

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

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC - DIMENSIUNI CULTURALE

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

7 aprilie 2023

Chișinău

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

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC — DIMENSIUNI CULTURALE

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ
INTERNĂȚIONALĂ

7 aprilie 2023



NOTOGRAF PRIM
CHIȘINĂU 2023

CZU 7:378(082)=135.1=111=161.1

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

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

Redactor coordonator: Rodica AVASILOAIE, directoarea Bibliotecii AMTAP

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

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

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

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

MEMBRI:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Redactori literari: Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

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

Asistență computerizată: Rodica AVASILOAIE, directoarea Bibliotecii AMTAP

Tehnoredactare: Dragomir CRISTIAN

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

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA

„Învățământul artistic – dimensiuni culturale“, conferință științifică internațională (2023 ; Chișinău). Învățământul artistic – dimensiuni culturale : Conferința științifică internațională, 7 aprilie 2023 / colegiul de redacție: Victoria Melnic (redactor-șef) [et al.]. – Chișinău : Notograf Prim, 2023. – 208 p. : fig., n. muz.

Antetit.: Ministerul Culturii al Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. – Texte, rez.: lb. rom., engl., rusă. – Cuprins paral.: lb. rom.-engl., rom.-rusă, engl.-rusă. – Referințe bibliogr. la sfârșitul art. – [100] ex.

ISBN 978-9975-84-202-0.

ISMN 979-0-3481-0121-7.

7:378(082)=135.1=111=161.1

Î-59

Tiraj 100 ex. **Tipografia Notograf Prim** (str. M. Sadoveanu, nr. 8/3, of. 18, Chișinău, notografprim@gmail.com)

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr.111, Chișinău, MD 2009 Web: <https://amtap.md/>

CUPRINS

Artă muzicală Musical art

VLADIMIR ANDRIEȘ, VICTORIA MELNIC

**CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DE CECIL FORSYTH: PARTICULARITĂȚI
COMPOZIȚIONAL-STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE**

CECIL FORSYTH'S VIOLA CONCERTO AND ITS COMPOSITIONAL-STYLISTIC AND INTERPRETIVE
FEATURES7

ANA ȘIMBARIOV, MIHAI MIHALAȘ

**PROCESUL DE DEZVOLTARE A EDUCAȚIEI ȘI ARTEI INTERPRETATIVE CORALE NAȚIONALE
PE TERITORIUL REPUBLICII MOLDOVA: RETROSPECTIVA SECOLULUI XIX – ÎNCEPUTUL
SECOLULUI XX**

THE DEVELOPMENT PROCESS OF NATIONAL CHORAL EDUCATION AND PERFORMING ART
ON THE TERRITORY OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA. RETROSPECTIVE OF THE 19TH – THE
BEGINNING OF THE 20TH CENTURY 16

ELENA MIRONENCO

**СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА КАК
ГИПЕРТЕКСТ ЭТНОМУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЛИКУЛЬТУРЫ**

MODERN COMPOSITIONAL CREATIVE WORK IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA AS A HYPERTEXT
OF ETHNOMUSICAL POLYCULTURE 20

NATALIA CHICIUC

**CATALOGUL CREAȚII MUZICALE ALE COMPOZITORILOR AUTOHTONI ÎN BIBLIOTECILE SĂLI
CU ORGĂ: APARIȚIE EDITORIALĂ**

THE CATALOG OF THE *AUTOCHTHONOUS COMPOSERS'S MUSIC IN THE ORGAN HALL LIBRARIES:*
EDITORIAL APPEARANCE 26

MIRELA MERCEAN-ȚÂRC

**GENUL SIMFONIEI ÎN ȘCOALA TRANSILVANĂ DE COMPOZIȚIE – ULTIMELE ȘAPTE DECENII.
PARTEA A II-A, ANII 2000-2023**

THE GENRE OF SYMPHONY IN THE TRANSYLVANIAN SCHOOL OF COMPOSITION - THE LAST
SEVEN DECADES – PART II, YEARS 2000-2023 30

CAROLINA KAROLI

**O INTRODUCERE A INOVAȚIEI ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ SPECIALIZATĂ DIN MEDIUL
PREUNIVERSITAR**

AN INTRODUCTION TO INNOVATION IN SPECIALIZED MUSIC EDUCATION IN THE PRE-
UNIVERSITY ENVIRONMENT 38

TATIANA COȘCIUG

VOCALIZA: DE LA JUBILAȚIE LA CONCERT

THE VOCALIZE: FROM JUBILATION TO CONCERTO 44

ALEXANDR VITIUC

FORMAREA INSTRUMENTELOR BAS ÎN PERIOADA ANILOR 1910 – ÎNCEPUTUL ANILOR 1950

THE FORMATION OF BASS INSTRUMENTS DURING THE 1910s – EARLY 1950s 50

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ

АУДИОЗАПИСИ М. ЧЕБОТАРИ ИТАЛЬЯНСКИХ ОПЕР В.А. МОЦАРТА

ÎNREGISTRĂRILE AUDIO ALE M. CEBOTARI A OPERELOR ITALIENE DE W.A. MOZART

M. CEBOTARI'S AUDIO RECORDINGS OF ITALIAN OPERAS BY W.A. MOZART 55

PETRU MOISEEV	
INSTRUMENTE DE PERCUȚIE DIN PERIOADA BEBOP-ULUI: ASPECTE STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE	
PERCUSSION INSTRUMENTS IN THE BEBOP ERA: STYLE AND INTERPRETATION ASPECTS.....	63
NATALIA BLÎNDU	
ВЕРОНИКА ГАРШТЯ: НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОЙ КАРЬЕРЫ В ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЕ ДОЙНА	
VERONICA GARȘTEA: ÎNCEPUTUL CARIERII ARTISTICE ÎN CAPELA CORALĂ DOINA	
VERONICA GARȘTEA: THE BEGINNING OF THE ARTISTIC CAREER IN <i>THE DOINA</i> CHOIR CHAPEL.....	69
DENIS CEAUSOV	
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА В КОНТЕКСТЕ ДИРИЖЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	
PRIMA PARTE A <i>DANSURILOR SIMFONICE</i> DE SERGHEI RAHMANINOV ÎN CONTEXTUL INTERPRETĂRII DIRIJORALE	
THE FIRST PART OF THE <i>SYMPHONIC DANCES</i> BY SERGUEI RACHMANINOV IN THE CONTEXT OF CONDUCTING INTERPRETATION	76
INESSA SAULOVA	
СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ЗЛАТЫ ТКАЧ – КОМПОЗИЦИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	
SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE ZLATA TCACI – COMPOZIȚIE ȘI LIMBAJ MUZICAL, PROBLEME DE INTERPRETARE	
SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY ZLATA TKACI – COMPOSITION AND MUSICAL LANGUAGE, QUESTIONS OF PERFORMANCE INTERPRETATION	83
MARIA SERBINOV	
SONATA PENTRU FLAUT ȘI PIAN NR. 2 DE SIGISMUND TODUȚĂ: RECOMANDĂRI INTERPRETATIVE	
SIGISMUND TODUȚĂ'S SONATA FOR FLUTE AND PIANO NO. 2: INTREPRETATIVE RECOMMENDATIONS.....	90
LIGIA FĂRCĂȘEL	
FESTIVALUL MUZICII ROMÂNEȘTI – O ALTFEL DE SALĂ DE CURS. STUDIU CU APLICARE LA EDIȚIA A XXIV-A, 14-20 OCTOMBRIE, 2022	
ROMANIAN MUSIC FESTIVAL – A DIFFERENT KIND OF CLASSROOM. STUDY WITH APPLICATION TO THE 24TH EDITION, OCTOBER 14-20, 2022	97
Artă teatrală, coregrafică și multimedia	
Theater, choreographic arts and multimedia	
MARIANA STARCIUC	
COMPANIA TEATR.DOC DIN RUSIA: ANULAREA CONVENȚIILOR TEATRULUI CLASIC	
THE TEATR.DOC COMPANY FROM RUSSIA: CANCELLATION OF CLASSICAL THEATER CONVENTIONS	102
CONSTANTIN ȘCHIOPU	
TEXTELE CÂNTECELOR POPULARE ROMÂNEȘTI: POETICITATE ȘI DILETANTISM ARTISTIC	
THE TEXTS OF THE ROMANIAN FOLK SONGS: POETICITY AND ARTISTIC DILETTANTISM ..	107
ANGELA BEȚIȘOR	
TIPOLOGIZAREA CHIPURILOR SCENICE ÎN PROCESUL CREĂRII SPECTACOLULUI COREGRAFIC	
TYOLOGY OF ARTISTIC IMAGES IN THE PROCESS OF CREATING THE CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE.....	112

ADINA GIURESCU AMINTIRI ȘI REPERE ALE UNUI TEATRU DE ODINIOARĂ MEMORIES AND LANDMARKS OF AN ANCIENT THEATER.....	116
OLGA TRIBOI, SVETLANA TÂRȚĂU ASPECTE TEORETICE ȘI EVOLUTIVE ALE MONODRAMEI THEORETICAL AND EVOLUTIONARY ASPECTS OF MONODRAMA.....	120
VICTOR GIURESCU NEOMARXISMUL REFRACTAR ȘI RETROGRADAREA SISTEMULUI DE VALORI REFRACTORY NEO-MARXISM AND THE RETROGRADATION OF THE VALUE SYSTEM.....	126
OLEG MARDARI ACROBAȚII ȘI LUPTE SCENICE: TEHNICĂ ȘI EXPRESIVITATE ACROBATS AND STAGE FIGHTS: TECHNIQUE AND EXPRESSIVENESS	129
TATIANA CASIAN ИЗМЕНЕНИЕ ЛЕКСИКИ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА В СЕРЕДИНЕ XX ВЕКА TRANSFORMAREA LEXICULUI AL TEATRUL DE BALET LA MIJLOCUL SECOLULUI XX THE MODIFICATION OF THE BALLET LEXIC IN THE MIDDLE OF THE XX CENTURY.....	134
NINA ERMICIOI, SVETLANA TÂRȚĂU «ЭПОХА ОТКРЫТИЯ» ВОСТОЧНЫХ ТЕАТРОВ: ГОРДОН КРЭГ, ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД „EPOCA DESCOPERIRII” TEATRELOR ORIENTALE: GORDON CRAIG, VSEVOLOD MEYERHOLD THE EPOCH OF THE ORIENTAL THEATRES DISCOVERY: GORDON CRAIG, VSEVOLOD MEYERHOLD.....	138
LUDMILA ALEXEI RELAȚIA DINTRE TEXT ȘI SPECTACOL ÎN TEATRUL RADIOFONIC THE RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND PERFORMANCE IN THE RADIO THEATER.....	145
VICTORIA ALESENKOVA PRINȚUL STATORNIC DE PEDRO CALDERON: IMAGINEA EROULUI ȘI INTERPRETĂRILE SCENICE <i>THE CONSTANT PRINCE</i> BY PEDRO CALDERON: THE HERO IMAGE AND HIS STAGE INTERPRETATIONS.....	150
DMITRII ERMOLOVICI-DAȘCINSCHII ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ СПЕКТАКЛИ МОНОТЕАТРА УКРАИНЫ И БЕЛАРУСИ КОНЦА XX ВЕКА – ПЕРВЫХ ДЕЯТИЛЕТИЙ XXI ВЕКА SPECTACOLELE EXPERIMENTALE ALE MONOTEATRULUI DIN UCRAINA ȘI BELARUS LA SFÂRȘITUL SECOLULUI XX – PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI XXI EXPERIMENTAL PERFORMANCES OF THE MONOTHEATRE OF UKRAINE AND BELARUS IN THE LATE 20TH CENTURY – THE FIRST DECADES OF THE 21ST CENTURY	154

Arte plastice, decorative și design

Fine, decorative arts and design

ION JABINSCHI REPERE CONCEPTUAL-ESTETICE PRIVIND UTILIZAREA PLEIN-AIRULUI CU STUDENȚII CONCEPTUAL-AESTHETIC GUIDELINES REGARDING THE USE OF THE PLEIN-AIR WITH STUDENTS.....	160
MAIA VESTE IMPACTUL CRIZELOR GLOBALE ASUPRA PRINCIPALELOR DIRECȚII ÎN MODĂ THE IMPACT OF GLOBAL CRISES ON THE MAIN FASHION TRENDS	164

ȘTEFANA-ROXANA STOICA VISUAL COMMUNICATION TECHNIQUES IN THE AMBIENTAL DESIGN PROCESS STAGES TEHNICILE DE COMUNICARE VIZUALĂ ÎN ETAPELE PROCESULUI DE DESIGN AMBIENTAL.....	170
INGA MAȚCAN-LÎSENCO VALORIFICAREA MATERIALELOR NECONVENȚIONALE PRIN PRISMA ARTICOLELOR DE PODOABĂ VESTIMENTARĂ CONTEMPORANĂ VALORIZATION OF UNCONVENTIONAL MATERIALS THROUGH THE PRISM OF CONTEMPORARY JEWELRY	177
ELENA MAFTIOR, ELEONORA BRIGALDA ВИТРАЖНЫЙ АНСАМБЛЬ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ЭТНОГРАФИИ И ЕСТЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ КИШИНЕВА ANSAMBLUL DE VITRALII AL MUZEULUI NAȚIONAL DE ETNOGRAFIE ȘI ISTORIE NATURALĂ DIN CHIȘINĂU THE ENSEMBLE OF STAINED GLASS WINDOWS OF THE NATIONAL MUSEUM OF ETHNOGRAPHY AND NATURAL HISTORY OF CHISINAU.....	182
АННА БИЖИК ВЫСТАВКА КАК ФОРМА ПРОДВИЖЕНИЯ ХУДОЖНИКА: ИСТОРИЯ И ИЗБРАННЫЕ ПРИМЕРЫ EXPOZIȚIA CA FORMĂ DE PROMOVARE A UNUI ARTIST: ISTORIE ȘI EXEMPLE SELECTIVE EXHIBITION AS A FORM OF PROMOTION OF AN ARTIST: HISTORY AND SELECTED EXAMPLES..	188
Științe socio-umanistice și culturologie Socio-humanistic sciences and culturology	
MIRELA ȘTEFĂNESCU SPIRITUL DE SOLIDARITATE REFLECTAT ÎN EDUCAȚIE ȘI CULTURĂ THE SPIRIT OF SOLIDARITY REFLECTED IN EDUCATION AND CULTURE.....	192
VALERIA ȘEICAN ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC– FUNDAMENT PENTRU EDIFICAREA UNEI SOCIETĂȚI SĂNĂTOASE ȘI PROSPERE ARTISTIC EDUCATION – FOUNDATION FOR BUILDING A HEALTHY AND PROSPEROUS SOCIETY	196
ANA MITRIUC MULTICULTURALISM VS. PLURALISM – NOI PERSPECTIVE ȘTIINȚIFICE DESPRE CULTURĂ ȘI IDENTITATE MULTICULTURALISM VS. PLURALISM – NEW SCIENTIFIC PERSPECTIVES ON CULTURE AND IDENTITY	200
VALENTINA ENACHI VALORILE EUROPENE ÎN CONTEXTUL SOCIAL-POLITIC DIN REPUBLICA MOLDOVA EUROPEAN VALUES IN THE SOCIAL AND POLITICAL CONTEXT OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA.....	205

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DE CECIL FORSYTH: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONAL-STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE

CECIL FORSYTH'S VIOLA CONCERTO AND ITS COMPOSITIONAL-STYLISTIC AND INTERPRETIVE FEATURES

VLADIMIR ANDRIEȘ¹,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-7659-6953>

VICTORIA MELNIC²,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-1869-8278>

CZU 785.6:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.01>

Numele compozitorului și muzicologului englez Cecil Forsyth nu este foarte cunoscut comunității muzicale din țara noastră, deși el este autorul unui număr impunător de compoziții muzicale și lucrări muzicologice, inclusiv al manualului „Orchestrație”, apreciat de specialiști ca fiind cea mai informativă lucrare în domeniu din prima jumătate a sec. XX. Articolul de față se axează pe examinarea aspectelor compoziționale, stilistice și interpretative ale Concertului pentru violă și orchestră de C. Forsyth, lucrare ce se înscrie în albia stilistică a romantismului târziu. Compus și interpretat pentru prima dată în noiembrie 1903, Concertul, deși s-a bucurat de popularitate în primele decenii ale sec. XX, ulterior a fost „detronat” de alte lucrări, scrise într-un limbaj mai inovator (de exemplu, Concertul pentru violă de W. Walton, concertul Der Schwanendreher de P. Hindemith ș.a.), rămânând, însă, mereu în repertoriul didactic. Structura Concertului este una destul de obișnuită pentru acest gen, cele trei părți fiind contrastante ca tempo și evocând o gamă largă de imagini, de la meditație la agitație și dramatism. Concertul pentru violă și orchestră de Forsyth oferă oricărui violist o platformă pentru a prezenta punctele forte ale instrumentului, dar și pentru a-și etala virtuozitatea și gândirea muzicală.

Cuvinte-cheie: C. Forsyth, concert pentru violă și orchestră, romantism târziu

The name of the English composer and musicologist Cecil Forsyth is not widely known to the musical community of our country, despite his impressive number of musical compositions and musicological works, including the manual Orchestration, which is highly appreciated by specialists as the most informative work in the field from the first half of the 20th century. This article focuses on examining the compositional, stylistic, and interpretive aspects of Forsyth's Concerto for Viola and Orchestra, a work that belongs to the late Romantic style. Composed and first performed in November 1903, the Concerto, although popular in the early decades of the 20th century, was later “dethroned” by other works written in a more innovative language, such as W. Walton's Viola Concerto and P. Hindemith's Der Schwanendreher Concerto, but has always remained a staple in the didactic repertoire. The structure of the Concerto is quite typical of this genre, the three parts being contrasting in tempo and evoking a wide range of images, from meditation to agitation and drama. Forsyth's Concerto for Viola and Orchestra offers any violist a platform to display the strengths of the instrument and to demonstrate his virtuosity and musical thinking.

Keywords: C. Forsyth, viola concerto, late Romanticism

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

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

Introducere

Concertul solistic este un gen complex al muzicii instrumentale care ridică în fața unui muzician numeroase provocări tehnice și artistice, pune la încercare abilitățile sale interpretative, măiestria, maturitatea și originalitatea gândirii. Comparabil, din punct de vedere al virtuozității, cu studiul, concertul conține secțiuni de virtuozitate care, însă, sunt încadrate într-un context artistic multidimensional, unde exprimarea eclatantă și strălucitoare se succede cu cea lirică, contemplativă. Scoaterea în evidență a instrumentului solistic, găsirea modalităților adecvate de interacțiune a solistului cu orchestra fără a știrbi integritatea ansamblului sunt sarcini cu care se confruntă orice compozitor în procesul de scriere a concertelor. În cazul unor instrumente precum viola cu timbrul său profund, vibrant, ușor nostalgic, însă, având o sonoritate mai estompată, nu la fel de puternică ca vioara sau flautul, care nu se evidențiază la fel de ușor pe fonul orchestrei, sarcina devine și mai grea. Particularitățile constructive și sonore ale violei explică într-o anumită măsură de ce o perioadă destul de îndelungată ea a fost văzută ca un instrument, deși indispensabil în interpretarea muzicală, dar, totuși, secundar, de acompaniament, fără a se încredința funcții solistice. Odată cu epoca romantismului și cultul virtuozității caracteristic timpului, viola pare să trezească un interes ceva mai mare din partea compozitorilor, care, însă, se rezumă doar la creșterea complexității partidelor violistice în lucrările orchestrale sau de ansamblu. Această atitudine a compozitorilor față de violă a generat, la rândul său, o atitudine de indiferență din partea muzicienilor interpreți. Situația se schimbă la începutul secolului XX, când autorii de muzică intensifică la maxim procesul de căutare a unor mijloace de expresie noi, adecvate momentului, dorind o îmbogățire a sonorităților, inclusiv pe calea unor soluții timbrale noi, încep să scrie lucrări solistice pentru instrumentele neglijate sau mai puțin exploatate până atunci.

Deja pe parcursul primului deceniu al sec. XX apar câteva lucrări, în special, concerte, care demonstrează că viola are o personalitate puternică și calități artistice, tehnice și expresive remarcabile și poate fi un instrument solistic la fel de impresionant ca vioara, violoncelul sau clarinetul. Pare destul de semnificativ că 7 din cele 12 concerte pentru violă și orchestră scrise în prima jumătate a sec. XX aparțin compozitorilor englezi. Acest lucru se datorează în mai mare măsură faptului că în Marea Britanie în acea perioadă activau câțiva interpreți foarte buni la violă, printre care se evidențiază cel mai puternic Lionel Tertis. Cercetătorii sunt, practic, unanimi în aprecierea rolului acestui muzician în schimbarea imaginii violei în opinia publică muzicală.

Lionel Tertis (1876—1975) a fost un violist englez, considerat unul dintre fondatorii scolii moderne de interpretare la violă. El a fost primul muzician care a promovat în scenă în mod regulat muzică compusă special pentru violă și a încurajat compozitorii să scrie piese pentru acest instrument, ajutând la popularizarea violei ca instrument solistic. Recunoscut de contemporanii săi ca un interpret de același nivel ca Fritz Kreisler sau Eugene Ysaye, L. Tertis a inspirat aproape toți compozitorii britanici importanți (Arnold Bax, Frank Bridge, Gustav Holst, Benjamin Dale, York Bowen, Ralph Vaughan Williams, Arthur Bliss, Rebecca Clarke, William Walton) să scrie lucrări pentru violă, inclusiv câteva concerte¹. Unii cercetători (de exemplu, Elsabé Raath [2]) susțin că și Concertul pentru violă și orchestră de Cecil Forsyth a fost compus pentru L. Tertis², deși pe partitură este notat „*A son ami Férris*”³. Articolul de față se axează pe examinarea particularităților compoziționale, stilistice și interpretative ale Concertului pentru violă și orchestră de Cecil Forsyth.

1 Criticul Edwin Evans citează o listă de aproximativ 23 de lucrări – atât camerale cât și concertate – care au fost inspirate de măiestria interpretativă și entuziasmul lui Tertis. Același Evans menționează că la începutul anilor 1900 L. Tertis și-a asigurat promisiuni de noi lucrări de la Ravel, Glazounov și Delius, care, din păcate, nu s-au materializat [1 p. 159].

2 După cum relatează Lewis Foreman, singur L. Tertis nu include acest concert în lista de concerte britanice pentru violă din autobiografia sa [3].

3 Émile Auguste Férris (1873-1949) a fost un interpret la vioară și violă belgian, elev al lui E. Ysaye (vioară) și L. Firket (violă). A lucrat la Londra între 1897 și 1903, cântând cu Kruse String Quartet și Queen's Hall Orchestra. A emigrat în SUA unde a fost directorul Orchestrei simfonice din Boston, al Orchestrei filarmonicii din Philadelphia, a New York Symphony Orchestra și a Filarmonicii din Los Angeles. A fost primul interpret al Concertului pentru violă de Cecil Forsyth.

Cecil Forsyth și Concertul său pentru violă

Cecil Forsyth (1870—1941) a fost un compozitor, muzicolog și interpret la violă englez. Sa născut la Greenwich pe 30.11.1870. A studiat la Universitatea din Edinburgh și la Colegiul Regal de Muzică (cu Charles Villiers Stanford și Hubert Parry), ulterior a cântat la violă în diverse orchestre din Londra. În 1914 s-a mutat în SUA unde a fost colaborator al editurii muzicale Gray. Moștenirea sa include cântece, piese corale, două Liturghii sacre, *The Last Supper: a Lenten Meditation (Cina cea de Taină: o meditație de post)* pentru cor și orchestră (1916), două opere comice (*Westward Ho!* și *Cinderella*), două balade pentru cor, soliști și orchestră: *Tinker, Tailor* (1919) și *The Luck of Eden Hall* (1922), suitele orchestrale *Four Studies from Victor Hugo* (1906) și *Alice in Wonderland* (1927), diverse compoziții instrumentale, inclusiv trei lucrări pentru violă: Concert pentru violă și orchestră în sol minor (1903), *Chanson Celtique* (1906) și *The Dark Road* pentru violă și coarde (1922). C. Forsyth este cunoscut, în special, pentru manualul său de orchestrație (*Orchestration*), publicat inițial în 1914, revizuit ulterior în 1935 și apreciat de specialiști ca fiind cea mai informativă lucrare în domeniul orchestrației care nu și-a pierdut actualitatea nici astăzi¹. În acest manual sunt descrise 57 de instrumente orchestrale urmărindu-le originile, dezvoltarea și statutul în muzică de la începuturi până în primul deceniu al sec. XX². C. Forsyth este autorul mai multor lucrări de muzicologie, și anume: *Music and Nationalism: a study of English opera* (1911), *The English Musical Renaissance. The Art of music* (vol. 3, 1915), *A History of Music* (1916, în colaborare cu C. Stanford), *Choral orchestration* (1920), *Modern violin-playing* (1920, în colaborare cu S.D. Grimson), *A Digest of Music History* (1923), o colecție de eseuri intitulată *Clashpans* (1933). S-a stins din viață pe 7.12.1941 la New York la vârsta de 71 de ani.

