем аспирантуры Московской консерватории по классу С. Баласаняна, поначалу складывалась очень удачно, позже оказавшись трагичной и в жизни, и в музыке. Тому были вполне определенные причины. Тяжелое душевное заболевание помешало ему постоянно и продуктивно работать в области сочинения масштабных полотен, подобных его еще студенческой вокальной *Симфонии* (1973), отмеченной в 1978 году премией Министерства народного образования, или оратории *Миорица* (1974), за которую композитор получил в 1990 году Государственную премию. Не удавалось и планомерно создавать свой творческий портфель, и бережно сохранять собственные рукописи. Все это усугубилось как сложным материальным положением композитора, так и недостаточно активным продвижением и пропагандой его музыки (возможно, и в связи со снижением финансовых возможностей Союза композиторов Молдовы, начиная с 90-х гг. XX века).

Архив И. Маковея, по сути дела, на протяжении многих лет был практически не доступен и для музыковедов, а сведения о его творчестве последних десятилетий обрывочны и не дают полного представления об оставшемся от него наследии. Так, в последнем библиографическом справочнике *Compozitori și muzicologi din Moldova (Композиторы и музыковеды Молдовы)*, вышедшем еще в 1992 году [1], список его произведений невелик и ограничен 1991 годом¹. В издании *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*, предпринятом И. Чобану-Сухомлин [2] и посвященном наследию молдавских композиторов последних двух десятилетий XX века, перечислены лишь пять названий, где в основном фигурируют пьесы малых форм, датированные 1980-1981 гг.

Этим во многом объясняется и малая исследованность творчества И. Маковея, в последние годы практически основательно позабытого. В то же время его первые достижения в области музыкального творчества были отмечены появлением статьи З. Столяра о его *Симфонии* [3] и небольшого монографического очерка *Ион Маковей* Г. Кузьминой [4]. И. Чобану-Сухомлин ссылается также на статью об И. Маковее, вышедшую во втором издании *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Cambridge, 2001)* [2, p. 179-180]. В рукописи своей диссертационной работы, защищенной в свое время в Румынии и, к сожалению, в настоящее время недоступной для ознакомления, ораторию *Миорица* И. Маковея в ряду других музыкальных интерпретаций миоритической темы исследовала А. Рожновяну [5], первую же объемную статью об этом сочинении написала М. Белых [6]².

В то же время мне не удалось найти никакой информации о том произведении И. Маковея, партитуру которого мне передала совсем недавно для ознакомления Прасковья Ротару, задавшаяся благородной целью издать книгу об И. Маковее и таким образом увековечить память об ушедшем из жизни композиторе.

В моих руках оказалась *Симфонietta*, которую можно оценить как своеобразную «симфонетту колядок», с подзаголовком *Florile dalbe*. Она сохранилась в версии для струнного оркестра, выполненной дирижером Думитру Гоя. Год ее создания, к сожалению, выяснить оказалось невозможным, однако некоторый свет на историю ее создания удалось пролить благодаря электронной переписке с Д. Гоя, ныне работающим в Бухаресте. В своем письме от 3 декабря 2014 года он пишет: «Приветствую Вас, Галя! Спасибо, что Вы занялись творчеством Иона Маковея. Я считаю его выдающимся композитором нашего времени. Насколько я помню, это сочинение было сделано автором для квартета струнных и первоначально не носило титулатуры Симфонietta. Это была моя

1 Здесь, кстати, неверно обозначена дата рождения композитора (01.03 вместо 10.03)

2 В ней я неожиданно нашла ссылку на забытую мной собственную аннотацию, в свое время ставшую первым печатным представлением оратории *Миорица* И. Маковея при ее исполнении и опубликованную в сборнике *Материалы VI съезда композиторов Молдавии* (Кишинев, 1984) [6, с. 118, прим.2].

инициатива - оркестровать для струн. оркестра и дать ей титул симфонии, поскольку сочинение действительно отвечает необходимым требованиям» [7]. И действительно, оно представляет собой цикл из шести миниатюр, выполненных в экономной фактуре, где каждая из пьес снабжена латинским заголовком: I – *Praeludium* (Прелюдия), II – *Preces* (Молитва), III – *Inventio* (Изобретение), IV – *Interludium* (Интерлюдия), V – *Nocturno* (Ноктюрн), VI – *Postludium* (Постлюдия). Такой выбор названий при «фольклорном» общем подзаголовке свидетельствует о сложившемся в данном сочинении своеобразном «симбиозе» традиций региональной и общеевропейской культуры. Подобная жанровая «амбивалентность» одновременно выявляет ведущую роль сюитного принципа структуры цикла, поскольку в нем на первом месте стоит скорее разнообразие, контраст, чем тот тип единства, который основан на сквозном развитии, отличающем симфоническое мышление. Отсылка же к сфере латинского языка, как будет видно в процессе анализа *Симфонии*, ориентирует и на использование соответствующих методов обработки интонационного материала, в том числе и согласно определенным нормам западноевропейской стилистики.

Впрочем, и сами эти названия частей принадлежат не композитору, а инициатору создания *Симфонии* и ее первому исполнителю – Д. Гоя. На самом деле же первоначальный вид цикла и его жанр был совсем иным, о чем сообщает сам дирижер. Приведу отрывок еще из одного письма в нашей переписке, от 5 декабря 2014 года, где Д. Гоя отвечает на мои вопросы последовательно, по пунктам: «В ответ на Ваше письмо могу сказать лишь:

- 1) Оркестровкой занимался я.
- 2) Определение цикла пьес как „Симфония“, так же, как латинские названия его частям, было дано тоже мною.
- 3) Первоначально это были просто пьесы (в основном - 4-хголосные), которые могли исполняться на рояле или на любых других инструментах (что-то в роде баховского „Искусства фуги“). Так как они мне очень понравились, то я попросил автора позволить мне адаптировать их для струнных с перспективой исполнения в концертах за пределами Молдавии в качестве „обратного адреса“ (Die Ruckadresse) дирижера. Тогда я много ездил, и хотелось бы, чтобы публика услышала и немного НАШЕЙ музыки» [7].

Таким образом, Думитру Гоя не только преобразовал первоначальный замысел композитора, но и выполнил благородную функцию завершения и возвышения идеи своего друга. Помимо этого, он взял на себя миссию пропаганды сочинения, получившегося в результате их сотрудничества, о чем он пишет в том же письме далее: «С этой целью произведение было сыграно под моим руководством в Румынии, Турции и США. К сожалению, я не люблю записывать или запоминать, где, когда и что именно я играл. Я также не делаю и не коллекционирую записи своих концертов. И это – по той простой причине, что текст сочинений остаётся неизменным, а я, вот, меняюсь со временем» [7]. Исходя из названных обстоятельств, когда никаких данных об исполнении *Симфонии*, к сожалению, не сохранилось, автору этих строк в результате так и не удалось установить ни дату премьеры, ни время дальнейших ее представлений на публике (и, тем более, обнаружить какие-либо отклики на нее в прессе). Поэтому в настоящей статье придется руководствоваться непосредственно партитурой, где можно обнаружить многие существенные детали, необходимые для обнаружения как индивидуального композиторского стиля И. Маковея, так и степени вмешательства его невольного «соавтора» – Д. Гоя.

Бесспорно одно: сочинение это представляет, несмотря на «академические» названия частей, неофольклорную линию, характерную для И. Маковея. Он разрабатывает фольклорное направление в целом ряде своих произведений, начиная с первых шагов в творчестве. Не случайно Г. Кузьмина, начиная свою статью о молодом композиторе, имеет в виду именно этот качественный признак его стиля. Ее первое же наблюдение гласит: «Знакомство с сочинениями молодого композитора Иона Маковея открывает для слушателя новые интересные грани в области освоения и преломления молдавского фольклора в современном профессиональ-

ном творчестве. Опираясь на сложившиеся в Молдавии традиции работы с фольклорным материалом, Маковой стремится раскрыть наиболее глубокие и пока еще недостаточно хорошо изученные его пласты» [4, с. 53]. И в качестве главного источника автор статьи называет крестьянскую музыку. Добавим: в своей *Симфониетте* из всего арсенала крестьянской музыки композитор избирает ту, которая представляет собой наиболее ранние архетипы молдавской фольклорной интонационности, коренящиеся в календарных обрядовых песнях. Отсюда и название *Симфониетты* – *Florile dalbe*, данное ей, по утверждению Д. Гои, самим автором. В письме от 6 декабря 2014 года он указывает: «Название „Флориле далбе” было дано этому циклу самим автором ещё до того как он мне его показал» [7]. При этом в письме от 3 декабря он подчеркивает: «К сожалению, после последнего исполнения мною в Бухаресте 25 лет тому назад ни я, ни кто-нибудь другой не исполнял более этого замечательного сочинения. <...> Я не в силах сказать Вам, где находится сейчас первоначальный вариант, созданный Ионом, и сохранился ли он вообще», а 5 декабря 2014 года уточняет: «мне никогда не довелось услышать квартетное исполнение этих пьес, хотя м.б. оно и имело место где-нибудь...?» [7].

Последнее уточнение дает возможность понять, какие тембровые находки привнес в партитуру дирижер при переносе ансамблевого варианта в оркестровый контекст. Он, что называется, по максимуму использует возможности струнного оркестра, применяя разнообразные штрихи, тембровые и динамические контрасты, создаваемые с помощью флуктуации оркестровой плотности, вариантно комбинируя сочетания инструментов, включая в развитие сольные, тугтийные или групповые эпизоды. В *Симфониетте* немало приемов, ярко демонстрирующих изобретательность Д. Гои и его тонкое ощущение как оркестровой специфики, так и характера первоначального материала, с которым он имеет дело в этой *Симфониетте*. И что очень важно, на наш взгляд – то, что иногда привнесенные им детали касаются даже не самых активных обычно оркестровых инструментов.

Возьмем хотя бы такой пример: так, сразу же, в начале первой части – *Praeludium*, привлекает внимание партия контрабаса, который играет в той же октаве, в которой нотирован, и лишь потом – во второй части (*Preces*) – традиционно транспонирует свою партию октавой ниже. Контрабас этот, по замыслу дирижера-аранжировщика, особый – у него есть дополнительная, пятая струна C_1 , хотя поначалу она не задействована, поскольку здесь звучит *pp* на флажете от *ля* первой октавы. Особое внимание уделяется роли басового слоя и далее – как, например, в третьей части – *Inventio*, где, при выделении из партии виолончелей одной в качестве солирующего, мелодического инструмента, остальные вступают в общий ансамбль с контрабасами, играя *pizzicato*. В четвертой части (*Interludium*) контрабасы вообще выключаются, оставляя на долю виолончелей высокие флажолетные фигуры и протянутые ноты в скрипичном ключе. При этом вся фактура построена таким образом, чтобы максимально рельефно выявить дуэт, возникающий в партиях двух первых скрипок и солирующего альты и временами дополняющийся за счет подключения к общему ансамблю остальных участников оркестра. Общую картину детализируют манипуляции с *divisi* и условными *tutti*, с одиночным либо групповым подключением дополнительных пультов и, наконец, со сходящим на нет *diminuendo*, которое приводит к высокому флажолетному звучанию у солирующих виолончели и второй скрипки. Высокие флажолеты задействованы у виолончелей и контрабасов и в пятой части, *Nocturno*, где контрабасы вновь записаны в реальном звучании и выполняют роль оркестровой педали в высоком регистре. В финале же (*Postludium*), где контрабасы *pizzicato* вообще подключаются не сразу, а появившись, поддерживают своим ритмизованным органическим пунктом общее более плотное звучание и яркую кульминацию, они вновь смещаются в конце в верхний регистр, образуя тихую флажолетную педальную звучность.

Подобный подход к инструментовке, думается, во многом обусловлен общим замыслом сочинения. Оно привлекает простотой и бесхитростностью самого интонационного матери-

ала, основанного на узкообъемных попевах старинных колядок (а точнее – традиционного их припева *Florile dalbe*). Определила же всю атмосферу этой музыки, скорее всего, монодийная природа старинных мелодий, которая явно навела автора на мысль использовать ранние формы гетерофонного письма для выстраивания многоголосной фактуры, причем достаточно скупой, но не лишенной «пряного» оттенка, привносимого появлением диссонантных «несовпадений» в звучании голосов, столь характерных для архаической гетерофонии. Красота и девственная нетронутость этих мелодий, с другой стороны, оттеняется порой и пустотными совершенными консонансами в сочетании линий голосов, то вариантно дублирующих начальную тему, то перекрещивающихся, то подключающихся друг к другу в унисон.

Общую картину и ощущение пребывания в сфере утонченной лирики, куда переносит И. Маковой игровые по сути, а порой ритуальные мотивы родного фольклора, дополняют ладовые средства, характеризующие единую по колориту и модальную по своей сути стилистику сочинения. Единство цикла композитором строго продумано и отвечает специфике национально-фольклорного ладового мышления. В этом смысле в структуре цикла объединяющим высотным стержнем становится тон *ре* – своеобразный *finalis* первой части, открывающейся тоном *фа*, с добавлением затем педали – вначале на *ля*, а затем – на квинте *ре-ля*. Как видим, здесь присутствует и натурально-диатоническая переменность, и в итоге бицентричность этой миниатюры, с мягким взаимным «трением» голосов, идущих в мерном ритме и очерчивающих узкий мелодический диапазон (с единичным выходом в интервалы квинты и сексты) или порой словно «топчущихся на месте», создает ощущение старинного – эолийского лада, представленного «дотерцовыми» созвучиями.

Переменность создается и переходом во второй части в сферу лидийского *До*, централизованного двойным квинтовым органном пунктом (вот где работает пятая струна контрабаса), сохраняемым и на завершающем этапе развития. Ладовое колорирование за счет чередования на расстоянии вариантов четвертой ступени (лидийской и ионийской) рождает типичную для молдавского мелоса интонацию, также с обнаруживаемой здесь исконно присущей ему тенденцией альтерационной подвижности ступеней миксодиатонического звукоряда. Выбор тона *До* в качестве центрального для этой части объясним с точки зрения все того же модального принципа организации общего тонального плана всего цикла, объединяемого «бело-клавишным» родством его опорных тонов.

Тон *ре* в этом ряду становится и *финалисом* всего цикла, реализуя таким образом идею тонального круга. Диатонизм заключительной части, однако, преломляется сквозь призму дорийского *ре*, более сурового по колориту и тяготеющего к переменности в сочетании с *ля* эолийским и *До* ионийским. Здесь, правда, в меньшей степени выявляется колорит старинной музыки, что, возможно, объясняется большей подвижностью ритмического пульса, появлением шестнадцатых и подключением мелизмов, характерных для более позднего молдавского песенного мелоса, а также центральной идеей – разрастания фактуры, начиная с исходного монодийного изложения, с постепенным присоединением голосов – вплоть до массивного унисонного звучания в кульминации на фоне органного пункта, в динамике *ff*, а затем постепенным «угасанием», отдалением (или вознесением, «уходом в небо»?).

Высотный центр *ре* открывает развитие и относительно долго главенствует и в строго диатонической третьей части, с ее миксолидийской окраской, хотя в конце и приводит к смещению в *ми* эолийский. Это, думается, обусловлено уже самой начальной интонацией, имитационно проводимой в восходящем порядке у альтов, вторых, а потом первых скрипок. Уже в ней исходный мотив, начатый тоном *ре*, затем ходом на секунду вверх «упирается» в звук *ми*, словно утверждая новую, завоеванную высоту. Интонация эта выливается затем в своем развитии в тему более развернутую, повествовательного характера, выдержанную в духе эпических песен. Однако *ми* соперничает с *ре* и здесь, в первой же каденции, после которой начинается

октавно-унисонное проведение начальной интонации, знаменующее рождение нового варианта темы, где внимание еще более концентрируется на повторе исходной интонации. Есть в этой части и третья вариация, также по-новому развивающая тот же исходный мотив, на фоне *pizzicato* басов, в итоге чего общая композиционная конструкция части создает аналогии с куплетно-вариантной формой песенного характера, что подчеркивает центральную идею всей *Симфониетты*, основанной на жанровом трансфере – инструментализации вокального по своей природе тематизма.

Переменность, приводящая к бицентричности тонального плана, обнаруживается и в четвертой части – подвижной, очень прозрачной по колориту и обогащающей оркестровую палитру *quasi*-флейтовыми звучностями и изящными мелизмами – форшлагами и мордентами. И здесь вначале господствует Ре миксолидийский, мутирующий в первой же каденции (у первых скрипок в тон *ля*, у альты соло – то в *ми*, то в *Соль*), в заключение же, что вполне согласуется с функцией этой части-интерлюдии, опорой становится звук *ми*, подготавливающий центральный тон части следующей – Ноктюрна, выдержанного в *ми* дорийском, с переменностью в лидийский *Соль*. Танцевальность, присущая этой миниатюре, позволяет по-новому оценить ее жанровое название. По сути дела, в ней воплощен своеобразный жанровый гибрид, основанный на симбиозе приемов фольклорного и академического музицирования: она удивительным образом сочетает в себе черты и западно-европейских старинных танцев в размере $\frac{3}{4}$, с галантными затактовыми тридцатьвторыми и изящными форшлагами, и молдавских песен, нередко обладающих оттенком танцевальной моторики. В пользу влияния фольклорного песенного жанра говорит все то же монодийное начало, определяющее природу темы, разворачивающейся на фоне прозрачной, свистящей флажолетной педали в высоком регистре. Играют роль и синкопы, а также характерный повтор каденционного оборота, нарушающего квадратную структуру. Присутствует здесь и куплетность, когда танцевальная тема вступает во взаимодействие с темами другими, ближе стоящими к песенности – вначале образуя двухголосный контрапунктический пласт, затем трехголосный и, наконец, четырехголосный.

Таким образом, общий замысел *Симфониетты*, изначально заложенный композитором и отраженный в создании некоей звуковой среды, напоминающей и о древнем происхождении фольклорных песнопений, и о современном характере мышления ее автора, реализует, на наш взгляд, еще и идею воссоздать некий идеал народной по своему духу музыки – не даром же И. Маковой назвал ее столь возвышенно и поэтично – *Florile dalbe*. В предлагаемой статье, в силу небольшого ее объема, удалось затронуть лишь некоторые аспекты, связанные с этим замыслом. Для более подробного музыковедческого анализа, безусловно, были бы необходимы и конкретные нотные примеры, которые, если бы была возможность их ввести в наш текст, позволили бы отразить все разнообразие техники голосоведения, оценить очарование возникающих при этом в вертикали звукокомплексов результативного характера. К сожалению, за кадром остается и вопрос об аутентичности тематизма, репрезентирующего использованный материал колядок – тем более, что уточнить его происхождение у самого композитора не представляется возможным, а поиск каких бы то ни было аналогий среди примеров, приводимых в сборниках фольклористов, результата не дал. Можно только сослаться на замечание Прасковьи Ротару, отметившей, что Ион Маковой сам целенаправленно собирал и записывал фольклор, хотя иногда и просто улавливал со слуха то, что звучало в быту вокруг него – такого рода впечатления тоже во многом питали, видимо, его воображение – так, собственно, как улавливает ребенок звуки родной речи; в дальнейшем это входило, что называется, в его плоть и кровь, позволяя рождать новые идеи и по-своему переинтонировать фольклор в своих сочинениях.

И в заключение хочу вновь сослаться на мнение Д. Гои, который, по сути, стал «соавтором» получившегося произведения. Оно может служить не просто оценкой того вклада, который внес И. Маковой в историю отечественной музыкальной культуры, но и своего рода при-

зывает к сохранению всего самого ценного в ее фонде. Считая своего друга и коллегу одним из наиболее выдающихся композиторов Молдовы, Д. Гоя объясняет свою утверждающую позицию в отношении к его музыке в письме от 6 декабря 2014 года: «Спасибо <...> за положительную оценку моих усилий по пропаганде творчества И. Маковей! Дело в том, что я тщательно отбираю сочинения, которые намерен включить в свой репертуар. Это всегда - довольно длинный и нелёгкий процесс. Но, если уж я нашёл что-то ценное в музыке какого-нибудь современного автора, то стараюсь относиться к этой музыке так, как будто она принадлежит Моцарту, т.е. с максимальной ответственностью» [7]. Такую высокую оценку он подкрепляет и высказыванием о *Симфонiette* И. Маковей в письме от 5 декабря 2014 года, делая естественный вывод: «на мой взгляд, стоит приложить все усилия к тому, чтобы это изумительное по красоте, чистоте и мастерству произведение нашего соотечественника стало известно широкой публике и, в равной степени, исследователям» [7]. Этот же вывод, думается, позволяет подтвердить и наш (хотя и беглый) ее анализ, проведенный пока еще в первом приближении в данной статье и имеющий целью привлечь внимание к незаслуженно забытым исполнителями страницам из наследия И. Маковей.

Библиографические ссылки

1. *Compozitori și muzicologi din Moldova (Композиторы и музыковеды Молдовы)*. Chișinău: Universitas, 1992, p. 54-56.
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006, p. 179-180.
3. СТОЛЯР, З. Симфония Иона Маковей. В: СТОЛЯР, З. *Страницы молдавской музыки*. Кишинев: Литература артистикэ, 1983, с. 40-54.
4. КУЗЬМИНА, Г. Ион Маковей. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1982, с.53-66.
5. ROJNOVEANU, A. *Balada „Miorița” în creația compositivă*. Cluj-Napoca, 1995 (manuscris).
6. БЕЛЫХ, М. Композиционно-драматургические особенности оратории «Миорица» И. Маковей. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии (вопросы истории и теории)*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 107-123.
7. Электронная переписка по Интернету (Д. Гоя – Г. Кочарова).

THE GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF PIANO CONCERTOS BY MOLDOVAN COMPOZERS FROM THE SECOND HALF OF THE 20TH AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES

PARTICULARITĂȚILE DE GEN ȘI DE STIL ALE CONCERTELOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE COMPOZITORII DIN REPUBLICA MOLDOVA LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX – XXI

ALYONA-OLGA VARDANYAN,

Associate professor,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts

This article describes some of the most substantial examples of musical works written by the composers of the Republic of Moldova at the turn of the 21st century in the genre of Concerto for Piano and Orchestra. This study focuses on compositions by G. Ciobanu, L. Shtirbu, and Z. Tkach. Their work are analyzed from the point of view of the characteristics of the thematic material, musical language, composition and dramaturgy. The author arrives at the conclusion that these compositions are representative examples of contemporary Moldovan composition art, demonstrate a fruitful collaboration between composers and performers and show an advanced level of development of national composition and performance traditions.

Keywords: *concerto for piano and orchestra, contemporary national music, piano texture, technical pianistic difficulty, musical form, thematic development, the principles of musical form building, orchestration, Moldovan folklore*

În articol se caracterizează unele din cele mai de seamă mostre ale genului de concert pentru pian și orchestră, scrise de compozitorii din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI. Este vorba de creațiile de Gh. Ciobanu, L. Știrbu, Z. Tkaci. Opusurile lor se analizează din punctul de vedere al specificului materialului tematic, limbajului muzical, compoziției și dramaturgiei. Se ajunge la concluzie, că ele sunt exemple semnificative ale creației componistice moderne autohtone și demonstrează un efect binefăcător al colaborării strânse între compozitori și pianiști-interpreți din Republica Moldova și afirmă nivelul înalt al dezvoltării tradițiilor componistice și interpretative naționale.

Cuvinte-cheie: *concert pentru pian și orchestră, muzică autohtonă contemporană, factură pianistică, dificultăți tehnice, formă muzicală, tematism, principii de structură, orchestrație, folclor moldovenesc*

The edge of XX–XXI centuries was marked by rather notable scaling down of interest with regards to piano concerto manifested by the Moldovan composers. Created during herewith specified time were just a handful of samples of this genre: two opuses composed by G. Ciobanu (in 1984 and 1988 accordingly), Concerto-poem by V. Simonov (1990) *In memory of Arno Babadjanyan*, concertos by L. Shtirbu (1992), Z. Tkach (2002), A. Timofeev (2003) and V. Ciolac¹(2013). According to the statistical data, during two decades: 1992–2002 and 2003–2013 there was not a single composition created in the genre of our interest and following the national composing tradition. Much to our regret presented to the admirers were the opuses composed by G. Ciobanu, L. Shtirbu and Z. Tkach² only. Standing out as the most prominent examples in the sphere of professional performing skills these opuses served as the source of research mirrored in this chapter of thesis. While different by author's concept and means of musical language, nonetheless the aforementioned musical works share certain common features stemming from unique attitude of their authors towards handling of the concerto genre created during the reviewed period.

Compared to the foregoing historic stage, their standpoint has notably changed moving towards categorical denial to follow on the long-standing traditions and canons. It touched primarily on the musical form, which became explicitly personalized. The authors began renouncing on cyclical composition in favor of freely interpreted single-movement. The musical language became much more complicated through the use of modern techniques of writing and engaging Jazz and Pop music vocabulary. Still maintained in the modern piano concerto of Moldovan composers was such important principle of concerto genre as the soloist and orchestra dialogue, which, in its turn, is being manifested with much more pronounced artistic identity. While still bearing on folklore, the native musicians, however, are making it more disguised and mediated. There at the national music canvas is merging both Moldovan headwaters as well as other nations (in particular, Jewish) roots. Analysis of concerto for piano and orchestra composed by G. Ciobanu, L. Shtirbu and Z. Tkach allows us to draw a number of conclusions.

Herewith referred to piano concertos show the important trends that are typical for all of the national musical culture at the edge of XX–XXI centuries. One of such trends is being manifested by *close linkage between performing skills and performing arts*, incases when the musical pieces are composed having in mind the specific musicians. The leading performers encourage artistic endeavors of composers making them create new compositions enriching concerto and pedagogic repertoire. Thus, the piano concerto by L. Shtirbu was composed for pianist A. Sokolova, while the composition by Z. Tkach was intended for A. Timofeev. This trend on the national piano music once emerged has marked a notable increase at that time when the piano pieces by S. Lungul were addressed to L. Vaverko, creative achievements of V. Rotaru were linked with the pedagogic activity of V. Levinzon while creative endeavour of B. Dubossarsky and V. Zagorsky were triggered by sparkling pianism of A. Paley. On the one hand such creative tandems give to the authors a chance to take into account the

1 Concerto-poem *In commemoration of A. Babadzhanian* by V. Simonov, subjected to thorough analysis as part of the research conducted by O. Siganova [1] was not the object of research in the present paper.

2 These concertos were analyzed in great detail in the papers of the author of these lines [2, 3, 4].

needs and capacities of nowadays piano performing arts. On the other hand, personal qualities of concerto giving pianists and such of the pedagogues affect the general nature of music as well as the choice of technical means, which expand the spectrum of piano's solo instrumental capacities.

Yet another important feature pertaining to herewith mentioned works is the explicit *personalization of each creative concept*. Indeed, concertos for piano and orchestra by G. Ciobanu, L. Shtirbu and Z. Tkach are strikingly different. Thus, the fruit of inspiration of L. Shtirbu is being marked by vital perception, positive wattage, strong influence of jazz aesthetics and language. Musical piece of Z. Tkach produces a truly indelible impression by convincing transfer of tragic emotions, power of embodiment of memorial themes, awareness of being part of the global musical-historical events, and multipurpose use of epochal symbol-themes. Composition of G. Ciobanu is being marked by a tinge of emotional detachment: the author is as if taking a step back in order to imagine the artistic world of his creation, sharing the irony with regards to genre rules of concerto and offering his own vision of reality reflected in sounds of music. Hence, in *Rhapsody-concerto No. 1* one could distinguish emergence of postmodernism features acquiring logical evolution in the subsequent opuses of the composer.

Marking in this piano concerto of G. Ciobanu features of postmodernism as one of the major pillars of modern art, it is worth highlighting the conjugation of this trend with the techniques of intertextuality: all sorts of quotations, allusions, etc. pointing out at the universal link between phenomena of arts. To that end, it is easy to explain the use by Z. Tkach of the following the quotations: themes of I. Belarsky, monograms $B - A - C - H$ and $D - Es - C - H$. By so doing, while abstaining from application of any extraordinary means of expression, which is characteristic of postmodernism period composers, Z. Tkach has managed to manifest her affiliation with this modern musical phenomenon.

Personalization of the creative intent in the works of national authors created at the end of XX – beginning of XXI century is obviously showing a trend towards dissolving the boundaries of genre canon of piano concert and *emergence of cross-genre forms*. By mere fact of giving it the title (*Rhapsody-concerto*) G. Ciobanu highlights pertinence of his composition not only to the concerto having long standing academic tradition but also to the improvisational rhapsody stemming from the folk culture. Concerto trends seem to be likewise organically combined with rhapsody tinges in composition of L. Shtirbu. *Concerto for piano and orchestra* of Z. Tkach opens its genre specifics through synthesis of concert and symphony poem.

Aspirations for uniqueness of each of herewith mentioned concertos are leading in a natural way towards *novations in the domain of composition structures*. It is remarkable that all of them are single-movement. However, this phenomenon of single-movement is of different nature. Taking the lead as the shape-forming basis of the concerto of G. Ciobanu is the freely interpreted sonata form, modified due to expanded development and converting it into a series of orchestra sequences alternated with solo cadenza. Remarkable that his piano concerto No. 2, *Nostalgia for a Holiday* (1988) is also a single-movement one. Similar approach could be traced out in his *Concerto for marimba and orchestra*, composed two decades later in 2009: it appears as a monocyclic composition comprising eight contrasting sections. In particular, this feature was referred to by E. Mironenko in his analysis of the aforementioned score: “the concerto is far off from the canonical form common for this genre without the slightest hint of sonata. The eight sections are arranged in a clear succession following free mounting nonlinear succession in which, however, one could disclose light tonal call over as well as some elements of parallel dramaturgy and recapitulation. /.../ Insofar as the interpretation of genre is concerned one could say that it is all-around individual” [5, p. 204]. Also starting out from classical sonata form, Z. Tkach manages to transform it creatively by repeating with changes development and recapitulation, introducing elements of rondo form and, at the end of the day, creates structural configuration, which we called double sonata. L. Shtirbu in his composition combines single-movement of sonata type with massive block cycling quadrupling.

An illustrative instance demonstrating individual approach taken by each of the composers to one

of the most important genre features of a concerto lies with *interpretation of solo piano cadenza*. The most traditional approach to solving this issue was taken by Z. Tkach. By placing cadenza at the border of reprise and coda, saturating it predominantly with tonalities of main theme, the author is treating this section of form as a specific preparation of the last section of form where concentrated are the most important tonality-thematic “events”. G. Ciobanu proceeded to splitting up piano solo into three independent structures and placing such into theme development section. Alternating such with orchestra episodes produces the effect of maintaining dialogue and amplifies attraction of form towards the onset of new joint, i.e. reprise. L. Shtirbu is not aspiring for innovation from the standpoint of thematic loading and location of cadenza. Its originality and uniqueness, as already mentioned before, lies with timbre possibilities. Taking part in it percussion instruments serve to activate internal energy of music thus supporting and supplementing the soloist in his masterly person.

The use of percussion instruments in cadenza of piano concerto by L. Shtirbu as an exclusive, outstanding, extraordinary method could be deemed as a special case of a more general order: *enhancement of the role of percussion instruments in modern days’ music*. Indeed, in the orchestral scores of all three concertos the number of these timbres is substantial. Their role is especially impressive in compositions of L. Shtirbu and G. Ciobanu. The dynamics and emotional fervour serve as a background supported by this group. Moreover, the use of percussions specifically as well as supported by such amplification of metro-rhythmic pulsation gives to the music of herewith mentioned compositions the jazz colouring. Altogether different situation is in case of Z. Tkach’s concerto when the sole engagement of kettledrums with chimes and using such in the most important conceptual instance serves to amplify its emotional effect by converting this time span into semantic epicentre of the composition.

Innovations in the domain or orchestration bearing on herewith considered piano concertos are not limited to the enhancement of the role played by percussion instruments. An important feature of timbre dramatic art becomes *endowment with solo function of certain instruments and orchestra groups*. This applies primarily to opuses of G. Ciobanu and L. Shtirbu, in which in line with the real “coryphaeus” the listener is offered a chance to appreciate the individual qualities of other orchestral voices. The specificity of bringing up front a number of soloists in a concerto is due to two reasons. One of these refers to establishing grounds for genre dialogue, which later on evolves into poly logics. Yet serving as another explanation could be direct or indirect influence of jazz, in which, as we know, each of the instrumentalists is getting a chance to manifest one’s leadership.

Herewith mentioned concertos are indicative from the standpoint of certain features of musical language, speech and thematic. In-depth attention to details of music text, bringing up front separate tonality-thematic elements, cells, links allow to show in herewith mentioned scores explicit features of *microthematism* and specific methods of its transformation, resulting in predominance of dynamic procedural generation and throughput development over the fragmented stratification and static fractionality. This feature is primarily characteristic of concertos composed by G. Ciobanu and Z. Tkach, which makes them more contemporary and sophisticated as compared to the opus composed by L. Shtirbu standing out for traditional presentation, democratic nature and accessibility. Thereat, the feature of micro-thematic development allows the composers to arrange their thematic plan of composition so as to bring its different tonality components in kinship, similar to the versions of a single constructive archetype. Herewith highlighted compositional technique produces about the same impression as that, which in classical-romantic style music was associated with the notion of monothematism.

All of the three herewith specified concertos are alike with regards to *interpretation of piano texture*, thus reflecting both firmly rooted characteristics of clavier works of the XIX century as well as innovations and achievements of XX-XXI century. In the opuses composed by G. Ciobanu, L. Shtirbu and Z. Tkach there are no such textural discoveries that would enter a new page into the history of development of expressive and technical capacities of grand piano. Likewise missing from such are the deliberately compli-

cated technological techniques of framing up the musical canvas. The composers are using habitual types of homophone harmonic, polyphonic and heterophonic textures in different combinations of such.

The textural innovation delivered by herewith considered compositions lies with combining generally accepted varieties of piano textures with new means of musical language: special type of melodies, harmonic vertical, rhythmical parameters and timbre findings. Thus, the influence of jazz vocabulary in L. Shtirbu's concerto produced a rather bright reflection onto the *quasi*-improvisational texture of the soloist performance; contrasting interaction of active rotational tonality element with a broad cantilena was marked in composition of Z. Tkach and always marked by well thought out coding of certain musical symbols; while the postmodernist trends in G. Ciobanu's *Concerto-rhapsody* have manifested themselves through mosaics and somewhat kaleidoscopic nature of its textural solution. In that context I. Sukhomlin-Ciobanu has pointed out that in this composition "...one could notice the desire to expose the heart beat of inner life of a modern man through the prism of collision of various imaginative spheres" [6, p. 140]. Thereat she continues by mentioning that "...the like concept /.../ has been unwound by the author in a rather inventive form: the core conflict in the rhapsody is off-shifted at the interface of form sections – between exposition and development, contrasting sequences, cadence and recapitulation, recapitulation and outro" [6, p.140–141].

Thus, concertos for piano and orchestra by G. Ciobanu, L. Shtirbu and Z. Tkach serve as an illustrative examples of modern national performing skills, proving the fruitfulness of close cooperation of the Moldovan authors with piano performers while manifesting high level of national composer and performance traditions.

Bibliographic references

1. СИГАНОВА О. Мемориальная тематика в творчестве композиторов Республики Молдова (инструментальная музыка). Автореф. дис...канд. иск. Кишинэу, 2010. 22 с.
2. ВАРДАНЯН А. Концерт для фортепиано с оркестром Златы Ткач. История создания и общие композиционные особенности. В: *Artă și educație artistică*, 2009, nr. 1–2 (10–11). Bălți: USB „A. Russo”, p. 51–57.
3. ВАРДАНЯН А. Концерт для фортепиано с оркестром Л. Штирбу: история создания, особенности драматургии и стиля. В: *Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарное знание*. Челябинск: ООО Центр научного сотрудничества, 2013, с. 80–86.
4. ВАРДАНЯН А. Рhapsодия-концерт Геннадия Чобану: особенности композиции и драматургии. В: *Аниар științific: Muzică, teatru, arte plastice*, 2012, nr. 3 (16). Chișinău: VALINEX SRL, 2012, p. 64–71.
5. МИРОНЕНКО Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу: Primex Com, 2014. 464 с.
6. СУХОМЛИН-ЧОБАНУ И. Ранние симфонические сочинения Геннадия Чобану. В: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998, p. 140–170.

ОРГАННЫЙ КОНЦЕРТ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО: ОСОБЕННОСТИ ВЕРСИИ МУЛЬТИМЕДИА

CONCERTUL PENTRU ORGĂ DE DMITRI CHIȚENCO: PARTICULARITĂȚILE VERSIUNII MULTIMEDIA

THE ORGAN CONCERTO BY DMITRY KITSENKO: PECULIARITIES OF ITS MULTIMEDIA VERSION

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

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

Статья знакомит с мультимедийной версией Органного концерта, выступающего на разных этапах творчества Дмитрия Киценко в различных жанровых формах, в результате чего возникает своеобразный сверхцикл, объединяемый интертекстуальными связями. Мультимедийное преобразование Органного концерта за счет введения визуального ряда на основе работ Альбрехта Дюрера модифицирует основную концепцию сочинения, что требует нового подхода к его анализу. Автор определяет основные его направления и характеризует главные особенности, делая акцент на экранном материале и соотношении его с музыкальным рядом.

Ключевые слова: Дмитрий Киценко, Органный концерт, аудиовизуальная версия, концепция сочинения, сверхцикл, Альбрехт Дюрер

Articolul de față prezintă versiunea multimedia a Concertului pentru orgă de Dmitri Chițenco, reprezentat pe diferite etape ale vieții compozitorului în diverse forme de gen, provocând un fel de supercicl, fuzionat prin conexiuni intertextuale. Transformare multimedia prin introducerea șirului vizual bazat pe operele lui Albrecht Dürer modifică conceptul de bază al lucrării care necesită o nouă abordare a analizei sale. Autoarea definește principalele direcții și descrie principale caracteristici, cu un accent pe materialul vizual și relația sa cu partea muzicală.

Cuvinte-cheie: Dmitri Chițenco, Concertul pentru orga, versiunea multimedia, conceptul lucrării, supercicl, Albrecht Dürer

The article presents the multimedia version of the Organ concerto by composer Dmitry Kitsenko – the work presented at different stages of his creation in various genre forms, as a result there appeared a kind of supercycle, consolidated by intertextual connections. The multimedia transformation of the Concerto by introducing the visual range based on the works of Albrecht Dürer modifies the basic concept of this work which requires a new approach to its analysis. The author defines its main directions and describes the main features, with an emphasis on the screen material and its relationship with the musical component.

Keywords: Dmitry Kitsenko, Organ concerto, multimedia version, the concept of work, supercycle, Albrecht Dürer

Мышление современного человека неразрывно связано с восприятием искусства через медийные средства информации. Это побуждает исследователей по-новому подходить и к таким, казалось бы, привычным проблемам, как соотношение зрительных и музыкальных впечатлений в театре или в кино, вводить новые понятия, рожденные на основе осмысления роли и взаимодействия составляющих компонентов в формах и жанрах видов искусств, носящих синтетический характер. Так, например, Л. Бакши в своей статье *Природа звукоизобразительных образов*, анализируя на примере театральных постановок специфику зрелищных жанров, предлагает дефиницию «звукоизобразительный, или аудиовизуальный образ» [1, с. 48], Т. Шак, останавливая свое внимание на киномузыке, намечает в своем исследовании и более широкое направление, когда пишет, в том числе, об электронных средствах массовой информации, основанных на языке медиа [2, с. 3]. Со своей стороны, выдвигая понятие «медiateкста», она справедливо отмечает, что оно, вбирая в себя «современные визуальные практики, актуализируемые в рамках экранных искусств, <...> позиционируется одновременно и как форма существования *произведений медиаискусства* (курсив наш. – Г. К.), и как система элементов, развертывающихся во времени и пространстве и организованных в определенную структуру на основе иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности и смысловой интерпретации» [3, с. 4].

Если иметь в виду, как это делает Т. Шак, различные формы существования как *медиаискусства* вообще, так и *произведений медиаискусства*, необходимо, очевидно, поставить вопрос и о разной роли в них музыкального ряда, что во многом определяется и через оценку *генезиса замысла* такого произведения. Особый интерес в этом плане вызывает метод, избранный композитором Дмитрием Киценко, долгое время работавшим в Молдавии, затем на Украине, в Киеве, а ныне обосновавшимся в Канаде и уже получившим канадское гражданство.

После переезда в Канаду и ограничения условий для исполнения своих сочинений он начал представлять свою музыку в Интернете, сопровождая ее при этом визуальным рядом, что неожиданно повлекло за собой рождение на базе уже готовой музыки новых по жанру, аудиовизуальных произведений¹. В результате в его биографии заняли особое место опыты создания сво-

¹ См. об этом: [4; 5; 6; 7], где рассматриваются произведения Д. Киценко *Бабий Яр*, *In imo pectore*, *Концерт для органа, струнных и литавр*.

его рода «циклов», включающих в себя как чисто музыкальный, так и мультимедийный варианты одного и того же сочинения, где по-своему претворен принцип программности: так, при наличии в музыкальном прототипе заголовка программный замысел раскрывается еще более рельефно, при отсутствии же программного словесного комментария к музыке – рождается программный аудиовизуальный опус). Возникают и другие последствия, заставляющие по-новому взглянуть на артефакты, появляющиеся в результате такого жанрового трансфера:

- музыкальное произведение переходит в разряд пространственно-временных искусств;
- расширяется и углубляется общая концепция в результате взаимодействия и, по Л. Мазелю, «множественного и концентрированного воздействия» на слушателя средств разномодальных сфер искусства;
- формируется иерархическая текстовая структура, где музыкальный текст представляет «первородное начало», однако восприятие в целом опирается на взаимодействие субтекстов различной природы;
- в случае отсутствия сюжета в зрительном ряду становится необходимым определить характер распределения функций между компонентами (например, дробность, «клиповость», «монтажность» визуальных впечатлений требует большего единства, целостности процесса музыкального развития);
- в соединении аудио- и визуального рядов присутствует особая диалогичность, которая создает стилевые «встречи», порой на базе «диалога эпох». Последнее можно проследить на примере Органного концерта Д. Киценко – сочинения, которое в его творчестве на протяжении ряда лет претерпело несколько жанровых модификаций¹.

Концерт для органа, струнных и литавр Дмитрия Киценко занимает в его наследии особое место. Созданный в 1982 году тогда еще молодым автором, он в том же году, 21 декабря, впервые прозвучал в Органном зале Кишинева на Шестом смотре творчества молодых композиторов Молдавии, в исполнении недавно закончившей к тому времени Московскую консерваторию органистки Анны Стрезевой, при участии струнной группы Филармонического оркестра под управлением Льва Гаврилова. А в апреле 1988 года Лариса Булава в сопровождении Камерного оркестра Латвийской филармонии сыграла Концерт в Риге, в Домском соборе, повторив его исполнение 11 декабря того же года в Кишиневе.

Замыслы автора, связанные с этим сочинением, в дальнейшем, однако, не ограничились только лишь поиском дополнительных возможностей его концертного исполнения: трактуя свое произведение как своего рода «доструктурную модель» (А. Лосев), он обращается к созданию новых исполнительских его версий, которые побуждают реконструировать сам изначальный жанровый проект Концерта. Так, в 2007 году на его базе родился *Concerto grosso* № 2, где автор «убирает» органную мощь, выявляя чистое – монохромное звучание струнных, но дополняя их участием литавр, а партия органа становится основой для включения в партитуру двух концертирующих скрипок и концертирующей виолончели².

По-своему продолжила жизнь Органного концерта и аудиовизуальная его версия, позволившая композитору в новом ключе раскрыть историзм своего авторского взгляда на христианскую культуру и добиться эффекта «художественного договаривания» (А. Соколов) исходного замысла вполне в духе времени, обратившись к средствам Интернета. Используя апрельскую запись 1988 года, сделанную в Риге, в Домском соборе, он выкладывает ее во Всемирной сети 17 января 2012 года на <http://youtu.be/JnoqUFzPSVA> и на <https://vimeo.com/35237210> в новой модификации, с видеорядом, выполненным на основе работ Альбрехта Дюрера³.

1 Более подробно об этом сочинении см. в моей статье, размещенной на сайте Международной интернет-конференции *Музыкальная наука в едином культурном пространстве*, приуроченной к 70-летию со дня основания академии и 140-летию со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной, в разделе *Актуальная музыка* [6].

2 Более подробно об этом сочинении, прозвучавшем в свое время в Киеве см. там же [6].

3 Подборка картин сделана с сайтов в Интернете, посвященных творчеству А. Дюрера: <http://www.wikiart.org/ru/albrecht->

Тем самым Д. Киценко еще более углубляет историческую перспективу своего сочинения, на которую было указано в программке, сохранившейся у композитора со дня концерта в Домском соборе. Любезно предоставленная мне выдержка из нее, в частности, гласит: «Концерт для органа, струнного оркестра и литавр (1982) связан с традициями великих мастеров XVIII века И. С. Баха и Г. Ф. Генделя и отражает своеобразно воспринятую молодым автором стилистику необарокко. Концерт состоит из трех частей. Первая часть (*Allegro moderato*) — написана в старосонатной форме с мелодикой баховского типа. Возникающие порою неожиданные интонации и жесткие гармонические вертикали вносят в музыку элементы напряженности, затаенного конфликта. Вторая часть (*Adagio*) — представляет собой по форме тему с вариациями. Музыка отражает сферу просветленной лирики. Постепенно разворачиваясь, тема обрастает многослойной полифонической тканью, не теряя при этом своего основного лирического содержания. Третья часть (*Allegro*) — построена в форме фуги. В ее теме — сгусток энергии, волевого начала. Музыка отмечена известной близостью к полифоническому письму Генделя. В целом в Концерте сквозь кажущуюся стилистическую ретроспективу как бы проступают образы нашего времени»¹.

Верно подмеченная в этом высказывании идея заложенного в данном сочинении «диалога эпох», с его многослойной герменевтической концепцией, соединившей Современность и Барокко, преобразуется в более позднем, мультимедийном варианте Концерта, где при добавлении визуального ряда, отражающего ренессансное мышление наиболее выдающегося немецкого художника эпохи Возрождения, она обретает новый смысл и глубину за счет обращения к библейским сюжетам. Складывается более длинная «цепочка» и временных ориентиров стиля, придающих ему особую многомерность: Современность – Барокко – Ренессанс – Библейская история. Используемая в данном контексте «материализация» древних легенд, реализуемая средствами изобразительного искусства, служит при этом дополнительным разъясняющим фактором. К тому же она ассоциативно связана с *символизацией тембра органа* – неотъемлемого атрибута христианской религиозной службы, придающего ей как особое величие и пышность, так и, в частности – тем более, если взять традицию протестантизма – строгость и аскетизм.

Для Д. Киценко такая ассоциативная связь представляется вполне естественной: он тесно соприкасается с немецкой культурой – через свою дочь, живущую в Германии, к тому же ему близка религиозная тематика. Она широко обнаруживается в его творчестве, результатом чего нередко становится *сакрализация жанра* его сочинений. В мультимедийной версии его Органного концерта такая сакрализация приобретает особый характер, преломляясь главным образом именно в параллельно развивающемся визуальном «надтексте» – в отличие от другого сочинения Д. Киценко, *In imo pectore*, по поводу содержания музыки которого, еще до создания аудиовизуального варианта, автор сам сказал: «Возможно говорить о взгляде на мир, на божественное происхождение человека и его приход на землю». Дополнительными маркерами такой сакрализации становятся в партитуре *In imo pectore* и музыкальные «намекы» – цитаты из арии сопрано *Mein Gott ich liebe dich* из *Кантаты BWV77 Du sollst Gott, deinen Herren, lieben* И. С. Баха и арии альты *Erbarme dich mein Gott* из баховских *Страстей по Матфею*. Одновременно здесь (как и перед этим у Д. Киценко – в *Бабьем Яре*) полистилистический принцип диалога, соединяющего разные эпохи и стилевые пласты, заложен уже в самом музыкальном материале, введение же визуального ряда лишь усиливает диалогический характер общей драматургии мультимедийного произведения.

durer/ и http://iskusstvu.ru/albreht_djurer

1 Все высказывания Д. Киценко взяты для этой статьи из электронной переписки с композитором в 2014-2015 гг., сохраненной в личном архиве автора. Композитор также уточнил по скайпу, что текст программки к рижскому исполнению Концерта он написал сам.

В своеобразном ракурсе воплощается в аудиовизуальной версии Органного концерта и принцип цитации, поскольку партитура его, в отличие от *Бабьего Яра* или *In imo pectore*, целиком базируется на *авторском* музыкальном материале. Как сообщает он сам в электронной переписке, «внешних источников в музыкальном тематизме нет, если не считать попевку в первой части – ла – си – до – ля – ре... Толчком для нее послужила до-минорная fuga из 1-го тома ХТК. Относительно второй части – мелодическое строение, записанное на 4/4, на самом деле излагается в переменном размере, тема с украшениями, разнообразие общих форм движения (попытка создать „лепнину” по типу архитектурных форм – архитектура как застывшая музыка, а здесь наоборот – застывшая архитектура приходит в движение). В третьей части – сознательное нарушение принципа, когда в фуге (или в другом полифоническом произведении строгого стиля) нельзя применять два скачка в одном направлении. Кроме того, вместо скачка на кварту, у меня в теме два скачка по квинтам. Для себя отмечаю отдаленное сходство с „Арлезианкой” Бизе. Может, и нет близкого сходства, но по духу, жанрово. Конечно же, в конце Финала, медленное движение как дань традиции. Добавлю, что чисто технически, сначала были написаны первая и третья части. Это мне дало понимание тематизма второй части».

Как результат, функция *цитирования* практически полностью доверена *визуальному* ряду, который, однако, не представляет сам по себе нечто изолированное, поскольку, если судить о его роли в целом с точки зрения его темпоритма, композитор регулирует частоту смены кадров в соответствии с характером музыкального движения, в каждой части по-своему. Это ясно уже при анализе выполненной Д.Киценко раскадровки визуального ряда видеоролика, сопровождаемой хронометражем.

При ее просмотре становится очевидным, что в подборе работ А. Дюрера заметен интерес не только к библейским мотивам: здесь присутствуют и портреты реальных людей – современников художника. На них запечатлен облик и высокопоставленных лиц или ученых-философов, и представителей простонародья, рядом – портреты его жены, родителей и его собственные автопортреты, выполненные в разные годы жизни. Сам композитор говорит об общей логике построения визуального ряда следующее: «1-я часть черно-белая, <...>. 2 часть – взял цвет. Мне были интересны люди. Только представить себе, как это было давно! Они жили со своими достоинствами и недостатками. В общем, [«мне хотелось» - Г.К.] как-то отразить ту эпоху. В 3 части начинаю в цвете, немного жанровости, даже музыканты играют, но перехожу на черно-белое, так как музыка становится более драматичной. Здесь присутствуют мотивы Иисуса Христа, его осуждение, Распятие, снятие с Креста, а также люди, как простые, так и правители (хотел показать нашу зависимость от власти), и, конечно же, апостолы. И в конце – Дева Мария с младенцем <...>. Мадонна остается – формально там 18 сек., но это как заставка – финальная – например, в театре опускается занавес, на котором есть изображение».

Когда смотришь и слушаешь видеозапись Органного концерта Д. Киценко в Интернете, ясно ощущаешь бег времени, его неумолимость и мощную, напористую энергию. При этом дробность процесса визуального восприятия, казалось бы, свидетельствующая о «клиповом» характере его организации, не мешает его целостности. Это подкрепляется и соответствием визуального ряда особенностям музыкальной формы, ее тематической структуре и темповому плану трехчастного цикла. Важны и мелкие детали этого соответствия. Так, например, средняя продолжительность показа кадров в первой части создает эффект динамичного, стремительного их чередования, с интервалом в 5 секунд. Лишь в последних кадрах, где использованы два варианта «Моления о чаше» и совместный герб семейств Дюрер и Холпер, течение времени несколько замедляется (изображения задерживаются на 7 и 8 секунд), что порождает необходимый спад напряжения, как и следует быть в каденции, с её традиционным *ritenuto*. Во второй, медленной части внимание слушателя-зрителя все чаще и дольше задерживается на созерцании лиц, воплощающих глубину мысли или приближающихся к идеалу природной

красоты. Образы Христа и скорбящей Богородицы, алтарные изображения, собственные лики художника останавливают время в еще большей степени, маркируя моменты проведения важных музыкальных тем. В финале временные акценты сделаны на сцене несения креста, а в самом конце – на оплакивании Христа, на исцелении апостолами недужного калеки и, как уже говорилось – на ставшей своего рода заключительной «фермой» всей части и цикла в целом картине, возвеличивающей Мадонну, коронуемую ангелом.

В лабиринте прошлого и настоящего, где воплощены в комплексной форме мультимедийного сочинения разные исторические фазы и разные формы художественной жизни, найденные человеческой цивилизацией, Д. Киценко словно стремится по-новому отразить «открытое пространство» культуры, следуя вектору времени. В музыке он, обращаясь к старинным композиционным формам или соединяя с современной лексикой средства вертикали и приемы голосоведения, присущие готической гетерофонии и полифонии времен эпохи Барокко, выявляет в музыкальном языке стилистику, свойственную нео-художественным направлениям. В общем же, многослойном контексте аудиовизуального произведения он обращается к реальному соотношению музыкального диалога с ренессансной живописью, графикой и иконографией, что требует расширения культурного тезауруса и от воспринимающего это сочинение. И естественно, что для этого Д. Киценко, находясь в поисках собственных путей для вхождения в жанровую типологию современного композиторского творчества, реализует свое метакультурное сознание через «медиа-встречу» с пользователями Интернета, одновременно ища среди них достойного собеседника, нагруженного опытом разностороннего художественного восприятия нашей действительности. Он, со своей стороны, как бы стремится сформировать себе такого собеседника – равноправного участника диалога об искусстве, поскольку ведь само соотношение музыкального и видеоряда существенно расширяет наше представление о памяти европейской культуры, где разные виды искусств, взаимодействуя между собой, формируют художественный опыт нашего современника как отражение многоплановой картины мира.

Библиографические ссылки

1. БАКШИ, Л. Природа звукоизобразительных образов. Музыка и театр в XXI веке. В: *Музыкальная академия*, 2011, №1, с. 48-55.
2. ШАК, Т. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино). Автореф. дис. ... доктора иск-вед. Ростов-на-Дону, 2010, 54 с.
3. ШАК, Т. *Музыка в структуре медиатекста*. Монография. Краснодар: КГУКИ, 2010, 356 с.
4. ЗАПЕСКА, К. «Бабий Яр» Д. Киценко: новое направление поисков в сфере мультимедийности. В: *Музыка в пространстве медиакультуры*. Краснодар: издательство КГУКИ, 2014, с. 294-302.
5. КОЧАРОВА, Г. Дмитрий Киценко: поиски на пути создания аудиовизуального произведения и факторы обновления структуры художественного текста. В: *Anuar științific: Muzică, Teatru și Arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris, 2013, p.13-19.
6. КОЧАРОВА, Г. Жанровые метаморфозы во времени, или Судьба одного сочинения. [online]. Режим доступа: <<http://gnesinstudy.ru/?cat=11>> (Размещено 03.02.2015).
7. КОЧАРОВА, Г. Концепция и структура мультимедийного аудиовизуального произведения в творчестве композитора Дмитрия Киценко. В: *Музыка в пространстве медиакультуры*. Краснодар: КГУКИ, 2014, с. 278-287.

GENUL DE BAGATELĂ ȘI REALIZAREA LUI ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI NICOLAE CIOLAC

THE BAGATELLE GENRE AND ITS REALIZATION IN THE CREATION OF COMPOSER NICOLAE CIOLAC

ADELA ANDRONOVICI-RUSU,

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articolul de față este efectuată o incursiune în istoria genului de bagatelă. Concepută inițial ca o piesă de o importanță minoră, cu un aspect instrumental tehnic moderat, aparținând pieselor „ușoare” ca interpretare, bagatela pe parcursul evoluției sale obține un statut de gen muzical aforistic, în care un conținut ideatic profund, esențial este redat în formă scurtă, laconică, concentrată. În continuare se analizează cinci Bagatele pentru pian din creația compozitorului Nicolae Ciolac. Autoarea abordează problemele tematismului și arhitectonicii opusului, precum și unele particularități specifice de interpretare. În concluzie se afirmă că bagatele analizate reprezintă un grup inedit de piese pentru componistica moldovenească, având la bază o logică caracteristică pentru genul miniatural.

Cuvinte-cheie: culegere de piese pentru pian, Nicolae Ciolac, bagatele pentru pian, gen muzical, miniatură, stil compo-nistic, formă, limbaj muzical, repertoriu didactic pentru pian

In the present paper there is an excursion into the history of the bagatelle genre. Initially conceived as a piece of minor importance, with a moderate instrumental-technical aspect that belongs to „easy” pieces for interpretation, the bagatelle during its evolution, obtained a status of an aphoristic musical genre in which a profound ideative content is essentially conveyed in a laconic, concentrated form. Further are analyzed five Bagatelles for piano written by composer Nicolae Ciolac. The author considers the thematic and architectural problems of the opus, as well as some specific interpretative peculiarities. In conclusion it is affirmed that the analyzed bagatelles represent a group of pieces novel for Moldovan composition that has at its base a logic characteristic of the miniature genre.

Keywords: a collection of pieces for piano, Nicolae Ciolac, bagatelles for piano, musical genre, miniature, composition style, form, musical language, didactic repertoire for piano

Genul muzical de bagatelă se referă la miniatura instrumentală, fiind preponderent destinată pianului. Își trage originea din muzica claveciniștilor francezi ai sec XVIII. De altfel, cuvântul “bagatelle” provine din franceză, sugerând un lucru ne semnificativ, puțin valoros. D. Bughici apreciază bagatela ca „piesă mică instrumentală, ușoară și variată ca expresie și formă cu un pronunțat caracter, didactic instrumental sau de divertisment” [1, p.28]. Concepută inițial ca o piesă de o importanță minoră, cu un aspect instrumental tehnic moderat, aparținând pieselor “ușoare” ca interpretare, bagatela pe parcursul evoluției sale obține un statut de gen muzical aforistic, în care un conținut ideatic profund, esențial este redat în formă scurtă, laconică, concentrată.

Printre primele bagatele cunoscute în istoria muzicii se număra o piesă ce figurează în creația pentru harpsichord a lui F. Couperin, un rondo scris în anul 1717 și intitulat *Les bagatelles*. Denumirea de bagatelă a fost utilizată mai târziu de editorul francez Borvin pentru o culegere de piese de dans în anul 1753, iar în anul 1797 editura Breitkopf & Hartel a publicat o serie de piese numite *Musicalische Bagatellen* (*Bagatele muzicale*).

Cu o deosebită pregnanță genul de bagatelă muzicală apare în creația lui Beethoven, compozitor ce a compus câteva serii de piese intitulate cu acest cuvânt, încă rar întâlnit în componistica europeană la începutul secolului XIX. Beethoven a scris cicluri de bagatele – piese miniaturale pentru pian – în diferite perioade ale vieții, începând cu op.33 și revenind asupra genului în op.119 și op.126. Se știe că Beethoven a mai compus și alte lucrări subintitulate bagatele și publicate post mortem, printre ele se număra și celebra piesă *Fur Elise*.

Putem afirma că datorită lui Beethoven s-a consolidat fenomenul de bagatelă ca gen muzical, ce s-a impus ca o piesă instrumentală miniaturală alături de alte genuri miniaturale romantice. În

literatura de specialitate s-a menționat că bagatele lui Beethoven au inspirat mai mulți compozitori romantici să abordeze compoziția miniaturală, dar extrem de concentrată în conținutul de idei, aforistică prin utilizarea mijloacelor de expresie, cum are loc în *Momentele muzicale* ale lui F.Schubert, în *Cântecele fără cuvinte* ale lui F.Mendelssohn-Bartholdy, mai târziu în *Piesele lirice* ale lui E.Grieg. Descriind bagatele lui Beethoven, muzicologul Valentina Sandu-Dediu afirma: „Cele trei cicluri de Bagatele beethoveniene, la care se adaugă izolată și celebra *Fur Elise* sunt la fel de pline de idei muzicale ca și alte creații de dimensiuni mari, și își vor dovedi semnificația mai cu seamă în epoca romantică, unde locul miniaturii pianistice este unul central în repertoriu” [2, p.87].

În epoca romantismului bagatela cunoaște o utilizare frecventă în creația compozitorilor din diferite țări, depășind cadrul de piesă pentru pian și intrând în spectrul de creații dedicate formulelor instrumentale pentru ansamblu și chiar orchestră. Amintim aici ciclul de Bagatele pentru vioară și pian op.13 de Franz Schubert, ciclul de piese pentru două viori, violoncel și fisharmonium de A.Dvořák, ciclul de 8 bagatele și improptu-uri compuse de B.Smetana în anul 1844, Șase bagatele op. 97 de J.Sibelius. Compozitorul francez Anton Diabelli a scris la rândul sau câteva bagatele în formă de miniaturi scurte și ușoare. Amintim, la fel, Șase bagatele op. 3 de C. Saint-Saëns, scrise în anul 1856, Bagatele pentru pian op. 53 ale compozitorului rus A.K Liadov.

În secolul XX genul muzical de bagatelă continua să atragă atenția compozitorilor, dominând ca piesă dedicată pianului solo. Astfel, 10 bagatele pentru pian solo op. 5 au fost scrise între anii 1912-1918 de compozitorul american de origine rusă Alexandr Cerepnin. Compozitorul maghiar Bela Bartok a compus 14 bagatele op.6 pentru pian solo în prima decadă a sec.XX.

Suite de bagatele au început să fie create și pentru formule instrumentale. Anton Webern a scris 6 bagatele pentru cvartetul de corzi op.9, compozitorul englez Gerald Raphael Finzi a compus 5 bagatele pentru clarinet și pian. Compozitorul maghiar Gyorgy Ligeti a scris între anii 1951-1953 12 bagatele pentru pian solo, șase dintre care au fost transcrise apoi pentru cvintetul de suflători (flaut, oboi, clarinet, corn și fagot). În a doua jumătate a sec.XX tot mai mulți autori se adresează acestui gen miniatural. Aducem aici câteva dintre numele celebre, precum cel al compozitorului englez William Walton, autor a 5 bagatele pentru chitară solo, compuse în anul 1974. Compozitorul rus Edison Denisov a creat în anul 1960 Șapte bagatele pentru pian solo dedicate pianistului Mihail Voskresenski. Menționăm de asemenea bagatele din creația compozitorului ucrainean contemporan Valentin Silvestrov, autor a 13 bagatele pentru pian, semnate în anul 2005. În viziunea lui V.Silvestrov bagatela este genul potrivit pentru o exprimare spontană, improvizatorică.

Bagatela s-a remarcat în muzica autorilor din România. „Din creația compozitorilor români cităm: *Bagatela* de Ioan Scărlătescu (1916) și *Șapte bagatele pentru pian* de Adalbert Winkler (1957)” [1, p.29]. Printre compozitorii moldoveni ce au abordat în ultimii ani genul de bagatelă se numără Nicolae Ciolac, ce s-a impus în viața muzicală a Republicii Moldova în primul rând ca autor de coruri religioase și laice, ca reputat profesor, conducător artistic și dirijor de cor. În anul 2009 a fost editată culegerea sa de piese pentru pian solo (editura *Pontos*, Chișinău). Cinci bagatele sunt cuprinse în această culegere alături de alte piese miniaturale, adunate în cicluri, precum *Șase preludii-remiscentțe*, trei *Tablouri muzicale* și câteva piese singulare – *Romanță*, *Noveletta*, *Elegia sufletului*, *Valsul speranței*, *Музыкальное приношение*, dedicată profesorului Alexandr Sokovnin, precum și *Посвящение*, consacrată memoriei profesorului G.Strezev.

Doar o simplă trecere în revistă a creației instrumentale a lui Nicolae Ciolac denotă înclinarea autorului spre genurile miniaturale afirmate în componistica romantică și reprezentate inclusiv în creațiile pentru pian și alte instrumente, rămase nepublicate până în prezent, precum *Elegia* pentru pian solo (2004), două *Romanțe* pentru violoncel și pian (2003, 2005), *Melodia* pentru vioară și pian (2012), *Dans* pentru vioară și pian (2012), *Dedicație* pentru orgă (1995), *Preludiu* pentru orgă (2011)¹.

Cele *Cinci bagatele* reprezintă un ciclu de piese scurte ca dimensiune, unite prin titulatura comună, dar și orientarea spre un nivel pianistic interpretativ de evoluție medie. În toate piesele prevalează

¹ Majoritatea dintre aceste lucrări instrumentale au fost interpretate în cadrul Festivalului internațional *Zilele Muzicii Noi* de la Chișinău.

tempourile moderate: *Allegretto*, *Con moto*, *Andantino*, *Grazioso* și doar în ultima bagatelă autorul specifică caracterul *Agitato*.