Concertul pentru violă și orchestră în sol minor a fost interpretat pentru prima dată pe 12 septembrie 1903 de orchestra *The New Queen's Hall Orchestra* sub bagheta dirijorului Henry Wood, avându-l ca solist pe Émile Férir, în cadrul *Concertelor de Promenadă*³, numărându-se printre primele lucrări britanice de acest gen alături de Concertul op. 20 de Emil Kreuz (compus în 1885 și editat în 1892 la editura Augener)⁴ și Concertul lui John Blackwood McEwen (1901)⁵. După cum mărturisește David M. Byong, premiera Concertului „a provocat o senzație imediată (...), câștigând aprecierea criticii și devenind rapid favoritul violiștilor” [6].

Cunoscând bine caracteristicile sonore ale violei și descriind cu lux de amănunte în manualul său de orchestrație cum acestea pot fi utilizate pentru a crea diferite efecte emoționale, C. Forsyth era conștient de atitudinea oarecum rezervată față de violă ce domina în arta muzicală a timpului său. Această

1 Lucrarea a fost reeditată în 1982, 2013 și 2018, obținând recenzii și aprecieri foarte favorabile.

2 După cum ne informează în recenzia sa din noiembrie 2019 David Baer, „cartea are 450 de pagini. Dintre acestea, aproximativ 45 de pagini sunt dedicate percuției. Aproximativ 110 de pagini acoperă familia alămurilor, alte 110 instrumentele de suflat. Aproape 195 de pagini (sau cam așa ceva) sunt dedicate instrumentelor cu coarde, aproape toate concentrându-se pe cei patru membri ai familiei viorilor (...). Cartea face două lucruri în detaliu și cu succes egal. Prezintă o istorie cuprinzătoare a tuturor instrumentelor orchestrale majore și oferă instrucțiuni despre cum să scrieți cu succes pentru acele instrumente”. <https://soundbytesmag.net/words-on-music-orchestration-by-cecil-forsyth/>.

3 *Promenade concert* sau *Concertele de pe promenadă* erau spectacole muzicale organizate în grădinile publice ale Londrei din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, unde publicul se plimba în timp ce asculta muzica. Termenul derivă din francezul se promener, „a se plimba”. Astăzi termenul de concert de promenadă este adesea asociat cu seria de vară de concerte de muzică clasică fondată în 1895 de Robert Newman și dirijorul Henry Wood și denumite prescurtat *Proms*.

4 Concertul pentru violă și orchestră op. 20 compus de profesorul și interpretul la vioară și violă Emil Kreuz, fiind semnat de un autor născut și educat în Germania și stabilit ulterior în Marea Britanie, în opinia cercetătorilor „poate fi văzut ca un precursor al contribuțiilor compozitorilor britanici de la începutul secolului XX” [4]. Spre regret, nu am găsit nici o imprimare a acestui concert, nici careva informații despre prezența lui în repertoriul concertistic sau didactic al violiștilor.

5 Concertul pentru violă și orchestră de John Blackwood McEwen a fost scris la comanda lui L. Tertis și interpretat de acesta acompaniat de Boumemouth Municipal Orchestra pe 11 noiembrie 1901. După cum relevă cercetătorul britanic Alasdair Mitchell, toate materialele orchestrale, inclusiv și partiția solistică a lui Tertis, după premieră au fost pierdute. Partitura Concertului a fost restabilită de A. Mitchell după manuscrisul păstrat în Colecția specială din Biblioteca Universității din Glasgow în 1999 (a se vedea [5]).

atitudine se justifică într-o măsură oarecare prin anumite limite ale violei, la ea predominând gama de sunete medii. Din acest motiv vocea ei se poate pierde cu ușurință în sonoritatea orchestrei, iar găsirea unui echilibru în acest sens constituind o provocare pentru orice compozitor dornic să scrie pentru violă. Prin compunerea Concertului pentru violă și orchestră C. Forsyth încearcă să răspundă unei asemenea provocări, să „reabiliteze” viola și să demonstreze că acest instrument, deși considerat mai potrivit pentru limbajul muzicii de cameră, poate răspunde și unor sarcini artistice ridicate de genul de concert. Cronicarul din *The Observer*, citându-l pe compozitor, menționează că lucrarea este „o încercare de a scrie un concert în care frumusețile și posibilitățile violei sunt folosite fără nici o imitație a tehnicii viorii sau violoncelului” [apud: 7 p. 15].

Concertul pentru violă și orchestră de C. Forsyth a fost publicat pentru prima dată în formă de reducere pentru violă și pian realizată de compozitorul John Ireland în 1904 la editura Schott, iar ulterior, în 1910 a văzut lumina tiparului și partitura. În primele decenii ale secolului XX Concertul lui Forsyth s-a bucurat de o anumită popularitate, până când au început să apară lucrări pentru violă ale unor compozitori mai cunoscuți, scrise într-un limbaj mai inovator. Faptul că ambii mari interpreți la violă din Marea Britanie, L. Tertis și W. Primrose, nu l-au inclus în repertoriul lor, de asemenea, a determinat lipsa de vizibilitate a Concertului lui Forsyth până aproape de finalul sec. XX, când s-a produs o oarecare recuperare a lui, grație reeditării în anul 1990 și câtorva imprimări ulterioare. Totodată, după cum aflăm din teza de doctorat a cercetătorului ucrainean A. Gorodețki, acest concert întotdeauna a fost parte integrantă a programelor educaționale ale muzicienilor, inclusiv pe teritoriul fostei URSS, fapt confirmat, în special, de redacțiile partidei solistice realizate de către profesorii de frunte ai clasei de violă din Conservatorul din Moscova, Vadym Borysovsky și Evghenii Strahov [8 p. 122].

Structura Concertului este una destul de obișnuită pentru acest gen, cele trei părți fiind contrastante ca tempo și evocând o gamă largă de imagini, de la meditație și melancolie la agitație și dramatism. Cercetătorii îl încadrează în albia stilistică a romantismului târziu, așezându-l alături de lucrările concertante semnate de C. Saint-Saëns sau E. Lalo.

Partea I *Moderato. Con moto, agitato. Allegro con spirito*

Prima parte este scrisă în mod tradițional în forma unui *Allegro* de sonată, precedat de o introducere destul de desfășurată care poate fi împărțită în două secțiuni evidențiate de compozitor prin bara dublă din m. 25, schimbarea măsurii și a tempoului. Prima (*Appassionato*, 3/4) este un fel de recitativ-cadență a violei solo, iar a doua (*Con moto agitato*, 4/4) — un episod pur orchestral în care se fac auzite intonații ce anticipează teme grupului principal și a grupului secundar. Suntem de acord cu E. Raath, care menționează că introducerea „stabilește scena dramei, creând spațiu și tensiune” [2]. Forsyth folosește numeroase remarce care trebuie să ghideze interpretul, ajutându-l să obțină expresia dorită de compozitor: *appassionato, lento dolce, meno mosso ad libitum, molto allargando*. Această introducere rapsodică se remarcă prin fraze declamative ce se rânduiesc cu meditații melancolice în partida violei solistice, întruchipând conflictul tipic romantismului, opoziția și întrepătrunderea imaginilor dramatice și lirice, creând o stare de tensiune care așa și nu se rezolvă. Recitativul-cadență din introducere ridică în fața interpretului mai multe provocări de ordin tehnic, în special, legate de problemele intonative în pasaje de virtuozitate care necesită precizie și un sunet bine articulat. A. Gorodețki menționează că niciunul dintre puținii predecesori ai lui Forsyth care au scris lucrări pentru violă nu au acordat instrumentului un asemenea credit de încredere, încredințându-i un compartiment solo extrem de responsabil prin simplul fapt că este amplasat chiar în debutul Concertului. În caz de interpretare nereușită, aceasta ar putea strica iremediabil întreaga experiență auditivă ulterioară [8 p. 124]. Acest fapt denotă o schimbare de optică asupra violei ca instrument solistic și depășirea tuturor frustrărilor în legătură cu posibilitățile tehnice ale violiștilor.

Tema grupului principal (*Allegro con spirito*, g-moll) este bazată pe alternanța constantă a frazelor melodice ascendente și descendente în partida violei, ilustrând parcă frământările eroului liric, încer-

cărilor lui de a găsi răspunsuri la toate întrebările vieții. Figura ritmică de triolet prezentă în partida orchestrală accentuează această stare de neliniște. Este o temă plină de pasiune și avânt, interpretul având sarcina de a găsi mijloacele adecvate pentru a reda acest caracter. Puntea conține o temă nouă, mai calmă, care anticipează tema grupului secundar, fiind expusă inițial de solist și preluată apoi de orchestră, la violă sunând în același timp fragmente din tema grupului principal. În punte prevalează instabilitatea armonică și expunerea dezvoltătoare care se „rezolvă” odată cu intonarea de viola solistică a temei grupului secundar care este scrisă în tonalitatea B-dur, compozitorul păstrând relația tonală clasică între cele două teme ale formei de sonată. Bazată pe aceleași sunete ca și tema GP (cvarta ascendentă fiind înlocuită cu cvinta descendentă), însă, în lipsa trioletelor și acompaniamentului agitat care au dominat GP și puntea, tema GS sună ca o confesiune lirică și ne dezvăluie latura meditativă a eroului. Suportul armonic bogat și contrapunctele melodice din partida orchestrală îi conferă expresivitate și creează o ambianță sonoră caracteristică romantismului târziu. Concluzia completează aceste imagini, fiind menținută în nuanțe dinamice reduse și completate de remarcă *cantabile*. Deși materialul tematic din prima parte a Concertului este destul de variat, observăm că temele din cele patru compartimente ale expoziției sunt înrudite intonativ, toate având la bază saltul de cvartă-cvintă, însă, doar în tema GP acesta este ascendent și urmat de o mișcare în aceeași direcție, ascendentă, zugrăvind o imagine activă, plină de elan și cutezanță. Celelalte trei teme se bazează pe saltul descendent completat imediat de o mișcare în direcție contrară, dând naștere unor imagini mai lirice, mai interiorizate, deși nelipsite și ele de o anumită tensiune.

Tratarea debutează cu un element tematic din compartimentul orchestral din introducere intonat de violă. Având la bază ritmul punctat sacadat, se resimte un contrast evident față de calmul de la sfârșitul expoziției. Deși destul de scurtă, tratarea, conține anumite dificultăți interpretative în partida solistică. Motivele cu ritm punctat trebuie interpretate cu o viteză bună, antrenând, practic, tot arcușul. De asemenea, recomandăm folosirea părții de jos a arcușului pentru articularea notelor duble în figurile de triolet, ceea ce va asigura o sonoritate mai calitativă. O provocare pentru orice violist reprezintă octavele din ultimele patru măsuri înainte de reperul de la litera M, care necesită o atenție deosebită. Pe parcursul întregii tratări observăm contrapunctarea motivului cu ritm punctat în partida violei cu fragmente din tema GS intonate de diferite instrumente ale orchestre, formând niște valuri de acumulare treptată a tensiunii, care conduc spre culminația realizată cu ajutorul tutti-ului orchestral, atingându-se apogeul în dezvoltarea materialului temei GS care capătă nuanțe patetice. După această culminație urmează cadența violei care prezintă o piatră de încercare pentru orice instrumentist. A. Gorodețki amintește că „tradiția de a plasa cadența instrumentului solo la granița între secțiunile de dezvoltare și repriză (...) a fost începută de F. Mendelssohn în celebrul său Concert pentru vioară și orchestră în e-moll op. 64 și a primit o dezvoltare ulterioară în creația altor compozitori (un alt exemplu viu este Concertul pentru vioară și orchestră al lui P. Ceaikovski op. 35)” [8 p. 126]. O asemenea amplasare subliniază importanța acestui compartiment în dramaturgia generală a formei: cadența nu mai este o secțiune oarecum adițională, ci o verigă importantă în desfășurarea discursului muzical. În această cadență compozitorul, care a fost singur un bun interpret la violă, a demonstrat posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului, antrenând toate registrele și făcând uz de diferite procedee care scot în evidență virtuozitatea solistului: arpegii, note duble, acorduri, pasaje. Interpretarea cadenței necesită abilități instrumentale avansate, o bună coordonare a mișcării mâinilor, o stăpânire desăvârșită a arcușului și o intonație impecabilă.

Repriza reia cu anumite modificări toate compartimentele din expoziție, tema GS sunând în majorul omonim — G-dur. În repriză este omisă tema nouă din punte, aceasta limitându-se doar la dezvoltarea tematismului GP în partida orchestrală, compensând într-o oarecare măsură lipsa acestuia din tratare. În locul concluziei compozitorul introduce o codă, reprezentând, de fapt, încă o cadență solistică, care se desfășoară pe fonul intonațiilor temei GS, fiind percepută, totodată, și ca o a doua tratare. Pentru a asigura o interpretare mai facilă a pasajului ascendent din debutul codei este necesar de

a alege din start o digitație corectă care va garanta precizia intonativă și ritmică într-un tempo foarte rapid. Notele duble în triolete ce urmează creează imaginea unor valuri sonore, care formează o linie ascendentă continuă ce trebuie cântată cu mărirea amplitudinii arcușului spre culmea fiecărui val. Arpegiile de la sfârșitul codei pot fi exersate inițial în formă de acorduri pentru a deprinde degetele mâinii stângi să cadă la timp pe tastieră.

Partea II *Andante un poco sostenuto*

Partea lentă a ciclului începe cu o scurtă introducere orchestrală intonată de instrumentele de suflat care sună ca un coral sobru, ritmul punctat imprimându-i nuanțe de marș funebru, trezind anumite asociații cu stilul brucknerian. Treptat, atmosfera se degajă și apare tema compartimentului de bază al părții (*Con moto*) în partida violei solistice, acompaniată de viorile prime și secunde *divisi*, cărora li se alătură ulterior și violele, iar în repriza formei tripartite mici — corzile grave și cornul englez, care intonează pentru ultima dată tema. Este o romanță lirică și expresivă cu nuanțe melancolice care se deosebește destul de puternic de introducerea dramatică. Secțiunea mediană a formei tripartite mari aduce un contrast izbitor de imagine (*Feroce*), care sună ca o explozie de emoții accentuate prin tremolo din orchestră și armoniile cromatice, amintind de unele pagini din prima parte a Concertului, în special, din introducere. Desenul ritmic capricios necesită precizie în executare fără a pierde din caracterul feroce și *apassionato* cerut de compozitor. Această stare de spirit nu durează mult și sonoritatea treptat devine mai moale, deși tensiunea nu scade, ci se acumulează pe măsură ce discursul violei se apropie de punctul culminant în m. 119, pregătind repriza generală (*Tempo primo*). Aici tema intonată în prima parte a formei de violă sună *forte* la toată orchestra. Acest moment, perceput, conform observațiilor lui A. Gorodețki, ca „un adevărat imn al vieții și frumuseții — este, fără îndoială, unul dintre cele mai strălucitoare episoade din întregul Concert pentru violă de S. Forsyth” [8 p. 129]. Odată cu intrarea violei solistice, dramatismul se atenuază și se reinstalează calmul. În acest *Andante* se manifestă din plin darul melodic al compozitorului, măiestria lui de orchestrator, dar și abilitățile de a genera imagini muzicale expresive și profunde care trezesc răsunet în sufletul ascultătorilor.

Partea III *Allegro con fuoco*

Finalul scris în formă de sonată fără dezvoltare, ca și celelalte două părți debutează cu o introducere orchestrală plină de patos și ardoare în care deslușim unele ecouri ale introducerii din partea I (în special, din compartimentul ei orchestral). Tema GP cu ritmul ei punctat, în opinia lui D. Byong [9 p. 124], sună ca un tribut rădăcinilor scoțiene ale compozitorului. Cea de-a doua temă a finalului este scrisă în tonalitatea Es-dur și aduce un puternic contrast de imagine față de prima temă prin ritmul uniform și apărând parcă „din senin”, fără nici un fel de pregătire. Ca și în prima parte a Concertului ambele teme ale finalului se bazează pe intonația de cvartă, însă, dacă în partea I tema GP începea cu un salt ascendent, iar tema GS — cu unul descendent, în final lucrurile se inversează: tema GP pornește cu un salt descendent, iar cea a GS — cu unul ascendent. Spre deosebire de imaginile lirice intime ce întruchipau frământările interioare ale eroului în tema GS din prima parte, tema GS din final cu frazele-i melodice de respirație largă este dominată de o lirică mai obiectivă care pare a ilustra niște imagini ale naturii, atenuând dramatismul compartimentelor anterioare (introducerea și GP). La începutul reprizei tema GP este intonată de corni, timbrul cărora colorează sonoritatea cu nuanțe pastorale. Tema GS (G-dur) nu mai apare la fel de brusc ca în expoziție, ea fiind pregătită de pasajele violei bazate pe materialul din introducere și de o frază melodică cu intonații din temă la orchestră. Finalul se încheie cu o codă solemnă și plină de viață, care induce ascultătorul într-o stare de spirit optimistă.

Pentru a reda imaginile patetice și caracterul solemn al finalului compozitorul se vede nevoit să folosească în partida solistică foarte multe note duble și acorduri, interpretarea cărora solicită forță, dexteritate și precizie intonativă.

Concluzii

Pe tot parcursul ciclului C. Forsyth reușește să capteze atenția auditorului atât prin tematismul pregnant și expresiv cât și prin limbajul armonic bogat, dar și prin orchestrația măiestrită. După cum menționează D. Byong, „în compartimentele pur orchestrale compozitorul nu se teme să folosească *tutti* robust și viguros, simplificând și ușurând factură orchestrală în momentele când cântă viola” [2]. C. Forsyth a găsit raportul optim între viola solistică și timbrurile vocilor însoțitoare, astfel încât solistul să se mențină mereu în prim-plan — lucru destul de dificil, ținând cont de particularitățile timbral-acustice ale violei.

Cele trei părți ale ciclului fiind contrastante ca tempo și evocând imagini foarte diferite, denotă, totodată, și unitate, în mare măsură datorită similitudinilor intonative ce pot fi observate între teme și, în special, prin prezența intonației de cvartă-cvintă în debutul temelor.

Partea I, Tema GP

Partea I, Tema punții

Partea I, Tema GS

Partea I, Tema concluziei

Partea II, Tema compartimentului A

Musical score for Part II, Theme of compartment A. The score consists of a violin part and a piano accompaniment. The piano part is marked *p legato*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Partea II, Tema compartimentului B

Musical score for Part II, Theme of compartment B. The score consists of a violin part and a piano accompaniment. The violin part is marked *con moto* and *Feroce*. The piano part is marked *f* and *p*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Final, Tema GP

Musical score for Final, Theme GP. The score consists of a violin part and a piano accompaniment. The violin part is marked *sempre ben marcato*. The piano part features triplets. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Final, Tema GS

Musical score for Final, Theme GS. The score consists of a violin part and a piano accompaniment. The piano part is marked *mp soave*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Similitudinile intonative între teme ale Concertului sugerează o anumită coeziune în gândirea creatorului și o abordare tematică unitară a compoziției ciclului. De asemenea, ele pot fi interpretate ca o reprezentare muzicală a ideii filosofice de unitate în diversitate, care este un concept universal relevant pentru multe aspecte ale vieții și culturii. Prin urmare, similitudinile intonative din Concertul pentru violă și orchestră de Forsyth pot fi privite ca un mijloc de a exprima unitatea în diversitate, arătând că există o interdependență între diferitele părți ale ciclului, dar și o diversitate de idei muzicale care se completează reciproc. Această combinație oferă o experiență muzicală complexă și captivantă pentru ascultători.

Deși mai puțin popular decât concertele pentru violă de W. Wolton sau P. Hindemith, Concertul pentru violă și orchestră de Forsyth oferă oricărui interpret la violă o platformă pentru a prezenta punctele forte ale instrumentului, dar și pentru a-și etala virtuozitatea și gândirea muzicală. Este o lucrare provocatoare și interesantă, care necesită abilități tehnice solide din partea solistului, precum și o bună comunicare cu orchestra. Chiar dacă conține multe procedee tehnice destul de dificile pentru interpretare, Concertul este scris foarte comod, Forsyth fiind singur un bun violist și cunoscând toate posibilitățile, dar și deficiențele violei. Acest lucru permite interpretarea Concertului și de instrumentiști în devenire.

Forsyth a fost și un excelent orchestrator, ceea ce i-a permis să asigure și să mențină pe tot parcursul ciclului un echilibru eficient între solist și orchestră. În episoadele orchestrale, deși relativ scurte, dar semnificative, compozitorul reușește să descopere potențialul orchestrei, care în aceste momente sună cu adevărat luminos și expresiv, dar și cu un strop de grandoare specific muzicii instrumentale engleze.

Concertul pentru violă și orchestră de C. Forsyth demonstrează trăsături stilistice și de gen tipice pentru arta muzicală europeană de la confluența secolelor XIX-XX îmbinate destul de organic cu tradițiile naționale britanice, ciclul fiind pătruns de acel suflu specific englezesc care se manifestă prin intonații și ritmuri, prin turații armonice și îmbinări timbrale caracteristice. Lucrarea analizată denotă unitate în diversitate, dar și un echilibru al liricului și dramaticului, al expresiei intime, subiective și exprimării generalizatoare, obiective, genul de concert solistic fiind unul cât se poate de adecvat pentru aceasta: partida solistică exprimă emoțiile și trăirile personale, în timp ce orchestra reflectă lumea înconjurătoare în toată varietatea și complexitatea ei, împreună generând un tablou impresionant cu o putere de expresie amplă și profundă.

Referințe bibliografice

1. EVANS, E. British Players and Singers. III. Lionel Tertis. In: *Musical Times* [online]. 1922, vol. 63, no. 949 (1 mar. 1922), pp. 157-159. [accesat 15 febr. 2023]. Disponibil: <https://www.jstor.org/stable/910083>
2. RAATH, E. *Cecil Forsyth (1870—1941): Concerto for viola and orchestra in G minor* [online]. [accesat 16 febr. 2023]. Disponibil: <https://www.britishviolasociety.co.uk/wp-content/uploads/2015/11/Forsyth-concerto-programme-notes..pdf>
3. FOREMAN, L. *Forsyth's Viola Concerto* [online]. [accesat 10 febr. 2023]. Disponibil: <https://saskatoonsymphony.org/forsyths-viol-a-concerto/>
4. BYNOG, D. *Emil Kreuz and the Advancement of the Viola in Nineteenth-Century Britain*. [online]. [accesat 16 febr. 2023]. Disponibil: <https://www.britishviolasociety.co.uk/emil-kreuz-and-the-advancement-of-the-viol-a-in-nineteenth-century-britain-david-bynog/>
5. MITCHELL, J. *An edition of selected orchestral works of Sir John Blackwood McEwen (1868—1948)* [online]. Edinburgh: The University of Edinburgh, 2002 [accesat 12 febr. 2023]. Disponibil: <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7703>
6. BYNOG, D. Get to Know Cecil Forsyth's Viola Concerto [online]. In: *Violinist.com: [blogs]* 12 mar. 2015 [accesat 19 noiem. 2022]. Disponibil: <https://www.violinist.com/blog/dbynog/20153/16640/>
7. BYNOG, D.M. Cecil Forsyth : The Forgotten Composer? In: *The Journal of the American Viola Society* [online]. 2008. Spring, vol. 24, nr. 1, pp. 13-19 [accesat 10 febr. 2023]. Disponibil: <https://americanviolasociety.org/wp-content/uploads/2022/03/JAVS-24.1.pdf>
8. ГОРОДЕЦЬКИЙ, А.В. *Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість* [online]. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України. Київ, 2019. [accesat 19 noiem. 2022]. Disponibil: <https://studylib.ru/doc/6365006/gorodetskiy-dysertatsiya>
9. BYNOG, D. *Notes for Violists. A Guide to the Repertoire*. Oxford: Oxford University Press, 2021. ISBN 9780190916114.

**PROCESUL DE DEZVOLTARE A EDUCAȚIEI ȘI ARTEI INTERPRETATIVE
CORALE NAȚIONALE PE TERITORIUL REPUBLICII MOLDOVA:
RETROSPECTIVA SECOLULUI XIX — ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX**

THE DEVELOPMENT PROCESS OF NATIONAL CHORAL EDUCATION AND
PERFORMING ART ON THE TERRITORY OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA.
RETROSPECTIVE OF THE 19TH — THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

ANA ȘIMBARIOV¹,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0009-0004-4212-2230>

MIHAI MIHALAȘ²,

doctor în studiul artelor, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-6530-402x>

CZU 784.087.68.37(478)

784.96(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.02>

Acest articol prezintă o retrospectivă istorică a procesului de apariție și dezvoltare a educației muzicale și artei interpretative a colectivelor corale de toate vârstele de nivel amatoricesc și de studiu în perioada anilor 1812—1940. Sunt evidențiate principalele elemente ale procesului de dezvoltare a artei corale, precum formele și metodele de educație muzical-estetică la copii și prestațiile colectivelor corale de copii, de studiu și de amatori. De asemenea, sunt menționate câteva personalități marcante, dirijori și compozitori, a căror activitate a avut un rol important în procesul de dezvoltare a artei corale și interpretative pe teritoriul Republicii Moldova.

Cuvinte-cheie: artă interpretativă, artă muzicală, cor de copii, cor de studiu, dirijor de cor, educație corală, organizare corală

This article presents a historical retrospective of the process of emergence and development of musical education and interpretative art of choral collectives of all ages at amateur and study level during the years 1812—1940. The main elements of the development process of choral art are highlighted, such as the forms and methods of musical-aesthetic education of children and students, the performances of choral collectives of children, students and amateurs. Also there are mentioned some outstanding personalities, conductors and composers whose activity had an important role in the development process of choral and interpretive art on the territory of the Republic of Moldova.

Keywords: interpretative art, musical art, children's choir, study choir, choir conductor, choral education, choral organization

Introducere

Începutul secolului XIX aduce în arta corală din Basarabia o influență majoră a stilului și pedagogiei vocale specifică Imperiului Țarist. Ideile fundamentale ale educației vocale, care sunt relevante și astăzi, au fost expuse în scrierile marilor compozitori și pedagogi ruși M. Glinka și A. Varlamov, ale căror lucrări au fost recunoscute în prima jumătate a secolului XIX. Sfaturile acestor compozitori, adresate profesorilor de canto, erau aplicate în practică atât de profesorii de canto coral cât și de dirijorii de cor. De altfel, cei mai de vază autori ai diferitelor materiale didactice cu referire la cântul coral au fost, în special, dirijori de cor cu un stagiul de practică imens. Sfaturile și recomandările acestor dirijori se bazează pe experiența personală îndelungată care a adus rezultate pozitive. Printre aceștia se numără maeștrii proeminenți G. Lomakin, N. Afanasiev, A. Rojnov, N. Brianskii, A. Kastorskii și alții, dirijori care au devenit celebri în a doua jumătate a secolului XIX.

1 E-mail: simbariovana@mail.ru

2 E-mail: mihalasmm@gmail.com

Dezvoltarea artei corale în Imperiul Țarist

La elaborarea teoriei și metodicii studierii cântului coral au contribuit și unii din cei mai de vază muzicieni activiști ai Imperiului Rus — V. Odoevskii, A. Serov, N. Rimski-Korsakov, A. Kastalskii. Lucrarea didactică Подробная программа регентского класса Придворной певческой капеллы (Programa detaliată a clasei de dirijat a capelei de cântăreți de pe lângă Curte), elaborată de N. Rimski-Korsakov în 1884 în timpul activității sale în capelă, avea o importanță deosebită pentru practica corală. Această lucrare includea definiții generale și clare, sistematizate, care conturau cercul de cunoștințe și abilități pe care trebuia să le posede un dirijor de cor.

Veriga principală a educației muzicale de masă de la începutul secolului XX în Rusia Țaristă o constituiau cursurile gratuite de cântare corală, precum și cursurile de pe lângă instituțiile de educație muzicală, care aveau sarcina de a educa și forma profesori de cânt. Una dintre primele școli muzicale gratuite a fost deschisă de către M. Balakirev și A. Lomakin. „Concertele organizate de Școala muzicală gratuită condusă de M.A. Balakirev au avut o mare importanță în educația muzicală, fiind centrul propagandei muzicii clasice rusești, dezvoltând cultura corală națională a Rusiei” [1 p. 7]. În școli, gimnazii și instituții superioare activau maeștri ai artei corale, precum M.G. Klimov, N.M. Danilin, P.G. Cesnokov, A.V. Nikolski, Victor și Vasilii Kalinnikov, care considerau arta atât ca un mijloc de educație cât și ca o parte organică a educației, în general. Scopul lor era să educe nu doar pentru artă, ci și cu ajutorul artei. Lucrarea didactică Хор и управление им [2] de P.G. Cesnokov este și până azi una fundamentală pentru dirijorii de cor din Republica Moldova.

Dezvoltarea artei corale în Basarabia

Secolul XIX în istoria Basarabiei a fost marcat, în primul rând, de intensificarea relațiilor moldo-ruse, ca rezultat al anexării Basarabiei la Imperiul Țarist în 1812. Acest lucru s-a manifestat în toate domeniile, inclusiv în sfera culturii. Mulți dintre tinerii care au decis să studieze muzica au preferat să-și continue studiile la instituțiile de învățământ muzical superior din orașele mari — Moscova, Sankt-Petersburg sau Kiev, fapt menționat și în palmaresul de creație al acestora: K. Romanova, K. Zlatova, L. Lipkovskaia, E. Lucezarskaia, G. Afanasiu, N. Nagacevschi, M. Pester, A. Antonovski, S. Zlatova etc. Revenind în patrie (Basarabia), ei au aplicat în practică cunoștințele acumulate de la profesorii cu renume din Rusia și Ucraina.

În prima jumătate a secolului XIX arta muzicală laică din Basarabia a existat sub forme tipice de grupuri de muzicieni pe lângă conacele moșierilor, după cum aflăm din scrierile lui E. Nagacevschi, care menționează: „Primul cor laic de tip european organizat pe teritoriul Moldovei este considerată capela principelui G.A. Potiomkin..., la moșia sa de pe țărmul Mării Negre (în 1786)” [3 p. 497]. Acest cor laic conviețuia în strânsă legătură cu arta populară. Urmând tradițiile străvechi, majoritatea proprietarilor de pământ aveau orchestre de moșie (private).

Cât despre interpretarea corală, până în anii '80 ai secolului XIX, cântarea pe mai multe voci s-a dezvoltat cu precădere în biserică și în diverse instituții de învățământ religios. În acest sens, T. Danița specifică: „În anul 1810 în Catedrala din Chișinău exista un cor bisericesc, dar primul cor de studiu a fost Corul Seminarului Teologic din Chișinău, înființat în 1813 cu eforturile Mitropolitului Basarabiei, Gavriil Bănulescu-Bodoni. În plus, prima instituție de învățământ din Basarabia a devenit propagatorul cântului coral bisericesc și a artei muzicale în general” [4 p. 9].

În cartea lui G. Ciaicovschi-Mereșanu, *Învățământul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX)* [5], găsim informații că în anii '60 ai secolului XIX, interesul pentru creația corală crește semnificativ și se răspândește nu numai în Chișinău, dar și la periferiile Basarabiei. Apar noi școli bisericești, inclusiv la Ismail și Edineț, iar mai târziu și în unele sate. De asemenea, trebuie remarcat faptul că în aceste instituții de învățământ cântul coral era o materie obligatorie.

O contribuție semnificativă în educația muzicală a copiilor a avut-o V. Gutor, fondatorul primelor școli de muzică din Chișinău, violoncelist, critic muzical, autor a numeroase metodologii și articole.

Activitatea lui V. Gutor este relatată în studiul lui B. Kotlearov, *О скрипичной культуре в Молдове* [6], în care se remarcă că datorită lui V. Gutor în viața muzicală a regiunii s-au conturat noi tendințe fundamentale, precum profesionalizarea culturii muzicale. Primul pas important în acest proces a fost deschiderea, în 1899, a filialei Societății Muzicale Ruse la Chișinău. La scurt timp, pe lângă această societate s-au format clase muzicale, iar mai târziu acestea s-au reformat într-o școală de muzică. Un rol activ în organizarea școlii l-au avut compozitorul de origine rusă V. Rebikov și violoncelistul V. Gutor. Printre primii absolvenți ai școlii muzicale se numără remarcabilul compozitor și dirijor de cor M. Berezovschi. Muzicologul E. Nagacevschi a adus un omagiu activității muzicale și pedagogice a lui M. Berezovschi în monografia *Mihail Berezovschi — dirijor de cor și compozitor* [7].

Printre corurile de pe lângă instituțiile de învățământ religios care aveau o activitate artistică constantă se numără: Corul Seminarului Teologic, Corul Școlii de Cântăreți, care au activat în perioada anilor 1889—1944, și Corul de Fete al Școlii Eparhiale, condus în decursul anilor de adevărații cunoscători ai cântării corale bisericești și excelenții dirijori M. Berezovschi, Al. Cristea, A. Iakovlev, V. Govorov, V. Orlov.

Din scrierile lui A. Boldur despre *Conservatorul Municipal*, aflăm informații generale despre situația cultural-muzicală din Basarabia în sec. XIX — primii ani ai sec. XX. Însă, după părerea noastră, una dintre cele mai importante lucrări practico-teoretice care se referă atât la activitatea corală în țara noastră cât și la procedeele și principiile de lucru cu corurile, inclusiv cu cele de copii, este *Tratatul de cânt și dirijat coral*, publicat în două volume de muzicologul și dirijorul român D.D. Botez. Primul volum al acestei lucrări este destinat în întregime organizării și lucrului practic cu corul.

Arta corală din Basarabia în prima jumătate a sec. XX

Perioada anilor 1918—1940 este una dintre cele mai complexe și controversate etape din istoria Basarabiei. Mult timp în scrierile din perioada sovietică a figurat afirmația că „viața economică și culturală a regiunii a ajuns în declin din cauza politicii reacționare a ocupanților români” [8 p. 16]. Bineînțeles, această părere nu este întâmplătoare, însă necesită anumite ajustări. Deși guvernul României Mari nu a satisfăcut întotdeauna pe deplin nevoile spirituale și culturale ale basarabenilor, în perioada dată, pe acest teritoriu au funcționat, totuși, câteva instituții de învățământ cu profil muzical: școală muzicală, trei conservatoare. De rând cu acestea, au fost deschise și câteva cursuri de muzică. În 1923 a fost organizată Societatea Filarmonică și s-au produs câteva încercări de creare a unui teatru de operă.

În a doua jumătate a anilor 1930 situația a devenit și mai complicată din cauza impactului crizei economice în țările capitaliste europene, care a afectat și România, în urma căruia guvernul a fost nevoit să reducă cheltuielile destinate domeniului culturii, mai ales în provincii. Dar, în pofida tuturor dificultăților, numeroase personalități culturale din Basarabia au făcut tot posibilul pentru dezvoltarea vieții cultural-spirituale a regiunii.

Este de remarcat faptul că și înainte de 1940 în Chișinău activa o pleiadă de compozitori de origine basarabeană. În acest sens, putem menționa activitatea lui S. Șapiro, care a depus o muncă asiduă în domeniul organizării corurilor de copii, fiind și printre primii autori de muzică corală pentru copii. În 1940—1941, Șapiro a condus primul cor de copii al Palatului Pionerilor din Chișinău.

De asemenea, trebuie să amintim aici și de compozitorul basarabean P. Șerban, personalitate marcantă, care a adus o contribuție semnificativă la procesul de dezvoltare a educației muzical-corale pentru copii din Moldova postbelică, atât ca dirijor de cor cât și ca autor a numeroase aranjamente și cântece pentru copii.

Perioada anilor 1918—1940 din viața muzicală a RASSM (RMN — Republica Moldovenească Nistreană) este încă puțin studiată. Totuși, și în stânga Nistrului au fost anumite procese pozitive în dezvoltarea culturii muzicale. În articolul *Из истории музыкального строительства в Левобережной Молдове в первые годы советской власти (1920—1924 гг.)*, O. Gorianskaia oferă materiale documentare despre viața muzicală din acele timpuri, în care se remarcă: „Printre primele directive ale or-

ganelor sovietice de conducere... a fost mobilizarea tuturor cetățenilor alfabetizați (inițiați) în vederea organizării și desfășurării activităților culturale și educaționale..., au fost organizate numeroase cercuri, coruri și teatre de amatori” [9 p. 118]. Instrucțiunile oficiale ale conducerii prevedeau organizarea masivă a cercurilor artistice într-un timp record. Conform datelor sectorului artistic al guberniei, deja la 1 martie 1921 existau 172 de cercuri artistice corale și orchestrale și 11 studiouri; iar până la 1 ianuarie 1922 numărul cercurilor muzicale de amatori au crescut la 277, de studiouri — până la 22” [10 p. 128]. Tot aici, O. Gorianskaia relatează următoarele: „În gubernie, deja în 1920, au fost introduse elemente de pregătire muzicală în sistemul de învățământ general. În raionul Tiraspol, în așa-zisa Școala normală de muncă (Нормальная трудовая школа), erau asigurate zilnic lecții de muzică cu includerea în program a subiectelor de teorie muzicală” [10 p. 123]. Astfel, în anii douăzeci ai secolului trecut, în RASSM începe o mișcare de inițiere și educare muzicală a maselor. O atenție sporită era acordată colectivelor corale de amatori. Numărul acestor colective artistice a crescut semnificativ, organizându-se pe lângă întreprinderi și gospodării colective și în instituții de învățământ. În procesul interpretativ erau antrenați, practic, toți angajații care aveau tangențe cu arta muzicală: profesori, medici, muncitori, studenți și școlari. Deseori, se organizau festivități de interpretare în masă, olimpiade corale, festivaluri unionale de amatori susținute de sindicate, care includeau un număr semnificativ de participanți. În sistemul de învățământ general cântul coral a rămas pentru mult timp, probabil, singura formă de educație muzicală a elevilor.

În anii 1940, după reunirea RASSM cu Basarabia și formarea Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești, atât la Chișinău cât și în alte orașe au apărut case și palate ale pionerilor. Compozitoarea Iulia Țibulschi povestește despre deschiderea primului Palat al Pionerilor din orașul Leova în anul 1944. Fiind abia la vârsta de unsprezece ani, Iulia a reușit să organizeze un cerc de desen, cânta în cor și conducea un ansamblu vocal din patru persoane, cu care interpreta cântece solo, acompaniindu-se la chitară, pentru care ea scria textul și muzica.

Concluzii

Făcând o retrospectivă a dezvoltării artei corale pe parcursul sec. XIX și începutul sec. XX, putem remarca că această perioadă istorică a fost marcată de un interes continuu pentru muzica corală, interpretarea cântului în masă, performanța și — ceea ce este deosebit de valoros pentru studiul nostru — educația corală. Prin urmare, putem remarca rolul excepțional al educației artistice în evoluția culturii muzicale naționale și, în special, a artei corale, precum și contribuția personalităților marcante din viața culturală a Basarabiei la dezvoltarea unuia din domeniile cele mai apreciate ale artei muzicale — cântul coral.

Referințe bibliografice

1. ВЯЗЬМИН, Ю.Н. История развития музыкального образования в России XIX — начала XX вв. В: *Вестник Оренбургского Государственного Университета*. 2018, № 6 (218), с. 6-11. ISBN 978-5-7410-1460-8.
2. ЧЕШОКОВ, П. *Хор и управление им*. Москва: Музгиз, 1952.
3. NAGACEVSCHI, E. Evoluția artei corale naționale în secolul al XX-lea. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. ISBN 978-9975-52-046-1.
4. DANIȚĂ, T. *Arta de interpretare corală în Basarabia în proces de devenire (sf. sec. XIX — înc. sec. XX)*: autoref. tz. doc. în studiul artelor. Chișinău, 2007.
5. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Învățământul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX)*. Chișinău: Grafema Libris, 2005. ISBN 9975-9899-9-0.
6. КОТЛЯРОВ, Б. *О скрипичной культуре в Молдове*. Кишинев: Госиздат Молдавии, 1955.
7. NAGACEVSCHI, E. *Mihail Berezovschi — dirijor de cor și compozitor*. Chișinău: Epigraf, 2002. ISBN 9975-903-58-4.
8. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинев: Pontos, 2000. ISBN 9975-838-11-6.
9. ГОРЯНСКАЯ, О. Из истории музыкального строительства в Левобережной Молдове в первые годы Советской власти (1920—1924 гг.). В: *Музыка в Молдове: вопросы истории и теории*. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 114-144. ISBN 5-376-00926-2.
10. ГОРЯНСКАЯ, О., ЖОСУЛ, В. Культурная жизнь Тирасполя в 1919 году: (хроника событий). В: *Музыка в Молдове: вопросы истории и теории*. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 144-153. ISBN 5-376-00926-2.

СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА КАК ГИПЕРТЕКСТ ЭТНОМУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЛИКУЛЬТУРЫ

MODERN COMPOSITIONAL CREATIVE WORK IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA AS A HYPERTEXT OF ETHNOMUSICAL POLY CULTURE

ELENA MIRONENCO¹,

doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-0495-0356>

CZU 78.036:781.7(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.03>

Цель данной статьи состоит в представлении профессионального композиторского творчества в Республике Молдова как гипертекста многоязычных этномюзикальных культур. Во введении аргументируется важность сохранения национальных музыкальных традиций для выражения самоидентификации. Центральный блок статьи содержит анализы конкретных сочинений представителей титульной нации и национальных «меньшинств», в том числе Г. Чобану, В. Бурли, С. Пысларь, Н. Рожковской, М. Ротаря. В заключении даётся оценка поликультурному процессу, как показателю дальнейшего роста композиторского творчества Республики Молдова.

Ключевые слова: Республика Молдова, современное композиторское творчество, этномюзикальная поликультура, фольклорные маркеры, Союз композиторов

Scopul acestui articol este de a prezenta creația componistică profesionistă din Republica Moldova, ca hipertext al unor culturi etnomuzicale multilingve. În introducere este argumentată importanța păstrării tradițiilor muzicale naționale pentru exprimarea propriei identități. Blocul central al articolului conține analize ale unor lucrări concrete ale reprezentanților națiunii titulare și ale „minorităților” naționale, printre care Gh. Ciobanu, V. Burlea, S. Pîslari, N. Rojcovskaia, M. Rotari. În concluzie, este prezentată o evaluare a procesului multicultural, ca indicator al creșterii în continuare a creației componistice din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: Republica Moldova, creația componistică contemporană, policultură etnomuzicală, repere folclorice, Uniunea Compozitorilor

The purpose of this article is to present the professional compositional creative work in the Republic of Moldova as a hypertext of multilingual ethno- musical cultures. The introduction argues for the importance of preserving the national musical traditions for the expression of self-identity. The central block of the article contains analyzes of specific works by representatives of the titular nation and national “minorities”, including G. Ciobanu, V. Burli, S. Pyslar, N. Rozhkovskaya, M. Rotary. In conclusion, an assessment of the multicultural process is given as an indicator of the further growth of compositional creation in the Republic of Moldova.

Keywords: Republic of Moldova, modern composers’ creative work, ethnomusical polyculture, folklore markers, Composers’ Union

Введение

В современной музыкальной культуре проблема национального является одной из важнейших и одновременно сложных. Ещё более обострил и актуализировал данную проблему процесс глобализации, охвативший мир с начала 90-х годов XX века и поставивший на первый план вопросы защиты и сохранения национально-культурной идентичности каждого этноса. Какое место феномен национального занимает в музыкальном искусстве Европы и мира? Ответу на этот вопрос посвящены многочисленные дискуссии музыковедов, фольклористов, композиторов в рамках международных конференций, симпозиумов, «круглых столов», научных изданий. В полярной противоположности мнений от полного исчезновения

¹ E-mail: el_mironenko@mail.ru

национальной специфики, какой придерживался, например, Булез¹, до идеи национального, как символа бессмертия, побеждает последнее, что подтверждают высказывания на «круглом столе» Общества теории музыки ведущие исследователи российского музыковедения. Приведу некоторые из них: К.В. Зенкин — «А национальные школы, конечно, будут существовать до тех пор, пока существует феномен нации»; Л.В. Кириллина — «О национальном забыть не получится в любом случае — оно запечатлено в самой матрице культуры и, соответственно, в парадигмах музыкального творчества вообще»; Л. Акопян — «У каждого из нас, включая «полукровок», есть свой родной («национальный») язык и впитанные с молоком матери «национальные» стереотипы поведения. Деваться от них некуда — поэтому «национальное» навсегда останется с нами»; В. Юнусова — «...в музыке национальное всегда присутствует, порой в очень сложном закодированном виде (так сказать на бессознательном уровне). Его можно обнаружить при углублённом анализе» [2 с. 11, 13, 18]. Перечисленные выводы полностью соответствуют тому состоянию, в котором пребывает на протяжении всего постсоветского периода профессиональное композиторское творчество в Республике Молдова. Это означает, что не национальных композиторов в стране не существует! Национально-стилевой традиции в композиторском творчестве современной Молдовы никакая глобализация не страшна. Этому способствует несколько причин: во-первых, собственно богатейший традиционный музыкальный фольклор не сдан в архив, не служит ностальгическим воспоминанием, но активно бытует в реальной жизни до сегодняшнего дня, сохраняясь и включаясь в гипертекст профессионального композиторского творчества как необходимый этнокультурный код. Во-вторых, после обретения Молдовой независимости активизировалась потребность в национальной самоидентификации и своей личности, и своего творчества, что полностью поменяло отношение композиторов к собственному фольклору, как основному маркеру национального. Если в условиях государственного диктата и цензуры советского времени целый ряд монодических фольклорных жанров не только не поощрялся, но сурово запрещался репертуарными комиссиями, то теперь, эти жанры — дойна, баллада, бочет (плач), лирическая песня *dog*² — стали главными соавторами композиторского процесса, придав сочинениям философский смысл и глубину, а также желание явить всему миру свою творческую самобытность и неповторимость. Неслучайно румынская (молдавская) дойна вошла в список шедевров нематериального культурного наследия человечества по версии ЮНЕСКО. Углублённые поиски и эксперименты в воплощении национальной музыкальной традиции отражаются в асинхронном, мирном сосуществовании всех генетически предшествующих направлений, определяемых как фольклоризм, неофольклоризм, постфольклоризм, архетипологизация, концептуализация. Причём ракурс архетипического мышления не замыкается лишь на фольклорных стилемах, а включает традицию возрождения национальной церковной музыки — византийской монодии.

Полиэтническая природа композиторского творчества в Молдове

Развитие национального композиторского творчества за счёт сохранения фольклорных маркеров особенно актуально и характерно для Молдовы, имеющей полиэтническую природу социума, складывавшегося на данной территории на протяжении веков. Расположение земель этого региона на перекрёстке дорог, соединяющих Север и Юг, Запад и Восток европейского

1 На вопрос Э. Денисова «А что Вы думаете о национальной музыке, в частности, в современном искусстве?» П. Булез ответил: «По-моему, это нечто старомодное. В XIX веке были основания для национализма в музыке. <...> Я думаю, что теперь, когда каждая страна стремится уйти от своей замкнутости, националистическая точка зрения просто глупа; потому что когда вы садитесь в самолёт и через два часа можете быть в другой стране, этот националистический взгляд не имеет совершенно никакого смысла, абсолютно никакого смысла, наверняка – никакого смысла...» [1 с. 138-139].

2 Слово-понятие *дор* обозначает специфическое для молдаван и румын, этнически окрашенное напряжение страдания, печали, меланхолии.

континента, исторически обусловило постоянное взаимодействие и проживание многочисленных этносов, включая молдаван, русских, украинцев, евреев, турков, болгар, поляков и других. Музыкальная культура Молдовы, оказавшись в 1940 году в составе Советского Союза на правах МССР, вынуждена была развиваться в контексте советского социалистического общества по заданной модели — создания профессиональной композиторской школы по образцам русской и советской классики. При этом политика интернационализации не давала особых возможностей молдаванам, а вместе с ними и другим этносам серьёзно задуматься о своей национальной самоидентификации. В постсоветский период, наряду с титульной нацией молдаван и румын, образующей «национальное большинство», другие «национальные меньшинства» тоже естественно стали стремиться продемонстрировать свою самобытность и неповторимость как в языке, так и в музыкальной культуре.

Среди «национальных меньшинств» наиболее влиятельными в социально-культурной жизни являются сообщества украинцев, русских, болгар, гагаузов, последние из которых имеют свою автономию в рамках Республики Молдова, названную Автономное Территориальное Образование Гагауз-ери со столицей в городе Комрат. В основном «национальные меньшинства» общаются на двух языках — своём родном и русском, или на трёх языках, если овладели помимо родного и русского государственным языком.