Bagatela nr.1 este alcătuită din două părți bine delimitate în primul rând tonal. Prima secțiune este scrisă într-un aparent Mi-bemol lidic, autorul evitând trecerea semnelor de alterație la armură, creând o anumită ambiguitate în determinarea tonalității. Cert este că prima secțiune poartă o încărcătură cromatică evoluată, mișcarea alternativă pe intervale disonante de cvartă mărită, septimă, secundă, pe segmente de gamă cromatică, fiind instituită într-o structură tripartită. *Bagatela* începe cu 10 măsuri în care basul ostinato se conturează pe treptele unei figuri din patru optimi în salturi de cvartă mărită ascendentă, urmată de septima descendentă și completată de o sextă ascendentă. Cântată cu un staccato scurt, ușor, această figură se va executa de mâna stângă „în poziție”, fiind repartizată între degetele 3-5-1. Peste acest bas ostinato se suprapune o succesiune de secunde cromatice alternativ cu câteva intervale disonante, precum cvarta mărită și septima. În acest fel se conturează un țesut intens cromatizat cu o determinare modal-tonală mai puțin conturată. Mișcarea „aerisită” de pauze în mâna dreaptă, precum și utilizarea staccato-ului accentuează caracterul de scherzo, glumă.

Patru măsuri urmează ca o secțiune de mijloc și se axează pe mișcarea în cadrul unui tetracord cromatic „dus-întors” încheiată de un salt pe octavă. În repriză are loc o reluare dinamizată a muzicii de la începutul piesei. Figura din bas evoluează atât intervalic cât și ritmic, venind cu varianta trei optimi, două șaisprezecimi. În mâna dreaptă se întrevăd câteva intonații preluate din secțiunea de mijloc, ne referim la mișcarea pe tetracordul cromatic descendent de la sunetul *si*, încheiat cu saltul *la-bemol – re* (cvarta mărită), iar în măsura ulterioară aceeași mișcare cromatică se încheie cu saltul descendent *la-bemol – mi* de cvartă micșorată. Ultimele opt măsuri se grefează pe o figură de bas ostinato (o variantă a figurii inițiale), iar succesiunile de secunde în mâna dreaptă sunt urmate de succesiuni de cvartă mărită.

A doua secțiune a *Bagatelei* începe cu o schimbare de armură – patru bemoli, anunțând tonalitatea fa minor. Această secțiune aduce și o nouă nuanță dinamică (*forte*), o mișcare ritmică mai temperată (în pătrimi). Este importantă executarea unui staccato mai greoi, „impozant”, având în vedere că valorile ritmice sunt mai lungi.

Bagatela nr.2 reprezintă o compoziție complexă, ce debutează cu o introducere în tonalitatea fa minor, preluând sub aspect tonal discursul din *Bagatela* nr.1. Cele două măsuri introductive conțin două elemente constructive utilizate de autor pe parcursul piesei: figuri cromatice în șaisprezecimi pe unison la două octave și acorduri în staccato, ce reprezintă o formulă de cadență în tonalitatea fa minor.

Materialul muzical se dezvoltă strofic. Perioada întâia (*Andante*, în tonalitatea Fa major) are un caracter liric, având la bază o melodie de sorginte folclorică, cântată în *piano*. Urmează un material tematic, în care este utilizat și dezvoltat elementul cromatic la unison din introducere, realizând un discurs de virtuozitate *Con moto*, un fel de perpetuum mobile, în care este foarte important să se utilizeze accentele la fiecare dintre figurile de patru șaisprezecimi. Perioada se încheie cu turația de cadență din introducere.

Revenirea melodiei lirice are loc modificat, deci autorul folosește „colorarea” modală a materialului, omogenizând în acest fel discursul piesei, care continuă în tonalitatea fa minor cu materialul *Con moto*, dar cromatic. Urmează câteva rânduri de încheiere în caracter liber, de cadență (*Largamente*), cu o structură agogică mai complexă (după *Largamente* urmează *ritenuto* și apoi *Andante*). Piesa se încheie cu câteva măsuri, în care revine melodia lirică folclorică în nuanța de *pianissimo*, ca o reminiscență și un lung acord arpeggiato pe trisonul Mi major.

Concluzionând, am putea spune că această piesă oferă interpretului o largă gamă de tehnici, începând cu cantilenă, mișcarea de virtuozitate pe pasaje cromatice în unison la ambele mâini, tehnica de staccato, elemente de dezvoltare agogică, cu implicarea momentelor fanteziste de cadență.

Bagatela nr.3 este concepută ca o piesă rapidă și debutează în tonalitatea Mi-bemol major pe o măsură de 5/8. Opt măsuri reprezintă o succesiune armonică pe trisonurile treptelor principale, urmată de septacordul dominantei duble și modulație spre Si-bemol major, care încheie segmentul

introdutiv. Am remarca două elemente importante din punct de vedere interpretativ: alternarea metro-ritmica a măsurilor de 5/8, 6/8, 2/8, 3/8 și tușeul de staccato, care trebuie executat cu precizie și corect în ambele mâini.

Piesa este realizată în forma tripartită complexă. Perioada a doua a primei secțiunii impune nuanța dinamică *piano* și se caracterizează prin alternanța motivelor cu tușeul legato și staccato, încheindu-se cu un *ritenuto* și *fermato*. Această cezură aduce un nou caracter al secțiunii de mijloc, instalată într-un tempo mai temperat *meno mosso*, într-un discurs diatonic și liric, tonalitatea majoră. În acest fel are loc crearea unei stări contrastante cu stările impuse de muzica din secțiunea A. Tușeul legato se asociază aici cu o articulare mărunță, pe fiecare trei timpi, fapt ce creează necesitatea de a ridica mâinile după fiecare măsură și utilizarea unei pedalizări adecvate scurte, imediat după ce este luată ultima optime din măsură.

Secțiunea de mijloc din punct de vedere al formei este o perioadă din două propoziții, în care se impune și principiul variațional. Propoziția a doua este o variantă mai dinamică a propoziției întâi, motivele din mâna dreaptă sunt supuse divizării ritmice, evoluând prin completarea cu șaisprezecimi. Repriza (*Tempo I*) aduce materialul din prima secțiune în tonalitate nouă – Mi major – introdusă prin contrapunere (Sol major – Mi major). Această modificare tonală (urcarea țesutului muzical cu o secundă mică mai sus) creează un element de luminozitate, de tensionare a discursului, dar și noi probleme pentru pianist, deoarece impune studierea aceluiași material muzical dar pe alte clape. Bagatela se încheie cu o modulație subită prin succesiunea eliptică a câtorva septacorduri – în tonalitatea Sol major, nuanța de *forte*.

Bagatela nr.4 este o piesă cu conținut lirico-cantabil, scrisă în tonalitatea Re major. Scriitura este tradițională, bazată pe principiul omofon-armonic. Din punct de vedere al tehnicii pianistice este cea mai puțin problematică din tot ciclul, aducând un ritm de vals (măsura $\frac{3}{4}$), un acompaniament omogen în mâna stângă pe toți timpii din măsură. Am remarca aici că al treilea timp din măsură este prelungit ca valoare, fiind o pătrime, fapt ce impune o pedalizare adecvată, cu „mișcarea” pedalei imediat după ce este „luată” pătrimea.

Piesa este scrisă în forma tripartită complexă. Secțiunea de mijloc accentuează partea valsat-cantabilă. Acompaniamentul evoluează în figurații line grupate câte două sunete. În mâna dreaptă are loc dublarea melodiei în intervale largi de decimă, octavă, nonă, astfel evidențiindu-se expresivitatea cantilenei. Pentru a obține o melodie lină și „netedă” pianistul utilizează pedala pentru a „lega” sunetele între ele.

Repriza reia materialul muzical din prima secțiune mici schimbări. Unele modificări se produc în ultimele măsuri, ce încheie piesa pe un ton de „stingere”, în *piano* și pe *ritenuto*, pe un lung sunet *re* (tonica), dublat în octave extremale ale registrului pianului (octava mare și octava a treia).

Bagatela nr.5 aduce un caracter inedit printr-o formulă ritmică pregnantă în măsura de 10/8, ce începe pe structuri armonice de cvintă, peste care se suprapun îmbinări de secunde. În acest fel se alcătuiesc sonorități complexe disonante, o acumulare sonoră ce creează un efect al mișcării în spațiu. Ritmul ostinato poate sugera formulele folclorice de dans, caracteristic fiind pauza pe bătaia a șasea și accentul pe bătaia a șaptea a măsurii de 10 timpi.

O scurtă distanțare de la ritmica pregnantă are loc în trei măsuri *a tempo* cântate la unison la ambele mâni – o succesiune de intervale cromatice, ca apoi să revină treptat o ritmică capricioasă, accentele pe timpii slabi. În secțiunea a doua *Con espressione* se conturează o melodie în mâna stângă, acompaniată de formațiuni acordice disonante. Melodia este evidențiată prin valori mai lungi (pătrimi, doimi) și accente pe fiecare sunet. Piesa se încheie cu o secțiune în tempo *Largo*, pe *fortissimo*, amintind prin acordurile masive de imitația dangătului clopotelor.

Concluzionând, am putea afirma că pentru compozitorul Nicolae Ciolac genul de bagatelă reprezintă un gen miniatural aforistic, în care prevalează intonațiile „lejere”, legate de semantica scherzoului, a burlescăi. De aici utilizarea tușeului de staccato în majoritatea pieselor, utilizarea ritmurilor pregnante sau de dans, tehnicii repetitive, accentelor pe timpii slabi, evitarea legato-ului „lung” și axa-

rea pe articularea motivelor scurte. Aceste piese ne demonstrează că interesul pentru miniatură ca gen și formă caracterizează creația instrumentală a lui Nicolae Ciolac, precum și muzica sa vocal-corală.

Bagatelele analizate reprezintă un grup inedit de piese pentru componistica moldovenească, având la bază o logică caracteristică pentru genul miniatural, o scriitură laconică, aforistică. Ele pot fi recomandate pentru a fi incluse în repertoriul didactic potrivit elevilor din Liceele și Școlile de Muzică din clasele primare la specialitatea pian special, sau pentru utilizarea la disciplina „pian general” la liceele de muzică sau instituțiile de învățământ muzical superior.

Referințe bibliografice

1. BUGHICI D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Ed. Muzicală, 1978.
2. SANDU-DEDIU V. *Ludwig van Beethoven*. București: Ed. Muzicală, 2000.

ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННО-ДУЭТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

DIN ISTORIA INTERPRETĂRII LA DOUĂ PIANE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

THE HISTORY OF PIANO-DUET PERFORMANCE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

МАРИНА МАМАЛЫГА,

докторант,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

В статье характеризуются основные этапы развития фортепианно-дуэтного исполнительства в Республике Молдова, называются имена пианистов, выступавших в составе дуэтов, указываются программы их выступлений. Особое значение автор уделяет таким дуэтам как: Виктор Левинзон – Людмила Ваверко, Людмила Паньковская – Гаянэ Тесеоглу, Елена и Татьяна Тушмаловы.

Ключевые слова: фортепианный дуэт, концертное исполнительство, музыкальное произведение, фантазия

În articol se caracterizează principalele etape ale dezvoltării interpretării la două pianе în Republica Moldova, se menționează numele pianistilor care au evoluat în componența unor piano-duo, se indică programele lor concertistice. O atenție deosebită autorul acordă duetelor de importanță, cum ar fi Victor Levinzon – Ludmila Vaverco, Ludmila Pancovscaia – Gayane Teseoglu, Elena și Tatiana Tușmalov.

Cuvinte-cheie: duet de pianе, interpretare concertistică, creație muzicală, fantezie

The article characterizes the main stages of development of piano-duet performance in the Republic of Moldova and mentions the names of pianists who performed as a duo and their concert programs. The author pays particular attention to such important duets as Victor Levinzon – Ludmila Vaverko, Ludmila Pankovsky – Gayane Teseoglu, Yelena and Tatyana Tushmalov.

Keywords: piano duet, concert performance, music, fantasy

В современном музыкальном искусстве Республики Молдова фортепианно-дуэтному исполнительству принадлежит особое место: существующие и вновь возникающие дуэтные «пары» пианистов оказывают заметное влияние на музыкальную жизнь культурных центров республики. В настоящей статье рассматриваются основные вехи в развитии данного вида ансамблевого творчества.

Игра на двух роялях стала заметным элементом музыкальной жизни Кишинева в 1920-е гг. В это время здесь выделялся пианист И. Базилевский, много и успешно выступавший с соль-

ными и ансамблевыми концертами. Известно, например, что в 1919 г. он совместно с другим музыкантом – К. Романовым – исполнил до этого не звучавшую в Кишиневе *Фантазию для двух роялей* С. Рахманинова [1]. Позднее К. Романов писал в своем жизнеописании: «Я, между прочим, покаялся Ляпунову, что мы с Базилевским исполняли в Кишиневе его восхитительный полонез на двух фортепиано в собственной аранжировке» [2, с. 32].

Активную концертную деятельность в 1918–1940 гг. вел в Бессарабии пианист Ю. Гуз. Он также, наряду с сольными выступлениями, включал в свои программы фортепианные дуэты. Так, на одном из концертов, посвященных творчеству С. Рахманинова, он совместно с А. Стадницкой, представил публике *Фантазию для двух роялей* С. Рахманинова [1].

В 1930-е гг. внимание аудитории привлекала концертная деятельность пианистки Н. Ильницкой, которая вместе с А. Алхазовой впервые «исполнила в Кишиневе на двух роялях *Русский каприз* А. Рубинштейна и один из концертов П. Чайковского» [1, с. 36]. Таким образом, в первой половине XX в. в концертной практике Кишинева начинает формироваться традиция двухрояльных выступлений. Сложившихся дуэтов тогда еще не было, как не было и концертов, целиком посвященных дуэтной музыке. Произведения для двух фортепиано включались в сольные концертные программы.

В 50-60-е годы XX в. интерес к ансамблю двух роялей значительно возрос. Выступления пианистов в составе дуэтов стали носить более постоянный характер. Так, заметный вклад в развитие фортепианно-дуэтного исполнительства МССР внесла Татьяна Александровна Войцеховская, известный музыкант-исполнитель, педагог, автор научно-исследовательских и методических трудов. Т. Войцеховская регулярно выступала как участница фортепианных дуэтов, ее партнерами были педагоги кафедры специального фортепиано Кишиневской консерватории Л. Ваверко, А. Дайлис, Е. Зак, Е. Ревзо. Репертуар этих ансамблей был разнообразным, включал произведения разных эпох и национальных школ: В. А. Моцарта, К. Сен-Санса, С. Рахманинова, К. Дебюсси, Д. Мийо, А. Бабаджаняна, других авторов [3].

Например, на вечере фортепианного дуэта Т. Войцеховской и Е. Зака в Большом зале Кишиневской государственной консерватории (1963) были исполнены сочинения С. Рахманинова и В. А. Моцарта. Позднее эта же программа была повторена на телевидении. В 1965 г. Т. Войцеховская в дуэте с Л. Ваверко сыграла *Армянскую рапсодию* А. Бабаджаняна – А. Арутюняна, сюиты *Скарамуш* Д. Мийо и *По белому и черному* К. Дебюсси. Об этом концерте рецензент писал: «Несмотря на разность исполнительских школ, легко отличимых на слух, их игра исключала стилистический «разнобой». В творческом единстве слились два взаимодополняющих почерка» [4, с. 70].

Несколько раз в данном виде фортепианного творчества выступила и Евгения Михайловна Ревзо, ее партнером был закончивший у нее по классу фортепиано одаренный пианист А. Литвак.

Постепенно в Кишиневе начинают складываться постоянные ансамблевые пары пианистов, регулярно представляющие на суд слушателей все новые концертные программы. Продолжительным и результативным было творческое содружество Людмилы Вениаминовны Ваверко и Виктора Вениаминовича Левинзона. Требовательные и взыскательные музыканты, они исключительно ответственно относились к разучиваемому репертуару. Их совместный труд всегда был направлен на поиск нужного образа, красок, драматургической концепции, на оттачивание мельчайших деталей. Несмотря на разницу пианистической манеры и субъективное ощущение музыки каждым из музыкантов в отдельности, им всегда удавалось найти тот невидимый баланс, который удачно объединял устремленности этих творческих натур в единый эмоциональный посыл. Драматургическая продуманность трактовок в сочетании с красочностью звуковой палитры и общей одухотворенностью исполнения придавали их игре особенный магнетизм, приковывавший внимание слушателей.

Концерты Л. Ваверко и В. Левинзона проходили в Кишиневе, Тирасполе, Бендерах, Бельцах и Слободзее. В их репертуар входили такие произведения как *Пассакалия g-moll* Г.

Ф. Генделя, *Хорал и аллегро* И. С. Баха, *Анданте с вариациями* Р. Шумана, сюиты С. Рахманинова, *Соната* для двух фортепиано Ф. Пуленка, *Вариации на тему Паганини* В. Лютославского, музыка к драме М. Лермонтова *Маскарад* А. Хачатуряна, *Сюита* для двух фортепиано ленинградского композитора В. Цытовича. Особое внимание критика уделила *Симфоническим танцам* С. Рахманинова. Е. Вдовина, в частности, отмечала: «...Л. Ваверко и В. Левинзон исполнили *Симфонические танцы* технично и эмоционально. Основная трагедийная сторона сочинения с ее мрачным демонизмом и изломанной фантастичностью прозвучала сильно и ярко» [5]. По мнению С. Бенгельсдорфа, особенно ярко и насыщенно «...был исполнен финал танцев, который по глубине и силе выражения представляет одно из самых замечательных творений русской музыкальной литературы. Музыкантам удалось передать чувство отчаяния, оцепенелой скованности перед страшным призраком смерти» [6].

На рубеже 1960-х–1970-х гг. в Кишиневе существовали и другие фортепианные ансамбли из числа педагогов высшего музыкального учебного заведения Молдавии. Например, известно, что в дуэте с В. Левинзоном выступал Александр Львович Соковнин – один из наиболее выдающихся педагогов кафедры специального фортепиано АМТИИ. К сожалению, эти выступления не имели постоянного характера, поскольку концертная деятельность А. Соковнина, включающая сольное и камерное исполнительство, была тесно сопряжена с активной организационно-просветительской и педагогической работой [7].

Фортепианный дуэт Людмилы Петровны Паньковской и Гаянэ Александровны Тесеоглу регулярно выступал с 1976 по 1986 гг. Их концерты обычно проходили в Большом зале молдавского музыкального вуза. Первый концерт Л. Паньковской и Г. Тесеоглу состоялся 28 апреля 1976 г. В программу входили переложения для двух фортепиано *Сицилианы* и *Бурре* И. С. Баха и *Токкаты* Г. Няги, выполненные Л. Агабалян, *Соната* для двух фортепиано *D-dur* К. 448 В. А. Моцарта, *Армянская рапсодия* А. Арутюняна – А. Бабаджаняна, *Рондо-каприччиозо* К. Сен-Санса в обработке для двух фортепиано К. Дебюсси.

Программа следующего концерта Л. Паньковской и Г. Тесеоглу, состоявшегося 19 апреля 1979 г., включала *Анданте с вариациями* Р. Шумана, пьесу *Линдараха* и *Шесть канонических этюдов* К. Дебюсси, *Сонату* для двух фортепиано Ф. Пуленка, четыре *Румынских танца* Б. Бартока. Далее Л. Паньковская и Г. Тесеоглу выступили весной 1981 г. Помимо *Вариаций на тему Гайдна* И. Брамса и *Сюиты №1* С. Рахманинова, прозвучали сочинения современных авторов: *Вариации* В. Баркаускаса, *Прелюдия*, *Тарантелла* и *Концерттино* Д. Шостаковича, *Интердукция* и *Рондо* Б. Бриттена, *Экскурсы* С. Барбера в переложении Л. Агабалян. Молдавская музыка была представлена *Экспромтом* В. Ротару.

Программу еще одного выступления названного фортепианного дуэта (31 марта 1982 г.) составили три сюитных цикла: *Вальсы* Ф. Шуберта в переложении С. Прокофьева, *Сюита* ор.15 А. Аренского и композиция *По белому и черному* К. Дебюсси. Сочинения композиторов эпохи барокко и современных авторов вошли в программу вечера пианисток 19 декабря 1984 г. Это были: *Концерт с-молл* И. С. Баха, *Adagio* В.-Ф. Баха, *Концерт* А. Вивальди в переложении И. С. Баха, пьесы В. Купрявичуса в переложении Ю. Карнавичуса и *Соната* Б. Чайковского.

Последнее совместное выступление Л. Паньковской и Г. Тесеоглу состоялось 23 апреля 1986 г. Концертная программа включала следующие произведения: *Concerto grosso g-moll* Г. Ф. Генделя в переложении А. Готлиба, *Концерт* А. Вивальди – И. С. Баха, *Вариации на тему Бетховена* К. Сен-Санса, *Хоровод ангелов* из балета *Сотворение мира* А. Петрова, *Сюиту* из балета *Шут* С. Прокофьева.

В ансамблевом сотрудничестве Л. Паньковской и Г. Тесеоглу особо следует отметить стилистическое разнообразие репертуара. Помимо известных сочинений, пианистки включали в концерты редко исполняемые опусы, которые становились «изюминкой» каждого их выступления.

Несколько раз в дуэте выступали преподаватели кафедры общего фортепиано Наталья Цуркан и Михаил Савельев¹. В концертной программе за 17 марта 1978 г. значились произведения современных авторов: Б. Чайковского, В. Лютославского, А. Буша. Вечер этого фортепианного дуэта состоялся также 30 марта 1982 года, когда были исполнены произведения композиторов XX века: семь пьес из *Микрокосмоса* и *Прерванное Интермеццо* Б. Бартока, *Каприччио* Ф. Пуленка и две пьесы (*Равнина* и *Романс*) аргентинского композитора К. Гуаставино.

В период 1980–1990-х гг. наиболее ярким из всех сложившихся к тому времени в Кишиневе дуэтных коллективов был фортепианный ансамбль Елены и Татьяны Тушмаловых. «Фортепианный дуэт сестер повергает в трепетное изумление даже самых взыскательных меломанов, а их блистательная и филигранная игра вызывает бурные аплодисменты. Два концертных рояля звучат как один организм, производя впечатление целого оркестра. Программа их концертов состоит из сложных и редко исполняемых произведений», отмечал в свое время Л. Акулов в одной из рецензий [8]. Так, в апреле 1980 г. в Большом зале Молдгосконсерватории состоялся концерт в двух отделениях, где пианистками были исполнены *Интродукция и рондо в характере бурлески* Б. Бриттена, сюита *Скармуш* Д. Мийо, *Соната* Ф. Пуленка и *Фантазия* С. Рахманинова. В апреле 1981 г. в Органном зале Кишинева в исполнении этого же фортепианного дуэта прозвучали парафраза Ф. Листа на темы из оперы Дж. Верди *Риголетто*, семь пьес из цикла *Микрокосмос* Б. Бартока, *Каприччио* и *Соната* Ф. Пуленка. В мае 1982 г. последовал еще один концерт в Органном зале, где прозвучали произведения В. А. Моцарта: *Фантазия f-moll*, увертюра к опере *Волшебная флейта*, *Соната D-dur*, а также *Каприччио* Ф. Пуленка, *Интродукция и рондо* Б. Бриттена и *Концерттино* Д. Шостаковича. Кроме того, дуэт неоднократно участвовал в «сборных» концертах, проходивших во дворце *Октомврие*, где исполнял *Танец с саблями* А. Хачатуряна, *Бразильеру* Д. Мийо и др. Фортепианный дуэт Тушмаловых сыграл важную роль в развитии отечественного фортепианно-дуэтного исполнительства. Его яркая исполнительская деятельность стимулировала обращение к ансамблевому музицированию других пианистов.

В 1998 г. неожиданно и очень ярко заявил о себе фортепианный дуэт молодых пианисток Ирины Смирновой и Ольги Кошель. Их концерт с огромным успехом прошел в Органном зале Кишинева. Рецензент В. Дашевский писал: «Девушки играли классику и неоклассику: Моцарта, Бузони, Шумана, Шопена, Дебюсси, Верди, Листа, на бис — Гершвина. Исполнение было эмоционально-взволнованным, чистым и свежим» [9].

Неоднократно выступала с разными партнерами в фортепианных ансамблях Алена-Ольга Варданян. Так, например, 31 октября 2009 г. состоялось ее выступление с Александром Палеем, прошедшее в Органном зале в рамках Международного фестиваля *Шубертиада*. В программу входили сочинения Ф. Шуберта для фортепиано в четыре руки: *Венгерский дивертисмент g-moll* op.54, *Четыре полонеза* op.75 и *Marsch Characteristique C-dur* op.121.

А. Варданян выступала также с Инной Хатиповой. В 2009 г. на юбилейном концерте композитора М. Стырчи они представили публике его *Скерцо-фантазию* для двух фортепиано². Кроме того, партнером А. Варданян неоднократно была Ирина Савина, один из самых молодых педагогов фортепианной кафедры. 25 апреля 2012 г. в Органном зале состоялся концерт педагогов-пианистов музыкального вуза Республики Молдова, где А. Варданян и И. Савина исполнили дуэтом *Танго-рапсодию* А. Пьяцоллы в собственном переложении. А 14 февраля 2013 г., в праздничном концерте, проходившем в АМТИИ, в их интерпретации прозвучала сложнейшая *Сюита-фантазия* на темы из оперы *Кармен* Ж. Бизе в обработке молодого американского композитора и пианиста Г. Андерсона.

1 Это было на рубеже 1970-х – 1980-х гг.

2 До этого выступления А. Варданян и И. Хатипова несколько раз исполняли *Скерцо-фантазию* в 1987 г., будучи студентками Молдавской государственной консерватории им. Г. Музическу: на летнем экзамене по фортепианному дуэту за первый курс и 1 сентября в концерте, посвященном началу учебного года.

Другой педагог кафедры специального фортепиано АМТИИ Инна Хатинова в своей творческой деятельности также уделяет немало внимания фортепианно-дуэтному исполнительству. Одно из самых запоминающихся ее выступлений имело место 27 апреля 2006 г. В рамках авторского концерта композитора В. Беляева состоялась премьера его сочинения для двух фортепиано *Dies Irae*. Это сложное в ансамблевом и в техническом отношении произведение И. Хатинова мастерски исполнила с одной из самых ярких своих учениц Л. Соболевой. Продуманность драматургического плана, ансамблевая слаженность, точность динамической нюансировки стали основанием для высокой оценки исполнения.

Таким образом, фортепианно-дуэтное исполнительство Республики Молдова второй половины XX века представляет собой насыщенную и богатую панораму. Однако она будет неполной, если не включить в нее концертно-исполнительскую, просветительскую и организационно-менеджерскую деятельность дуэта пианистов Анатолия Лапикуса и Юрия Маховича. Однако анализ их разнообразного и плодотворного сотворчества должен стать материалом отдельного исследования.

Библиографические ссылки

1. КИШКА Е. Фортепианное исполнительство Бессарабии 1918-1940 гг. В: *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 25–37.
2. РОМАНОВ К. Мое жизнеописание. Национальный архив РМ. Фонд Р–2983, оп.1, дело 44. 124 с.
3. АКСЕНОВ В. Т. А. Войцеховская: принципы фортепианного исполнительства и педагогики. В: *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 38–51.
4. ПОЖАР С. *К таинствам пианизма. Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко*. Кишинев: Центральная типография, 1999. 216 с.
5. ВДОВИНА, Е. И снова звучит Рахманинов. В: *Советская Молдавия*, 1968, № 259 (10547).
6. БЕНГЕЛЬСДОРФ, С. Концерт преподавателей. В: *Молодежь Молдавии*, 1968, № 139 (2560).
7. СТОЛЯР, И. А. Л. *Соковнин*. Кишинев: Понтос 2008. 288 с.
8. АКУЛОВ, Л. Есть ли у нас меценаты? В: *Независимая Молдова*, 1995, №№ 164–165 (870–871).
9. ДАШЕВСКИЙ, В. Пророческое фото. В: *Вечерний Кишинев*, 1998, № 11 (9015).

О СИНТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ОПЕРНОГО ОБРАЗА

DESPRE NATURA SINTETICĂ A CHIPULUI DE OPERĂ

ABOUT THE SYNTHETIC NATURE OF AN OPERA CHARACTER

ЛЮДМИЛА АГА,

и.о. доцента,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Lucrul artistului de operă asupra rolului are o natură sintetică și încununează eforturile nu doar ale cântărețului, ci și ale dirijorului, regizorului, scenografului. Autoarea articolului de față studiază diferite aspecte ale acestui proces, bazându-se pe bogata sa experiență în funcție de solistă a Operei Naționale. Aceste aspecte îmbină lucru de sine stătător asupra tehnicii vocale, respirației, articulației, calității sunetului, analiza detaliată a partiturii, dramaturgiei, studierea partidelor altor personaje.

Cuvinte-cheie: operă, partitură, clavier, cântăreț-actor, compozitor, regizor, dirijor

The work of an opera singer on the opera part has a synthetic nature and combines the efforts of the singer, conductor, director, stage scenographer. The author of this article studies different aspects of this process on the basis of her experience as a soloist of the National Opera. These aspects include individual work on vocal techniques, breathing, articulation, sound qualities, detailed analyses of the score, dramaturgy, the parts of other characters etc.

Keywords: opera, score, clavier, singer-actor, composer, director, conductor

Оперное искусство имеет синтетическую природу, объединяя литературный, музыкальный и сценический компоненты. Как пишет А. Пазовский, «Опера – это музыкальная драма, а не концерт, и она создается по сценическим законам, которые являются представлением активного музыкально-сценического действия», то есть «...опера – это музыка в действии, оперный спектакль – это музыка в театральном воплощении» [1, с. 473]. Из этой природы оперного жанра проистекает требование к вокалисту быть не только певцом, но и актером.

Известно, что основными этапами работы над оперным образом являются следующие:

1. Ознакомление с музыкальными материалами, драматургией, либретто;
2. Разучивание оперной партии (самостоятельное и с концертмейстером);
3. Работа с дирижером и режиссером спектакля;
4. Представление синтетического результата в оперном спектакле.

Опираясь на собственный многолетний опыт работы над разнообразными партиями мирового, русского и отечественного репертуара, мне хотелось бы обобщить некоторые свои наблюдения и опыт в данной сфере.

1. Ознакомление с музыкальными материалами, драматургией, либретто

Работа над оперным образом начинается с изучения самого произведения. Прежде всего, вокалисту нужно понять, что представляет собой данная опера как сценическое произведение, проникнуться духом эпохи, характером действующих лиц, проанализировать различные ситуации разворачивающегося драматического действия, отраженные в музыке. Для решения этой задачи от певца-актера требуется знание истории, литературы, живописи, музыкального искусства соответствующей эпохи, то есть нужно быть образованным человеком, обладающим общей культурой. Только в этом случае у певца появляется возможность интерпретации роли в соответствии с замыслом автора.

Работа над партией начинается с тщательного, внимательного изучения либретто, клавира, партитуры оперы. Исполнителю оперной партии необходимо понять, какими музыкально-выразительными средствами переданы характеры, чувства персонажей, охватывающих широчайший спектр чувств и эмоций – от любви до страданий и ненависти.

2. Самостоятельное разучивание оперной партии

В отличие от камерно-вокального, концертного исполнения, пение в опере имеет свои особенности. Оно в значительной мере зависит от необходимости сценического действия, сценического движения и актерских задач. Требование режиссера петь в различных положениях и в условиях разных мизансцен зачастую усложняет звукообразование, дыхание, препятствует красивому и правильному звучанию голоса. Это неотъемлемая часть профессии оперного певца, требующая работы над совершенствованием вокально-исполнительской техники, постоянного, напряженного труда, комплексная работа, в которой объединяются такие аспекты исполнительства, как дыхание, звукообразование, звукоизвлечение, сценическое мастерство. Великий певец и педагог М. Баттистини говорил: «если певец-актер по настоящему осмыслит все те большие задачи, которые выдвигают перед ним творческие эмоциональные репетиции, а репетиции не могут и не должны быть иными! он придет к правильному решению и в вопросе о том, петь ли ему на репетициях в полный голос или ограничиться «легким напеванием». Если репетиции рассматриваются, как совместный творческий процесс коллективных исканий, певцу необходимо найти четкое выражение каждой черты, краски воплощаемого образа, значит, и голосовой аппарат певца должен с готовностью отозваться на любое художественное намерение и быть предельно мобилизован для творчества. Значит, и на спектакле, и на репетиции нужно петь профессионально в полный голос, а не «напевать». К сожалению, эта простая истина, как и прочие, элементарные законы творчества, нередко предаются забвению» [1, с. 346-347].

Здесь важно сказать и о том, что дирижёр также обязан учитывать профессиональный режим певцов, а певец должен знать, что петь надо «процентами», не форсируя звук. Нужно непрерывно искать новые возможности своего голоса, ежедневно работать над правильным певческим дыханием, мягкостью, подвижностью своего голоса, музыкальностью. Эта работа бесконечна и продолжается всю жизнь! Даже воплощая самые сильные страсти, певцу необходимо сохранять свободу и самоконтроль, иначе форсирование звука может привести к таким серьёзным последствиям, как широкий «рассыпанный» звук и «качка» голоса.

Душевные эмоции отражаются в звуке, в жесте, в пластике, для этого надо найти нужные краски и даже различные оттенки в звуке, чтобы выразить каждое чувство – радость, грусть, трепет, любовь, страх. Это достигается большим трудом, правильным и совершенным владением вокальной техникой. Нельзя любоваться своим голосом, вокальной техникой или просто демонстрировать свой талант. Когда достигается техническое совершенство, петь намного легче и от пения не устаешь. Несовершенство же вокальной техники ведет к большой нагрузке на горло и связки, вследствие чего появляется голосовая и физическая усталость, фальшь и другие звуковые изъяны. Обычно, работая над партией, больше внимания уделяется трудным, неудобным нотам, фразам, отрывкам (именно так я работаю со своими студентами в классе *сольного пения*). В начале целые фразы просто декламируются без музыки для того, чтобы найти правильные смысловые акценты, ударения, затем мы вокализируем без текста на основе подходящей гласной, которая подбирается индивидуально для каждого студента, и лишь когда начинает получаться ровный, собранный в резонаторах в позиции звук, переходим к следующему этапу – к пению с текстом.

Вспоминаю свою работу над партией Лизы в *Пиковой даме*. Репетируя с дирижером А. Г. Самоилэ над ариозо *Откуда эти слезы*, мне никак не удавалось найти нужные оттенки звука в начале ариозо, не получались ни ровные восьмые ноты, ни нужные акценты. И тогда дирижер сказал: «...не нужно ничего придумывать, просто внимательно вслушайся в музыку вступления к ариозо, в эти короткие проникновенные аккорды перед твоим вступлением, в атмосферу, которую создает оркестр, и просто продолжи эту мысль, а не начинай солировать». Конечно, на репетициях с концертмейстером и в процессе самостоятельной работы я много раз декламировала начало ариозо, слушала вступление оркестра и когда поняла, в чем состоит музыкальная мысль композитора – все стало получаться.

Словесный и музыкальный текст необходимо учить одновременно – так советуют великие певцы. Правильно произнесенное слово является одним из художественных средств и красок создания образа. Не случайно, А. С. Даргомыжский писал: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» [2, с. 22]. Естественно, звук играет огромную роль в певческом процессе и является одним из ключевых элементов певческого мастерства. Многие итальянские мастера говорили, что для пения нужны три вещи: «голос, голос и голос». Обладая великолепной школой, итальянские певцы отличались инструментальным «выпеванием» мелодии в целом и каждого звука в отдельности, выполнением всех нюансов и требований композитора. Эта школа (и не в меньшей степени, «вокальный» итальянский язык), помогали итальянским певцам и в пении, и в речитативах не терять технические навыки голоса и слова. У них, как правило, всегда великолепная, четкая дикция и слово звучит понятно.

В русской музыке (в жанрах вокальной миниатюры и оперы) А. С. Даргомыжский сформулировал собственный принцип: голос – только средство для выражения мыслей и чувств, подчеркивающий естественность и благородство пения. На таких же эстетических позициях находился и М. Глинка. Как писал Б. Асафьев, «...60-70-е годы в истории русской оперы были не только закреплением глинкинских позиций и открытий Даргомыжского, но и стадией создания нового русского музыкально-драматического языка, форм и стиля. В Петербургской школе особенно проникновенной была работа над речитативом, как носителем оперного характе-

ра и более тесного взаимодействия слова-звука, то есть, единства речевой и музыкальной интонации» [3, с. 42-43].

О выразительности слова в пении можно сказать так: слово должно возвышаться до музыки, а не низводить музыку до обыденной речи. Чтобы наполнить содержанием произношение каждой буквы, необходимо научиться правильно произносить гласные и согласные буквы. Мы знаем, как поются, тянутся гласные звуки. В различной окраске этих звуков заложена яркая выразительность (не имеется в виду «пестрота звука»). Вокалисту важно сохранять ровность звука, придавая ему различные тембровые оттенки. Ударяемые гласные произносятся ярче, безударные, естественно, менее ярко, мягче: если соединить эти гласные дыханием – получится кантилена. Но для звучания слова не обойтись без согласных букв, которые тоже произносятся чётко и ясно. Чтобы этого добиться, требуется хорошее владение артикуляцией, нуждающейся в постоянной тренировке, развитии. В артикуляции участвуют мускулы губ, языка, в формировании слова – это так же гортань, нёбо, зубы. Вокалист должен научиться свободно и естественно артикулировать в процессе пения все согласные, а не только некоторые из них. И так, к тянущемуся гласному звуку в последний момент пения присоединяется согласный звук. Текст в пении переносится с ноты на ноту, иногда не по грамматическим правилам. Например, слово «не меркнет» в пении произносится так: «не ме---ркнет»¹. Так произносятся слова при пении, выдерживая голосом полную длительность одной или нескольких нот и соединяя согласный звук с последующим слогом.

Чётко произносить согласные – не значит утрировать их. Не должно быть механического произношения согласного звука: вокальное исполнение опирается на так называемую пластику речи и ритма. Надо организовать речь, сделать её осмысленной, снабдить правильным ударением и сделать художественно завершённой. Именно правильное интонирование, точная окраска слова и фразы обеспечивают выразительность пения. Приведем высказывание А. Павловского, в котором сформулированы основные принципы работы над текстом в опере: «Передавайте правильно длительность звуков, слогов, слов, остроту ритма при сочетании их звуковых частиц; образуйте из фраз речевые такты, регулируйте ритмическое соотношение целых фраз между собой. Любите правильные и чёткие акценты, типичные для переживания чувств, страсти или для создания образа» [1, с. 414].

Еще одним важнейшим аспектом оперного пения, имеющим как техническое, так и выразительное значение, является дыхание. Искусство пения – это искусство вдоха и выдоха: этим процессом необходимо умело и сознательно управлять². Вот лишь несколько высказываний, подтверждающих важность дыхания в процессе пения. Так, У. Мазетти говорил о том, что «работа над расхождением дыхания есть главное условие правильной постановки голоса» [1, с. 398], а Э. Карузо, в свою очередь, отмечал: «звук, не опертый на дыхание, всегда беспомощен. Он не несётся, и даже на небольшом расстоянии его не слышно» [1, с. 398]. Перебор или недостаток воздуха в процессе пения недопустим: воздуха нужно брать столько, сколько необходимо для целей звукоизвлечения, отдавая его естественно, без напряжения, но с опорой. Это состояние создает ощущение физической легкости и помогает дышать спокойно и ритмично.

Дыхание – основа педагогики пения, певец дышит обычно глубоким диафрагматическим дыханием (это дыхание можно почувствовать лежа). Старые итальянцы говорили, что взятый

1 Я тренирую дыхание так: спокойный глубокий вдох и спокойный выдох, причем во время выдоха постоянно удлиняется с каждым разом все больше и больше. Иногда эту тренировку провожу во время ходьбы исключительно в теплое время года. Некоторые певцы тренируют дыхание обычными спортивными упражнениями, которые подбираются индивидуально. Эти тренировки укрепляют все мышцы принимающие участие в певческом дыхании. Нарбатываются правильные навыки в этот процесс, которые в дальнейшем становятся «автоматическими», певец не думает о том, как надо дышать.

2 Репетиции проходили еще в старом здании оперного театра. Все составы, как правило, присутствовали на всех репетициях. Пели в голос и, Боже упаси, если заболеешь и пропустишь хоть одну репетицию! Если не участвуешь в репетиции, обязательно слушаешь и смотришь, как работают твои коллеги. В клавише делались пометки, что бы потом не тратить времени на повторение, а дома продолжалась самостоятельная работа.

воздух не должен отягощать певца. «...Певец обрабатывает, формирует и окрашивает своим тембром воздух» [4, с. 32] – говорил Дж. Лаури-Волпи. Певческое дыхание всегда отражается на характере звука. Правильное, спокойное дыхание – такой же спокойный, красивый звук, жесткое дыхание – жесткий звук. Всегда должна быть опора дыхания, а значит и звука.

Расслабленное дыхание – это дыхание без опоры. Ф. Шаляпин подчеркивал, что опора на дыхание обязательна для всего голоса – от самых низких до самых высоких нот. Певческое дыхание является мощным средством выразительности, а процесс управления им – осмысленная работа, соответствующая стилю исполняемой музыки. Например, по остроумному выражению Дж. Лаури-Волпи, «для исполнения итальянских веристских опер, певец должен обладать «железными легкими» и «стальной диафрагмой» [4, с. 6].

Резонаторы (прежде всего, купол, небо, то есть все головные резонаторы, и грудь) помогают певцу, обогащая вокальный звук обертонами, благодаря чему он становится округлым, звучным, полетным. Никогда нельзя перегружать и расширять звук – это ведет к качке и деградации голоса, поэтому певец должен очень грамотно, осознанно подходить к выбору партий, не выходя за пределы возможностей своего голоса.

Таким образом, вокальная техника – совокупность всех художественно-выразительных средств голоса, способных выражать мысли и чувства оперного персонажа вокальными средствами, поэтому вокальной техникой, включающей дыхание, звукообразование и звукоизвлечение, нужно заниматься на протяжении всей сценической деятельности. Прежде чем выйти на сцену, певец отрабатывает свою партию самостоятельно и с концертмейстером до мельчайших подробностей, деталей, нюансов. На сцене нельзя быть бездушным и пассивным актером. Каким бы красивым звуком не пел на сцене певец, он никогда не достигнет художественной выразительности, если не раскроет образ, не обогатит его выразительными красками, оттенками, не оживит своим переживанием подтекст музыки, задуманной композитором.

В мировом музыкальном искусстве есть немало примеров, когда, не обладая выдающимися голосами, певцы достигали высот благодаря огромному труду, образованности, вкусу, интуиции художника, артистическому темпераменту: это М. Ф. Малибран, Н. Фигнер, Ф. Стравинский и многие другие.

Еще одним важным аспектом певческой деятельности оперного певца является сохранение голоса. «...Практика выдающихся певцов, подобных Батистини, учит нас, что певческий режим – это процесс активного сохранения голоса. Это – драгоценное средство для поддержания в себе постоянной, творческой бодрости и уверенности в своих профессиональных силах. Певческий режим – это труд, поиски, непрерывный художественный и технический тренаж, подготовляющий артиста к полнокровной жизни на сцене. Таким должен быть певческий режим и во время каждой репетиции» [1, с. 335]. Нельзя не согласиться и с утверждением, многократно проверенным на собственном вокально-сценическом опыте: что «чтобы достигнуть спокойствия профессионала и уверенности художника-мастера, нужно петь каждый день. Голоса изнашиваются не от длительных занятий и частых выступлений, а от неправильных занятий и неподготовленных выступлений» [1, с. 351].

3. Работа с дирижером и режиссером

Несмотря на разные задачи этих двух важнейших фигур в построении концепции оперного спектакля, они объединены в один раздел, так как оба этих творческих лица составляют команду единомышленников, старающихся, каждый средствами своего искусства, добиться воплощения идеи композитора и драматурга в звуке, пении, сценическом действии. Именно благодаря их усилиям, пение солистов не просто выражает определенное чувство, а стремится к искусству перевоплощения через выразительное, осмысленное, действенное пение и слово. Важно подчеркнуть, что оперный образ – это, прежде всего, музыкально-звучащий образ и внутренняя его сущность «запрограммирована» в музыке композитора, в музыкальной драматургии, во внеш-

нем (событийном), и внутреннем (психологическом) действии оперного произведения. Это значит, что певец-актер должен искать характер воплощаемого образа, внутреннюю логику переживаний и страстей персонажа в самой музыке, в содружестве с дирижером и режиссером.

Как говорил А. М. Пазовский, работа с дирижером над партией – это не урок по разучиванию нот, а «процесс воплощения идей и мыслей композитора в живой, полнокровной, звучащий образ посредством выразительного, осмысленного, действенного пения» [1, с. 354]. Вместе с дирижером певцу нужно оценить глубину, смысл, красоту звука и слова в музыкально-сценическом произведении. Пение должно быть не только красивым, но и наполненным внутренним содержанием, мыслью и эмоциями. Трудности, связанные с вокальной техникой, не должны проявляться во время пения, их нужно научиться скрывать от публики. Именно этими моментами и сложна профессия певца-актера.

Чем точнее выучен музыкальный материал, тем продуктивнее и интереснее будет работа певца с дирижером, а потом и с режиссером. Мне всегда было интересно работать над общими постановками театра, нежели над вводами в уже идущий спектакль. Преимущества такого подхода очевидны: с первой ноты изучения своей партии и оперы и до премьерного спектакля, ты работаешь вместе со всем коллективом театра, а это означает множество занятий с дирижером, спевки с другими персонажами оперы, хором, оркестром, сценические репетиции. Это – интереснейшие этапы творчества певца-актера, когда совместно с большим артистическим коллективом осуществляется творческий замысел.

Именно так начиналась работа над *Иолантой* в 70-е годы, постановщиками спектакля были А. Гершфельд и Э. Константинова⁸. *Иоланта* – одна из самых светлых опер П. И. Чайковского. Главная героиня находится в атмосфере нежной поэзии. Это нужно было отобразить в звуке, мелодике партии, тончайших оттенках и нюансах. Поиск нужных музыкальных красок велся и на занятиях с дирижером, и на спевках, и на оркестровых репетициях. Каждый певец предлагал свои находки, что-то принималось, что-то отвергалось. Настроение героини в начале оперы полно неясной тревоги, а развитие образа означает движение к свету, к познанию жизни. Как найти все эти краски? Переживая чувства Иоланты, я старалась петь более лирично, светло, не загружая голос драматизмом, культивируя более нежное и трепетное звучание.

Дирижёр и режиссёр говорили, что Иоланта грустна, но нельзя петь эту партию плачущим звуком. Вместе мы искали нужные оттенки и интонацию звука. В дуэте с Водемоном, Иоланта становится другой: здесь требуются драматические оттенки голоса, потому что героиня, поверив Водемону, желает прозреть и превращается из ребенка в любящую женщину.

4. Работа с режиссером

Огромный вклад в развитие теории построения оперного образа внес выдающийся русский оперный певец Ф. И. Шаляпин, славившийся способностью уникального объединения певческого дара с актерским мастерством, сценическим движением, искусством грима и живописи. Вот как описывает певец особенности построения оперного образа: «...как у актера возникает и формируется сценический образ, можно сказать приблизительно, это будет вероятно, какая-нибудь половина сложного процесса. Скажу, однако, что сознательная часть работы актера, имеет чрезвычайно большое, может быть даже решающее значение, она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет её» [5, с. 284].

Опыт великого русского певца до сих пор остается большой ценностью для современных оперных исполнителей. Сценическое исполнение Ф. И. Шаляпина поражало своей простотой и выразительностью: он умел точно схватить типический характер образа, был необычайно пластичен, органичен в действии тела, жеста и мимики. Певец всегда говорил, что «...жест есть не движение тела, а движение души» [1, с. 510]. Это – не театральная иллюстрация роли, а «...жест, возникающий от слова, выражающий ваше чувство параллельно слову. Этот жест полезен, он что-то рисует живое, рожденное воображением» [1, с. 510-511].

Очень важно знать партии всех персонажей оперы: это очень помогает пониманию и верной интерпретации собственной роли. Особую роль играла и психологическая подготовка в день спектакля: в таких ситуациях всегда думаешь о спектакле, о своей роли, просматриваешь клавиш, мысленно вспоминаешь мизансцены. Когда хорошо владеешь выученным материалом, можно позволить себе импровизацию в отношениях с партнерами спектакля.

Работа над поисками новых черт характера музыкального образа никогда не должна заканчиваться. Даже когда партии пелись годами, спевки перед спектаклями проходили очень скрупулезно, музыкальный материал и вокальные партии обогащались новыми находками. В 1970-е годы так работали с певцами дирижеры А. Молчалов, Л. Гаврилов, Д. Гоя, А. Гершфельд, а в 1980-е и А. Самоилэ, внёсший весомый вклад в развитие театра.

Библиографические ссылки

1. ПАЗОВСКИЙ, А. *Записки дирижера*. Москва: Музыка, 1966.
2. ДАРГОМЫЖСКИЙ А. *Избранные письма*, Москва: Музгиз, 1952.
3. АСАФЬЕВ, Б. Н.А. *Римский-Корсаков*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1944.
4. ЛАУРИ-ВОЛПИ, Дж. *Вокальные параллели*, Москва: Музыка, 1972.
5. НАЗАРЕНКО, И. *Искусство пения*. Москва: Музгиз, 1948.

ВОПРОСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИОННЫХ И СОВРЕМЕННЫХ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ДУХОВОМ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

PROBLEME DE INTERACȚIUNE ALE MIJLOACELOR TRADIȚIONALE ȘI CONTEMPORANE DE EXPRESIVITATE A INSTRUMENTELOR DE SUFLAT ÎN ARTA MUZICAL- INTERPRETATIVĂ

PROBLEMS OF THE INTERACTION OF TRADITIONAL AND CONTEMPORARY MEANS OF EXPRESSION OF WIND INSTRUMENTS IN INTERPRETATIVE MUSICAL ART

ВАЛЕРИЙ ГРОМЧЕНКО,

доцент, кандидат искусствоведения,
Днепропетровская консерватория им. М. Глинки

В статье исследуются процессы взаимодействия традиционных и современных средств выразительности в духовом музыкально-исполнительском искусстве. Автор анализирует особенности выразительной палитры некоторых произведений эпохи романтизма и современной музыкальной культуры. Выявляется различное отношение к используемым выразительным краскам как у композиторов, так и у исполнителей различных эпох. В современном духовом исполнительстве происходит слияние традиционных и современных выразительных средств.

Ключевые слова: композитор, исполнитель, выразительные средства, произведение, художественное содержание, образная сфера

În articol sunt analizate procesele de interacțiune ale mijloacelor tradiționale și contemporane de expresivitate a instrumentelor de suflat în arta muzical-interpretativă. Autorul analizează particularitățile de expresivitate a paletelor în unele opere din epoca romantismului și epoca contemporană a culturii muzicale. Se observă o relație net distinctivă față de întrebuințarea culorilor expresive atât de către compozitor cât și de către interpreții acestor două epoci diferite. În arta muzical-interpretativă contemporană a instrumentelor de suflat se observă o contopire a mijloacelor de expresivitate tradiționale cu cele contemporane.

Cuvinte-cheie: compozitor, interpret, mijloace de expresie, operă, conținut artistic, sferă plastică

The article investigates processes of interaction between traditional and modern means of expression in woodwind and brass musical performing art. The author analyzes the characteristics of the expressive palette of some works of the Romantic period and modern musical culture. The researcher investigates different approaches to using the expressive means of woodwind and brass musical performing art in various epochs. The traditional and modern means of expression are merged in modern professional performing art.

Keywords: *composer, performer, expressive means, composition, creative content, imaginative sphere*

Динамика развития музыкального языка в произведениях для духовых инструментов периода второй половины XX – начала XXI столетия, красноречиво свидетельствует о стремительности эволюционных процессов в сфере инструментальных художественно-выразительных средств. Творческая активность современных композиторов, которая находит всё больший отклик у исполнителей и широкой аудитории слушателей, в значительной мере стимулирует обогащение арсенала выразительности.

Но, если у автора музыкального произведения и его непосредственного интерпретатора отношение к используемой палитре художественных красок отмечено особым профессионально-творческим взглядом, то у слушателя – осознание специфики выразительных возможностей того или иного инструмента, понимание особенностей их взаимодействия между собой всецело отсутствует. Е. Назайкинский отмечает: „Слушателю же в принципе нет дела до технических ухищрений. Его волнует сама возможность волноваться, переживать, а если этого нет, то он вправе считать музыку несостоявшейся” [1, с. 240].

Таким образом, перед композиторами и исполнителями стоит чрезвычайно важная задача наиболее многогранного использования средств художественной выразительности, максимального осмысления их взаимодействия с целью создания чувственно-проникновенной, яркой идейно-образной картины, вызывающей у слушателя наибольшую эмоциональность восприятия музыкального произведения.

Решение данной задачи существенно осложняется появлением новых выразительных красок, а также, подчеркнём, спецификой их взаимодействия с традиционной художественной палитрой. Осмысление и практическое воплощение композитором, в дальнейшем и исполнителем, взаимопроникновения новаций и традиций музыкального языка, непосредственно в процессе рождения качественно новых значений, ярких художественных смыслов современной палитры выразительных средств очерчивает одну из важнейших проблем нынешнего инструментального музыкально-исполнительского искусства, в частности исполнительства на духовых инструментах.

Актуальность обозначенной проблемы лежит не только в важности открытия особого содержания синтезируемых красок выразительности, но и в создании общего процесса творческой активизации композиторов, исполнителей и, безусловно, слушателей в ходе восприятия художественной мысли. Исследование данного вопроса определяет также возможность появления новых граней педагогического процесса, в которых тот или иной нетрадиционный приём выразительности будет постигаться молодым музыкантом не в отдельном, обособленном его представлении, вычлененном из общего музыкально-речевого спектра, а в комплексном восприятии исполнителем выразительной палитры инструмента.

Отметим, что обращение учёных к современным художественным возможностям духовых инструментов способствует значительному расширению границ их научно-исследовательской деятельности. Данный вектор познания определяется, прежде всего, технологическим и историческим аспектами изучения выразительного потенциала современного инструментария. Так, ярко выраженный исторический и практический характер носит кандидатская диссертация В.П. Качмарчика „Перманентный выдох в духовом исполнительстве (проблемы исто-

рии и физиологии)» [2]. В.Н. Апатский на страницах фундаментальной работы „Основы теории и практики духового музыкально-исполнительского искусства» [3], рассматривает нетрадиционные исполнительские приёмы и средства выразительности в игре на духовых инструментах как в свете технических, исторических вопросов, так и с позиции проблем восприятия слушателями оригинального современного духового репертуара. И.В. Вискова, в диссертации *Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века* [4], создаёт классификацию нетрадиционных приёмов звукоизвлечения на основе анализа современных произведений различных жанров. В научно-исследовательской работе С.А. Руткевича *Духовые инструменты в произведениях авангардного направления белорусских композиторов* [5] увеличивается не только репертуарный пласт изучаемых композиций, но и расширяется классификационная система современного звукообразования на духовых инструментах, ранее предложенная И.В. Висковой.

Важную роль в изучении новых выразительных возможностей духовых инструментов имела активная исследовательская работа итальянского композитора, скрипача Бруно Бартолоцци (1911 – 1980), создавшего труд *Новые звуки для деревянных духовых* [6], а также научная деятельность польского композитора Витольда Шалонька, автора книги *О новом использовании сонористических возможностей деревянных духовых инструментов* [7].

Не уменьшая научной ценности вышеперечисленных работ, отметим, что глубокое внимание вопросам истории развития нетрадиционных средств выразительности, технологической специфике их исполнения, особенностям их классификации, нотации в значительной степени способствует восприятию исполнителем синтеза современных выразительных красок и традиционного музыкального языка. Но, в тоже время, такого рода исследования не раскрывают причинно-следственных связей, характерологических особенностей во взаимодействии новаций и традиций художественно-выразительной палитры духового инструментария.

Целью статьи является изучение взаимодействия некоторых традиционных и современных средств выразительности в духовом музыкально-исполнительском искусстве. Исследование проводится на примере произведений для духовых инструментов, созданных отечественными и зарубежными композиторами, исполнителями в период с XIX – нач. XXI ст.

Известно, что исполнительский приём многозвучие знаком музыкантам духовикам с давних пор, а его сегодняшней статус современного выразительного средства представляется как хорошо забытое старое. Ещё в эпоху романтизма, во время золотого века сольного духового исполнительства (вторая половина XVIII – первая половина XIX веков), подобной техникой владели многие музыканты. Свидетельством тому служат отзывы и творчество выдающихся композиторов тех лет. Так, *Мемуары* Г. Берлиоза запечатлели восхищение публики от сольного выступления тромбониста штутгартского оркестра: „Господин Шраде в одной фантазии, исполнявшейся им публично в Штутгарте, к общему изумлению, взял на фермато сразу четыре ноты си-бемольного доминантсептаккорда, расположенные следующим образом: ми-бемоль, ля, до, фа. Дело акустиков дать объяснение этому новому феномену резонанса внутри звучащей трубы, а музыкантов – хорошо его изучить и воспользоваться, когда представится случай» [8, с. 393–394].

Г. Берлиоз в *Мемуарах* отмечает незаурядные музыкальные способности и других исполнителей-духовиков. Так, говоря о тромбонисте Шраде, известный музыкальный критик пишет следующее: „Он до конца владеет своим инструментом, шутя преодолевает самые большие трудности, извлекая из своего тромбона-тенора прекрасный звук. Я мог бы даже сказать звуки, потому что он умеет средствами ещё куда необъяснимыми давать три или четыре ноты зараз, как и тот молодой валторнист, которым недавно была занята вся музыкальная пресса Парижа» [8, с. 393]. Здесь Г. Берлиоз говорит о французском валторнисте Вивье, который снискал у создателя романтической программной симфонии характеристики артиста-эксцентрика, остроумного мистификатора, но одновременно с этим артиста, заслуживающего

настоящего уважения, одарённого редкими музыкальными качествами [8, с. 393].

Основоположник немецкой романтической музыки К. Вебер, чей вклад в развитие духового музыкально-исполнительского искусства сложно переоценить, в 1815 году создаёт концертно для валторны с оркестром, в котором предъявляет исполнителю требование игры аккордами.

Известный валторнист конца XX столетия, композитор, профессор Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова В. Буяновский, говоря о технике аккордового исполнительства в валторновом концертино К. Вебера, отмечает следующее: „Лишь очень немногим удаётся овладеть таким приёмом игры и добиться „приличного” звучания, поэтому в большинстве случаев музыканты пользуются облегчённым вариантом, предусмотрительно предписанным автором” [9, с. 34].

Вышесказанное ярко подчеркивает свободу выбора музыканта в определении возможности исполнения многозвучия. Согласно замыслу автора, наличие или отсутствие данного приёма в техническом арсенале инструменталиста, исполнение созвучий или же их замена более доступным средством выразительности (выдержанные одноголосные ноты) не является разрушающим фактором для художественного содержания музыки, идейно-образной драматургии произведения.

Обозначим полярно иную ситуацию в музыкальных произведениях XX – нач. XXI ст. В *Интервью на заданную тему* (2014) для кларнета соло украинского композитора Валентины Мартынюк раскрывается абсолютно новый взгляд на арсенал нетрадиционных выразительных средств, в частности на использование приёма многозвучия. Тема украинской народной песни *Зоре моя, вечірняя*, которая опоясывает своеобразной аркой эмоционально насыщенный, напряженный диалог собеседников, представлена в первом проведении кантиленой одноголосной мелодией, а во втором – певучим звучанием в квинту. Интонационная точность квинтовых созвучий, достигаемых звучанием инструмента и голоса исполнителя, рождает слышимый третий тон в октаву. В результате создаётся оригинальное аккордовое звучание. Введение автором разнообразных динамических градаций, отсутствующих в первом (одноголосном) проведении темы, придаёт многоголосной мелодии особую выразительность абсолютно нового художественно-образного значения. Пустота квинты, её эмоциональная бессодержательность, фоновый октавный вакуум в наибольшей степени передают душевное бессилие, чувственное выгорание образно представляемых собеседников.

В результате, полноценно осознавая художественное содержание произведения и средства его воплощения, ни композитор, ни, тем более, исполнитель не могут прийти к решению о замене исполнительского приёма многозвучия неким другим облегчённым средством выразительности. Скорее наоборот, осознание одновременного соединения одноголосной мелодии с её проведением в интервальных соотношениях при широкой динамической градации рождает качественно новую, чрезвычайно важную в своём значении взаимосвязь выразительных средств. В этом взаимопроникновении, нетрадиционные краски, в частности многозвучие, воспринимаются уже не как эпатажный эффект или удивляющий блик для восторженной публики, что можно ярко представить в духовой исполнительской культуре времён великих романтиков К. Вебера, Г. Берлиоза, но как выразительное средство, несущее в себе глубинный художественный смысл, зерно драматургического решения музыкального произведения.

В таких сочетаниях новаций и традиций музыкального языка, характеристика исполнителя как своеобразного музыканта-мистификатора, артиста способного к извлечению различных многозвучий на инструменте одноголосной природы, теряет своё значение. Эпатажный облик артиста-эксцентрика, которым охарактеризовал Г. Берлиоз французского валторниста-виртуоза Вивье, в современной академической музыке утрачивает своё предназначение в силу главенствующего художественно-образного содержания музыкальной композиции.

Безусловно, основой эволюционных процессов во взаимодействии выразительных средств является значительное расширение образной сферы произведений второй половины XX – нач. XXI ст. При этом подчеркнём, что нетрадиционные средства выразительности являются важнейшей изобразительной краской, использование которой определяется неповторимостью, яркой самобытностью художественного мышления композитора. С. Руткевич констатирует: „Существенное расширение образной сферы, раскрепощение музыкального языка позволяют духовым инструментам предстать в сочинениях в новом, необычном качестве, оригинально передать самые разнообразные чувства и переживания, блеснуть яркими, неповторимыми красками новых художественных образов” [5, с. 12].

В. Мартынюк, используя в данном произведении тематический контраст как способ передачи полярности суждений представляемых собеседников, выделяет перемену характера мелодий созданием яркой кульминационной зоны, выступающей своеобразной опорой для наиболее выразительного сопоставления противоположностей. Соединяя традиционную одноголосную трель с исполнительским приёмом фруллато, композитор добивается существенного расширения динамических градаций. Путём усиления выразительного потенциала крещендо автор увеличивает громкость звучания от форте к фортиссимо и более.

Вышеизложенное свидетельствует, что взаимодействие традиционных и современных художественных красок в арсенале выразительных возможностей музыканта является важнейшим условием для максимального раскрытия идейно-образного содержания нынешних музыкальных произведений.

Процесс рождения яркой художественно-музыкальной картины отмечен взаимопроникновением приёма вибрато с микрохроматикой во второй части *Плач Каприса № 5 Картинки из гуцульской жизни* российского кларнетиста, педагога, композитора И. Оленчика. Интонационная передача эмоционально-обессиленного всхлипывания плачущего человека создаётся повышением или понижением на $\frac{1}{4}$ тона заключительного звука определённых мотивов, фраз, в медленном темпе с обязательным исполнением завершающего тона приёмом вибрато.

С. Руткевич, исследуя духовые инструменты в произведениях авангардного направления белорусских композиторов, характеризует микрохроматическую технику письма как особое средство создания предельно напряжённого звучания, но также, одновременно с этим, и образования оригинального, яркого колорита всей композиции [5].

Формированием драматически острого, встревоженного состояния отмечено использование микроинтервалики в первой части Сонаты для кларнета соло Э. Денисова. В основе развития мелодической линии лежит активное использование четвертитоновых интонаций, которые в результате и определяют главное эмоционально-содержательное зерно всего сочинения – состояние исповедального напряжения.

Таким образом, введение специальных интервалов – $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$ – тона в традиционный процесс звуковедения формирует главный художественно-выразительный критерий произведения – его характер, исполнительское осознание и претворение которого является основной задачей музыканта-интерпретатора. Э. Денисов, в отношении важности точной передачи характера, непосредственно в Сонате для кларнета соло, говорил следующее: „Если человек не угадал характер, то есть всего, что есть всё вместе в сочинении, то вся пьеса „падает” [10, с. 222].

Несомненно, что при таком художественно-значимом применении композитором микрохроматики, отношение инструменталиста к целому ряду нетрадиционных исполнительско-технологических средств выразительности, а именно к нестандартным аппликатурным комбинациям, специфической работе губного аппарата, а также исполнительскому дыханию и резонаторам, является важнейшим профессиональным критерием для раскрытия образно-эмоционального содержания произведения.

Однако следует отметить, что обращение композиторов к новым выразительным краскам

может не иметь магистральной целью создание яркой музыкально-художественной образности. В таком случае, технические новации, взаимодействуя с традиционными средствами выразительности, представляют собой некую демонстрацию новейших исполнительских приёмов, техник, эффектов. Их высокий профессионально-технологический уровень исполнения раскрывает главную ценность произведения в полярно ином качестве, а именно в ярко выраженном инструктивно-техническом значении композиции. Так Э. Денисов, говоря о собственных двух пьесах для флейты соло *Пастораль* и *Движение*, написанных в 1983 году, констатирует следующее: „Про эти „Две пьесы...” говорить нечего. Они наименее интересные из всего, что я написал, потому что являются, прежде всего, чисто инструктивными пьесами. Здесь, в первую очередь, передо мной стояла просто задача реализовать в достаточно интересной художественной форме самые различные, в том числе и многие совсем ещё малоизвестные технические приёмы игры на флейте” [10, с. 305].

Безусловно, расширение инструктивного материала, в результате создания специальных музыкальных композиций, существенно активизирует процесс овладения исполнителями множеством новых выразительных средств. Создание ярких контрастных характеров данных двух пьес – пасторального и энергично-активного – подчёркивает строгую системность и нерасчленённость взаимодействия новаций и традиций в музыкальной речи. При этом деление на устойчивые и нетрадиционные средства музыкальной выразительности становится невозможным в силу природной монолитности создаваемой ими художественной образности, идейной концепции всего произведения.

Вышеизложенное свидетельствует, что традиционные и современные средства выразительности в духовом музыкально-исполнительском искусстве представлены ярко выраженным синкретическим характером взаимодействия. Их нерасчленённость во взаимном обогащении друг друга связана с качественно новым художественным сознанием композиторов, основой которого является обновлённая эмоционально-образная палитра направлений современного музыкального творчества.

Целостность восприятия автором и исполнителем, а также слушателем различных выразительных красок в их сложной системе взаимодействия новаций и традиций, формируется из чёткого представления характера произведения, из осознания его идейно-образного содержания.

Такого рода художественное единство современных и наиболее устоявшихся в исполнительской практике традиционных средств выразительности делает невозможным в нынешних музыкальных композициях пожелание автора к исполнению облегчённого варианта того или иного современного приёма игры. Именно целостная согласованность, взаимная обогащаемость всех составляющих выразительной палитры произведения передаёт точный характер, а также ясную идейно-художественную образность музыкального сочинения. Результатом такого взаимодействия является рождение особых, по-настоящему художественно ценных произведений.

Библиографические ссылки

1. НАЗАЙКИНСКИЙ Е.В. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
2. КАЧМАРЧИК В.П. Перманентный выдох в духовом исполнительстве (проблемы истории и физиологии) : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 „Музыкальное искусство” / Владимир Петрович Качмарчик. Киев, 1995. 24 с.
3. АПАТСКИЙ В.Н. *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства*: учебное пособие. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
4. ВИСКОВА И.В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2009. 25 с.
5. РУТКЕВИЧ С.А. Духовые инструменты в произведениях авангардного направления белорусских композиторов: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 «Теория и история искусства». Минск, 2012. 19 с.

6. BARTOLOZZI B. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press, 1969. 78 p.
7. SZALONEK W. *O nie wykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentow detych drewnianych*. Res Facta, 1973, № 7.
8. БЕРЛИОЗ Г. *Мемуары*. Москва: Муз. гос. издательство, 1961. 916 с.
9. БУЯНОВСКИЙ В.М. *Валторна*. Москва: Музыка, 1971. 72 с.
10. ШУЛЬГИН Д.И. *Признание Эдисона Денисова*: монографическое исследование. Москва: Композитор, 1998. 464 с.

FENOMENUL ROMANTISMULUI MUZICAL EUROPEAN ÎN VIZIUNEA CERCETĂRII SISTEMICE

THE PHENOMENON OF EUROPEAN MUSICAL ROMANTICISM IN SYSTEMIC RESEARCH VISION

AUGUSTINA FLOREA,

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Romantismul – fenomen cultural-artistic european al sec. al XIX-lea, manifestat în diverse domenii ale filosofiei, literaturii, artelor, și care prin amploarea și universalitatea sa a marcat secolul respectiv ca o Eră romantică – este promovat în modul cel mai pregnant în arta muzicală. Cercetarea romantismului muzical – în aspect conceptual, estetic, muzicologic – poate fi realizată doar în temeiul unei viziuni sistemice, care impune necesitatea unui studiu de sinteză. Studiul respectiv va integra într-un singur proces investigarea tuturor aspectelor susnumite și se va desfășura la intersecția diferitor domenii științifice: esteticii și esteticii muzicale, muzicologiei istorice și teoretice, istoriei și teoriei artei interpretative.

Cuvinte-cheie: romantism muzical, viziune sistemică, studiu de sinteză

*The Romanticism – European cultural-artistic phenomenon of the 20th century, developed in various fields of philosophy, literature, arts, and in terms of its amplitude and universality marked the respective century as a Romantic Era – is promoted in the most pointed manner in musical art. The Research of musical Romanticism – in the conceptual, aesthetic, musical aspect – can be achieved only on the basis of a **systemic** vision, which inputs the necessity of a study of synthesis. The respective study will integrate in a single process the investigation of all the above – mentioned aspects and will take place at the intersection of different scientific domains: aesthetics and musical aesthetics, historical and theoretical musicology, history and theory of interpretative art.*

Keywords: musical romanticism, systemic vision, study of synthesis

”Civilizația noastră pare să sufere de un al doilea turn Babel; chiar când civilizația umană construiește un turn al cunoștințelor ce ajunge până la ceruri, suntem loviți de o maladie în care încercăm să vorbim în nenumărate limbi științifice. Apariția în toate câmpurile științei a unor noțiuni ca: întreg, holistic, organismic etc., semnifică că noi trebuie să gândim în termeni sistemici”

Ludwig von Bertalanffy [1]

În toate domeniile științei contemporane, precum este filosofia, științele naturale și umanistice, inclusiv culturologia și studiul artelor, pe diferite segmente ale cercetărilor se aplică o nouă viziune, o nouă gândire științifică, o nouă metodologie de investigare – metodologia *sistemică*. La baza viziunii sistemice se află concepția elaborată în prima jumătate a secolului al XX-lea de către savanții biologi, care, pornind de la premiza că natura este cel mai bun organizator, au constatat că orice organism natural sau social reprezintă o totalitate, un *system* de organe interdependente unele de altele, dar și de mediul exterior. Prototipul acestei concepții îl constituie studiul realizat în 1935 de celebrul neurofiziolog rus P.K. Anohin (1898-1974), care, în rezultatul analizei activității reflex-condiționate

a creierului, a formulat *teoria sistemului funcțional*. Iar câteva decenii mai târziu biologul austriac L. Bertalanffy (1901-1972) a creat *teoria generală a sistemelor* [2].

Sistemul prezintă un întreg organizat, cu proprietăți și funcții specifice, deosebite și ireductibile la cele ale elementelor care îl compun. Conceptul de *sistem* este legat nemijlocit de noțiunea *structură*, deoarece orice *sistem* are elemente structurate într-un mod anumit. *Structura* asigură o ordine relativ stabilă și invariabilă în cadrul sistemului și, în consecință, determină întregul comportament al sistemului în raport cu mediul înconjurător, adică determină *funcția* acestuia. O caracteristică importantă a sistemului este menținerea lui în stare de funcționare adecvată; fiecare element funcționează între anumite limite admisibile pentru întreg. Dacă ele sunt depășite, sistemul nu-și mai păstrează starea de echilibru și aceste tulburări duc la distrugerea sistemului.

Teoria generală a sistemelor se bazează pe cunoașterea fenomenelor care posedă proprietatea *integralității* mulțimilor de elemente, în scopul de a dezvălui proprietăți care sunt caracteristice sistemelor în general, independent de natura elementelor lor componente. *Sistemul* poate fi identificat în orice domeniu – natural, biologic, social, cultural etc. Și cu cât mai complex este fenomenul, cu atât mai necesară în cercetarea lui este aplicarea gândirii sistemice. Un astfel de fenomen al civilizației, printre caracteristicile prioritare ale căruia se plasează universalitatea absolută a modului de manifestare, integralitatea conceptuală, dinamismul, complexitatea și diversitatea procesului evolutiv, este *romantismul*.

Luând naștere în condițiile când societatea europeană a fost zdruncinată de deziluziile provocate de reprimarea Revoluțiilor burgheze din sec. al XVIII-lea, prezentând o reacție împotriva normelor estetice ale Iluminismului, cât și împotriva Revoluției Industriale, romantismul a fost unic prin universalitatea manifestării sale în cele mai diverse domenii ale filozofiei și esteticii, științelor umanistice și naturale, psihologiei sociale și conștiinței naționale, istoriografiei, educației etc. Incomensurabil prin amploarea impactului pe care îl avuse asupra vieții intelectuale, îndeosebi influențând modalitatea de a percepe și a interpreta viața, omul și universul, mentalitatea și felul de a gândi și a simți, *romantismul* a marcat întreg secolul al XIX-lea ca o *Eră romantică*.

Perioada romantică manifestă repercusiuni esențiale asupra artelor. Omul-artist, copleșit de o societate nedreaptă și învins în năzuința sa spre libertate și fericire, distrus de mașinismul orășenesc, ia o poziție vădit protestatară prin refugiul din mediul înconjurător, prin evadarea și izolarea în propriul univers spiritual. Marcați de sentimentul suferinței și disperării, artiștii romantici vor da glas zbuciumului sufletesc, meditației dureroase și singurătății lor în societatea vremii.

Făcându-și simțită prezența în literatură, artele vizuale și teatru, romantismul a fost promovat în modul cel mai pregnant în *arta muzicală*. Și e cât se poate de semnificativ, că în cultura spirituală a epocii contemporane, romantismul se impune ca un fenomen de importanță majoră aproape în exclusivitate prin expresia sa *muzicală*. Interesul nesecat pentru creația compozitorilor romantici este confirmat și prin faptul că muzica lor răsună în sălile de concert din toată lumea, iar tradiția componistică a romantismului rămâne viabilă, atât prin continuitatea ei în creația compozitorilor contemporani (îndeosebi în prima jumătate a secolului), cât și prin crearea unui punct de pornire pentru numeroasele tendințe muzicale *postromantice* și *antiromantice*.

Anume aceste argumente determină faptul că cercetarea științifică a romantismului devine un obiect de studiu de mare anvergură și de o deosebită *actualitate*. Iar distanța temporară ce ne îndepărtează tot mai mult de frenetica *eră romantică* creează condiția necesară pentru o privire obiectivă de ansamblu, o viziune clară și imparțială, o abordare științifică amplă și multispectuală.

Literatura dedicată romantismului, inclusiv celui muzical, este vastă și constituită din cercetări în diferite domenii ale filosofiei și studiului artelor. Dar totuși, în știința contemporană problema romantismului rămâne a fi una din cele mai importante probleme cu caracter „deschis”. Cercetările anilor 1950-60 realizate de autorii V. Vanslov, A. Socolov, I. Sollertinski, care abordează problema genezei romantismului și a caracteristicilor sale estetice, au fost urmate de investigațiile din perioada anilor '70, autorii cărora – L. Pikulik, N. Bercovski, I. Volkov etc. – au exprimat ideea necesității unei noi in-

terpretări științifice a romantismului: constituind o epocă dintre cele mai bogate în evoluția spirituală a umanității, epoca romantică necesită a fi tratată ca fenomen unitar și integrat al civilizației.

Iar în anii 1980-90 în cadrul unor cercetări filosofico-estetice și literar-teoretice realizate de către D. Nalivaiko, I. Tertorean, N. Guleaev etc., se trasează obiectivul cercetării romantismului de pe pozițiile *metodologiei sistemice*. Astfel, D. Nalivaiko formulează concepția „romantismului ca sistem dialectic și dinamic distinct prin multitudinea și diversitatea ideatică și artistică, care s-a realizat într-un spectru amplu de orientări și școli cu trăsături și caracteristici interdependente, aflate într-o interacțiune reciprocă” [3, p.163]. Concomitent autorul intenționează identificarea unui factor integrator al sistemului estetic al romantismului, deoarece doar așa se va putea aplica o viziune integră asupra diverselor manifestări artistice concrete ale romantismului (în diferite școli sau în creația diferitor personalități artistice). În acest context autorul realizează analiza tipologică a romantismului literar european, în care în perioada de la sfârșitul sec. al XVIII-lea până la mijlocul sec. al XIX-lea s-au perindat și au interacționat diverse orientări: romantismul *filosofic timpuriu*, reprezentat de către frații Schlegel, Novalis, Schelling, Tieck, care a avut o importanță hotărâtoare pentru romantismul european în aspect estetic-teoretic; romantismul de orientare *folclorică*, inspirată de concepțiile exaltate ale lui Herder despre reveria eroului dezamăgit, ce visează la fericirea idilică a vieții câmpenești (la începutul secolului al XIX-lea); orientarea romantismului formată sub influența nemijlocită a creației lui Byron, care după afirmarea criticului francez A. Mazur, a insuflat viață în întreaga poezie a secolului, aceasta „trăind sub semnul geniului byronian” [3, p.177]; orientarea *fantastico-grotescă*, reprezentată prin basmele lui Hoffmann; romantismul orientat spre ideile socialismului utopic – în scrierile lui V. Hugo, G. Sand, H. Heine; în sfârșit, la etapa finală a evoluției romantismului apare tendința spre istorism, manifestată în creația lui W. Scott care a precedat afirmarea *realismului*.

În contextul acestor multiple și diverse orientări ale romantismului care s-au dezvoltat în permanentă interactivitate, doar viziunea sistemică acordă posibilitatea să cunoaștem integritatea romantismului ca *sistem artistic* aflat în perpetuă mișcare și modificare și permite conștientizarea mecanismului evolutiv manifestat în succesiunea și interacțiunea acestor orientări, identificarea unui factor integrator al organismului sistemic.

După cum afirmă I. Tertorean, acest factor integrator al romantismului îl alcătuiește *noua gândire estetică* calificată drept „invariantă a variantelor naționale, regionale, individuale și de grup ale romantismului” [4, p.154]. *Noua gândire estetică* a romantismului se identifică prin două caracteristici esențiale: 1 – *noua concepție a lumii*; 2 – *noua concepție a personalității umane*.

Noua concepție a lumii rezultă din ideea că „lumea prezintă o integritate dinamică vie, în care totul este legat reciproc, totul se mișcă și interacționează într-un val de mișcare perpetuă și spontană” [3, p.163]. Însă romantismul concomitent se caracterizează și prin atenția asupra formelor specifice ale acestei mișcări – al conținutului concret: cu caracter social sau național, istoric sau contemporan, cotidian sau fantastic. Astfel concepția despre o lume infinită și nepuizabilă, dinamică și multiplă se completează prin atenția la variabilitatea detaliilor și la cadrul concret al evenimentelor.

Noua concepție a personalității umane în sistemul estetic al romantismului este bazată pe *antropocentrism* [5, p.11]. Afirmat în arta cosmologistă din Antichitatea greacă prin ideea omului perfect, armonios spiritual și fizic, omului, care ar fi fost *măsura tuturor lucrurilor* (Protagoras); apoi – promovat în arta renașcentistă prin concepția omului unic și irepetabil (*homo singolare*), *antropocentrismul* romantic absolutizează individul, declarându-l drept univers spiritual infinit și inapreciabil, perpetuând în aspirația nețărmurită către împlinirea și desăvârșirea lui.

În centrul esteticii romantice este omul-creator, geniul. *Era romantică* a fost o *eră a geniilor*, secolul al XIX-lea fiind unic prin concentrarea personalităților artistice de geniu.

Rolul primordial în aprecierea sistemului estetic romantic – atât în ceea ce se referă la *noua concepție a lumii* cât și la *noua concepție a personalității umane* – este *dualismul*. Lumea este scindată: cea reală, prozaică și cea iluzorie, feerică. „Lumea se dezbină, iar fisura trece prin inima poetului” [5,

p.23]. În arta romantică are loc *polarizarea lumii interioare și exterioare* (conflictul irezolvabil al eroului cu societatea; *opoziția subiect-obiect*), dar concomitent are loc *dezbinarea spirituală* a eroului romantic, *scindarea conștiinței sale*, care permanent metaforizează într-un *alter ego*. În consecință, în sistemul estetic romantic se formează două sfere de imagini contrastante, contradictorii. Eroul romantic în permanență sa tendință de a depăși aceste contrarii e sortit la eșec, deoarece după cum menționează Schlegel el tinde spre “sinteza absolută a absolutelor antiteze” [5, p.11]. „Irezolvabilul dezacord al eroului cu realitatea burgheză, stările psihologice provocate de înstrăinarea de ea, deziluzia, melancolia, frenezia, chinurile sufletești, avansate la scara «tristeții mondiale», aduc la formarea unui cult al suferinței spirituale. În acest sens Flaubert afirma, că sufletul se valorizează prin profunzimea suferințelor, precum catedrala – prin grandioarea clopotniței” [3, p.180].

Motivul ruinării iluziilor este unul din cele mai frecvente în creația romanticilor. Chateaubriand caracterizează pesimismul romantic prin renumita sa sentință antinomică: „suntem decepționați, fără a fi cunoscut delectarea; ardem de dorințe, fiind deja lipsiți de iluzii. Imaginația este minunată și palpitantă; existența – sumbră și dezolantă. Trăim cu inima plină într-o lume deșartă, și încă până a ne fi săturat de ceva, deja suntem de toate plictisiți” [6, p.13].

Eroul-romantic rebel și zbuțiat este în perpetuă căutare a *idealului*, care e, înainte de toate, „calea spre el, tendința spiritului uman către el” [6, p.16]. Însă *idealul* romantic fiind de neatins, romantismul devine un *avânt spre imposibil*. În schimb mișcarea către ideal acordă sens efortului aplicat: „«Patosul energetic» al romantismului determinat de antiteza polarităților creează un enorm potențial emotiv și energetic, care se «descarcă» doar în mișcare” [6, p.27].

Prezentând o reacție împotriva normelor estetice ale Iluminismului, dictate de cultul *rațiunii*, romantismul aduce în prim plan *sentimentul*. Schumann accentua: „rațiunea se înșeală, sentimentul – niciodată”. Iar arta cea mai potrivită pentru transmiterea mesajului emotiv este *muzica*, care prin „spontaneitatea expresiei, naturalețea, proșpețimea ei” [7, p.260] este considerată de către romantici ca o artă capabilă să transmită starea psihologică în modul cel mai adecvat. Schlegel, Hoffman, Novalis ș.a., pledând pentru prioritatea *romantismului muzical*, afirmău că „gândirea în sunete este mai superioară gândirii în noțiuni, deoarece ea este capabilă de a reda emoții atât de profunde și spontane, care nu pot fi redată prin cuvinte” [8, p. 123]. Prin aceasta probabil se explică faptul, că viața romantismului muzical european este cu mult mai îndelungată decât a celui din literatură și artele plastice: dacă acestea își încheie dezvoltarea către mijlocul secolului al XIX-lea, apoi romantismul muzical european se desfășoară până la sfârșitul lui.

Ca fenomen artistic romantismul muzical s-a dezvoltat în strânsă legătură cu literatura, arta plastică și teatrul. „Muzica romantică nu a fost o explozie întâmplătoare de fenomene apărute subit, ci un inel în lanțul logic al dezvoltării artei europene” [9, p.39]. Ca și în literatura romantică în muzică pe prim plan este plasată tema eroului liric și a universului său interior. Compozitorii vor reda în muzica sa tumultul pasiunilor înflăcărâte, vor evada în mijlocul naturii, se vor inspira din literatură, istorie și legende, vor aborda programatismul sau vor valorifica elementele folclorice, vor cultiva narativul și descriptivul, dramaticul și tragicul.

Evoluția romantismului muzical, urmărit pe firmamentul genurilor, speciilor și formelor muzicale – de la liedurile lui Schubert până la simfoniile monumentale ale lui Berlioz și grandioasele drame muzicale ale lui Wagner – creează un *pluralism stilistic* fără precedent în istoria muzicii, concomitent amalgamând procedeele operei cu cele ale simfoniei, ale poemului simfonic, concertului instrumental, liedului, miniaturii etc.

Totodată compozitorii romantici au readus în centrul atenției și o muzică instrumentală de tip beethovenian, care reușea să comunice mesajul artistic prin ea însăși, fără legarea de cuvânt și fără ajutorul anumitului program. Una din cele mai înalte realizări ale romantismului muzical a fost interpretarea inovativă a genului de simfonie – ca cel mai complex gen muzical, și de sonată - ca cea mai densă formă arhitectonică, prin care conform principiului de „*dramaturgie a antitezelor*” se putea reda

la un înalt nivel de generalitate teme și imagini contrastante (conflictul contrariilor venind, în fine, să sublinieze *unitatea întregului*). Respingând tiparele constructive ale sonatei tradiționale romanticii își făuresc arhitecturi sonore proprii, bazate pe elaborarea sistemului organismelor motivice, care de asemenea marchează întregirea compozițională a formei de sonată.

Fiecare dintre popoarele europene a cunoscut forme particulare de dezvoltare a romantismului muzical, legate de condițiile sociale proprii. Situația politică a diverselor națiuni ale Europei a stimulat romantismul muzical care alături de eliberarea morală și intelectuală a individului, a declarat tema eliberării naționale.

Forța expresivă a muzicii romantice, mesajul imaginilor artistice, rezidă în inovările aduse limbajului muzical. În acesta se va desluși o destrămare a echilibrului clasic, uneori desființat prin folosirea exagerată a unor elemente în detrimentul altora (un exces de melodism va dilua elementul ritmic, iar excesul expresivității armonice va neglija factorul melodic). Îndrăznețele succesiuni armonice cu disonanțe și modulații la tonalități foarte îndepărtate vor duce treptat la destrămarea organizării tonale, tensionând limbajul și prefigurând genetic atât *impresionismul* cât și *expresionismul*.

Așadar, romantismul muzical în totalitatea fazelor pe care le parcurge, trece o evoluție intensă și multiaspectuală în aspect stilistic. Menționăm în acest context tendința romantismului târziu spre o *autonegare*, spre manifestarea unor „forțe centrifuge în evoluția stilistică” [5, p.13-14]. Drept o consecință a proceselor de autodistrugere a romantismului târziu poate fi calificată și renașterea în cadrul acestui fenomen a unor elemente neoclasiche.

„Romantismul târziu se aseamănă cu un continent supraîncărcat cu tradiții atotcuprinzătoare, cu un tărâm nesfârșit de întins dar tot mai puternic zguduit de propriile sale energii, de acumulări enorme care îl macină, îl fărâmițează, nu atât la suprafață cât mai cu seamă în adâncime, purtându-l apoi în derivă, surpându-l, desfăcându-l în insule mai mari și mai mici care se înșiră prin distanțare, formând arhipelagurile polidirecțional dispersate ale muzicii secolului al XX-lea” [7, p. 29-30].

Astfel, putem concluziona că romantismul în muzică la fel ca și în literatură se manifestă ca un fenomen integru, dinamic și complex în procesul său evolutiv. Iar aceasta induce necesitatea aplicării gândirii sistemice în cadrul cercetărilor muzicologice. Doar în condiția când diversele manifestări ale fenomenului muzical romantic vor fi tratate în calitate de componente ale *unui sistem artistic unitar*, vor fi studiate relațiile dintre ele în contextul interacțiunii lor, romantismul muzical va putea fi conștientizat și cercetat la nivelul metodologiei științifice contemporane. În acest scop urmează a desfășura mai multe investigații de sinteză, unele din ideile cărora ne-am propus și am încercat să le schițăm în prezentul articol.

Referințe bibliografice

1. Citat după: FOTACHE, M., POPESCU, D. *Mai au importanță astăzi sistemica și cibernetica în disciplinele științifice și aplicative actuale?* Iași: Universitatea „Al.I.Cuza”, 2010, p.1.
2. BERTALANFFY, L. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller, 1968, 289 p.
3. НАЛИВАЙКО, Д. Романтизм как эстетическая система. В: *Вопросы литературы*. 1982, №11, с.156 -194.
4. ТЕРТЕРЯН, И. Романтизм как целостное явление. В: *Вопросы литературы*. 1983, №4, с.151-181.
5. ЗЕНКИН, К. Романтизм как историко-культурный переворот. В: Жабинский, К.А., Зенкин, К.В. *Музыка в пространстве культуры*. Избр.статьи. Вып.1. Ростов-на-Дону: МП «Книга», 2001, с. 8 -28.
6. ГАБАЙ, Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма. В: *Проблемы музыкального романтизма*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1987, с.5-30.
7. BERGER, W.G. *Estetica sonatei romantice*. București: Editura muzicală, 1983, 432 p.
8. ГУРЕВИЧ, Е. *История зарубежной музыки*. М.: Academia, 1999, 320 с.
9. BRUMARU, A. *Romantismul în muzică*. Vol.I. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1962, 265 p.

Arta teatrală

FILMUL DOCUMENTAR DE ARTĂ: ABORDĂRI SOCIO-IDEOLOGICE

ART FILM: SOCIO-IDEOLOGICAL APPROACHES

DUMITRU OLĂRESCU,

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural al A.Ș.M.

În cadrul evoluției artei cinematografice de nonficțiune s-a afirmat și filmul documentar de artă – o categorie deosebită de filme în care, pe baza operelor de artă finisate (arta plastică, teatrală, coregrafică, populară etc.), se creează o nouă operă de artă – cea cinematografică. Iar în aria polifuncțională a acestei categorii se impun multe lucrări cinematografice importante ca valoare artistică, dar în care operele de artă au servit drept pretext pentru cinești de a aborda unele dintre cele mai grave probleme de ordin social, moral și ideologic ale civilizației, aspect mai puțin studiat în filmologia europeană.

Cercetările noastre sunt concentrate anume asupra unora din aceste filme de artă: Guernica, Și statuile mor (regie Alain Resnais), Dezastrele războiului (regie Jean Gremillon), Uciderea pruncilor (regie Ion Bostan), Pătrat negru (regie Iosif Pasternak). Același subiect îl abordează și regizorii Anatol Codru (Eu, Nicolae Costenco), Vlad Druc (Aria, Vai, sârmana turturică), Mircea Chistruga (Mihai Greuc. Dincolo de culoare).

Cuvinte-cheie: film de artă, polifuncționalitate, Resnais, Gremillon, Bostan, Pasternak, Codru, Druc, Chistruga

In the process of non-fiction cinema evolution art documentary asserted itself. It is a peculiar category of movies where on the basis of finished artworks (fine art, theatre, choreographic, popular art, etc.) a new artwork is created – that of cinema. However, in the multifunctional area of this category there appear a lot of important cinema works, as artistic values, in which artworks served as a pretext for filmmakers to approach some of the most problematic social, moral and ideological issues of civilization, the less studied aspect in European film studies.

Our research is concentrated on some of these art films: Guernica, Statues Also Die (directed by Alain Resnais), The Disasters of War (directed by Jean Gremillon), The Murder of the Innocents (directed by Ion Bostan), The Black Square (directed by Iosif Pasternak). The same topic is addressed by the film directors Anatol Codru (I, Nicolae Costenco), Vlad Druc (Aria, Oh, Poor Turtle-Dove), Mircea Chistruga (Mihai Greuc. Across Colour).

Keywords: art film, multifunctionality, Resnais, Gremillon, Bostan, Pasternak, Codru, Druc, Chistruga

Evoluția artei cinematografice de nonficțiune a condiționat și afirmarea filmului documentar de artă – o categorie deosebită de filme în care, pe baza operelor de artă finisate (arta plastică, teatrală, coregrafică, populară etc.), se creează o nouă operă de artă – cea cinematografică. Iar în aria polifuncțională a acestei categorii se impun multe lucrări cinematografice importante ca valoare artistică, dar în care operele de artă ce s-au aflat la temelia filmului servesc drept pretext pentru cinești de a aborda unele dintre cele mai grave probleme de ordin social, moral și ideologic ale civilizației, aspect mai puțin studiat în filmologia europeană.

Cinematografia prin forța ei de sinteză a asimilat rolul funcțiilor importante ale celorlalte arte, însușindu-și cu succes prestigiul social, moral, cultural, estetic, comunicativ al acestora. Filmul de artă se remarcă prin polifuncționalitatea sa, fiindcă, afară de funcțiile sale, acest produs audiovizual conține și funcțiile operelor originale interpretate de cinești prin limbajul cinematografic.

Diverse aspecte și probleme ce țin de tipologia și funcțiile filmelor de/despre artă au fost abordate de mai mulți filmologi și cinești: Henri Lemaître, Carlo Ragghianti, Andre Bazin, Jean Mitry, Siegfried Kracauer, J. P. Hodin, Laura Venturi, Francis Bolen, Francois Porcile, Nina Behar, Laurențiu Damian, Călin Căliman, Zbigneve Gavrak, Evghenii Gromov, Marat Vlasov, Igor Vasilkov ș.a.

Un spectru larg de principii și criterii de clasificare a filmului despre artă a utilizat teoreticianul și criticul de film Henri Lemaître. În primul rând, el distribuie filmele despre artă în funcție de modul lor de utilizare: filme pentru publicul larg, filme pentru specialiști, filme destinate studiilor.

Pentru spectatorii de un alt nivel H. Lemaître propune materie mai superioară: filme capabile de studii sintetice, despre mari artiști, mari epoci, mari genuri. Tot la acest nivel filmologul francez atribuie *filmele de laborator*, având în vedere filmele experimentale ce fac parte (după Siegfried Kracauer) din categoria filmelor de artă.

Mai târziu, un alt cunoscut istoric și teoretician de film Jean Mitry diferențiază filmele care evocă viața unui pictor sau a unui sculptor, filme construite și compuse pe baza unei opere de artă, filme care aruncă o privire documentară asupra operei unui artist și cele destinate exclusiv unei analize formale sau unui studiu critic [1, p. 633-635]. De fapt, despre film ca studiu critic s-a pronunțat anterior criticul și regizorul italian Carlo Rogghianti, propunând noțiunea de *critofilm*.

Teoreticianul de film J.P. Hodin identifică filmele ce utilizează operele unui artist cu scopul reconstituirii vieții și evoluției creației acestuia [2, p. 31]. Din mai multe propuneri la tema clasificării filmelor despre artă efectuată de teoreticianul Laura Venturi vom menționa categoria de filme în care operele de artă, ce s-au aflat la baza acestora, au servit drept pretext pentru a aborda probleme majore ale societății. Despre importanța acestei categorii de filme vorbește și calitatea artistică remarcabilă a celor trei lucrări cu care Laura Venturi își exemplifică clasificarea sa: *Le charmes de l'existence* (Farmecul existenței, regia Jean Gremillon și Pierre Kast), *1848* (regia Victoria Mercanton) și *Guernica* (regie Alain Resnais). Dar evoluția filmului de nonficțiune conține numeroase cazuri când prin operele de artă cineștii au plasat în prim-plan probleme de ordin social, ideologic, moral etc. Să ne amintim doar de mesajele filmelor *Les desastres de la guerre* (Dezastrele războiului) al regizorului Jean Gremillon, *Les statues meurent aussi* (Și statuile mor) – regizori Alain Resnais, Chris Marker, *Uciderea pruncilor* al regizorului Ion Bostan, *Черный квадрат* (Pătrat negru) – regizor Iosif Pasternak.

În aceeași ordine de idei, vom nominaliza și unele filme ale regizorilor noștri: *Sculptorul Alexandru Plămădeală* (regie Anatol Codru), *Aria, Vai, sărmana turturică* (regie Vlad Druc), *Mihai Greuc. Dincolo de culoare* (regie Mircea Chistruga) ș.a.

Drept exemplu perfect la această temă poate servi filmul *Guernica* (1950) al regizorului francez Alain Resnais, inspirat de lucrarea plasticianului Pablo Picasso, care pe baza faptului documentar, tragedia orașului bascilor Guernica, șters totalmente de pe fața pământului în 1937 de bombardierile fasciste, creează fresca de mari rezonanțe civice și artistice *Guernica*.

Picturile *Guernica*, *Femeia care plânge* și alte lucrări create tot în aceiași ani conțin un colorit dureros, o grafică crudă, de linii frânte, zguduitoare. Artistul Picasso lupta, lua atitudine. Tocmai în acea perioadă pictorul Henri Matisse cu o anumită invidie propunea: „Nu încetați să-l admirați, el pictează cu propriul sânge...”. Numit și *memoria vizuală a secolului*, Picasso făcea totul din mare iubire față de oameni.

Specificul creației lui Picasso – artistul care „are o sută de mii de ochi în doi ochi” (Rafael Alberti) – din acea perioadă de la finele anilor '30, mai ales a compoziției *Guernica*, definit printr-un limbaj dur, acut, dominat, mai întâi, de elementele formale și apoi de cele cromatice, printr-un dinamism exacerbant și un temperament exploziv, a influențat stilul, ritmul și structura imaginilor artistice, compoziția generală a filmului. Toate acestea l-au inspirat, l-au influențat pe cineastul Resnais – lucru firesc, dar nu l-au dominat.

Filmul *Guernica* se impune prin structura și tehnica sa nouă, ce a depășit legătura cu fotografia în mișcare, legătură specifică filmelor despre arta plastică ale altor regizori. Resnais refuză experiențe deja percepute și face ca filmul să acționeze ca un catalizator al percepțiilor emotive, „o încercare de a explora lumea inconștientului” (opinia îi aparține lui Resnais vis-a-vis de creația sa), creând o stare intensă de dinamism psihic ce contaminează profund spectatorul.

Printr-un montaj asociativ, cu un ritm nervos, regizorul Resnais împreună cu scenaristul Robert Hessens își compun narațiunea cinematografică din imaginile tablourilor și schițelor lui Picasso ce sugerează sau chiar formează stări contrastante.

Momentul culminant al filmului Resnais îl construiește pe baza imaginilor din compoziția *Guernica* și a schițelor realizate pentru această lucrare.

Planuri scurte și foarte scurte cu imagini de fețe monstruoase, lamentabil deformată – mărturii impresionante ale grozăviilor îndurate în acei ani, alternează cu imaginile deformată ale unor animale (tauri, cai) furioase de durerea rănilor sângerânde. Apogeul emoțional al acestui moment incandescent Resnais l-a compus din alternanțele acelorași planuri cinematografice cu imagini animate de capete de tauri și de cai în agonie, de fețe umane crispate de durere și spaimă. Prin animare și sonorizare aceste imagini prind viață devin tulburătoare, iar versurile lui P. Eluard interpretate de vestita actriță Maria Casares le face să emoționeze, să evadeze în alte orbite.

După punctul culminant, Resnais prin toate componentele filmului creează un moment de reculegere sau o tăcere: soarele se stinge. Inimile toate s-au stins. Pământul este rece ca un mort. A fost ora apocalipsei. Regizorul face ca mesajul filmului să treacă limitele ideatice ale *Guernicii* lui Picasso, acordându-i rezonanțe apocaliptice cu tragedia de la Hiroshima și Nagasaki.

Montajul asociativ, sacadat; mișcarea camerei de filmat pe liniile unei geometrii intuitive sau emotive; disecarea pe verticală și pe orizontală a lucrărilor lui Picasso; accentuarea (prin montaj, partitura muzicală – compozitor Guy Bernard, comentariu literar – poemele trăite de P. Eluard și rețrăite de Maria Casares, efecte sonore) unor fragmente, linii, detalii atât din planul întâi cât și din celelalte planuri ale compoziției plastice; jocul de lumini și umbre; animarea unor imagini – toate acestea compun acel limbaj cinematografic, prin care s-a asimilat opera plasticianului, prin care regizorul Resnais și-a compus propria sa operă – filmul *Guernica*.

Filmul *Guernica*, devenind un eveniment în contextul social-cultural de atunci, l-a interesat și pe cunoscutul filmolog Georges Sadoul: „*Guernica* a depășit cadrul unui film de artă. În această simfonie plastică Resnais face să se îmbine într-un torent unic multiple evenimente eterogene: „perioadele” lui Picasso, picturi, fragmente de articole din ziare, sculpturi, fotografii din reviste – toate acestea alternează în afara oricărei logici cronologice. Ea nu este atât instructivă cât lirică, este un cânt admirabil în imagini vizuale” [3, p. 8].

Astfel, *Guernica*, afară că este un veritabil film de artă (Grand Prix Pentru cel mai reușit film de artă, la Festivalul Internațional din Punta del Este, Uruguay, 1952), datorită mesajului său pronunțat, se impune la același nivel și ca un film antirăzboinic. Aceste două teme vor domina creația cinematografică a regizorului Alain Resnais.

O a doua temă a altui film despre artă – *Și statuile mor* (1953), semnat de A. Resnais și Chris Marker a declanșat mari probleme. Comitetul african pentru cultură a comandat producerea acestui film despre arta sculpturii negritene. După mai multe călătorii prin Africa, după studierea mai profundă a tradițiilor artei popoarelor africane acești doi cineaști nu s-au lăsat seduși de primitivismul și naivitatea specifice creației africane și foarte ispititoare pentru ecran. Ei au depistat fenomene imprevizibile și pentru comanditarii filmului, și pentru cenzura statelor imperiale. Cu lux de argumente audiovizuale ei au dovedit că în numele unor profituri procesul de colonizare corupe conștiința, manifestă o forță distructivă asupra tradițiilor, asupra lumii spirituale a băștinașilor. Arta adevărată degradează și statuile mor, fiind substituite de diverse surogate și kitsch-uri pentru o lume turistică accidentală.

A. Resnais și Ch. Marker opun rezistență cenzurii, care a interzis filmul pe un timp nedeterminat, fiind învinuiți de antirasism și anticolonialism. Lor li s-au alăturat mulți cineaști și cinefili, care ulterior au fondat cluburi întru susținerea veritabilelor opere de artă, opunându-se pseudo-artei comerciale. Filmului *Și statuile mor* i se decernează premiul Jean Vigo – ceea ce n-a avut nici o influență asupra cenzurii, care tocmai după cinci ani a permis o remontare a unei variante pentru ecran, excluzând aproape o jumătate din originalul filmului și fiind interzis să participe la Festivalul Internațional de la Cannes. După acest film, A. Resnais este nevoit să se dezică de regie și muncește o bucată de timp în calitate de montator, ajutându-și camarazii de idei și colegii mai tineri, perfecționându-și și măiestria montajului.

Aidoma lui Pablo Picasso, tot de un eveniment real – războiul franco-spaniol (1808-1814), s-a inspirat și pictorul Francesco de Goya, creația căruia i-a interesat pe cineaștii francezi – Jean Gremillon

și Pierre Kast. Acești doi cineaști creează filmul *Dezastrele războiului*, dedicat unuia dintre cele mai tragice evenimente din istoria Spaniei, fiind provocat pe timpuri de conașionalii lor, care, în frunte cu Napoleon Bonaparte, au cucerit și subjugat Spania timp de mai mulți ani, urcându-l pe tron pe un frate al lui Napoleon – Joseph Bonaparte. La baza filmului se află celebra serie de gravuri *Dezastrele războiului*, realizată de pictorul spaniol Francesco de Goya, începută în timpul războiului (1810) și finisată peste 10 ani, dar, din diverse motive, publicată postum abia în 1863.

Grație poziției deosebite a artistului Goya care, după ce a slujit regelui Spaniei, a acceptat să fie pictorul principal la curtea regelui uzurpator, a fost părăsit de toți prietenii și admiratorii săi. Continuă boala sa grea, după care rămâne surd și amenințat și de pierderea vederii. După ce a creat cele mai frumoase portrete de ducese, regine și regi, ducând o viață de boemă a pictorului de curte, viața lui Goya se transformă într-un spectacol mut: oamenii dragi, păsările, copacii au muțit pentru totdeauna. Este avertizat dur și de inchiziție pentru faptul că arta lui este orientată spre degenerare și este dominată de un spirit de revoltă împotriva ordinii divine. Moartea copiilor săi (din cei douăzeci rămâne numai unul) și, mai târziu, și a soției sale – Josefe îl deprimă totalmente. Și toate acestea pe lângă situația devastatoare de război, ce domină într-o Spanie trădată și schingiuită, cu scene apocaliptice cu sânge, violență și umilință. La toate acestea Goya era martor. Firește că acești factori au condiționat caracterul, spectrul cromatic și toate modalitățile de expresie a întregului ciclu de gravuri *Dezastrele războiului*.

Cineaștii au reușit ca în tot traiectul filmului să se simtă starea psihică a pictorului, o stare ce prinde calități de dramă percepută în culori tot mai sumbre. Pictorul Goya din marile și pretențioasele sale preferințe cromatice de altădată se oprește cu strictețe la culorile alb și negru. Gros-planurile cu ochii, cu mâinile și cu fețele contuzionate de durere ale suferinzilor – copii, femei, bătrâni – conținute în cadrele evidențiate de către cineaștii J. Gremillon și P. Kast, conferă imaginii dinamică și profunzime, amplifică starea de groază a secvențelor care, prin consecutivitate, asociere cu altele, creează tabloul integru al oribilului dezastru.

În acest mod, cineaștii au subliniat ideea emisă de către André Malraux despre aceea că, dacă „Bosch îi aducea pe oameni în universul său infernal, apoi Goya aducea infernalul în universul uman”, afirmându-se prin opera sa drept „cel mai mare poet al sângelui” [4, p. 54].

Cei doi regizori s-au străduit ca din discursul lor cinematografic spectatorul să-și dea seama de poziția controversată a lui Goya, care nu se manifestă nici împotriva coteropitorilor francezi, nici împotriva tiranilor spanioli, pronunțându-se cu vehemență contra fenomenului belic, contra războiului însuși. Acest mesaj devine universal pentru Goya și persistă în tot filmul. Pe el nu l-a interesat desfășurarea unui război tradițional. De aceea, în film nu vom vedea imagini cu scene de încăierări militare cu cavalerie, cu comandanți, cu tunuri și drapele. Absența spectacolelor militare este semnificativă, fiindcă: ceea ce prezenta Goya „are reversul războiului, și anume, războiul ca abator și morgă, uciderea sălbatică și disperată, schingiuirea, măcelărirea, actele de violență. Era războiul care se transformase într-un fel de fapt cotidian degenerat, un coșmar zilnic, o demență generalizată” [5, p. 136].

Dacă gravurile lui Goya din ciclul *Dezastrul războiului* se apropie mai mult de un poem dramatic în imagini picturale, apoi și filmul cineaștilor francezi atinge nivelul unui veritabil poem cinematografic cu cele mai grave rezonanțe umane.

Astfel, precum în gravurile lui Goya: „*Ordinea canonică se rupe în urma exploziei infinitelor planuri vizuale, din care este compusă scena*” [6, p. 125] tot așa și în film alternanța dintre planuri de durată lungă (cu imaginile suferinzilor) și suita de detalii ori de planuri scurte formează o emoțională explozie audiovizuală și acel „vârtej dinamic în stare pură” [6, p. 125], care îl reprezintă pe Goya, dar și pe autorii filmului.

Printr-un cadraj foarte precis și montaj, conceput într-un mod sacadat, cineaștii au redat desfășurarea sângeroasei acțiuni, făcându-ne martorii a trei momente importante din compoziția lucrării, aranjate conform unei reușite logici dramaturgice: la pământ în băltoaca de sânge se zbat patrioții împușcați; în centru cu ochii acoperiți de groaza acestui spectacol al ororii – alți patrioți, care și pe ei îi așteaptă rândul morții; din cohorta condamnaților, cineaștii, printr-o apropiere lentă, îl evidențiază pe

martirul disperat, cu priviri sălbătice și cu brațele aruncate în lături, amintind de arhetipul universal – imaginea lui Cristos răstignit.

Imaginile sunt completate de sunetele unei rafale de tobe ce revin de la începutul filmului, repețindu-se după o anumită cadență, până la final ca un leitmotiv sonor pe imaginile masacrelor, împușcăturilor, execuțiilor și a cadavrelor. Ideea partiției tobelor are un rol important în dinamica alternanței imaginilor și a dramaturgiei întregului film. În film optica cinematografică și iluminarea au amplificat deformarea paroxistică a fizionomiilor și a corpurilor – trăsătură caracteristică gravurilor *Dezastrele războiului*, orientând-o spre starea psihică a personajelor privite de cinești din interior. Modalitățile de mișcare ale personajelor (împrumutate conform unor mărturii ale lui Goya, de la precursorul său Velasquez), surprinse și fixate astfel de îți creează impresia că ies din ramele tabloului și își continuă mișcarea spre noi, spectatorii, se impune ca una din forțele motrice a seriei de gravuri *Dezastrele războiului*. Așa precum operele lui Goya prin însăși esența lor estetică au păstrat tradițiile vechi, dar, concomitent, fiind orientate spre mari deschideri moderne, tot așa filmul *Dezastrele războiului*, în care regizorii Gremillon și Kast au utilizat limbajul cinematografic tradițional, dar din perspectiva înnoirii sale prin cadrele și travlinguri mai îndrăznețe, printr-o dinamică mai spectaculoasă provocată de efectele de montaj, de cele sonore și de partitura muzicală. Iar lumina dezintegrează formele picturale în particule moleculare, în pori ce respiră, sugerând viață și profunzimi imprevizibile. Toate acestea ne duc la gândul că filmul *Dezastrele războiului*, aidoma operei lui Goya, a fost conceput „mai mult să provoace decât să informeze, să exprime decât să nareze” [6, p. 127].

Cei doi regizori au făcut ca în filmul lor realismul dramatic din gravurile lui Goya să devină mai pronunțat, iar stilul său de un inconfundabil impresionism să domine tot filmul, evidențiindu-se expresia universală a operei marelui artist spaniol.

Astfel, autorii filmelor *Guernica* și *Dezastrele războiului*, prin lucrările plasticienilor Pablo Picasso și Francesco de Goya, au abordat importante probleme sociale și general-umane, pronunțându-se vehement contra dezastrelor antiumane.

Nu știm exact care ar fi fost motivul deciderii cineastului român Ion Bostan să creeze un film pe baza tabloului *Uciderea pruncilor* a pictorului flamand Pieter Bruegel: tragedia motivului biblic tratat cu mare iscusință în tablou? Sau faptul că o copie a acestei lucrări executate perfect de fiul lui Bruegel – Bruegel cel Tânăr, se află la Muzeul de Artă din București? Ori poate alte încercări l-au provocat pe regizorul român, ca după cele două filme dedicate tot artei plastice – *Pictorul Nicolae Grigorescu* și *Theodor Aman* – dar realizate într-un stil academic cu pronunțate valențe monografice, să treacă la o altă modalitate de gândire cinematografică – la cea alegorică, lansându-se cu filmul *Uciderea pruncilor*? Îclinăm să credem că pe cineastul Ion Bostan l-a provocat și arta veritabilă pentru care a avut o deosebită predilecție. Dar să ne amintim și de contextul social-politic în care se aflau țările lagărului socialist, inclusiv România, în anii '50 ai secolului trecut, când a fost creat filmul *Uciderea pruncilor*: defăimarea cultului personalității; impunerea unor condiții drastice de către imperiul sovietic, chiar amenințări dure; invazia imperiului sovietic sub drapelul imperialismului în Ungaria, Polonia (mai târziu, acest fel de a veni în ospeție cu tancurile, devine tradițional).

De aceea, filmul regizorului Ion Bostan ne sugerează aluzii la aceste condiții inspirate din opera picturală a lui Bruegel. Prin interpretarea alegorică sau fantastic-satirică, caracteristică operei lui Bruegel, se întrevede poziția lui protestatară. El îndrăznește să efectueze aluzii directe la tragismul epocii sale, la timpurile Ducelui de Alba, care a inițiat și a dirijat grozavele represalii. Un artist ca Bruegel nu putea rămâne indiferent la gravele crize sociale, morale și politice din vremea sa. În lucrarea *Uciderea pruncilor* el reușește să interpreteze și să adapteze cunoscutul motiv biblic – cu uciderea pruncilor din porunca lui Irod¹ – la condițiile țării sale. Acest fapt îl încercă și cineastul Ion Bostan, însă, din motive binecunoscute, foarte aluziv și foarte atent.

¹ „Iar când Irod a văzut că a fost amăgit de magi, s-a mâniat foarte și, trimițând (oștiri – D.O.) a ucis pe toți pruncii care erau în Betleem și în toate hotarele lui, de doi ani și mai în jos, după timpul pe care îl aflase de la magi” (Noul Testament, Sfânta Evanghelie după Matei, 2:16).

Autorii filmelor de artă cunosc bine condițiile modeste de mijloace și procedee cinematografice, specifice filmului dedicat picturii, ce necesită apelarea la decupaje minuțioase și încadraturii exacte, capabile să păstreze fondul ideatic al operei originale, dar să genereze și noi idei, noi asociații. După mai multe abordări, în ultima variantă de decupaj regizoral, tabloul *Uciderea pruncilor* s-a transformat într-o narațiune cinematografică de nonficțiune cu viziunile și concepțiile reflexive ale cineastului Ion Bostan, supunând ulterior pe ecran materia bruegeliană în cadrele de mare exactitudine. Aici măiestria regizorului și a operatorului se impune prin operația selectării, „a ruperii” sau a desecării fragmentelor de imagini picturale și a detaliilor dintr-un tot întreg și a încadrării acestora, conform legilor dramaturgice, în spațiul aceluia patruleter unde cumulează repercusiunile tuturor operațiilor artistice efectuate de către cinești.

Toate acestea îl determină pe criticul Ion Barna să afirme: „Regizorul Ion Bostan mănuieste cu un deosebit talent mijloacele de exprimare cinematografică și, în special aici, cadrul și montajul. Artă realizatorului constă înainte de toate în felul în care și-a ales încadraturile. În nici un cadru nu există elemente plastice de prisos, inutile. Fiecare cadru exprimă altceva și contemplarea tabloului în întregime, la sfârșit, te uimește tocmai pentru că îți dai seama câtă măiestrie a cerut delimitarea savantă a fiecărei încadraturi, pentru că nici un element plastic din vecinătatea detaliului cuprins să nu apară în cadru. Ion Bostan a izbutit astfel un decupaj identic ca stil, cu decupajul unui film artistic” [7, p. 21].

Prin încadraturi bine gândite, prin travlinguri elaborate cu mare scrupulozitate, regizorul Ion Bostan evidențiază cele două forțe din cadrul tabloului: forța neagră – detașamentul de călăreți înarmați și îmbrăcați în hainele cotropitorilor spanioli dezumanizați ca niște roboți, ca un mecanism macabru capabil de cele mai apocaliptice acțiuni, repezindu-se să ucidă neprihănitele ființe – pruncii. Și altă forță – suferinzii, mamele acestor prunci, care disperate de groază și durere, cad umilite în genunchi, rugându-se întru cruțarea copiilor.

În scopul amplificării acestei stări, Bruegel utilizează potențialul dramaturgic al contrastelor, plăsând în planul din față al bestialului dezastru, declanșat într-o ambianță de iarnă (obsesia lui Bruegel) cu zăpadă albă, imaginea unei gropi negre, ceea ce în accepția mitologică este un loc închis „destinat morții și învierii și se opune luminii, reprezentând întunericul, haosul, intrarea în infern” [8, p. 320]. Grație acestor conotații, motivul gropii este utilizat de Bruegel și în alte lucrări, cum ar fi *Parabola cu orbii*, *Convertirea Sfântului Pavel* ș.a. Spre regret, acest motiv a rămas neexplorat cinematografic de către regizorul filmului *Uciderea pruncilor*. În schimb, succesiunea ritmică a figurilor ce domină tabloul *Uciderea pruncilor*, în film devine cu mult mai impresionantă nu numai prin ținuta lor expresivă, dar și prin iluzia mișcării eroilor. Lumina dirijată de operator evidențiază o ritmare a spectrului cromatic, o juxtapunere selectă a culorilor. Corelațiile dintre imaginile picturale deja sonorizate (să ne amintim de partitura interpretată la orgă acompaniind fragmentele bestiale cu uciderea pruncilor) și animate prin mișcările de aparat, travlinguri, prin iluminări și umbre, prin montaj conferă lucrării bruegeliene volum, dinamică, noi accente, noi dimensiuni.

Regia unor „mizanscene picturale” efectuată cu măiestrie de Bruegel face accesibilă și apropierea cineștilor pentru a explora cinematografic calitățile expresive ale diferitelor stări ale eroilor din lucrarea respectivă – activitate dificilă, dar importantă pentru a crea structura unui film întreg aproape numai pe astfel de operații, fiindcă așa cum a observat și cineastul Laurențiu Damian „...filmul *Uciderea pruncilor* este edificator pentru structura lui cinematografică în condițiile unei maxime limitări de mijloace – și spun „mijloace”, gândindu-mă la un plein-air sau la un spațiu scenografic, ce permite mișcări de aparat sau, din punct de vedere dramatic, o ieșire din „ramă” [9, p. 85]. De menționat, că efectul ieșirii fondului ideatic și semnificativ din cadrul ramei tabloului, ceea ce înseamnă noi valențe, noi valori, este considerat o mare reușită a autorilor de film de artă dedicat picturii. Și regizorul Ion Bostan reușește prin montaj asociativ, prin alternanțele izbutite a detaliilor cu întregul să redea ori chiar să creeze situații dramatice, noi figuri poetice, facilitând ieșirea asociativă, aluzivă sau sugestivă a acestora din rama tabloului.

Exactitatea compunerii tuturor componentelor filmului și a elementelor lui structurale, vădita sobrietate vizuală îl fac pe regizor să refuze de comentariul literar, lăsând totul pe seama imaginii și a partiturii muzicale și limitându-se doar la câteva inscripții mai mult cu caracter informativ. Una din acestea conține o caracteristică precisă a filmului: obiectivul aparatului de filmat a urmărit gândul și mâna pictorului – idee susținută și de criticul Călin Căliman, care afirmă că în filmul *Uciderea pruncilor* înainte de oricine altcineva vorbește artistul.

Așadar, *Uciderea pruncilor* rămâne a fi primul film de artă din cinematografia română de nonficțiune și tot primul în care avem posibilitatea să sesizăm unele repercusiuni ale impactului a două genuri de artă și a două culturi: cea flamandă și cea românească. Dar suntem și martorii unui fapt, când printr-un film de artă regizorul Ion Bostan reușește abordarea unui motiv biblic, ancorându-i unele semnificații în contextul problemelor contemporaneității.

În pofida denumirii sale, filmul, *Pătrat negru*, nu este dedicat celei mai vestite lucrări omonime a pictorului avangardist Kazimir Malevici. Autorii filmului, regizorul Iosif Pasternak și operatorul Vladimir Golovnea, în baza destinului unor oameni de artă avangardistă și a operelor acestora, ne provoacă să pătrundem și să conștientizăm condițiile timpurilor dure ale regimului totalitar când ”arta neoficială”, arta care nu se încadra în canoanele realismului socialist, deveniseră o expresie a protestului social și cultural, o modalitate de luptă a minților luminate pentru ceva nou, pentru a ieși din acea stare depresivă și anemică. Idei conținute în versurile plasticianului-poet Vadim Sidura, scrise în timpurile regimului sovietic, pe care regizorul le utilizează drept moto al filmului (*Până la genunchi în noroi... În această apă puturoasă nu găsești nici cruce, nici pod, nici stea, nici răscruce...*), exprimând o stare lipsită de orice ieșire.

Regizorul Pasternak își elaborează lungmetrajul său în stilistica unei spovedanii în fața camerei de filmat compusă din confesiunile mai multor pictori avangardiști, care au îndurat chinuri, umilințe și maltratări numai pentru faptul că vedeau într-un alt mod esența și destinația artei și nu se supuneau orbește dogmelor ideologice. De aici și ideea de leitmotiv al filmului: imaginea unor oameni cu fețele filmate în neclaritate, astfel fiind șterse, lipsite de personalitate, grăbindu-se în ne-unde, într-un viitor neidentificat ...Starea deosebită a acestui leitmotiv, ce vibrează în tot traiectul filmului, vine de la filmările ralente (accelerarea mișcării) în simbioză cu piesa muzicală *Încătușați în același lanț* interpretată de formația „Nautilus Pompilius”.

Axa narațiunii filmice devine, totuși, destinul și opera lui Malevici, recunoscut de oamenii de cultură și de artă din URSS și de peste hotare.

Din film aflăm că Malevici, fiind autorul decorului spectacolului *Victorie asupra soarelui*, plasează *Pătrat negru* ca un element în arhitectonica scenografiei, devenind un subiect de artă cu statutul său autonom, un moment de cotitură în istoria artei, ca, de altfel, și aspirația lui Malevici de a constitui ”supremația purei sensibilități”, considerându-se astfel fondatorul suprematismului, exprimat prin acțiunea formelor geometrice și a culorii asupra simțurilor. Cu alte cuvinte, creația plasticianului rus a condiționat triumful geometriei în artele plastice. Pe ecran se evidențiază corelația culorilor monocrome de alb și negru din care este compusă toată cromatica tabloului *Pătrat negru*, exprimând, după Malevici, pământul în univers, lumina și întunericul. Din film devine clar că lucrarea mai este și o răzvrătire a plasticianului împotriva academismului și a canoanelor osificate în arta epocii respective. Ideologii sovietici concepeau tabloul *Pătrat negru* drept un spațiu închis, o stare fără de ieșire.

Relațiile între *cultura neoficială* (propagată de K. Malevici și adepții săi) și cea oficială (susținută de ideologia totalitară) au devenit dramatice. Plasticianul Malevici începe a fi persecutat. În 1927 pleacă peste hotare cu expoziții care se bucură de mare succes în Polonia și Germania. La întoarcerea în țară este arestat, învinuindu-l ca spion german (?!) și pus la închisoare. Ieșit la libertate, grav bolnav, continuă să lucreze. Simțind venirea morții, își proiectează sicriul suprem.

Regizorul face ca imaginea tabloului *Pătrat negru* să se repete de mai multe ori, devenind un al doilea leitmotiv al filmului și alternând prin montaj cu diverse cadre din cronică cinematografică a

timpului. Spre exemplu, cu Iosif Stalin, V. Molotov, M. Kalinin, plimbându-se pe lângă Kremlin, cu expoziții de pictură sovietică, cu parade de oameni „fericiți”.

În acest context, regizorul Pasternak introduce meditațiile pictorului B. Iutovski despre aceea că frica devenise o trăsătură esențială a vieții. Oamenii, mai ales acei de artă, trăiau cu frică din copilărie până la bătrânețe. Frica era o stare psihică permanentă.

Cronica cinematografică ni-l prezintă pe N. Hrușciiov, când revoltat, când râzând sarcastic, la o expoziție unde erau și lucrări de artă avangardistă, pe care acesta le va critica dur la o plenară în fața oamenilor de creație – „prieteni” colegilor batjocoriți și amenințați, care majoritatea râd ipocriți, plini de satisfacție. Aici plasticianul Iurii Sabolev își amintește cum pictorii avangardiști erau numiți cu cele mai urâte cuvinte: rahat de câine, pederăști, dușmani ai poporului și că locul lor e în Siberia.

La acea expoziție a participat și cunoscutul avangardist Ernst Neizvestnâi pe care regizorul filmului îl găsește într-o cronică cinematografică (de la acea expoziție) însoțită de vocea crainicului: *Fabrica de monștri a încercat s-o susțină însuși autorul...* Dar amarul paradox: tot acest autor avangardist îl va înveșnici (!) pe cel care i-a batjocorit creația, pe însuși Hrușciiov, înălțându-i uriașul monument la mormântul din cimitirul Novodevici.

În tot traiectul filmului regizorul repetă panorama de lungă durată pe lucrări expresive de artă avangardistă a diferiților pictori, exprimând variate stări umane, dar sunt preponderente stările de frică, umilință, ură.

Prin leitmotivul filmului regizorul face o trecere la reportajul fotografic de la vestita expoziție de artă avangardistă din iarna anului 1974 organizată sub cerul liber la o periferie a Moscovei. Despre acea expoziție își amintesc cu durere pictorii care au participat cu lucrări. Vedem cum un buldozer distruge tablourile scoase forțat din mâinile autorilor. O parte din lucrări erau aruncate în foc, altele, împreună cu gunoi, crengi și frunze, erau aruncate într-un camion. Vizitatorii și pictorii erau doborâți la pământ de jeturile puternice de apă rece din furtunurile mașinilor speciale. Mulți pictori au fost arestați.

”Expoziția cu buldozere” – cu această denumire au intrat în istoria picturii sovietice evenimentele respective, pe care regizorul Pasternak le contrapune cu psalmii cântați la înmormântarea plasticianului Anatolii Zverev, apreciat de Pablo Picasso drept *cel mai bun desenator rus*. Lucrările sale au fost expuse în cele mai importante galerii de pictură din lume, dar în țara sa n-a avut nici o expoziție.

E foarte reușită paralela efectuată de regizor prin montaj, dintre procesul funerar și pictorul prins într-un moment de inspirație, muncind la un tablou. Aici s-au cristalizat imagini filmice care emoționează, generează alte dimensiuni umane, invocă la meditații asupra sensului vieții și a rostului omului de artă într-o societate atât de controversată. Ca ținută artistică și fond ideatic micro-nuvela cu pictorul A. Zverev se evidențiază din celelalte micro-nuvela din care se compune toată narațiunea cinematografică *Pătrat negru*.

Prin imaginile unor lucrări de artă plastică, prin meditațiile unor plasticieni regizorul compune un episod ancorat în problemele artei din Rusia de astăzi, aflând că situația se repetă, că în țară pe nimeni nu-l interesează artă și cultură. În prezent, ca și atunci, cele mai reușite opere de artă plastică se vând peste hotare. Iarăși e vorba de bani și de ideologie, fapt ce naște concurență, invidie, dușmani, ură și răzbunare. Și iarăși frică. Trăim într-un imperiu al fricii. Regizorul introduce panorame pe lucrările plastice ce argumentează aceste idei, amplificate ulterior și prin acordul final al filmului conceput printr-o compoziție sugestivă cu imaginea tabloului *Pătrat negru*, ce se apropie lent, ocupând tot ecranul, însoțit de vocea din off a unui pictor tânăr, care se adresează virtual lui Malevici: „*Tabloul Dumneavoastră, capabil să exprime tragica muțenie, a devenit o modalitate de supraviețuire în noaptea numită de Domniile Voastre Pătrat negru. Acest tablou din nou este expus publicului rus. În el e aceeași noapte și aceeași moarte. Și iarăși întrebau: va veni oare învierea?*” Se repetă leitmotivul cu imagini de oameni zombați, lipsiți de expresie, de priviri, mișcându-se ca niște roboți în nicăieri.

Autorii filmului *Pătrat negru*, bazându-se pe operele de artă ale plasticienilor avangardiști, în frunte cu Cazimir Malevici, reușesc să efectueze multiple și profunde generalizări despre esența corelației artist – putere, despre opoziția ideologiei la apariția noului nu numai în artă și cultură, dar, la modul general, în toate dimensiunile societății, despre zborurile frânte și destinele sfâșiate ale unor întregi generații de oameni de artă și cultură.

Astfel, cineaștii Alain Resnais, Chris Marker, Jean Gremillion, Pierre Kast și Ion Bostan prin filmele lor au amplificat mesajele lucrărilor unor plasticieni ca Pablo Picasso, Francesco de Goya, Pieter Bruegel, conferindu-le prin limbajul cinematografic mai multă amploare, profunzime, substanță emoțională și noi semnificații.

În majoritatea cazurilor prin filmul de artă se evidențiază funcția estetică, studierea și valorificarea operei de artă, psihologia actului de creație ș.a. Dar am încercat să demonstrăm că evoluția acestei categorii de filme a schimbat vectorul funcțional al mai multor opere cinematografice, conferindu-le posibilități reale în abordarea de alte teme și de alte fonduri ideatice importante pentru civilizația contemporană.

Referințe bibliografice

1. MITRY, J. Films sur l'art. In: *Histoire de Cinema, TV*. Paris: J.P. Delarga, 1980.
2. BEHAR, N. *Filmul despre artă, arta despre film*. București: UNATC Press, 2009.
3. SADOUL, G. *Lumea și picătura de rouă. Lettres francaises*. Paris, 1959, nr. 778.
4. MALARAUX, A. *Saturn. Eseuri despre Goya*. Traducere din limba franceză de Dumitru Țepeneag. București: Meridiane, 1970.
5. LUNDKVIST, A. *Fantezie despre Goya*. București: Eminescu, 1982.
6. GIULIANO, S. *Goya*. Traducere din limba italiană Irina Luncan. București: Adevărul Holding, 2009.
7. CĂLIMAN, C. *Ion Bostan*. București: Meridiane, 1997.
8. EVSEEV, I. *Dicționar de simboluri*. București: Vox, 2007.
9. DAMIAN, L. *Filmul documentar*. București: Editura Tehnica, 2003.

VALORIFICAREA FOLCLORULUI (FONDULUI ETNOGRAFIC) PRIN FILMUL DE ANIMAȚIE

LA MISE EN VALEUR DU FOLCLORE (DU FOND ETHNOGRAPHIQUE) PAR LE FILM D'ANIMATION

VIOLETA TIPĂ,

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural al A.Ș.M.

Articolul analizează modalitățile de valorificare ale folclorului (fondului etnografic) în filmele de animație. Majoritatea cinematografiilor naționale s-au lansat în domeniul filmului de animație cu opere de inspirație folclorică. Grație fondului etnofolcloric, filmul de animație nu numai că se plasează într-un cadru specific național, care comunică o identitate, ci prezintă interes și pe plan universal, reprezentând identitatea națională.