В составе членов Союза Композиторов и Музыковедов Молдовы под председательством Павла Гамурарь и почётного председателя Геннадия Чобану по праву преобладает титульная нация, а также отдельные представители других национальностей — русской, украинской, болгарской, гагаузской. Несмотря на то, что коллектив Союза на протяжении всего постсоветского периода независимости Молдовы демонстрирует удивительную сплочённость профессионального сообщества талантливых, творческих личностей, связанных общими принципами толерантности, дружбы, взаимопонимания и уверенности в том, что музыка не знает границ, этнический состав за три десятилетия изменился по двум причинам: естественного ухода из жизни и эмиграции. Так, например, мы полностью потеряли представителей еврейского меньшинства: после распада СССР вскоре эмигрировали в Израиль и Америку М. Копытман, Б. Клетинич, А. Люксенбург и др., а оставшиеся в Молдове известные композиторы Павел Ривилис, Злата Ткач, Борис Дубоссарский, обогатившие академическую музыку республики своим стилевым еврейско-молдавско-русским многоязычием, ушли в мир иной. Постепенно на постоянное место жительства в Москву, Сан-Петербург, Канаду переместились некоторые композиторы русской и украинской меньшинств.

На данный момент гипертекст современной академической музыки Молдовы представляет собой пёстрый многоязычный котёл различных историко-стилевых и национальных маркеров, от иерархически самого простого, — композиторской обработки фольклорной мелодии, — до глубоко концептуального претворения национальной традиции в контексте метастилевого пространства постмодерна. Обратимся к конкретным примерам.

Творчество ведущего композитора-протагониста современной музыки Молдовы Геннадия Чобану (1957) отличает глубокое постижение национальной музыкальной традиции в контексте метастилевой эпохи постмодерна. В своей статье «Методы подхода к фольклору в собственном творчестве» (перевод с рум. языка мой, Мироненко Е.) композитор сам выделяет четыре разновидности обращения с фольклорной стилистикой:

1. Метод обращения на концептуальном или семантическом уровне.
2. Метод обращения в контексте постмодерна либо неофольклоризма.
3. Метод архетипичности.
4. Метод *mixt* [3 с. 184].

Ярким примером комплексного сочетания всех указанных методов обращения с фольклорным материалом служит его программная Симфония Под солнцем и звёздами для боль-

шого тройного состава симфонического оркестра и расширенной группы ударных инструментов, фортепиано, двух арф и народных молдавских инструментов — окарины и чимпоя. Национальная традиция заявлена, начиная с концептуальной идеи сочинения, реализованной в трёх частях цикла Под солнцем, Под звёздами, Элегия. Композитор попытался отразить в симфонии современное и одновременно своё индивидуальное понимание космического сознания древних людей, и конкретно, древних индоевропейских народов, в том числе даков — бывшей колыбели прародителей румынского и молдавского народов. Композитору удалось передать трагическое мироощущение древнего человека, который осознавал себя ничтожно малой частицей, песчинкой в структуре космоса, от которого полностью зависела и жизнь, и смерть. Отражение непрерывной процессуальной цикличности как самого космоса, так и человеческой жизни «под солнцем и звёздами» стало другой доминантой содержания симфонии. В первой части Под солнцем, наиболее событийной и масштабной, уже запечатлелся весь спектр жизненных мироощущений древнего человека с многочисленными контрастами, перепадами настроения, взлётами и падениями, ритуальными плясками. Преобладающим началом в первой части является активный динамизм, который достигает в кульминации коллективной радостной эмоции — момента наивысшей светлости в драматургии симфонии. Вторая часть Под звёздами — это сумерки жизни с адекватным сумеречным настроением. Здесь нашло отражение мифологическое чувство Звёзд-Луны, как древнейших ритуальных и астральных атрибутов. Третья, медленная часть — Элегия — трагическое и вместе с тем катарсическое осмысление смерти. В качестве стержня смысловой и интонационной драматургии симфонии композитор закономерно избрал квазичитату фольклорного жанра колинды (синоним колинды — колядка), которая с древнейших времён бытовала у молдавского народа как светлая рождественская колядка. Распевание колинды на Рождество бога Солнца Митры было приурочено к повороту солнца на весну. Лишь через тысячу лет христиане стали связывать этот самый светлый праздник с Рождеством Иисуса Христа. Показательно, что тесситура звучания колинды в кульминации первой части совпадает с тембром детских голосов, что придаёт ей дополнительный смысловой оттенок — чистоты детства, связанного уже с праздником Рождества Христова. Структура самой колинды на протяжении первой части симфонии претерпевает несколько этапов становления: то она перебивается оппозицией ритуальных танцев, то приобретает более континуальный вид, хотя дискретность её подачи не исчезает совсем. Каждая её фраза словно повисает, растворяется на последнем долгом звуке и отделяется от последующей фразы паузой. Четвёртой заключительной фразы, бывает, и вовсе не существует, и тогда «песнь радости» оказывается пока недопетой. Мелодика колинды подвергается также интереснейшим ладовым мутациям в модальной технике, скольжению по высотным центрам разных модальных структур, включая как диатонические, так и хроматические. Последние семь тактов перед кульминацией закрепляют новую тоникальность звука «ре». Наконец, как неповторимый миг счастья, света, радости, покоя воспринимается звучание колинды в кульминации первой части, а также всей симфонии (ц. 67). Эффект первозданной свежести и чистоты создают тембры впервые введённых колокольчиков и фортепиано, простейшая классическая структура восьмитактового периода, цельность кантиленного дления, строго диатонический Ре мажор. После вкрапления предыдущих праинтонаций колинды, представленных в стилистике неофольклоризма, её кульминационное завершённое звучание воспринимается как клиповый интертекст, далёкий от примитивного цитирования, но поднятый до уровня символизации фольклора.

Другой способ современного претворения национальной художественной традиции представляет Фантазия для барочной флейты и фортепиано Дода, Дода известного композитора титульной нации Влада Бурли (1957). Она сочинена в характерном для настоящего времени смешанном стилевом профиле, основанном на гармоничном и искусном синтезе барочного

неоклассицизма, неофольклоризма и джаза. Мелодика пьесы базируется на фольклорной пасторальной теме барочной флейты, имитирующей народный молдавский инструмент кавал; развитие материала соответствует драматургии джазового стандарта: экспозиция темы — раздел импровизационных варьирований — повторение начальной темы в заключении.

Творческая деятельность композитора Снежаны Пысларь (1972), имеющей в роду болгарские корни, отличается удивительной активностью и многофункциональностью, утвердившись как член Союза композиторов и музыковедов и член Союза журналистов Республики Молдова; член молодёжной ассоциации МОЛОТ российского Союза композиторов, преобразованной затем в Международную Ассоциацию Молодых Композиторов, Музыковедов и Исполнителей (МАМКИМ); музыковед,¹ доцент на кафедре Музыковедения и композиции, где ведёт специальные курсы истории оркестровых стилей, чтения партитур, оркестровки, композиции (с 2018 г.). Сочинения С. Пысларь привлекают необычными полистилевыми сочетаниями неофольклоризма, неоклассицизма, академического джаза, этноджаза с техниками современного композиторского письма, а также полилингвизмом национальных культур, то есть обращением к источникам народной музыки разных национальностей. Так, Симфонические вариации Господарь Молдовы, посвящённые Дмитрию Кантемиру, основаны на османской музыке; хоровые произведения Колядки, Дойна гайдука, а также Сюита Молдавские празднества для квартета саксофонов — на молдавском фольклоре; Кадынжа для фортепиано — на гагаузском, Право Хоро для фортепиано — на болгарском; композиция Мой милый Бэлц для хелдер-тенора (разновидности деревянной барочной продольной флейты) и фортепиано — на довоенном городском еврейском фольклоре с элементами фанка.

Обратимся к пьесе для 4-х саксофонов Бэута (молдавский народный танец), ранее созданной для фортепиано. По словам автора, «в саксофоновую транскрипцию, помимо тематического материала одноименного танца, включен известный в быту пастушеский наигрыш Когда пастух потерял своих овец. Данная транскрипция сочетает в себе ритмические элементы фанка, пятиголосную полифонию контрастного типа с ритмическими переакцентировками, тембровые аллюзии шотландской музыки» [4 с. 271], что позволяет отнести данную пьесу к оригинальному образцу неофольклоризма.

Творческая деятельность представителя «русского меньшинства» Натальи Рожковской (р. 1982) ещё более мультивалентна по своим функциям — композитор, пианист, дирижер, педагог, переводчик, журналист, актриса, художник и звукорежиссер. Наталия Рожковская является членом Союза Композиторов и Музыковедов Молдовы, членом Союза Композиторов Российской Федерации (с 2019), членом правления Международного Альянса Женщин в Музыке (the International Alliance for Women in Music), членом правления Центра Русской Науки и Культуры в Молдове, лауреатом национальных и международных конкурсов по композиции, участником международных фестивалей, в том числе ежегодного фестиваля Дни новой музыки в Кишинёве. В своём многожанровом композиторском творчестве Н. Рожковская тяготеет к русским и западно-европейски литературным источникам, среди которых опера Буря по пьесе В. Шекспира, масштабная Симфо-сюита Мастер и Маргарита для двух скрипок соло, фортепиано, детско-юношеского хора, симфонического оркестра и трёх актёров в семи частях.

Наконец, нельзя не отметить новое композиторское имя Михаила Ротаря (1996) из Молдовы, первое из представителей гагаузского автономного образования. Гагаузов называют народом удивительным и загадочным: это единственный тюркоязычный народ, веками исповедующий христианское православие, впитавший русскую культуру и говорящий на двух языках — русском и гагаузском. Гагаузский язык, в свою очередь, очень близок турецкому и азербайджанскому языкам. Вследствие генетической дихотомии музыкальный фольклор гагаузов ясно

1 В 2019 году С. Пысларь защитила кандидатскую (в Молдове докторскую) диссертацию на тему «Трактовка тембра в симфоническом творчестве павла Ривилиса», отдав дань памяти своему профессору по композиции.

делится на разновидности восточной природы и русской народной музыки. Например, протяжные лирические песнопения сходны по стилистике с макомно-мугамными циклами, а частушки — наследуют русский фольклор. В постсоветский период активное развитие получила музыкальная культура гагаузов, в том числе творчество первых национальных композиторов — Дмитрия Гагауза, Михаила Колса и Михаила Ротаря. Последний из них, М. Ротарь, только год назад окончивший АМГИИ по специальности композиция, стал лауреатом многих композиторских конкурсов, в том числе престижного Российского конкурса Партитура за лучшее симфоническое произведение *Camera Obscura*, исполненная в Гала концерте в Большом зале консерватории Филармоническим оркестром под управлением Павла Когана 21 февраля 2022 г. В сочинении М. Ротаря Прогулка для струнного квартета ясно выражена восточная стилистика в рамках классической русской традиции.

Заключение

В заключение подчеркну, что многоязычная этномузыкальная культура Молдовы на примере композиторского творчества достигла значительных результатов за постсоветский период на пути встраивания в международное композиторское пространство, где музыка Республики Молдова вместе с национальными большинством и меньшинствами всё чаще звучит и покоряет сердца зарубежной аудитории слушателей. Несмотря на статус общественной организации, без официальной государственной поддержки, коллектив Союза композиторов и музыковедов Республики Молдова под председательством Павла Гамурарь и почётного председателя Геннадия Чобану проявляет чудеса энтузиазма, изобретательности и художественной харизмы для сохранения лучших традиций и дальнейшего роста композиторского творчества на базе этномузыкальной поликультуры.

Библиографические ссылки

1. БУЛЕЗ, П.. Беседа с Эдисоном Денисовым. В: *Композиторы о современной композиции: Хрестоматия*. Ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009, с. 138-139. ISBN 978-5-89598-222-8.
2. *Национальные школы в эпоху глобализации: «история с географией». Интервью и беседы. Ведущая: А. Амрахова*. В: *Журнал Общества теории музыки* [online]. 2017, вып. 2 (18), с. 2-13 [accesat 1 mai 2023]. Disponibil: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_2%2818%29_2_Amrakhova%26co_roundtable_National.pdf
3. СЮБАНУ, Gh. Modul de adordare a folclorului în propria creație. In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. internaț.* Chișinău, 11-12 dec. 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 183-190. ISBN 979-9975-52-185-7.
4. ПЫСЛАРЬ, С. Роль фольклорной цитаты в контексте претворения молдавской народной музыки на примере собственных произведений. In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. internaț.* Chișinău, 11-12 dec. 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 269-272. ISBN 979-9975-52-185-7.

**CATALOGUL CREAȚII MUZICALE ALE COMPOZITORILOR AUTOHTONI
ÎN BIBLIOTECILE SĂLII CU ORGĂ: APARIȚIE EDITORIALĂ**

*THE CATALOG OF THE AUTOCHTHONOUS COMPOSERS'S MUSIC
IN THE ORGAN HALL LIBRARIES: EDITORIAL APPEARANCE*

NATALIA CHICIUC¹,

doctor în studiul artelor și culturologie,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-00s03-2069-855x>

CZU 017:78(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.04>

Articolul de față prezintă un sumar al rezultatelor obținute în urma prelucrării materialelor muzicale aflate în bibliotecile Sălii cu Orgă în cadrul proiectului științific instituțional „Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova” al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Cele două colecții — una a Corului Național de Cameră al Republicii Moldova și cealaltă a Orchestrei Naționale de Cameră a Republicii Moldova — cuprind aproximativ 300 de partituri de importanță națională semnate de 49 de compozitori autohtoni în diverse genuri vocale și instrumentale, scenice sau de cameră. Cele mai multe partituri sunt originale, în timp ce altele sunt prelucrări folclorice sau transcripții realizate după creații celebre. În urma procesării materialelor muzicale și a informației aferente a fost editat un catalog, al cărui conținut și structurare se explică în acest articol.

Cuvinte-cheie: catalog, Sala cu Orgă, bibliotecă, compozitori autohtoni, colecție, partitură

This article presents a summary of the results obtained after processing the musical materials found in the Organ Hall's libraries within the institutional scientific project Valorization and Conservation through digitization of the academic and traditional music collections from the Republic of Moldova of the Academy of Music, Theater and Fine Arts. The two collections — one of the National Chamber Choir of the Republic of Moldova and the other of the National Chamber Orchestra of the Republic of Moldova — include approximately 300 scores of national significance signed by 49 autochthonous composers in various vocal and instrumental, stage or chamber genres. Most scores are original, while others are folk adaptations or transcriptions of famous works. Following the processing of the musical materials and related information, a catalog was published, the content and structure of which are explained in this article.

Keywords: catalog, Organ Hall, library, autochthonous composers, collection, score

Introducere

O parte importantă a colecțiilor din bibliotecile Orchestrei Naționale de Cameră și Corului Național de Cameră, ambele găzduite de Sala cu Orgă, este constituită din creații semnate de compozitori autohtoni. Este vorba despre câteva sute de partituri, a căror prelucrare s-a finalizat prin publicarea catalogului *Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în bibliotecile Sălii cu Orgă*. Editarea, precum și toate etapele de procesare a informației s-au desfășurat în cadrul proiectului științific instituțional *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice². Lucrarea este o ediție actualizată a două cataloage cu creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova găsite în aceleași biblioteci, editate anterior separat. Necesitatea revenirii asupra conținutului acestora a fost condiționată de îmbogățirea permanentă cu noi partituri a colecțiilor în cauză, ceea ce impune o extindere automată a listei de compozitori și a bibliografiei. Pe lângă prezentarea bilingvă a fiecărui opus în cadrul unor tabele, în bază de criterii unificate, noul catalog cuprinde un capitol cu partituri muzicale, adăugat în intenția de a oferi câteva exemple ilustrative.

¹ E-mail: chiciuc.natalia@yahoo.com

² În continuare AMTAP.

Scurtă prezentare a proiectului *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* al AMTAP

Desfășurat în perioada anilor 2021—2023 sub conducerea conferențiarului universitar, doctor în studiul artelor și culturologie Larisa Balaban, proiectul științific instituțional *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* al AMTAP este o premieră în cercetarea fundamentală și aplicativă din Republica Moldova. Prin rezultatele unor demersuri de investigație în domeniile muzicii academice și tradiționale se are ca scop asigurarea accesului la informații despre cultura și muzica națională, precum și despre patrimoniul muzical folcloric, dar și acumularea cunoștințelor noi despre acestea, contribuindu-se astfel la o evaluare cât mai reală a situației actuale în domeniul artei muzicale din Republica Moldova [1].

Urmărind șirul problemelor actuale de cercetare, conservare și popularizare prin asigurarea accesului liber la patrimoniul cultural-artistic, identificarea și fundamentarea științifico-metodică și informațională a acestuia a provocat un amplu proces de salvagardare a valorilor cultural-artistice naționale. Specialiști în domeniu, precum directorul de proiect Larisa Balaban, vice-directorul Diana Bunea și membrii Irina Ciobanu-Suhomlin, Svetlana Badrajan, Andrei Druță și subsemnata Natalia Chiciuc, sunt implicați activ în soluționarea problemelor. Însă volumul impunător al colecțiilor muzicale și depozitarea dispersată a acestora târăgănează procesul de prelucrare digitală a materialelor, care se află abia la început [1].

Obiectivul strategic al proiectului ar fi dezvoltarea practicii de prelucrare științifică cu scopul digitizării obiectelor din patrimoniul cultural artistic. În drum spre atingerea acestuia se propune identificarea priorităților de selectare și cercetare a creațiilor muzicale și elaborarea algoritmului de identificare a celor mai reprezentative lucrări; evaluarea stării fizice a materialelor muzicale, a gradului de cercetare și a posibilității includerii acestora în procesul didactic și practica concertistică; plasarea creațiilor cercetate în contextul istoriei muzicii naționale; implementarea unor metode complexe de valorificare, ce includ componentele textologic, bibliografic, arheografic, muzicologic, etnomuzicologic și artistic; elaborarea metadatelor lucrărilor muzicale; diseminarea valorilor culturii muzicale naționale prin editarea de cataloage ale colecțiilor etc. [1].

Bibliotecile Sălii cu Orgă

În cadrul Sălii cu Orgă își desfășoară activitatea două formații deosebit de importante pentru cultura autohtonă. „Orchestra Națională de Cameră a Republicii Moldova a fost fondată în primăvara anului 1988, la inițiativa dirijorului Alfred Gherșfeld, întrunind absolvenți ai instituțiilor de învățământ superior muzical din Chișinău, Moscova și Nijni Novgorod. Corul Național de Cameră al Republicii Moldova a luat ființă în martie 2002 pe lângă Compania *Union Fenosa*, fiind format din absolvenți ai mai multor instituții chișinăuene de învățământ muzical și condus de dirijorul Ilona Stepan. De-a lungul anilor, ambele colective au evoluat pe numeroase scene autohtone, dar și din întreaga lume muzicală, alături de dirijori și soliști dintre cei mai celebri” [2 p. 6].

Același edificiu găzduiește și bibliotecile celor două formații, ale căror repertoriu bogat în partituri și materiale orchestrale și corale include pagini valoroase din muzica universală, de la preclasici la contemporani.

O bună parte a colecțiilor, aproximativ 300 de lucrări apărute în ultimii 100 de ani, este formată din creații semnate de 49 de compozitori autohtoni. Cele mai multe partituri sunt originale, urmate numeric de prelucrări folclorice și transcripții realizate după opere celebre. Numeroase opusuri au fost compuse special pentru orchestra sau corul Sălii cu Orgă. Doar câteva au fost editate în diferiți ani, celelalte păstrându-se în manuscrise originale scrise de mâna autorilor sau în copii autorizate de către aceștia. „Din păcate, nu toată muzica interpretată cândva de Orchestra Națională de Cameră și de Corul Național de Cameră și-a găsit loc în bibliotecile formațiilor. Mulți autori și-au retras partiturile după interpretare și le păstrează în bibliotecile personale, fapt ce îngreunează accesul interpreților și cercetătorilor la aceste materiale și împiedică libera circulație a informației muzicale” [2 p. 5].

Catalogul Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în bibliotecile Sălii cu Orgă

În urma procesării lucrărilor găsite în cele două biblioteci ale Sălii cu Orgă, precum și a informației aferente, tot în cadrul proiectului științific instituțional *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* al AMTAP a fost realizat și editat un catalog, intitulat *Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în bibliotecile Sălii cu Orgă* [2]. Conținutul și structurarea acestuia urmăresc scopul de a prezenta cele mai importante date despre opusurile în cauză, obținute în urma unui set de obiective specifice prelucrării științifice a materialelor în perspectiva digitalizării lor, precum și elaborării de registre digitale: investigarea și examinarea partiturilor, localizarea și identificarea manuscriselor, descrierea și clasarea documentelor muzicale.

Ieșit de sub tipar în anul 2023, catalogul trebuie considerat o actualizare a două ediții din 2017, care au vizat aceleași două biblioteci ale Sălii cu Orgă [3, 4]. Un prim argument în reevaluarea conținutului acestora este devenirea din ce în ce mai numeroasă a ambelor colecții, fapt care a dus la o adăugire imediată a bibliografiei, dar și a listei compozitorilor. Reprezentanți ai diferitor generații, unii și fruntași de seamă ai breslei muzicienilor, toți au contribuit semnificativ la îmbogățirea fondurilor de note ale celor două formații.

Nume sonore în cultura autohtonă regăsite în catalog sunt: Ion Aldea-Teodorovici (1954—1992), Șico Aranov/Aranovici (1905—1969), Adrian Beldiman (1983), Vladimir Beleaev (1955), Dumitru/Dima Belinschi/Belinski (1972), Mihail Berezovschi (1868—1940), Vladimir Bitkin (1947), Vlad/Vladimir Burlea (1957), Tudor/Teodor Chiriac (1949), Ghenadie Ciobanu (1957), Vladimir Ciolac (1956), Lidia Ciubuc (1990), Maxim Cotruța (1989), Alexandru Cristea (1890—1942), Valentin Dânga/Dînga (1951—2014), Alexandru Dicuseară (?), Eugen/Eugeniu Doga (1937), Valentin Doni (1955), Boris Dubosarschi (1947—2017), Dmitri Gagauz (1946), David Gherșfeld/Ghersfeld (1911—2005), Vasile Goia (1947), Laurențiu Gondiu (1968), Dmitrii/Dmitry/Dmytro Kitsenko/Chițenco (1950), Igor Iachimciuc (1968), Anastasia Lazarencu (1990), Eduard Lazarev (1935—2010), Solomon Lobel (1910—1981), Arcadi/Arkady Luxemburg/Luxenburg (1939—2017), Ion Macovei (1947—2011), Eugen/Eugeniu Mamot (1941—2022), Vlad Mircos (1969), Gavriil/Gavril Musicescu (1847—1903), Gheorghe Mustea (1951), Gheorghe Neaga (1922—2003), Ștefan Neaga (1900—1951), Oleg Negruța (1935), Oleg Palymski (1966), Snejana Pîslari/Pâslari (1972), Pavel Rivilis (1936—2014), Vladimir Rotaru/Rotari (1931—2007), Constantin Rusnac (1948), Alexei/Alexie Stârcea/Stîrcea (1919—1974), Marian Stârcea (1959), Anatol Ștefăneț (1956), Zlata Tkaci/Tcaci (1928—2006), Marian Ungur (1988), Vasile Zagorschi (1926—2003) și Teodor Zgureanu (1939).

Opusurile acestora se raportează la diferite genuri ale muzicii. Biblioteca Orchestrei Naționale de Cameră cuprinde simfonii, concerte, rapsodii, suite, cicluri de piese ori piese pentru orchestră sau diferite componente camerale-instrumentale, dar și numere din lucrări scenice (balet, operă, operetă) ori creații vocale (romanțe, lieduri) în aranjament pentru voce și orchestră de coarde sau de cameră. De cealaltă parte, biblioteca Corului Național de Cameră include suite și concerte corale, cantate, muzică bisericească, imnuri și madrigale scrise pentru cor *a cappella*, cântece, romanțe, dar și lucrări compuse pentru cor și soliști, cor acompaniat de pian sau de diverse formații camerale-instrumentale și orchestrale.

Câteva comentarii asupra conținutului catalogului

Ordonarea întregului ansamblu de informații în formatul unui catalog a fost realizată în temeiul principiilor de clasificare ce cuprind elementele necesare pentru formarea unei baze de date sau chiar a metadatelor. Altfel spus, acestea corespund cerințelor actuale de prelucrare științifică a materialelor în perspectiva digitalizării lor.

Toate creațiile semnate de compozitori autohtoni aflate în bibliotecile Sălii cu Orgă sunt prezentate în tabele separate, avându-se în vedere particularitățile celor două formații, una cu specific instrumental și orchestral și cealaltă cu specific vocal și coral. Fiecare opus este descris în baza unor criterii unificate: nume ale autorilor, titluri complete și subtitluri, număr de părți, ani de apariție, genuri și

componențe interpretative, precum și detalii despre autorii textelor literare, după caz, sau despre forma fizică a textului muzical (în manuscris/tipărit; partitură/partide) [2].

Pentru că indicațiile extramuzicale au fost notate de compozitori parte în limba română, parte în limba rusă, catalogul alfabetic este prezentat bilingv. În toate cele patru tabele informația găsită pe partituri a fost înscrisă cu caractere bold, iar cu caractere obișnuite este redactată cea recuperată de subsemnata autoare în baza interpretării materialelor muzicale disponibile în bibliotecile vizate și a diferitelor surse bibliografice sau informative furnizate de unii compozitori, muzicologi și bibliotecari [2].

Alte detalii necesare unei interpretări adecvate a datelor incluse în tabele se găsesc în capitolele aferente, care cuprind semnificațiile și abrevierile utilizate în catalog, lista alfabetică a compozitorilor și o bibliografie din 56 de surse. Toate compartimentele enumerate sunt precedate de o *Introducere* și un *Cuvânt înainte* semnat de redactorul științific Victoria Melnic, doctor în studiul artelor, profesor universitar, *Maestru în Artă*.

Noutatea catalogului, în raport cu conținutul cataloagelor editate în 2017, este o selecție de partituri muzicale inclusă în structura lucrării în intenția de a prezenta câteva exemple demonstrative, cum ar fi *Fantasia rustica* pentru orchestră de cameră de Tudor Chiriac; *Indicium*, prima parte din Trio pentru vioară, contrabas și pian de Ghenadie Ciobanu; *Oameni, fiți veghetori: imnul vieții* pentru cor mixt Vasile Zagorschi și *Diafonii*: muzică pentru pian și instrumente cu coarde de Vasile Zagorschi; Suită în cinci părți pentru orchestră de coarde și *Monastirea Argeșului*: tablouri epice pentru bas, voce folclorică, declamator, cor mixt, orchestră de cameră și orgă de Vlad Burlea; *Ochiul tău iubit* pentru voce, pian și orchestră de coarde de Eugen Doga; *Mulțumire*, partea a treia din Suită (Simfonia) pentru orchestră de coarde de Ion Macovei; *Introducere*, prima parte din Suită pentru orchestră de coarde de Gheorghe Neaga; *Allegro moderato*, prima parte din Concert pentru clavecin și instrumente cu coarde de Vladimir Rotaru; *Largo*, prima parte din *Lamento lui Ieremia* pentru violă și orchestră de coarde de Dmitrii Kitsenko; *Elegia*, prima parte din *Patru tablouri* pentru orchestră de coarde de Boris Dubosarschi; *Yad Vashem* pentru voce și ansamblu de instrumente de Zlata Tkaci; *Periplus* pentru orchestră de coarde de Lidia Ciubuc; *Stabat Mater* pentru cor mixt și orchestră de coarde de Vladimir Ciolac. „Alegerea partiturilor a fost una aleatorie, condiționată în paralel de disponibilitatea notelor muzicale, de starea fizică a acestora și de întinderea limitată a catalogului” [2 p. 144].

Concluzii

Catalogul *Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în bibliotecile Sălii cu Orgă* reflectă doar componenta autohtonă a repertoriilor Orchestrei Naționale de Cameră și Corului Național de Cameră. Lucrarea este rezultatul unei muncii productive multianuale, iar publicarea acesteia constituie o acțiune importantă în promovarea creației muzicale naționale, dar și în realizarea unora dintre obiectivele propuse în cadrul proiectului științific instituțional *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* al AMTAP.

Referințe bibliografice

1. *Patrimoniul muzical din Republica Moldova* [online]. [accesat 1 mai 2023]. Disponibil: <https://www.patrimoniumuzicalmd.com/>
2. CHICIUC, N. *Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în bibliotecile Sălii cu Orgă*: catalog: materialele proiectului științific „Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova” al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău: Valinex, 2023. ISMN 979-0-3481-0087-6. ISBN 978-9975-68-485-9.
3. CHICIUC, N. *Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în biblioteca Orchestrei Naționale de Cameră al Republicii Moldova*: catalog: materialele proiectului științific „Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație compo-nistică): actualizare, sistematizare, digitalizare” al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău: Foxtrot, 2017. ISBN 978-9975-89-082-3.
4. CHICIUC, N. *Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în biblioteca Corului Național de Cameră al Republicii Moldova*: catalog: materialele proiectului științific „Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație compo-nistică): actualizare, sistematizare, digitalizare” al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău: Foxtrot, 2017. ISBN 978-9975-89-081-6.

**GENUL SIMFONIEI ÎN ȘCOALA TRANSILVANĂ DE COMPOZIȚIE —
ULTIMELE ȘAPTE DECENII.
PARTEA A II-A, ANII 2000—2023**

**THE GENRE OF SYMPHONY IN THE TRANSYLVANIAN SCHOOL OF
COMPOSITION — THE LAST SEVEN DECADES.
PART II, YEARS 2000—2023**

MIRELA MERCEAN-ȚÂRC¹,
doctor habilitat, conferențiar universitar,
Universitatea din Oradea, România
<https://orcid.org/0000-0002-4135-2833>

CZU 785.11.036(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.05>

Partea a II-a a studiului asupra genului simfoniei în creația compozitorilor din școala de compoziție transilvană din cadrul Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca își propune să exploreze particularitățile stilistice ale acestor compoziții realizate în ultimele două decenii ale secolului XXI. Rod al inspirației unor generații noi de compozitori ce creează în spiritul postmodernității, genul simfoniei în aceste decenii este reprezentat prin multiple și variate elemente de limbaj muzical, de structură și tematică ce servesc mesajul artistic prin explorări diverse în zona polistilismului, metastilismului, colajului sau a muzicii electronice.

Alături de compozitorii tineri, cele 14 lucrări simfonice ale lui Cornel Țăranu reflectă o „tinerețe spirituală” și o adaptabilitate perfectă la „spiritul timpului”. Vor fi analizate și prezentate, așadar, creațiile simfonice ale compozitorilor Tudor Jarda și Cornel Țăranu din „generația de aur” a școlii de compoziție transilvane, ale căror lucrări simfonice se încadrează în secolul XXI, precum și cele ale compozitorilor Iulia Cibișescu, Adrian Borza, Șerban Marcu, Cristian Bence-Muk, Ciprian Pop, Răzvan Metea, reprezentând noua generație de compozitori și profesori ai acestei prestigioase școli.

Concluziile se doresc a fi o panoramă asupra creației în genul simfoniei, indicând câteva etape stilistice semnificative desprinse din analiza limbajului muzical adaptat la orientările și direcțiile muzicii contemporane în ultimele șapte decenii.

Cuvinte-cheie: Simfonia contemporană, Academia Națională de Muzică „Gh. Dima” Cluj Napoca (ANMGD), Școala de compoziție transilvană

Part II of the study on the symphony genre in the creation of composers from the Transylvanian composition school within the “Gh. Dima” Academy of Music from Cluj-Napoca, aims to explore the stylistic peculiarities of these compositions made in the last two decades of the 21st century. The fruit of the inspiration of new generations of composers who create in the spirit of postmodernity, the symphony genre in these decades is represented by multiple and varied elements of musical language, structure and theme that serve the artistic message, through various explorations in the area of polystylism, metastylism, collage or of electronic music.

Along with young composers, the 14 symphonic works of Cornel Țăranu reflect a „spiritual youth” and a perfect adaptability to the „Spirit of the times”. Therefore, the symphonic creations of the composers Tudor Jarda and Cornel Țăranu from the „golden generation” of the Transylvanian composition school whose symphonic works fall into the 21st century will be analyzed and presented, as well as those of the composers: Iulia Cibișescu, Adrian Borza, Șerban Marcu, Cristian Bence-Muk, Ciprian Pop, Răzvan Metea, representing the new generation of composers and teachers of this prestigious school.

The conclusions are intended to be a panorama of the creation in the symphony genre, indicating some significant stylistic stages derived from the analysis of the musical language adapted to the orientations and directions of contemporary music in the last seven decades.

Keywords: contemporary symphony, The „Gh. Dima” National Academy of Music from Cluj-Napoca, (ANMGD), Transylvanian composition school

Introducere

În secolul XXI creația de simfonii a compozitorilor aparținând școlii de compoziție din Cluj-Napoca prezintă o interesantă și importantă evoluție prin racordarea limbajelor muzicale la tendințele

1 E-mail: merceanmirela@yahoo.com

postmoderne, la care aderă atât generația tânără cât și generația care a reprezentat avangarda „serial-modală” a sfârșitului de secol XX. Tendințe ale schimbării paradigmatelor „stilistice” s-au manifestat, așa cum rezultă din prima parte a studiului, încă din ultimele decenii ale secolului XX prin sinteze ale unui Nou Tonalism (Modalism), corespondent al mișcării Noii Consonanțe, în simfoniile compozitorilor Valentin Timaru și Ede Terenyi.

1. Genul simfoniei în primul deceniu al secolului XXI

În primul deceniu al secolului XXI își continuă drumul creator: Tudor Jarda, cu *Simfonia a IV-a* compusă în 2004, unde întâlnim reîntoarcerea la izvoarele cântecului popular prin irizațiile unui neofolclorism contemporan; Cornel Țăranu, cu o înfloritoare creație simfonică (14 lucrări în două decenii); Cristian Bence-Muk, Ciprian Pop, Răzvan Metea și Șerban Marcu, reprezentând cea mai tânără generație a scolii de compoziție clujene, cu patru simfonii de cameră, lucrări care prezintă tot atâtea incursiuni particulare în universul de creație postmodernă.

Se remarcă la tânăra generație de compozitori clujeni, discipoli ai lui Cornel Țăranu, o îndepărtare față de limbajul muzical al generației „de aur”, constructiviste (generație apropiată estetic mai mult de avangardă și experiment), o detașare față de limbajul puternic cromatizat, disonant, abstract, nonfigurativ (tematic) al acestora. Dorința de exprimare prin simboluri, analogii, metafore „muzicale” inteligibile, transparente, eclecticismul, utilizarea de citate sau formulări referențial-culturale la toate limbajele istorice muzicale sau artistice, fără discriminare, cu scopul de a servi mesajului lucrărilor, sunt tendințe ale noilor orientări postmoderne ale generației de tineri compozitori. Atitudinile estetice reflectă preocuparea acestora pentru receptarea lucrărilor proprii de către public. Reprezintă o noutate utilizarea pe scară largă a parodiei și ironiei, ca atitudine detașată, persiflatoare sau critică față de „felia de artă” creată, generând un dublu sens al semnificațiilor: cel al realității obiectuale și cel al comentariului critic. Sunt atacate, astfel, valori înțepenite în judecăți axiomatice severe, sistemice, iar „autoritatea unor entități ideale, numite *metanarațiuni*, este slăbită prin fragmentare, consumerism și deconstrucție” [1 p. 16].

Total diferite ca tematică și mijloace de expresie, cele patru simfonii de cameră reprezintă patru paradigme ale unei tematici și direcții estetice personalizate: Șerban Marcu, printr-o referențialitate neo-modal-impresionistă la universul mitologiei grecești; Cristian Bence-Muk, printr-o simfonie postmodernă, comic-ironic-moralizatoare (sau antisimfonie); Ciprian Pop cu o simfonie ce înglobează trimiteri către muzica de jazz, jazz-rock prin integrarea sonorității chitarei electrice și a sintetizatorului; Răzvan Metea cu un univers creativ eclectic bazat pe teme de factură tonal-modal-serială.

1.1. *Simfonia Acteon* de Șerban Marcu

Concepută într-o formă de sonată bitematică cu structură perfect simetrică, *Simfonia Acteon* de Șerban Marcu¹, monopartită, readuce programatic mitul tânărului prinț transformat în cerb de către zeița Diana. Corelațiile cu genul de poem cameral sunt prezente prin leit-motivul personaj sau leit-motivele raportate la situația dramatică (leit-motivul destinului): tema I conține leit-motivul seminal, Acteon la vânătoare (terță mare — cvartă perfectă), iar tema a doua o înfățișează pe zeiță, care se scaldă în râu alături de nimfele sale, fiind întruchipată muzical prin scări în tonuri și desene pentatonice, triolete și pasaje de septolete nonolete, „pictând”, astfel, curgerea lină a apei. Limbajul muzical al compozitorului este de inspirație modal-cromatică, armonia tonal-gravațională și cea geometrică fiind prezente în egală pondere expresivă și cu rol de coagulant al discursivității extatice sau tragice, concurând deopotrivă la crearea atmosferei de mit și poveste, construită cu măiestrie, sensibilitate și cu un talent dramatic de excepție [2].

¹ Simfonia a beneficiat de o analiză structurală amănunțită realizată de Tatiana Oltean în volumul *Camerata XXI, Simfonia de cameră – atelier de cercetare și creație* [2].

1.2. Simfonia de cameră *Fun Land* de Cristian Bence-Muk

Simfonia de cameră *Fun Land* de Cristian Bence-Muk¹ aparține tot genului programatic, fiind concepută ca o călătorie muzicală imaginară într-un parc de distracții [3]. Compozitorul oferă „citorului” o hartă desenată în care se găsește traseul distracțiilor, în fond, o formă de sonată liberă, monopartită. Personajul principal (alter ego al compozitorului) parcurge mai multe trasee, având diverse puncte de distracție: *Trenulețul*, *Casa groazei*, *Camera oglinzilor*, *Tunelul Piraților*, *Africa*, *Aventură în spațiu* și *Roller Coaster*, trecând prin *Atelierul Ceasornicarului* și alte momente de tranziție, care reprezintă promenada personajului între distracții. Aceste tranziții, prin apariția lor alternativă cu distracțiile, dau formei un aspect de rondo.



Fig. 1. Coperta partiturii simfoniei *Fun Land* de C. Bence-Muk

Tranzițiile conțin elemente libere de vorbire, murmurări, pasaje instrumentale improvizate, sonorități de carusel, de telefoane, zgomotele sugerând plimbarea în mulțime a personajului. Limbajul și mijloacele de expresie sunt menite să potențeze situațiile comice prin imitarea și integrarea unor clișee preluate din muzica de divertisment, din desenele animate citate, distorsionate, cu efect comic (spre exemplu, motivul de început al temei întâi din *Simfonia 40* de W.A. Mozart sau din *Yankee Doodle*).

Ex. 1. C. Bence-Muk, *Simfonia Fun Land*, pag. 55, măs. 325-331, citat deformat parodic, *Yankee Doodle* în secunde mici

Tranziție 4
(Transition 4)
♩=70

¹ Simfonia a mai fost analizată de Fodor Attila în volumul colectiv *Camerata XXI, Simfonia de cameră – atelier de cercetare și creație* [3].

Armonia și lumea tonală rezultă din suprapunerea unor desene ritmico-melodic cu apartenență atât la universul sonor tonal-funcțional cât și la cel serial sau modal (tetratonie în Africa). O culme a sintaxei polifonice se întâlnește în *Atelierul Ceasornicarului*, unde *Fuga orelor* este la modul propriu o fugă pe 12 voci cu 8 contrasubiește. Muzica din *Camera oglinzilor*, prin transpoziție în diferite registre, prin inversare a temei A, aduce o aluzie la procedeul denumit „în oglindă”, iar prin timbrurile de glockenspiel, vibrafon și pian electric, prin sunetele temei dispersate în manieră pointilistă se sugerează sunetul de cristal al oglinzilor. „Efectele de spațializare ale imaginii sonore, de apropiere, depărtare sunt realizate prin folosirea nuanțelor de *ppp* sau *fff*, sus-jos, prin cele de registru, înalt-grav, de asemenea, prin rarefiere-densificare a motivelor se realizează efectul spațial al vitezei de deplasare” [4 p. 140]. Exemplele pot fi multiple. Întreaga simfonie utilizează o efectologie extrem de eficientă imagistic, cu o dinamică a evenimentelor muzicale de o varietate copleșitoare.

„Prin această simfonie, situată estetic pe axa comicului, compozitorul depășește tematicile de factură filozofică sau eroică ale simfoniilor tradiționale cu expresivitate patetico-dramatică, realizând o simfonie contemporană, care ne apare ca un fel de antisimfonie sau o simfonie „înțoarsă pe dos”, ce persiflează convenția clasică, întărind ceea ce Ihab Hassan, analizând fenomenul postmodernismului, numește dintre cele 11 trăsături definitorii, *decanonizare*. „*Decanonizarea ...* determină răsturnarea ierarhiilor stabilite, a autorității și se apropie cu îndrăzneala specifică spiritului ludic de textele canonice ale literaturii universale” [1 p. 23] (în cazul nostru, de tematicile genului simfoniei tradiționale, fie ea și de factură camerală). Astfel, cu spirit ludic, folosind o varietate mare de aluzii „stilistice”, compozitorul creează 24 de minute de suspans, întruchipând sonor aventurile pasionante ale personajului X, angrenând publicul la un joc de-a „recunoașteți distracția” [4 p. 135].

1.3. Simfonia de cameră de Ciprian Pop

În același spirit al decanonizării (simfoniei clasice) **Ciprian Pop** realizează în Simfonia sa de cameră o dialectică a evenimentelor sonore cuprinsă într-un cadru de sonată monolit, cu repriză inversă¹ [5 p. 205]. Utilizând culoarea timbrală a chitarei electrice și a sintetizatorului, a efectelor de *delay* sau *chorus*, tonul distorsionat prin armonice supra-amplificate, îmbinate cu sonoritățile orchestrei camerale într-un limbaj tonal-modal cromatizat, cu ostinato-uri acustice de mare efect, Ciprian Pop oferă lucrării sale o perspectivă estetică situată la granița dintre dramatismul cvasisimfonic și soundul de jazz sau, mai precis, de jazz-rock². Sunt prezente o diversitate mare de mijloace de expresie: tema A amintind de big-bandul de jazz cu unison-uri ritmizate sincopat, iar tema B amintind de big-bandul de jazz cu sonoritatea de chitară electrică peste ostinatoul orchestral, de mare efect, ultimul segment B5 din blocul secund conținând intonații de cântec românesc de joc, efecte de percuție cu multiple trimiteri stilistice.

Acestei eterogenități de mijloace care pot fi încadrate în ideea de polistilism i se alătură și o parte mediană lentă, polifonică, lirică, cu irizații atonale și cameralitate accentuată. Între elementele solistice camerale și cele de *tutti* orchestral simfonia se află într-un echilibru dramaturgic eficient, construit pentru a oferi ascultătorului o frescă simfonică postmodernă situată stilistic între tradiție și neomodernitate.

1.4. Simfonia de cameră de Răzvan Metea

Compusă de Răzvan Metea în anul 2007³ [6], simfonia sondează genul cameral un l și culoarea sonoră rezultată din limbajul muzical serial-dodecafonic prelucrat variațional liber, în care melodia atonală, nonfigurativă este supusă unui ritm percutant, sincopat, de extremă pregnanță energetică în condițiile unei sintaxi polifonice generalizate la nivelul întregului discurs sonor, bazat atât pe imitația riguroasă, stretti sau contrapunctul liber, cât și pe ideea de heterofonie și textură. Forma este mono-

1 Declarațiile compozitorului, în Lucian Ghișa, *Simfonia de cameră de Ciprian Pop*, în *Camerata XXI, Simfonia de cameră – atelier de cercetare și creație* [5].

2 Sonoritatea și stilul chitariștilor Steve Vai, Ingwie Malmsteen, John Petrucci.

3 Precedată de un opus pereche compus în 2001.

partită, simfonia fiind construită pe ideea întrepătrunderii dintre genul și forma de sonată, iar conținutul abundă în trimiteri atât la limbajul de avangardă cât și la cel eclectic, postmodern.

Cameralizarea aparatului orchestral al celor patru simfonii ține doar de numărul de instrumentiști, nu și de suflul dramaturgiei simfonice în sine. Comună concepției structurale de sonată monopartită este și opțiunea pentru variația continuă a elementelor de limbaj și a mijloacelor de expresie investite cu funcție leit-motivică în două dintre opusurile programatice, *Acteon* de Șerban Marcu și *Fun Land* de Cristian Bence Muk, simfonii situate pe axe opoziționale ale valorii estetice: tragic-comic. Variația continuă a traseelor melodic-ritmice este prezentă și în celelalte două simfonii, comune fiind reprizele variate (la simfonia lui C. Pop reprimă inversă). Lumea modal-cromatică, serială, armonia tonală și/sau geometrică, sintaxa predominant polifonică și heterofonă se pliază pe strategii de organizare ale materialului tematic de referențialitate stilistică eclectic-eterogenă (poli sau metastilism) într-o dramaturgie coerentă, expresivă, ce servește mesajului și semnificațiilor specifice fiecărei simfonii în parte, conturând o direcție originală în peisajul componistic postmodern actual.

2. Creația simfonică a lui Cornel Țăranu în primele două decenii ale secolului XX

Creația simfonică a compozitorului **Cornel Țăranu** începe în al treilea mileniu cu o evoluție fulminantă, cuprinzând o varietate mare de genuri și tematici: simfonic-programatice (poem simfonic): *Rimembranza* (2005), *Saramandji* (2008), *Yang&Yin* (2013), *Cantus Gemellus* (2014), *Heraldica* (2014); *Heterosymphony* (2014), *Vocal Palindrom pentru orchestră* (2016), *Bachiana* pentru orchestra (2016); *Simfonia aforistica* (2017); în simbioză simfonie-concerto, dedicate saxofonului: *SaxSynpho* pentru saxofon solo și orchestra, *Diferencias* pentru saxofon bariton și orchestră, *Semper Idem* pentru saxofon solo și orchestra (2015), dedicate saxofonistului Daniel Kienzy; simfonii cu tematică diversă: omagiale *Rimembranza*, *Simfonia da Requiem* pentru cor și orchestră (2005), *Simfonia Memorial* (2009) [7].

În anul 2005, anul comemorării a 50 de ani de la moartea lui G. Enescu, C. Țăranu a dat naștere celor două lucrări simfonice omagiale: *Rimembranza* și *Simfonia da Requiem*, în care compozitorul semantizează ideea missei *pro defunctis* prin vocalitatea corală, prin nuclee tematice de maximă exemplaritate, matrice intonaționale cu valoare de arhetip ce trimit stilistic la cantus planus-ul gregorian sau bizantin. *Simfonia da Requiem* reprezintă, astfel, o resemantizare a unor conținuturi străvechi, arhetipale ale muzicii de cult apusene și răsăritene într-un context simfonic contemporan, o lucrare ce reflectă meditațiile compozitorului asupra unor teme esențiale ca viața, devenirea, moartea. În celelalte lucrări omagiale — *Simfonia Memorial* (2009), dedicată memoriei tuturor deținuților politici din regimul comunist, sau *Simfonia Heraldica* (2014), creată pentru celebrarea Academiei Române la 140 de ani de existență, compozitorul rămâne fidel limbajului serial-modal și arhitecturii de tip monolit. Lucrările simfonice — programatice și concertante — reprezintă preocuparea compozitorului de a sonda creativ marile teme ale spiritualității: indiene *Sarammandji* (în care utilizează două moduri ritmice indiene Chitra și Tekka), chineze, *Yang Yin*, renașcentiste *Diferencias*, baroce (*Bachiana*).

Ex. 2. C. Țăranu, *Saramandji*, ritmurile Chitra și Tekka

The image shows two staves of musical notation for Tom-t. The first staff is labeled 'Libero' and contains measures 1 through 6. The second staff contains measures 7 through 13. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes marked with accents.

În simfoniile *Vocal Palindrom* și *Heterosymphony*, C. Țăranu exploatează la maxim cele două tehnici de organizare ale discursului simfonic, simetria și heterofonia ca arhetip al multivocalității. De asemenea, în ultimele decenii adaptarea compozitorului la tehnicile metanarative contemporane se realizează prin introducerea unor citate „comentate”, care generează două planuri temporale (cel istoric și cel prezent), două limbaje și, implicit, două niveluri de semnificație, care se suprapun sau alternează: în *Diferencias* (2010) subintitulată *Remember Cabezon*, construită pe *Tiento 1* și *Diferencias sobre „El canto dell caballero”* ale compozitorului renaștivist Antonio de Cabezon, *Bachiana* ce utilizează citate din fuga pentru cinci voci în do# minor din *Wohltemperierte klavier*, volumul I, sau *Cantus gemellus* pe un cântec de leagăn maghiar intonat de două *flauto dolce*, soliste.

Ex. 3. C. Țăranu: pag 33 corn englez și clarinet — *Tiento 1* de Antonio Cabezon, pian și saxofon, comentariul contemporan, m. 177-187

Simfoniile compozitorului Cornel Țăranu „sunt o reflectare a unor permanențe interioare de reprezentare a dramaturgiei genului, în care se percep afinități cu monodia rubato, lirismul enescian, tehnici constructiviste care îmbină rigoarea și libertatea, elanurile generoase și culminațiile aspre, tensiunile dramatice și irizările delicate ale nostalgicului” [8 p. 23].