*Argumentarea tezelor se face în baza filmelor din diverse arii geografice. În animația din Republica Moldova, la fel, pot fi depistate exemple de filme de inspirație folclorică în care se reflectă cele mai diverse aspecte ale spiritualității naționale. Deosebit de semnificativă în această ordine de idei este pelicula *Haiducul* (1985, regia I. Cașap, L. Gorohov), distinsă cu Premiul Juriului la Festivalul de Filme de la Cannes (1986) pentru valorificarea fondului ideatic național.*

Cuvinte-cheie: film de animație, fond etnofolcloric, folclor, identitate, *Haiducul*

Dans cet article on analyse les façons de mettre en valeur le folklore (du fond ethnographique) dans les films d'animation. La plupart des films nationaux d'animation se sont inspirés des œuvres folkloriques. Grace au fond ethno-folklorique, le film d'animation est placé non seulement dans un cadre national spécifique, mais est aussi intéressant sur le plan international, en représentant l'identité nationale.

Les arguments de nos thèses se basent sur les films de différentes zones géographiques. L'animation de la République de Moldova contient des exemples de films d'inspiration folklorique qui reflètent la diversité des aspects de la spiritualité nationale. A cet égard, le plus significatif c'est le film Haiducul de I. Catap et L. Gorohov (1985), qui a reçu le Prix du Jury au Festival de Cannes (1986) pour mettre en valeur des idées nationales.

Mots-clés: animation, fond ethno-folklorique, folklore, identité, Haiducul

Spiritualitatea națională este cel mai elocvent fenomen oglindit în *folclor*, definit de specialiști ca o „enciclopedie poetică vie a vieții populare”. Timp de secole, în diversele lui forme s-au concentrat „sentimentele, gândurile și năzuințele poporului”. Astfel, cunoașterea acestui fenomen este inevitabilă pentru păstrarea unei continuități.

Pornind de la sugestivul demers, vom trasa două probleme majore ale timpului: una de conservare/păstrare a *fondului etnofolcloric* și a doua de transmitere a acestui fond tinerei generații. În prezent dispunem de o diversitate de modalități de comunicare: de la festivaluri și expoziții în muzeele de etnografie până la publicarea materialelor și imprimarea lor pe peliculă de film/video. Anume ultimele devin, în epoca audiovizualului, cele mai accesibile și solicitate medii de comunicare, care facilitează drumul spre cunoașterea *fondului etnofolcloric*.

În mod special, ne vom referi la film care permite înregistrarea imaginilor universului folcloric în complexitatea sa de forme și aspecte și le transmite în formele sale intacte spre spectator. Un exemplu aparte ține de *filmul de animație* care este capabil a constitui formule de valorificare a întregului complex de tradiții, folclor oral, muzical etnografic etc. Animația transformă mesajul comunicativ în niște coduri-simboluri, prin intermediul cărora se valorifică seculara materie spirituală. Pe de o parte, *filmul de animație* – unul dintre cel mai miraculos gen al artei cinematografice – a captivat mereu atenția tânărului spectator, antrenându-l în aria unor valori și configurându-i orizontul artistico-cultural de la cea mai fragedă vârstă. Respectiv, mesajele audiovizuale etnofolclorice, bogate în imagini simbolico-metaforic, deși, mai dificil de descifrat, ajung în prezent cu mult mai rapid la publicul larg decât oricare text scriptic. Pe de altă parte, *fondul folcloric (etnofolcloric)* îi conferă *filmului de animație identitate*, o expresivitate irepetabilă prin care prezintă interes pe plan universal.

Un excurs în istoria *filmului de animație* mondial ne convinge că majoritatea animațiilor naționale s-au lansat cu opere de inspirație folclorică (sau cu elemente folclorice). Filmografiile celor mai semnificativi cineaști conțin filme ancorate în spațiul tradițiilor naționale, care continuă să tenteze animatorii la noi creații. Chiar primele filme de animație realizate de Anton Mater la studioul *Moldova-Film* au la bază poveștile de inspirație folclorică ale lui Ion Creangă *Capra cu trei iezi* (1968) și *Punguța cu doi bani* (1969). Suflul național al personajelor se conturează prin elemente tradiționale, prin costum, prin elementele decorative preluate din arta populară în reprezentarea spațiului filmic, felul de a fi al eroilor, motivele folclorice din muzica lui Eugen Doga.

Un adept al culturii naționale a fost și cineastul Constantin Bălan, obsedat de ideea valorificării materialul autohton și redării lui prin prisma particularităților etnice. Iar *Isprăvile lui Guguță*, semnate de scriitorul Spiridon Vangheli, l-au inspirat la crearea unui ciclu de filme ce plasează în prim-plan un personaj distinctiv, tipic, provenit dintr-un mediu rural cu toate datinile și specificul său național. Or, filmele lui C. Bălan aduc pe ecran imaginea satului în întreaga sa complexitate. Este firesc faptul că lucrul la filmele despre Guguță era precedat de o perioadă de documentare și pregătire minuțioasă, când regizorul tria cu multă atenție materialul colectat din expediții, stilizând elementele tradiționale caracteristice arhitecturii caselor, gardurilor, porților, hogașurilor, fântânilor, nemaivorbind de costum, diversitatea ornamentelor cu motive păstrate din generații, apoi încorporându-le într-o unitate stilistică contemporană. Dimensiunea scenografică a filmelor va întregi atmosfera satului cu tradițiile de iarnă în filmul *Noaptea de Revelion* (1984) sau sărbătoarea satului în *Guguță-poștaș* (1976). Chiar și ritualurilor mito-folclorice C. Bălan le găsește locul inerent în filmele sale, precum ritualul Caloianului în pelicula *Ploaia* (1989) după nuvela Leonidei Lari.

Natura populară a chipurilor animate le analizează filmologul din Rusia Natalia Krivulia, menționând: „Particularitățile multor personaje din *filmele de animație* din anii '70 țin de universul folcloric. Ele se profilează în forma exterioară elaborată în baza adresării fie la patrimoniul etnografic rus, fie la parafrizarea și stilizarea lui artistică. În multe cazuri elementul folcloric se prefigurează nu atât în formă cât anume în structura personajului, caracterului, în logica acțiunilor sale. În aceste modele *folclorul* are un caracter ascuns...” [1, p. 103]. Așa se face că cineaștii de cele mai multe ori apelează intuitiv la spiritualitatea poporului său, introducând în structura filmului și elemente decorative, de comportament, limbaj etc. În acest context, ar fi indispensabilă investigarea modalităților de utilizare/valorificare a materialului etnofolcloric în filmul de animație. Pe parcursul evoluției, creatorii filmului de animație au manifestat diverse atitudini față de semnificațiile spiritualității naționale.

În perioada sovietică, spre exemplu, când domina estetica realismului socialist, izvoarele folclorice erau utilizate în mod formal, susținute de unele elemente răzlețe, incluse într-un context străin sau de cele mai multe ori denaturându-se conceptul ideatic. De aceea, unele filme create în spiritul autenticității erau criticate și nominalizate ca naționalist-burgeze. Drept exemplu, pot servi filmele lui Constantin Bălan (despre Guguță), căruia, de cele mai multe ori, i se incrimina tendința spre arhaism și naționalism.

De aceea, după căderea regimului totalitar și eliberarea de sub ideologia comunistă, cineaștii își propun să revină la *fondul folcloric*, revalorificându-l sub un nou aspect, cel al autenticității mesajului artistico-estetic. Adresându-se la subiecte din *folclorul* oral – basme, snoave, proverbe și zicători, la etnofolclorul muzical, la tradiții și ritualuri, cu scopul de a le conserva și păstra într-o formă accesibilă pentru familiarizarea spectatorului copil și adolescent. O atare tendință se profilează în creația animatorilor din spațiul ex-sovietic: ruși, belaruși, ucraineni etc.

Astfel, Alexandr Tatarski inițiază un proiect impunător cu genericul *Тора самоцветов* (Armonia culorilor, din anii 2005), în care-și propune să fructifice prin *filmul de animație* poveștile popoarelor de pe teritoriul Rusiei. Fiecare poveste în parte se axează pe tradițiile culturale ale unei etnii. Un proiect similar au animatorii unguri. Este vorba despre *Povești din folclorul maghiar* (*Hungarian Folk tales*) un serial de desene animate pentru copii, realizat între anii 1977-1984 și coordonat de Jankovics Marcell. Preluat apoi în secolul al XXI-lea, autorii selecționează povești mai mult sau mai puțin cunoscute din tezaurul maghiar. Până în prezent au fost create 85 de filme. Animatorii recurg deopotrivă la motivele atât din *folclorul* oral cât și din arta populară, creând o lume de imagini complexe. Basmele propun interpretarea poveștilor tradiționale și sunt o atracție atât pentru copii pentru a se familiariza cu elementele din cultura europeană cât și pentru scriitori și culturologi, preocupați de folclor și simbolismul poveștilor.

Aria genuistică se completează cu filme în baza *folclorului* muzical, a proverbelor și zicătorilor. Exemple pot fi aduse din diverse spații geografice. Filmul *Proverbe beloruse* (2008, autor și regizor Mihail Tumelea) prezintă interes nu doar prin faptul că se interpretează proverbele prin limbaj cinematografic, ci și prin tehnica animării siluetei decupate cu motive specifice artei populare belaruse. Imaginația animatorului s-a extins spre motivele etico-estetice dezvăluite în proverbele: *Drac la drac nu scoate ochii; Lupul cioban și capra grădinar; Coțofana bate-n copac și se aude în tot satul; Berbecul ar cosi, dacă cineva i-ar duce coasa; Un ciot arde, altul spinarea își încălzește; Bine că Dumnezeu n-a dat coarne și porcului.* În acest context, vom aminti și pelicula *Proverbe* (1993) a regizoarei române Liana Maria Petruțiu care apelează la spiritualitatea națională, referindu-se la câteva proverbe populare: *Nu are casă, da își caută ușă; A fugit de lup și a dat de urs; Calul de dar nu se caută la dinți; Nu plânge înaintea orbului, căci nu-ți vede lacrimile.*

Același regizor belarus Mihail Tumelea împreună cu Vladimir Petkevici revin la *folclorul* muzical, adaptând ingenios cântecul popular *Cum am făcut serviciul la pan* (2011) la specificul *filmului de animație*, propunând chiar două variante în tehnici diferite: cea a marionetei plate și tehnica siluetei decupate cu motive și ornamente populare.

La folclorul muzical se adresează și Evghenii Sivokoni, cunoscut prin filmele despre aventurile cazacilor. Regizorul din Ucraina animează cuplete tradiționale ucrainene, plasându-le sub genericul *Ca și drăgălașul nostru Omeleciko* (1999) în care acțiunile sunt plasate în chenare stilizate cu motive naționale, nemaivorbind de chipul personajelor și comportamentul lor. Cântecele populare ucrainene *Se plimba bostanul prin grădină* (*Ходит тыква по огороду*, 1997) obține o nouă dimensiune vizuală în viziunea regizorului E. Kirici cu legume antropomorfizate.

Analizând filmul de animație, în special, cel gen-poveste din diferite cinematografii naționale, devine evident că materialul folcloric este utilizat în cel mai divers mod. Reieșind din procedeele valorificării fondului etnografic, cercetătoarea Natalia Krivulia propune o clasificare a modalităților de lucru cu materialul etnografic în *filmul de animație* [2, p. 191]. Aceste modalități în viziunea ei sunt: travell-ogică, traducerea, interpretarea adaptarea și reconstituirea. Fiecare din ele își are particularitățile sale, mai mult sau mai puțin evidențiate în structura filmului.

Astfel, modalitatea *travell-ogică* presupune viziunea autorului în calitatea sa de călător prin spații străine, observând de la distanță motivele și fenomenele unei culturi străine, fixându-și atenția în mod special la elementele ei exotice. În acest caz nu are loc aprofundarea în straturile mitofolclorice, viziunea este superficială, cuprinzând doar fenomenele ce se află la suprafață. În practica animației universale această metodă este una dintre cele mai răspândite.

O altă modalitate de exploatare a *fondului etnofolcloric* este *traducerea* sau transferarea lui în limbaj cinematografic care poate varia de la exactitatea maximală a exprimării până la valorificarea liberă a motivelor culturale. Calitatea traducerii depinde de viziunea autorilor, de atitudinea lor față de păstrarea patrimoniului. Drept exemple pot servi filmele *Mânzul iepei albe* (*Сын белой кобылицы*, 1981, Marcell Jankovics), *Vulpea și iepurele* (*Лиса и заяц*, 1973), *Ariciul în ceață* (*Ежик в тумане*, 1975) sau *Povestea poveștilor* (*Сказка сказок*, 1979) – toate în regia lui Iuri Norștein și altele.

În special, realizatorii pledează pentru o tratare liberă a materialului folcloric. În acest caz valorificarea elementelor culturale prefigurează universul spiritual. O astfel de tratare a materialului folcloric o urmărim într-o serie de filme, precum: *Колыбельные мира* (L. Skvorțova), *He любо – не слушай* (1977) și *Архангельские новеллы / Nuvele din Arhanghelsk* (1986, Leonid Nosîrev), *Органчик* (1933, N. Hodataev) și altele.

Proiectul *Cântecele de leagăn ale lumii* cuprinde o serie de filme, având la origine cântecele diferitor popoare. Pe parcursul anilor 2003-2007 au fost realizate 60 de episoade a câte trei minute. Fiecare film-cântec prezintă o ancorare în spațiul specific național, impregnat de tradițiile și cutumele populare. Elementele alese în cunoștință de cauză demonstrează atitudinea serioasă a autorilor față de identitatea națională pe care o prezintă, dar și de o documentare minuțioasă în domeniu pentru prezentarea spațiului respectiv [3, p. 41]. Pornind de la cântecele de leagăn luat din tradiția națională a unui sau altui popor, s-a încercat să se descopere și să se apropie de universul mitologic și cel simbolic-metaforic. Semnificativ este faptul că animatorii apelează la cântecele de leagăn autentic în interpretarea reprezentanților naționalităților respective.

Printre epizoadele semnate de Elizaveta Skvorțova se înscrie și *Cântec de leagăn moldovenesc* (*Молдавская колыбельная*, 2005). Acesta este preluat din repertoriul Mariei Iliuș, cunoscută interpretă de muzică populară. Filmul începe și se termină cu imaginea lăicerului lung multicolor pe care aleargă un copil, căruia mama-i cântă. Lăicerul este utilizat ca simbol al drumului vieții pe care va porni copilul, iar gama variată de culori semnifică multiple fețe ale existenței umane: binele și răul, frumosul și urâtul. Este drumul spre formarea *identității*. Semnificativă este sinteza dintre cântecele de leagăn și imaginea filmică care, pe de o parte, vine să susțină coloana sonoră care pretinde a fi determinativă pentru peliculă, iar, pe de altă parte, imaginile conțin o serie de simboluri în care se prefigurează *identitatea* națională. Chiar și ordinea lansării imaginilor-simboluri urmăresc logic creșterea și formarea tinerei generații.

Subiectul se include prin visul mamei care își adoarme odorul. Printr-o apropiere a camerei de față mamei în gros-plan, prin suprapunere, apare imaginea casei părintești în mijlocul unui peisaj pi-

toresc. Pe acoperișul casei se află un cuib de cocostârci – simbolul liniștii și păcii în casă și în sufletul oamenilor. Din cuib își ia zborul cocorul spre cer unde se alătură stolului ce se tot înalță.

Pe parcursul filmului autoarea reușește să aducă în prim-plan o serie de simboluri: drumul prin care va trece copilul spre formarea sa, spre prefigurarea *identității*, pornind de la poalele stejarului – simbol al tăriei și puterii, fântâna cu simbolurile soarelui și a lunii, căciula de cârlan – un element specific al portului popular moldovenesc, crucifixurile de la răspântia de drumuri, ce presupun o binecuvântare celui care pornește în lume – toate configurând acel univers complex al *identității* românești.

Metoda *interpretativă* presupune constituirea din fragmente separate a unui univers cultural și prezentarea lui dintr-o perspectivă inedită. În acest caz apare riscul de a schimba motivul existent pe interpretări sau lansarea unor viziuni proprii asupra fenomenelor.

Astfel, Constantin Bălan caută să readucă în filmul *Noaptea de Revelion* farmecul și miticul tradițiilor autentice. Iar subiectul simplu: așteptarea urătorilor în seara de revelion de către fiica pădurarului, Doinița, este ridicat la nivel poetic. Cineastul moldovean apelează la frumoasele obiceiuri de An Nou de a adresa urări de ani mulți și sănătate printr-un ritual specific spațiului mioritic. Filmul înscrie un aspect poetic deosebit, ce izvorăște din dragostea realizatorilor pentru datinile neamului nostru, păstrate cu sfințenie și transmise din generație în generație. Nu lipsesc nici elementele consacrate sărbătorii, precum: Pomul de Crăciun, împodobit cu jucării și lumini, apoi pregătirea mesei de sărbătoare – coacerea colacilor și a hulubașilor împlețiți, ce completează masa de sărbătoare în așteptarea urătorilor. Chiar întreaga natură este în așteptarea ritului mitic.

Un exemplu adecvat în sensul interpretării materialului folcloric este filmul *Haiducul* (1985, scenariul Vlad Druc, regia Iurie Cașap și Leonid Gorohov), care ne-a adus recunoaștere pe plan internațional, a cucerit simpatia publicului, dar și a juriului la Festivalul de la Cannes 1986, anume prin fondul său ideatic-estetic, mito-folcloric cu tangențe la istoria și cultura națională.

Legenda *haiducului* se prefigurează în contextul pluridimensional al vieții patriarhale și al tradițiilor populare, într-un univers de simboluri, cum ar fi bourul – element de pe stema țării, calul alb, copilul – tânăra generație, bătrânul, focul din vatră etc. Secvența forte în care se concentrează mesajul ideatic este *Malanca*, un spectacol al vieții și al morții, jucat la finele fiecărui an. „În filmul *Haiducul* autorii introduc acest spectacol mitic *Malanca* pentru a-l raporta la destinul *Haiducului*. *Malanca* semnifică și ritualul morții, și reînvierii însăși a eroului. *Malanca* vine de departe, mai întâi apare roata împodobită cu panglici multicolore și clopoței, urmată de un alai carnavalesc de măști: urs, capră, cocoș, soldați și desigur masca morții, pe care o reprezintă omul negru cu coasa în spinare. În timpul spectacolului, la care ia parte și *Haiducul* deghizat, are loc răpirea eroului. Alaiul trece și se pierde în albul iernii, odată cu el dispăre și *Haiducul*. Ultima ce se vede în depărtare este roata, acea roată care apoi o reîntâlnim la eșafod, unde este adus *Haiducul* pentru decapitare” [4, p.552]. Un rol aparte în structura filmului *Haiducul* îi revine muzicii (compozitor Valentin Dânga), susținută de instrumente specific naționale – naiul, buciul etc., care creează o atmosferă distinctă.

Metoda de adaptare ține de tendința de a face motivul unei culturi străine să fie adoptat la motivele autohtone cunoscute autorului. Metoda adaptării a fost caracteristică pentru lucrul cu materia culturală în animația sovietică din anii 1940-1950, când pe ecran au fost lansate povești în stilul pseudo-popular. Prin indicații neoficiale, autorii filmelor de animație, ca și creatorii altor genuri de artă, trebuiau să apeleze la mitologia și eposul slav. Exemple pentru această teză se conțin în evoluția tuturor artelor din perioada respectivă. Astfel, filmele „... se realizau pe baza adaptării materialului folcloric la problemele și tratarea artei sovietice în spiritul realismului socialist” [2, p. 193]. Respectiv, filme adaptate unei sau altei culturi filmologul rus depistează atât în filmografia universală *Cei trei cavaleri* al lui Walt Disney, *Roza Bagdadului* (La Rose di Bagdad, 1949) de Anton Gino Domeneghini, *Evantaiul de fier* (Princess Iron Fan, 1941, China) în regia fraților Wan cât și în cea din animația rusă: filmele *Pac cel viteaz* (*Храбрый Пак*, 1953, regia E. Raikovski și V. Degteariov), după motivele poveștilor populare coreene, *Cocorul galben* (*Желтый аист*, 1950, regia L. Atamanov), pe motivele poveștilor chineze,

Nelușa de nuc (Ореховый прутик, 1955, regie I. Aksenciuk), după povestea *Nelușa de alun* a lui Călin Gruia și altele. Deși aceste filme au fost create pe baza materialului folcloric, el s-a păstrat doar în particularitățile exterioare, pierzând autenticitatea și unicitatea sa. În rezultatul adaptării se produce depersonalizarea culturii naționale, iar filmele devin niște ilustrații cu elemente ale altor culturi.

În contextul distanțării de la motivele și simbolurile naționale am putea vorbi și despre pelicula *Dragonul și soarele* (1987, regie Leonid Gorohov și Iurie Cațap, scenografie Anatol Smâșleaev), pe motivele poveștilor populare moldovenești. Scenariul la film este semnat de A. Hrjanovski, vestit animator rus prin filmele sale cu un mesaj filosofic (*Стеклянная гармоника*/Armonica de sticlă, *Бабочка*/Fluturele, *Лев с седой бородой*/Leul cu barbă albă etc.). Nefiind familiarizat cu tradițiile și fondul nostru național, scenariul propus a fost adaptat la tradițiile poveștilor ruse cu elemente caracteristice altor culturi. În rezultatul metamorfozelor supuse poveștii moldovenești, filmul n-a reușit să reflecte universul național, trezind doar nedumeriri referitor la motivele utilizate. Viața dragonului se află, asemeni vieții lui Kașcei cel fără de Moarte (Кащей Бессмертный), închis într-un vârf de ac, acul în ou, oul în rață, rața în cufăr etc. În șirul acesta clasic din poveștile ruse este introdus și cărăbușul scarabeu, caracteristic culturii egiptene, un simbol clasic al soarelui. Or, scarabeul este imaginea soarelui care renaște din el însuși: Zeul care revine [5, p. 98].

Ultima categorie de abordare a *folclorului* la care se oprește în mod deosebit cercetătoarea Natalia Krivulia este cea de *reconstituire*, care ține de studierea unor materiale separate, aparte ale altei culturi, care poate fi creată după o analogie ce restituie imaginea unei sau altei culturi. În acest caz putem vorbi de filmul de animație antropologic care este concomitent și o cercetare, dar și o artă. Exemple de astfel de filme por servi cele ale Caroline Leaf, Oxanei Cerkasova etc.

Antologic, în acest context, poate fi considerat filmul *Bușnița care s-a căsătorit cu găscă* (*The Owe Who Married a Goose*, 1974) al regizoarei canadiene Caroline Leaf, după o legendă veche neprelucrată a poporului eschimos, povestită de reprezentantul acestei culturi.

Merită atenție procesul de cercetare și creare al regizoarei Oxana Cerkasova. Filmele *Nepotul cucului* (Племянник кукушки, 1992), *Vaia Niurkăi* (Нюркина баня, 1995), *Kuth și șoarecii* (Кутх и мыши, 1985) sunt inspirate din *folclorul* popoarelor nordice, o valorificare a poveștilor populare ciucote despre spiritul Kuth. Aceste și alte filme s-au învrednicit de cea mai înaltă apreciere la festivalul de filme etnografice din or. Piarnu, Estonia. Iar filmul *Omul de pe lună* (Человек с луны, 2002) de Grand Prix la festivalul de filme din Leipzig, Germania. Filmul poate fi considerat pe drept etnografic. La crearea lui au fost utilizate desenele și notițele din agenda de lucru a lui N. N. Mikluho-Maklai, etnograf, antropolog, biolog rus, care a studiat viața popoarelor din Asia, Australia și Oceania (1970-1980), inclusiv viața și cultura papuașilor din Noua Guinee, insula din oceanul Pacific. În film se suprapun periodic schițele din jurnalul de călătorie a etnologului cu imaginile animate. Regizoarea practică mai multe stiluri, fiecare din ele ținând de un anumit aspect și spațiu – natura, localitățile, specificul vieții și a comportamentului, tradiții, ritualuri, măști, accesorii, tatuaj, vestimentație caracteristică ritualurilor etc. De asemenea, se apelează la legendele și cântecele papuașilor de pe malul Maklai din Noua Guinee. Consultant la filmul *Omul de pe lună* a fost doctorul în științe etnografice D.D. Tumarkin.

La categoria filmelor etnografice aderă și *Cântecul despre miraculoasa căprioară* (2002) al regizorului Marcell Jankovics, o enciclopedică epopee a poporului maghiar, începând din antichitate și până la etapa globalizării.

Studiind rolul *filmului de animație* în păstrarea și conservarea tradițiilor, specialiștii în materie susțin că el răspunde interesului nostru firesc pentru sursele conștientului și inconștientului uman, interesul pentru perceperea mitologică și folclorică a lumii, pentru copilăria cu spontaneitatea și sinceritatea sa. Or, *filmul de animație „conține întregul spectru al necesităților umane: de la joc până la izvoarele spirituale și materiale ale existenței umane”* [6, p. 98].

În concluzie, putem afirma că *fondul etnofolcloric* este valorificat de *filmul de animație* din diverse perspective, începând cu interpretarea elementului folcloric până la transmiterea/redarea lui prin limbajul cinematografic.

La fel ca și alte arte audiovizuale, și *filmul de animație* se include activ în procesul de valorificare, păstrare și transmitere a fondului spiritual. Fapt semnificativ în devenirea tinerei generații, care crește și se formează într-un mediu depersonalizat de influențele globalizării, departe de acele tradiții și obiceiuri autentice.

Referințe bibliografice

1. КРИВУЛЯ, Н. Г. *Лабиринты анимации*. Москва: Грааль, 2002.
2. КРИВУЛЯ, Н. Г. Проблемы визуальной антропологии в формате анимационного фильма. В: *Вестник ВГИК*, 2012, №12-13, май-июнь.
3. ОРЛОВ, А. М. «Колыбельные мира» Лизы Скворцовой: особенности эстетики анимации XXI века [*Cântecele de leagăn ale Lizei Skvorțova: particularitățile estetice ale animației în secolul al XXI*]. В: *Анимация как феномен культуры. Материалы второй международной научно-практической конференции*. Москва: ВГИК, 2006, p. 41-60.
4. PLĂMĂDEALĂ, A-M.; OLĂRESCU, D.; TIPA, V. *Arta cinematografică din Republica Moldova*. Chișinău: Grafema Libris, 2014.
5. CHEVALIER, J.; GHERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. Vol. III. București, 1995.
6. ВАЙСФАЛЬД, И. *Кино как вид искусства*. Москва: Знание, 1983.

ALEXA VISARION AND THE CARAGIALIAN TEXTS – ESSENCE AND EXPRESSIVENESS

ALEXA VISARION ȘI TEXTELE CARAGIALIENE – ESENȚĂ ȘI EXPRESIVITATE

VASILICA BĂLĂIȚĂ,

Assistant profesor Ph.D,

University of Arts George Enescu Iași, România

Ion Luca Caragiale is a national playwright, and is considered a symbol of Romanian society, and more than 100 years have passed since apparently we have not separated psychologically and behaviourally from the template (pattern) in which Ioan Luca Caragiale had set the Romanian society. We believe it's even worse that students at the Faculty of Theater, in the absence of anthropological study, play dramatic texts literally, which increases the risk to stereotype Caragiale's opera in school.

*In this article we intend to present Alexa Visarion's¹ films, based on Ion Luca Caragiale's short stories, as well as the play *D'ale Carnavalului* (Of the Carnival) directed by him, as a guest professor, at the National Theatre Art Institute from Reykjavic, Island (1989). The movies we refer to were the result of some performances played almost with the same distribution for a decade: *Năpasta* (The Scourage), after the short story with the same name, a movie directed in 1985, starring Dorina Lazar, Florin Zamfirescu and Dorel Visan; *Inainte de tacere* (Before silence, directed in 1978, after the story *In vreme de razboi* (in time of war) novel starring Valeria Seciu and Liviu Rozorea. Our demarche aims at highlighting the universality of Ioan Luca Caragiale by essentialization and expressivity.*

Keywords: Ioan Luca Caragiale, Alexa Visarion, film, theatre

Ion Luca Caragiale este un autor dramatic național și este considerat emblema societății românești, împlinindu-se mai bine de 100 de ani de când pare că nu ne-am desprins psihologic și comportamental de matrită în care dramaturgul a fixat societatea românească. Ni se pare grav faptul că, studenților la Facultatea de Teatru li se întâmplă ca, în lipsa studiului antropologic, să joace textele dramatice ad litteram, fapt ce riscă mult șablonizarea operei caragialiene în școală.

*Intenționăm ca în acest articol să prezentăm opera filmică a lui Alexa Visarion², bazată pe nuvelistica lui Ioan Luca Caragiale, precum și spectacolul *D'ale carnavalului*, montat de domnia sa la Institutul Național de Artă Teatrală din Reyk-*

1 Alexa Visarion, director and screenwriter. Professor at the National University of Arts in Bucharest and *Doctor Honoris Causa* of the University of Arts in Iasi place where he teaches public lectures and courses in the doctoral school. He received the Romanian Academy Award for the whole Theatrical and Cinematographic creation and UNITER award for the entire artistic activity.

2 Alexa Visarion, regizor și scenarist. Profesor universitar doctor la Universitatea Națională de Arte din București și *Doctor Honoris Causa* al Universității de Arte din Iași, spațiu în care susține conferințe și cursuri publice în cadrul școlii doctorale. A primit Premiul Academiei Române pentru întreaga creație teatrală și cinematografică și premiul UNITER pentru întreaga activitate artistică.

javik, Islanda în calitate de profesor invitat (1989). Filmele la care ne referim, au fost rodul unor spectacole jucate aproape în aceeași distribuție vreme de un deceniu: Năpasta, după nuvela cu același nume, film regizat în 1985, avându-i în distribuție pe Dorina Lazăr, Florin Zamfirescu și Dorel Vișan; Înainte de tăcere, regizat în 1978, după nuvela În vreme de război, cu Valeria Seciu și Liviu Rozorea. Demersul nostru are ca scop reliefarea universalității lui Ioan Luca Caragiale prin esențializare și expresivitate.

Cuvinte-cheie: Ioan Luca Caragiale, Alexa Visarion, film, teatru

On the 30th of January 2012, Alexa Visarion was invited to Romania Cultural Radio, to talk about Ion Luca Caragiale. Given the 160 years celebration since the writer's birth, that particular year was declared the "Ion Luca Caragiale" Year. Designed and coordinated in two halves by the hosts of the "Vorba de cultură" (An Accent on Culture) show, Alexa Visarion's presence developed the subject into an honest dialogue with Ema Stere and Attila Vizauer, under the triple state of theater director, film director, and professor. Although it took place in 2012, the meeting remains, at any times, a valid testimony, creating over time a deciphering of Alexa Visarion's filmography, based on Caragialian texts and, equally, an understanding of the way in which he reads the work. For the director, the necessity of an existential dialogue with the work he wants to represent on stage or on tape is required, so that it uncurtains itself step by step, in a unique manner. It is impossible to approach a common view against a great work (in this case, Caragiale's texts) when making way to meeting it. The risks of trivialization or of "novelty" for the sake of the form only occur when the director is guided by the performative encounter of that particular work. Alexa Visarion differentiates between Caragiale's thoughtfulness regarding the theater and the written work of the great classic. In representation, uniqueness becomes possible, even inevitable because the writing is alive, and the living of the writing may become creative, to the extent that it meets the living of the director. Hereby, the existential dialogue with the work gives birth to a unique encounter, both on the representation (director – work) and the perception level (spectator – performance/film and spectator – work) Thus, the possibility of a unique encounter between director and work exists in as far as in each era, without risking to distort or to adapt itself, the Caragialian universe acquires new meanings by way of re-reading.

Accomplishing his director work through film and theater, we can see in Alexa Visarion the power of this poetic approach of a classic Caragialian text in two movies carried out at a seven years interval, and linked between them by the life of a show whose script he has written according to the short story *Năpasta (The Scourge)*. Objectively speaking, it can be said that the presentation of *Năpasta* has generated both films. It was the director's debut on the stage of the Piatra Neamț Theatre in 1970, after having been noticed during his Theatrical Art Institute studies with the same text; after that, it meant a remarkable success at Giulești Theatre in 1974, the representation being held for nine years until 1983, with many tours abroad (in Italy, Portugal, Russia, Germany, Austria, Hungary) and obtaining the ATM Prize for Caragialian Exegesis Through Drama and Film in our cultural area (1979). Abroad, the representation has been seen as the continuation of a text of universal value as, along with the updated translation, at the level of scenic expression, the director has used an austere key, plain and expressive for both playing and mise en scène. For those who have not seen the representation, *Năpasta*, the movie, is fairly faithful to this utmost staging. "What was interesting for the Western world was the fact that we have not created a drama for the peasantry, we have not brought up a rural universe: a tavern, a tavern owner and a revenge story. We have brought up a tragedy. So the focus has shifted on the tragic, on the tragic element that, suddenly, has made this representation to be about human destinies living a moment of syncope, of explosion, a moment that has happened to ransack the past and mark the future, although a classical unit, and not a representation about a place. As you know, the whole action takes place within 24 hours. In other words, we had managed to link the ancient tragedy (the tragic essence of the ancient Greek theatre) to a Romanian story. We have made, thus, an opening of the work through work (*O făclie de Paște (An Easter Torch)*, *Păcat (Sin)*, *În vreme de război (In Time of War)*), but also from *Miorița (The Little Ewe)* and *Meșterul Manole (The Master Builder Manole)*. Caragiale can be

read through speech out of Caragiale, through current expression, but he can be read through himself, by way of what he suggests. For the first time, we talk about an author who never goes to a formal reading. He is an author of many mysteries. Their revealing is carried out in willingly or unwillingly stages of the work, but always supported by artistry. Caragiale is a mastery author. His virtuosity has always imposed revelations. The work always goes beyond its content. It is a stylized expression.“

It is this very styling of expression that embodies Alexa Visarion's work manner, the bridge between his theatre and film, the theatricality dose within the film, the charging of the film images with multiple meanings so that the speech evolves simultaneously on many levels: on that of the gestures, on the deontological one, on the level of thoughts and ideas, opening itself into the realm of the spirit.

Analyzing the two films rooted in the Caragialian universe, a shade merges; a shade that we believe it approaches Alexa Visarion to Emil Cioran's thinking and that reveals him as a true creator, faithful to Caragiale through the tragic sense – such a necessary component of the enthusiastic Romanian thinking, from Cioran's point of view and of the satirizing/ humbug type, in Caragiale's perspective. “Foremost, the director must be a thinker”, writes the author of the two films in an autobiographical volume, for which the purpose of the representation is to confess, not to fascinate. In his films, chasing one's inner truths explains the austere expression; however, these personal truths equally offer the individual an opening towards identical truths, belonging to humanity. Through this, the film director Alexa Visarion becomes the authentic bearer of the author he screens and a thinker who enters our cultural heritage: “Since caducity anchors me, irritability leaves my thoughts and my heroes are the stances of my inner feelings.” This personalization of events told through images makes him bear a resemblance to Emil Cioran who, after having exhausted his interest for pure philosophy in his youth, left the systematic thinking and abstract speculation, in order to devote himself to some deeply personal thoughts: “I have invented nothing; I have only been the secretary of my sensations.” Cioran's writings are not actual confessions, even though they are self-referential.

By screening *Năpasta* (1984), we move past the meaning of affliction (in the short story bearing the same title) in the register of tragic guilt (in the script). The disastrous destinies of the three characters (Anca, Dragomir, Gheorge) come from within, as temptation. Thus, we can talk about the ancestral guilt of this world: Adam's expulsion as fruit of temptation.

The characters, who receive outside blows, are out of this world order: a mad man (Ion) and a hieratic presence translated in the material world by candle light consistency (Dumitru). The external blows vary in intensity, from a touch on the shoulder (Dragomir puts his hand on Dumitru's shoulder while the latter dances with the wife, to ask a dance for himself. The same kind of touching precedes Dumitru's hitting with the ax, from behind) to Ion's systematic beating in the pit, Anca's imaginary hitting by Dragomir's ax, George's wine cups collision at the Priest's Tavern, inverting the meaning of friendship in ambush and attack, in order to bereave him of Anca.

Temptations block the characters in a pointless struggle. Anca loves Dumitru, Dragomir loves Anca and kills Dumitru. Persecuted by passion, Dragomir allows crime to tempt him and believes that, in the end, running will set him free; however, the getting away frenzy makes him want to also save Ion, whom he had staged the murder of Dumitru. Destiny, as superior resort, temporarily overlaps Dumitru's run with Ion's calling for the other world; a calling that has led his running away from the pit through Anca's house, to the tree next to which Dumitru had been killed.

After the crime reconstitution, Anca looks on the last scene of the fugitive from the hilltop, standing like the spectator in the Greek theatre; she sees how divine justice intervenes by Ion who, committing suicide, makes the real crime perpetrator seem an apparent effecter.

What turns Anca into a tragic heroine is her own inner struggle that she feels when, like Ifigenia carrying her brother to bury him, drags Ion home, to offer him a Christian burial: Anca: “What are you waitin' for? Run!” Dragomir: “Come along!” Anca: “It's impossible!” or the battle between crying out Dragomir's name after handing him over to the gendarmes and the utterance of the revenge ver-

dict. Shrouded by suspicion for nine years until finding out the truth, Anca, as witness of divine justice, oscillates between love and justice, between her duty as a wife to both her husbands, the living and the one passed away...

Gheorghe and Muta from *The Priest's Tavern* continue, on a straight horizontal, Anca's and Dragomir's destinies. Gheorghe, the one who indecently picks up the prayer candle and uses it to lit the lamp so he could better see the woman of his desires, the one who interrupts Dragomir from raping Anca, not to save her, but to assume the position of her partner, who clears chippings and lime after Anca and Dragomir's conjugal scandal, Gheorghe, who impetuously enjoys chasing Anca daily and who ties Gheorghe hand and foot, to send him to trial. At the other end of the line is Muta, who finds herself in an impossible love upsurge for Dragomir. Equally, she is the upside down symbol of Dragomir's love for Anca. And, because while asking her to pour him some wine, all cry to Dragomir to ask his "lover" to sing for him, Muta is a character who can be simultaneously read as the voiceless tongue of a sole woman among men – Anca.

Muta from *Năpasta*, the movie, continues a space of silence outlined by the director in his *Înainte de tăcere* (*Before Silence*) film (1978), fathered from another work of Caragiale, *În vreme de război* (*In Time of War*).

In this first film, Alexa Visarion altered silence, creating the connection between characters. Or took seconds of silence – the living time in theatre and captured them in images or developed silence as part of the anthropological theatre, as stated by Caragiale in filmic language. Either way, he did it in a manner that transformed the film into a cinematographic gem. It is difficult to forget the eloquence of this film, in which words are so scarce, in relation to the subtle speech of the image: "Being the primary language, silence is the *mise en scène* and the language of being. It infers and contains within itself all possible words; it is the infinite reservoir of the words. Thus, silence is the ultimate language, God's language. [...] Silence is not only the matrix, the giving birth womb and principle of the word. Silence is not only the existential condition and the supreme way of the being, but the truest and the most burdensome part of the critter. [...] Silence is more than the beginning, the mystery, and the canon of the being; it is the creature's meaning and fulfillment. It is silence that gives being force, and not the spoken word."

As the director has said on various occasions, in *Înainte de tăcere* we recapture characters from the universe of the *Năpasta* presentation, the principle being that of opening the work through the work itself: the mad man, the elongation-loving woman. In the script signed by Alexa Visarion, we also retrieve reflections of the short story *Păcat* (*Sin*): sin as destiny (Stavrache, to Ana: "I am not guilty. The sin was in us"), the bad lot grafted in man from birth (marked in Stavrache's brother); here, the incest between siblings from *Sin* becomes an original sin (Stavrache, to Ana: "Woman, you are the temptation!").

The speech of silence is complete, containing the other pole, the wasted words (the noise) and it can be tracked down in the carousel frames.

In *Înainte de tăcere*, the carousel frames are the parable of the world, as perceived by Caragiale, or the film of the modern and postmodern world: "The world is a carousel, a realm of nothingness. Deprived of personality, the now anonymous man, the man subject to verbal tyranny and exasperation, lives. The play is no longer known; it is a lame bungle of the world, of us, the viewers. Tragedy makes you laugh, comedy makes you cry. But how can a theatre with such background, with a considerably and bright scenery and big drums work? You blind the eyes, you deafen the years, so no one cannot pretend to understand."

The architecture of the scenario organically includes Chekhovian scenes. It seems that Ana, as imagined by Alexa Visarion, embodies the beautiful and lazy Elena from *Unchiul Vania* (*Uncle Vanya*). The dialogue between Ana and Petre, the stray peasant taken by Stavrache to serve and the inn for food, resembles the dialogue between Elena and Ivan Petrovici: "Ana: Life is gone. What for?"

I have grown old and I have never gone passed the hogback. [...] So much bleakness. Petre: It is because you sit here and do not feel the world... Ana: What could be on the other side? Petre: All people and troubles.”

Another burdened Chekhovian catchword, but in the context of Stavrache’s story is his cry: “I have to live!”. In *Unchiul Vania*, Sonia soothes him, after Elena’s departure: “What can you do, you have to live. We’ll live a long, long string of days, of endless evenings [...] and we’ll toil for others [...] without knowing rest and, when time comes, we’ll die obediently.”

The fundamental theme of the two movies, *Năpasta* and *Înainte de tăcere*, is sin. The Caragialian texts are opened through film in a Dostoevskian key. Can this make Alexa Visarion a less original film author?... Caragiale would answer: “The later the artist or the thinker came into the world, the more he needs to be original by far, and to possess a greater power of design, in order to surpass the increasingly capital of the human thinking and to find a new form”.

Bibliographic references

1. CARAGIALE, I.L. *Despre Teatru (Concerning Theatre)*. Bucharest: the State Publishing House for Literature and Art, 1957.
2. CEHOV, A.P. *Teatru (Theatre)*, with a foreword by Leonida Teodorescu. Bucharest: Univers Publishing House, 1970.
3. REMETE, G. *Cunoașterea prin tăcere (Experience Through Knowledge)*. Alba Iulia: The Reunion Publishing House, 2011.
4. VISARION, A. *Goana pe nisip (Bolting on Sand)*. Bucharest: Biblyotek Publishing House, 2012.

МАТЕРИЯ ЗВУКА

MATERIA PRIMĂ A SUNETULUI

MATTER OF SOUND

IRINA CATEREVA,

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Sunetul, ca bază pentru toate formele sondate de o voce vie a actorului în scena teatrală, este un fenomen material. Baza de expresivitate naturală în cuvântul viu este energia. Este materia primă a sunetului și sursa semantică de voce răsunătoare a actorului: fie că este vorba de un cuvânt sau de un ton. Acesta reprezintă tot ceea ce este legat de expresia sa verbală. Orice cuvânt născut dintr-un câmp de energii este, de fapt, o particulă a lor. Este un rezultat și, în același timp, un mijloc de exprimare a energiilor, care distruge limitele sociale, naționale, culturale și de percepție.

Cuvinte-cheie: sunet, expresivitatea actoricească verbală, materia primă a sunetului, energia sunetului, expresivitatea transcendențială a actorului, energia cuvântului, expresivitatea de voce a actorului, vorbirea actorului, câmpul energetic

The sound as the basis for all forms of live voice on the theatrical stage is a material phenomenon. The basis for the natural expressiveness of the living Word is energy. It is the sound matter and semantic source of an actor’s voice: a word or a tune. That is, everything that is related to its verbal expression. Any word, being born from a field of energy is in fact, its particle. It is a result, and at the same time, the expression of energies that destroy the social, national, cultural boundaries of perception.

Keywords: sound, verbal expression of an actor, sound matter, the energy of sound, transcendental expressiveness of an actor, the energy of the word, the expressiveness of the actor’s voice, the actor’s speech, energy field

Известно, что звук, являясь базовым первоэлементом человеческой речи и составляя различные вариативные сочетания, создает звуковую оболочку слов, благодаря которой возникает их смысловое отличие. С этим понятием соотносится *вербальная выразительность* актера,

представляющая собой совокупность всех словесных форм его живого голоса на сцене: будь то слово, напев или стон. Базируясь на конкретной языковой культуре, очерченной рамками определенного народа или страны, она, вследствие этого, не всегда понятна и доступна зрителю с другой языковой культурой. Кроме того, современное отношение к слову, опирающееся в первую очередь, на логическое мышление, превращает его в простую информацию, сообщение, несущее смысл обыденности. Отражая, как зеркало, эту тенденцию актер начал превращаться в интерпретатора того, что уже было интерпретировано раньше, превращая смысл, заложенный в словах, в штампы. В результате, театральная сцена стала заполняться привычной повседневной речью с большим количеством бытовых интонаций, заученных смыслов, пауз, повторов приемов найденных однажды кем-то, превратившихся в театральные клише второй половины XX века.

Желая изменить подобное положение, новаторы европейского театра искали новые возможности вербальной выразительности актера. Самыми яркими из них представляются Е.Гротовский, П.Брук, Е.Барба, А.Шербан. Несмотря на то, что их театральный опыт связан с разными странами, различными социальными и политическими устоями, их объединяет одно – поиск ее универсальных составляющих, разрушающих барьеры между душой и телом, сознанием и подсознанием. Их творческие находки перевернули привычный взгляд на *голосовую выразительность актера*, сделав очевидным тот факт, что она способна затрагивать не только весь его духовный и физический потенциал на всех уровнях сознания и чувств, но и может стать языком, понятным любому зрителю независимо от языковой, культурной или этнической принадлежности. Это не было стремлением изобрести некий унифицированный язык, новый вариант «эсперанто», уже известного в истории человечества своей несостоятельностью. Практики театра возвращались к изначальным истокам театрального искусства, к его корням, к *первоначальной ритуальной неразделенности слова и жеста, слова и действия, слова и вещи*, чтобы вытащить из коллективной памяти человечества «*праязык*», *общий всем культурам* [1, с.161]. Очевидно, что речь идет о возможности звучащей *речи актера* достичь уровня архетипов, отражающих в подсознании каждого человека общечеловеческие сюжеты. Тем самым она становится общечеловеческим языком общения, преодолевающим национальные, культурные, религиозные преграды, разделяющие людей.

Так же известно, что звук как образующий элемент слова, не имея самостоятельного смыслового значения, представляет собой волнообразно распространяющиеся колебания. Набор звуков, каждый из которых наделен своей вибрацией, частотой и амплитудой, придает слову, кроме смысловой нагрузки, волновую и энергоинформационную структуру. Согласно принципу гармонического резонанса, если один объект вибрирует достаточно сильно, то другой объект, расположенный рядом, начинает вибрировать (резонировать) вместе с первым. Аналогичным образом вибрации звуков входят в резонанс не только между собой, но и с вибрациями человека, вызывая нужные эмоции, успокаивая или концентрируя ум, влияя на работу его внутренних органов и систем организма. В результате *энергия слова* способна влиять на его эмоциональное и психическое состояние, преобразовывать внутреннюю энергию, устанавливать энергетический баланс и даже изменять цепочки ДНК. Этими свойствами звука с древних времен пользовались лекари, шаманы, йоги, воздействуя на состояние тела, эмоции и сознание.

В театральном искусстве возможность использовать *энергию звука* интересовала многих выдающихся деятелей театра. Например, А.Арто в поисках метафизики сценического слова, акцентировал, что актер может с помощью языка *выражать то, чего он обычно не выражает, то есть пользоваться им по-новому, непривычным и особым образом; вернуть ему способность физически потрясать ... и, наконец, рассматривать язык как форму Чародейства* [2, с.136]. К.Станиславский, говоря о лучеиспускании и лучевосприятии, относил это и к речевой выразительности актера. В.Мейерхольд искал связь звучащего слова актера с энергетическим им-

пульсом. Е.Вахтангов стремился, чтобы выразительность сценического слова актера определялась его разнообразными энергетическими центрами, резонаторами, расположенными по всему телу. М.Чехов, размышляя о речи актера, предвидел, что она, выйдя за пределы узкого рассудочного смысла слов, обретет такую духовно глубокую выразительность, которая будет понятна любому зрителю независимо от языковой принадлежности.

Во второй половине XX века, практики театра, опираясь на совокупность достижений театрального искусства, метафизики и науки, исходили из того, что звук голоса актера – явление материальное. В соответствие с этим, в качестве основы естественной выразительности живого слова они рассматривали энергию. Любое слово, возникая из *поля энергии*, являясь, по сути, ее частицей – есть результат, и одновременно средство ее выражения. Из гармоничного взаимодействия вибраций различных звуков рождается его настоящая сила и истинный смысл, которые раскрываются с такой глубиной и точностью, какие невозможно достичь логическим анализом. Это позволяет вербальной выразительности актера-человека выйти за границы восприятия в рамках какого-либо языка или только логики, воздействуя на тонкие слои подсознания, души. Именно энергия является звуковой материей и смысловым источником звучащего голоса актера-человека, наделяя его бесконечным потенциалом выразительности. В этом случае, в слове на первый план выходит не его смысловое значение, а свойство резонанса – вот почему так важна способность актера ощущать, воспринимать свой внутренний импульс.

Согласно творческому опыту Е.Гротовского актер, научившись слышать собственные внутренние вибрации, *опытным путем убеждается, что в голосовой сфере он способен далеко превзойти свои обычные возможности... ..и открывает, наконец, пути к самому существованию: к речи, пению, шепоту, крику, к любому реагированию голосом на основе импульса всего организма* [3, с.82]. Это позволяет ему пользоваться большим количеством резонаторов звука, расположенных по всему телу: в груди, голове, руках, спине, животе и т.д. Для этого актеру необходимо знать, *какой способ управления воздухом, переносящим звук, применять для отдельных частей организма – так, чтобы вызвать вибрацию, усиление звука с помощью определенного типа резонатора* [3, с.70]. Исследуя выразительные возможности живого звучания речи актеров, П. Брук как и Е. Гротовский, опирается на вибрацию звуков, пытаясь добиться, чтобы они воздействуя на организм актера, заставляли его выйти за пределы своих очевидных возможностей. Вместе с тем, в поисках других ресурсов общения, актеры пытались исключить участие интеллекта как средства понимания, исследуя звук, рожденный теми слоями мозга, *где образуются глубоко укоренившиеся семантические формы в тот момент, когда они приобретают очертание и звучание, но до вмешательства верхних слоев головного мозга, когда возникают идеи* [4, с.279]. Исходя из понимания, что звуковая материя языка является эмоциональным кодом, они, исследуя неизвестные им древние языки, например, такие как авестийский и древнегреческий, обнаружили в них звуковые рисунки, представляющие собой иероглифы духовного опыта. Выявляя ритмы, таящиеся в потоке звуков незнакомых слов, они открывали эмоциональные приливы и отливы, придающие форму фразам. В результате, возникал многоуровневый характер слов, *в которых один смысловой уровень ведет к другому, создавая ассоциативную цепочку смыслов и бесчисленное множество смысловых сочетаний* [5, с.69]. Е.Барба так же рассматривает материю звука как непрерывное течение энергии. По его мнению, произносимое слово становится звуковой тканью, если его начинают распевать, совершая вокальное действие *всем телом, подобно физическому действию. Надо «петь» печенькой, почками, сексуальным центром, позвоночником* [6, с.271]. Очевидно, что подобно Гротовскому он подчеркивает необходимость умения актера, задействуя весь свой человеческий потенциал, использовать всевозможные резонаторы, расположенные в различных частях его тела. А. Шербан, исходя из неразрывности диады тело-голос, акцентирует свое внимание на голо-

совой выразительности актера-человека, который может придать звуку качество материальности: чтобы он был не только слышимым, но и обретал видимый образ, как это было в древних ритуальных техниках. Как и П. Брук, он делает акцент на звуковых вибрациях, импульсах подсознания, позволяющих понять *партитуру текста более правильно, как никакой логический анализ не сможет это сделать* [7, с.529]. Не отрицая выразительности слова в смысловом значении, он стремится к его воздействию на уровне энергии. Для Шербана очевидно, что слово - это конечный результат импульса, который в свою очередь, возникает из отношения человека к жизни и, возникнув, требует выражения. В этом смысле, каждый актер-человек трансформируется в то, что он произносит, в слово, в звук, получая возможность превращать незримые духовные вибрации с помощью голоса – в осязаемые, и даже видимые.

Таким образом, актер получает очень действенного, невидимого союзника – энергию звука. Ключевое значение отводится внутренним импульсам, идущим из глубины его человеческой сущности, благодаря которым можно максимально задействовать весь голосовой аппарат, всевозможные резонаторы, расположенные по всему телу, всю внутреннюю человеческую суть актера. Любой произносимый звук, становясь их результатом и одновременно, средством выражения, проявляется в новой ипостаси, раскрывая не только спрятанный в нем образ и точный смысл, но и цвет, запах, вкус. Благодаря импульсам, например, громкость слова или отдельного звука меняется не механически, а определяется энергией переносимой звуковой волной, которой актер сознательно манипулирует, аналогично частотой и интенсивностью энергетических потоков обуславливается тембр голоса, высота звука и т.д. В итоге, беспредельно расширяются возможности силы голоса, имеющего вибрационную природу, интонации, звучащих интервалов, темпа, ритма. Это придает речевой выразительности актера особую глубину, истинную естественность, таинство откровения, сакральность.

Безусловно, это своего рода возвращение к ритуальности звучания слова, когда определенные движения гортани и дыхание являются неотъемлемой частью его смысла, когда отсутствует разрыв между звуком и содержанием, звучание и смысл являются единым целым. По точному определению Ю.Мальцевой, *слово перестает быть умопостигаемой информативной единицей, характеризующей ситуацию, среду, обстоятельства, а является самостоятельной философско-эстетической категорией, обладающей, прежде всего, музыкальностью и индивидуальным темпоритмом* [8].

Очевидно, умение улавливать собственные внутренние импульсы требует особой профессиональной актерской подготовки. Воспринимая всем своим человеческим существом самостоятельные звуки и их множественные переплетения в словах как движущиеся формы, наполненные смыслом, актер познает звуковую материю как эмоциональный код. Каждое звучащее слово рождается в результате максимального соединения и концентрации космической и психической энергии, как, например, при произнесении молитвы, мантры, что позволяет ему выйти за пределы своих очевидных смысловых и информативных возможностей, создавая вокруг себя маленькую вселенную. Подобно Мистериям древности, базирующимся на метафизическом понимании того, что звуковые вибрации есть у всех видов материи (видимой и невидимой) и, символически выражающим эти знания звучанием человеческого голоса, смысловая составляющая словесных форм выразительности актера-человека базируется на восходящих и нисходящих энергетических потоках. Здесь главным моментом для него становится возможность общения посредством звука с Абсолютом, и в то же время, звук служит ему средством, с помощью которого, он может создавать вокруг себя микрокосмос. То есть звучание его живого голоса способно организовывать пространство и время. В этом контексте, справедливой представляется мысль Е.Гороховик, о том, что если непроявленный звук есть первопричина и источник всего мироздания, то проявленный звук как таковой, это символическое знание о его глубинных, сакральных смыслах. Таким образом, звук как средство актерской выразительности становится для него и средством самопознания.

Известно, что существует огромный ряд архетипов звучания человеческого голоса, сопровождающих человечество на протяжении многих миллионов лет с момента его возникновения, таких как радостный смех, успокаивающий колыбельный напев или выражающий боль стон. Оставаясь неизменными в процессе эволюции, эти первообразы и сегодня отражают в подсознании человека общечеловеческие сюжеты. Стремясь передать объективную картину бытия, актер-человек обращается к миру архетипов. В этом смысле, любой звук его голоса, являясь звучащей энергией, не принадлежит какому-либо актеру в отдельности, а содержит память всего рода человеческого. В нем вибрирует сама вселенная – так история и прошлое сохраняются в нашем настоящем. Еще К.Г.Юнг высказал мысль, что тот, кто говорит архетипами, говорит как бы тысячей голосов, поднимая при этом, свою личную судьбу до всечеловеческой судьбы.

Очевидно, что содержательность и уровень воздействия всех форм слова, звучащего на сцене, находится в прямой зависимости от качества его произнесения. Например, вербальная выразительность актера психологического театра базируется на личностных эмоциях. В отличие от этого, совсем другое ее качество ищет духовный театр. Выйдя за рамки какой-либо религиозной принадлежности или направленности, он, опираясь на метафизические корни и духовную основу как универсальные общечеловеческие составляющие театрального искусства, на многовековой опыт театральных традиции Востока и Запада, стал проводником трансцендентальных знаний, чтобы посредством искусства театра помочь человеку достичь иного уровня духовности. Актер-человек, являясь главным проводником духовного театра, не может опираться только на собственные переживания, какими бы интересными и содержательными они ни были. Совершая трансперсональный акт – процесс целенаправленного управления энергией, направленный на создание архетипического образа, он питается переживаниями, объединяющими в нем внеличностное, надличностное и сверхличностное. Стремясь их выразить и, существуя одновременно на уровне сознания и бессознательно действующей души, он выводит на первый план то «я», которое является безличным и индивидуальным одновременно. Слово, складываясь из вибраций различных звуков в процессе трансперсонального акта актера-человека, преодолевая противоречие между субъективным и объективным, становится языком архетипов, задавая определенный способ видения мира.

Таким образом, основу звуковой материи всех возможных форм живого звучания голоса на театральной сцене составляет энергия, она есть смысловой и материальный первоисточник слова;

звук, являясь результатом внутреннего импульса актера, идущего из глубины его человеческой сущности, одновременно предстает как средство его выражения;

поднявшись до уровня архетипов звучания человеческого голоса, вербальная выразительность актера-человека, заключая в себе не только энергию отдельного лица, но и всего рода человеческого, коллективную и индивидуальную память, неличностно раскрывает объективные законы бытия.

Звук, как основа всех возможных форм звучания живого голоса актера-человека, являясь результатом внутренних импульсов, образующих его смысловую и материальную основу, воздействует на тонкие слои подсознания, души и выводит слово за пределы его смыслового восприятия в рамках какого-либо языка или только логики. Задавая определенный способ видения мира, он, во всех его сценических формах, превращается в универсальный язык актерской выразительности. Тем самым, вербальная выразительность актера-человека обретает трансцендентальный характер.

Библиографические ссылки

1. БАРТОШЕВИЧ, А. Прорыв к всемирности. В: *Театр Питера Брука*. Москва, 2000.
2. АРТО, А. *Театр и его двойник*. С.-Петербург: Симпозиум, 2000.

3. ГРОТОВСКИЙ, Е. *От бедного театра к искусству проводнику*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
4. БРУК, П. *Нити времени*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2005.
5. БРУК, П. *Блуждающая точка*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1997.
6. БАРБА, Э. *Бумажное каноэ*. С.-Петербург: ГАТИ, 2008.
7. ȘERBAN, A. *Viața sunetului. În: Arta Teatrului*. București: Nemira, 2004.
8. МАЛЬЦЕВА, Ю. *Театральный авангард – ос/бессмысленность идентификации?* [online]. [посетил 10.07.2014]. Доступ в интернете: <<http://lib.vkarp.com/2013/08/11>>

КИШИНЕВСКИЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ.А. П. ЧЕХОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ КРИТИКИ

TEATRUL DRAMATIC RUS A.P.CHEHOV DIN CHIȘINĂU
ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX PRIN PRISMA CRITICII

THE A.P.CHEKHOV CHISHINAU RUSSIAN DRAMA THEATRE
OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY
THROUGH THE PRISM OF CRITICISM

НАДЕЖДА АКСЕНОВА,

преподаватель,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Развитие Русского драматического театра им. А. П. Чехова во второй половине XX в. тесно связано с именами режиссеров И. Петровского, М. Абрамова, Я. Цициновского, Н. Бециса, В. Апостола, М. Полякова, А. Баранникова, И. Шаца, В. Мадана, П. Вуткэрэу и А. Василэке. В своем творчестве они опирались на традиции различных театральных школ: классической школы переживания Станиславского, психологического театра Брехта и т. д. Режиссерские искания этих мастеров нашли отражение в театральной критике и искусствоведческих трудах Л. Шориной, Н. и В. Рожковских, О. Гарусовой и др., в журналистской публицистике. В данной статье на основе анализа названных критических материалов выявляется значимость Русского драматического театра им. А. П. Чехова в общественной жизни Молдовы.

Ключевые слова: театральная режиссура, мастерство актера, театральная критика

Dezvoltarea Teatrului Dramatic Rus „A P. Cehov” în a doua jumătate a sec. XX este strâns legată de numele regizorilor I. Petrovski, M. Abramov, Ia. Țiținovski, N. Bețis, V. Apostol, M. Poleacov, A. Barannicov, I. Șaș, V. Madan, P. Vutcărău și A. Vasilache. Viziunea lor regizorală a fost bazată pe diferite școli de teatru: experiențele teatrului Stanislavski, teatrul psihologic de Brecht etc. Toate aceste realizări ale regizorilor au fost reflectate de către teatrologi, critici de teatru, experții L. Șorina, N. și V. Rojcovski, O. Garusova ș.a.; fiind, de asemenea, caracterizate de către jurnaliștii mass-media timpului respectiv. Articolul dat relevă importanța Teatrului Dramatic Rus „A P. Cehov” în viața publică din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: regie teatrală, arta actorului, critica de teatru

The development of the A. P. Chekhov Chishinau Russian Drama Theatre during the 1980s–2000s of the 20th century is closely connected with the names of the following directors: I. Petrovski, M. Abramov, J. Țiținovski, N. Betsis, V. Apostol, M. Poleacov, A. Barannikov, I. Shats, V. Madan, P. Vutcarau and A. Vasilake. In their work these directors based themselves on various theatre schools: the Stanislavsky experimental school, the Brecht psychological theatre etc. All these activities were reflected by such theatre experts and critics as L. Shorina, N. and V. Rojcovskii, O. Garusova etc., and characterized by journalists in mass-media. This article reveals the importance of the A. P. Chekhov Russian Drama Theatre in the public life of Moldova.

Keywords: theatre directing, acting, theatre criticism

Творческие достижения Кишиневского русского драматического театра им. А. П. Чехова во второй половине XX в. связаны с именами нескольких режиссеров. В 1960-е гг. это был И.

Петровский, в 1970–1980-е гг. — М. Абрамов, Я. Цициновский, Н. Бецис и В. Апостол, в 1990-е гг. — М. Поляков, А. Баранников, И. Шац и В. Мадан.

60-е годы XX столетия принесли театру республик бывшего СССР раскрепощение творческой инициативы. Как пишет театровед А. Шалашова, «это была пора истинных свершений и побед. В развитии сценического искусства этот период удивительным образом сумел соединить в себе традиции прошлых лет и рождение новых театральных идей, отзвук которых мы слышим и в сегодняшней театральной жизни. Шестидесятые годы несут на себе особую печать, характерные черты; художник этой эпохи отмечен определенным знаком» [1]. В Кишиневском русском драматическом театре им. А. П. Чехова ярким примером тому служит деятельность И. Петровского, который, по словам Л. Шориной, требовал «простого и лаконичного сценического языка, внешней сдержанности при остром ритме внутренней жизни» [2, с. 47]. Он отрицал эффектные сценические приемы, противодействуя тем самым сложившимся в труппе тенденциям. И сегодня И. Петровский оценивается как создатель нового направления в театральной искусстве Республики Молдова. Так, на юбилейном творческом вечере актрисы Л. Хромовой, проходившем 2.11.2010. в Органном зале г. Кишинева, о И. Петровском говорили как о «...первом режиссере театра им. Чехова, который создал свое детище из небытия и за считанные годы вывел его на современный уровень...» [3].

И. Петровский трансформировал состав труппы: появились имена П. Конопчук, Н. Провоторова, В. Бурхарт, Л. Шутовой и др. Под его руководством было поставлено большое количество спектаклей. Наиболее значительные из них: *Традиционный сбор* В. Розова, *Встречи ранние и поздние* В. Пановой, *Мертвые без погребения* Ж. П. Сартра, *Стеклянный зверинец* и *Трамвай желание* (первая постановка в Советском Союзе) Т. Уильямса. Все они родственны общей режиссерской позиции: утверждением высоконравственной личности и гражданственности в самом широком аспекте. Названные спектакли находили отклик в периодической печати тех лет. Авторы публикаций — В. Широкий, Г. Лебедев, Л. Латьева, В. Сухоребрый, Т. Шмундяк и др. — единодушно сходились в том, что в спектаклях И. Петровского артисты убедительно передают суть создаваемых ими образов, глубину человеческой души. Так, например, характеризуя спектакль *Большевики*, Т. Шмундяк, отмечает, что театр потребовал от зрителя активного соучастия в творческом процессе [4]. В рецензии на постановку пьесы *Традиционный сбор* В. Сухоребрый констатирует, что режиссер стирает «границу между сценой и зрительным залом» [5]. Отдельно анализировалась актерская работа: успехи Н. Масальской подчеркивались в публикациях Т. Шмундяк и В. Широкого; о Л. Шутовой писал В. Сухоребрый; Л. Латьева представила творческий портрет актрисы П. Конопчук.