3. Simfonii semnate de Iulia Cibișescu și Adrian Borza

Cele mai recente simfonii create de compozitorii Iulia Cibișescu și Adrian Borza se înscriu pe două coordonate stilistice diferite.

Simfonia a II-a (2016—2017) de Iulia Cibișescu, bipartită, are în prima parte, ca material tematic generator, două segmente diferite ca limbaj și caracter: primul atonal-serial, al doilea modal. Principiile dezvoltării continue, precum și repriza bazată pe tema serială în inversare conturează forma de sonată, iar în partea a II-a, *Andante*, „forma de lanț cu reprize variate” aduce în prim plan un „material modal conceput în maniera cântecului doinit ... asemănătoare întrucâtva și formei de rondo” [9].

Ex. 4. Iulia Cibișescu, partea a II-a *Andante* tema — „refren” — coarde, măsurile 344-351

Creația simfonică a Iuliei Cibișescu este întregită și de un *Concert pentru orchestră de coarde* (1987) și o *Suită orchestrală* (1997).

Simfonia *Umbre* (2021) este realizată de compozitorul de muzică electronică Adrian Borza cu ajutorul computerului, combinând culorile timbrale ale unei orchestrei simfonice virtuale printr-o „tehnică de sinteză aditivă instrumentală specifică muzicii spectrale” [10]. Simfonia este inspirată din fenomenul numit în psihoacustică *masking*, o metaforă a umbrei, și este construită ca o macroformă cu trei secțiuni distincte, pe principiile de formă strofic și variațional. Astfel, fenomenul de *mascare auditivă* (*masking*) coordonează atât organizarea conținutului cât și al formei prin atragerea unor combinații de timbruri instrumentale care vor forma în anumite puncte nodale, noi motive, noi unități supuse continuu procesului de transformare, fuzionare, regenerare a materiei sonore [11]. Acest proces generativ transformațional se va reflecta asupra unității macroformei, punând în lumină și semnificațiile subtitlului *Symphoniae Brevis*, care, la cumpăna dintre Renaștere și Barocul muzical, însemna a „ suna împreună” (*syn-phonos*) în interludiile instrumentale ale diverselor genuri vocale.

Ex. 5. Adrian Borza, Simfonia *Umbre*, pag. 1, numai suflătorii

Concluzii

Panorama generală asupra genului simfoniei în școala de compoziție transilvană realizată în cele două părți ale studiului de față relevă existența unui corpus de referință în peisajul muzicii românești contemporane, insuficient cunoscut și promovat, caracterizat prin unitate în diversitate. Departate de a avea pretenții de sinteză sau tratare exhaustivă în ceea ce privește caracteristicile de limbaj, formă și concepție orchestral-sinfonică, lucrarea și-a propus doar să traseze câteva dintre direcțiile de evoluție a stilului compozitorilor de-a lungul ultimelor șapte decenii de creație. Astfel, la mijlocul secolului XX, Sigismund Toduță și Tudor Jarda creau simfonii într-un limbaj neomodern și/sau tonalitate extinsă, în stil neoclasic, pentru ca, din deceniul al șaselea, să se detașeze primele lucrări ce utilizează tehnica lucrului cu seria dodecafonică și variantele acesteia, subsumate unor gesturi compoziționale postenesciene cu rădăcini adânci în melodia și ritmica folclorului românesc. Încetul cu încetul, compozitorii C. Țăranu, E. Terenyi, V. Herman, V. Timaru, Hans-Peter Türk, Dan Voiculescu au dat substanță unor lucrări fundamentate pe tronsoane seriale al căror desen și configurație sonoră cromatică „transfigurau” celule-motive de inspirație populară originar diatonice, prin distanțare intervalică, tehnici de permutare, inversare, recurență, simetrii texturi pointiliste, polifonii de atacuri etc. În deceniul al șaptelea

are loc experimentarea în limbajul simfoniilor a unor tehnici noi de creație: grafismul, aleatorismul, texturalismul generat de eterofonie, efecte inedite realizate prin tehnici instrumentale extinse. Anii '80 ai embargoului cultural, datorat închiderii granițelor de către regimul lui Ceaușescu, au fost cei mai prolifici, numărul mare de simfonii (în număr de 15) demonstrând o bogăție a fanteziei, o extraordinară forță de creație, o matură integrare a tuturor tehnicilor de avangardă cunoscute. În acest deceniu, simfonii de anvergură, cu suflu și tematică monumentală, realizează: Vasile Herman (*Simfoniile III, IV, V*), C. Țăranu (*Simfoniile III-IV*), E. Terenyi (*Spațiu și Lumină*), V. Timaru (*Miorița, Musica per Ungarretti*). După Revoluția din 1989, deceniul libertății a adus cu sine schimbări în viziunea și orientările unora dintre compozitori. Vasile Herman își încheie creația de simfonie păstrându-și datele stilistice personale. Cornel Țăranu va reveni în forță după un deceniu de tăcere. Valentin Timaru se îndreaptă către o estetică apropiată de mișcarea *Noua consonanță*, utilizând în simfoniile sale un limbaj lipsit de asprime atonal-seriale și îmbrățișând un neomodalism-neotonalism de sinteză. E. Terenyi se îndreaptă către aceeași direcție în ideea recuperării tradiției muzicii vechi transilvane în simfonii de o mare plasticitate a tablourilor simfonice create. Compozitorul Adrian Pop rămâne în creația sa simfonică la parametrii de expresivitate a unor esențe ale culturii folclorice românești străvechi, topite în retorta unui limbaj/stil contemporan de mare forță imagistică.

În secolul XXI, generația compozitorilor postmoderni Șerban Marcu, Cristian Bence Muk, Ciprian Pop, Răzvan Metea aduc în creația de simfonii un nou și inedit suflu, printr-un eclecticism căutat, prin mijloace simbolic-ludice de exploatare a filonului simfonic în genul cameral, prin utilizarea unor mijloace de expresie de cea mai variată sursă, citate, colaje, partișă stilistică, aluzii culturale cu încărcătură ironică sau parodică, realizând discursuri polistilistice, metastilistice de cea mai variată factură, inteligibile, transparente semantic, deschise receptării publicului. Lor li se adaugă cele 14 creații simfonice semnate de Cornel Țăranu, care își demonstrează spiritul deschis către nou prin integrarea unor tehnici discursive, cum ar fi citatul și comentariul metastilistic în limbajul modal-serial al simfoniilor sale. În ultimul deceniu, Iulia Cibișescu continuă tendințele de exprimare simfonică de factură expresionistă, în timp ce Adrian Borza revelează noi sensuri ale culorilor timbrale orchestrale prin exploatarea tehnicilor de *masquing* proprii orientărilor muzicii spectrale, în Simfonia *Umbre*. Această mare diversitate de stiluri și orientări în genul simfoniei reflectă libertatea de creație pe care școala de compoziție transilvană o păstrează în buna tradiție a maeștrilor care au patronat-o, rod al unei riguroase munci de asimilare a muzicii trecutului cu deschideri generoase către viitor.

Referințe bibliografice

1. BIHARI, A-F. *Parodia și teatrul liric*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2010.
2. OLTEAN, T. Stil, structură, limbaj, în Simfonia de cameră Acteon de Șerban Marcu. In: *Camerata XXI. Simfonia de cameră — atelier de cercetare și creație*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2007. ISBN 978-973-1910-08-6.
3. FODOR, A. Simfonia de cameră Fun-Land de Cristian Bence-Muk. In: *Camerata XXI. Simfonia de cameră — atelier de cercetare și creație*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2007. ISBN 978-973-1910-08-6.
4. MERCEAN-ȚÂRC, M. O călătorie muzicală în Fun Land. In: M. MERCEAN-ȚÂRC. *Muzicoanalitice: Studii de crochiuri muzicologice*. Cluj-Napoca: Editura Universității Babeș Bolyai (UBB University Press), 2019, pp. 101-109. ISBN 978-606-37-0582-3.
5. GHIȘA, L. Simfonia de cameră de Ciprian Pop. In: *Camerata XX., Simfonia de cameră — atelier de cercetare și creație*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2007. ISBN 978-973-1910-08-6.
6. ANDREICA, O. Simfonia de cameră de R. Metea. In: *Camerata XXI. Simfonia de cameră — atelier de cercetare și creație*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2007. ISBN 978-973-1910-08-6.
7. MERCEAN-ȚÂRC, M. Cornel Țăranu — The symphonies of the New Millenium. Pt. I. Programmatic and orchestral works. In: *Artes: Journal of Musicology*. Iași: Artes, 2020. ISSN 2344-3871. MERCEAN-ȚÂRC, M. Simfonia da Requiem de Cornel Țăranu. In: *Muzica*. 2008, nr. 2, pp. 68-76. ISSN 0580-3713.
8. CIBIȘESCU-DURAN, I. *Text de prezentare a simfoniilor proprii*.
9. BORZA, A. *Text de prezentare a simfoniei proprii*.
10. MERCEAN-ȚÂRC, M. The Symphony Umbre (Shadows) by Adrian Borza — technology and art, structure and significances=Simfonia Umbre de Adrian Borza — tehnologie și artă, structură și semnificații. In: *Tehnologii informatice și de comunicare în domeniul musical*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2022, vol. 13, nr. 2, pp. 103-113. ISSN 2067-9408.

O INTRODUCERE A INOVAȚIEI ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ SPECIALIZATĂ DIN MEDIUL PREUNIVERSITAR

AN INTRODUCTION TO INNOVATION IN SPECIALIZED MUSIC EDUCATION IN THE PRE-UNIVERSITY ENVIRONMENT

CAROLINA KAROLI¹,

doctorandă, Universitatea Națională de Muzică,

București, România

<https://orcid.org/0009-0003-3522-5146>

CZU [78:37]:005

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.06>

Articolul reprezintă o abordare sintetică și empirică a situației actualului mediu educațional muzical care este puternic influențat de starea economică și tehnologică a vieții moderne. Pentru a face față acestui deziderat, instituțiile de profil au nevoie de flexibilitate și dinamică, promovând idei inovatoare. Abordarea inter- și transdisciplinară în didactica muzicală, utilizarea noilor tehnologii în sistemul de organizare și învățare, precum și un management adecvat poate revigora actualul sistem muzical de specialitate. Implementarea unui management distribuit și încurajator asigură o cultură organizațională bazată pe încredere și oferă șanse dezvoltării profesionale prin practici de învățare intercolegiale și cercetare prin colaborare, care deschid noi perspective. Progresul unei instituții muzicale din mediul preuniversitar depinde de viziunea comună, de strategiile și de planurile de acțiune, conducerea, profesorii și elevii fiind angajați activ în procesul dezvoltării instituționale și educaționale.

Cuvinte-cheie: inovare, interdisciplinaritate, transdisciplinaritate, e-learning, management general, management activ-participativ

The article represents a synthetic and empirical approach to the situation of the current musical educational environment which is strongly influenced by the economic and technological state of modern life. In order to face this requirement, specialized institutions need flexibility, dynamism, the promotion of innovative ideas. The inter- and transdisciplinary approach in music teaching, the use of new technologies in the organization and learning system, as well as an adequate management can revive the current specialized music system. The implementation of distributed and encouraging management ensures an organizational culture based on trust and offers opportunities for professional development through intercollegiate learning practices and collaborative research that open up new perspectives. The progress of a pre-university music institution depends on the shared vision, strategies, action plans, where the management, teachers and students are actively engaged in the process of institutional and educational development.

Keywords: innovation, interdisciplinarity, transdisciplinarity, e-learning, general management, active-participative management

Introducere

Mediul social este puternic influențat în prezent de factorii economici. La rândul său, societatea culturală și cea artistică face parte, din acest punct de vedere, din *Industria Culturală și Creativă* a mediului contemporan. Această industrie promovează *cunoașterea* ca un domeniu vast ce implică creativitatea, talentul și măiestria, formând, în consecință, un prețios și valoros capital uman. Cunoașterea în domeniul cultural se bazează pe inovare, cooperare și pe arta în sine, întrucât ea are rol de proces în creație și este purtătoare de valori într-un spațiu social bine conturat. Domeniile aparținătoare *Industriei Culturale și Creative* cuprind: *artele, tehnologia specifică, tehnologia creativă și IT*². Revoluția tehnologică din ultimii ani a schimbat sensul sectoarelor culturale, oferindu-le o dimensiune ascunsă

1 E-mail: carolina.karoli@yahoo.com

2 *Industria Culturală și Creativă: arte* (muzica, artele plastice, arhitectura, mass-media, designul (de modă), artele spectacolului, film), *tehnologie specifică* (piețe de arte și antichități și meșteșuguri) și *tehnologie creativă* (servicii de software și informatică), IT (internet și tehnologie).

inter- și transdisciplinară între știință și artă. Astfel, industria culturală conturează o realitate care deschide accesul la cercetare și inovare, inclusiv în domeniul educației. Întrucât domeniul muzical face parte din categoria artelor, există mai multe motive pentru care inovarea în educația muzicală specializată poate să-i rezerve un loc important. Ca o reflecție asupra complexității societății contemporane, se constată că aceasta este formată din diferite grupuri culturale care au așteptări și standarde muzicale diferite. Pe parcursul deceniilor, pe lângă muzica clasică și muzica tradițională a apărut o mare diversitate de alte genuri muzicale, gata să servească și să satisfacă gustul multor pături sociale, din care face parte și tânăra generație. Pe măsură ce tehnologia informației și a comunicațiilor câștigă tot mai mult teren în viața socială și muzicală, o abordare inovativă a *curriculumului* de specialitate, prin îmbunătățirea metodelor de *predare-învățare* la disciplinele de specialitate, a dezvoltării echipamentelor, a instrumentelor muzicale, devine o necesitate

De asemenea, în afară de excelența și performanța interpretativă, care primează în instituțiile de specialitate, este nevoie și de muzicieni bine pregătiți, care să fie capabili să genereze noi idei, să elaboreze și să conducă proiecte, ateliere, ansambluri, instituții muzicale, să fie capabili să adune fonduri, să inventeze și să elaboreze diverse aplicații tehnologice, să concerteze pe piață, să organizeze festivaluri etc.

Fenomenul în sine atrage noi competențe în *curricula* școlară, cerând modalități inovatoare de instruire pentru a permite elevilor și părților interesate să beneficieze nu numai de o evoluție în domeniul muzical interpretativ, dar și de dobândirea de noi competențe în domeniul tehnologiei digitale și antreprenoriale de specialitate, pentru a-i ajuta în viitor pe elevi să facă față provocărilor sociale și profesionale din domeniul muzical.

Dimensiuni și factori ai inovației la nivel instituțional

În general, inovația apare ca urmare a unei crize din interiorul sau exteriorul sistemului de educație. Pentru a înțelege ce înseamnă inovația în educația muzicală, este necesar să luăm în considerare următoarele dimensiuni:

- *Nivelul curricular*, care implică inovații la nivelul învățământului muzical didactic.
- *Aspectul pedagogic*, cu rol inovator în procesul de învățământ.
- *Domeniul organizațional-instituțional*, care se adresează funcțiilor persoanelor implicate în sistemul educațional.

Aceste aspecte sunt responsabile de procesul deliberat de transformare a practicilor educaționale prin introducerea de elemente noi în *curriculum de specialitate*. Din punct de vedere organizatoric și pedagogic, ele vizează obiectul principal al diseminării, constând în îmbunătățirea performanțelor școlare ale elevilor muzicieni.

În vederea dezvoltării, instituțiile muzicale de învățământ preuniversitar sunt condiționate de anumiți factori care afectează în mod direct inovația. Factorii inovației pot fi declanșatori sau inhibitori. După Jean-Pierre Bechard, inovația poate fi definită ținând cont de:

- *factorii care acționează la nivelul mediului*, actori ai schimbării (instituții și organizații profesionale publice ce urmăresc conținutul strategiilor legislative, de cooperare și competențe);
- *factorii care acționează asupra instituției de învățământ*, prin percepția actorilor schimbării dominate de: percepții pozitive/negative din punct de vedere financiar pentru reactualizarea programelor, formularea strategiilor prin analiza puterii și a neajunsurilor instituțiilor, identificând soluții, posibilități în vederea realizării obiectivelor propuse și a implementării acestora în mod practic;
- *factorii care influențează și acționează inovația la nivel de catedre*, prin: climatul muncii, bazat pe colaborare/necolaborare între profesori, al rolului responsabilului de comisie metodică, care poate iniția colaborarea și cooperarea sau să exprime o atitudine indiferentă la activitățile profesorilor care își asumă riscuri în vederea implementării tehnicilor inovatoare de *predare/învățare/evaluare* etc.;

- *factorii care acționează la nivel de grup*, cultură organizațională școlară manifestată prin atitudine favorabilă/nefavorabilă la nivel de colectiv, motivație și satisfacție în muncă sau dezinteres [1].

În fapt, inovația se construiește pe o aparentă contradicție: ea atrage în discuție, deranjează, aduce schimbări, dar, în același timp, își impune voința și respectul în organizația în care se realizează. Pentru ca mediul educațional muzical să fie prielnic inovației, este nevoie de relații de încredere și ajutor reciproc între formatorii mediului educațional, prin împărtășirea de informații și căutare de idei, prin acordarea ajutorului reciproc, împărțindu-și sarcinile și responsabilitățile comune în activitățile didactice. De asemenea, aduce deschidere asupra autonomiei profesionale prin suport real din partea instituției pentru inițiative, inclusiv pentru *leadership*-ul cadrelor didactice de specialitate. Pe de altă parte, stimularea inovației constă în recompensa muncii. În sistemul actual de educație, recompensarea este doar la nivel individual, și nu de grup. Se pare că munca în echipă, în proiectele educaționale din mediul școlar nu este stimulată suficient, în consecință, nici atrăgătoare. Din această cauză, motivația profesională și satisfacția în muncă nu sunt în măsură să trezească interesul pentru explorare inovativă de grup în predare.

Studiul aferent propune câteva direcții prin care inovația poate aduce beneficii în domeniul muzical de specialitate din învățământul preuniversitar. Pentru progresul educației muzicale de specialitate se pot explora trei domenii:

- Abordarea interdisciplinară și transdisciplinară la nivelul procesului didactic.
- Utilizarea tehnologiei și a comunicației informaționale ca instrumente de îmbunătățire a procesului de învățare.
- Promovarea managementului activ-participativ în organizare instituțională și predare.

Așadar, viitorul educației muzicale specializate poate fi dezvoltat din perspectiva tendințelor sociale externe și interne, creând o ofertă educațională autentică la nivel de instituție.

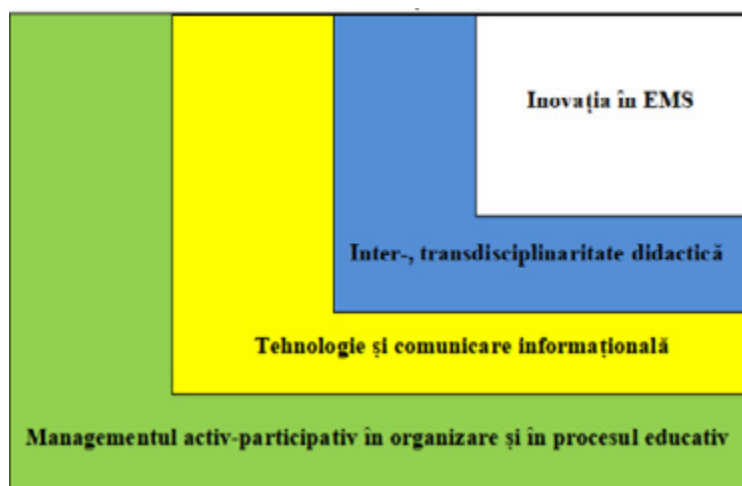


Figura 1. Dimensiuni inovatoare în educația muzicală specializată din mediul preuniversitar

Deoarece umanitatea participă la o transformare extrem de dinamică la nivel spiritual și tehnologic, în aceste condiții educația muzicală poate ține pasul cu această evoluție prin implementarea unei viziuni integratoare a muzicii și a valorilor muzicale în educație, pentru ca apoi să fie reflectată în viața de zi cu zi.

Abordarea interdisciplinară și transdisciplinară la nivelul procesului didactic

Prin definiție, fenomenul muzical este un fenomen multimodal, care implică toate facultățile umane în contextul diversității artelor. Din perspectiva industriei culturale și a celei creative, muzica

este văzută ca o modalitate expresivă a interacțiunii sociale într-un spațiu cultural bazat pe etică, care poate favoriza progresul și bunăstarea socială. În fapt, pentru o integrare cât mai bună pe piața muncii a elevilor de azi, specialiștii de mâine, pe lângă monodisciplinaritate este nevoie și de o abordare inter- și transdisciplinară a muzicii. Acestea deschid noi oportunități de percepere a muzicii și despre muzică în sine, din perspectiva unui context amplu și integrator. Astfel, *interdisciplinaritatea* poate facilita formarea unei imagini mult mai unitare a realității, dezvoltând o gândire integratoare. Scopul ei este de a descoperi adevărul despre lumea fizică reală și despre umanitate, bazat pe sinteza a ceea ce este comun între obiectele cunoașterii prin două sau mai multe discipline. Aceasta se caracterizează prin transferul metodelor de la o disciplină la alta, având ca obiect o temă comună pentru mai multe discipline, care au aceleași obiective de învățare bazate pe competențe transversale. Luarea deciziilor și a soluționării problemelor se realizează prin aplicarea tehnicilor și metodelor de învățare eficientă. Un exemplu ar putea fi abordarea muzicii în contextul culturii globale, al cărei scop principal ar servi la explorarea și înțelegerea influențelor culturale asupra practicilor muzicale. În acest context, se poate explora modul în care muzica este influențată de contextul cultural și cum muzica poate, la rândul ei, influența cultura. Colaborarea între profesorii de muzică, antropologii culturali și profesorii de istoria artei poate contribui la realizarea unui asemenea proiect. Tot aici, menționăm că metodele transferabile pot crea o nouă disciplină, cu o proprie epistemologie, generând chiar și o altă specializare.

În ceea ce privește *transdisciplinaritatea*, aceasta reprezintă un proces complex, caracterizat printr-un înalt grad de integralitate între diverse discipline. Conținutul nu este bazat pe o singură disciplină, ci se axează pe soluționarea unei probleme care necesită abordarea din mai multe perspective și domenii de cunoaștere distincte. În acest sens, *transdisciplinaritatea* implică depășirea limitelor disciplinare, pentru a dezvolta o înțelegere holistică și abordări ample în rezolvarea unor probleme complexe.

Cercetătorul Basarab Nicolescu definește transdisciplinaritatea ca depășire a limitelor disciplinarității. Potrivit concepțiilor lui, transdisciplinaritatea se caracterizează ca o metodologie a dialogului care pornește de la sistemele naturale și de la domeniul științei cuantice, inițiind dialoguri intermediare prin intermediul unui „terț” [2 p. 34-40]. El consideră că transdisciplinaritatea are prefixul *trans*, care se referă la ceea ce se află atât *între* discipline cât și *în* interiorul disciplinelor. Complexitatea conceptului său se referă la ideea că putem trata întregul și părțile în același timp cu unitatea prin diversitate și diversitatea prin unitate [2 p. 173]. Aceeași opinie o are și Lucian Ciolan (2008), care menționează că prin valorificarea și aplicarea cunoștințelor transdisciplinare pot fi date răspunsuri la problemele lumii actuale. Prin transdisciplinaritate, L. Ciolan vede deschiderea tuturor disciplinelor spre ceea ce au în comun și spre ceea ce se află dincolo de granițele acestora [3].

Astfel, organizarea conținuturilor transdisciplinare în mediul educațional se efectuează transversal și necesită flexibilitate, suprimând conținutul unei organizări tradiționale. Procesul de *predare-învățare-evaluare* este bazat pe integrarea afectivă a elevului, iar temele interdisciplinare îi ajută pe elevi să învețe în ritm propriu și să fie evaluați în funcție de ce știu prin crearea propriilor strategii de abordare a diverselor situații, asigurând, pe parcurs, o învățare activă. Predarea integrată se bazează pe cei 5 piloni ai învățării (*a învăța să știi, a învăța să faci, a învăța să fii, a învăța să lucrezi împreună, a învăța să devii*). Între educația disciplinară și transdisciplinară există o relație de complementaritate.

Trasdisciplinaritatea oferă noi abilități legate de metodologia generală a monodisciplinarității, și anume: *abilități metacognitive, abilități pragmatice, atitudine pozitivă motivantă*. Finalitatea unui asemenea tip de învățare permite analizarea și formularea opiniei personale, precum și utilizarea informației în procesul de învățare de către elev în scopul rezolvării problemelor prin soluții eficiente.

Profesorii care predau inter- și transdisciplinar se disting printr-o pregătire psihopedagogică foarte bună, având un nivel de inteligență ridicat, cu spontaneitate și disponibilitate pentru a realiza teme de acest gen. La fel, capacitatea elevilor trebuie să atingă un anumit nivel de a putea asimila aceste informații atât din lecțiile predate cât și din activitățile de educație formală și informală. Transdiscipli-

naritatea poate fi aplicată la toate tipurile de clasă, în condițiile în care elevii sunt formați și pregătiți să gândească complex și să facă o corelație între noțiunile teoretice și realitatea de zi cu zi. În acest sens, educația muzicală specializată poate să faciliteze sesizarea și înțelegerea relației dintre *natură și om*, între *știință umanistă și cea exactă*, între *oameni, culturi și credințe* din perspectiva studiului muzicii. Prin trandisciplinaritate, din punct de vedere artistic, elevul poate să înțeleagă epoci, culturi, idei și valori artistice naționale și universale, descoperindu-le prin natura sa umană datorită practicării cântatului la instrument sau cu vocea. Acest proces complex dezvoltă competențe și abilități, nu doar prin imitație, ci și prin capacitatea elevului de a reflecta asupra epocilor și culturilor, prin intermediul repertoriului său și prin conectarea acestuia la lumea reală, privită din perspectiva unei gândiri critice. Un exemplu de temă aplicată în educația muzicală specializată ar putea fi cercetarea legăturii dintre muzică și neuroștiință, în care elevii muzicieni pot explora efectele muzicii asupra memoriei, concentrării și stării de bine, înțelegând bazele științifice ale răspunsurilor emoționale ale omului la muzică. Un alt exemplu ar putea fi interconectarea psihologiei cu interpretarea muzicală, unde pot fi incluse studii privind aspecte psihologice legate de interpretarea muzicală. În acest context, elevii pot învăța cum să transmită emoții prin muzică și să înțeleagă cum publicul reacționează la diverse interpretări. De asemenea, pot fi explorate relațiile dintre matematică și teoria muzicii, dezvoltând abilitățile analitice și tehnice ale elevilor muzicieni pentru o înțelegere profundă a bazelor teoretice ale muzicii.

Așadar, mediul învățământului muzical reprezintă un spațiu propice pentru transdisciplinaritate, deoarece este un cadru selectiv uman în care studiul muzicii devine un element constructiv, determinant în dezvoltarea culturii umane și al unui mediu care edifică personalitatea educabilului prin legități, structuri și mijloace din perspectiva artistică.

Utilizarea tehnologiei și a comunicației informaționale ca instrumente de îmbunătățire a procesului de învățare

În principiu, inovația în activitatea umană este considerată ca act al eficienței pentru a-și asigura un trai mai bun [4 p.11]. Pe fondul tendinței de globalizare, s-au deschis noi forme și perspective și în practica educațională, care să poată fi disponibilă oricui, oriunde și oricând, prin noi forme de *predare-învățare-evaluare* și metode specifice unei societăți informaționale. În spatele noilor tehnologii stau cercetările științifice sociale, cognitive și psihologice, bazate pe teoriile expuse de: J. Dewey (1938) — *teoria experienței*; B. Bloom (1956) și L. Vygotsky (1978) — *învățarea colaborativă*; J. Piaget (1977) — *teoria constructivismului*; S. Papert (1991), G. Siemens (2005) și C. G. Jung (2008) — *teoria constructivismului social*. Astfel, sistemul educațional este nevoit să se adapteze și la alte moduri de învățare decât cel clasic și să ofere generațiilor nativilor digitali un suport consistent și flexibil de educație.

Noile sisteme de educație ale secolului XXI cristalizează câteva dimensiuni ce se referă la sistemul de educație axat pe competențe, în ceea ce privește proiectarea personalizată, și pe rezultatele unei modalități de evaluare integrativă și adaptivă a învățării, precum și pe abordarea managementului schimbării și a învățământului hibrid. Din perspectiva acestor tendințe, educația devine un cadru nelimitat de învățare, ca loc și timp. Spațiul virtual oferă cărți, manuale, mijloace de învățare ilustrative, precum și teorii, resurse motivante pentru *predare-învățare-evaluare*. Materialele sunt puse la dispoziția tuturor, inclusiv elevilor, pentru a facilita învățarea prin utilizarea resurselor, care, într-o anumită măsură, pot motiva și eficientiza învățarea prin medierea umană. Din acest punct de vedere, sistemul de educație a evoluat într-un timp foarte scurt de la tipul de educație tradițională, unde se pune accent pe expertiză și îndrumare în sălile de clasă, spre o educație prin colaborare, bazată pe tehnologie colaborativă, ce presupune prelegeri, grupuri de lucru sau clase virtuale în mediul *online*. Deși domeniul informatic a oferit, de ceva vreme, modele de învățare de la distanță (ex., modelul individual, modelul cu facilități de comunicare), în pandemia COVID-19 s-a testat modelul avansat, așa-numit *e-learning*.

E-learning, în domeniul de specialitate, are două sensuri: în sens larg, se referă la suportul digital cu un conținut educațional divers, iar în sens restrâns, reprezintă un tip de predare prin video-

conferință în timp real, prin intermediul Internetului. Acestea constituie atât mediul de distribuție a materialelor cât și canalul de comunicare între actorii implicați [5]. Experiența pe care am trăit-o în pandemie a dezvăluit o serie de vulnerabilități atât în actualul sistem muzical de educație cât și punctele slabe în sistemul tehnologic cu privire la funcționalitatea învățământului de specialitate în mediul online. Subiectul rămâne deschis în privința perfecționării și dezvoltării tehnice a instrumentelor digitale și a celor destinate procesului de predare în domeniul muzical de specialitate, conducând, astfel, la dezvoltarea unei educații muzicale digitale. Aceasta configurează un nou fundament științific pentru pedagogia muzicală de specialitate, abordând cel puțin două aspecte, și anume:

- tehnologia utilizată ca instrument de *predare-învățare mixtă/hibridă*;
- tehnologia în crearea de noi discipline în cadrul ofertei educaționale muzicale specializate.

Toate acestea vor contribui la conturarea unei noi pedagogii muzicale specializate, pe care o putem numi *pedagogia muzicală digitală*.

Promovarea managementului activ-participativ în organizarea instituțională și în predare

Descentralizarea învățământului a creat un nou cadru de funcționare a liceelor și colegiilor de artă și muzică din țară. Odată cu descentralizarea din punct de vedere legislativ, instituțiile au căpătat o oarecare autonomie în îmbunătățirea managementului instituțional prin creșterea flexibilității și a capacității de adaptare la schimbările sociale și culturale. Astăzi, pentru a face față tuturor provocărilor externe și interne, instituțiile de specialitate sunt nevoite să abordeze un management performant la nivel administrativ, la nivelul resursei umane și la nivel de curriculum. Însăși complexitatea funcționării unui învățământ muzical integrat necesită un model de management eficient, cu un climat favorabil în cultura organizațională școlară. În acest sens, promovarea managementului activ-participativ oferă un cadru optim pentru implementarea inovației în mediul învățământului muzical.

La nivel administrativ, printre principalele beneficii ale modelului se distinge „creșterea nivelului general de informare a membrilor, creșterea gradului de fundamentare a deciziilor ca urmare a implicării unui număr mare de cadre didactice în derularea proceselor decizionale, se amplifică antrenarea personalului la stabilirea și realizarea obiectivelor școlii, se folosește la un nivel superior potențialul profesional și managerial al personalului” [6 p. 284].

Aplicarea managementului activ-participativ în organizarea școlară ar putea genera noi politici educaționale la nivel instituțional, cu scopul de a eficientiza activitățile din mediul educațional. Fiindcă cea mai valoroasă resursă în mediul educațional este cea umană, implementarea *marketingului școlar* și a *brandingului profesional* la nivelul instituțional contribuie la creșterea nivelului de motivație și satisfacție în rândul colectivului. Pentru a susține performanța în educația muzicală specializată, conducătorii instituțiilor pot promova și stimula cu succes formarea continuă a cadrelor didactice.

De asemenea, potrivit studiilor de specialitate, managementul activ-participativ poate fi aplicat și la nivelul clasei de elevi, facilitând interacțiunea și potențarea unor relații de comunicare interpersonală într-un mod pozitiv. Un climat școlar prietenos este esențial pentru a asigura o relație educațională colaborativă. Elevii devin mai responsabili pe măsură ce cresc, în special, când există o încredere reciprocă puternică între elevi și profesor. Pe măsură ce elevul devine mai activ, tinde să devină mai autonom în procesul de învățare. Pedagogia formării poate aplica metode moderne la clasă, utilizând studiul de caz, jocul de rol, acțiunile de voluntariat, toate aceste activități fiind coordonate de un nou tip de profesor, numit *profesor facilitator*¹.

Concluzii

Astăzi, un factor important îl constituie îmbunătățirea procesului de livrare a educației muzicale prin cunoștințe actualizate, abordate într-o manieră flexibilă și cu deschidere spre diversitate. Viitorul

¹ *Profesor facilitator* este un profesor care încurajează și susține elevii în propriul lor proces de învățare, oferind ghidare, resurse și oportunități de explorare, în locul unei predări pasive a informațiilor.

unei școli de muzică se conturează pe o nouă proiecție educațională, care ține cont de aspectul multicultural al societății, aceasta fiind pregătită și deschisă de a deveni un spațiu multi-muzical. Instituțiile de învățământ muzical din mediul preuniversitar au o importanță deosebită în reflectarea pluralismului societății moderne. În acest sens, o preocupare aparte la nivel național pentru noi competențe va consolida pregătirea noii generații într-un context global. La baza specificului educației muzicale specializate, *cunoașterea* reprezintă un complex de abilități muzicale teoretice, instrumentale, vocale tehnice și estetice, cu noțiuni în vederea pregătirii elevilor pentru o carieră artistică. În acest context, este necesar să ne întrebăm în ce măsură astăzi învățământul muzical de specialitate din mediul preuniversitar este pregătit pentru a oferi un viitor promițător și atractiv noii generații de muzicieni.

Referințe bibliografice

1. BECHARD, J.P. L'enseignement superieur et les innovations pedagogiques: une récénsion des écrits. In: *Revue des sciences de l'éducation* [online]. 2001, vol. XXVII, nr. 2, pp. 257-281 [accesat 01 mai 2023]. Disponibil: <https://www.erudit.org/fr/revues/rse/2001-v27-n2-rse847/009933ar.pdf>
2. NICOLESCU, B. *Transdisciplinaritatea: Manifest*. Iași: Polirom, 1999. ISBN 973-683-234-1.
3. CIOLAN, L. *Învățarea integrată, fundamente pentru un curriculum transdisciplinar* Iași: Polirom, 2008. ISBN 978-973-461-034-1.
4. HUBERMAN, M. *Cum se produc schimbările în educație: contribuție la studiul inovației*. București: EDP, 1978.
5. ISTRATE, O. *Educația de la distanță: Proiectarea materialelor*. Botoșani: Agata, 2000. ISBN 973-99847-0-3.
6. NICOLESCU, O., VERBONCU, I. *Management*. București: Editura Economică, 2003.

VOCALIZA: DE LA JUBILAȚIE LA CONCERT

THE VOCALIZE: FROM JUBILATION TO CONCERTO

TATIANA COȘCIUG¹,

doctorandă, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/000-0002-5433-8483>

CZU 784.94.035/.036

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.07>

Vocaliza, ca gen al muzicii vocale, este o creație muzicală fără cuvinte și se interpretează, de obicei, pe o anumită vocală, aceasta fiind vocala „a”. În calitate de studiu tehnic, vocaliza îndeplinește mai multe funcții: îmbunătățește respirația, antrenează atât mușchii abdominali cât și corzile vocale, dezvoltă rezonatoarele, extinzând treptat diapazonul interpretului. Originară încă din secolul al IX-lea, vocaliza a avut o dezvoltare activă și a supraviețuit până în zilele noastre. Descrierile vocalizării timpurii sub formă de jubilație implică cântecul muncitorilor, care era folosit pentru a le facilita munca. În secolele XIX și XX compozitorii sunt interesați tot mai des de vocalizare, de voce în calitate de instrument de bază, creând lucrări minunate, unde partida vocală este lipsită de text, fiind vocalize concertante.

Cuvinte-cheie: vocaliza, jubilație, concert pentru voce

The vocalize, as a genre of vocal music, is a musical creation without words and is usually performed on a specific vowel, most of the time, this being the vowel “a”. As a technical study, the vocalize fulfills several functions: it improves breathing, trains both the abdominal muscles and the vocal cords, develops the resonators, gradually expanding the performer’s range. Originating as early as the 9th century, vocalization had an active development and has survived to the present day. Descriptions of early vocalization in the form of jubilation involve the song of early workers, which was used to facilitate their work. In the 19th and 20th centuries, composers were more and more interested in vocalization, the voice as the basic instrument, creating wonderful works, where the vocal part is devoid of text, being, concertante vocalizes.

Keywords: vocalize, jubilation, concerto for voice

1 E-mail: tatiana.costiuc@mail.com

Introducere

Considerată cel mai vechi instrument muzical, vocea umană nu disocia la originile sale vorbirea de cânt și doar evoluția a condus treptat la separarea rolului său funcțional de rolul incantatoriu. De altfel, cercetătorii în fonologie au constatat că vocea vorbită, prin amplificarea accentelor naturale, dă naștere cântului [1].

E firească întrebarea: „De ce cântă omul?” El cântă pentru că nu poate să nu cânte. Dacă omul n-ar fi cântat cu vocea, el n-ar fi putut cânta nici la instrumente muzicale, pentru că muzica nu s-ar fi născut, fredonatul fiind prima formă de manifestare a muzicii. La început, au existat doar sunete fredonate, silabe, apoi s-au ivit cuvintele și, astfel, a luat naștere intonația, de la care a pornit cântul, muzica, dar și vorbirea. „Cântecul, ca primă formă de manifestare muzicală și artistică, l-a însoțit pe om întotdeauna în momentele cruciale ale vieții lui. Acumulând și perfecționând treptat mijloacele de expresie, cântul traversează istoria omenirii, de la copilărie la maturitate, de la omul primitiv la omul sec. XXI”, scrie Mariana Vacarciuc în monografia *Dimensiunea spirituală a cântului* [2].

Cântăreții profesioniști din toate timpurile, ca, de altfel, toți muzicienii interpreți, erau mereu preocupați de antrenarea aparatului și de perfecționarea tehnicii de interpretare, pentru aceasta se inventau diferite exerciții. În arta cântului, una din formele de antrenament pentru cei dornici de a-și desăvârși măiestria interpretativă a fost *vocaliza*. *Vocaliza* (în traducere din latină *vocalis* — sunare sau cântare) este o tehnică folosită în cântat, care constă în producerea sunetelor fără cuvinte și se interpretează, de obicei, pe o anumită vocală. Fiind lipsită de text, ea permite concentrarea atenției, în special, pe aspectele tehnice ale mânăuirii vocii. Această tehnică are origini foarte vechi și poate fi găsită în multe culturi din întreaga lume. Astăzi *vocaliza* continuă să fie folosită în canto, dar și în alte domenii artistice, precum actorie, discurs public și prezentări televizate sau radiofonice.

Din istoria *vocalizei*

Originea *vocalizei* (sau a cântului vocal fără cuvinte) este dificil de precizat, deoarece aceasta a evoluat, probabil, în mod independent în diferite culturi și perioade istorice. Cu toate acestea, există dovezi ale utilizării *vocalizei* în muzica tradițională a multor culturi din întreaga lume.

Unele dintre cele mai vechi exemple de utilizare a *vocalizei* provin din muzica tradițională indiană (în special, din muzica clasică indiană), chineză și cea arabă, unde se foloseau voci pentru a imita sunetele instrumentelor și pentru a crea texturi sonore complexe. În muzica indiană, *vocaliza* se numește *sargam* și este o tehnică importantă pentru învățarea și interpretarea *ragilor* (forme muzicale tradiționale). În muzica arabă *vocaliza* se numește *taqsim* și este utilizată pentru a improviza și a demonstra abilitățile tehnice ale interpretului. În muzica tradițională africană și sud-americană *vocalizarea* este utilizată adesea pentru a crea armonii complexe și ritmuri polifonice. În Occident *vocalizarea* a fost utilizată de-a lungul istoriei în diverse contexte muzicale, de la muzica religioasă medievală până la muzica academică a secolului al XX-lea, fără a-și pierde actualitatea și în prezent.

Unul din stilurile cele mai timpurii în care se manifestă *vocalizarea* este *jubilația vocală*. Acesta este un stil de cântat fără cuvinte, folosit în mod tradițional pentru a celebra sau a marca un eveniment special. Descrierile *vocalizării* timpurii sub formă de jubilație (din latină *jubilatio* — bucurie) în literatura latină implică cântecul primilor muncitori, care, în timp ce recoltau, foloseau un cântec ritmic repetitiv pentru a-și facilita munca. Mai târziu, în lucrările cărturarului Amalarius de Metz (sec. IX) *jubilația* a fost asociată cu cântarea liturgică melismatică. Spre deosebire de alte tipuri de imnuri bisericești, aceasta permitea cântărețului să dea dovadă de o mare libertate artistică, rămânând în interiorul cântului cult [3].

O practică liturgică tradițională în cadrul bisericii catolice și în unele biserici protestante este *jubilația* de la sfârșitul psalmilor. Ea presupune adăugarea la sfârșitul cântării unui psalm a unui pasaj de improvizație vocală, care constă în repetarea unei fraze sau a unui cuvânt cu diverse ornamente și inflexiuni. Aceste pasaje de jubilație sunt interpretate, de obicei, de către un solist, care își folosește virtu-

ozitatea vocală pentru a adăuga un element de expresivitate în interpretarea psalmului. De asemenea, aceste pasaje de jubilație permit solistului să își arate abilitățile vocale și să impresioneze auditoriul.

Jubilația, ca fenomen estetic, a trezit un interes sporit încă la gânditorii creștini timpurii. Astfel, conform lui Aurelius Augustin (354-430), *jubilația* este cea mai înaltă formă de muzică, pentru că este singura cale de comunicare directă a sufletului cu Dumnezeu [4], iar Hugh de Sf. Victor a scris: „Neumatele, care au loc în *Alleluia* (intonarea melismatică a silabei finale în cuvântul *Alleluia*) și în alte cântări fără cuvinte, înseamnă jubilație, care se întâmplă când mintea este atât de fixată asupra lui Dumnezeu că nu este capabilă să exprime pe deplin ceea ce simte” [5].

Exemple elocvente de jubilații găsim în partea finală *Alleluia* din motetele compozitorilor A. Vivaldi, G.F. Händel, W.A. Mozart, creații ce fac parte și astăzi din repertoriul cântăreților ce dețin o tehnică vocală desăvârșită.

În măsura în care arta interpretării vocale tinde să se apropie din ce în ce mai mult de virtuozitatea instrumentală, vocalizele devin foarte populare. În secolul al XVII-lea ele erau compuse de profesorii de canto în scopuri educaționale și nu aveau valoare artistică, fiind utilizate exclusiv pentru a exersa și a îmbunătăți tehnica vocală și pentru a crea efecte sonore interesante. Chiar și creațiile vocale fără cuvinte ale unor compozitori ca J.B. Lully sau J.-Ph. Rameau erau niște exerciții de antrenament. În secolul al XVIII-lea, odată cu dezvoltarea operii, vocaliza a devenit o parte importantă a pregătirii vocale pentru cântăreți. În opera italiană, în ariile dificile din punct de vedere al tehnicii vocale, erau introduse cadențe-vocalize. Anume aceste fragmente conțineau în sine emoții deosebit de puternice și duceau către culminația expresivă a creației. Asemenea fragmente-vocalize sunt prezente și în operele lui W.A. Mozart. Un exemplu celebru îl găsim în opera *Flautul fermecat*, în ariile *Reginei Noptii*, unde exclamația care se repetă exprimă doar ideea emoțională generală și dă posibilitatea alternării precise a vocalelor și a consoanelor, adică, în fond, prezintă o vocaliză.

În secolul al XIX-lea printre cei mai renumiți autori de vocalize se numără compozitorii: G. Panofka, G. Concone, F. Abt, G. Seydler, G. Rossini, I. Vilinskaia. Un rol important în istoria vocalizei l-a jucat Manuel Garcia (1805—1906), cântăreț și profesor de canto spaniol, care a dezvoltat un sistem de exerciții ce urmăreau îmbunătățirea controlului vocii și a respirației, practicarea sistematică a cărora aducea rezultate impresionante.

Uneori, însă, compozitorii erau atrași de vocalizarea ca atare, considerând că prin această metodă de interpretare erau percepute într-un fel aparte bogăția și finețea culorilor emoționale, posibilitățile tehnice și de virtuozitate ale vocii, deosebita putere a intonației, frumusețea complexă a liniei vocale, adică valorile ei pur muzicale. Începând cu sfârșitul secolului XIX și continuând cu secolul XX, compozitorii se arată interesați din ce în ce mai mult de vocalizare și de voce în calitate de instrument de bază. În acest sens, putem menționa creații care le permit cântăreților să-și scoată în evidență potențialul vocal într-o partidă de virtuozitate de amploare, cum ar fi: *Vocaliza în formă de habaneră* de M. Ravel, *Sonata-Vocaliză* și *Suita-Vocaliză* de N. Medtner, *Pastorală* lui I. Stravinski, *Bahiana* lui Villa-Lobos și geniala *Vocaliză* a lui S. Rahmaninov, una dintre cele mai frumoase vocalize din literatura muzicală.

În anul 1915, Serghei Rahmaninov a creat *Vocaliza* pentru voce și pian, dedicând-o mării cântărețe de operă Antonina Nejdanova. Melodia liberă, pe o respirație nesfârșită, suplinită de partida bogată a pianului, este cunoscută de un număr imens de iubitori ai muzicii. Ulterior, autorul a creat varianta *Vocalizei* pentru voce și orchestră. Există, de asemenea, numeroase transcrieri ale acesteia pentru diverse instrumente muzicale [6]. Profunzimea gândirii acestei creații a lui Rahmaninov, fascinantă prin frumusețea sa, melodia sinceră a compoziției care curge liber, ne impresionează prin lirism, cantilenă și amploare. Aceasta se dezvoltă în formă de variațiuni într-un stil liber, caracteristic cântului bisericesc, și este percepută ușor, creând impresia unei fluidități neîntrerupte a țesăturii muzicale dantelate [7].

De o frumusețe uimitoare este și vocaliza din culminația ultimei povestiri din ciclul *Arión* de N. Medtner din *Cele șase poezii*, op. 36, pe versurile lui A. Pușkin, precum și *Cinci melodii fără cuvinte* de S. Prokofiev.

Un interes aparte și nou, din punct de vedere al concepției dramaturgice, prezintă folosirea vocalizării de către Ghenadie Ciobanu, în mono-opera sa *Ateh sau revelațiile prințesei khazare*. Aici cuvântul și muzica sunt divizate și această divizare intensifică remarcabil influența asupra ascultătorului; atât cuvântul declamat cât și vocaliza cântată, schimbându-se reciproc, coexistă în contrapunere și unitate, fiecare din aceste procedee devenind un puternic mijloc dramaturgic. Momentele acțiunii legate de soarta reală a eroinei, cu evenimentele vieții ei, sunt declamate, iar momentele lăuntrice, emoțional-psihologice sunt interpretate sub formă de vocaliză „pură” și „eliberată” de o sarcină cu un sens concret. Vocea se combină minunat cu paleta timbrală rafinată a componenței orchestrale aleasă de către autor.

Beneficiile vocalizei

În calitate de studiu tehnic, vocaliza îndeplinește mai multe funcții: îmbunătățește respirația, antrenează atât mușchii abdominali cât și corzile vocale, dezvoltă rezonatoarele, extinzând treptat diapazonul interpretului. Intonarea vocalizelor este benefică pentru perfecționarea elementelor de bază ale tehnicii vocale, cum ar fi posedarea cantilenei și a dinamicii sunetului, flexibilitatea și mobilitatea vocii, controlul acesteia, pronunțarea vocalelor.

După cum am menționat anterior, vocaliza se interpretează, de obicei, pe o vocală, aceasta fiind vocala „a”. Cântul pe o singură vocală cu diverse desene ritmice și în diferite registre nu este deloc ușor. Analizând problemele emisiei vocale, I. Budoiu, în cartea *Materiale informative pentru cursul de Metodica predării cântului*, notează: „Domeniul emisiunii vocalelor presupune o autentică desfășurare a gândirii muzicale în contextul vocal. A gândi cântul în mod artistic înseamnă a-l concepe, ținând seama de puritatea și adaptarea vocalelor. Trebuie să se păstreze puritatea vocalelor ca rezultat al unei emisiuni corecte. Fiecărei poziții a vocii îi corespunde o vocală. Sunt cunoscute dificultățile legate de vocala „a”. Mulți dintre interpreți au denumit-o ca cea mai dificilă dintre vocale” [8].