Данные театральные постановки, будучи этапными в истории Русского драматического театра им. А. П. Чехова, подробно проанализированы и в крупных театроведческих работах — монографии Л. Шориной *Мир глазами театра* [2] и сборнике статей Н. и В. Рожковских *Театр зажигает огни* [6]. Л. Шорина подробно характеризует спектакли *За час до полуночи* по пьесе В. Шуберта и *Марсельеза* П. Дариенко и Ю. Колесникова, выделяя в качестве яркого выразительного средства динамичность ритма. В постановках *По велению совести* Е. Габриловича и *Большевики* М. Шатрова театровед подчеркивает удачное сценическое решение гражданско-публицистической тематики и высокое качество ансамблевости. Значительное внимание уделила Л. Шорина и другим спектаклям И. Петровского (*Традиционный сбор* В. Розова, *Варшавская мелодия* Л. Зорина, *Трамвай желание* и *Стеклянный зверинец* Т. Уильямса, *Три сестры* А. Чехова), резюмируя, что «...вторая половина 60-х годов для Русского театра им. А. П. Чехова отмечена творческим подъемом /.../. К театру возник широкий интерес; в зрительском зале появились студенты, интеллигенция...» [2, с. 67]¹.

¹ В. и Н. Рожковские, кратко описывая постановку *Трех сестер*, высказывают свое несогласие с трактовкой И. Петровского чеховских героинь (Ольга — неудачница, Маша — до цинизма чувственная, Ирина — не по-чеховски мелкая и несим-

Следующий важный этап в творческой деятельности Русского театра им. Чехова связан с именем М. Абрамова. Молодой режиссер работал в театре дважды — в начале 1970-х гг. и на рубеже 1980–1990-х гг. За это время он поставил множество спектаклей: *Пять вечеров* А. Володина, *Бременские музыканты* бр. Гримм, *Старший сын* А. Вампилова, *Проснись и пой!* Д. Дьярфаша, *Похищение лукович* К. Машаду, *Дело по обвинению* Э. Хантера, *Свалка* А. Дударева, *Судья* Г. Хухашвили, *В открытом море* С. Мрожека, *Тайны старого леса* В. Метальникова, а также *Свои люди — сочтемся* А. Островского (в редакции театра — *Банкрот*). Спектакли М. Абрамова привлекали своей выразительностью, цельностью художественного решения и современностью.

Практически все постановки этого режиссера получили отражение в статьях В. Рожковского, Т. Лидиной, Л. Дорош и Л. Латьевой, опубликованных в газетах *Вечерний Кишинев* и *Советская Молдавия*. Режиссерское творчество М. Абрамова освещают также указанные выше монографии Л. Шориной и В. и Н. Рожковских, а также аналитическая статья О. Гарусовой *Режиссер Модест Абрамов* [8].

Из названных материалов явствует, что впервые с творчеством М. Абрамова в Русском драматическом театре им. А. П. Чехова зрители познакомились в 1971 г. Это была дипломная постановка студента ГИТИСа по пьесе А. Володина *Пять вечеров*, которая сразу покорила искренностью интонации, теплотой человеческих отношений и не выходила из репертуара театра несколько сезонов. В этом плане, по мнению Л. Шориной, «...первый же спектакль оказался и для самого режиссера, и для театра программным» [2, с. 75]. В. и Н. Рожковские высказывают мнение, что «...современным делает спектакль тон разговора со зрителем, дружественный и доверительный, его эмоциональная правда, целенаправленное и благородное стремление молодого режиссера говорить о волнующих его проблемах через актеров» [6, с. 83].

М. Абрамова, прежде всего, интересовал внутренний мир героя. Так, например, анализируя пьесу *Старший сын* А. Вампилова, О. Гарусова пишет, что режиссер понял основную идею произведения «...неожиданно жестоко, выделив центральной темой трагическое одиночество героя» [8, с. 138]. О следующем спектакле М. Абрамова (*Судья* по пьесе грузинского драматурга Г. Хухашвили) В. и Н. Рожковские говорят, что он «...подкупает воинствующей человечностью, проникновением в разумные и добрые традиции наших законов, в основание самого уклада и нравственно-этических норм сегодняшней жизни /.../. В сравнении со спектаклями *Старший сын* и *Пять вечеров*, в оформлении которых преобладала озорная фантазия и увлечение до дерзости выразительной деталью, молодой художник сделал, на наш взгляд, большой шаг вперед в умении выявить не только себя, но, прежде всего, автора пьесы» [6, с. 88].

Определенный вклад в развитие Русского драматического театра им. А. П. Чехова внесла режиссерская деятельность Н. Бециса. Л. Шорина так пишет о его творчестве: «Для него важнейшей категорией в спектакле была «совесть» /.../. Гражданский темперамент режиссера придавал особую значимость любой его постановке» [2, с. 90]. К удачам этого режиссера исследователи относят спектакли *Мария Стюарт* Ф. Шиллера, *Отпуск по ранению* В. Кондратьева, *Эшелон* М. Рощина, *Гнездо глухаря* В. Розова, *Взрослая дочь молодого человека* В. Славкина, *Дом без выхода* В. Дроздова.

В 1979 г. главным режиссером Русского драматического театра им. А. П. Чехова становится Я. Цициновский, определявший эстетическое направление театра все 1980-е гг. Свою деятельность в театре он начал постановкой комедии А. Папаяна *Мир перевернулся* и романа-эпопеи М. Шолохова *Тихий Дон*¹. Появление этого спектакля, в котором была занята вся труппа театра, предвосхитил анонс в газете *Вечерний Кишинев* [9]. Оценивая значение этой постановки,

патичная) [6, с. 68].

1 За инсценировку и постановку данного спектакля в Ростовском государственном театре им. М. Горького в 1976 г. Я. Цициновский стал лауреатом Государственной премии РСФСР им. Станиславского.

А. Червинская в рецензии пишет, что «...героико-романтическое масштабное полотно явилось событием в культурной жизни республики, важной вехой в освоении театром советской классики» [10]. Через два месяца после премьеры спектакля Л. Дорош публикует статью, в которой подробно анализирует работу актеров и констатирует: «С каждым спектаклем все более прочным становится внутренний стержень сложного характера героев /.../. Каждый спектакль — это урок преодоления, ступенька роста и доказательства того, какой огромный труд взял на себя коллектив, обратившись к шолоховскому творению, и с какой благодарностью принимается этот труд зрителями» [11].

В прессе появляются интервью с самим Я. Цициновским, в которых он делится впечатлениями о театральных постановках, о планах на ближайшее будущее, говорит и о работе молодых актеров [12]. Я. Цициновским были поставлены спектакли *И под тем небом* А. Бусуйка, *Кошка на раскаленной крыше* Т. Уильямса, *Возвращение на круги своя* И. Друцэ, *Комната* Э. Брагинского и др. Как пишет В. Казимирович, «...независимо от масштаба затрагиваемых в пьесах проблем, все эти спектакли оставили след в зрительской памяти, потому что все они — создания Мастера» [13].

Важный вклад в развитие Русского драматического театра им. А. П. Чехова внес В. Апостол, ставший его главным режиссером в 1985 г.¹ Широкий резонанс в прессе получили его спектакли, пронизанные социально-нравственной проблематикой. Так, Л. Шорина отмечает: «Он [Апостол] выбирает ракурс брехтовского сарказма в спектакле *Страх и отчаяние в третьей империи*, опирается на звенящие тезисы гельмановской публицистики в *Зинуле* и, наконец, приходит к высокой степени остросовременной и философски напряженной драматургии М. Шатрова — *Шестое июля* и *Диктатура совести*» [14]. Русский театр в национальной республике В. Апостол считал отличным от русского театра в России. Во время работы в Русском драматическом театре он ставил перед собой масштабные задачи, о которых говорил в интервью в журнале *Русский язык*: «Задача его (русского театра) — в идеале — триединая. Первая — нести национальному зрителю русскую культуру — причем, обязательно учитывая и постоянно помня специфику и своеобразие своей республики, ее исторические взаимоотношения с русским народом, взаимопроникновение двух культур, двух языков. Вторая задача — обратного свойства: познакомить русского зрителя посредством родного ему языка с богатством и самобытностью национальной культуры (например, И. Друцэ *Рыжая кобыла*). И, наконец, третья: используя русский язык в качестве «переводчика», «привести» на сцену лучших драматургов нашей страны» [15].

1990-е гг. для Русского драматического театра им. А. П. Чехова можно считать периодом смятения и поиска ориентиров. Страну покидает часть русскоязычного населения, по разным причинам уезжают некоторые актеры и режиссеры. В 1991 г. из театра уходит Н. Бецис. Два сезона (1993–1995) вектор развития театра определяют приглашенные режиссеры А. Баранников и М. Поляков. В спектаклях этих режиссеров (М. Поляков — *Убийство Гонзаго* и *Дядя Ваня*; А. Баранников — *Чайка* и *Дикарь*) отразилась противоречивая социокультурная атмосфера бывших советских республик в последнее десятилетие XX века. Характеризуя ее, Г. Долгодворов пишет: «Театр старался не реагировать на события, происходящие вокруг него, и все чаще стал уходить от серьезного разговора со зрителем на волнующие его темы. Отказавшись от социальной, гражданской, этической и прочей ответственности, от трудной, ко многому обязывающей роли первопроходца в открытии новых путей, от разработки собственных идей, русские театры в Молдове перестали отражать дух русской нации» [16].

1 В. Апостол был видным театрально-общественным деятелем. Он поддерживал и продвигал национальную драматургию; будучи доктором искусствоведения, публиковал статьи, в которых пропагандировал театральное искусство Молдавии; воспитал плеяду молодых актеров и режиссеров. На протяжении девяти лет В. Апостол возглавлял Театральный союз Молдовы, был ректором Молдавского государственного института искусств, депутатом Верховного Совета СССР, художественным руководителем театра им. М. Эминеску (1969–1977 и 1981–1985), главным режиссером театра им. А. Чехова (1985–1993).

Оценивая состояние Государственного русского драматического театра им. А. П. Чехова конца XX века, Л. Шорина высказывает сходную точку зрения: «Театр пережил новую для себя ситуацию — попытку изоляционизма /.../, начался подспудный отказ от русской театральной традиции, в которой было важно выявить на сцене жизнь души человека, а уж затем были интересны социальность или тем более авантюристичность интриги. Из спектаклей исчезла атмосфера. Обострилась проблема сценического языка, который у многих из актеров далек от норм русской литературной фонетики. Творческий уровень театра неуклонно снижался» [2, с. 139].

Данный период в истории Русского драматического театра им. А. П. Чехова связан с именами В. Мадана, И. Шаца, В. Казаченко, а позже — А. Василяке и П. Вуткэрэу, постановки которых составляли основу репертуара на рубеже XX–XXI вв. Работы этих режиссеров индивидуальны и зависят от их театральной школы. Так, в первом спектакле В. Мадана *Поминальная молитва*, на основе прозы Шолома-Алейхема, использованы приемы психологического театра. Психологизм с гоголевским гротеском прослеживается в его постановке *Женитьбы* Н. Гоголя (2000). В спектакле *Слуга двух господ* К. Гольдони (1998) В. Мадан опирается на приемы театра представления.

И. Шац и В. Казаченко, следуя традициям русской классической театральной школы, создавали спектакли в русле реализма. Так, В. Казаченко осуществил следующие постановки: *Доходное место* и *Хочу замуж..!* Н. Островского, *Хозяйка гостиницы* К. Гольдони, *Сильные ощущения, или Житейские мелочи* А. Чехова. В постановке И. Шаца шли пьесы *Три сестры*, *Вишневый сад* и *Чайка* А. Чехова, *Король Лир* В. Шекспира, *Ревизор* Н. Гоголя. Большое число классических произведений в репертуаре театра вряд ли можно считать случайностью: преобладание драматургии, несущей огромный нравственный и художественный потенциал, обладающей глубиной и силой, является своеобразным выражением эстетической позиции театра. Творческое кредо А. Василяке и П. Вуткэрэу формировалось под воздействием современных эстетических концепций и визуальной культуры современности. В постановке П. Вуткэрэу увидели свет спектакли *Палата №6* А. Чехова, *Безымянная звезда* М. Себастьяна; в постановке А. Василяке — *Школа жен* Мольера, *Сон в летнюю ночь* В. Шекспира и др.

Развитие Русского драматического театра им. А. П. Чехова рубежа XX–XXI вв. также получило отражение в театральной критике и отечественном театроведении. Однако небольшая историческая дистанция, отделяющая данный период от его теоретического осознания, еще пока не дает возможности объективно оценить современное состояние дел в театре. Данная задача — дело будущего.

Библиографические ссылки

1. ШАЛАШОВА, А. Текст спектакля и контекст эпохи: советский театр 60-х годов читает русскую классику. В: *Научная библиотека диссертаций и авторефератов* disserCat <http://www.dissercat.com/content/tekst-spektaklya-i-kontekst-epokhi-sovetskii-teatr-60-kh-godov-chitaet-russkuyu-klassiku#ixzz35BP9хаЕj>
2. ШОРИНА, Л. *Мир глазами театра: история Государственного русского драматического театра им. А. Чехова*. Кишинев, 2001, с. 47.
3. КОСТЫРКИН, Н. *Новости – Молдова*, Кишинев, 2 ноября 2010. <http://www.newsmoldova.ru/culture/20101102/188400356.html>
4. ШМУНДЯК, Т. В каждом из нас... В: *Советская Молдавия*, 12 ноября 1969.
5. СУХОРЕБРЫЙ, В. Поиск... и результат. В: *Советская Молдавия*, 28 января 1968.
6. РОЖКОВСКИЕ, Н. и В. *Театр зажигает огни*. Кишинев, 1976, с. 68.
7. КЛЫЧЕНКО, Д. В русском театре открытие сезона. В: *Советская Молдавия*, 1 декабря 1966.
8. ГАРУСОВА, О. Режиссер Модест Абрамов. В: *Театр советской Молдавии страницы истории*. Кишинев, 1986, с.133.
9. МАКАРЕСКУ, Г. ...И живут герои «Тихого Дона». В: *Вечерний Кишинев*, 27 марта 1980.
10. ЧЕРВИНСКАЯ, А. Шолохов на сцене Молдавии. В: *Огонек*, №32, с. 9.
11. ДОРОШ, Л. Тихий Дон на сцене Русского театра им. А. П. Чехова. В: *Вечерний Кишинев*, 22 мая 1980.
12. АДОБОВ, С. Молодым творить. В: *Молодежь Молдавии*, 20 ноября 1980.

13. КАЗИМИРОВИЧ, В. Ян Цициновский – выдающийся польский режиссер. В: *Наше поколение*, №8, 2010, с. 8. http://www.nashepokolenie.com/nashe_pokolenie_2010_8.pdf
14. ШОРИНА, Л. Драматический парадокс. В: *Кодры*, 1987, с. 124.
15. АПОСТОЛ, В. Это – моя жизнь, моя судьба. В: *Русский язык*, №1, с. 2.
16. ДОЛГОДВОРОВ, В. Русские театры Молдовы на рубеже веков: особенности и проблемы режиссуры. В: *Социосфера*, 2013. http://sociosfera.com/publication/conference/2013/185/russkie_teatry_moldovy_na_rubezhe_vekov_osobennosti_i_problemy_rezhissury/

ИМРОВИЗАЦИЯ – ОДНА ИЗ ФОРМ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА, РАЗВИВАЮЩАЯ ТВОРЧЕСКУЮ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ТАНЦОВЩИКА

IMPROVIZAȚIA – O FORMĂ A DANSULUI CONTEMPORAN, CARE DEZVOLTĂ PERSONALITATEA CREATOARE A DANSATORULUI

IMPROVISATION – A FORM OF CONTEMPORARY DANCE THAT DEVELOPS THE DANCER'S CREATIVE PERSONALITY

MARINA LAȘCHINA,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Данная статья посвящена проблеме развития танцевальной импровизации в современном танце и ее использованию в развитии творческой индивидуальности танцовщика. Импровизация рассматривается так же как идеал „чистых”, „природных” движений, которые рождаются из творчества конкретного человека. Анализируется связь импровизации с такими понятиями как: случайное, переходное, мимолетное, „танец в настоящем”.

Ключевые слова: танцевальная импровизация, аутентичное движение, свободный танец, танец модерн, творческий поток, танцевальное переживание, выразительный танец

Acest articol este dedicat dezvoltării improvizației în dansul contemporan și dezvoltării personalității creatoare a dansatorului. Considerăm ideea improvizației ca un ideal, prin mișcări curate și naturale, care se nasc din creativitatea individului. Improvizația este strâns legată de conceptele cum ar fi aleator, tranzitoriu, trecător sau dansul în prezent.

Cuvinte-cheie: improvizația de dans, mișcarea autentică, dans liber, dans modern, curent artistic, experiența de dans, dans expresiv

This article is devoted to the development of dance improvisation in contemporary dance and the use of improvisation in the development of the dancer's creative personality. We consider the idea of improvisation as an ideal of „pure”, „natural” movements which have their origin in the creativity of a particular person. The author analyzes the connection of improvisation with such concepts as random, transient, fleeting, „dance in the present.”

Keywords: dance improvisation, authentic movement, free dance, modern dance, creative flow, dance experience, expressive dance

Импровизация в переводе с латинского „improvisus” обозначает „неожиданный”, „внезапный”. Импровизация как явление многослойное и неоднозначное отличается большим разнообразием определений и подразумевает под собой мгновенность, отзывчивость, взаимодействие, процесс, исследование. Импровизацию часто называют „танцем в настоящем”, спонтанной хореографией. Тем не менее, любая импровизация имеет свои рамки и подчиняется определенным законам, которые устанавливает выбранная для импровизации тема.

Импровизация является прежде всего исследованием: возможностей тела, аспектов движения, пространства, фантазии, воображения. Кроме того, импровизация - это способ познания себя, самоутверждения, самовыражения не только для хореографа или педагога, но и для танцовщика.

Импровизация подразумевает глубокую внутреннюю работу, требует развития личности, индивидуальности, и этим отличается от „чистой” техники танца. Импровизация требует, особого отношения к своему телу, к личной истории, внутренним импульсам, которые становятся, в каком-то смысле, „соавторами” импровизационного танца [2].

Еще один аспект и то, что импровизация в любой своей форме и проявлении – это один из источников новых движений, танцевальной лексики, техник, новых идей и принципиально нового видения хореографии. Стив Пэкстон, хореограф, благодаря которому появилась и стала развиваться современная хореографическая импровизация, утверждал: „Я нахожу, что импровизация хороший компаньон для танцевальной техники, она спасает ее от смерти. Под смертью я понимаю отсутствие вопросов. В импровизации вопросы никогда не иссякают” [5].

Импровизация - это сочинение в режиме on-line, здесь и сейчас, в процессе исполнения. Опыт профессиональной сценической импровизации в современной хореографии, а также импровизации как составляющей обучения, и даже как способа мышления и мировоззрения, основывается на многообразных принципах танца модерн и contemporary dance. В то же время импровизации свойственна свобода формотворчества. Тем не менее, настоящая свобода всегда связана с самоограничениями и четко поставленной задачей, поэтому импровизация сложна, многогранна и интересна.

Существует несколько подходов, методов и даже теорий танцевальной импровизации. В Европе и Америке в настоящее время труппы или танцевальные фестивали устраивают импровизационные перформансы. Есть даже труппы, в которых импровизация является основой творческой жизни и сценической практики.

Импровизация - это разговор с самим собой, во время которого возникают вопросы и ответы. В отличие от традиционного представления о структуре хореографического действия, нет необходимости заранее готовить танцевальный материал, он рождается во время движения. Есть только общая идея, то, о чем хочется сказать, и в точный момент и в нужное время это выражается через танец. Поэтому существует множество путей выразить свои мысли, эмоции, свой внутренний мир, и всегда есть возможность выбора. Обычно есть несколько идей, которые интересуют импровизатора. Стив Пэкстон отмечал: „Я думаю о моем пространстве, о его границах... Я думаю о Пространстве в моем теле, о Пространстве внутри моего скелета. Я думаю о свете, о зрителях, о музыке, о сценической площадке... И все это вместе становится вопросом, на который я нахожу ответ во время танца. Очень важно задавать себе вопросы...” [6].

Одной из обучающих форм импровизации является контактная импровизация - форма движения в дуэте. Два человека двигаются вместе, в соприкосновении, поддерживая спонтанный телесный, физический диалог через кинестетические чувствительные сигналы распределения веса и инерции. Тело по мере осознания ощущений инерции, веса и баланса учится расслабляться, освобождаться от излишка мышечного напряжения и отказываться от некоторого количества намерений и волевых установок для того, чтобы не противоречить естественному ходу вещей и находится в „потоке”. Такие навыки как падение, перекатывание и нахождения вверх ногами исследуется телом, и ведут его к сознанию своих естественных двигательных возможностей. Несложные и ясные дуэтные упражнения в процессе обучения позволяют парам находить основные принципы взаимодействия с партнером и фокусировать внимание на базовых технических моментах – поддерживать и принимать вес другого человека, отдавать ему свой вес, что помогает использовать эти навыки в импровизации в зоне партера и в высоких поддержках. В процессе практики эти упражнения и ощущения вводятся в сферу органического движения тела, становится доступными ему, при этом возникает возможность находиться в энергетическом потоке, а также отталкиваться и взаимодействовать от энергетического потока партнера. Становится очень важным развить ловкость, чувство баланса, чтобы они могли работать в динамике, при физической дезориентации и гарантировать безопас-

ность, полагаясь при этом не только на один инстинкт самосохранения. Контактная импровизация - это путь, способ быть вместе и взаимодействовать подчас на чисто физическом уровне. В таком танце необходима постоянная концентрация на физических, телесных ощущениях момента изменения веса, равновесия и неподвижности. Сила и частота усилия концентрации стимулирует взаимодействие в танце с другим человеком. В контактной импровизации много возможностей для творчества. Так как внимание уделяется не на внешние формы, не на то, как эффектно выпрыгнуть или провернуться, а на внутреннее ощущение партнера, общего пространства и времени. То есть танец рождается изнутри танцующих, из первичного порыва. Это умение – находиться здесь и сейчас, быстро реагировать на ситуацию, тут же спонтанно и интуитивно принимать решения. В контактной импровизации находки в движении возникают как взаимодействие законов физики с живой структурой тела. Но эти находки в движении сами по себе не обязательно вызывают самый большой интерес при наблюдении дуэта. Контактная импровизация конструирует формальные условия для наблюдения индивидуальных спонтанных реакций на неожиданные и непривычные физические обстоятельства.

К концу двадцатого столетия импровизационная практика расширилась до разнообразных больших форм. Начиная с простого представления процесса импровизации как такового и до сложно структурированных импровизаций, не уступающих по сложности изолированной хореографии. „Ежедневно меняющийся продолжающийся проект“ Ивонн Райнер представлял собой репетицию на сцене, где выступление в стиле контактной импровизации продолжалось много часов в галереях. Зрители при этом могли входить и выходить по своему желанию.

Со временем появились и другие способы использования импровизации во время выступления. Например, сольная импровизация и ансамблевая импровизация.

В сольной импровизации необходимо умение отдаться потоку энергии и чувствовать каждое движение изнутри на биологическом уровне. Интересна в этом плане импровизационная техника Gaga, хореографа и художественного руководителя израильской танцевальной компании Batsheva Dance Company Охада Нахарина, которая подразумевает развитие способности человека ощущать себя не на уровне сочленений, а на уровне клеток кожи. Когда чувствительность проявляется не в частях тела, а на молекулярном уровне, и создается такое внутренне ощущение, что ты одновременно внутри себя, и одновременно ты снаружи. Когда танцовщик чувствует не только идею, не только находится в задаче, но и чувствует свое тело и пространство, в котором находится, и все это происходит одновременно. Некоторые артисты, несмотря на постоянную сольную практику, создавали групповые работы, другие работают преимущественно в соло или с музыкантами. Соло-импровизатор полностью отвечает за форму и структуру танца, часто создавая танец только в присутствии ему стиле, который невозможно передать другому танцору.

Групповая импровизация требует внимания и чувствительности к другим перформерам и предусматривает структуру и технику, помогающую их взаимодействию. Например, Кеннет Кинг, американский танцовщик и хореограф эпохи постмодерна, использовал таблицы для организации пространства в своих танцах. Хореографическая импровизационная техника американского танцовщика Ричарда Булла, основывалась на аналогичной практике джазовых музыкантов и огромном разнообразии танцевальных сценариев. Американский танцовщик и хореограф Дуглас Данн, комбинировал поставленные последовательности движений с выбором танцора, когда и где в пространстве будет воплощена эта последовательность.

Эти примеры представляют различные стили движения, визуальной организации и источников танца в контексте импровизационного перформанса. И во всей этой работе процесс является более интересным, чем конечный результат. В отличие от произведений искусства, которые могут покупаться и продаваться, или от выступлений, „зафиксированных“ на телевидении и в кино, живой перформанс – это явление момента: преходящее и эфемерное. И каж-

дый показ, представление неповторимы, и в большинстве случаев, как правило, отличаются от предыдущего. Таким образом, импровизация как танцевальное направление, возникшее в эпоху постмодернизма, имеет свою теоретическую базу, различные школы, которые приумножаются и развиваются. Импровизация помогает по-новому взглянуть на движение, танец не только профессиональным хореографам или танцорам, но и обычным зрителям.

Библиографические ссылки

1. *Танцевальная импровизация. Теория, история, практика. Сост. Гирион А. Москва, 1999.*
2. *ВАСЕНИНА Е. Российский современный танец. Диалоги. 1-е изд. Москва: Emergency Exit, 2005.*
3. *ВЕСЕЛОВА С. От классической системы танца к модерну. В: Притяжение. Российский вестник контактной импровизации. № 6, 2003.*
4. *LEPKOFF D. Contact Improvisation. In: Contact Quarterly. Vol. II, #4.*
5. *PAXTON St. The Small Dance. In: Contact Quarterly. Vol.III, #1.*
6. *PAXTON St. A Short History. In: Contact Quarterly. Vol.V, #3/4.*

Arte plastice

FILOSOFIA CREAȚIEI LUI NICOLAE GRIGORESCU ȘI VASSILI VEREȘCIAGHIN (în baza evenimentelor anilor 1877-1878)

THE PHILOSOPHY OF NICOLAE GRIGORESCU'S AND VASSILI VEREȘCIAGHIN'S CREATION (on the basis of the 1877-1878 events)

ALA STARȚEV,

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

ECATERINA IUDINA,

lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

NICOLAE NEGRU,

lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Creația lui Nicolae Grigorescu și cea a lui Vassili Vereșciaghin au fost puse în vizorul științific nu o singură dată, unde fiecare artist a fost studiat atât în arealul său cât și în afara lui. În acest articol autorii și-au propus un nou racursiu și anume – al unui aspect comun pentru acești doi artiști plastici deosebiți – tema batalistă, abordând filosofia creației lui Grigorescu și Vereșciaghin în baza evenimentelor din războiul ruso-turc.

Cuvinte-cheie: filozofia creației, umanism, antimilitarism, război, pictură, desen, culoare, compoziție

The creation of Nicolae Grigorescu and that of Vassili Veresciaghin have been considered in scientific works not just once and the works of every artist have been studied not only in his home country but abroad as well. In this article the authors tried a new foreshortening – they focused an aspect common to these two special plastic artists – the battle theme, approaching the philosophy of Grigorescu's and Veresciaghin's creation on the basis of the events that took place during the Russian-Turkish war.

Keywords: creation philosophy, humanism, antimilitarism, war, painting, drawing, colour, composition

Nicolae Grigorescu și Vassili Vereșciaghin au fost artiști cu un spirit foarte profund ce cuprindea existența în ansamblu, promovând valorile general-umane. În acest articol ne-am propus să punem alături aceste două nume notorii, referindu-ne la creația lor, legată de evenimentele din anii 1877-1878.

Cunoscut pentru peisajele cu luminișuri și colțuri de pădure care erau pictate în zilele însorite de vară sau în lumina blânda a toamnei, Nicolae Grigorescu în condiția campaniilor militare și-a însumat așa datorii morale, care au depășit cadrul național, atingând afinități de nivel universal.

Marele artist, născut la 15 mai 1838, în satul Pitaru, județul Dâmbovița, într-o familie de țărani, a fost un adevărat patriot al neamului. Așa cum la 1859, odată cu Unirea Principatelor Române, lăsase pensula, uitând că e zugrav de biserici, a alergat către locul unde putea simți Mica Unire, la fel și la 1877, când, declarată independentă, România urma să-și cucerească acest statut pe câmpul de luptă, Grigorescu, la chemarea lui Carol Davila, s-a întors de la Paris pentru a participa în calitate de artist-reporter la campania împotriva turcilor în Războiul Ruso-Turc din 1877-1878.

Nicolae Grigorescu era mult entuziasmat de patriotismul ostașilor, dar și îngrijorat de înspăimântătoarea imagine oferită de război. Pentru artist era important să fie în primele rânduri, alături de soldați „în bătaia gloanțelor” și să surprindă cât mai aproape momentele dramatice trăite de aceștia, fapt menționat chiar de însuși maestrul: „Soldații noștri sunt niște bravi și, zău, c-am poftă să viu să-i desenez aici, în această baie de foc” [1, p.27].

Deplasarea trupelor l-a purtat pe reporterul cu penel printr-un șir de localități, cum ar fi Calafat, Corabia, Nicopole, Plevna etc., ca mai apoi, evenimentele surprinse să fie reflectate într-o strictă ordine cronologică în lucrările: *Tabăra de război în fața Calafatului*, *Cap de pod între Turnu Măgurele și Nicopole*, *Trecerea Dunării la Corabia*, *Debarcaderul de la Nicopole* etc.

În această perioadă artistului îi servea pe post de „atelier de pictură” o trăsură cu trei cai, unde avea cele necesare pentru pictat, pentru dormit și pentru mâncat. Un detaliu interesant, deoarece informații utile despre cum să-și construiască un astfel de atelier mobil le va căpăta de la Vassili Vereșceaghin, un tânăr de vreo treizeci de ani, cu care Grigorescu se împrietenește pe front; ambii făceau parte din tabăra celor două state aliante, ce luptau împotriva turcilor. Barbu Brezianu povestea că tânărul „batalist” rus i-a vorbit lui Grigorescu cum își construise un atelier „din două rânduri de scânduri umplute cu rumeguș”, așa cum avea Grigorescu să-și ridice unul, ulterior, la Câmpina, urmându-i sfatul [2, p.89].

Datorită acestei idei ingenioase Nicolae Grigorescu se afla în mijlocul evenimentelor și surprindea în schițele sale scenele de război, cu aceeași rapiditate de cum se mișcau trupele: soldați ochind ori lovind cu pușca, aruncându-se orbește la baionete, prizonieri în ploaie sau în bătaia vântului, lupta în jurul unui steag, personaje de război – un călăraș, un ofițer rus, un cavalerist, un infanterist, un roșior. Fie că făcea studii în creion sau în peniță, fie desen în cărbune, schița în ulei, laviuri și crochiuri pentru a fixa atitudinea, gestul, expresia, detaliul etc., ca mai apoi să-și realizeze picturile.

Pentru artist era importantă spontaneitatea actului creator, ce apărea din observația imediată, directă și înregistra la maxim realitatea reflectată în numeroasele schițe, desene, studii care sunt mărturii sincere ale unei trăiri și pe care Barbu Brezianu le-a numit „adevărate stenograme pe viu” [2, p.100]. Este de menționat faptul, că aceste schițe și studii pălesc în comparație cu lucrările ce vor fi efectuate la comandă (ulterior) în atelier, deoarece posedă o înaltă intensitate a sentimentului și febrilitatea momentului.

Pentru Grigorescu, care a fost atașat de frumusețea omului simplu, de „greul existenței lui”, de „împăcarea” lui cu pământul, cu natura, cum sunt întoarcerile de la muncile câmpului, căsuțele modeste, boii împovărați, mulțumirea țăranului la puținul ce-l avea, pentru sensibilitatea lui de artist, sarcina pe care și-o asuma în timpul războiului era una foarte dificilă. Trecerea de la prezentarea vieții pașnice la subiectele îngrozitoare de război a fost ca un șoc pentru artist, când trebuia să prezinte acest adevăr cu zeci de cadavre zăcând pe câmpul de luptă, cu oameni sfârtecați de gloanțe, pe chipul cărora rămase încăleștată imaginea morții.

Fig. 1. N. Grigorescu. *Transport de provizii*, 1877.



Această trecere o putem urmări în lucrarea *Transport de provizii*, unde imaginea amintește de carele cu boi care străbăteau privilegiile familiale ale lui Grigorescu, dealurile înverzite de acasă (Fig. 1). De data asta însă, peisajul este întunecat de cerul coborât și câmpul de o culoare dramatică nu lasă să se deslușească nimic din strălucirea caldă a ierbii din peisajele pictate în țară.

Ca reporter în campania militară, Nicolae Grigorescu și-a achiziționat și un aparat de fotografiat. Pozele făcute încă o dată aduc mărturie despre condițiile de lucru ale artistului, locurile pe unde a trecut, oamenii de care s-a apropiat și, nu în ultimul rând, de starea sufletească a soldaților în momentele dificile.

Afecțiunea lui Grigorescu a fost îndreptată către ostașul smuls de la vatră și aruncat în mijlocul războiului spre a fi jertfit pentru independența țării. Acest soldat era chiar țăranul, pe care artistul îl picta odinioară în carul său cu boi, mergând agale pe o potecă dintr-un sătuc uitat de lume, dar acum era nevoit să-l vadă sfâșiat de cruzimea războiului (Fig. 2). Tocmai de aceea sensibilitatea artistului e pusă la grea încercare, victoria eroului său fiind cu atât mai de preț, cu cât artistul înțelege jertfa pe care acesta o face. Nu întâmplător, în marile compoziții ale artistului apar cu precădere soldații. În fața tabloului *Atacul de la Smârdan*, un general îi reproșă autorului, că nu vede ofițerii. „Sunt înainte, au ieșit din cadrul pânzei mele”, îi răspunse Grigorescu. Barbu Delavrancea, un bun prieten al artistului, menționa: „Nicolae Grigorescu prezintă războiul văzut cu ochii ostașului, nu cu ai șefilor și în năprasnicele porniri ale maselor de soldați n-are timp să caute o poză academică pentru vreun erou de atelier” [2, p.103].

Fig. 2. N. Grigorescu. *Atacul de la Smârdan*, colecția privată Ploiești, România.



Atacul de la Smârdan este considerat cel mai important tablou militar în arta românească. Cea mai cunoscută variantă a acestei compoziții, din cele trei, se află în colecția Muzeului Național de Istorie a României (Fig. 3). Fiind bolnav de malarie, artistul nu participase la atacul propriu-zis al Smârdanului, însă șirul de crochiuri, schițe în creion, în cărbune și în ulei realizate pe alte câmpuri de luptă i-au servit compoziției drept bază pentru realizarea celui mai apreciat dintre tablourile sale de război. Dimensiunea impunătoare a tabloului, de peste 10 metri pătrați, subliniază și mai mult dramatismul aparte al acestui subiect. În prim plan, în mărime naturală, se văd două leșuri: un tânăr turc zace în zăpadă, pe spate, cu mâinile întinse, simbolizând parcă renunțarea, în timp ce, la dreapta lui, este reprezentat un român căzut cu mâinile încleștate pe pușcă. Pe lângă ei trec năvălind dorobanții cu baioneta la armă, într-o avântată

poziție de atac. Istoricii în artă Barbu Brezianu menționează: „Flacăra exploziilor, roșul fesurilor sau capetelor căzute prin zăpada, cenușiul mantalelor și al sumbrului cer hibernal vin să întregescă atmosfera plumburie și pătoloasă a câmpului din zorii zilei de 13 ianuarie 1878”.

Fig. 3. N. Grigorescu. *Atacul de la Smârdan*. Muzeului Național de Istorie al României.



W. Ritter, unul dintre cei mai autorizați critici de artă ai apusului, în lucrarea sa *Die Kunst für Alle*, apărută la München în 1897, menționează: „Privind lucrarea *Atacul de la Smârdan*, rămâi uimit de neșpusa simplitate a compoziției, dar mai ales de pasiunea ce respiră din toată această pânză; e războiul văzut cu ochii soldaților, și nu ai șefilor, impresia atât de puternică pe care o redă tabloul se datorează pasiunii de care a fost stăpânit pictorul în momentul execuției; niciodată un pictor de război nu a fost atât de adânc răscolit în sufletul lui. Nici Meissonier, nici Detaille, nici de Neuville n-au presimțit că bătălia văzută printr-un singur episod ar putea da o astfel de sinteză, nici unui pictor nu i-a venit în gând să înțeleagă răcnitul sălbatic al soldatului în vârtejul luptei; personajele înfățișate în mărime naturală creează impresia că au fost pictate cu iuțea fulgerului pe câmpul de război; este o lucrare ce umple sufletul de măiestrie și putere de vrajă” [2, p.104].

Referindu-se la aceeași lucrare, istoricul și criticul de artă Remus Niculescu afirmă: „Mândria de a descoperi eroismul celor mulți și umili, de care s-a simțit întotdeauna atât de aproape, mila nesfârșită în fața suferinței și a morții, îl determină pe Nicolae Grigorescu să găsească în realitatea tragică a războiului prilejul unei experiențe unice, care solicita excepționalul său dar de observație și, în ciuda unei sănătăți mereu precare, persista dorința sa de a participa la lupte, de a culege, cu riscul vieții, adevărata imagine a războiului” [3, p.10].

Anume această perioadă a constituit pentru Grigorescu un pas important pe calea desăvârșirii formulei sale artistice în direcția realismului. Tematica războiului devine aceeași cale de desăvârșire a conținutului și formei artistice și pentru creația lui Vassili Vereșciaghin.

Născut la Cerepoveț, Rusia, descendent dintr-o familie de nobili, Vassili Vereșciaghin a parcurs etapele serviciului militar conform tradițiilor timpului. Astfel se explică principalul domeniu în care s-a distins artistul – pictură batalistă – ca o reflectare a profesiei de militar în care a venit cu o viziune proprie și nouă pentru timpul dat. Această viziune umanistă venea în dezacord cu cea academică, care celebra gloriile militare și satisfăcea vanitatea unor comandanți de oști.

Atitudinea filosofică față de realitatea înconjurătoare, harul deosebit cu care a fost înzestrat artistul și, în același timp, poziția critică asupra propriilor sale creații au condiționat formarea lui ca artist autentic. Fire puternică atât în raționamentele cât și în acțiunile sale, ofițer de război, participant la un șir de conflicte militare care au marcat întreaga sa creație, Vassili Vereșciaghin – adversar al militarismului și al șovinismului, a denunțat, asemenea lui Goya, ororile războiului. Pătruns profund de toată esența antiumană a războiului, de toate grozăviile acestuia, maestrul devine un adevărat pacifist odată cu creșterea moralității sale, la baza căreia se găsea o experiență majoră proprie (Fig. 4).

Altfel zis, Vassili Vereșciaghin realiza opere într-un stil realist, apropiindu-se mult de un naturalism, fără a recurge la înfrumusețare. Operele artistului aveau o mare rezonanță asupra societății timpului, o parte a căreia considera că a apărut ceva nou în artă, iar altă parte se revolta negând aceasta.

Subiectele cu scene sângeroase abordate de pictor șocau adesea spectatorii, acestea fiind susținute de o cromatică provocatoare și ostentativă. În acest context, amintim și de atitudinea general-feldmareșalului prusac Helmuth Karl Bernhard Graf von Moltke față de creația pictorului care, pe lângă faptul că admira ore în șir lucrările acestuia, a emis un ordin în care interzicea ostașilor de grad inferior să viziteze expozițiile maestrului, conștientizând impactul acestor opere asupra ostașilor de rând. Conținutul umanistic și anti-militar al acestor tablouri era atât de puternic încât permisiunea de a vedea lucrările lui Vereșciaghin o aveau doar ofițerii.

Fig. 4. V. Vereșciaghin. *Skobelev la Șipca* (1878-1879). Galeria Tretiakov, Moscova, Rusia.



Performanțele operelor artistului, caracterul lor novator, măiestria executării acestora, poziția filosofică despre om și problemele sale majore exprimate prin limbaj plastic au plasat creația lui Vassili Vereșciaghin la un nivel aparte, superior, comun întregii omeniri (Fig. 4).

Una dintre cele mai cunoscute lucrări din seria războiului din Balcani la care Vereșciaghin lucrează în perioada anilor 1878-1879 este *Învinșii. Parastasul* (Побежденные. Панихида), care se află actualmente la Galeria Tretiakov, Moscova (Fig. 5). Maestrul pictează un câmp enorm împresurat cu cadavre de soldați căzuți în luptă, de asupra cărora atârna norii plumburii. Corpurile neînsuflețite se contopesc practic cu vegetația de câmp. Pictorul a recurs la această analogie, accentuând transformarea omului în pământ rece și neînsuflețit. În stânga tabloului este prezentat un preot de regiment,

cu cădelnița în mână, citind rugăciunea de parastas. În spatele lui este amplasat un soldat cuprins de durere, iar în preajma lor este reprezentat un mormânt proaspăt săpat și o cruce pregătită.

Fig. 5. V. Vereșciaghin. *Învinșii. Parastas* (1878-1879). Galeria Tretiakov, Moscova, Rusia.



În notițele sale Vassili Vereșciaghin scria: „Turcii nu luau prizonieri, ci îi măcelăreau până la ultimul soldat, iar pe cei morți îi jefuiau, luându-le și hainele de pe ei” [4, p.32]. Recucerind câmpul de luptă, trupele ruse își îngropau camarazii de armă căzuți, în mormântul comun, deoarece nu mai era posibil de a-i recunoaște. Într-o astfel de luptă, Vereșciaghin și-a pierdut fratele pe care n-a mai reușit să-l găsească. Aname acest adevăr a fost immortalizat în lucrarea dată. Este de menționat că nu toți au recunoscut realitatea acestui moment. Pictorul a fost acuzat de defăimare a armatei, de proslăvirea inamicului. Dar, la una dintre expoziții, un preot mult întristat a vorbit celor prezenți că s-a întâmplat anume așa cum a arătat în opera sa artistul și că el personal a fost cel care după luptele de lângă localitatea Telișan a făcut acest parastas.

În presa mondială de orientare progresistă au apărut un șir de publicații care îl susțineau pe artist, viziunea lui pacifistă și concepțiile sale filosofice asupra existenței umane. În una din aceste publicații au fost menționate momentele-cheie ale creației lui Vereșciaghin, că nu găsim în operele lui nici drapelul victorioase, nici sclipirea baionetelor, nici strălucirea escadroanelor în atac, nici defilări solemne de oferire a trofeelor etc., toate acestea fiind străine viziunii anti-militare a artistului.

Prin urmare, activitatea artistică din timpul Războiului Ruso-Turc din Balcani este una dintre cele mai importante și mai fertile din creația lui Nicolae Grigorescu și cea a lui Vassili Vereșciaghin. Acești doi mari artiști au proiectat războiul cu pensula pe șevalet, reușind să păstreze vie memoria ororilor războiului și aspectul lui antiuman. Nicolae Grigorescu și Vassili Vereșciaghin, veniți din spații geografice și pături sociale diferite, formați în diverse școli artistice au aceeași poziție față de existența umană, suferință și moarte.

Filosofia creației acestor mari artiști, în urma evenimentelor din 1877-1878, venea atât în contradicție cu alte idei ale timpului, care estetizau tot ce înseamna război, cât și încălca tradiția plastică în reprezentarea tematicii bataliste care prezenta în exclusivitate triumf, victorie, bravare etc. Lucrările maeștrilor dezvăluie adevărul amar al războiului și aduc ideile umanismului și antimilitarismului în societatea acelor vremuri, denunțând antiumanismul războiului în sine. Filosofia creației lui Nicolae Grigorescu și a lui Vassili Vereșciaghin a influențat mulți artiști care au abordat în continuare acest aspect, precum Pablo Picasso cu reprezentarea orașului Guernica, Salvador Dali cu imaginile războiului civil în Spania etc.

Redarea acestui adevăr prin înaltul conținut umanistic, prin numărul impunător de schițe, crochiri și lucrări, prin perfecțiunea execuției rămâne ca un testament al unei experiențe neprețuite despre existența umană lăsat urmașilor.

Referințe bibliografice

1. OPRESCU G. *Nicolae Grigorescu*. București: Meridiane, 1970.
2. ILIESCU I., MOTROC M. *Viața și opera lui Grigorescu*. București: Adevărul Holding, 2009.
3. MOVILEANU S.-G. *Grigorescu*. București: Meridiane, 1978.
4. КУЗЕНКОВ П. *Верещагин и война (батальная живопись)*. Москва: Дарь, 2007.

TEORIA NARAȚIUNII ÎN ARTA GRAFICII DE CARTE

THE THEORY OF NARRATIVE IN BOOK GRAPHICS ART

VICTORIA ROCACIUC,

conferențiar cercetător, doctor în studiul artelor,
Academia de Științe a Moldovei

Principiul narativ este propriu nu doar literaturii, ci și altor domenii și genuri ale creativității. Dintre toate genurile artelor plastice, grafica de carte se consideră cea mai apropiată de literatură. În elaborarea graficii de carte, în general, stau la bază două principii de abordare a conținutului textual: narativ și simbolic. Pe parcursul istoriei aceste principii erau înlocuite unul cu altul. Totodată, în cadrul evoluției unui artist plastic există asemenea etape de creație. Viața cotidiană este unul dintre factorii principali de influență asupra acestor procese. Astfel, etapele de început ale epocilor istorice au fost marcate adesea de prezența elementului narativ în artă, inclusiv în cea a graficii de carte.

Cuvinte-cheie: artă, grafică, carte, gen, principiu, narațiune, viață cotidiană, stil

The principle of narrative is common not only to literature, but also to other areas and genres of creativity. Among all the genres of fine arts, book graphics is considered to be the closest to literature. In developing book graphics there are two basic principles of approaching the textual content: the narrative and the symbolic. During history these principles interchanged their position. At the same time, in the evolution of an artist such creative steps have always existed. Everyday life is one of the main factors influencing these processes. Thus, the early stages of historical epochs were often marked by the presence of narrative elements in art, including book graphics.

Keywords: art, book, graphics, genre, principle, narrative, everyday life, style

Pentru a evita unele neclarități din cadrul analizei narațiunii în arta graficii de carte este necesară efectuarea unor incursiuni teoretice. Astfel, din punct de vedere etimologic, cuvântul „narațiune” face referire la expunerea, relatarea în formă literară a unui fapt, a unui eveniment etc., specifică genului epic.

În 1969, Tzvetan Todorov a introdus termenul „naratologie” pentru a desemna „știința povestirii”, stimulând un număr mare de cercetări. Naratologia reprezintă ramura criticii literare care studiază ansamblul structurilor narative, caracteristicile lor specifice care fac textul dat să fie un text narativ.

În cadrul structurii *narațiunii*, problema primordială este organizarea materialului epic, prezentarea evenimentelor ce constituie intriga într-o formă anume. Se face, astfel, distincția între două „etaje” ale povestirii (din rațiuni metodologice, ele existând de fapt împreună, simultan): ordinea cronologică a evenimentelor (*fabula*) și prezentarea acestei ordini (*subiectul*). Termenii aparțin Școlii Formale Ruse (Tomașevski, Șklovski, Petrovski ș.a.). În aspectul de fabulă al unei *narațiuni*, ne interesează *ce se povestește*, iar când urmărim latura de subiect, *cum se povestește*. Viktor Șklovski afirma, la începutul secolului al XX-lea, că doar discursul interesează din punct de vedere estetic.

Trebuie să precizăm că istoria/fabula există și în afara operei literare narative, independent de limbajul care o transmite (film, teatru, presă, arta plastică). Cititorii rețin adesea tocmai componenta „eveniment” care era dominantă în romanul tradițional. Treptat, intriga în *narațiunea* modernă scade, accentul fiind pus pe experimentele formale, pentru a reveni la modă în postmodernism (ex. romanele lui J. Barth, U. Eco, D. Lodge, M. Tournier).

Raportul fabulă/subiect (istorie/discurs) este variabil. Uneori aceeași istorie poate fi prezentată de mai multe discursuri diferite, ca în romanul lui W. Faulkner, *Zgomotul și furia* (4 asemenea discursuri) – exemplu de povestire repetitivă.

În *Categoriile narațiunii literare* (1966) Todorov a stabilit 2 componente ale *narațiunii* privită ca poveste/istorie: logica acțiunilor și raporturile dintre personaje. Începutul a fost făcut de Vladimir Propp în *Morfologia basmului* (1928), unde a inventariat principalele situații-tipice, numite de el „funcții” (39 la număr) ale basmului. Claude Bremond vedea structura povestirii ca pe o suită de micro-narațiuni, spre exemplu: proiectul, pretenția, contractul, pericolul, înșelătoria. Mai ușor de studiat este în cazul narațiunilor compuse după „rețetă”, de tipul mitului, basmului (*Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă similară cu *Povestea lui Aliman* în varianta lui Grigore Botezatu etc.), literaturii de consum. În ceea ce privește relațiile dintre personaje, ar exista 3 tipuri fundamentale: dorință (exprimată prin predicătele a iubi/a urî), comunicare (a se confesa/a divulga un secret), participare (a ajuta/a se opune) [1].

Culegerea „Current trends in narratology” („Tendințe actuale în naratologie”, 2011), editată de Greta Olson conține materialele conferinței omonime organizate de Universitatea din Freiburg în 2007. Tendințele reflectate în articolele culegerii sunt caracteristice nu doar pentru naratologie, dar și pentru cercetările moderne consacrate culturii în general: schimbarea interesului de la descrierea și analiza textelor culturale la studierea proceselor cognitive ce însoțesc crearea și percepția acestora, precum și recurgerea la *narațiuni* multimedia. Culegerea prezintă un domeniu problematic nou – naratologia comparativă.

O altă tendință este prezentă în compartimentul culegerii deja remarcate, consacrat cercetărilor trans-mediale, inter-specifice și interdisciplinare ale *narațiunii*. Principalele întrebări care au decurs de aici sunt: ce este *narațiunea* în formele ei „trans-mediale”; cum să explorăm elementele narrative ale dramei, poeziei lirice sau ale unei scrieri medicale; ce înseamnă să fii narativ într-un context „trans-medial”; există oare limitări în identificarea *narațiunii* din cadrul operelor de *artă* plastică care folosesc mijloace non-verbale de expresie? De exemplu, *narațiuni* non-verbale, cum ar fi pictura, *grafica* și muzica, în cazul în care lipsesc linii clare de subiect cu proprietăți care permit spectatorilor și ascultătorilor „să fie citite” ca istorii anumite.

În articolul care în română ar putea fi tradus ca „Naratologie și medialitate: expansiunea trans-medială a criticii literare și consecințele posibile ale acestora” din compartimentul sus-remarcat, Werner Wolf printre primii a menționat că trebuie să conceptualizăm narativitatea prin prisma *principiilor* trans-mediale. *Narațiunea* operei de *artă* în mod tradițional este determinată prin următoarele criterii: reprezentarea secvențelor temporale ale faptelor; prezența instanței de mediere (narator); dinamica relațiilor dintre istorie și discurs (fabulă și subiect) – precum și un criteriu suplimentar empiric, introdus de M. Fludernik.

Urmând conceptul lui Gerald Prince, Werner Wolf evidențiază nu atât prezența sau absența *narativității*, ci gradul de prezență al acesteia în opera de *artă*. El revede conceptul tradițional de narativ, completându-l cu conceptul flexibil al mijlocului de exprimare (medium) și integrând opiniile mijloacelor de exprimare (media), într-o descriere sistemică a *narațiunilor*. În baza exemplului de analiză al unei opere de *artă* plastică („Laocoon”), Wolf a formulat necesitatea de a studia interacțiunea dintre narativitate și mijloace de expresie, utilizate în opera respectivă. Apelând la teza sa, că operele de *artă* plastică de tip „Laocoon” pot fi citite ca *narațiuni*, o putem lesne aplica și în planul *graficii* de *carte*. Luând în considerație că asemenea creații pot fi ilustrări libere ale unor istorii verbale, putem vedea în ele elemente care conduc spectatorii spre *narațiunea* (termenul M. Fludernik) operei plastice analizate. Dar, în cazul în care imaginea nu poate spune sigur și nu se poate face apel la trecut sau viitor tot atât de convins și sigur ca într-o *narațiune* verbală, *narațiunea* plastică este discutabilă. Wolf propune să ne concentrăm la mijloacele de expresie proprii *artei* plastice. El nu ne vorbește despre calitățile formale ale *artei* plastice, ci mai degrabă despre modalitățile de percepție ale acesteia de către public. *Narațiunea* pentru el reprezintă un cadru cognitiv, de aceea poate fi narativizată opera de *artă* plastică. Asemenea opere nu doar activează în memoria spectatorului istorii cunoscute, ci fac apel la cunoștințele de bază.

Mai departe Wolf oferă o clasificare a mijloacelor de expresie, a *genurilor* și domeniilor de *artă*, în funcție de potențialul lor narativ. În epoca „post-post-structuralistă” aceasta poate fi considerată o ocupație zadarnică, dar, potrivit lui Wolff, clasificarea, oferă suporturi pentru crearea unor hărți mentale, precum și a unor reflecții științifice bazate pe ele. Deși, continuă el, nu este nimic în neregulă în promovarea unei naratologii post-clasice, ce dezvoltă noile domenii, ar trebui să fie clar că studierea noilor domenii nu va crea „naratologii” cu adevărat independente. Astfel, după o eră de criză și de critică a conceptelor integrate, de neîncredere și dezamăgire în metanarațiuni, observăm o nouă mișcare spre sistematizarea teoretică.

În general, și naratologia trans-medială și naratologia cognitivă folosesc metode diferite (prima utilizează mai des descrieri clasice și analize, în timp ce a doua se bazează pe psihologia percepției și înțelegerii, pe modele de operare a textelor), însă între ele există și similitudini importante. În ambele cazuri accentul se pune pe percepția cititorului. Se accentuează că narativitatea este consecința activității cognitive a receptorului, și nu proprietatea inerentă a unor texte verbale, care ne permit să investigăm calitățile narrative ale operelor de artă, indiferent de modalitățile de reprezentare și mijloace de expresie utilizate.

Sunt propuse și alte probleme de investigare, precum: ce este naratologia, apariția diverselor strategii textuale, narativitatea cu mai multe sensuri, noțiunea de „voce” sau mai multe „voci” etc. Astfel, observăm că naratologia se dezvoltă utilizând consecutiv posibilitățile paradigmatelor lingvistice ale secolului al XX-lea: structuralism, gramatica generativă (gramatica textuală), semantică și pragmatică (teoria actelor verbale etc.), lingvistica textului, discurs-analiză și lingvistică cognitivă. Astăzi este actuală paradigma cognitivă și una dintre tendințele principale în naratologie constă în îmbinarea *principiilor* cognitive cu cele trans-mediale [2]. Toate aceste modele de analiză pot servi și în cadrul studierii graficii de carte.

Grafica, în statut de *artă* a desenului, este o *artă* foarte veche și, totodată, relativ nouă. Veche, fiindcă desenul, ca formă de reflectare, stă la baza tuturor *artelor* plastice, în general. Nouă, deoarece ca *artă* de sine stătătoare, separată de pictură, ea s-a afirmat destul de târziu, după Evul Mediu, la începutul Epocii Moderne. Influența directă asupra acestui proces au exercitat-o *arta cărții* și, în special, tiparul. Astfel, pornind anume cu arta Evului Mediu, noțiunea de narativ se întâlnește în descrierile operelor de *artă* universală.

Dacă vorbim de *arta* miniaturii *cărților* medievale, putem accentua că mijloacele artistice ale acesteia sunt apropiate picturii murale sau icoanelor vechi. O importanță deosebită în perioada respectivă a avut *arta* gravurii în lemn.

În acest context, remarcăm publicația recentă a lui Constantin I. Ciobanu consacrată legăturilor imagine-text, în care autorul menționează, că urmând exemplele lui Dmitri Sergheevici Lihaciov, istoricul de *artă* Gheorghii Karlovici Wagner a propus pentru tipurile iconografice ortodoxe o clasificare pe criterii de *gen*, adaptată din punct de vedere metodologic, modelelor deja existente în istoria literaturii slavone și ruse vechi. Această clasificare nu este nici exhaustivă, nici definitivă, precum menționa autorul ei. Din punctul de vedere al lui Constantin I. Ciobanu, această clasificare poate fi adaptată la realitățile existente și în alte țări ale lumii postbizantine, inclusiv și la cele din țările române. Astfel, am considerat că această clasificare poate fi văzută sub racursul artei grafice medievale (caligrafiei, miniaturii), servind drept model de analiza al *artei grafice* contemporane.

Așadar, după modelul respectiv, imaginea ortodoxă medievală poate fi divizată în patru mari clase de *genuri* (simbolico-dogmatice, narrative, reprezentative și decorative) care, la rândul lor, se ramifică în *genuri* și sub-*genuri* mai concrete.

Astfel, genurile narrative cuprind: 1) genul epico-fabulos (exemple: imaginile ce ilustrează legendele hagiografice, minunile făcute de sfinți ș.a.); 2) genul istoric (în cadrul căruia intră sub-*genurile* istorico-legendar, istoric pur și batalist; tot aici trebuie incluse imaginile cu scene din istoria sacră, conciliile ecumenice ș.a.); 3) genul ilustrativ-paronimic (care include pildele și proverbele biblice, precum

și alte tipuri de parabole ilustrate); 4) genul metronimic (în care intră ilustrațiile la sărbătorile descrise în Vechiul și Noul Testament etc.); 5) genul calendaristico-comemorativ (monoloagele, pomelnicele etc.); 6) genul parenetic-moralizator (învățăturile ilustrate); 7) genul conversațional (dialoguri din viziunea Sf. Petru al Alexandriei); 8) genul cutumiar *cotidian* (care include și reprezentarea ceremoniilor sau riturilor din *viața de zi cu zi*); 9) genul burlesc și de divertisment (princiar sau nobiliar) [3, p.100-112]. Precum observăm, majoritatea acestor *genuri* pot fi analizate și prin prisma criticii literare.

Începutul *graficii de carte* basarabene din perioada modernă are rădăcini în *arta stilului* Art Nouveau și în creația artiștilor asociației „Lumea Artelor” (Мир Искусства). Majoritatea reprezentanților „Lumii Artelor” au lucrat nu doar în domeniul *graficii*, însă anume în *grafica de carte* ei au lăsat o moștenire valoroasă. În acele timpuri exista opinia că dintre toate *artele*, prezentarea artistică și decorurile din *carte* pot fi considerate cele mai contemporane [4, p. 7]. Această sintagmă demonstrează interesul pentru *carte* și atitudinea față de *grafică* ca mijloc de înfrumusețare a acesteia. Artiștii plastici din „Lumea Artelor” se orientau spre *cartea* „împodobită”, înfrumusețată iscusit, elegant. *Principiul* eclectic al perioadei precedente era negat. Cei mai buni desenatori din Rusia M. Dobujinskii, A. Benua, K. Somov, E. Lansere aveau tendința să renască cultura înaltă a cărților din secolul al XVIII-lea – începutul sec. al XIX-lea. Astfel, adesea se atrăgea mai multă atenție *stilului* ornamentic și caracterelor de litere inițiale decât desenelor. Iar în ilustrații narativitatea *grafică* se construia în așa mod ca să-l captiveze și să-l introducă pe cititor în acțiunea și subiectul *cărții*, să fie reconstituită atmosfera timpului și *stilul* epocii reflectate.

Urmând *principiile artei clasice*, acești maeștri utilizau pentru foile de titlu și coperti ornamente elegante, vechi, frumos copiate, iar în zimțarea acestor *cărți* erau utilizate adesea caractere originale vechi. Aceste *cărți* erau tipărite tot mai des pe hârtie densă de tip vergé, mată, gălbuie, ce imita exemple vechi de hârtie executată manual. În frontispicii și viniete se renăștea deja dată uitării tradiția compozițiilor alegorice și decorative cu motive antice. În ilustrații artiștii din „Lumea artelor” evitau desenul greoi, volumetric din lumini și umbre (clarobscur) care, în opinia lor, distrugea suprafața foi ce nu se lega vizual *stilistic* de caracterele literelor. Ei preferau să opereze cu linia plastică, de contur sau cu pete plate de siluete.

Desigur, o renaștere ad-litteram a *artei cărții clasice* nu a avut loc. *Stilizând* virtuos caractere de litere vechi și viniete, artiștii au creat imagini cu totul deosebite prin spirit *stilistic*.

Iar tânăra generație a artiștilor din „Lumea Artelor” D. Mitrohin, N. Cehonin au abandonat treptat *stilizările* neoclasiche, ce intimidau fantezia artistică decorativă. Fiecare dintre ei își aleg sisteme de *principii* proprii de înfrumusețare a *cărților*, nelipsite de anumite aspecte artificiale.

În 1910, alături de eleganța de lux a *cărților* „numerotate” ale lui Dobujinskii și Somov, apar ediții stranii în care totul era invers. Acestea erau *cărți* mici, tipărite pe hârtie subțire de proastă calitate, cu margini tăiate neglijent, uneori pe părțile de verso ale tapetelor de ordin meschin. O parte dintre acestea era executată prin metodă litografică – textul poeziei putea fi scris într-un mod bizar, geometric și în același *stil* erau făcute și desenele. Se mai făceau și alte cărți în care erau utilizate caractere de diverse forme, dimensiuni și *stiluri*, drept ilustrații uneori serveau figurile geometrice aplicate din hârtie colorată. Toate acestea aveau loc nu de dragul neglijării aspectului și imaginii *cărților*, ci conștient, urmărind anumite scopuri și *principii* plastice. Aproape toate culegerile de poezii se publicau în formă de broșuri și reflectau plastic programele grupelor poezilor tineri. Astfel, se tipăreau primele poezii ale poezilor V. Hlebnikov, V. Maiakovskii, V. Kamenskii, *cărțile* lui A. Kručenih, care au pornit de la negarea formelor literare vechi, trecând aceste negații și în sfera designului de *carte*. În aceste condiții avea loc lupta pentru noul gust, altă atitudine pentru cuvântul poetic, care căpătau „greutatea, brutalitatea și vizibilitatea”. În acea luptă pentru caracterul vizibil și factura palpabilă a poeziei futuriste artiștii plastici deveneau coautori ai poezilor, apropiați prin același spirit artistic. În respectivele condiții era negat estetismul și eleganța ornamentală a *artei* din „Mir Iskusstva”, „luxul tipografic” al acesteia.

Desigur, edițiile de mic tiraj ale futuriștilor și chiar acele de rafinament deosebit ale maeștrilor din „Mir Iskusstva” erau doar mici crâmpoie ale edițiilor comerciale apărute în perioada de până la

revoluție. Însă, ambele din cele menționate comportau izvoare creative, pe care le-a moștenit și le-a dezvoltat diferit *grafica de carte* sovietică [4, p. 64-83].

Caracteristicile narrative le întâlnim și în descriptivism. Însă, descriptivismul poate fi înțeles ca manierism literar (artistic) care acordă o importanță exagerată amănunțelor descriptive, nesugestive; sistem de critică literară care, în loc să se pronunțe asupra semnificațiilor și valorii operelor, se mărginește la o descriere a acestora; școală lingvistică care folosește metode mecaniciste de descriere a limbilor din punct de vedere formal și fiziologic, fără cercetarea dezvoltării lor istorice.

În *arta* plastică de la începutul perioadei sovietice, prezența unor trăsături, precum abundența detaliilor, era calificată drept apropiere de genul literar sau descriptivism. Deci, noțiunile „a povesti” și „a descrie” sunt destul de apropiate una de alta, descriptivismul însă având și valențe negative. Aceste componente ale povestirii: *narațiunea* și *descrierea* au fost analizate de Genette în studiul „Frontiere ale povestirii” (1969). *Descrierea* este indispensabilă: ne putem imagina o descriere fără *narațiune*, nu invers. La romancierul francez Alain Robbe-Grillet *narațiunea* este constituită din descrieri înlănțuite, ușor modificate.

Unul dintre *principiile* de bază ale Asociației „Stankoviștilor” (Asociația Artiștilor de Șevalet, „OSTa”) care consta în căutarea aspectelor ultra-contemporane, a limbajului energetic de reflectare a ritmului spiritului *vieții cotidiene* contemporane, a trecut ca laitmotiv în *arta* plastică moldovenească sovietică. Pentru majoritatea lucrărilor grafice erau proprii expresivitatea accentuată, strictețea desenului tehnic. Către începutul anului 1930 desenul artiștilor adepți ai „OSTa” se face mai „moale”, mai dinamic, păstrând aceeași energie (A. Deineka, A. Tișler).

Deși, în perioada sovietică, *grafica de carte* a reușit să evite unele dogme ale realismului socialist, pe care alte *genuri* nu erau în stare să le ocolească, totuși, constatăm că ea mereu a reflectat tendințele și spiritul timpului în care a fost creată. Astfel, în creația Elizavetei Ivanovski, a lui Teodor Kiriacoș, a lui Boris Nesvedov ș.a., vom observa atât elemente moderniste cât și cele clasiciste. Mai departe, sesizăm prezența elementelor constructiviste, o influență deosebită a artiștilor cercului lui V. Lebedev (E. Cearușin, V. Kudrova ș.a.) și ai asociației „OSTa”, deși majoritatea dintre ei n-au făcut *grafică de carte*, cu excepția lui A. Goncarev (elevul lui Favorskii). Ilustrațiile fine, picturale ale cercului lui Lebedev, prin linii vii ale desenului liber vin în locul suprafețelor facturate geometrice, aducând lirism și căldură. Asemenea tendințe se vor face vizibile în *grafica de carte* moldovenească și după anii 1960 (Isai Cârnu, Gheorghe Vrabie, Arcadie Antoseac ș.a.).

Reieșind din cele expuse, putem afirma că prezența caracteristicilor și trăsăturilor specifice *vieții cotidiene* din cadrul diferitor *stiluri* și epoci istorice poate marca specificul narativ al unor opere de *artă* plastică, inclusiv și al ilustrațiilor de *grafică de carte*. Precum au remarcat mai mulți istorici ai artelor plastice, operele etapelor de început ale perioadelor istorice adesea comportă și unele elemente narativizate, reflectând ideologia timpului în care au fost create.

Referințe bibliografice

1. Naratologie. Disponibil pe Internet: <<http://teorialiteraturii.blogspot.com/2012/05/naratologie.html>> [citată la: 10 febr. 2015].
2. БАРЫШНИКОВА, Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии (Обзор новых англоязычных книг). В: «НЛО» 2013, №119. [citată la: 5 febr. 2015]. Disponibil pe Internet: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/b32.html>.
3. CIOBANU, I. C. Câteva observații referitoare la raportul text-imagie în articularea picturii medievale. În: *Muzeul Național de Artă al Moldovei, Culegerea de comunicări ale conferinței științifice anuale*, edițiile 2013, 2014, Chișinău: Bons Offices SRL, 2014.
4. ГЕРЧУК, Ю. *Советская книжная графика*. Москва: Знание, 1986.

DESIGNUL – RĂSPUNS LA PROBLEMELE GLOBALE ALE CONTEMPORANEITĂȚII

DESIGN – AS A RESPONSE TO THE GLOBAL PROBLEMS OF CONTEMPORARY

ELEONORA FLOREA,

profesor universitar, doctor în studiul artelor,
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Acum, când omenirea a pășit în cel de al treilea mileniu, evoluția designului este marcată de cele mai stringente probleme ale contemporaneității: pericolul crizei ecologice, impactul psihologic al civilizației tehnologizate asupra individului uman, globalizarea culturii, lipsite de colorit etnic și diferențiere națională. Soluționarea problemelor create se datorează în mod primordial și decisiv designului. Eco-designul se orientează spre protejarea mediului ambiant. Designul etnic promovează cultura tradițională a popoarelor și etniilor. Psiho-designul afirmă elaborarea proiectelor unicat adaptate la particularitățile psihologice individuale. Menirea socială a designului în civilizația contemporană constă în protejarea, „umanizarea” și „sensibilizarea” mediului (natural și obiectual) de vitalitate umană. Astfel, caracteristica prioritară a designului contemporan este așa-numitul „umanism tehnologic”.

Cuvinte-cheie: eco-design, psiho-design, design etnic, „umanism tehnologic”

Now when mankind has stepped into the third Millennium, the evolution of design is marked by the most pressing problems of contemporaneity: the danger of an ecological crisis; the psychological impact of the technological civilization on the human individual; the globalization of culture with no trace of colour and ethnic national differentiation. The solution of the created problems is due, in a primordial and decisive mode, to design. Eco-design is oriented towards the protection of the environment. Ethnic design promotes the traditional culture of peoples and ethnic minorities. Psycho-design claims the elaboration of individual unique tailored psychological projects. The mission of design in contemporary civilization is the protection, “humanization” and environment “awareness” of human vitality. Thus, the main characteristic of design is the so-called “technological humanism”.

Keywords: eco-design, ethnic design, psycho-design, “technological humanism”

Pe parcursul evoluției sale, în secolul XX, *designul* a devenit un fenomen esențial în dezvoltarea social-economică. Iar în contextul actualității putem cu fermitate constata că designul este un adevărat factor de progres al civilizației contemporane. În deceniile șapte-opt ale secolului al XX-lea, în procesul progresului tot mai accelerat al științelor și tehnologiilor informaționale, importanța designului este în continuă și permanentă creștere.

Fenomen de sinteză, ce include arta plastică, proiectarea tehnică, ingineria, numeroase domenii științifice (precum ergonomia, psihofiziologia, economia, managementul, marketingul, serviciile publice, sociologia, legislația etc.), designul este integrat în toate sferele vieții umane. El îl însoțește pe om pretutindeni: în viața personală și în societate, acasă și la serviciu, în localuri publice și în mediul naturii.

Designul cuprinde în sfera activității sale tot mediul obiectual creat de om (*designul obiectual*); este prezent în proiectarea și amenajarea diferitor sisteme spațiale – interior, exterior, ambientul natural (*designul mediului*); se integrează în procesele organizaționale ale activităților sociale (*designul proceselor*); contribuie la structurarea și prezentarea *mediului informațional*. În contextul unui spectru foarte vast de aplicare, designul ca teorie și practică, poate fi divizat în mai multe compartimente distincte. În rezultatul investigațiilor realizate, propunem următoarea clasificare a domeniilor de integrare a designului în cadrul societății contemporane:

1. *Designul obiectual.*
2. *Designul mediului.*
3. *Designul activităților sociale.*
4. *Designul informațional.*

Designul obiectual constituie ramura tradițională și fundamentală a designului, reprezintă activitatea de proiectare tehnico-artistică a tuturor bunurilor de consum, a obiectelor uzuale, a tuturor produselor industriale, a echipamentelor de comunicații și transport etc. El este orientat spre constitu-

irea calităților superioare atât sub aspect funcțional cât și estetic. Scopul final al acestui tip de design-proiectare este de a realiza maximal idea constructivă a obiectului, argumentată din punct de vedere tehnic și economic într-o formă expresivă, de o înaltă valoare artistică. *Designul obiectual*, urmărind scopul de a îmbina funcționalul cu esteticul, contribuie la:

1. Îmbunătățirea performanțelor, caracteristicilor, calității produsului.

2. Optimizarea expresivității emoționale a noilor obiecte (produse).

3. Impunerea produselor pe piața internă și internațională (produsul trebuie să fie promoțional: mai economic la producere și distribuire, mai ieftin la cumpărare, folosire și reparare; mai util, mai sigur, comod și estetic).

4. Compatibilitatea produselor cu oamenii care le utilizează, precum și cu mediul ambiant [1, 2].

Designul mediului. Orice spațiu de existență și activitate umană – de interior, spațiul ambiant, urban sau rural, precum și spațiul mediului natural sunt subordonate unor legi și principii speciale de proiectare și amenajare. Aceste legi și principii formează conținutul de bază al unuia din domeniile principale ale designului – *designul mediului*.

Designul mediului reprezintă arta și știința de a proiecta, a crea, a menține, a proteja și a reabilita diferite sisteme spațiale:

a) spațiile interioare – complexe obiectuale în interiorul încăperilor;

b) spațiile ambianței urbane (rurale) – complexe obiectuale în spațiile libere afiliate la aceste construcții;

c) spațiile mediului natural – parcurile și zonele verzi.

Scopul acestui domeniu, al designului, este folosirea maximal efectivă a spațiului concret: *integrarea tuturor elementelor componente într-un sistem unic încheșat*.

Designul mediului include următoarele domenii de proiectare tehnico-artistică:

— *designul de interior*;

— *designul spațiilor urbane*;

— *designul de landșaft*.

Designul activităților sociale. În ultimele decenii ale secolului XX, când se extinde și se diversifică spectrul proceselor de activități sociale (economice, administrative, politice, culturale etc.), se majorează în permanență nivelul lor de complexitate – devin din ce în ce mai complicate structurile și schemele lor organizaționale. În scopul optimizării desfășurării proceselor de activități sociale este creat un domeniu distinct al designului – *designul activităților sociale*. Această ramură a designului contemporan presupune realizarea proiectelor organizaționale ale diverselor procese de activitate socială. Elaborarea proiectelor respective se realizează prin *metoda de scenarizare*.

Design-scenariul prezintă expunerea succesivă a conținutului unui proces, a unei activități sau a unui eveniment planificat pentru un viitor apropiat.

În *designul-scenariu* este identificat: *subiectul* activității, *scena* – locul unde va fi desfășurată activitatea; *mizanscenele* – evenimentele în perindarea cărora se desfășoară subiectul; *eroii* care interpretează „rolurile” tuturor personajelor activității; *obiectele și rechizitele* încadrate în desfășurarea scenariului; *cadrul temporal* – cronometrajul integral și al etapelor intermediare ale activității; *auditoriul (grupul-țintă)*, spre atenția căruia este orientată activitatea.

Dramaturgia desfășurării scenariului include următoarele compartimente: *expoziția, intriga sau nodul acțiunii, dezvoltarea acțiunii, punctul culminant și deznodământul* [3, p. 96-118].

Designul informațional reprezintă o parte a designului care, la etapa actuală, se dezvoltă mai activ și mai intens în comparație cu celelalte domenii. Noțiunea *design informațional* semnifică procesul și rezultatul proiectării tehnico-artistice, al structurării și prezentării informației în scopul de a o face cât mai accesibilă receptării și a o livra într-un volum cât mai mare într-un timp cât mai restrâns.

De obicei, designul informațional este tratat ca procesul și rezultatul proiectării tehnico-artistice a surselor informaționale multimedia sau a serviciului informațional.

Domeniile principale de aplicare ale *designului informațional* sunt: sursele mass media – *media-designul*, precum și designul resurselor informaționale internet – *Web-designul*.

Principiile designului informațional. Designul informațional se bazează pe următoarele *principii*:

1. *Tehnic* – de livrare și translare a informației.
2. *Ergonomic* – de utilizare a izvoarelor și serviciilor informaționale.
3. *Psihologic* – de receptare a informației.
4. *Estetic* – de prezentare a informației.

Noile orizonturi și perspective ale dezvoltării designului contemporan se află în interacțiune cu cele mai stringente probleme ale contemporaneității: pericolul *crizei ecologice*, *impactul psihologic al civilizației tehnologizate asupra individului uman*, *globalizarea culturii*, lipsite de colorit etnic și diferențiere națională. Soluționarea problemelor create se datorează în modul primordial și decisiv *designului*.

Eco-designul este una din cele mai importante ramuri ale designului contemporan, care s-a constituit în situația când omul societății tehnologizate și informatizate s-a ciocnit de cataclisme ireversibile, generate de impactul produs de industria modernă asupra naturii. Urmările grave ale poluării mediului au impus aplicarea urgentă a măsurilor efective de stopare a consecințelor fatale, distructive ale acestuia. La ora actuală, obiectivele *eco-designului* sunt concepute printr-un proces continuu de reevaluare a practicilor de proiectare și producere orientate spre asigurarea societății contemporane cu produse ecologice, crearea unor condiții ecologic favorabile de viață prin amenajarea adecvată a interiorului și a spațiilor exterioare, prin protejarea mediului natural. *Eco-designul* prevede revizuirea materialelor și tehnologiilor în aspectul racordării lor la problemele ecologice, utilizarea resurselor energetice regenerabile, sporirea calității și longevității produselor, reutilizarea și reciclarea produselor folosite. *Eco-proiectarea* presupune o optimizare a întregului ciclu de viață al unui produs (de la “nașterea” până la “moartea” lui): o îmbunătățire a procesului de proiectare, producție, precum și o îmbunătățire a reciclării. Procesul de *eco-proiectare* implică:

- a) restricții la utilizarea și eliminarea materialelor cu substanțe periculoase;
- b) dezvoltarea eficienței funcționale a produsului;
- c) perfectarea aspectului său estetic.

Deci, *eco-proiectarea produsului* combină performanța optimizată și aspectul estetic cu avantajul de a fi ecologic: evaluarea toxicității produsului se face în faza de proiectare în scopul de a exclude impactul asupra mediului [4, p. 35-41].

Psiho-designul. Ideile lui Hippocrate despre sănătatea și starea psihică a omului ca rezultat al calității mediului înconjurător; teoriile tradiționale chineze Fengshui despre câmpurile geomagnetice și influența energetică a interioarelor de locuit asupra psihicului uman, a vieții personale și sociale; concepția savantul olandez *Piter van Gog* despre „climatul vital”; investigațiile Institutului de medicină cosmică din Rusia despre construirea interioarelor navale, reieșind din caracteristicile psihologice ale astronautilor – toate acestea au contribuit la desfășurarea (anii 1960-70) unei discuții, în care s-au încadrat mulți specialiști europeni (sociologi, psihologi, arhitecți, medici ș.a.) despre proiectul orașului cu un „climat fericit”. În contextul respectiv, ia naștere un nou domeniu al designului – *psiho-designul*, apreciat metaforic ca o „artă de a construi fericirea”. Astfel, în design, în special în *designul de interior*, se afirmă viziunea umanizării și sensibilizării mediului obiectual, adaptarea activității de proiectare a interioarelor la caracteristicile psihologice individuale, elaborarea unor design-proiecte unicate, individualizate, crearea condițiilor optime pentru existența omului în armonie cu lumea înconjurătoare și cu propriul univers spiritual.

Fiind integrat în toate sferele vieții și activității umane, designul trebuie conștientizat ca un fenomen social. Mecanismul de co-raportare, corelare și co-echilibrare dinamică a designului cu mediul social presupune interacțiunea lor: influența designului asupra mediului social și viceversa [4, p. 26].

Designul etnic. Designul contemporan găsește răspuns și la o altă problemă în evoluția civilizației contemporane, ce apare drept reacție la consecințele designului industrial din prima jumătate a secolului XX. Producția industrială „în serie” a generat tendința spre *standardizare și unificare* și, ca urmare, a

contribuit la afirmarea unui „*stil internațional*” atât în designul obiectual cât și în cel urban, arhitectural etc. Acest stil era lipsit totalmente de diferențiere națională și colorit etnocultural. Aceste tendințe, precum și fenomenul de globalizare a culturii din secolul XX, au motivat orientarea designului din cea de-a doua jumătate a secolului spre renașterea *tradițiilor culturale*, spre reevaluarea identității *etnice*, care s-au manifestat activ la etapa contemporană: în special, în designul interior, arhitectural, obiectual (inclusiv, vestimentar), peisajer etc. Este semnificativ faptul că, în avangarda designului mondial, s-au plasat acele școli naționale, ale căror stiluri etnice, tradiții și caracteristici ale patrimoniului cultural (*japonez, scandinav, italian, musulman, african etc.*) erau deosebit de pronunțate, păstrate și promovate.

În designul contemporan se manifestă un mare interes și pentru *stilurile etnice autohtone* care, prin prezența elementelor de cultură materială populară, re-crează o viziune filosofică seculară asupra mediului obiectual și asupra problemelor de amenajare a spațiilor de vitalitate umană.

Menirea designului în societate, comportarea lui, acțiunile produse de el ca răspuns la solicitările mediului cadrului social pot fi caracterizate și evaluate printr-o noțiune specială – *funcția socială a designului* [4, p. 19-22].

Odată cu majorarea rolului său în societatea contemporană, evoluează și se multiplică în permanență și *funcția socială* a designului. În designul contemporan această funcție este complexă și polivalentă. Cu alte cuvinte, designul contemporan este polifuncțional. Printre funcțiile sociale primordiale ale designului pot fi menționate următoarele:

1. *Funcția de prognozare*. Designul recepționează, analizează și generalizează noile tendințe în evoluția stilului și modei, exigențelor și cerințelor pe piață, gusturilor și opțiunilor consumatorilor. În temeiul acestor observații, designerul realizează *prognozarea* tendințelor respective pentru viitorul apropiat. Dar, în situația dată, el nu rămâne un simplu observator: designerul intervine activ în acest proces, anticipând, dirijând și modificând formarea tendințelor stilistice „de perspectivă”. Putem remarca și o manifestare deosebită a funcției de prognozare, care poate fi apreciată ca *utopică*: uneori designerii sunt implicați în proiecte care necesită „deplasarea” pe alte planete, în viitorul „îndepărtat” etc. (spre exemplu, la realizarea filmelor fantastice, așa-numitul *Future-design*).

2. *Funcția socializatoare*. În procesul de creație designerul proiectează obiecte, reieșind din necesitățile, cerințele și exigențele utilizatorilor, ceea ce exclude din procesul creativ de proiectare caracterul subiectiv caracteristic creației artistice (care exprimă viziunile, concepțiile filosofice, etice, estetice etc. ale artistului despre lume). Aceasta acordă fenomenului *design* calități de comunicare și consolidare socială.

3. *Funcția creativă*. Designul se află într-o stare de căutare permanentă a soluțiilor de a crea noi obiecte, produse care în mediul obiectual supraîncărcat încă nu au fost create. Deși este dificil de a găsi forme principial noi, designul extinde hotarele mediului obiectual, precum și ale spațiului cultural.

4. *Funcția raționalizatoare*. În activitatea de proiectare se urmărește scopul contopirii organice a utilității produselor și expresivității formelor lor. Aspectul rațional, analitic al procesului de proiectare contribuie la soluționarea optimă a indicilor tehnici și a structurii noului produs.

5. *Funcția semnificativă*. Prin structura și forma sa orice obiect manifestă:

- esența, identitatea sa funcțională (chiar și cea mai inovatoare formă exprimă obiectul propriu-zis);
- imaginea creatorului, stilului de firmă, brand-ului;
- imaginea consumatorului, statutul său social, gustul estetic, nivelul de cultură;
- indicii de stil, modă, tradiții naționale etc.

6. *Funcția organizatoare* (anti-entropică – entropie estetică: stare de dezordine și repartizare aleatorie a elementelor din care ia naștere opera de artă). În procesul creației produselor designul organizează, regulează, ordonează lumea obiectuală, mediul ambiant, modul comportamental al oamenilor, mediul informațional. O importanță deosebită are funcția organizatoare în procesul amenajării spațiale a sălilor de expoziții, centrelor comerciale, în care designul contribuie la dirijarea atenției și conduitei umane.

7. *Funcția estetică*. Esteticul reprezintă unul din componentele de bază ale activității de proiectare, fiind într-o legătură strânsă cu utilitarismul. Designul creează frumusețe și armonie – trăsătură care-l

înrușește cu arta. Dar, dacă în artă funcția estetică se manifestă în reproducerea realității, designul își manifestă funcția estetică în crearea unei realități noi – lumea obiectelor utile și frumoase.

Receptarea operei de artă este însoțită de *atitudine estetică* – proces afectiv și intelectual bazat pe excluderea intereselor vitale zilnice, suspendarea „legăturilor cotidiene” (fenomen apreciat de către celebrul estetician român T. Vianu prin noțiunea de „neatenție la viață” [5]). În design înalta valoare artistică, expresivitatea formei este strict dependentă de realizarea maximă a ideii constructive, a calităților superioare în aspectul destinației funcționale.

8. *Funcția hedonistică*. Hedonismul (din gr. *hedone* – plăcere, *delectare*) este o concepție etică apărută în antichitate, potrivit căreia plăcerea și desfătarea sunt scopul vieții, iar teoria estetică bazată pe hedonism consideră că principala funcție a artei este de a delecta.

Obiectele produse ca rezultat al activității de design, ca și creațiile artistice, au capacitatea de a servi ca un izvor de delectare, plăcere, deci, au o *funcție hedonistică*. Această senzație a plăcerii este provocată în rezultatul utilizării produselor proiectării tehnico-artistice. Funcția respectivă formează încă o trăsătură comună pentru design și artă, fiind și o dovadă în plus că designul și arta sunt fenomene înrudite.

9. *Funcția umanizatoare*. Printre celelalte funcții sociale ale designului cea mai esențială și principală este *funcția umanizatoare*. Designul constituie un mijloc important de ameliorare și înnoțire a condițiilor de vitalitate umană, a condițiilor de muncă și activitate socială. Prin design sunt afirmate valorile etice – grija și respectul față de om. Aplicarea designului contribuie la:

- păstrarea și acumularea potențialului energetic al omului;
- sporește productivitatea muncii;
- creează confort psihologic;
- protejează sănătatea.

Toate acestea confirmă destinația socială umanizatoare a designului, ceea ce, la rândul său, condiționează și argumentează constituirea noțiunii “umanism tehnologic” drept cea mai *prioritară caracteristică a designului contemporan*.

Din contextul celor expuse rezultă universalitatea fenomenului design, integrat organic în toate aspectele vieții economice, sociale, culturale, precum și importanța acestui fenomen ca factor de progres al civilizației contemporane.

Referințe bibliografice

1. AXINTE, C.; CRISTEA, I. *Elemente de design industrial: note de curs*. Bacău: Alma Mater, 2007.
2. DIACONESCU, D. *Designul conceptual al produselor*. Brașov: Editura Universității Transilvania, 2005.
3. ВАЛЬКОВА, Н.; ГРАБОВЕНКО, Ю. *Дизайн: Очерки теории системного проектирования*. Л.: ЛГУ, 1983.
4. FLOREA, E. *Designul – știință și disciplină de studiu*. Chișinău: Copitec Plus, 2011.
5. VIANU, T. *Estetica*. București: Editura pentru Literatură, 1968.

SCUARUL CA SPAȚIU VERDE URBAN MULTIDIMENSIONAL

THE SQUARE AS A MULTIDIMENSIONAL URBAN GREEN PLACE

RODICA TABURȚA,

conferențiar universitar, arhitect,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Spațiile urbane verzi dețin o serie de valori multidimensionale de natură ecologică, socială, economică, etică, estetică etc. În contextul dezvoltării urbane intense, zonele verzi capătă o importanță tot mai mare, încercând să răspundă exigențelor vieții citadine, cerințelor ecologice, necesității de biodiversitate, stabilitate, relaxare și mișcare în aer liber. Prin amenajarea spațiului verde Scuar cu Aleea Medicilor Iluștri din incinta teritoriului Blocului de studii nr.1 al Universității de Medicină din

mun. Chișinău, s-a urmărit reconversia unui spațiu urban degradat și transformarea acestuia într-o zonă de deservire atât a populației ce locuiește pe o rază de peste 400 m cât și a personalului didactic, studenților ce traversează sau se recrează în această zonă. Proiectul face parte dintr-o lucrare mai amplă: Complex arhitectural de menire social-culturală cu bibliotecă, muzeu și sală de conferințe (cca 4.300 m²). Proiectul s-a învrednicit de înalta mențiune – diploma „Cel mai bun proiect peisajer al anului 2014” acordată de către Uniunea Arhitecților din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: arhitectură, arhitectură peisajeră, design, artă, spațiu verde urban, ecologie, biodiversitate, valori multidimensionale

The urban green areas hold a number of multidimensional values of environmental, social, economic, ethnic and aesthetic nature. In the context of intense urban development, the green areas become increasingly important, trying to meet the needs related to the new aspects of city life, environmental requirements, biodiversity needs, stability, relaxation and movement in the open air. By arranging the green area the Square with the Great Doctors Alley on the territory of Block no. 1 of the University of Medicine from Chisinau, an attempt was made to renew a perishing urban area and transform it into an area that can serve people living within 400 m from it, the teaching staff or students who go through it or relax there, as well as for other people who just go by. This project is a part of a wider project: an Architectural Complex with social-cultural mission with a library, museum and a conference centre (cca 4,300 m²). The project has been awarded the Diploma for the best landscape project of 2014 by the Architects' Association of the RM.

Keywords: architecture, landscape architecture, design, art, urban square with green areas, alley, ecology, biodiversity, multidimensional values

Introducere.

Restrângerea spațiilor verzi accentuează puternic riscurile ecologice urbane și au impact negativ imediat asupra calității vieții și stării de sănătate a populației. Municipiul Chișinău, având în prezent un ritm alarmant anual de extindere a modului de viață urban (conform datelor Biroului Național de Statistică în anul 2015 aproximativ jumătate din populația urbană locuiește în mun. Chișinău) se confruntă cu mari probleme, precum intensificarea traficului, poluarea atmosferică, criza de locuințe, acumularea de deșeuri, adăugând și reducerea, pe alocuri dramatică, a spațiilor verzi, prin convertirea acestora în suprafețe ocupate cu construcții.

Spațiile urbane verzi dețin o serie de valori multidimensionale de natură ecologică, socială, economică, etică, estetică etc. În contextul dezvoltării urbane intense zonele verzi capătă o importanță tot mai mare, încercând să răspundă exigențelor vieții citadine, cerințelor ecologice, necesității de biodiversitate, stabilitate, relaxare și mișcare în aer liber. În prezent, spațiul verde urban este definit variat, în funcție de „modurile în care influențează diferitele aspecte ale vieții umane și ale sistemului urban ca întreg” (Practical Evaluation Tools for Urban Sustainability – Green Blue). În Europa, unele cercetări privind evoluția spațiilor verzi sunt integrate în al V-lea Program-cadru al Uniunii Europene, sub titlul „Orașul de mâine și moștenirea culturală”. Astfel, Proiectul EC FP5 URGE (European Community Framework Programme 5 – Urban Green Environment) conceptualizează spațiul urban ca pe un sistem împânzit de „spații verzi publice ... utilizate direct pentru recreere activă sau pasivă, ori utilizate indirect prin influența lor pozitivă asupra mediului urban accesibil cetățenilor, servind diverselor nevoi ale acestora, ridicând astfel calitatea vieții în oraș”.

Spațiul verde este considerat un areal multifuncțional prin producerea de oxigen ce contribuie la îmbunătățirea aerului din mediul urban, îmbospătându-l permanent și acționând, de asemenea, ca un filtru verde pentru noxe și diferite pulberi, purificând atmosfera. Spațiul verde este, de asemenea, o barieră în fața vântului și a poluării fonice, acționând prin captarea și dispersia sunetelor. La fel, spațiul verde constituie un loc de recreere și odihnă, un spațiu de deconectare pentru locuitorii unui oraș, cu menționarea cantitativ numerică și bogat diversificată în specii și feluri de peisaje, cu impactul major benefic psihologic. Crearea de noi zone verzi urbane, protejarea, conservarea și extinderea celor existente, inclusiv și prin (re)amenajarea scuarurilor, reprezintă un mijloc important de combatere a acțiunii factorilor poluanți și de ameliorare a mediului de viață al oamenilor.

Spațiul verde urban din Chișinău.

În Republica Moldova termenul de spațiu verde este descris, conform Legii nr. 591-XIV din 23 septembrie 1999 (Legea privind spațiile verzi ale localităților urbane și rurale) ca sistem armonizat ar-

hitectural, format din elemente ale complexelor peisagistice intravilane și extravilane ale localităților urbane și rurale (peisaje naturale, construcții rutiere, horticoale, locative), important din punct de vedere estetic, biologic și ecologic, care include, de regulă, o comunitate de vegetație (lemnoasă arborescentă, arbustivă, floricolă și erbacee) și animale (*art. 2*). În legislația Republicii Moldova sunt descrise următoarele tipuri de spații verzi: *pădure-parc, parc, scuar, grădină și spații verzi (art.2 modificat prin LP202-XVI din 26.07.07, MO141-145/07.09.07 art.599)*.

Chișinăul secolului al XXI-lea se confruntă tot mai mult cu diverse probleme urbane, printre cele majore se pot menționa: aglomerația, datorată densității mari a populației (*Municipiul Chișinău a înregistrat pe 1 ianuarie 2015 o populație de 807, 05 mii de locuitori, marcând o creștere de peste 75 de mii de locuitori doar pe parcursul unui an*), traficul auto intens și insuficiența locurilor de parcare, poluarea atmosferică (*cu gaze generate, în special, de traficul auto*), starea de salubritate insuficientă, inclusiv suprafețe reduse de spații verzi. Conform bilanțului funciar [3], suprafața totală al orașului Chișinău constituie 12,3 mii ha, divizate pe diferite destinații și funcțiuni. Dar, corespunzător ultimelor rezultate de inventariere efectuate la 01.01.2009, suprafața spațiilor verzi este de 2,8 mii ha ce constituie 23% din fondul funciar. Astfel, unui locuitor al capitalei îi revine cca 36 mp de spații verzi, dacă avem în vedere că norma OMS (*Republica Moldova a devenit membră a Organizației Mondiale a Sănătății (OMS) la 4 mai 1992*) este de 50 mp/locuitor, iar standardul Uniunii Europene este de 26 mp/locuitor, putem concluziona, că în orașului Chișinău, situația spațiilor verzi urbane este mult sub nivelul normei OMS, iar standardul Uniunii Europene nu se știe dacă este respectat, datorită, în special, diminuării continue a suprafeței acestora în ultimii 5 ani (*Planul Local de Acțiuni pentru Mediu al municipiului Chișinău, 2010*).

Spațiul verde urban al municipiului Chișinău este format din 10 parcuri silvice, 6 parcuri, 4 grădini publice și 31 de scuaruri. *Spațiile verzi urbane* sunt amplasate preponderent în partea de nord și de vest a orașului, iar *scuarurile* persistă în toate sectoarele orașului: Ciocana (39,2 ha), Centru (27,7 ha), Botanica (21,9 ha), mai puține la Râșcani (17,9 ha) și Buiucani (4 ha) [5].

În acest ecosistem nu există o rețea de coridoare verzi, care să facă legătură între parcuri și alte spații verzi compacte. Iar, în fiecare an, Chișinăul pierde câte 100 hectare de spații verzi, acest impact negativ fiind deja o tendință. În locul spațiilor verzi urbane pe terenurile arendate pe zeci de ani înainte sau cumpărate cu sume derizorii, sunt ridicate blocuri, restaurante, benzinării etc. În aceste condiții, amenajarea de noi spații verzi sau reamenajarea celor existente, inclusiv scuarurilor, trebuie să se înscrie în procesul general de regenerare urbană ca o condiție esențială a creșterii calității vieții populației [2].

Scuar urban.

Scuarul este un spațiu verde, cu suprafața de până la 3 hectare, amplasat, de obicei, între străzi, cu funcții de odihnă și de facilitare a circulației pietonilor de la o stradă la alta (*art.2 modificat prin LP202-XVI din 26.07.07, MO141-145/07.09.07 art.599*).

Raza de deservire a unui scuar este de cca. 400 m, ceea ce corespunde distanței parcurse pe jos de către un om cu mers lejer, în cca 6-8 minute. Mărimea unui scuar se stabilește, luându-se în considerare că 20% din populația ce locuiește în raza de deservire, frecventează simultan acel scuar. Norma pentru un vizitator este de 25-30 mp. Numărul scuarurilor se stabilește în funcție de mărimea centrului populat și de prezența altor unități de spațiu verde. Forma scuarului este dată de poziția acestuia, destinație, configurația terenului și construcțiile din jur.

Scuarurile pot fi clasificate în modul următor: *după durată* (permanente, temporare sau provizorii); *după modul de amplasare* (scuarurile pot fi situate: în piețe, înconjurate de străzi sau artere de circulație, în interiorul cartierelor de locuit); *după destinație* (scuarurile pot fi: scuaruri destinate odihnei și jocului copiilor de vârsta preșcolară; scuarurile destinate recreării și odihnei de scurta durată; scuarurile cu funcție prioritară decorativă). Primele doua categorii de scuaruri prezintă în componența lor plantații de arbori și arbuști, peluze de iarbă, aranjamente și decorațiuni florale, alei,

scări (în cazul terenului accidentate), bănci, chiar bazine cu apă sau fântâni arteziene, statui, chioșcuri pentru odihnă sau chiar monumente, dispuse la încrucișarea aleilor frecvent circulate [1].

Compoziția unui scuar poate fi geometrică sau liberă și în strânsă legătură cu ansamblul arhitectural învecinat. Dispoziția aleilor, ce ocupa 15-20% din suprafața scuarului, trebuie să permită fluxul pietonilor după direcțiile dominante de circulație impuse de obiectivele de interes din apropiere. Plantațiile arbustive și arborescente sunt concepute și dispuse sub forma de grupuri, boschete, în lungul aleilor, spre periferia scuarului, astfel încât să ofere protective față de zonele cu trafic auto intens, adăpost contra curenților de aer din direcția dominantă, zone umbrite dar și zone însorite. Aceste plantații ocupa o suprafață importantă, între 20-60%.

Scuar cu Aleea Medicilor Iluștri (studiu de caz).

Având în vedere că spațiile verzi din orașul Chișinău sunt insuficiente atât ca număr cât și ca suprafață, Universitatea de Stat de Medicină și Farmacie "Nicolae Testemițanu" din Chișinău, în parteneriat cu Primăria Municipiului Chișinău, și-a propus amenajarea unui spațiu verde *Scuar cu Aleea Medicilor Iluștri din incinta teritoriului Blocului de studii nr.1 al Universității de Medicină din mun. Chișinău* [4].

Pentru realizarea acestui obiectiv, se dorește amenajarea unui spațiu verde de 1,6 ha, situat în partea de sud-est a orașului, limitat de strada N. Testemițanu (nord-vest) și st. C. Virnav (sud-est). Spațiul verde urban de tip *scuar* face legătura între Clădirea corpului didactic nr.1 și *Complexul multifuncțional de menire social-culturală* care include o sală de expoziții a Muzeului de Istorie al Medicinii din Moldova, sală de conferințe, bibliotecă științifică, centru de autogovernare a studenților cu facilități sportive și de o cafenea (cca 4.300 mp), care se află în construcție. În vecinătatea imediată (nord-vest) a scuarului se află un bloc nou cu 11 etaje, care reprezintă o clădire rezidențială, cu o infrastructură dezvoltată.



Des. 1. Glorieta, intrare principală în scuar.

Specificul categoriei de intervenție a spațiului verde urban de tip scuar, cu o suprafață relativ mică, înconjurată de trei obiecte de arhitectură cu volumetrie și funcțiuni diverse (*des.2*), a impus o soluție de proiectare și amenajare peisajeră a scuarului care va putea să conlucreze, vizual și eventual funcțional, cu inserția obiectelor existente.



Des. 2. Perspectiva Scuar cu Alea Medicilor Iluștri.

Intrarea principală a *Scuarului cu Alea Medicilor Iluștri* este accentuată de "Glorietă" (*des.1*), o construcție arhitectonică circulară cu coloane, prin care s-a personalizat acest spațiu verde urban. Imediat după intrare se află axa principală a scuarului, pe parcursul căreia s-au organizat 4 boschete cu 5 monumente comemorative în fiecare, amplasate în forma de semicerc, iar în centrul fiecărui boschet a fost amplasat câte un havuz decorativ cu joc de jeturi de apă (*des.3*). Proiectul prevede delimitarea scuarului printr-un gard și un aliniament de arbori, realizarea unor alei care urmăresc linia naturală a terenului, construirea havuzurilor cu jet de apă, construirea unui foișor, precum și realizarea unei zone de relaxare cu bănci și monumente medicilor iluștri.

Compoziția scuarului este geometrică, concepută în strânsă legătură cu ansamblurile arhitecturale învecinate. Dispoziția aleilor permite fluxul pietonilor după direcțiile dominante de circulație impuse de obiectivele de interes din apropiere. Plantațiile arbustive și arborescente sunt concepute și dispuse sub forma de grupuri, boschete, în lungul aleilor, spre periferia scuarului, astfel încât să ofere protecție față de zonele cu trafic auto intens, adăpost contra curenților de aer din direcția dominantă, zone umbrite, dar și zone însorite.



Des. 3. Alea Medicilor Iluștri, scuar.

Prin amenajarea spațiului verde *Scuar cu Aleea Medicilor Iluștri din incinta teritoriului Blocului de studii nr.1 al Universității de Medicină din mun. Chișinău* s-a urmărit reconversia unui spațiu urban degradat și transformarea acestuia într-o zonă de deservire atât a populației ce locuiește pe o rază de peste 400 m cât și a personalului didactic, studenților ce traversează sau se recrează în această zonă. Proiectul face parte dintr-o lucrare mai amplă: *Complex arhitectural de menire social-culturală* cu bibliotecă, muzeu și sală de conferințe (cca 4.300 m²) elaborat de către arhitectul șef Victor Chiosa și echipa de proiectare a firmei de arhitectură ”Patium Design”: arhitect Rodica Taburța, arhitect Iurie Vasilev, inginer peisajer Svetlana Miliuhina etc. Proiectul s-a învrednicit de înalta mențiune – diploma *Cel mai bun proiect peisajer al anului 2014* acordată de către Uniunea Arhitecților din Republica Moldova.

Concluzii.

În contextul dezvoltării urbane accentuate, *zonele verzi* dobândesc o importanță tot mai mare, încercând să îndeplinească nevoi legate de noile aspecte ale vieții citadine, de cerințele ecologice, de nevoia de biodiversitate, de stabilitate, de relaxare și mișcare în aer liber, de cerințe estetice și etice.

Scuarurile reprezintă o categorie importantă de spații verzi cu acces nelimitat, intens frecventate sau traversate de vizitatori și trecători, care sunt mai răspândite în cadrul orașului și răspund operativ nevoilor de odihnă și lectură de scurtă durată sau realizării unui efect decorativ deosebit. Ele nu trebuie considerate un accesoriu sau un simplu element de decor, ci o dotare social-umană la fel de importantă ca celelalte.

Amenajarea spațiului verde *Scuar cu Aleea Medicilor Iluștri* poate servi un exemplu demn de urmat în scopul înființării de noi spații verzi urbane parcuri, scuaruri și aliniamente plantate, reabilitării celor existente și, mai ales, în scopul interzicerii desființării zonelor verzi existente.

Referințe bibliografice

1. ILIESCU, A.- F. *Arhitectură peisajeră*. București: Ceres, 2006.
2. РУССУ, А. ”Зеленая” инвентаризация. В: *Кишиневский обозреватель. Выпуск № 17* [online]. 2010, 5 iunie. [citat la 20 mart. 2015]. Disponibil pe Internet: <http://www.ko.md/main/view_article.php>.
3. Codul funciar nr. 828-XII din 25.12.1991. Modificat LP 157 din 28.06.13. Publicat: 26.07.2013 în Monitorul Oficial Nr. 161-166 art. Nr: 520. [citat la 10 mart. 2015]. Disponibil pe Internet: <<http://lex.justice.md/index.php>>.
4. Memoriu Explicativ. Proiect de execuție. Obiectul ”Scuar cu Aleea Medicilor Iluștri din incinta teritoriului Blocului de studii nr.1 din str. N. Testemițanu, 27”, Chișinău, 2013. Disponibil la adresa de e-mail: patium_design@pochta.ru
5. Planul local de Acțiuni pentru mediu al municipiului Chișinău, 2010. [online]. 2010. [citat la 15 mart. 2015]. Disponibil pe Internet: <www.chisinau.md/public/files/subdiviziuni.../Dir_socio_ecologica.doc>.

ILUMINAREA – ELEMENT DE DECORARE AL INTERIOARELOR CONTEMPORANE

L'ÉCLAIRAGE – L'ÉLÉMENT DE LA DÉCORATION DES INTÉRIEURS CONTEMPORAINS

INGA MAȚCAN-LÎSENCO,

lector universitar, master în arte,
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

În comunicarea dată se explică importanța iluminării pentru realizarea interioarelor contemporane. Sunt specificate prin exemple (materiale, tehnici etc.) piesele de iluminat drept elemente necesare pentru obținerea unei finalități complexe cu o

amprentă unică personalizată și adaptarea acesteia la condițiile social-economice.

Cuvinte-cheie: iluminarea naturală, iluminarea artificială, interior contemporan decorat, decorarea interioarelor

Dans cette communication on explique l'importance de l'éclairage pour la réalisation d'un intérieur contemporain. Les pièces de l'éclairage sont spécifiées par des exemples (des matériaux, des techniques, etc) comme des éléments nécessaires pour obtenir une finalité complexe avec une empreinte personnalisée et l'adaptation de l'empreinte aux conditions sociales-économiques.

Mots clés: éclairage naturel, éclairage artificiel, intérieur contemporain décoré, décoration des intérieurs

Introducere.

Una din necesitățile fundamentale ale omului o constituie **înfrumusețarea** ambianței, în scopul obținerii confortului psihologic, dar și fiziologic, care are la bază îmbinarea elementelor estetice cu cele tehnice ale designului interior în vederea obținerii unor spații complexe, funcționale, acordându-se o mare atenție personalizării acestora.

Odată cu evoluția omenirii, iluminarea eficientă a căpătat domenii și direcții noi. Tema este actuală prin prezentarea diversității majore a corpurilor de iluminat (configurația, parametrii, gama cromatică, material prim, costul etc.) de pe piața autohtonă cât și din afara ei, apărute în urma solicitării sporite în prezent de către beneficiari pentru decorarea interioarelor contemporane.

Lumina are un rol bine determinat – influența percepției vizuale a individului asupra unui spațiu, capacitatea modificării dispoziției – servind drept o completare a designului de interior din punct de vedere estetic.

Clasificarea tipurilor de iluminat.

În situațiile de iluminare deficitară sau excesivă sporește încordarea aparatului vizual, dar și a sistemului nervos central, scăzând astfel randamentul acestuia. În rezultat, apare osteneala vizuală într-un timp mai scurt, fapt ce poate duce la diverse manifestări acute sau cronice (miopie, nistagmus, foto-traumatism retinal).

În prezent sunt cunoscute diverse tipuri de iluminat: *iluminat artificial, decorativ, general, ambiental, lateral, punctual*, dar fiecare dintre acestea exercită un anumit scop.

Iluminatul general are scopul de a asigura repartizarea uniformă a luminii pentru a executa activități generale în așa mod încât să existe o iluminare suficientă pentru acestea (lectura, prepararea bucatelor etc.). Acest tip de iluminat poate fi obținut prin montarea unor surse de lumină din plafon.

Iluminatul artificial este obținut prin realizarea a două sisteme și anume: incandescent și cel fluorescent. În prezent cel mai utilizat este sistemul incandescent, care produce radiații vizibile cu lungimi de undă în zona culorii galbene, bine percepute de organul vizual. O mare însemnătate în organizarea corectă a iluminatului artificial are alegerea și instalarea corectă a corpurilor de iluminat – ele trebuie să corespundă cerințelor de protecție a muncii, să fie rezistente, trainice și comode la exploatare

Iluminatul decorativ are scopul de a pune în evidență unele zone care au ca parte componentă construcției și elemente deosebite, reprezentative ale interiorului (statui, zone verzi etc.).

Iluminatul ambiental oferă o iluminare mai fină, ce se utilizează atunci când este necesară obținerea unei ambianțe într-un spațiu sau pentru delimitarea încăperilor. Acest tip de iluminat se poate realiza cu ajutorul luminii indirecte (de ex.: scafe, tavane false mai suspendate față de înălțimea camerei).

Iluminatul lateral se utilizează în golurile pereților laterali pentru a introduce razele solare în clădire care este o soluție reușită în cazul suprafețelor plane. Acest tip de iluminare are un dezavantaj: poate produce o strălucire exagerată cauzată de către contrastul dintre gol și pereți. În scopul evitării acestei incomodități se utilizează de obicei diverse elemente de umbră.

Iluminatul punctual (de accent) – lumină direct concentrată asupra unor elemente arhitecturale sau decorative, asupra unui punct de interes sporit ce poate fi reprezentat de către un tablou, statuie. Acest tip de iluminare scoate în evidență un element interior.

Pentru a obține un nivel de lumină dorit este necesar să adaptăm un nivel de iluminare diferit, în funcție de coeficientul de reflexie al materialului de finisaj utilizat în interior.

Din punct de vedere igienic, **iluminatul rațional** este necesar pentru funcția normală a aparatului vizual. Funcțiile vizuale (acuitatea vizuală, sensibilitatea la contrast, viteza perceperii vizuale și stabilitatea vederii clare) variază în raport cu intensitatea iluminatului – scad considerabil în condițiile unui iluminat insuficient și se îmbunătățesc odată cu creșterea nivelului lui. În afară de aceasta, iluminatul rațional influențează pozitiv asupra sistemului nervos, sporește capacitatea de muncă și calitatea lucrului, micșorează oboseala.

În funcție de temperatură, gama cromatică și rolul încăperii se poate utiliza: *lumina caldă, rece* sau cea *neutră*:

- *lumina caldă* – de culoare gălbuie, se utilizează în spațiile unde se dorește un nivel de iluminare scăzut, cum ar fi dormitorul, zona de circulație etc.
- *lumina rece* – de culoare albastră, se întrebuințează în cazul solicitării unui nivel înalt de iluminat în zonele unde se desfășoară diverse activități cu un nivel sporit de concentrare intelectuală (odaie pentru copii, zona de lucru în bucătărie, birou, etc.
- *lumina neutră* – de culoare albă, se utilizează în cazul accentuării gamei cromatice a culorii puternice în scopul păstrării percepției vizuale optimale.

La etapa de selectare a finisajelor se recomandă combinarea acestora sub lumina artificială a pieselor de iluminat care vor fi utilizate în decorarea interiorului aflat în proiectare.

Materialele și tehnicile pieselor de iluminat.

După mai mult de douăzeci de milenii de quasi-imobilism în sens tehnologic, în prezent asistăm la o succesiune excesivă de noi tehnici și materiale, tot mai performante, a iluminării interioare prin intermediul utilizării: corpurilor de iluminat a căror forme și caracteristici au evoluat în simbioză cu noii combustibili.

De-a lungul evoluției sale sistemele de iluminare interioară s-au schimbat considerabil, pe măsura avansării tehnologice. Importanța și designul corpurilor de iluminat se face direct proporțional cu necesitatea unui bun iluminat, uneori predominând una dintre ele, totul depinde de sarcina prealabilă, de ex.: în cazul când dorim un corp de iluminat care să ofere multă lumină, sau care să aibă rol de design, constituind și un element important de decorare a interioarelor contemporane.

Corpul de iluminat – un aparat electric executat în scopul distribuției și transmiterii fluxului luminos transmis de către sursa de lumină ce asigură alimentarea cu energie electrică a sursei de lumină, protecției sursei de lumină împotriva agenților de mediu și a șocurilor mecanice și protecției vizuale a omului. Datorită capacității de a forma o atmosferă bună, de a crea un spațiu estetic, comod și cald, corpurile de iluminat au o influență majoră în succesul proiectelor de **design interior**.

Prin intermediul corpurilor de iluminat spațiile reci pot căpăta transformări spectaculoase prin utilizarea efectelor de lumină, folosind gama cromatică caldă care schimbă radical ambianța. Un corp de lumină eminent ca stil, conferă valoare ambientului prin lumina și designul propriu, fiind considerat drept un accesoriu de bun gust.

Iluminatul este foarte important într-un interior amenajat în stil contemporan:

- corpurile de iluminat trebuie să fie de forme interesante, sculpturale, cu linii simple și care să aibă, de preferință, accente decorative metalice sau abajururi în culori puternice;
- se utilizează pete îndrăznețe de culoare, fie în zugrăveala pereților, a unei piese de mobilier sau a unei piese de decor: draperie, ramă, tablou, față de masa, tapițerie mobilier;
- se fabrică din sticlă (mată etc.), metal (alamă, cupru, melhior), piatră (naturală sau artificială) și lemn – toate se potrivesc pentru confecționarea elementelor de decor în interioarele contemporane. Pentru a evita însă un aspect rece și neprimitor, sunt utilizate culorile calde unde decorul se efectuează cu materiale și accesorii având texturi speciale;
- fiecare element din interior va fi evidențiat corespunzător, fiind înconjurat de alte obiecte mici, fără legătură cu acesta (pereți despărțitori iluminați din interior, pardoseli iluminate, panouri decorative cu iluminare montată etc.).

În prezent sunt utilizate unele metode de prelucrare întrebuintate la confecționarea pieselor și elementelor de iluminat în interioare (laminarea, transflarea, prelucrarea termică, sudarea, tăierea, trasarea, înălbirea, găurirea, traforarea, incrustația, emailarea etc.).

Pentru obținerea unui efect specific dorit, cu o amprență bine determinată, materia primă, gama, forma corpului de iluminat sunt mai mult decât importante, fiind considerate un ultim procedeu în integrarea complexă a spațiului ce poate fi definit ca stil.

Lumina poate transmite bogăție și putere prin designul corpurilor de iluminat confecționate din materiale deosebite (metale semiprețioase, metale prețioase, marmură, granit, etc.) specifice ambiențului în stil clasic, dar poate transmite și armonie, și bun gust în stilul contemporan, chiar dacă se folosesc corpuri de iluminat din sticlă, aluminiu și accesorii din oțel.

Pentru iluminarea încăperilor principale ale instituțiilor pentru copii și adolescenți se recomandă folosirea corpurilor luminescente de tipul: corp luminescent de iluminare generală, corp luminescent de pod de iluminare generală, corp luminescent de pod cu lumină difuză, frecvent sunt răspândite și corpurile luminescente de pod unificate. Iluminatul artificial trebuie să asigure o lumină uniformă și difuză, să posede un nivel suficient de intensitate și un spectru optim, să nu orbească ochii. Drept surse pentru iluminatul artificial al încăperilor se folosesc lămpile incandescente și cele luminescente.

Iluminatul în odăile preconizate pentru copii trebuie să corespundă vârstei copiilor, se va ține cont de luminozitate, deoarece ea este mediul de creștere și dezvoltare al acestora. Este necesar procurarea unei lămpi ce va fi amplasată în centrul încăperii, constituind sursa ei principală de lumină, care trebuie să fie închisă, așa încât copiii să nu privească direct la bec, ceea ce poate afecta vederea. În funcție de menirea încăperii (lecții, joacă etc.), se vor instala *corpuri de iluminat suplimentare* amplasate pe noptieră sau în alte locuri comode. Se poate acorda atenție veiozelor cu diverse motive care pot reprezenta scene din desene animate, povești trezind curiozitatea copiilor. Lămpile și suporturile montate în pereți asigură o iluminare propice benefică pentru copiii mici, se recomandă iluminatul care se obține prin reflectarea acestuia de pe tavan și pereți.

Pentru școlari este preconizată lumina care i-ar motiva la învățătură, binevenite sunt veiozele atașate pe pereți ce vor fi suplimentare la iluminatul general. Pentru copiii ce scriu cu mâna dreaptă se recomandă ca lumina să cadă din partea stângă iar la cei ce scriu cu mâna stângă – invers, ca să nu se creeze o umbră deranjantă pentru procesul de studiu. Pentru adolescenți se va ține seama de faptul ca pe monitorul calculatorului să nu se formeze reflexe ce au un efect negativ asupra vederii. O soluție ar fi instalarea *lămpilor mobile* care au proprietatea de a fi transportate după dorință și necesitate, acestea fiind utilizate frecvent și la locul de muncă.

Iluminatul în bucătărie se va efectua pe post de ornamente decorative: neoane, corpuri de iluminat suspendate, suporturi, aplicații, lămpi etc., una din soluții ar fi *suporturi integrate în oglinzi* constituind o modalitate clasică, dar decorativă, se poate utiliza și neonul integrat, este o modalitate optimizată a difuzării luminii în întreaga încăpere fără a supraîncărca spațiul sau metoda suporturilor integrate montate în mobilier.

Într-o bucătărie este necesar utilizarea a trei surse de iluminare: iluminatul general care ajută la preparat, iluminatul ambiental combinat cu cel punctual pentru locul de luat masa, iluminatul de accent folosit în zona preparării bucatelor. Iluminarea optimală în bucătărie se realizează prin intermediul corpurilor incastate în tavan (suporturi cu LED sau halogen) sau a celor suspendate, ca supliment se va utiliza sursa de lumină poziționată sub corpuri suspendate. Pentru a crea o atmosferă potrivită la servirea cinei, se recomandă instalarea unui dimer pentru corpurile de iluminat amplasate în bucătărie sau utilizarea surselor de iluminat aflate sub corpurile suspendate. La difuzarea luminii în toată zona din bucătărie se recurge la suporturi mici, discrete din tavan.

În birou se vor utiliza lămpi cu halogen cu tensiune joasă, unde se poate evita consumul de electricitate al transformatorului prin stingerea luminii de la un panou de comandă.

Este recomandat ca și zonele restrânse, precum debaralele, holurile etc. să beneficieze de un sistem de iluminat care va fi utilizat în caz de necesitate. Unele zone necesită o iluminare puternică, localizată (oglindea de baie, masa de bucătărie, colțul de lucru ș-a.); pentru aceste spații vor fi montate surse adiționale.

Pe coridoare, scări se reduce consumul de electricitate cu până la 50%, utilizând detectoare de mișcare; o posibilitate eficientă a lămpilor este oferită de „*automate de scări*” – tehnologie potrivită pentru scări rulante, camere de depozitare etc.

Pentru încăperile de dimensiuni mari este recomandată utilizarea multiplelor surse de iluminat în combinații moderne, din rațiuni estetice pentru asigurarea necesarului de lumină.

În zona blocului sanitar o importanță majoră o are planificarea minuțioasă a iluminatului operațiunea de montaj a sistemului de iluminat implică măsuri speciale pentru a garanta securitatea beneficiarilor în condiții de condensare, umiditate, vaporizare.

În zona livingului pentru obținerea atmosferei de căldură și relaxare se recomandă montarea veiozelor ori a lămpadelor înalte sau a candelabrelor în cazul locuințelor la sol; la bloc – diverse plafoniere, în funcție de suprafață se va opta pentru numărul de becuri. În zona de deservire, masa poate fi evidențiată prin montarea unuia sau a mai multor pendule montate de asupra mesei.

Aplicele, veiozele, suporturile, lămpadarele, corpurile de iluminat sunt ele însele obiecte decorative interesante și pot accentua atmosfera unui interior.

Utilizarea luminii artificiale este o măsură importantă de eficiență energetică care face posibilă realizarea unor economii de energie considerabile. Se va ține cont de întrebuințarea luminii naturale atunci când se planifică soluții noi de iluminat obținute prin montarea unor senzori pentru instalațiile de iluminat existente.

Argumentele de mai sus au avut ca scop asimilarea importanței selectării corecte a pieselor de iluminat, după criteriile specifice, în dependență de zona necesară. Lumina este adusă în prezent în mediul rural, dar și în cel urban, prin serviciile oferite de către piața națională, dar și cea internațională, de magazine specializate, dar și prin intermediul rețelelor de socializare, la nivel calitativ înalt, la un preț variabil.

Concluzii.

Iluminarea artificială are un rol deosebit de important în ceea ce privește siguranța, dar și securitatea. Drept exemplu poate servi iluminarea intrărilor sau a spațiilor de circulație care poate reduce riscul de pericol a incendiilor, inundațiilor etc., fiind un instrument puternic pentru arhitecți, designeri: ea poate schimba percepția noastră asupra culorilor și formelor, fiind o “creatoare de forme”.

Iluminarea poate crea ambianțe diferite, poate reda unui spațiu un sentiment de magie, astfel, prin concentrarea luminii, atrăgând atenția asupra unor puncte specifice ce prezintă un interes deosebit. Iluminarea poate face ca încăperea sau un obiect oarecare să aibă un aspect, o stare anume (plictisitoare, calmă, plăcută, monotonă, deschisă, închisă sau încântătoare etc.).

Designul de interior presupune îmbunătățirea condițiilor de viață prin crearea unei atmosfere ce îmbină atât principii estetice, de ergonomie, cât și antropologice care măresc funcționalitatea și calitatea spațiilor interioare.

Referințe bibliografice

1. BIANCHI, C. *Tehnica iluminatului*. (Curs UTCB, 2006).
2. GHEORGHIU, N., MILITARU, P. *Teoria și practica iluminatului electric*, Chișinău: Tehnică, 1990.
3. MILESCU, S. *Lumina naturală și lumina artificială în arhitectură*. (Curs IAIM, 2012).
4. MOROLD, D. *Iluminatul urban. Aspecte fundamentale, soluții și calculul sistemelor de iluminat*. București: Matrix Rom, 1999.
5. PANA, C. *Iluminat artificial: teorie și aspect de proiectare*. București: Ion Mincu, 2011.
6. ГУСЕВ, Н; МАКАРЕВИЧ, В. *Световая архитектура*. М: Стройиздат, 2013.
7. КЭТРИН, С. *Пространство и свет в современном интерьере*. М: Кладезь, 2007.

Științe socio-umane

CULTURA ÎN ETAPA DE TRANZIȚIE: REALITĂȚI ȘI TENDINȚE

CULTURE DURING THE TRASITION PERIOD: REALITIES AND TENDENCIES

IURIE CARAMAN,

conferențiar cercetător, AȘM,

doctor în sociologie, cercetător științific coordonator,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Acest articol oglindește rezultatul unei cercetări sociologice naționale efectuată în comunitățile rurale din Republica Moldova și a analizei datelor din anuarele statistice, care relevă situația consumului cultural al locuitorilor din comunitățile rurale din țară.

Confruntarea datelor obținute în rezultatul cercetării sociologice și a datelor statistice relevă faptul că etapa de tranziție și modificările parvenite au schimbat radical spectrul cultural din Republica Moldova, desfășurarea și petrecerea timpului liber devenind mult mai individualizate față de timpul colectivizat propus de imperiul sovietic. Iar consumul cultural primește, de asemenea, o tentă ce ține mai mult de persoana ori individul luat aparte și de atenția/grija oferită culturii atât în familie cât și de către administrația publică locală.

Cuvinte-cheie: cultură, consum cultural, studiu sociologic, timp liber

The present article represents the result of a national sociological research conducted in the rural communities of the Republic of Moldova and it is based on the analysis of the statistical yearbooks data, which describe the situation of cultural consumption by the inhabitants of the local rural communities. The results obtained within the sociological research and the confrontation of the statistical data indicate that the changes that took place during the transition period have radically modified the cultural palette in the Republic of Moldova, free time spending becoming much more individualized compared with the collectivist style offered by the Soviet empire. Cultural consumption is also influenced by the individual person and by the attention/care offered to culture both by the family and by the local public administration.

Keywords: culture, cultural consumption, sociological study, free time

Mai mult de două decenii, Republica Moldova parcurge un proces de modernizare și tranziție de la un sistem social-economic și politic la altul, care aduce cu sine schimbări valorice și tendințe noi. Schimbările și șocurile politice, economice și sociale generate de modernizare au fost amplificate de diverși factori: apariția relațiilor de piață în urma distrugerii imperiului sovietic, survenite la finele secolului XX, conflictul transnistrean, „criza identitară“, influențe semnificative din exterior asupra proceselor interne. Factorii menționați mai sus au contribuit la fragmentarea societății moldovenești în noi grupe sociale și culturale, în segmente etnice, lingvistice, regionale etc.

Interesul pentru problemele culturii este legat astăzi de noile modele de dezvoltare socială și de faptul că componentele culturii au devenit factori hotărâtori ai schimbării sociale. În această competiție culturală, ce are loc între societăți, este important să sporim forța creatoare, să dezvoltăm un învățământ formativ care să-i instruiască pe oameni să învețe singuri și să se adapteze la complexitatea mediului contemporan [1, p.131].

În prezentul studiu ne vom focusa atenția asupra aspectelor consumului cultural din Republica Moldova prin intermediul evaluării culturii de la începutul etapei de tranziție și a situației la ziua de astăzi.

Un tablou veridic al consumului cultural ni-l poate oferi gama și spectrul de petrecere și desfășurare a timpului liber de către conaționali noștri din comunitățile rurale.

Referindu-ne la felul cum își petrec timpul liber și care este forma desfășurării lui în contextul comunităților rurale, după cum atestă rezultatele cercetării noastre sociologice, gama de petrecere a timpului liber capătă o tendință spre individualizare, de negare a stereotipurilor colectiviste caracteristice societăților din fostul lagăr socialist de până la trecerea la economia de piață.

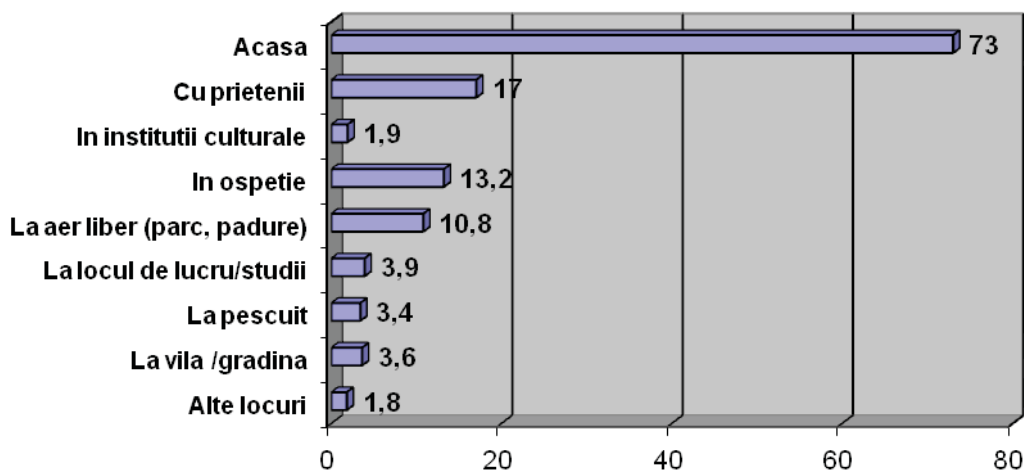


Fig. 1. Frecvențe ale petrecerii timpului liber în comunitățile rurale

Sursa: Studiu sociologic¹

Este cunoscut faptul că formele și diversitatea petrecerii timpului liber în comunitățile rurale nu sunt atât de variate ca, spre exemplu, cele din spațiul urban. Pe de o parte, muncile agricole în care este implicat individul nu îi oferă acestuia o gamă largă a timpului liber, pe de altă parte – structura instituțiilor culturale rurale nu este înzestrată și dotată suficient, pentru a le oferi locuitorilor din comunitățile rurale mai multe posibilități în organizarea agrementului pentru satisfacerea necesităților spirituale ce țin de petrecerea timpului liber.

Aceasta ne-o demonstrează și rezultatele studiului nostru (Fig.1) – 73% dintre cei intervievați își petrec timpul liber acasă, 17% – cu prietenii, 13,3% – în ospetie, 10,8% – în aer liber și doar 1,9 % – în instituțiile culturale [2].

Cultura contemporană se află într-un proces continuu de schimbare a structurii sale interioare, a viziunii spirituale și a formelor stilistice. Teoreticienii vorbesc de o schimbare de paradigmă culturală, în care includ atât schimbările generate de noile teorii științifice cât și de apariția și răspândirea, prin intermediul sistemului mediatic și nu numai, a culturii de consum. Expansiunea culturii de consum reprezintă un câmp problematic major al disciplinelor care studiază fenomenul cultural contemporan. Cultura de consum provoacă mutații negative în structura valorică a conștiinței și în comportamentul oamenilor. Sub forma divertismentului industrializat, ea alterează personalitatea umană și gândirea critică, reprezentând adesea o formă de manipulare a indivizilor. Amalgamul culturii de consum propus și implementat de perioada de tranziție poate fi numit cea mai vulnerabilă problemă a acestei perioade [3].

Criza mondială declanșată la finele sec. XX a generat așa-numitul start al etapei de tranziție. 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. Începând cu anul 1991, când a fost proclamată independența statului moldovenesc, în Republica Moldova au fost adoptate mai multe legi care aveau menirea de a favoriza dezvoltarea culturii. Însă, implementarea lor a necesitat elaborarea unor strategii durabile, care ar fi asigurat o finanțare și o gestionare adecvate care, din păcate, nici pe departe n-au fost realizate.

¹ *Cercetare sociologică națională a comunităților rurale din Republica Moldova realizată de Secția Sociologie a IIEȘP AȘM, mai – iulie 2012.

Tabelul 1. Cum credeți, dvs. și cei apropiați, aveți posibilitatea de a vă bucura de următoarele bunuri și servicii?

Nr. crt.	Bunuri și servicii	Da	Mai degrabă da decât nu	Mai degrabă nu decât da	Nu	Mi-i greu să răspund
1.	De a obține studiile necesare	45,6	22,1	14,8	14,4	2,9
2.	De a privi spectacole interesante	29,0	20,8	23,3	22,6	4,4
3.	De a citi cărțile dorite	49,0	28,5	10,0	9,3	2,4
4.	De a viziona filmele interesante	59,1	20,0	8,4	11,1	1,5
5.	De a călători	21,1	20,5	31,6	24,2	0,2
6.	De a cumpăra cărțile dorite	30,2	18,4	24,9	23,8	2,5
7.	De a cumpăra discurile, casetele dorite	22,9	20,4	27,3	26,9	2,7

În *Tabelul 1* sunt indicate răspunsurile respondenților în problema cerințelor și așteptărilor lor în satisfacerea cu bunuri și servicii culturale și tabloul real al ofertelor. Astfel, din gama bunurilor și serviciilor culturale cel mai mare număr de respondenți – 59,1% sunt satisfăcuți de faptul că au posibilitatea de a viziona filme interesante, după care urmează 49,0% (cărțile dorite), 45,6% (posibilitatea de a obține studii). Cele mai puține șanse le întrunesc posibilitățile de a călători – 21,1% și procurarea discurilor și casetelor dorite – 22,9%.

În prezentul studiu am selectat doar anumite activități pentru a le considera consum cultural, în contextul în care consumatorii au o anumită arie a produsului cultural, din care individul are posibilitatea de a alege conform preferințelor sale spirituale și culturale.

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 ni-l demonstrează și datele statistice din *Tabelul 2*.

Tabelul 2. Dinamica instituțiilor culturale din Republica Moldova (1990-2012)

Instituții culturale	Anul 1990	Anul 2014	1990/2014
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	921.400 mii	- 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

Datele statistice din anii '90 nu dețin informații despre eșalonarea formațiilor de copii și adulți, a numărului de participanți cu astfel de genuri și categorii de formații artistice, catalogând doar numărul total de formații și participanți.

Analizând datele, observăm că numărul formațiilor artistice din anul 1990 este de 7293, iar al formațiilor folclorice și artistice din 2014 – de 7341, adică cu 48 de formații mai mult. Cu totul altul este tabloul numărului de participanți ai acestor formații. Astfel, numărul de participanți (16700) ai formațiilor artistice în anul 2014 se mărește aproape de șapte ori (116253). Aceasta ne vorbește despre

trezirea conștiinței naționale, al interesului față de limba strămoșilor, istorie, cultură, datini, obiceiuri și tradiții.

Instituțiile rurale abilitate 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.

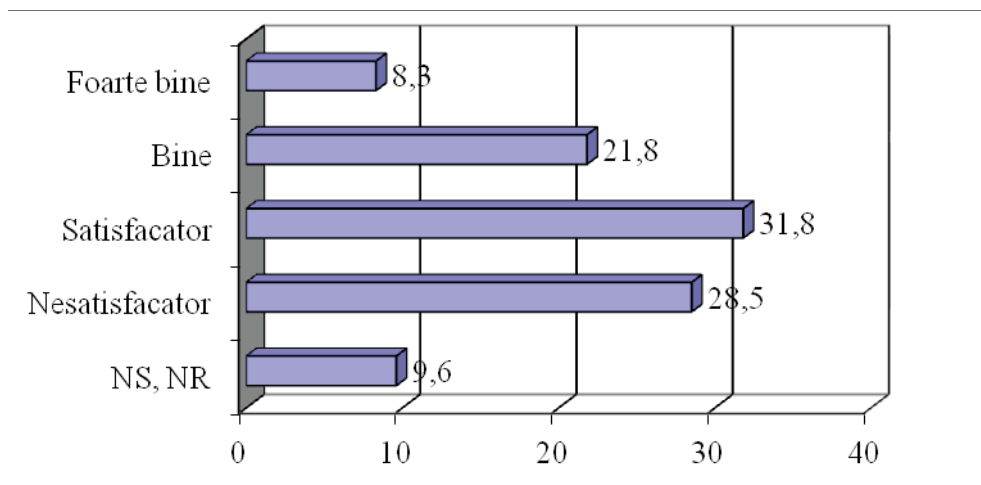


Fig. 4. Cum apreciați clubul/casa de cultură din localitatea dvs.? (%)

În Fig.4 este relatată atitudinea respondenților față de principalul edificiu cultural al comunităților rurale – clubul/casa de cultură. Astfel, cu calificativul „foarte bine” se pronunță doar 8,3% dintre respondenți, 21,8% apreciază „bine” activitatea lor, 31,8% o apreciază ca „satisfăcător”, iar 28,5% o apreciază ca „nesatisfăcător” și n-au putut să aprecieze activitatea lor 9,6%. Aceste rezultate, în fond, parcă sunt îmbucurătoare – peste 61% apreciază pozitiv activitatea așezămintelor de cultură din localitatea lor, dar mai mult de jumătate din respondenți o fac mai mult dintr-o parte, asemenea unui arbitru ce se află în afara jocului din teren. Dacă e să ne uităm la co-participarea lor în programele propuse de aceste edificii, observăm că ea este mult mai modestă – 29,6%. Adică, 30% dintre respondenți se pronunță și apreciază activitatea așezămintelor culturale dintr-o parte, neparticipând nemijlocit în activitățile acestor instituții.

Este de consemnat faptul că cea mai afectată verigă din sistemul cultural al Republicii Moldova o constituie totuși așezămintele culturale rurale – cluburile/casele de cultură și bibliotecile. Astăzi doar 37,% dintre cluburile/casele de cultură continuă să activeze (în condițiile propuse de politica culturală), fiind într-o stare tehnică satisfăcătoare, 53% de clădiri necesită reparații capitale, iar 108 edificii culturale au ajuns într-o stare avariata. Anume în cluburile/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 incintele acestor edificii culturale, a căror spectre de activitate au fost foarte diverse și multifuncționale.

Din punct de vedere al amplasării geografice, 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 țării. După cum ne relatează aceleași date din *Tabelul 2*, în anul 1990, pe întreg teritoriul Republicii Moldova activau 1790 de cluburi și case de cultură, iar pentru anul 2014 sunt incluse în datele statistice ca existente 1231, ceea ce este mai puțin cu 559 de instituții culturale. De aici, apare o tristă concluzie: cca 550 (câteva din ele sunt din mediul urban) de localități rurale au rămas fără principalul edificiu al culturii din spațiul rural [4].

Până la destrămarea imperiului sovietic, librăriile erau o parte componentă a spectrului cultural din fiecare comunitate rurală. Datele din *Tabelul 2* ne demonstrează acest fapt. Datele statistice din perioada

anilor '90 nu relevă catalogarea numărului de librării prezente pe teritoriul Republicii Moldova și ne limităm doar la o cifră aproximativă – cca 1000 de librării. Conform datelor statistice ale anului 2012, au rămas să funcționeze 70 de librării, dintre care doar 7,5% sunt instituții de stat, iar celelalte (peste 60 librării) au devenit instituții private – rezultatul privatizării în masă a patrimoniului cultural din anii '90.

De asemenea, este tristă și situația funcționării muzeelor de pe teritoriul Republicii Moldova. Dacă în anul 1990 numărul muzeelor funcționale, de interes național, era de 158 (*Tabelul 2*), atunci în anul 2014 această cifră este de 92, adică se atestă o scădere cu 64 de muzee. Desigur, muzee de interes local sunt cu mult mai multe în localitățile rurale, dar noi vorbim de muzeele care sunt indicate în itinerariile turistice și fac parte din patrimoniul cultural al țării.

Și, în final, am vrea să spunem că cultura de consum poate provoca și mutații negative în structura valorică a conștiinței și în comportamentul oamenilor. Sub forma divertismentului industrializat, ea alterează personalitatea umană și gândirea critică, reprezentând adesea o formă de manipulare a indivizilor. Nicolae Manolescu era de părere că acest fenomen se manifestă și în câmpul cultural al societății românești, în perioada de tranziție postcomunistă: „Nu mai există nici o demarcație între cultura populară, de consum, și cea adevărată, de elita. Societatea de tranziție este o societate lipsită de spirit critic. La fel și cultura. O mângă subculturală acoperă literatura, muzica, artele, arhitectura, spectacolul de teatru, filmul. Mass-media și presa cotidiană nu au nici cea mai vagă idee de ce înseamnă cultura adevărată. Emisiunile culturale au dispărut practic de pe fața ecranelor de televiziune. Videoclipurile muzicale sunt neprofesioniste și vulgare. Telenovelele educă generația vârstnică la fel ca muzica ușoară generația tânără” [5].

În concluzie am putea spune că pentru Republica Moldova este caracteristic amalgamul unui consum cultural, unde adesea se pierde vizibilitatea culturilor („elitare”, „populare”, „de masă”) ori a lipsei de propagare a bunului simț și gust față de arta și cultura adevărată, care s-ar opune celei trunchiate, comerciale (programe TV, seriale, muzică, pictură, lectură, dramaturgie, programe concertistice).

Se cere o analiză mai complexă la nivelul instituțiilor statului privind problema culturii atât ca producție cât și sub forma consumului cultural, prin alăturarea unui set de indicatori de ordin individual și național, dar și globali, atât specifici doar culturii cât și împrumutați din celelalte domenii ale vieții sociale cu care cultura se află în strânsă relație (economic, piața muncii, educație, timp liber ș.a.).

O altă fațetă a situației culturii contemporane din Republica Moldova ar fi necesitatea încurajării producției de cultură care, efectiv, este la un nivel mult mai prejos în comparație cu statele cu care se învecinează Moldova, nemaivorbind de statele parte a comunităților europene.

Se cere o atenție mai pronunțată față de cultura țării în ansamblu. Persoanele angajate în domeniul culturii sunt remunerate la limita de existență, iar de aici reiese și numărul extrem de mic al cadrelor din domeniul dat, comparativ cu alte state din vecinătatea geografică a țării. Cu ajutorul unor politici culturale autohtone, însoțite de acțiuni simultane de susținere și încurajare a specialiștilor din domeniul culturii și sprijinire a producției culturale, vom putea să ne comparăm în termeni onorabili cu alte state vecine și să ne apropiem cu pași mai pronunțați de celelalte state membre ale Uniunii Europene.

Referințe bibliografice

1. GRIGORIU, G. *Cultură și comunicare*. București, 2008.
2. Cercetare sociologică națională a comunităților rurale din Republica Moldova realizată de Secția Sociologie a IIEȘP AȘM, mai – iulie, 2012.
3. CĂLINESCU, M. *Cinci fețe ale modernității*. Iași: Polirom, 2005.
4. Anuarul statistic al Republicii Moldova, 1990; 2014.
5. MANOLESCU, N. Cea mai gravă boală a tranziției. *În: România literară*, nr.36, 8 sept., 1999.

КАТЕГОРИЯ „ДОМ” В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

CATEGORIA „CASĂ” ÎN SPAȚIUL ANTROPOLOGIC AL CULTURII

THE CATEGORY „HOME” IN THE ANTHROPOLOGICAL SPACE OF CULTURE

TATIANA COMENDANT,

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

ECATERINA IUDINA,

lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

В настоящей работе рассматривается категория «Дом» в антропологическом пространстве культуры. Авторы анализируют типологию сущности человека в историческом культурном пространстве. В статье рассматривается смысловая повторяемость архетипов категории «Дом» в архаических формах общественного сознания, таких как мифология, фольклор, и.т.д. Значительное внимание авторы уделяют трактовке этой категории в религиозных священных текстах. Особое место занимает в материале характеристика процесса трансформации категории «Дом» в современной реальности.

Ключевые слова: категория «Дом», антропологическое пространство, культура, человек, архетипы категории «Дом», миграция, мигранты

În lucrarea dată este studiată categoria „Casă” în spațiul antropologic al culturii. Autorii analizează tipologia naturii omului în cadrul spațiului cultural-istoric. Articolul subliniază, de asemenea, repetarea semantică a arhetipurilor categoriei „Casă” în formele arhaice ale conștiinței sociale, precum: mitologia, folclorul etc. O atenție deosebită se acordă tratării acestei categorii în textele sfinte religioase. Un loc aparte ocupă în articol și caracteristica procesului de modificare a categoriei „Casă” în realitatea contemporană.

Cuvinte-cheie: categoria „Casă”, spațiu antropologic, cultură, om, arhetipurile categoriei „Casă”, migrație, miganți

The present work considers the category „Home” in the anthropological space of culture. The authors analyze the typology of human nature within the cultural-historical space. The article also underlines the semantic recurrence of the archetypes of the category „Home” in the archaic forms of social conscience such as: mythology, folklore etc. Special attention is given to the treatment of this category in holy religious texts. Emphasis is laid on the characteristic features of the process of modifying the category „Home” in contemporary reality.

Keywords: the category „Home”, anthropological space of culture, man, archetypes of the category „Home”, migration, migrants

Обращение к данной проблематике вызвано тем фактом, что происходит стремительное отчуждение человека от реальной жизни. Он уже сегодня отеснен современной техникой от традиционной жизни, уклад которой формировался тысячелетиями. Мир все реже и реже предстает в человеческих измерениях.

Намного чаще можно слышать такие понятия как «человеческий фактор», «человеческий капитал», сводящие значимость живого человека, теряющему свою человеческую идентичность.

Есть смысл обращаться к антропологической проблематике, к построению антропологического пространства, смыслом и целью которого является человек. Антропологическое пространство по определению – «это социальная среда, обуславливающая существование и развитие человека» [1, с.29]. Фундаментальные образы влияют на духовно-душевно-телесную

сферу человека, дают импульс поступкам, действиям, поведению, становятся источником реальных жизненных ценностей.

Антропологическое пространство обладает определенными признаками, по которым становится возможным судить о его создании. Н.Е. Щуркова выделяет «благоприятную атмосферу», способствующую позитивному развитию субъекта, и «неблагоприятную», препятствующую восхождению человека на «уровень культуры» [2, с.112].

Атмосфера страха, зажатости, неуверенности, униженности является неблагоприятной для развития, тормозит, не позволяет индивиду смело браться за дело, порождает сомнения в своей ценности для окружающих. О.Ф. Больнов рассматривал «антропологическую атмосферу» как совокупность эмоциональных условий. «Антропологическое пространство – это очеловеченное пространство: в нем все от человека, для человека, во имя человека» [3, с.138].

Высказанные понятия подводят нас к важнейшей архетипической категории «Дом», которое неразрывно связано с категорией *антропологического пространства культуры*.

В разные времена под этим понятием понимались достаточно разнообразные вещи. Как ни парадоксально, в наше время нет науки или области знаний, которая рассматривала бы «Дом» целиком, во всех его многочисленных аспектах, исходила бы из целостного подхода к нему.

В историко-философской ретроспективе чаще всего выделяются следующие типы понимания «Дома»:

- космологический, где в качестве «Дома» человека рассматривается космос, Вселенная, природа;
- социологический, где «Домом» человека является общество;
- спиритуалистический, где «Домом» человека признается духовный мир человека-индивида, его экзистенциальная субъективность;
- коммуникативный, где «Домом» человека выступает общение;
- герменевтический, где «Домом» человека выступает язык.

Различаются и другие типы понимания понятия «Дом», которых имеется достаточное множество.

Проблематика «Дома» входит в предметное содержание философской антропологии, поскольку «Дом» является фактором антропосоциогенеза, связан принципом соответствия с пониманием сущности человека и включен в три стратегии существования человека: когнитарности, экзистенциальности и трансцендентальности.

Наряду с другими архетипами «Дом» присутствует в различных объективациях духовной культуры. Они широко представлены в мифологии («Дом-отчизна (родина)», «Дом-семья») и фольклоре, и т.д., в текстах Священных Писаний мировых религий (Библия, Коран, Трипитака). В архаичных моделях мира «Дом» не столько представлял собой определённое пространство, сколько становился моделью универсума. «Дом» был святыней и твердыней, противостоящей враждебному хаосу внешнего мира, он имел свою душу, жил, существенно влияя на судьбы своих обитателей, т.к. «Дом» это не только стены, это еще особая атмосфера, в которой пребывает человек. «Реальность здания заключается не в четырех стенах и крыше, а во внутреннем пространстве, пространстве, предназначенном для жизни в нем», – говорил Лао Цзы [4, с.3].

«Дом» и все связанное с ним являются краеугольным камнем любого человеческого общества. Жилище, стиль жизни в нем, формируют человека, а затем уже человек формирует социальные, экономические, политические реалии.

Понятие «Дома» тесно сопряжено с понятиями постоянства и традиции. «Дом» является самым часто встречающимся словом в Библии. Традиционное понятие дома символизирует устойчивое единственное место, недвижимую как таковую, связанную с землей и памятью предков.

Наиболее близким к целостному понятию «Дома» является выражение: «Дом – родовое гнездо». Оно подсказывает главный вывод – дом есть место, в котором возможно устойчивое

существование *человека* в течении многих поколений. Словосочетание «родной дом» вызывает ряд ассоциаций: род, родиться, родословная. Это указание на то, что «Дом» связан с семьей, с ее жизнью в течение многих поколений.

Отсюда следует определение «Дома» как убежища, способного обеспечить одной или несколькими семьям устойчивое существование во многих поколениях. «Дом» – наиболее полное отражение всех *культурных* достижений эпохи.

На территории Республики Молдова зафиксированы поселения людей эпохи неолита, т.е. 6-5 тысячелетней давности. Эпоха становления молдавского государства сформировала ту самую основу которая послужила формированию тех *архетипов* которых мы говорили выше. Антропологическое понятие глубоко вошло в плоть и кровь молдавской *культуры*, её представителей, народа нашей страны.

Достаточно познакомиться с творчеством таких мастеров изобразительного искусства как М. Греку, В. Крецу, Ю. Канашин, А. Колыбняк, И. Морару, а также молодых художников – И. Жабинский, М.Сербинов, с произведениями талантливых композиторов, поэтов и писателей, такие как Е. Дога, Г. Мустя, К. Руснак, Г. Виеру, Д. Матковски, Н. Дабижа и многих других известных мастеров, чтобы ощутить в их творчестве тему *человека*, его среды – *дома*, земли – тех вечных ценностей, которые формировались у нас веками. И всегда центром *антропологического пространства* и в мыслях и творчестве был «Дом» – колыбель *культуры* нашего народа.

Вместе с тем, глобальные перемены которые происходят на постсоветском пространстве и в целом – во всем мире приводят нас к мысли о смещении некоторых ранее устоявшихся представлений о «Доме», как категории в *антропологическом пространстве*. На это влияет множество факторов, которые в рамках настоящего материала не могут быть рассмотрены во всем многообразии с присущими им особенностями.

Однако мы можем указать на некоторые из них. Прежде всего, это возросшая коммуникабельность, которая позволяет современному *человеку* передвигаться на огромные расстояния за короткие промежутки времени. Многие люди покидают свой «Дом», в котором жили и росли не только они, но и их предки. Причины могут быть разнообразны:

- Это поиск работы, что связано с потребностью прокормить семью, социальные условия, которые могут быть более привлекательными в других местах проживания.
- Возможность получения образования более статусного, чем предлагает отечественная система.
- Доступ к более прогрессивной медицине, получение более качественных услуг в этой области.
- Межэтнические отношения, которые в повседневной жизни ставят определенные группы населения в сложные ситуации.
- Духовно-нравственные запросы *человека* и наличие огромных пластов *культуры* накопленной *человечеством* в целом, которые также стали доступны благодаря коммуникативному импульсу и всемирному информационному полю благодаря современным технологиям и, в частности интернету;
- Военные конфликты, которые уже сегодня многими исследователями трактуются как побудительный мотив к новому массовому переселению народов и др.

Особо ощущают эти процессы небольшие страны и народы, которые мобильно и пластично входят в мировое динамичное пространство.

Миграция в Республике Молдова обладает практически всеми вышеперечисленными чертами за исключением фактора военного конфликта, который, тем не менее, имел место в начале 90-х годов прошлого века, и существенно повлиял на *миграционные* процессы в стране.

Тут мы считаем необходимым увязать тему нашей статьи с материалами исследований, которые были произведены в нашей стране и за рубежом. По нашему мнению это непосред-

ственно указывает на трансформацию категории «Дом» в сознании людей населяющих нашу страну, при этом мы исходим из тезиса, что «ДОМ» – ЭТО МИР, КОТОРЫЙ НАС ОКРУЖАЕТ.

На этот процесс, согласно этому утверждению, который во многом отличается от традиционного, ранее принятого, в наше время влияет «великое переселение народов» или как сегодня принято говорить – проблемы *миграции*.

Согласно данным IASCI-CIVIS (Internation Agency for Source Country Information – Centrul de Analiză și Investigații Sociologice, Politologice și Psihologice) за 2010 год, подавляющее число молдавских *мигрантов* несмотря на высокий уровень образования и профессиональной квалификации, в странах *миграции* берутся за неквалифицированную работу, что приводит к ситуациям, для которых характерно выполнение работ, не соответствующих квалификации и потеря квалификации [5, с. 12].

Молдавские *мигранты* состоят из экономически активной части населения. Характерной чертой молдавских *мигрантов* является их относительно молодой возраст. Еще одна отличительная особенность молдавской *миграции* – массовый отъезд специалистов из различных секторов национальной экономики, что ведет к феномену утечки «мозгов» из страны. Среди тех, кто уезжает, доля интеллектуалов составляет 18%; до *миграции* эти люди работали в Молдове в качестве инженеров, докторов, учителей, юристов и экономистов. Началось непрерывное снижение количества ученых, и в последующие годы это снижение лишь ускорилось [5, с.13].

Среди механизмов, стимулирующих *миграцию*, можно назвать несколько факторов «выталкивания и притяжения». Во многих исследованиях подчеркивается, что *миграция* из Молдовы в немалой мере обусловлена экономическими причинами (фактор выталкивания, для более чем 72% мигрантов) [5, с.15]. Исследования Европейского Фонда Образования, показывают, что молдавских *мигрантов* в основном «выталкивают» за границу бедность, отсутствие адекватных возможностей для трудоустройства, низкие зарплаты и нестабильная экономическая ситуация.

«Факторами притяжения» к странам СНГ, побуждающими граждан Молдовы уезжать из страны, являются, главным образом, следующие: более высокий уровень дохода в принимающих странах; более высокий уровень жизни; расширенные возможности для личного развития и наличие «успешных» *мигрантов* и созданных ими социальных сетей за границей (родственники, знакомые и близкие друзья) [5, с.16]. Еще одним фактором притяжения к странам СНГ является низкая стоимость поездки благодаря географической близости, а также возможность безвизового перемещения.

Средняя доля распределения молдавских *мигрантов* по странам прибытия по итогам периода 2012-2014 годов составляет: Российская Федерация – 69 %; Италия – 14%; Израиль – 3%; Франция, Турция и Украина – по 2%, остальные страны – 8% [6].

«Следует отметить, что в статистических исследованиях в области *миграции* и сопредельных с ней проблем, наличествует несколько серьезных методологических проблем, таких как преобладание механического, описательного подхода, отсутствие анализа полученных данных, и в некоторых случаях – использование противоречивых категорий исследования, например в области четкого разделения категорий «*мигрант*» «турист», «репатриант», «студент» и т.д. Также, с 2013 года в молдавской прессе периодически появляются материалы, подвергающие сомнению и серьезной критике офици-

циальные данные, предоставляемые Национальным Бюро статистики республики Молдова... Комплекс *миграционных* проблем в Молдове усугубляются также тем фактом, что на сегодняшний день в стране не существует однозначного ответа на вопрос – «сколько именно молдавских граждан вовлечено в трудовую *миграцию*, как легальную, так и нелегальную?». В первую очередь это связано с отсутствием четкости системы *миграционного* учёта по стране в целом [7, с.74].

Говоря о политических и социальных эффектах, которые оказывает *миграционная* ситуация в Молдове, стоит особенно выделить вклад трудовых *мигрантов* в обеспечение ВВП (Внутренний Валовой Продукт) Молдовы, а также приемлемого уровня достатка всех молдавских граждан в целом. Объёмы денежных переводов от рабочих *мигрантов* составляют не менее трети ВВП Молдовы, что в денежном эквиваленте по итогам 2014 года составило порядка 1,4 миллиарда долларов США, что ставит Молдову на третье место по уровню зависимости от денежных переводов из-за рубежа, среди всех постсоветских республик [6].

Таким образом, именно такая серьёзная финансовая зависимость тем ни менее позволяет поддерживать определённый уровень социальной стабильности, при условии, что реальный уровень доходов большинства населения внутри страны практически не растёт. Соответственно, меняется и социальная роль трудового *мигранта* внутри страны – этот статус от «вынужденного» постепенно переходит в категорию «почетного», так как *человек*, уехавший за границу, и вернувшийся оттуда с определенной суммой денег (почти всегда – в десятки раз большей, чем он мог бы заработать внутри страны) начинает восприниматься как главная опора любой семьи или домохозяйства [8, с. 46-47]. Однако, у этого процесса существует и обратная сторона – она заключается в увеличении социального расслоения между семьями «*мигрантов*» и «не-*мигрантов*». «Понимание объективного факта, который заключается в том, что практически никакой труд не позволит даже относительно сравняться по уровню дохода со «средним» *мигрантом*, периодически приводит к социально-бытовым конфликтам. А в целом по стране подобная ситуация фактически усиливает *миграционные* настроения среди населения, так как происходит формирование стереотипа «успешного *мигранта*» которому никакого другого образа не противопоставляется» [7, с.75-76].

Потенциальная *миграция*, сформулированная как «общее желание *мигрировать* в будущем», считается высокой среди населения Молдовы. В исследовании, проведённом в 2012 году, отмечено, что 44,2% населения (главным образом молодые, образованные люди в возрасте от 18 до 40 лет) желают *мигрировать*, в первую очередь, в страны Европейского Союза [6].

Также стоит учитывать, что массовая трудовая *миграция* оказывает влияние не только на экономическую систему государства, но и на все социальные и политические ценности в обществе, а также на личностные установки каждого индивида в целом.

Таким образом, если исходить из посылки, что *антропологическое пространство* понимается как среда обитания и деятельности *человека* или «Дом», то сказанное выше свидетельствует о том, что наступает период в жизни *человечества*, когда местом для своего проживания оно избирает окружающий мир без границ, землю, на которой он живет и трудится.

Подводя итоги нашего исследования, мы пришли к следующим выводам:

- Вся историко-философская ретроспектива, которая ранее часто рассматривалась с отдельно взятых позиций или под углом зрения какой-либо философской школы или отдельных мыслителей – сегодня может быть осмыслена в их единстве;
- Не отвергая изложенные выше взгляды о понимании сущности *категории* «Дом», мы утверждаем, что такие подходы к её объяснению как космологический, спиритуалистический, коммуникативный, социологический и др. не противоречат друг другу, а взаимно дополняются;
- Изменилось традиционное понимание *категории* «Дом» в сознании *людей* населяющих нашу страну;
- На социальные устои общества влияет «великое переселение народов» или как сегодня принято говорить – проблемы *миграции*;
- *Миграционная* ситуация в Молдове зависима от политических, экономических и социальных эффектах происходящих в самом государстве;
- Массовая трудовая *миграция* оказывает влияние на все социальные и политические

- ценности в обществе, а также на личностные установки каждого индивида в целом;
- Архетип «Дом» в сфере материальной и духовной культуры приобрёл более глубокий, универсальный смысл, это окультуренное пространство жизни современного человека, отражение всех культурных достижений эпох;
 - Именно такой подход к категории «Дом» определит векториальность дальнейших исследований в антропологическом пространстве культуры сейчас и в будущем дополняя их новыми фактами и содержанием.

Библиографические ссылки

1. ЛУЗИНА, Л.М. Теория воспитания: философско-антропологический подход. Псков: ПГПИ им. С.М. Кирова, 2000.
2. ЩУРКОВА, Н. Е. Прикладная педагогика воспитания: учебное пособие. СПб: Питер, 2005.
3. БОЛЬНОВ, О.Ф. Новая укрывость. Проблема преодоления экзистенциализма. Введение. В: *Философская мысль*, 2001, № 2, с.137-145.
4. *Лао-цзы Дао дэ цзин*. Москва: Библиотека классики, 2015.
5. Миграция в Молдове – краткая информация. В: *Укрепление взаимосвязи миграции и развития в Молдове*. Кишинев: CIVIS & IASCI, 2010, с.11-17.
6. Migrația forței de muncă. Sinteza. Biroul National de Statistica al Republicii Moldova. Chișinău. URL: http://www.statistica.md/public/files/publicatii_electronice/migratia/Sinteza_MFM_2012.pdf (citată la 24.01.2015).
7. МАКУХИН, А.В. Современная миграционная ситуация в Республике Молдова и Преднепровье как череда «исходов» населения. [Cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-migratsionnaya-situatsiya-v-respublike-moldova-i-pridnestrovie-kak-chereda-ishodov-naselenia](http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-migratsionnaya-situatsiya-v-respublike-moldova-i-pridnestrovie-kak-chereda-ishodov-naselenia) (citată la 24.01.2015).
8. PANȚIRU, M.; BLACK, R.; SABATES-WHEELER, R. *Migration and Poverty Reduction in Moldova*. Working Paper, Development Research Center on Migration, Globalisation and Poverty, 2007.

КУЛЬТУРА МОРАЛИ В СОВРЕМЕННОМ МОЛДАВСКОМ ОБЩЕСТВЕ: МИРОВОЗРЕНЧЕСКИЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ

CULTURA MORALĂ ÎN SOCIETATEA MODERNĂ MOLDOVENEASCĂ: COMPONENTELE DE VIZIUNE ASUPRA LUMII

MORAL CULTURE IN THE MODERN SOCIETY OF MOLDOVA: COMPONENTS OF VISION OF THE WORLD

ГАЛИНА РОГОВАЯ,

доктор философии, старший научный сотрудник,
Институт юридических и политических исследований,
Академия Наук Молдовы

В данной статье охарактеризованы составляющие современной культуры морали в молдавском обществе. Обращено внимание на мировоззренческие и институциональные источники морали такие, как традиционная культура, «массовая культура», техногенный, информационный, глобализационные процессы современности. Автор делает выводы, что в период активной переоценки моральных ценностей, традиционная культура остается наименее затронутой трансформациями и актуальной в формировании моральной культуры общества.

Ключевые слова: современное общество, традиционная культура, традиция, «массовая культура», общественная информация, персональная ответственность, трансформация общества, институциональный контроль

Acest articol descrie componentele culturii moderne de moralitate în societatea moldovenească. Se atrage atenție la sursele ideologice și instituționale ale moralității, cum ar fi cultura tradițională, „cultura de masă”, procesele de globalizare, tehnologice, de informare și impactul acestora asupra culturii contemporane morale. Autoarea concluzionează că în timpul de reevaluare a valorilor morale, cultura tradițională rămâne cel mai puțin afectată de transformare și este mereu actuală în formarea culturii morale a societății.

Cuvinte-cheie: societate modernă, cultură tradițională, tradiție, „cultură de masă”, informarea societății, responsabilitate personală, transformare socială, control instituțional

This article describes the components of the modern culture of morality in the Moldovan society. Attention is drawn to the ideological and institutional sources of morality such as traditional culture, “mass culture”, globalization, technological, information processes and their impact on contemporary morale. The author concludes that during the active revaluation of the moral values traditional culture remains the least affected by the transformations and is relevant in the formation of the moral culture of society.

Keywords: modern society, traditional culture, tradition, „mass culture”, information society, personal responsibility, social transformations, institutional controls

Современная общественная наука всерьез озабочена проблемами моральной культуры современного молдавского общества, справедливо обращая внимание на неоднозначное воздействие на духовный мир людей коренных преобразований, происходящих в нашей стране как в государстве развивающейся демократии. Имея в виду то, что построение демократии «это процесс развития, расширения и обновления идей и принципов, институтов и процедур» [1, с.17], следует принять мысль и о том, что этот процесс имеет период так называемой транзycji, когда развитие набирает обороты. К сожалению, в государствах молодой демократии, в том числе и в Республике Молдова этот период затянулся на немалый срок, усугубляя «расщепленность» общественного сознания, в том числе морального» [2, с.48]. Общество, находящееся в переходном периоде, периоде особых условий жизни, является носителем специфической морали: в ней имеют «хождение» ценности прошлого, из которого общество выходит, настоящего, которым общество живет и будущего, к которому оно стремится. Такое положение наблюдается и в Республике Молдова. Трансформационные процессы, происходящие в стране, отражаются на всех сферах жизни и деятельности людей, изменяют систему убеждений, нравственных принципов, идеалов, интересов, разновекторно влияют на систему ценностей современной молодежи.

На присутствие в обществе переходного периода разновекторно действующих, а порой и взаимоисключающих моральных составляющих ученые-политологи должны были обратить внимание уже в самом периоде зарождения демократического движения конца 80-х – начала 90-х годов XX столетия, а именно, в его основополагающих лозунгах и целях. Если вспомнить события 90-х годов, то общая демократическая устремленность движения в Молдове зародилась одновременно и на основе национальной идеи, и на основе исторического опыта развитых стран мира. Наивная и искренняя романтика духовного и социального обновления наполняла паруса всех политических сил, боровшихся за демократическую независимую Молдову. Эта романтика удивительным образом собирала массы как под лозунгами либерализации, модернизации, «вестернизации» общества, так и под призывами «возвращения к своим корням», возрождения родного языка, традиций и обычаев. В пору многотысячных митингов на Площади национального собрания в Кишиневе и в других населенных пунктах республики, проходивших под сильными революционными настроениями, не было обращено внимание на внутренне-противоречивую природу идеологических и нравственных лозунгов. Все средства в демократическом устремлении масс в одинаковой мере были выражением их идеологических и нравственных симпатий.

Однако, со временем все более очевидными становятся противоречия в духовно-нравственном багаже общества, что в первую очередь отражается на формировании новой

моральной культуры. Среди множества объективных факторов в обществе обращает на себя внимание и столкновение разных нравственных программ, отрицательно сказываясь на общественном моральном сознании в части его «расщепленности», «поверхностности» и «дилетантизма» [3, с.225]. Прежде всего, невозможно ожидать единого и авторитетного морального кодекса и консолидированной моральной культуры в обществе, где конкурируют либерализация и традиционная культура как мировоззренческие компендиумы.

Либерализация привнесла в жизнь общества такие явления как личная свобода, индивидуализм, конкуренция, выгода, гедонизм и «всяческие заботы о жизни сей» [4, с.184-185], корреспондирующие со специфической моральностью, которую зачастую позиционируют как мораль эгоизма и потребительства [5, с.225]. Не прибавляет нравственного здоровья и усиливающая зависимость модернизирующегося человека от техники: человек подчиняется технике, ее рациональности и организации, враждебным человеческой сути; на пути техногенного развития губит природу, хищнически использует ее ресурсы [6, с.158]. Своеобразным «спонтанным, стихийным производством моральных взглядов и настроений» [7, с.95] в либеральном обществе проявляется массовая культура, «китчевые» образцы, которые сегодня «внедряются в сознание, отравляют нравственные, идеальные и эстетические представления, оттого что, в большинстве случаев, эта продукция находится за пределами положительных эстетических оценок и ее воздействие не перестает быть воздействием нравственного, идеологического и эстетического порядка» [8, с.34]. Для массовой культуры художественные и моральные ценности не играют определенной роли, поскольку они являются лишь формой бизнеса, это и предопределяет коммерческий, а не иной подход. Характерным для «массовой культуры» является рекламирование образа жизни «свободных людей», эвазионизм – бегство в мир красивых иллюзий – насилие, порнография и «преступления как жизненный материал» [9, с.73-74]. Мысли, высказанные за десятки лет до нашего времени, остаются столь же верными в оценке «массовой культуры» и ее воздействия на формирование культуры морали в современном обществе. Негативным образом сказался на культуре морали и проведенный в Молдове процесс приватизации, осуществленный стихийно и несправедливо – с изменением отношения к труду, утратой социальной значимости и ценностной основы труда, разрушением экономики, бедностью, разочарованием в демократии и нравственными потерями в результате [10, с.88].

Время демократических перемен и моральную культуру этого времени, конечно же, нельзя обрисовать примитивно темными красками. Но в наше время «мы остро нуждаемся в ... рождении сознания, способного увидеть прогрессивное и добродетельное в нашей противоречивой и в целом очень хаотичной жизни и одновременно различать отжившее и уродливое за рекламными фасадами «новой идеологии» [3, с.225]. То есть наше общество нуждается и в иных духовно-нравственных источниках, помимо либеральных. Таким альтернативным источником является традиционная культура, составляющая в обществе значительную часть духовной жизни и питающая моральную культуру общества.

Значение традиции в моральной культуре отмечал Г.В.Ф. Гегель. Человек, по Гегелю, в своем развитии проходит три степени: 1) право – внешнее уважение к другим, равнодушное к убеждениям; 2) мораль, которой человек руководствуется по внутреннему убеждению; 3) нравственность – как примирение внешнего и внутреннего. Нравственность, в свою очередь, должна формироваться в трех сферах: в семье, в общине, в гражданском обществе [11, с.268-269]. Все это – сферы действия традиции.

Через традицию, сохраняемую обычно в семье, близком родственном и привычном окружении, человек с младых ногтей усваивает элементарные основы, азы нравственной культуры, этические нормы поведения. Осуществляется это путем морального внушения, морализации, подкрепленной путем определенной системы поощрения и осуждения, как данность, а также путем прямого подражания поведению взрослых, копирования сложившихся форм

поведения, правил общения, нравов, обычаев, традиций нравственного поведения. В семье, в близком окружении существующая традиционная нравственная культура общества усваивается детьми некритически и надолго запечатлевается в его сознании, формирует систему моральных норм и ценностей. Основными приобретениями посредством традиции можно считать усвоение личностью простых норм нравственности, азбуки поведения и этикета, развитие у личности послушания, элементарной дисциплинированности и чувства долга, столь же элементарной солидарности с окружающими людьми, доброжелательности и внимания к ним, гармонизация с природой. Собственно, традиционная культура исключает развитие тех качеств у человека, которые делают его нечестивым и подталкивают к «последним безнравственным временам».

Хотим мы того или нет, но вся наша молодежь, самая современная и самая продвинутая, является продуктом воспитания в традициях своего народа. У каждого народа накоплен свой самобытный опыт нравственного воспитания и выработана собственная культура. У всех народов, проживающих на территории Молдовы, в течение веков сформировался схожий позитивный кодекс морально-этических норм, передаваемый и закрепляемый в традиционной семейной культуре. Народы, исторически проживающие в Молдове, регламентируют свой быт, свои взаимоотношения с людьми и природой на основе древних дохристианских традиций, укоренившихся в образ жизни и ставших национальным характером. Древние народные традиции усиливаются христианской «цивилизацией любви», а православное вероисповедание, объединяющее большинство народов Молдовы, собирает общество не только религиозно, но и бытийно, и морально, являясь нормативным регулятором, хозяйственным регламентатором, мировоззренческим и политическим компендиумом [12, с.240].

Традиционная культура любого народа содержит позитивные нравственные истины, адресованные для любой сферы жизнедеятельности, будь-то труд, семейная жизнь, взаимоотношения людей. В традиционном духовном наследии всегда проповедуется любовь, верность, дружба, бескорыстие, мудрость, уважение к старшим, забота о детях и никогда расчетливость, корыстолюбие, предательство, лень, беззаконие. Народная нравственная мудрость во всех народах и всех языках имеет свои аналоги. Взять хотя бы народные пословицы: на языке всякого народа, проживающего в Молдове, они звучат одинаково, обогащая моральную культуру каждого поколения, приобщая к нравственным ценностям общество в целом. В молдавском, украинском, русском, болгарском, гагаузском и других языках существуют созвучные жизнеутверждающие, нравственно – воспитывающие пословицы о чистоте, трудолюбии, чести, уважении, любви, и благородстве: «Терпенье и труд все перетрут», «Хоть полсвета обойди – лучше отца-матери не найти», «Безделье – мать всех пороков», «Чужой беде не радуйся – своя придет», «Не бери приданое – бери милую девицу», «Где деньги говорят – там правда молчит», «Ласковый теленок двух маток сосет», «Дружба и братство дороже всякого богатства», «Нет друга, так ищи, а найдешь – береги», «Каждый кузнец своего счастья» и т.п. [13].

В наше время, когда в обществе обесцениваются понятия любви, семьи и брака и старшее поколение имеет к своей молодежи претензии в части нравственной «свободы», на страже природного целомудрия, института брака и семьи становится именно традиционная нравственная культура. Традиция формирует моральный облик молодежи, «примирая внешнее правовое и внутреннее морально-нравственное побуждение» к целомудренному и добродетельному поведению. Традиция – мощный резерв формирования моральной культуры современного общества и этот резерв может быть использован в условиях развивающейся демократии.

Народная мораль, мораль любви присутствует во всех народных семейных обрядах, имея основной задачей создание в семье положительного микроклимата. Традиционный уклад семейной жизни призван обеспечить моральную и практическую поддержку в трудных обстоятельствах, организовывать и регламентировать повседневный распорядок бытовой и трудо-

вой деятельности. Здесь свое место работе, обязанностям каждого члена семьи, свое место развлечениям и праздникам, семейным торжествам. Здесь не остаются без внимания представители ни одного из поколений семьи: мать, отец, свекровь, старшие братья – почитаются все старшие члены рода (у молдаван); уважительно относятся к женщинам (в обычаях украинцев); существуют обычаи «юнки» – почитание молодежи (у русских); обучающие игры для детей (в обычаях болгар). Все достойны уважения, все желанны и любимы в семье – в этом моральное значение семейной обрядности.

Важное морально-этическое значение имеют обычаи, воспитывающие культуру взаимоотношений с природой. Наши предки, влюбленные в землю, веками передавали приходящим поколениям свое благое отношение к миру, своему роду-племени, другим племенам и народам, к окружающей среде. Основы народной моральности закладывались в гармонизирующих обычаях, в единении с предками и приходящими поколениями. Задержавшись в этнической памяти каждого народа, древние знания и предписания и сегодня обуславливают нормы поведения в природе, останавливают перед потребительским, хищническим отношением к ней, перед нравственным падением, когда люди, по словам апостола Павла, становятся «себялюбивыми», то есть начинают считать себя богами и требуют от природы соответствующего к себе отношения [14, с.4]. В народных традициях содержатся нормы и правила общежития, совместного труда и конструктивного общения. Коллективные работы «толоки» в молдавских селах указывают на интенсивный труд всех членов общности на благо одного, совместные занятия – «братчины» – у украинцев – указывают на особую братскую дружбу и преданность общим «цеховым» интересам в труде. «Братчины» до сих пор заводят в общностях пчеловодов, совместно ухаживая за пчелами в летний период. Женские «шезетоаре», «посиделки», «вечорицы» у разных народов во все времена посвящались совместным женским занятиям: вышиванию, прядению, вязанию и в то же время мирному общению, где люди обменивались мнениями, хозяйственными знаниями, получали своеобразную «психологическую помощь», мудрый совет [15, с.167].

Сердечные межличностные отношения – важная нравственная ценность, сохраняемая в традициях. В основе отношений девушки и парня – любовь, воплощенная в огромном пласте фольклорного творчества, народно-песенной культуры, и никогда ни в сказках, ни в песнях народных не отражаются выгода как основа для союза, или корысть как сделка с совестью.

Приобщение человека к традиционной духовно-нравственной культуре своего народа и народов соседствующих происходит так или иначе. Традиции определяются как стойкий элемент жизни всякого народа. Однако и этот элемент поддается изменениям и уточнениям. Морально-нравственная традиция (как и всякая традиция) на каждом историческом этапе поддается воздействию со стороны иных нравственных идеологий. В период торжества коммунистической идеологии древняя народная традиция объявлялась «пережитком», «отсталостью», «атавизмом». Традиционная культура находилась под спудом идеологического надзора, и потому вполне закономерно, что демократическое движение в бывших союзных республиках наполнилось революционными ветрами борьбы за возврат в общественное бытие красок и живой души традиционной культуры. Призывы к приобщению к «общечеловеческим ценностям», «демократическим завоеваниям передовых стран», «к процессу модернизации и вестернизации» были не совсем еще ясны широким массам, а вот справедливое «возвращение к родным этническим корням», «возрастание национального самосознания», «возрождение родных языков и традиционной культуры» – эти лозунги были и понятны, и ясны, и победны. Первыми победами на пути социальных перемен были достижения права на родной язык, свою суверенность, свою самобытность. Дальнейшие демократические преобразования на постсоветском пространстве стали возможны во многом благодаря мощным промоторам «возвращения к самобытности».

В течение периода развития демократии мы наблюдали, как расходятся, а порой и взаимоисключают друг друга моральные ценности либеральной демократии и традиционной культуры. Прививаемые традиционной культурой коллективизм и взаимовыручка вступают в конкуренцию с новыми явлениями разобщенности и эгоизма; патриархальные бескорыстие и нестяжательство сталкиваются с корыстолюбием и потребительством; природное целомудрие и добродетель подменяются распущенностью и жестокостью; вместо основополагающего трудолюбия воображение людей захватывают стандарты «райской жизни»; разрушаются привычные семейные отношения, где старшие теряют уверенность в поддержке детей, а среди способов достижения материального благополучия выгодный брак занимает ведущее место.

На данном этапе, когда строительство демократии в нашем государстве приобретает черты консолидированной демократии, «предполагающей приобщение подавляющей части общества к ценностям демократии, осознание демократии как наиболее совершенной формы политического устройства по сравнению со всеми другими его формами» [16, с.30], становится очевидным, что разновекторные мировоззренческие составляющие моральной культуры в современном обществе могут быть разведены от прямой конкуренции и взаимоисключения, выявив сильные стороны как либерального морального кодекса, так и нравственных ценностей традиционной культуры. Наблюдаемая в условиях транзисии разобщенность в период перехода к консолидированной демократии может ведь обернуться личной инициативой, расчетливостью – предпринимательством, эвазионизм – здоровой конкурентностью и т.д., а нравственные ценности «национал-возрожденческого» комплекса могут избавиться от «спрятанных в рукаве» «исключительных прав», «самоизоляции», «сепаратизма», поскольку извлекаются из исторического опыта разных этносов. С традиционной культурой не стоит также смешивать (и по возможности, изживать) сохраняющиеся в наших реалиях элементы морально-властных отношений, свойственные предшествующим демократии обществам: наличие землячеств, получение должностей не по профессионализму, а «по личной преданности», «клиентские», сватовско-кумовские отношения. «Переход-демократизация» как период перманентного совершенствование общества еще может использовать все свои возможности: от спонтанной либерализации к сознательной демократии и ожидаемой ресоциализации, где состоится усвоение гражданами демократических ценностей и наберет уверенности гражданское общество, которое является лицом демократии и демонстрацией моральных отношений [17]. От гармонизации влияния разных мировоззренческих составляющих современное молдавское общество, собственно и может ожидать достижения гегельянского варианта моральной культуры, «примиряющей противоположные интересы» [7, с.268-269].

Библиографические ссылки

1. МЕЛЬВИЛЬ, А. *Демократическая транзисия: теоретико-метолодический и прикладной аспекты*. Москва: Московский общественный научный фонд, 1999, 105 с.
2. БАНС, Э. Элементы неопределенности в переходный период. В: *Политические исследования*, 1993, № 1, с.44-51.
3. ВИЗИТЕЙ, Н. Идеолого-мировоззренческая ситуация в сегодняшней Молдове: истоки, основные противоречия, возможные направления трансформации. *În: Moldova, România, Ucraina: bună vecinătate și colaborare regională*. Chișinău: Perspectiva, 1998, с. 215-225.
4. БЛЕКБЕРИ, К. Виховання моральних цінностей. В: *Наукові записки*, том. 111. Острог: Острозька академія, 1999, с.184-190.
5. БЛАЖКО, В. Почему преступность молодеет? В: *Criminalitatea în Republica Moldova: starea actuală, tendințele, măsurile de prevenire și de combatere*. Chișinău: Academia „Ștefan cel Mare”, 2002, с.254-262.
6. BARNACIU, V. Valorile morale ale omului contemporan în cultura postmodernă. *În: Educația morală, etică și spirituală în contemporaneitate*. Chișinău: Ministerul de Educație, 2004, p.84-88.
7. *Духовная жизнь развитого социалистического общества*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1985, 119 с.
8. ВОЛОДИН, Э.Ф. *Роль духовной культуры и искусства в формировании мировоззрения личности*. Москва: Просвещение, 1986, 234 с.

9. РАЙНОВ, Б. *Массовая культура*. София: Наука и искусство, 1974, 486 с.
10. TEOSA, V. *Republica Moldova: Politici sociale practice în contextul globalizării muncii*. Chișinău: USM, 2005, 275 с.
11. ГЕГЕЛЬ, Г.В.Ф. *Философия права*. Москва: Мысль, 1990, 524 с.
12. РОГОВАЯ, Г.Н. Православие как фактор интеграции в молдавском обществе. В: *Procesele integraționaliste din Republica Moldova. Elaborarea strategiei naționale*. Chișinău: Pontos, 2000, с.189-193.
13. *Dicționar de proverbios-espanol-rumano-ruso-ingles-portugues-français-italiano-latino*. Chișinău: Union Fenosa, 2001, 594 с.
14. *Сторожевая башня*, 2000, №1.
15. МИХЕЕВ, П.А. Динамика жизненных ценностей сельской молодежи. В: *Социологические исследования*, 2005, №1, с. 164-171.
16. PIZEWORSKI, A. *Democracy and the Market. Political and Economic Reforms in Eastern Europe and Latin America*. Cambridge University Press, 228 p.
17. РОГОВАЯ, Галина. Гражданское общество как совокупность моральных отношений. В: *Гражданское общество Молдовы: проблемы и перспективы*. Международная научно-практическая конференция. Комрат: Furmanchevici, 2011, с.175-183.

PROMOVAREA CULTURII NAȚIONALE PRIN DIASPORĂ

THE PROMOTION OF NATIONAL CULTURE THROUGH DIASPORA

ANASTASIA OCERETNÎ,

conferențiar universitar, doctor în sociologie,
Universitatea de Stat din Moldova

Procesele migratorii au determinat formarea unor grupuri etnice compacte departe de țara de origine, grupurile de diasporă fiind larg abordate în contemporaneitate. Comunitățile diasporale sunt parte componentă a tuturor țărilor lumii. Studiul acestor comunități este determinat atât de rolul acestora în dezvoltarea economică a țării de origine cât și de păstrarea și promovarea culturii naționale. Prin valorile promovate are loc o reunificare a membrilor diasporei. Pe parcursul istoriei diaspora a fost asociată cu influențe social-politice și economice, dar și culturale: ea are rolul de a crea noi curente culturale, idei și instituții.

Cuvinte-cheie: cultură, valori naționale, diasporă, transfer cultural

Migration processes caused the formation of compact ethnic groups away from home, diaspora groups being widely discussed in contemporary times. The diaspora communities are characteristic of all countries. The study of these communities is determined by their role in the economical development of home countries and in preserving and promoting national culture. Through the promoted values is realized a reunification of diaspora members. Throughout history diaspora was associated with socio-political, economical and cultural influences: its aim is to create new cultural trends, ideas and institutions.

Keywords: culture, national values, diaspora, cultural transfer

Diaspora, ca obiect de cercetare, nu poate fi atribuită exclusiv preocupărilor cercetătorilor din domeniul științelor sociale din contemporaneitate. Investigarea, din perspectivă interdisciplinară a diasporei, este determinată în prezent de amplificarea proceselor migratorii la nivel mondial: unele studii identifică că, în ultimii 50 de ani, numărul migranților a crescut de 3 ori, fiecare al 35-lea locuitor al globului fiind migrant [1]. Dacă, în abordările incipiente asupra acesteia, se pune accentul pe o interpretare negativă a schimbării locului de trai în context discriminatoriu și opresiv, atunci, în prezent, cercetătorii se concentrează pe beneficiile unor identități multiple (creolizare), crearea de noi „case” departe de țara de origine și multiplele oportunități de mobilitate determinate de procesele de globalizare [2, p.13]. În același timp, factorul politic manifestă interes față de comunitățile diasporale, determinat de valoarea și rolul lor în dezvoltarea țării de origine, mai ales din perspectivă economică și mai puțin din perspectivă culturală. Cu toate acestea, comunitățile diasporale contribuie la conservarea culturii naționale și la propagarea acesteia departe de țara de origine, făcând posibilă cunoașterea acestei culturi și preluarea de către băștinași a unor elemente culturale.

Analiza surselor bibliografice atestă prezența câtorva date referitoare la apariția istorică a conceptului de *diaspora*. Spre exemplu, cercetătorii Ferreol G. și Jucquois G. identifică anul 1892 ca an de referință de utilizare în limba franceză a termenului, menționându-se contribuția savantului Renan Er., care l-a abordat în lucrarea *Histoire du peuple d'Israel* [3, p.197]. Conform Oxford English Dictionary Online, în limba engleză termenul a fost utilizat inițial în anul 1876, în abordarea activităților diasporei în evanghelizarea bisericilor protestante. Cu toate acestea, termenul originar este întâlnit în *Septuaginta* (traducerea din limba ebraică în limba greacă a Vechiului Testament) în reflectarea situației comunităților evreiești din afara Palestinei în fraza „*esē diaspora en pasais basileias tēs gēs*”, ceea ce semnifică că această comunitate urma să fie „o dispersie în toate împărățiile pământului”. Astfel, termenul *diaspora* a fost asociat inițial evreilor, această comunitate diasporală fiind considerată arhetipul acestui fenomen istoric de migrație la scară mare, zeci de milioane de evrei fiind răspândiți astăzi în întreaga lume [3, p.197-198]. În contemporaneitate, termenul de diasporă a intrat în uz științific după a doua jumătate a secolului XX, nemaifiind asociat exclusiv cu etnicii evrei. Acest fapt este evidențiat în studiile cercetătorului Brubaker R., care, în anul 2005, relevă utilizarea la scară largă a conceptului de diasporă, fiind posibil de aplicat la orice populație care este într-o anumită măsură dispersată în spațiu. Cercetătorul a efectuat o analiză documentară a surselor la tematica dată, publicate în anii 1900-1910, identificând că 17 din 18 lucrări publicate reflectau problematica diasporei evreiești. În cazul cărților publicate în anul 1960, la fel, marea majoritate a acestora erau despre comunitatea diasporală evreiască. În analiza efectuată pe un eșantion de 20 de cărți (din totalul a 253 de cărți publicate în anul 2002), doar 2 au fost în legătură cu cazul evreiesc, în celelalte fiind abordate alte 8 comunități diasporale [3, p.14].

Până în prezent noțiunea nu este clar definită, constituind, astfel, un câmp fertil de discuție în cercul cercetătorilor. Conform *Dicționarului Merriam* diaspora este definită ca un grup de persoane care trăiesc în afara țării în care au trăit ei sau strămoșii lor [4]. Această definiție poate fi completată cu cea expusă în *Социологический энциклопедический словарь*, conform căruia diaspora este concepută ca strămutarea unei părți a populației (comunității etnice) în alte țări decât cele de origine, prin păstrarea sentimentului de identificare cu patria [5, p.71]. Deseori, în prezent este citată definiția cercetătorului Scheffer G., conform căreia diaspora modernă reprezintă grupuri etnice minoritare de migranți, care locuiesc și acționează în țările gazdă, dar mențin legături puternice sentimentale și materiale cu țările lor de origine [6, p.15]. În cazul legislației naționale, diaspora include cetățenii Republicii Moldova stabiliți temporar sau permanent peste hotarele țării, persoanele originare din Republica Moldova și descendenții lor, precum și comunitățile formate din aceștia [7].

Cercetătorul Safran W. propune următoarele elemente distinctive ale diasporei, comparând-o cu comunitățile de migranți:

- diaspora menține un mit sau o memorie colectivă a patriei lor;
- membrii diasporei privesc patria lor ancestrală ca fiind casa lor adevărată, la care se vor întoarce în cele din urmă;
- membrii diasporei sunt antrenați în restaurarea sau menținerea patriei în sensul securității și prosperității ei;
- patria reprezintă un punct de referință în formarea identității lor [8, p.5].

În același timp, putem identifica unele criterii de distingere a diasporei: *dispersarea spațială*; *orientarea spre patrie*, care sunt văzute ca sursă de valori, identitate și loialitate; *menținerea unor granițe*, manifestată prin păstrarea unei identități distinctive în relație cu societatea-gazdă, posibil de menținut doar prin neasimilarea elementelor culturale noi. De altfel, menținerea granițelor este un criteriu relevant în constituirea diasporei. Comunitatea diasporală se caracterizează prin solidaritate activă, relații sociale intense, fapt pentru care unii cercetători identifică apartenența la o diasporă ca o stare de spirit.

Pe parcursul timpului, crearea comunităților de diasporă a fost favorizată de o multitudine de factori, printre care: marile crize economice, exodurile, foametea, epurările etnice excesive și reciproce (Europa balcanică a anilor 90), expulzările (mexicanii din SUA în 1954), genocidurile (evreii, arme-

nii etc.), războaiele de cucerire a teritoriilor, cele interetnice, politice sau religioase [3, p.198]. Putem conchide că trecutul dramatic al omenirii a contribuit la dispersarea a numeroase popoare. În prezent, însă, nu mai putem considera acest factor drept unic în explicarea diasporei.

Uneori, procesele de globalizare antrenează mișcări migratorii foarte ample, care conduc la crearea și organizarea de comunități diasporale pe alte teritorii. Acest fapt poate fi identificat cu ușurință în cazul diasporei chinezești care își formează renumitele „chinatowns” în metropolele din Occident [3, p.199]. Aceste mișcări au favorizat abordarea diasporei dintr-o altă perspectivă. Spre exemplu, Cohen R., în analiza diasporei, se debarasează de modelul istoric, în care se pune accentul pe originile traumatiche în explicarea și justificarea întemeierii comunității pe un pământ străin. Cercetătorul susnumit consideră că diaspora nu mai poate fi explicată ca fiind un fenomen migrator forțat, dar ca o migrație benevolă. În lucrarea *Global Diasporas: An Introduction*, Cohen R. identifică patru tipuri de diaspora în dependență de factorii care au contribuit la formarea acestora:

- *victimă (victim diaspora)* – împrăștierea populației de pe teritoriile lor ancestrale sau stabilirea unui alt domiciliu ca o consecință a unor evenimente decisive;
- *muncă (labor diaspora)* – mișcarea sau migrarea persoanelor în afara țării de origine în căutarea unui loc de muncă;
- *imperială (imperial diaspora)* – strămutarea populației în scop de expansiune;
- *comercială (trade diaspora)* – rețelele de comercianți care transportă, cumpără și vând bunuri pe distanțe lungi, aceștia fiind în căutarea noilor piețe de comerț și dezvoltare [6, p.15].

Astfel, formarea diasporei nu mai poate fi asociată doar cu o migrare forțată, dar și cu una benevolă, în contextul în care, în țara de destinație, sunt condiții social-economice, culturale deosebite de țara de origine. Este exemplul cetățenilor europeni din SUA, Canada sau Australia, care au emigrat voluntar în vederea realizării unor proiecte personale. Analiza situației date este realizată pe larg de cercetătorii Thomas W.I. și Znaniecki F., în lucrarea *The Polish Peasant in Europe and America. Monograph on an Immigrant Group (1918-1920)*, în cinci volume fiind analizate 764 de scrisori ale migranților polonezi expediate rudelor din Europa. Cercetătorii au arătat că dezvoltarea și construcția identitară a grupului diasporal sunt deficitare realizate, atestându-se lipsa unei perspective de dezvoltare coerentă pe un teritoriu „străin”.

Arhetipul diasporei se bazează pe ideea că totalitatea membrilor acesteia creează prin migrare o nouă comunitate transnațională și omogenă, cu un puternic sentiment de apartenență și cu un proiect de viitor pe plan politic, social și cultural. Este exemplul clasic al comunității diasporale armene, care s-a organizat ca grup de presiune pentru a obține, printr-o recunoaștere internațională, o reparare a greșelii istorice – de a i se face dreptate în fața Turciei [3, p.200]. Grupurile diasporale pot exercita, în același timp, presiune asupra țărilor de origine în ceea ce privește realizarea justiției sociale, asupra schimbărilor care pot să afecteze cultura și evoluția statului.

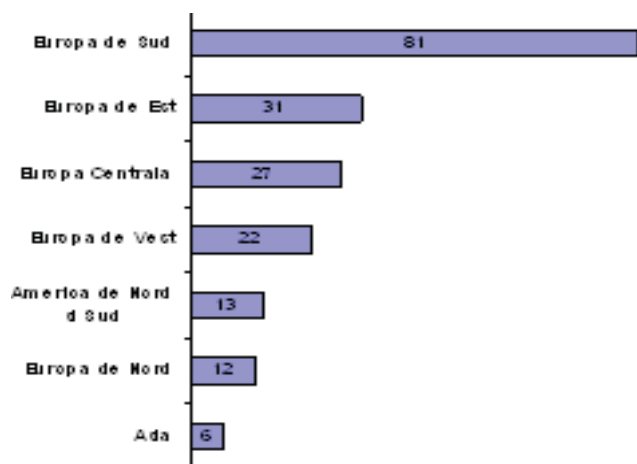
Este bine cunoscut faptul că nu în toate situațiile grupurile migrante reușesc să se consolideze în comunități diasporale, caracterizate prin ansambluri durabile care să poată fi numite diasporă. Profesorul Scheffer G. a încercat să stabilească în analizele sale cele mai numeroase comunități „istorice” de diasporă, considerând că cea mai numeroasă este diaspora chineză cu peste 35 mln. de persoane. În clasamentul acestuia mai sunt incluse: diaspora indiană (mai mult de 9 mln.), diaspora evreiască (peste 8 mln.), diaspora români (peste 8 mln.), diaspora armeană (peste 5,5 mln.), diaspora greacă (peste 4 mln.), diaspora germană (peste 2,5 mln.). Printre comunitățile diasporale contemporane cea mai numeroasă este cea afro-americană cu peste 25 mln. de persoane, fiind urmată de diaspora curdă (14 mln.), irlandeză (10 mln.), italiană (8 mln.), poloneză și ungară (cu peste 4,5 mln. fiecare), turcească și iraniană (cu peste 3,5 mln.), japoneză (3 mln.) etc. [1]. În același timp, se relevă prezența unei diaspore rusești destul de numeroasă, fiind estimată la 25 mln. de persoane [8, p.11].

Procesul de formare a comunităților diasporale este atât de intens încât nu există țară care să fie departe de acest fenomen. În cazul Republicii Moldova formarea diasporei moldovenești este legată în

mare parte de migrarea cetățenilor moldoveni peste hotare, în speranța asigurării unui trai decent. În prezent, însă, se atestă o migrare din motive socio-culturale.

Se atestă comunități diasporale în peste 30 de state, în total fiind înregistrate peste 200 de asociații ale moldovenilor peste hotare: Italia (50), Federația Rusă și Ucraina (16), Franța (12), Portugalia (10), Grecia (7), România (6), Canada și SUA (5), Marea Britanie (4 asociații), Elveția și Germania (3), Belgia, Letonia, Lituania, Suedia și Estonia (2), Austria, Azerbaidjan, Belarus, Bulgaria, Cehia, Israel, Norvegia, Spania, Ungaria, Kazahstan (1) [9].

Fig.1. Distribuția teritorială a asociațiilor diasporale a moldovenilor (anul 2013).



Sursa: Raportul de activitate al BRD, an. 2013. Ț

În același timp, conform Biroului pentru relații cu diaspora (BRD), marea parte a asociațiilor moldovenilor sunt concentrate în Europa și mai puțin în America sau Asia (vezi Figura 1.). Studiile sociologice desfășurate de către Organizația Internațională pentru Migrație atestă faptul că grupurile de migranți moldoveni se concentrează în anumite țări, grupându-se după localitatea de origine. Spre exemplu, s. Mereni, r. Anenii Noi este satul cu cel mai mare număr al migranților în Italia; or. Ungheni este orașul cu un mare număr de migranți în Portugalia; s. Corjeuți, r. Briceni este satul cu cel mai mare număr al migranților în Franța; s. Costești, r. Ialoveni este satul cu cel mai mare număr al migranților în Marea Britanie [10, p.21].

Consolidarea comunităților diasporale se face în jurul unor valori comune reflectate în identitatea culturală și națională. Identitățile culturale reflectă experiențe istorice și coduri culturale comune care conferă sentimentul de „un popor”, cu granițe și referințe social-istorice clar stabilite, neschimbătoare și continui. Aceste comunități reprezintă și promovează o cultură diferită de cea a țărilor în care sunt localizate, păstrând adesea legături strânse cu țara și cultura de origine, precum și cu alte comunități de aceeași origine, în scopul păstrării culturii. Astfel, **diaspora este în esență un fenomen cultural**. Marea majoritate a statelor membre ale Consiliului Europei, spre exemplu, recunosc existența propriilor lor diaspore culturale. La fel, majoritatea statelor sunt „gazdă” pentru un număr mare de culturi diasporale.

Comunitățile diasporale constituie rețele veritabile, prin care are loc schimbul intelectual, cultural educațional dintre țara de origine și celelalte țări. Membrii acesteia constituie un factor important în promovarea diversității culturale, toleranței și educației interculturale. În aceeași ordine de idei, cercetătorii Kilduff M. și Corley K.G. menționează faptul că dezvoltarea unor civilizații distincte nu s-a putut realiza decât în contextul importului de cunoștințe și experiențe realizat de membrii comunităților diasporale [11, p.1]. Astfel, membrii comunității diasporale sunt purtătorii unui **capital cultural**, care constă în valori, competențe, limbă, obiceiuri, experiențe de viață. În momentul în care părăsesc țara de origine pentru a se alătura unei alte țări, ei aduc anumite aspecte ale culturii proprii ca parte a strategiilor identitare. Aceste elemente sunt în continuare reproduse de către acești membri

anume pentru a se asigura conservarea identității naționale. Însă, aceste elemente nu vor forma cultura originară, dar va fi creată o „*cultură virtuală*” care va îngloba în sine unele caracteristici de bază ale culturii originare [11, p.2]. În consecință, membrii comunităților diasporale reprezintă adevărați „ambasadori” culturali, fapt valorizat de marea majoritate a guvernelor.

În prezent se atestă situația în care țările de origine sunt interesate în atragerea talentelor și a resurselor diasporei, iar țările de destinație pun accentul pe creșterea eficienței asistenței acestora pentru dezvoltarea socială. Indiferent de tipul de țară, este cert următorul lucru: diaspora are un rol important în procesul de dezvoltare și transformare socială. În acest context, pentru consolidarea relațiilor cu diaspora în unele state sunt create ministere sau departamente care au ca obiectiv menținerea legăturilor cu diaspora, în vederea implicării acestora în dezvoltarea economică și socială a țării de origine. Este cazul Georgiei în care este creat un minister (Ministerul pe Problemele Diasporei) sau al Republicii Moldova (Biroul pentru Relații cu Diaspora). O strategie guvernamentală axată pe diasporă ar trebui să includă următoarele elemente: identificarea scopurilor, cartografierea diasporei din punct de vedere geografic și al competențelor, crearea unor relații bazate pe încredere între guvernul țării de origine și diasporă, mobilizarea diasporei pentru a contribui la dezvoltarea durabilă [12, p.23]. Finalitatea acestor strategii constă în stabilirea diasporei în calitate de partener veritabil de dezvoltare al țării de origine. În concluzie, menționăm că finalitățile date ar trebui să fie conștientizate de autorități, mai ales în contextul fluxurilor migraționale intense, în care diaspora ar juca un rol important în conservarea culturii naționale¹.

Referințe bibliografice

1. КОНДРАТЬЕВА, Т.С. *Диаспоры в современном мире: эволюция явления и понятия*// [online] Disponibil pe Internet Disponibil pe: <http://world.lib.ru/k/kim_german_nikolaewich/2020.shtml> [citată la 15.04.2015].
2. TOTORICAGÜENA, G. (ed.) *Opportunity Structures in Diaspora Relations: Comparisons in Contemporary Multi-level Politics of Diaspora and Transnational Identity*, Reno, Nevada, Center for Basque Studies, University of Nevada Press, 2007. [online] Disponibil pe Internet Disponibil pe: <https://basque.unr.edu/docs/opportunity_structures-web.pdf> [citată la 13.04.2015].
3. FERREOL, G.; JUCQUOIS, G. *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*. Iași: Polirom, 2005.
4. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/diaspora> [citată la 2.04.2015].
5. ОСИПОВ, Г.В. (коорд.) *Социологический энциклопедический словарь*. Москва: ИНФРА М-НОРМА, 1998.
6. *Developing a Road Map for Engaging Diasporas in Development. A Handbook for Policymakers and Practitioners in Home and Host Countries*. OIM. MPI. 2012. [online] Disponibil pe Internet: <http://publications.iom.int/bookstore/free/Diaspora_Handbook_EN_For_Web_28May2013.pdf> [citată la 2.04.2015].
7. Hotărârea Guvernului Republicii Moldova nr. 780 din 19.10.2012, art.7. Monitorul Oficial 221 din 23.10.2012.
8. BRUBAKER, R. The ‘diaspora’ diaspora. In: *Ethnic and Racial Studies*. Vol. 28. Nr.1, 2005. p.1-19. [online] Disponibil pe Internet: <http://www.sscnet.ucla.edu/soc/faculty/brubaker/Publications/29_Diaspora_diaspora_ERS.pdf> [citată la 15.04.2015].
9. *Asociații obștești ale diasporei moldovenești înregistrate în țările de reședință*. Situația la 01.12. 2013. [online] Disponibil pe Internet: <<http://www.diaspora.md/files/files/LISTA%20-%20asociatii%202013.pdf>> [citată la 3.04.2015].
10. CHEIANU-ANDREI, D. *Cartografierea diasporei moldovenești în Italia, Portugalia, Franța și regatul Unit al Marii Britanii*. Chișinău: OIM, 2013. [online] Disponibil pe Internet: <http://www.iom.md/attachments/110_raportfinalrom.pdf> [citată la 27.03.2015].
11. KILDUFF, M.; CORLEY, K.G. *The Diaspora Effect: The Influence of Exiles on Their Cultures of Origin*. În: *M@n@gement*, Vol. 2, No. 1, 1999, p.1-12. [online] Disponibil pe Internet: <<http://www.management-aims.com/PapersMgmt/21Kilduff.pdf>> [citată la 13.04.2015].
12. *Raport de activitate al Biroului pentru relații cu diaspora al Cancelariei de Stat*. 2013. [online] Disponibil pe Internet: <www.cancelaria.gov.md/download.php?file...> [citată la 1.04.2015].

¹ Acest articol a fost elaborat în cadrul proiectului instituțional 15.817.06.21F *Politicele Republicii Moldova în domeniul diasporei în contextul acordului de asociere cu Uniunea Europeană: consolidarea rolului diasporei în dezvoltarea statului de origine*.

ЗАДАЧИ И СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ У МОЛОДЕЖИ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

PROBLEME ȘI POSIBILITĂȚI DE FORMARE A CULTURII CIVICE ÎN RÂNDUL TINERILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

PROBLEMS AND POSSIBILITIES OF FORMING CIVIL CULTURE AMONG YOUNG PEOPLE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ЛЮДМИЛА РУСТАНОВИЧ,

научный сотрудник,
Академия Наук Молдовы

В данной статье авторами охарактеризованы насущные задачи гражданского воспитания молодого поколения в Республике Молдова. Приводятся данные о возможностях воспитания молодежи в институтах гражданского общества и в государственных образовательных структурах. Выводы авторов заключаются в том, что наиболее успешно гражданское воспитание осуществляется в случае тесного сотрудничества государственных структур и общественных организаций.

Ключевые слова: гражданская культура, гражданское воспитание, гражданские ценности, институты гражданского воспитания, молодежь, демократия

În această lucrare autorii au descris cele mai stringente sarcini ce țin de educația civică a tineretului din Republica Moldova. Sunt elucidate date cu privire la posibilitățile de educație a tinerilor prin intermediul instituțiilor societății civice și ale învățământului public. Concluziile autorilor relevă că educația civică se realizează cu mult succes în cazul unei strânse cooperări între guvern și societatea civică.

Cuvinte-cheie: cultură civică, educație civică, valoare civică, instituție de educație civică, tineret, democrație

In this article the authors described the most urgent tasks concerning the civic education of the younger generation of the Republic of Moldova. The article provides data about the possibilities of educating the youth in the institutions of the civil society and state education. The authors' conclusions are that the most successful civic education is carried out in the case of close cooperation of state institutions and public organizations.

Keywords: civic culture, civic education, civic values, institution of civic education, youth, democracy

Демократическое строительство в Республике Молдова, развитие институтов народовластия и формирование духовных основ общества демократии ставят во главу угла сопутствующие этим процессам задачи гражданского воспитания масс. Коренные преобразования социального бытия и культуры определяют также и серьезную трансформацию духовных основ общества демократии. В условиях демократии человек выступает как творец собственной гражданской платформы и активной позиции в отношениях с миром. Общество народовластия вызывает к жизни необходимость просвещения граждан в следующих направлениях: прав человека, политической культуры, развития граждан и взаимоотношений с миром на основе личного выбора и плюрализма. В сфере отношений, связанных с индивидуальным выбором человека, с его культурными и политическими интересами и убеждениями, демократическое общество открывает перед индивидом гораздо больше возможностей по сравнению с социальной организацией прошлого. Каждый член демократического общества может (и осознает необходимость) обладать определенной гражданской культурой, отстаивать свои убеждения и, в целях достижения «блага для всех», участвовать в акциях, содействующих государственной политике или же ставящих цели ограничения, «умеренности» влияния (вмешательства) государства на экономику, политику и идеологию общества. Активная гражданская позиция индивидуума становится краеугольным камнем в социальных отношениях. Отношения в демократическом обществе базируются на гражданских ценностях толерантности, солидарности,

сотрудничества. Эти конструктивные ценности совершенствуют национальные, религиозные, правовые, гуманитарные и другие социальные отношения, интегрируя различные социальные группы в демократическое общество и воспитывая в них гражданские качества – «духовные и душевные качества, необходимые человеку», изживают гражданский индифферентизм, побуждают к демократически-диалогическому отношению человека к человеку, расы к расе, нации к нации, общности к общности, конфессии к конфессии, пола к полу, поколения к поколению.

Указанные ценности вырабатываются в процессе гражданского воспитания. Особенно это касается молодого поколения, которому предстоит развивать демократию в своей стране, быть патриотами своего государства в будущем. Важнейшим результатом гражданского воспитания молодежи является формирование ответственности за судьбы общности, общества, государства, солидарности и сотрудничества. В процессе сотрудничества и обмена опытом люди, как известно, «духовно творят друг друга» [1, с.36], больше узнают себя и друг друга, научаются с пониманием относиться друг к другу, вырабатывают у себя гражданское сознание, активное поведение.

Ситуация в Республике Молдова показывает, что задачи гражданского воспитания молодежи в процессе демократических преобразований в государстве приобретает наибольшее значение. С одной стороны, в Молдове, как в обществе переходного периода, все еще ощущимо присутствие черт тоталитарного экономического, политического и идеологического строя: неравного и несправедливого распределения собственности, внеэкономического принуждения и т.д.; отсутствие гармонического взаимодействия общества и государственных структур; живучи еще рудименты тоталитаризма в общественном сознании. С другой стороны, неправильно поняты ценности демократии: свободы и права человека, апеллирование к личной инициативе, индивидуальной ответственности, широта возможностей рыночной экономики и общества потребления – отрицательно сказываются на мировоззрении и гражданской позиции молодежи. Опрос показывает, что молодежь Республики Молдова сегодня «не любит никаких ограничений», «не хочет напрягаться, а хочет жить в удовольствие» и в их среде абсолютно непопулярен «труженик, хороший человек». В молодежной среде наблюдается низкий уровень политической активности – 7,8% и трудолюбия – 6,2% (по сравнению с эгоизмом – 52,0%, агрессивностью – 57,1%, аморальным поведением – 45, 3%) [2, с.127]. Патриотом хотели видеть себя 1% молодых людей, авторитетным человеком – 19%, справедливым, готовым посвятить себя другим людям – 16%. Многие установки и ценностные ориентации молодежи вынуждена вырабатывать самостоятельно, отрицая жизненный опыт, накопленный предыдущим поколением [2, с.147]. Изменение ситуации видится исследователями в совершенствовании системы гражданского воспитания и образования, в формировании в обществе «заказа» на человека-труженика, человека-патриота своей страны [2, с.147].

В демократически организованном государстве имеется возможность осуществления гражданского образования, как средствами структур самого государства, так и институтов гражданского общества, что отличает его от тоталитарного государства, где преимущество бывает исключительно за государственными структурами, а общественные структуры (пионерские, комсомольские, профсоюзные и др.) обслуживают идейно-государственные интересы, выполняя задачу формирования законопослушного, конформного гражданина.

С начала демократических преобразований в Республике Молдова первыми на путь гражданского воспитания молодежи стали общественные организации, институты гражданского общества, осознавшие свое призвание привить новые гражданские ценности молодому поколению. Воспитанием гражданской культуры молодого поколения занялись как институции, объединяющие представителей старшего поколения, так и молодежные институции. Число общественных организаций, ориентированных на гражданское воспитание молодежи растет [2, с.47-48].

В Республике Молдова ведутся активные поиски в области разработки концепций и программ развития гражданского воспитания и образования в условиях социально-политических трансформаций и консолидированной демократии. Ориентиром в процессе разработки концепций гражданского образования средствами гражданского общества служат рекомендации и программные документы международных организаций – ООН, ЮНЕСКО, Совета Европы, в которых подчеркивается ведущая роль гражданского образования как условия соблюдения прав человека, развития демократии и гражданского общества. Цели данного проекта обеспечение граждан знаниями, умениями и навыками, необходимыми для активного участия в развитии демократического общества, создания возможностей для продуктивного диалога и разрешения конфликтов между людьми, достижения консенсуса, общения и взаимодействия; осознания прав и обязанностей человека, норм поведения и ценностей, общественных этических и моральных норм. Озабоченное оказанием помощи Республике Молдова в развитии демократии, международное сообщество активно участвует в гражданском образовании граждан Республики, прежде всего оказывая бескорыстную помощь развивающемуся гражданскому обществу нашей страны, ведь известно, что гражданское общество Республики Молдова находится в стадии становления, и это становление происходит в контексте продолжающихся дискуссий о путях развития и взаимодействия государства и гражданского общества. Осознание и признание совпадений интересов государства и гражданского общества в сфере гражданского (демократического) образования граждан помогают найти аргументы в поддержку будущего устройства государства, призванного обеспечить не только политическое равенство, гражданские свободы, конституционную систему управления, но и господство справедливости, толерантности, солидарности и общей ответственности.

Институты гражданского общества, созданные в Республике Молдова в период демократических преобразований – неправительственные и некоммерческие организации, общества, центры, фонды и т.п. – с самого начала своей деятельности озаботились широким просветительством, гражданским воспитанием масс, направленным на повышение политической культуры, гражданской активности, социальной инициативы. Уже в первые годы демократизации общественной жизни Молдовы образовательные программы НПО включали такие направления, как развитие гражданского общества, учеба руководителей общественных организаций, основы лидерства, описание и аргументация проектов, компьютерная грамотность членов неправительственных объединений. Подобные занятия на протяжении 90-х годов проводились представительствами международных организаций Fundația Soros-Moldova, Fundația Eurasia, UNISEF, TACIS, UNDP и другими. К международным подключались продвинутые общественные организации Молдовы такие как Молдавский Хельсинский комитет за Права человека, Центр Плюрализма в Молдове, Институт развития и социальных инициатив (IDIS), Ассоциация за демократию через участие ADEPT, Центр «Contact», Центр ресурсов по правам человека, Институт публичных политик и т.д. – с таким же заданием гражданского обучения. Тренинги этих организаций брали на себя и осуществляли задачу не только обучить массы демократии, но и привить ценности демократии. Продвигая экономические реформы, институты гражданского общества прививают новую мораль, мораль личной инициативы, личной ответственности [3, с.185].

Как известно, касаясь экономических реформ, гражданское образование принципиально сопротивляется загрязнению окружающей среды, борется за сохранение природных угодий, стоит на страже охраны здоровья конкретного человека и всего общества. Оно включает в себя систему охраны общественного труда, законодательное обеспечение благоприятных условий труда. Влияние гражданского образования связано с реформированием экономики «во благо человека». Достижение успешных результатов в демократическом строительстве становится возможным при построении гармоничных взаимоотношений работодателей

и работников, учете интересов экономических агентов и остального общества. Принципы демократии утверждают новое отношение к труду – не только как к мерилу уровня жизни (в русле американской концепции «благополучие через труд»), но и как к залогом независимости и личного достоинства. В сфере экономических отношений особенно важным является отстаивание в гражданском образовании права индивидуума на собственность [4, с.126-131]. В условиях преодоления рудиментов тоталитаризма, отрицавшего частную собственность и ратовавшего за материальное обезличивание человека, демократическое общество априори становится на защиту собственности, ибо собственность влияет на развитие самосознания личности в сторону формирования персонального достоинства и гражданской ответственности. Наличие собственности выступает базисным, фундаментальным условием свободы личности в демократическом обществе [5, с.58]. Этот посыл особенно охотно воспринимается молодежью, не сталкивавшейся с проявлением тоталитаризма, отрицающей ценности отцов и, главное, быстрее старшего поколения адаптировавшейся к рыночным отношениям [2, с.47-48]. Наличие собственности выступает базисным фундаментальным условием свободы личности в демократическом обществе. Кроме задачи воспитания у молодежи личной ответственности за собственное материальное состояние и собственный социальный статус, гражданской ответственности за социально-экономическое положение государства, гражданское воспитание молодежи берет на себя и задачи воспитания гражданской морали. Ведь улучшение социально-экономического положения людей возможно при формировании в обществе «заказа» на морального человека [6, с.177], при «культивировании человечности» как политической и моральной задачи [7, с.26]. Нельзя выпускать из поля зрения то обстоятельство, что современная молодежь рациональна и прагматична. А, значит, методы гражданского воспитания должны учитывать эти особенности и к ряду воспитательно-просветительских мер должны быть добавлены ценности, обращенные к рассудку, знанию и прагматизму современной молодежи [8, с.108-115].

Моральный аспект воспитания гражданской культуры у молодежи состоит в том, что в историческом развитии демократического общества экономические отношения проходили становление и заключались в справедливом распределении доходов. Ведь в идеале в экономических отношениях демократического общества уместны категории морали: справедливость, честность, порядочность, сочувствие. Эти качества призваны, в свою очередь, вытеснить из общества непорядочность, цинизм и следующие за ними бюрократию и коррупцию. Именно эти ценности прививаются молодежи в процессе гражданского образования и воспитания у них гражданской культуры и демократического мировоззрения.

Государственные структуры также активно включаются в гражданское образование. Это, прежде всего, относится к системе государственных учебных заведений. Опираясь на опыт развитых демократических государств Европы, школы, колледжи и вузы разрабатывают программы по воспитанию гражданской культуры у молодого поколения. В учебные программы, куррикулумы гимназий, лицеев, вузов вводятся предметы гражданского образования, задачами которого является формирование у молодежи активной гражданской позиции, воспитания чувства патриотизма, любви к родине, любви к труду на благо общества, приобщения к правовым знаниям, конституционным правам, правам человека, правам ребенка, экологическим правам. Все прививаемые в системе гражданского образования знания и навыки содержат необходимый моральный аспект, сопровождаются расширением информационного поля знаний о нравственных коллизиях и моделях их решения, стимулируют у молодежи развитие собственного гражданско-нравственного опыта.

Большое место в образовательных программах институтов гражданского общества занимают следующие темы: «Конституционные права личности», «Права ребенка в обществе», «Равные шансы для женщин в общественной жизни», «Развитие персональной карьеры в усло-

виях свободы», «Продвижение гражданских инициатив через образование», «Культура участия в выборах», «Организация мониторингов выборов» – все эти и другие темы занятий направлены на приобретение молодежью основ гражданской культуры и ее повышение.

Курс Республики Молдова на Европейскую интеграцию привлекает внимание систем гражданского воспитания к темам: «Учимся толерантности», «Предупреждение насилия в семье», «Укрепление семейных ценностей», «Женщина и демократия», «Свобода вероисповеданий», «Продвижение культуры мира», «Диалог цивилизаций», «Этика производства и маркетинга товаров» и др. – свидетельствует о важности утверждения современных ценностей гражданской культуры в сфере межличностных, семейных, общественных, религиозных, межгосударственных отношений. Следует отметить, что данные ценности молодежь усваивает в практической деятельности, посредством практических акций: флешмобов, демонстраций, пресс-конференций, информационных мероприятий. Воспитание гражданской культуры понимается молодежью как приобщение к моральной зрелости и индивидуальной ответственности, что, в конечном итоге формирует патриотизм и активную гражданскую позицию.

Практика показывает, что наибольшего успеха гражданское воспитание молодежи достигает тогда, когда общественные организации и государственные структуры объединяют свои усилия, когда неправительственные организации проводят акции гражданского воспитания на основе вузов, институций власти, структур местного самоуправления, медийных учреждений. В конструктивном сотрудничестве институтов гражданского общества и государства Республики Молдова в области гражданского воспитания и образования, на наш взгляд, ценны моменты, когда и одна и другая сторона идут в одну сторону, поддерживая друг друга, развиваясь вместе, за счет друг друга, справедливо подвергая друг друга критике и объективной оценке [3, с.26]. Подобное конструктивное сотрудничество может стать залогом успешного воспитания гражданской культуры у молодежи, подводящей духовный фундамент под развитое демократическое государство.

Библиографические ссылки

1. МАРКС, К.; ЭНГЕЛЬС, Ф. *Сочинения*, т. 3, Москва: Политиздат, 1956, 544 с.
2. БЛАЖКО, В. Молодежь Молдовы: особенности социализации в современном обществе. Докторская диссертация. Chișinău: Academia de Științe, 2003, 216 с.
3. РОГОВАЯ, Г. Морально-этическое образование как часть гражданского образования. В: *Активные методы гражданского образования*. Научно-практическая конференция. Комрат: Институт демократии, 2013, 259 с.
4. ПЕТРОВ, В.; АПОСТОЛ, К. Фундаментальные права граждан: право на собственность и его защита. В: *Гражданское образование и права человека*. Национальная научно-практическая конференция. Chișinău: Pontos, 2008, 229 с.
5. MÎNDRU, V. Formarea societății civile în Republica Moldova: aspecte cantitative și calitative. În: *Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice*. Chișinău, 2010, nr. 2, p. 56-62.
6. БЛАЖКО, В. Почему преступность молодеет? В: *Criminalitatea în Republica Moldova și starea actuală, tendințele, măsurile de prevenire și de combatere*. Chișinău: Academia de Poliție „Ștefan cel Mare”, 2002, 260 p.
7. ДАЛЛИМАР, Ф. Глобальная этика: преодоление дихотомии «универсализм»- «партикуляризм». В: *Общественные науки*. Москва: 1996, № 3, с. 184-188.
8. BUJOR, N. *Standarde privind cursul „Educația moral-spirituală”*. Chișinău: Ministerul Educației și Tineretului, 2002, p. 108-115.

CULTURA ORGANIZAȚIONALĂ ÎN SPAȚIUL UNIVERSITAR DIN REPUBLICA MOLDOVA

ORGANIZATIONAL CULTURE IN THE UNIVERSITY AREA OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ALIONA ONOFREI,

conferențiar universitar, doctor în sociologie,
Universitatea de Stat din Moldova

Universitatea este o organizație/instituție cu un rol social deosebit, scopul căreia constă în pregătirea tinerei generații pentru o inserție activă și creatoare în societate. Ca orice alt tip de organizație, universitatea prezintă o cultură organizațională și un sistem complex de subculturi. Studiul culturii în spațiul universitar permite identificarea modului de gândire, a comportamentelor manifeste și dezirabile, a nevoilor și cerințelor angajaților, ceea ce constituie o premiză majoră pentru fundamentarea, construirea, conturarea și aplicarea unor politici și strategii manageriale adecvate.

Cuvinte-cheie: cultură organizațională, subcultură, sistem de motivare, politici manageriale

The university is an organization / institution with a special social role, the purpose of which is to prepare the young generation for active and creative insertion in society. Like any other type of organization, the universities have an organizational culture and a complex system of subcultures. The study of culture in the university area allows the identification of mindset, manifested and desirable behaviour, needs and requirements of employees, which is a major prerequisite for the foundation, building, shaping and implementing of appropriate policies and management strategies.

Keywords: organizational culture, subculture, motivation system, management policies

Universitatea a reprezentat, în toate timpurile, un factor de cultură și civilizație, un factor de schimbare și de progres, un laborator pentru formarea elitelor națiunii. „Cine face știință universitară accede spre trepte superioare de spiritualitate”. În acest context, putem să adăugăm că „universitatea trebuie să-i deprindă pe studenți cu metoda științifică de lucru și să le trezească în suflet pasiunea pentru știință și gândire”. De asemenea, „universitatea are menirea să ajute în primul rând la formarea, îmbogățirea și înnobilarea structurii societății prin cultivarea științei” [1, p.166]. Afirmările precedente caracterizează mediul universitar și sunt, totodată, expresiile unor oameni de universitate, ceea ce ne îndreptățește odată în plus să le folosim ca premise pentru a desprinde unele presupuziții de bază și valori culturale caracteristice organizației universitare.

Conceptul de cultură a organizației educaționale universitare poate fi definit ca ansamblul presupuzițiilor de bază, valorilor, normelor, procedurilor, obișnuințelor și simbolurilor de tot felul, considerate corecte și transmise noilor veniți și vizitatorilor de ocazie ca valide, ansamblu ce conferă o identitate anume unei universități, dând posibilitatea identificării ei în raport cu alte organizații universitare similare [2, p.34].

Literatura de specialitate prezintă numeroase argumente în favoarea studiului culturii organizaționale, printre acestea cele care par a avea o influență mai mare și care pot fi interpretate chiar și în arealul educațional sunt: fundamentarea politicilor și strategiilor organizației; identificarea elementelor reale și a celor fictive din organizație; perfecționarea comunicării inter- și intra- organizaționale; susținerea programelor de schimbare organizațională; obținerea avantajului competitiv pe piață [3, p.165-170].

Ca orice alt tip de organizație, universitatea prezintă o cultură organizațională și un sistem complex de subculturi organizaționale. Pentru a determina subculturile unei organizații universitare putem consulta o gamă extrem de variată de criterii de clasificare, ca de pildă: grupurile specifice de angajați, departamentele organizației, presupuzițiile de bază, nucleul valoric etc. În aceste condiții, pentru a rămâne strict în cadrul de referință al studiului nostru, am considerat ca fiind cel mai potrivit criteriul grupurilor de resurse umane specifice unei asemenea organizații, determinând următoarele

subculturi: cultura managerială, cultura cadrelor didactice universitare și cultura studenților.

Orice mediu are o cultură specifică care influențează comportamentul actorilor ce se manifestă în interiorul său. În acest sens, nici mediul academic nu constituie o excepție. În condițiile societății contemporane aflate într-o continuă schimbare în care universităților i se cere un grad mare de flexibilitate și dinamism, este necesară o apropiere mai mare între cele două entități (societate și universitate). Pe de altă parte, numărul mic al absolvenților liceelor și ofertele atractive ale universităților de peste hotare creează o concurență acerbă pe piața universitară din Republica Moldova. Aceste perimări specifice se manifestă ca dileme conceptuale ale universității contemporane (spre exemplu: evidenta scădere a exigențelor universitare pentru a permite accesul și, totodată, un grad mai mare de promovare în rândul studenților), imprimând modificări și reconcepteri culturale, implicit, și structurale la nivelul tuturor universităților.

Am putea spune că, în acest moment, universitatea moldovenească se află într-o continuă căutare a identității culturii organizaționale: ce valori să promovăm când cerințele sociale ne pun în situații contrastante, situații în care, aparent, pentru a răspunde corect mediului social, trebuie să renunți la unele din presuposițiile fundamentale ale creării și existenței universității, de pildă cele ale elitismului și erudiției universitare.

Dacă ar fi să caracterizăm elementele definitorii ale culturii organizaționale a instituțiilor de învățământ universitar din țara noastră, am generaliza prin:

- *uniformitate* – există puține elemente de identificare și diferențiere a universităților: emblemă, imn, tradiții culturale etc. De obicei, universitățile și membrii lor se disting prin enunțarea numelui instituției;
- *centrarea pe ofertantul de educație și nu pe beneficiar* – ne referim la introducerea în planurile de studii a unor cursuri doar pentru că sunt cadre didactice care le pot preda, chiar dacă nu sunt cerute de studenți;
- *sentimentul provizoratului* – mulți tineri, deși intră la studii, nu de puține ori sunt confuzi de alegerea făcută și văd la scurt timp facultatea ca pe un „adăpost de vreme rea”, până în momentul în care își vor găsi un loc de muncă bine plătit;
- *închiderea universității* – în prezent constatăm slaba deschidere a universităților spre comunitatea locală, putem constata cu regret că puține cadre didactice universitare sunt implicate în politică sau în mediul de afaceri;
- *prăpastia dintre generații* – procentajul mare al cadrelor didactice în vârstă în comparație cu cel al cadrelor tinere sau debutante; diferența de mentalitate dintre generații; discrepanța de remunerare mare dintre gradele didactice mari (conferențiar și profesor) și gradele didactice mici (lector superior, lector asistent);
- *sentimentul ineficienței* – învățământ subfinanțat, salarizarea modestă a cadrelor didactice universitare în ierarhia bugetarilor.

Considerarea în cadrul discutat nu doar a aspectelor culturale, ci și a atenției acordate în universitățile moldovenești formării culturii organizaționale, ne permite să adăugăm caracteristicile culturii manageriale. Prin cultura managerială în universitate înțelegem ansamblul cultural (presupoziții, norme, valori, tradiții, limbaj etc.) ce determină caracterul specific comportamentelor și procedurile manifestate de grupul managerial și impuse de acesta angajaților ca fiind corecte, eficiente și de dorit a se manifesta în universitate. „Managementul interior al universității condiționează vizibil capacitatea de a rezolva probleme și, în definitiv, performanțele unei universități” [4, p. 143].

Felul în care gândesc managerii unei universități, valorile la care fac referință când iau decizii sau normele și regulile pe care le adoptă pentru a îndeplini obiectivele vizate, se impun în cultura organizației ca un nucleu dur al culturii organizaționale, determinând evoluția și performanța instituției. Cum gândul ne fuge mereu la a crește performanța instituțiilor noastre universitare și cum cele mai bune exemple în acest sens sunt dincolo de granițele țării, iar din altă perspectivă știm că orice exem-

plu extern se va confrunta cu elementele de cultură organizațională și, mai cu seamă, cu arhitectura culturii manageriale, vom încerca să etalăm mai jos câteva trăsături ale culturii manageriale a universității moldovenești alături de aspecte paralele identificate în universitățile vestice.

Universitatea moldovenească este o instituție a cadrului didactic universitar manager, profesorii vor să conducă, se cred îndreptățiți să o facă, sunt convinși că au capacitățile necesare și chiar o fac. Funcțiile de conducere sunt ocupate de cadre didactice care nu trebuie să dovedească pregătire sau competență managerială, ci doar să fie alese în mod democratic, prin votul colegilor. În Occident s-a constatat că această practică nu este atât de eficientă și determină calitatea joasă a actului de conducere. Soluția constă în trecerea la un management profesionist, ceea ce se dorește a se realiza și în Republica Moldova prin implementarea noului Cod al Educației.

Considerăm că, pentru a descrie într-o manieră și mai completă cultura managerială din universitatea moldovenească, putem adăuga un alt set de practici și comportamente curente ale managerilor noștri universitari:

- se manifestă frecvent tendința de a conduce în manieră empirică, fără a urmări în de aproape planul managerial elaborat;
- se observă foarte des slaba concordanță între valorile declarate și reglementate prin regulamente interne și comportamentele efectiv manifeste;
- există, în general, o tendință de a rezolva lucrurile urgente și nu cele importante, se face un „management al zilei de azi”, se iau decizii de moment fără a se pune problema unei decizii eficiente;
- foarte puțini manageri demonstrează abilități reale și practici de management eficiente (se delegă, de obicei, activități neimportante sau nu se pun la dispoziție resursele necesare și mai mult se delegă sarcina, dar nu și autoritatea necesară, foarte rar se dau termene concrete etc.);
- lipsa de preocupare pentru dezvoltarea resursei umane, acest aspect este lăsat total în grija fiecărui angajat, considerându-se că este un interes personal al acestuia și că universitatea nu are de ce să-l sprijine.

Având în vedere un cadru general reper pentru a construi o cultură managerială puternică, trebuie să specificăm că setul de valori care stă la baza unei culturi manageriale eficiente ar putea fi descris astfel: „eficacitate și eficiență organizațională; maximizarea profitului, productivitate înaltă, poziția de lider pe piață în industria respectivă; stabilitatea organizației” [5, p. 224].

Un alt aspect pe care dorim să-l cercetăm este cultura cadrelor didactice universitare. La acest punct putem identifica mai multe manifestări posibile ale conceptului de cultură a cadrelor didactice universitare:

- cultura cadrelor didactice universitare ca o cultură profesională, având ca grup de referință întreg personalul didactic din sistemul de învățământ;
- cultura cadrelor didactice universitare ca subdiviziune a culturii organizaționale a unei universități anume, având ca grup de referință toate cadrele didactice dintr-o universitate anume;
- cultura cadrelor didactice universitare de aceeași specialitate, având ca grup de referință fie toate cadrele didactice de aceeași specializare dintr-o universitate, fie toate cadrele didactice universitare de aceeași specializare, dar tot din sistemul universitar. Acest aspect legat de cultura cadrelor didactice de aceeași specialitate are un caracter de cultură profesională mult mai accentuat decât primele două.

Unele studii realizate în acest domeniu au încercat să prezinte detaliat comportamentul cadrului didactic universitar identificând „libertatea”, „izolarea” și „singurătatea” ca fiind manifestări frecvente ale universitarilor.

Cadrul didactic percepe faptul că poate fi propriul său manager, că-și poate decide în mare parte orarul și modul de acțiune, ceea ce este considerat ca ceva firesc, datorită statutului academic și, cu siguranță, benefic pentru calitatea muncii depuse. Din altă perspectivă, izolarea și individualismul

cadrelor universitare sunt favorizate atât de tipul de activitate depus cât și de arhitectura birourilor sau a orarelor care, de multe ori, fac dificilă întâlnirea profesorilor.

Singurătatea în activitatea universitarului este văzută ca o perioadă de meditație, o perioadă autoimpusă și căutată cu insistență, dat fiind faptul că pentru cele mai multe cadre didactice cel mai bun loc de lucru este propria casă.

Cu siguranță, cultura cadrelor didactice universitare prezintă și alte aspecte, nu doar cele amintite anterior. În mediul academic moldovenesc, la nivelul culturii cadrelor didactice universitare, putem identifica o serie de prejudecăți, stereotipuri și reprezentări, evidențiate atât de observații personale cât și de unele studii adiacente temelor de cultură organizațională a mediului universitar:

- asistentul ca subordonat și funcționar al celui mai mare în grad;
- studentul pasiv în timpul orelor de curs sau chiar seminar;
- ruptura dintre cercetare și cursurile transmise studenților;
- slaba importanță acordată pregătirii psihopedagogice a cadrelor didactice universitare;
- exacerbaria valorii informațiilor transmise;
- scăderea cerințelor vis-a-vis de pregătirea studenților, sentimentul că „toți trebuie să treacă până la urmă”;
- comunicarea predominant verticală și descurajarea comunicării orizontale;
- autoritatea superiorilor atât pe linie administrativă cât și didactică este recunoscută și acceptată fără rezerve;
- prețuirea siguranței locului de muncă chiar și în detrimentul cereri drepturilor legitime;
- lipsa inițiativei cadrelor didactice, se așteaptă, mai totdeauna, „să spună seful ce să se facă”;
- dorința de a lucra cu „oameni cu care te înțelegi” etc.

În continuare, ne vom referi la cultura studenților, care constituie o categorie aparte a resursei umane a mediului universitar – ei au un statut social aparte, sunt tineri în formare, viitori intelectuali, sunt văzuți de societate în mod diferit față de alți tineri. Studenții sunt percepuți ca un grup de vârstă și social distinct, un grup care manifestă anumite particularități culturale (norme, valori și principii de conduită) specifice.

Calitatea de student face tânărul să se situeze într-o postură „contradictorie: între a satisface exigențele propriei vârste și a răspunde celor ale câmpului universitar, de a se pregăti cât mai bine în sensul performanțelor universitare” [6, p. 236]. Din acest aspect problematic putem identifica o serie de conflicte cu care se confruntă studentul: dorința de libertate, dar dependența financiară de părinți; dorința unei integrări sociale rapide, dar și nevoia perfecționării profesionale; dorința trăirii situațiilor specifice vârstei, dar și obligativitatea pregătirii temeinice pentru activitățile academice etc.

Cultura studenților se conturează și se manifestă pe fondul relațiilor instituționale din mediul universitar dintre aceștia și cadrele didactice. Deși are un caracter predominant informal și implicit, cultura studențească este supusă și unui set de norme formale. Această categorie de norme formale are două dimensiuni: norme care își au sursa în reglementări instituționale, referitoare la funcționarea organizației universitare și care au caracter absolut obligatoriu și norme care își au sursa în specificul procesului didactic, din care cea mai mare parte are un caracter explicit și cvasi-formalizat.

Considerând criteriul grupei de studenți ce face obiectul culturii respective, putem identifica mai multe tipologii sau niveluri ale culturii studențești:

- *cultura studențească (in general)* – determinată de aspectele culturale care caracterizează viața studențească în general; viața studenților de aici și de oriunde este particularizată de anumite aspecte care conferă o identitate socială aparte acestei categorii de persoane;
- *cultura studenților dintr-o anumită universitate* – construită din ansamblul elementelor culturale ce conferă identitate organizațională grupului respectiv de studenți, făcându-l identificabil ca aparținând unei universități anume; prin urmare, nu este totuna să fii student la Chișinău, la Bălți sau Cahul, deși în Republica Moldova, trebuie să recunoaștem, aspectele de conturare identitară a organizațiilor universitare sunt sporadice și slab construite;

- *cultura studenților dintr-o anumită facultate* (din aceeași universitate sau, extrapolând, din toate universitățile) – nu este același lucru să fii student la asistență socială, la drept sau la științe economice; acest gen de cultură universitară se află în strânsă corelație cu ceea ce se poate numi cultură profesională, în cazurile de mai sus – cele ale asistenților sociali, avocaților sau economiștilor;
- *cultura grupului de studenți* – poate fi definită ca ansamblul cultural al unui grup de studenți ce participă la aceleași cursuri, acest gen de cultură universitară poate fi asemănat culturii grupului de educabili (grupului de studenți).

Oricare din aceste niveluri ale culturii studențești am aborda, putem identifica două posibile variante de bază, diametral opuse în modul lor de manifestare: cultura prouniversitară și cultura antiuniversitară.

Cultura prouniversitară se caracterizează printr-o atitudine pozitivă față de normele și regulile formale ale mediului universitar, prin promovarea acestora în comportamentul academic și social al studenților.

Cultura antiuniversitară promovează atitudinile nonconformiste ale studenților în raport cu normele și regulile formale ale mediului universitar.

Abordând studentul din perspectiva culturii organizaționale universitare și a integrării sale instituționale, putem observa și înțelege mai bine statutul său cultural de membru temporar al organizației universitare. Dacă, în prezent, accesarea la mediul universitar nu mai este o problemă dificilă, majoritatea facultăților nu mai organizează admitere prin concurs, ci pe bază de dosare, totuși, menținerea și dobândirea succesului social și academic, odată devenit student, este încă o problemă capitală pentru student.

Generalizând, putem afirma că cultura organizațională a mediului universitar moldovenesc pare a fi una nedefinită, cu slabe elemente de identificare culturală și, poate, din acest punct de vedere, analiza realizată mai sus, precum și multe alte argumente ce ar fi putut fi aduse, ne îndreptătesc să credem în relevanța și importanța unui studiu de amploare asupra acestui aspect al mediului academic moldovenesc. Un asemenea demers de investigare a mediului universitar din țara noastră ar avea efecte directe asupra îmbunătățirii vizibilității internaționale a școlii academice moldovenești, lucru de care chiar ducem lipsă în prezent și care, în condițiile integrării europene și a tendințelor de globalizare, se impune cu desăvârșire.

Referințe bibliografice

1. NECULAU, A. (coord.) *Câmpul universitar și actorii săi*. Iași: Polirom, 1997.
2. MARIAN, D.I. *Culturi organizaționale în spațiul universitar românesc*. București: Mirton, 2008.
3. NĂSTASE, M. *Cultura organizațională și managerială*. București: ASE, 2004.
4. MARGA, A. *Profilul și reforma universității Clujene – discursuri rectorale*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2005.
5. NĂSTASE, M. *Lideri, leadership și organizația bazată pe cunoștințe*. București: ASE, 2007.
6. ION, G. *Cultura organizațională universitară. O abordare etnografică*. București: Editura Universității, 2008.

PARTICIPAREA CETĂȚENILOR LA PROCESUL DE ADMINISTRARE PUBLICĂ

CITIZEN`S PARTICIPATION IN THE PROCESS OF PUBLIC ADMINISTRATION

VASILE FOTESCU,

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

Autorul relevă, în articol, importanța transparenței în procesul de activitate a administrației publice. În centrul atenției este cetățeanul, care are dreptul de acces la informație, dreptul de a face cunoscintă și expune propria opinie și dreptul de a participa la procesul decizional nemijlocit. Participarea cetățeanului presupune realizarea a patru cerințe: transparența administrației, transmiterea informației, recepționarea informației și implicarea cetățeanului în actul decizional.

Este analizat actul normativ: Legea privind transparența în procesul decizional, nr.239-XV adoptată la 13.11.2018. Autorul vine cu propuneri referitor la îmbunătățirea acesteia. Sunt relevate unele dintre recomandările expuse în Cartea Albă a bunei guvernări elaborată de Comisia Europeană, unde se regăsesc principiile de bază, de care trebuie să țină cont autoritățile publice, precum și procedurile de consultare publică la nivelul Uniunii Europene.

În concluzie autorul consideră că Guvernul Republicii Moldova a întreprins un șir de activități complexe privind transparența instituțională, dar încă nu putem vorbi despre un dialog productiv între autoritățile publice și cetățeni.

Cuvinte-cheie: transparență, administrație, legislație, cetățeni, Uniunea Europeană, informare, participare, răspundere și eficiență

The author reveals, in the article, the importance of transparency in the process of public administration. In the centre of attention is the citizen, who has the right to access information, the right to make his opinion known, and the right to take part in the decisional process. The citizen`s participation supposes the realization of four requirements: transparency of administration, passing on the information, reception of information and the involvement of the citizen in the decisional act.

Further is analysed the normative act: «The Law regarding transparency in the decisional process» no 239-XV approved on 13.11.2008. The author suggests ways of improving it. There are revealed some of the recommendations mentioned in «The white Book of Good Governing» elaborated by the European Commission, where are discussed the basic principles, which should be respected by the public authorities, as well as the procedures of public consultation within the European Union.

In conclusion the author considers that the Government of the Republic of Moldova has undertaken a series of complex activities regarding institutional transparency, but we cannot yet speak about a productive dialogue between the public authorities and citizens.

Keywords: transparency, administration, legislation, citizens, European Union, information, participation, responsibility and efficiency

Trăim într-o societate deschisă, în care avem posibilitatea să participăm la procesul luării deciziilor, să fim implicați în bunul mers al vieții sociale și politice. În calitate de cetățeni, ne putem organiza în ONG-uri ce au misiunea de a influența modul în care sunt elaborate și implementate politicile publice.

Vorbim despre participarea cetățenilor la procesul de luare a deciziei și al formulării politicilor publice atunci când toți factorii interesați, afectați de deciziile ce se iau în numele lor și pentru ei, cooperează pentru a efectua schimbări, în plan real.

Democrația fără participarea cetățenilor nu are sens. Participarea publică sporește transparența procesului de luare a deciziilor și eficiența actului de guvernare. Implicarea noastră, adică a societății civile, în acest proces face ca guvernării și membrii administrației publice să fie mai responsabili pentru rezultatele politicilor inițiate deopotrivă.

Transparența este un principiu democratic, care s-a manifestat pentru prima dată în societățile civile dezvoltate și constituie una dintre cele mai remarcabile consecințe ale amplificării presiunii și controlului social asupra organelor administrației publice. În epoca noastră informațională, necesitatea transparenței se explică și prin importante schimbări ce se produc în mentalitatea socială: oamenii nu mai doresc să fie conduși fără ca să înțeleagă scopurile finale și motivațiile administrației. Iar în

cadru societăților în tranziție, transparența a fost salutăată ca simbol imanent al libertății. Ea este în egală măsură un element primordial, acceptarea căruia trebuie să faciliteze trecerea de la un sistem al hotărârilor centralizate și *opace* la cel al deciziilor adoptate democratic, într-un cadru transparent [1].

Transparența în activitatea administrației publice reprezintă un concept multidimensional, care a suscitât discuții controversate în cercul savanților, analiștilor și politicienilor din diverse societăți contemporane. Aceasta nu este echivalentă doar cu dreptul cetățenilor de a avea acces la informație, chiar dacă anume acesta reprezintă latura cea mai importantă și mai larg deschisă diverselor interpretări. În afara dreptului de a fi informat, o administrare pe deplin transparentă presupune recunoașterea și respectarea drepturilor cetățeanului de a înțelege procesul administrativ, dreptul de a face cunoscută propria opinie și dreptul de a expune opinia altora unei critici obiective și argumentate. Din interferența acestor două drepturi rezultă trei domenii distincte ale unei administrări publice transparente, și anume: informarea, controlul și participarea cetățenilor la procesul decizional [1].

Dreptul cetățenilor de a fi informați și obligația autorităților de a informa sunt consfințite în norme constituționale, atât în România, cât și în Republica Moldova, norme care obligă autoritățile administrației publice să asigure informarea corectă a cetățenilor asupra treburilor publice și asupra problemelor de interes personal.

Dezvoltarea și corelarea dispozițiilor constituționale cu celelalte prevederi legislative ne aduce la concluzia că dreptul cetățenilor de a avea acces la orice informație de interes public nu poate fi îngrădit. Autoritățile administrației publice, în limita competențelor care le revin, sunt obligate să asigure informarea corectă a cetățenilor asupra treburilor publice, prevedere care se referă și la mijloacele mass-media.

Principiul consultării cetățenilor, prin formele prevăzute de lege, atunci când se adoptă decizii cu impact deosebit asupra colectivităților locale, exprimă ideea democrației participative.

Autoritățile administrației publice trebuie să implice cât mai mult pe cetățeni în procesul decizional, pentru a conferi legitimitate actului administrativ și pentru a asigura executarea aceluia act de către cetățeni.

În cadrul inițierii acestui proces, există o relație biunivocă: pe de o parte, autoritățile administrației publice trebuie să asigure transparența activității lor (să informeze corect și la timp pe cetățeni cu privire la programele de dezvoltare și la costurile alocate acestora), iar pe de altă parte, să permită accesul cetățenilor la elaborarea planurilor de amenajare și sistematizare a teritoriului, la proiectarea bugetelor, la programele de dezvoltare durabilă și de protecție a mediului, la formele de cooperare locală, regională, transfrontalieră și europeană.

Aplicarea acestui principiu este greu de realizat în administrația publică locală, mai cu seamă din motive obiective, pentru că organizarea unui referendum sau a altor forme de consultare cu cetățenii necesită perioade mari de timp.

Participarea cetățenească presupune realizarea concomitentă a patru condiții: asigurarea transparenței administrației, transmiterea de informații către oameni, receptarea informațiilor de la cetățeni și implicarea acestora în actul decizional.

Într-o exprimare sintetică, principiul participării cetățenilor la adoptarea deciziilor se poate exprima prin dictonul *cetățeanul este persoana cea mai importantă pentru administrație*.

Prin comunicare se înțelege transferul de informații de la administrația publică (sursa) către cetățean (receptor), care poate fi abordat ca persoană fizică, colectivitate sau structură socială cu sau fără personalitate juridică.

Informațiile de interes general se transmit societății civile cu ajutorul unor mijloace tehnice de tipul presei scrise sau audiovizuale, atunci când legea obligă administrația să publice actele cu caracter normativ, pentru a putea fi cunoscute de către toți locuitorii dintr-o unitate administrativ teritorială.

Avem două acte normative importante – *Legea privind accesul la informație* și *Legea privind transparența în procesul decizional*, – care creează condiții favorabile pentru informarea, consultarea și participarea publicului în procesul de luare a deciziilor.

Republica Moldova este una din puținele țări din lume care dispune de un act normativ special în domeniul informării, consultării și participării cetățenești. Este vorba de *Legea privind transparența în procesul decizional* nr.239 – XVI, adoptată la 13.11.2008 (*Monitorul Oficial* nr. 215 – 217 / 798 din 5.12.2008), intrată în vigoare în martie 2009, care stabilește normele aplicabile pentru asigurarea transparenței în procesul decizional din cadrul autorităților administrației publice centrale și locale, altor autorități publice și reglementează raporturile lor cu cetățenii, cu asociațiile constituite conform legii, cu alte părți interesate în vederea participării la procesul decizional.

Sub incidența prezentei legi cad autoritățile publice centrale – Parlamentul și autoritățile create de acesta, Președintele Republicii Moldova, Guvernul, ministerele, serviciile publice desconcentrate ale acestora, alte autorități administrative centrale și autorități de reglementare; autoritățile administrației publice locale - consiliile locale, primarii satelor (comunelor), orașelor (municipiilor), președinții raioanelor, serviciile publice descentralizate și instituțiile de rang local. De asemenea, sub incidența legii cad persoanele juridice de drept public și privat care gestionează și utilizează mijloace financiare publice.

Conform legii, autoritățile publice vor consulta cetățenii, asociațiile constituite în conformitate cu legea, alte părți interesate în privința proiectelor de acte legislative, administrative care pot avea impact social, economic, de mediu (asupra modului de viață și drepturilor omului, asupra culturii, sănătății și protecției sociale, asupra colectivităților locale, serviciilor publice).

Legea stipulează următoarele principii ale transparenței procesului decizional: a) informarea, în modul stabilit, a cetățenilor, a asociațiilor constituite conform cu legea, a altor părți interesate despre inițierea elaborării deciziilor și despre consultarea publică pe marginea proiectelor de decizii respective; b) asigurarea posibilităților egale pentru participarea cetățenilor, asociațiilor constituite legal, altor părți interesate la procesul decizional.

Cu toate acestea, paralel cu dezvoltarea utilă a reglementărilor Legii 239/2008, Regulamentul a introdus și anumite divergențe și confuzii, care derutează atât AAPC, cât și părțile interesate.

Legea nr. 239/2008 a fost analizată în mai multe studii anterioare ale Asociației pentru Democrație Participativă (ADEPT), fiind identificate deficiențele acesteia și înaintate recomandări de îmbunătățire a cadrului legal, motiv pentru care, în acest compartiment, ne vom expune doar asupra celor mai esențiale probleme:

la articolul 3, alin. (4) se prevede că autoritățile publice vor consulta cetățenii, asociațiile constituite în corespundere cu legea, alte părți interesate în privința proiectelor de acte legislative, administrative care pot avea impact social, economic, de mediu (asupra modului de viață și drepturilor omului, asupra culturii, sănătății și protecției sociale, asupra colectivităților locale, serviciilor publice). Prevederile sunt formulate atât de general, încât orice act ar putea cădea sub incidența lor. Chiar și un act individual de numire în funcție a unui conducător de autoritate ar putea avea impact social, în sensul extins al acestei noțiuni, prin sporirea neîncrederii publicului în autoritate și guvernare în cazul, în care această persoană este una compromisă. Însă această înțelegere a prevederilor ar putea să nu fie împărtășită de către autoritățile care au competențe de numire în funcție. În opinia noastră, atunci, când nu se poate defini explicit și complet situațiile în care se aplică o lege, este preferabilă enumerarea excepțiilor de la lege – situațiile în care legea nu se aplică. Anume în așa mod, bunăoară, sunt aplicate prevederile art. 5 din Legea României nr. 52/2003 privind transparența decizională în administrația publică; la articolul 12, alin. (7) se prevede, că în cazul în care cetățenii, asociațiile constituite în conformitate cu legea, alte părți interesate nu prezintă recomandări în termenul stabilit, iar autoritatea publică, în mod motivat, nu consideră necesară organizarea de consultări, proiectul de decizie poate fi supus procedurii de adoptare. Pentru a responsabiliza autoritățile, este important ca să se prevadă modalitatea în care se aduce la cunoștința publicului motivele pentru care s-a considerat că organizarea de consultări nu este necesară.

Republica Moldova, deși dispune de cadru legal necesar asigurării unui proces decizional transparent și participativ, acesta, însă, nu funcționează eficient la nivel local.

Majoritatea autorităților administrației publice locale aplică selectiv și fragmentar legislația privind transparența în procesul decizional. Cele mai frecvente abateri sunt lipsa unei pagini *web* cu rubrică destinată transparenței decizionale; neinformarea părților interesate referitor la inițierea elaborării unei decizii; lipsa consultărilor publice sau consultarea formală asupra proiectelor de decizii; inexistența unor mecanisme instituționalizate de cooperare și de parteneriat dintre societatea civilă (mediul de afaceri) și autoritățile publice; majoritatea actelor emise și adoptate de către autoritățile publice locale nu sunt aduse la cunoștința comunității, fie sunt comunicate selectiv, etc. [2].

Cadrul legal național nu conține norme clare și detaliate privind mecanismele de control al respectării transparenței decizionale la nivel local, iar aria de intervenție a Cancelariei de Stat este limitată de principiul autonomiei locale, care guvernează întreaga administrație locală în unitățile administrativ-teritoriale din țară. De asemenea, normele existente nu reglementează detaliat mecanismul responsabilizării individuale a funcționarilor pentru nerespectarea cerințelor de transparență și nu conțin prevederi referitoare la posibilitatea de a sancționa persoanele alese în funcții de conducere [2].

Din cele 40 de instituții din această categorie (inclusiv conducerea de vârf – Parlament, Președinție, Guvern) doar 5 instituții nu au dat răspuns la cereri. Astfel, au refuzat, în scris, să răspundă: Aparatul Președintelui Republicii Moldova și Ministerul Afacerilor Externe și Integrării Europene. În primul caz, din partea Aparatului Președintelui a parvenit un răspuns de-a dreptul curios: „În urma examinării demersului Dumneavoastră, Vă aducem la cunoștință că Aparatul Președintelui Republicii Moldova, conform prevederilor art. 3 alin. (2) din Legea nr. 239 – XVI din 13 noiembrie 2008 privind transparența în procesul decizional, nu cade sub incidența acestei legi”. Dar *Legea privind transparența în procesul decizional* totuși stabilește: „Sub incidența prezentei legi cad: a) autoritățile publice centrale și în primul rând președintele Republicii Moldova ...” Apare, deci, întrebarea: oare la cererea de acces la informație trebuia să răspundă însuși Președintele sau un responsabil din cadrul Aparatului? [3, p. 19].

Transparența contribuie la consolidarea principiilor democrației și la respectarea drepturilor fundamentale, așa cum sunt definite în articolul 6 al *Tratatului UE* și în *Carta Drepturilor Fundamentale ale Uniunii Europene*.

Tratatul instituind Uniunea Europeană consacră noțiunea de transparență în primul său articol, alineatul doi, care stabilește că deciziile se iau într-o manieră cât se poate de deschisă și mai aproape de cetățean. Articolul 255 din *Tratat*, introdus în anul 1997, asigură oricărui cetățean din Uniune și oricărei persoane fizice sau juridice rezidente, sau care deține un birou înregistrat într-un Stat Membru, dreptul de acces la documentele Parlamentului European, Consiliului și Comisiei. Regulamentul din 30 mai 2001 implementează dreptul de acces la documentele emise de cele trei instituții, stipulând doar două excepții: cazurile în care accesul este automat refuzat, pentru a asigura securitatea publică, apărarea, relațiile internaționale s.a., și cazurile în care se refuză accesul, cu scopul asigurării protecției intereselor comerciale ale individului, dacă nu exista un interes public pentru comunicarea informațiilor [4].

În spațiul european, participarea publicului la procesul decizional constituie una dintre recomandările europene. Cartea albă a Bunei Guvernări, elaborată de către Comisia Europeană, indică cinci principii de bază, pe care autoritățile/instituțiile publice trebuie să le aplice în mod integral:

- a) *deschidere* - care implică o comunicare activă asupra activității grupei și asupra deciziilor luate, folosirea unui limbaj accesibil, acesta constituind o componentă de bază pentru creșterea încrederii cetățenilor în guvernare;
- b) *participare* – asigurată în toate etapele unei politici publice, de la inițiere până la implementare și evaluare;
- c) *răspundere* – clarificarea rolurilor diverselor instituții și asumarea responsabilității de către fiecare instituție în parte;
- d) *eficiență* – politicile publice au nevoie de obiective clare, de o evaluare a impactului viitor și de o aplicare a experienței viitoare pentru a furniza ceea ce este necesar la momentul potrivit;
- e) *coerență* – politicile publice trebuie să fie coerente, ușor de înțeles și consecvente [1].

Organizația pentru Cooperare și Dezvoltare Economică (OECD) propune trei etape de ierarhizare, în funcție de tipul de interacțiune dintre autoritatea publică și cetățean:

- a) *informarea* presupune că procesul politicilor publice trebuie să fie suficient de transparent pentru ca cetățenii să obțină informația necesară pentru a vedea în ce măsură guvernarea își respectă promisiunile, pentru să poată fi capabili să analizeze ce se întâmplă în diferite domenii și să evalueze rezultatele acestora asupra lor;
- b) *consultarea* este a doua etapă, în cadrul căreia publicul reacționează, din propria inițiativă sau la invitația instituției publice, la propunerea unor soluții alternative și/sau decizii publice, iar reacția publicului este luată în considerație de către instituția publică în procesul de luare a deciziei finale; e vorba de o comunicare în dublu sens: instituția publică cerând, iar publicul oferind informații pe o problemă dată;
- c) *participarea activă* reprezintă a treia etapă, care permite cetățenilor să devină parteneri în luarea deciziilor; este un dialog de pe poziții de colaborare dintre instituția publică și cetățeni;

Un document important este *Recomandarea Rec (2001)19 a Comitetului de Miniștri al Consiliului Europei către statele membre privind participarea cetățenilor la viața publică locală (adoptată de către Comitetul de Miniștri la 6 decembrie 2001, la cea de a 776-a reuniune a viceministrilor)*, care stipulează și detaliază un șir de principii de bază ale politicii de participare democratică locală, pași și măsuri pentru încurajarea și consolidarea participării cetățenești. Astfel, Recomandarea accentuează faptul că:

- participarea cetățenilor se află la baza ideii de democrație și că cetățenii devotați valorilor democratice, conștienți de responsabilitățile lor civice și care se implică în activitatea politică constituie forța viabilă a oricărui sistem democratic;
- democrația locală este una din pietrele de temelie ale democrației în țările europene și consolidarea acesteia reprezintă un factor al stabilității;
- democrația locală trebuie să fie implementată într-un context nou și plin de provocări ce rezultă nu doar din schimbări structurale și funcționale în sistemul de organizare a guvernelor locale, dar și din realizări politice, economice și sociale cu caracter radical.

De asemenea, se mai menționează că:

- nivelul de încredere al cetățenilor în instituțiile alese a scăzut și că e necesar ca instituțiile de stat să se reorienteze la viața cetățenilor și să răspundă nevoilor acestora prin metode noi, în scopul menținerii legitimității dreptului acestora în luarea deciziilor;
- dreptul cetățenilor de a se expune în privința deciziilor de importanță majoră poate fi exercitat în mod mai direct la nivel local și că, în mod corespunzător, urmează să fie luate măsuri în vederea implicării mai active a cetățenilor în gestionarea chestiunilor locale, asigurând, totodată, și eficiența acestei gestionări;
- dialogul dintre cetățeni și reprezentanții locali aleși este esențial în cadrul democrației locale, deoarece consolidează legitimitatea instituțiilor democratice locale și eficiența măsurilor acestora;
- autoritățile locale au și trebuie să-și asume un rol de conducere în sensul promovării participării cetățenești, iar succesul oricărei politici de participare democratică locală depinde de implicarea acestor autorități [3, p. 3].

În Uniunea Europeană sunt cunoscute mai multe inițiative referitoare la transparență. La 11 decembrie 2002, Comisia Europeană a adoptat o *Comunicare privind o cultură a consultării și dialogului*. Prin aceasta sunt fixate principiile generale care guvernează relațiile dintre Comisie și terțele părți consultate, fiind adoptat un set de standarde minime aplicabile în procesul de consultare. Scopul acestor pași este de a îmbunătăți transparența procesului de consultare, dar și de a stabili un cadru de consultare coerent și suficient de flexibil care să țină cont de specificul fiecărei arii de interes.

Răspunsul rapid la întrebările ridicate cu ocazia consultărilor publice și crearea unui mecanism eficient de *feedback* prin care să fie oferite informații suplimentare privind rezultatul consultării și

deciziile adoptate în urma acestui proces consultativ, de asemenea, s-au aflat în centrul preocupărilor decidenților.

Green Paper-ul adoptat la 3 mai 2006 privind *Inițiativa Europeană în domeniul Transparenței* (European Transparency Initiative) oferă un cadru structurat de colectare a informațiilor privind aplicarea standardelor minime în procesul de consultare, astfel:

- Comisia Europeană va aplica progresiv un model (*template*) pentru prezentarea consultărilor sale publice lansate prin *website*-urile dedicate consultărilor publice la fiecare Directorat General și anunțate prin punctul unic de acces pentru toate consultările publice *Your Voice in Europe*;
- se va asigura legătura dintre consultările publice și registrul grupurilor de interese;
- entitățile neînregistrate, care vor să își transmită opinia în cadrul consultărilor deschise, vor fi informate despre oportunitatea înregistrării și li se va oferi posibilitatea de a se înregistra atunci când își vor înregistra documentul de poziție;
- prin majoritatea contribuțiilor la consultările publice, se solicită înființarea unui *sistem de înregistrare unic* inter-instituțional de tip *one-stop-shop* care să fie gestionat în comun de Comisia Europeană, Parlamentul European, Consiliul European, CESE și COR, și aderarea participanților la un cod de conduită;
- creșterea transparenței se va realiza prin întărirea aplicării standardului de consultare publică, aparținând Comisiei Europene bazat, pe un *website* standardizat pentru consultările *online* pe Internet.

Un document de lucru al *staff*-ului Comisiei Europene și o comunicare oficială a Comisiei Europene, realizate ca *follow-up* la *Green Paper*-ul privind *Inițiativa Europeană în domeniul Transparenței*, sintetizează rezultatele consultărilor publice desfășurate de Comisie pe marginea acestui *Green Paper*. Astfel, 108 dintre contribuțiile primite de la cei interesați au conținut și comentarii privind *principiile generale și standardele minime de consultare*. Preocupările comune ale *stakeholder*-ilor se referă la trei chestiuni principale:

Nevoia oferirii unui *feedback argumentat* din partea inițiatorilor consultărilor privind luarea sau neluarea în considerare a comentariilor și sugestiilor făcute cu ocazia consultărilor publice și a gradului de includere sau neinclusiune a lor în forma finală a deciziilor adoptate;

Deși nu se are în vedere în această etapă o revizuire a conținutului standardelor minime de consultare publică, intenția este de a se acționa pentru aplicarea lor cu mai multă fermitate prin îmbunătățirea mecanismelor de *feedback* direct către fiecare dintre participanți, o abordare coordonată a procesului de consultare prin punerea la comun a informațiilor și bunelor practici în consultarea *stakeholder*-ilor între directoratele generale ale Comisiei și o mai bună asigurare a pluralității opiniilor și punctelor de vedere exprimate și a intereselor reprezentate.

Feedback-ul oferă în memorandumurile explicative și însoțesc propunerile legislative, în comunicările făcute în urma unui proces de consultare publică și în rapoartele de evaluare a impactului unei politici publice.

Revizuirea *ghidurilor practice privind consultarea* actorilor interesați și crearea unui nou model (*template*) de *standard de consultare publică*, pentru a ameliora consecvența cu care se acționează cu ocazia consultărilor deschise, fac parte din acest proces și *follow-up*-urile.

Crearea unui registrul on-line al grupurilor de interese, în contextul *Inițiativei de Transparență Europeană*, Comisia Europeană a deschis un registru voluntar pentru înregistrarea reprezentanților grupurilor de interese.

Comisia oferă cetățenilor europeni informații cu privire la interesele specifice ce influențează procesul de adoptare a deciziilor în Uniunea Europeană și resursele mobilizate în acest scop de către reprezentanții grupurilor de interese. Cei care se înscriu în acest registru au oportunitatea să demonstreze un angajament puternic pentru transparență și faptul că activitățile pe care le desfășoară sunt pe deplin legitime.

Deși pe parcursul ultimului an Guvernul a întreprins o serie de activități complexe privind transparența instituțională a structurilor guvernamentale, eficientizarea colaborării cu societatea civilă, elaborarea și perfectarea unor acte normative, rezultatele monitorizării confirmă faptul că aplicarea Legii privind accesul la informații și Legii privind transparența în procesul decizional rămâne a fi problematică, mai ales la nivel municipal, raional, comunal. Multe autorități și instituții publice ignoră cererile de acces la informație, nu fac publice proiectele de decizii și nu implică cetățenii în procesul de luare a deciziilor. O bună parte din reprezentanții instituțiilor publice și ai societății civile, nemaivorbind de cetățenii simpli, nu cunosc prevederile actelor nominalizate.

Deocamdată, nu putem vorbi despre stabilirea unui dialog proactiv *administrație publică-cetățeni*, despre un management eficient al informării, consultării și participării publicului larg la procesul decizional. Se resimte lipsa unui mecanism, clar și eficient, de informare permanentă, obiectivă și permanentă a publicului, de implicare activă a societății civile în procesul elaborării deciziilor, prin aplicarea unor forme, procedee și modalități rezultative, practicate în alte țări și, deja, în unele localități de la noi [3, p. 50].

Referințe bibliografice

1. DRAGOȘ, Ș. Transparența în activitatea administrației publice. În: *Studii juridice universitare*, nr. 3-4, 2009. Disponibil pe Internet: < <http://studiijuridice.md/revista-nr-3-4-2009/transparenata-in-activitatea-administratiei-publice>>.
2. PÎRVAN, V. Transparența procesului decizional în cadrul autorităților administrației publice locale. Probleme și soluții. Disponibil pe Internet: <<http://viitorul.org/doc.php?l=ro&idc=295&id=4720&t=/STUDII-IDIS/Politica>>.
3. Accesul la informație și transparența în procesul decizional: atitudini, percepții, tendințe. Raport de monitorizare al Asociației Obștești *Centrul de Promovare a Libertății de Exprimare și a Accesului la Informație "Acces-info"*. Disponibil pe Internet: <http://aliana.md/uploads/docs/1285548337_studiu_MonitorizareaTD_Acces-Info.pdf>.
4. Ministerul Dezvoltării Regionale și Administrației Publice. *Transparența decizională*. Disponibil pe Internet: <<http://www.mdrap.ro/transparenata/prezentare-general>>.

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

ISSN 2345–1408

**STUDIUL ARTELOR
ȘI CULTUROLOGIE:
istorie, teorie, practică**

Nr. 3 (26), 2015

Departamentul Activității Editoriale,
Poligrafie și Aprovizionare cu Cărți

Firma editorial poligrafică „NOTOGRAF PRIM” SRL,
Chișinău, str. București, 68, of. 313
tel./fax: 202 555
e-mail: notografprim@gmail.com