La fel ca și în procesul de interpretare a unei creații vocale cu cuvinte, în timpul intonării vocalizelor este necesară monitorizarea utilizării raționale a respirației, aceasta fiind baza cântului. Iată câteva dintre sugestiile lui Manuel Garcia cu referire la procesul de respirație în timpul cântului, enumerate de către dr. Simona Nicoletta Jidveanu în articolul *Respirația în familia de cântăreți Garcia*:

- „— respirația este aceea care reglementează și ordonează cântul;
- se inspiră pe timpul slab al timpului ori pe partea slabă a timpului tare, la finele notei ce încheie desenul melodic, pentru a putea ataca următoarea frază de la începutul valorii sale, respectând accentul măsurii;
- pentru frazele scurte: se inspiră o singură dată, adânc, pe nas și pe gură cât pentru necesitatea frazei;
- pentru frazele lungi: se identifică în text locurile justificate melodic unde se poate inspira scurt (*fiato rubato*, *mezza respiri*), pe gură; aceste locuri sunt rareori notate de către compozitor, prin urmare, este rolul cântărețului a face alegerile și a plasa inspirația în cunoștință de cauză, acolo unde îi este locul, pentru a recupera resursa pneumatică și a obține maxim de efect;
- acolo unde două părți ale frazei ori două note sunt reunite fie printr-un *legato* specificat în partitură fie printr-un portament, fie *glissando* sau alunecare cadențială, se inspiră numai înainte și după ce s-a realizat elementul stilistic;
- pentru situațiile în care aerul nu este bine calculat pe frază ori în cazurile de emoții scenice, indispoziții, disconfort al costumului etc., cântărețul trebuie în mod spontan să disimuleze cu măiestrie libertatea preluării aerului, fără a sări note, fără a rări, fără a ieși din măsură;
- în funcție de starea de spirit, respirația se modifică în moduri foarte diverse: lungă, scurtă sau agitată, scăpărătoare, sacadată, transformându-se uneori în cavalcade de răs (opera *buffa*), de sughițuri sau suspine (opera *seria*) în funcție de cerințele textului, prin aspirare zgomotoasă fără sunet (glotă semideschisă) sau pe sunet (închidere perfectă a glotei);

- economisirea aerului pe notele lungi, ralentarea sau accelerarea coloanei de aer în funcție de durata notelor sau a speciilor stilistice;
- managerierea presiunii: inițierea frazei cu o presiune scăzută a diafragmei și creșterea presiunii în timp ce cantitatea de aer scade, pentru a susține până la capăt o frază lungă, a asigura stabilitatea unei note lungi sau a unui pasaj de agilitate” [9].

Pentru obținerea purității intonației, se recomandă interpretarea vocalizelor *a capella*. Vocaliza poate fi cântată chiar și cu gura închisă, datorită acestei tehnici sonoritatea capătă un efect special, neobișnuit.

Concertul pentru voce și orchestră — forma superioară de vocaliză

Compozitorii din secolul XX, în căutarea unor mijloace de expresie noi, au înțeles că vocea posedă o deosebită putere expresivă și poate interpreta rolul unui instrument cu posibilități excepționale. De aceea, ei sunt interesați de genul de concert, unde vocea apare ca instrument de bază, astfel readucând concertul la originile sale vocale. Printre aceștia, îi putem numi pe: Mikael Tariverdiev, cu *Concertul pentru voce și orchestră*, compozitorul lituanian Balis Dvarionas, care a scris *Concertul pentru tenori și orchestra simfonică*, compozitorul polonez Tadeusz Kassern, cu *Concertul pentru soprano și orchestră*, John Foulds, autorul *Concertului pentru mezzo-soprano și orchestră*, Dominik Argento, cu *Concertul pentru soprano și orchestră*, Eduard Lazarev, compozitor binecunoscut în Moldova, autorul *Concertului pentru bariton și orchestră*. Însă, prima lucrare de acest gen, concepută și realizată la un nivel atât de semnificativ, rămâne a fi *Concertul pentru soprano de coloratură și orchestră* de Reinhold Glier, o adevărată capodoperă, cea mai sinceră și fermecătoare creație a compozitorului, o vocaliză de o frumusețe uluitoare și de o complexitate incredibilă.

În pofida faptului că partida vocală nu are text, ci este o vocaliză scrisă cu mare măiestrie, conținutul său este ușor asimilat de către ascultător. Acest fapt se datorează nu doar materialului muzical captivant, dar și alegerii timbrului cald și gingaș al vocii de soprano lirică de coloratură în calitate de instrument solistic. Într-o oarecare măsură, concertul este o declarație de dragoste pentru acest tip de voce înzestrată cu calități timbrale și posibilități tehnice deosebite.

Până în prezent, *Concertul pentru voce* al lui Glier este o raritate în repertoriul cântăreților, o lucrare extrem de dificilă pentru interpreți și nu doar datorită dificultăților tehnice, ci și pentru faptul că tehnica aici are caracter secundar, în prim-plan fiind sufletul deschis, curat, frumusețea înălțătoare a muzicii. Anume acest lucru face ca interpretarea *Concertului* să fie accesibilă doar pentru posesoarele unei tehnici desăvârșite și a nuanțelor interpretative de cel mai înalt nivel.

Deoarece compozitorul nu i-a oferit cântăreței un mijloc expresiv suplimentar, atât de familiar ca textul literar, concertul a rămas un model de muzică „pură” (neprogramată), conținutul său de imagini fiind transmis în exclusivitate de proprietățile „instrumentale” ale vocii.

Concertul pentru soprano de coloratură și orchestră de Reinhold Glier a impresionat numeroși compozitori și i-a determinat în alegerea genului pentru viitoarele creații vocale. Printre aceștia se numără și compozitorul autohton Oleg Negruța, care, la începutul anilor '80, a creat primul *Concert pentru voce și orchestră* din istoria muzicii moldovenești.

Partida solistică a *Concertului* lui Oleg Negruța este dificilă din punct de vedere al tehnicii vocale nu numai pentru cântăreții începători, ci și pentru cei versați, cu o bogată experiență scenică. La fel ca și concertul lui Glier, acesta este lipsit de text literar, fiind o vocaliză expresivă, însă acest lucru nu este un obstacol pentru a distinge caracterul liric și conținutul ideatic al creației. Chiar mai mult, am putea afirma că lipsa textului literar poate constitui un prilej foarte bun de a pune în mișcare imaginația atât a interpretei cât și a ascultătorului. Astfel, revenind de fiecare dată la interpretarea *Concertului*, cântăreața are posibilitatea de a crea noi imagini și de a-și pune în valoare aptitudinile vocale pur tehnice, în conformitate cu ideea pe care dorește să o transmită. Iar ascultătorul, la rândul său, are posibilitatea să-și creeze povestea sa imaginară, care de fiecare dată poate fi diferită, în de-

pendență de starea sa emoțională la momentul audierii acestei creații sau de tabloul pe care i-l oferă interpreta.

Creația a avut un succes răsunător, fiind primită cu mult entuziasm și căldură de către spectatori, trezind, totodată, și un viu interes din partea criticii muzicale. Premiera a avut ecouri departe de hotarele țării noastre, fapt confirmat de comentariile primite la înregistrarea *Concertului* de pe Youtube: „O minunată vocaliză de concert plină de lirism și sentimente în cele mai bune tradiții ale muzicii vocale de cameră” — scrie Boris Mamin din Odesa, Ucraina [10].

Concluzii

Concluzionând cele relatate, putem spune cu certitudine că, fiind originară încă din Antichitate, folosită de-a lungul secolelor, în principal, pentru exerciții tehnice în cadrul instruirii vocale, *vocaliza* a avut o dezvoltare activă și a supraviețuit până în zilele noastre. În timp, a devenit o formă de exprimare muzicală, fiind utilizată în genuri de muzica clasică (precum *opera*, *motetul*, *liedul*), dar și în *jazz*. Astăzi *vocaliza* apare ca tehnică care ajută cântăreții să-și îmbunătățească abilitățile vocale și să-și pregătească vocea pentru interpretarea pieselor. Totodată, mulți compozitori apelează la *vocalizare* ca procedeu artistic cu efecte deosebite, creând lucrări minunate unde vocea apare în calitate de instrument solistic, iar partida vocală lipsită de text din aceste *vocalize* concertante oferă cântăreților posibilitatea de a-și etala măiestria interpretativă. Până în prezent cea mai dezvoltată formă de *vocaliză* rămâne a fi *concertul vocal*, creație de amploare, de virtuozitate, care le permite cântăreților să pună în evidență deosebita putere a intonației, frumusețea complexă a liniei vocale, bogăția și finețea culorilor emoționale ale muzicii pure, dar și capacitățile tehnice și de virtuozitate ale vocii umane.

Referințe bibliografice

1. Conceptul de vocalitate [online]. In: CREEAZA: [site]. [accesat 2 apr. 2023]. Disponibil: <https://www.creeaza.com/familie/diverse/muzica/Conceptul-de-vocalitate893.php>
2. VACARCIUC, M. *Dimensiunea spirituală a cântului* [online]. Ed. a 2-a. Chișinău, 2017. [accesat 5 apr. 2023]. Disponibil: http://dir.upsc.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1875/Dimensiunea_spirituala_a_cantului.pdf?sequence=1&isAllowed=y
3. ВЛАДОВА, А. *Вокализ как жанр вокальной музыки* [online]. [accesat 5 apr. 2023]. Disponibil: <https://педпроект.рф/евладова-а-в-вокализ>
4. NAUMAN, Ph.D. Dramatic Vocalise Database — Definition [online]. In: *Philip D. Nauman*: [site]. [accesat 3 apr. 2023]. Disponibil: <http://www.philipnauman.com/diss/definition.php>
5. ОЗАРЕНСКАЯ, Н. «Alleluja» Д. Киценко: к проблеме современной трактовки старого жанра. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice* [online], 2013. Chișinău: Valinex, 2013, nr. 3 (20), pp. 165-167. [accesat 25 apr. 2023]. ISSN 1857—2251. Disponibil: https://revista.amtap.md/wpcontent/files_mf/151385604625_ozarenscaia_AllelujaDKIshenko.pdf
6. Рахманинов. *Вокализ*: Program de sală [online]. [accesat 2 apr. 2023]. Disponibil: https://www.rusconcert.net/events/rakhmaninov_vokaliz.htm
7. Сергей Рахманинов «Вокализ» [online]. [accesat 2 apr. 2023]. Disponibil: <https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/romansy-rakhmaninova/sergej-rakhmaninov-vokaliz>
8. BUDOIU, I. *Materiale informative pentru cursul de Metodica predării cântului*. Vol. 1. Cluj-Napoca: Editura Conservatorului de muzică „Gheorghe Dima”, 1979.
9. JIDVEANU, S.N. Respirația, în familia de cântăreți Garcia. In: *No. 14 Plus Minus* [online]. 10 ian. 2016 [accesat 25 mar. 2023]. Disponibil: <https://no14plusminus.wordpress.com/2016/01/10/respiratia-in-familia-de-cantareti-garcia/>
10. Oleg Negruța — *Concert pentru voce și orchestră de cameră* [image video]. Interpreți: Tatiana Costiuc (soprană), Orchestră națională de cameră, dirijor: Vladimir Andrieș. Festivalul internațional „Zilele muzicii noi”. Chișinău, 06 iun. 2017 [accesat 2 apr. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=3WTPvkOgAxc>.

FORMAREA INSTRUMENTELOR BAS ÎN PERIOADA ANILOR 1910 — ÎNCEPUTUL ANILOR 1950

THE FORMATION OF BASS INSTRUMENTS DURING THE 1910S — EARLY 1950S

ALEXANDR VITIUC¹,

doctor în arte, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-5091-5979>

CZU 780.653.1:780.614.131.015.2.036.9

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.08>

În prezentul articol autorul studiază specificul construcției instrumentelor bas și modernizării acestora în perioada anilor 1910 — începutul anilor 1950. Sunt examinate mai multe modele: mandolina bas Gibson Style J Mando Bass; prototipul chitarei bas electrificate de Lloyd Loar; contrabasul electric cu corp unic de Paul Tutmarc; Chitara bass Audiovox #736 Electric Bass Fiddle. O atenție deosebită este acordată primei chitare bas produsă în masă — Fender Precision Bass — fabricată de Leo Fender.

Cuvinte-cheie: chitară bas, Gibson Style J Mando Bass, Audiovox #736 Electric Bass Fiddle, Fender Precision Bass, Lloyd Loar, Paul Tutmarc

In this article, the author examines the specifics of the bass instruments construction and their upgrading during the 1910s — early 1950s. Several models are examined: the Gibson Style J Mando Bass mandolin; Lloyd Loar's electrified bass guitar prototype; the single body electric double bass by Paul Tutmarc; the Audiovox #736 Electric Bass Fiddle. Special attention is paid to the first mass-produced Fender Precision Bass made by Leo Fender.

Keywords: bass guitar, Gibson Style J Mando Bass, Audiovox #736 Electric Bass Fiddle, Fender Precision Bass, Lloyd Loar, Paul Tutmarc.

Introducere

În prima jumătate a secolului XX, din nou, au avut loc schimbări în evoluția majorității instrumentelor muzicale. Acest fapt a fost determinat nu doar de popularitatea crescândă a muzicii de estradă și jazz, ci și de dezvoltarea rapidă a progresului științific și tehnologic. Procesul de devenire a genurilor, stilurilor și direcțiilor contemporane a contribuit la căutarea acompaniamentului sonor actual, în ansamblurile de dans și orchestrele de jazz, cât și la modernizarea industrială a unor modele muzicale deja existente. Totodată, introducerea producției automatizate a instrumentelor a condus spre creșterea semnificativă a capacităților de producție a manufacturilor mari și a companiilor comerciale, asigurând astfel piața cu instrumentarul necesar.

Unul din cele mai importante experimente în domeniul particularităților sonore și constructive ale instrumentelor muzicale ține de electrificarea acestora. Ingineri-inventatori importanți au încercat să proiecteze prototipuri inovatoare, ce ofereau interpreților posibilitatea de a cânta în săli de concerte mari, fără a întâmpina probleme legate de volumul sonor. Perfecționarea mai multor modele electrificate a rămas a fi un pas tehnologic inoportun; totuși, unele dintre aceste modele au cunoscut o largă răspândire — este și cazul chitarei bas. Cercetând sarcinile și direcțiile de perfecționare a instrumentelor muzicale electronice (în continuare — IME — n.a.), A. Volodin arată: „Una dintre cele mai importante probleme pentru constructorii de IME este cea a contactului interpretului cu sunetul. De fapt, un instrument muzical electronic se deosebește de un simplu aparat de radio anume prin acțiunea activă, abilă și creativă asupra funcțiilor și regimurilor sale din partea muzicianului-interpret.

1 E-mail: vityuk150582@mail.ru

Conștientizarea legăturii concrete a interpretului cu sunetul, a complexității și fineții numeroaselor forme ale acestora este extrem de importantă pentru crearea unui IME” [1 p. 40].

Apariția chitarei bas electrice, ca instrument de sine stătător, nu poate fi caracterizată nici pe departe ca un eveniment ordinar. Acesta a fost determinat, pe de o parte, de faptul că muzicienii aveau nevoie de un prototip de bas, capabil să asigure muzicianului un anumit nivel al volumului sonor, iar, pe de alta — în familia instrumentelor muzicale cu corzi ciupite de tipul chitarei nu a existat, pe parcursul dezvoltării acestora, un reprezentat de sine stătător al basului. Dimpotrivă, dacă vom urmări istoria grupului de corzi cu arcuș, vom descoperi că, în calitate de instrument cu diapazon de bas, inițial, a figurat viola contrabas (viola da gamba), violoncelul și, mai târziu, contrabasul.

Toate instrumentele înrudite cu chitara bas — contrabasul, chitara clasică și chitara electrică — aveau funcții interpretative foarte diferite. Tehnica de emisie a sunetului era, de asemenea, foarte diferită: la contrabas se cânta cu arcușul (mai rar, *pizzicato*), la chitara clasică era practică tehnica de interpretare cu degetele, iar la chitara electrică — tehnica de mediator (plectru). Pe lângă aceasta, contrabasul și chitara clasică erau instrumente acustice, iar chitara electrică — un prototip electrificat, rezultat al experimentelor din domeniul construcției contemporane de chitare.

De menționat că este diferit și grupul căruia aparțin acestea — contrabasul se atribuie la instrumentele cu corzi și arcuș, chitara clasică — la cele cordofone cu corzi ciupite și chitara electrică — la instrumentele muzicale cordofone ciupite electrice (electrofone). Această „trinitate” a creat dificultăți importante în proiectarea primului model conceptual al chitarei bas ca prototip muzical de sine stătător, capabil să îmbine funcțiile unor trei instrumente înrudite.

Mandolina bas Gibson Style J Mando Bass

Elaborarea modelor bas ale instrumentelor cordofone ciupite a debutat la începutul secolului XX. În această perioadă istorică în orașele mari din Australia, Japonia, Europa Occidentală și SUA au devenit extrem de cunoscute orchestrele de mandoline. Această popularitate a fost determinată de un mare interes din partea publicului pentru muzica orchestrelor formate din instrumente muzicale cordofone ciupite. Colectivele erau formate, de regulă, din mandoline, mandole, mandocello și mandolone.

Principala problemă consta în faptul că, la fel ca și în cazul cu instrumentele de tipul chitarei, în familia mandolinelor, pe plan istoric, lipsea un reprezentat al basului. Dorind să cânte în registrul grav, interpreții refuzau să utilizeze contrabasul, întrucât considerau arcușul atipic pentru orchestrele de mandoline. Acest aspect era atât de actual încât revista lunară *The Crescendo* (Nr. 6, decembrie 1911), ce insera materiale despre arta mandolinei, a publicat un protocol al colecției *Ghildei americane a interpreților la banjo, mandolină și chitară* (*American Guild of Banjoists, Mandolinists and Guitarists included*), în care se vorbește despre faptul că aspectele legate de dezvoltarea și producerea ulterioară în serie a mandolinei bas a fost una din cele mai importante probleme dezbătute la acel timp în cadrul revistei [2 p. 8].

Deja peste un an, în 1912, compania *Gibson* a prezentat mandolina bas acustică *Gibson Style J Mando Bass* cu frete [3]. Această particularitate a construcției constituia o diferență semnificativă dintre acest instrument nou și prototipurile de bas fără frete. Compania se baza pe conceptul inovativ al unui model cu mult mai mic decât contrabasul și tehnica de interpretare cu plectrul sau *pizzicato*. *Gibson Style J Mando Bass* avea patru corzi acordate ca și la contrabas, interpretarea avea loc în poziție verticală. Totuși, la începutul anilor 1920, succesul orchestrelor de mandoline a scăzut treptat, în legă-



Figura 1. Gibson Style J Mando Bass

tură cu creșterea popularității muzicii dixieland, în care, în calitate de instrument bas, figura contrabasul sau tuba.

Prototipul chitarei bas electrice a lui Lloyd Loar

Este cunoscut că primele încercări ale creării unui instrument electric de tipul chitarei bas au fost întreprinse în anul 1924, când mandolinistul-virtuoz american, inginerul-acustician al companiei *Gibson*, Lloyd Loar a elaborat primul prototip inovațional al unei chitare bas electrice cu corp întreg. Accentul principal al acestei modificări a fost pus pe utilizarea pick-up-ului electrostatic¹. Totuși, particularitățile constructive atipice, nivelul înalt al zgomotelor electrostatice și sensibilitatea pick-upului nu i-a permis lui L. Loar să obțină susținerea comercială necesară din partea companiei *Gibson*.

Din păcate, nu s-au păstrat mărturii documentare despre acest prototip de bas. Totuși, în ediția lui A.R. Duchossoir a fost publicată o imagine pe care, după cum indică autorul, *Gibson Electrics: The Classic Years: an Illustrated History from the Mid-'30s to the Mid-'60s*, este consemnat faptul că în invențiile ulterioare ale companiei, și anume, în chitara *Gibson L-5 (model #88258)* din 1929, a fost montat un pick-up electrostatic analogic [5 p. 10].

L. Loar a lucrat și în direcția inovării tehnice a altor instrumente cordofone bas. După cum afirmă A.R. Duchossoir, între mijlocul anilor 1920 și 1930, el a desfășurat o serie întregă de experimente în privința electrificării contrabasului, care se deosebea de instrumentele acustice de acest tip prin corpul „quasi-solid” (*Quasi-Solid Body*) [5 p. 10]. În articolul intitulat *Chitara bas în muzica contemporană: construcția instrumentului și problemele de clasificare*, K. Novojilov remarcă, că primul contrabas electrificat a fost creat de L. Loar în anul 1926 [6 p. 238].

În anul 1934, el a fondat propria companie, *Acousti-Electric*, redenumită mai târziu *Vivi-Tone* și a continuat lucrul asupra electrificării instrumentelor acustice cu corzi. Deși avea numeroase idei progresiste, inclusiv din domeniul electronicii și designului, firma sa nu a reușit să facă față concurenței cu producători cunoscuți de instrumente muzicale, fapt care, mai târziu, a cauzat eșecul său comercial.

Contrabasul electrificat al lui Paul Tutmarc

În același timp, în anul 1933, muzicianul și inventatorul american Paul Tutmarc a elaborat un prototip experimental al contrabasului electric cu corp întreg. Modelul avea dimensiuni nu prea mari și se asemena la exterior cu un violoncel. Descriind acest fapt istoric în cartea sa *The Hawaiian Steel Guitar and Its Great Hawaiian Musicians*, fiul inventatorului, Bud Tutmarc, arată: „Tatăl meu, în calitate de lider al unui grup și ca muzician-concertist, mereu era preocupat de interpretării la contrabas, întrucât instrumentul era atât de mare, încât, dacă era așezat în mașină, rămânea liber doar locul de lângă șofer. Anume această idee l-a determinat pe tatăl meu să se ocupe de elaborarea chitarei bas. Prima a fost construită manual, dintr-o bucată întregă din lemn moale de pin alb, ce avea forma și dimensiunile unui violoncel” [7 p. 126-127]. Totuși, acest prototip nou s-a dovedit a fi prea greoi în exploatare și nu corespundea cu ideea principală a lui P. Tutmarc, și anume, cu crearea unui instrument bas de dimensiuni mici. Renunțând la experimentele de electrificare a contrabasului, inventatorul s-a concentrat asupra creării unei chitare bas electrice, în baza modelelor sale de chitară hawaiană.



Figura 2. Contrabasul electrificat al lui Paul Tutmarc

Simultan cu acest proces, P. Tutmarc, care colabora cu Arthur J. Stimson, a elaborat un prototip inovațional al pick-upului electromagnetic. Încercând să obțină patenta pentru noua invenție, P. Tut-

¹ *Pick-up electrostatic* este un dispozitiv electric care transmite vibrațiile chitarei de pe corpul instrumentului [4 p. 8].

marc a aflat că partenerul său a vândut rapid firmei *Dobro* elaborările designului pick-upului, ceea ce le-a permis concurenților să producă, în anul 1933, chitara electrică *All-Electric #7813*, care avea un pick-up electromagnetic deja patentat.

Chitara-bas *Audiovox #736 Electric Bass Fiddle*

Continuând lucrul asupra creării unui instrument bas, în anul 1936, compania Tutmarc's Audiovox Manufacturing condusă de P. Tutmarc a prezentat o chitară bas principală nouă — *Audiovox #736 Electric Bass Fiddle*. Conform cercetătoarei canadiene Lorene Ruymar, aceasta este prima chitară bas cu corp întreg produsă în serie [7 p. 127]. Aceeași opinie este împărtășită de cercetătorul american Peter Blecha¹ în articolul *Discovered! The World's First Electric Bass Guitar*

[8]. În procesul de elaborare a acesteia, P. Tutmarc s-a bazat pe modelele sale de chitară hawaiană, confecționând corpul prototipului bas de aceeași dimensiune cu al chitarei. În total, compania a produs circa 100 de instrumente.

S-au păstrat cataloagele mărfurilor companiei *Tutmarc's Audiovox Manufacturing*, în care este consemnat faptul că chitara bas *Audiovox #736* se vindea împreună cu un amplificator bas elaborat special pentru aceasta — *Audiovox Model #936*. Instrumentul și echipamentul erau procurate, în temei, de către muzicieni ce nu se bucurau de o mare popularitate. După închiderea firmei, în anul 1950, chitara bas *Audiovox #936*, practic, nu a mai fost folosită și, în curând, a fost uitată.

Trebuie să menționăm că în anii 1940 au continuat experimentele legate de electrificarea contrabasului și a instrumentelor acustice bas. Cercetătorul și bas-chitaristul italian Adriano Rapso arată că amplificarea acestor instrumente era realizată prin intermediul unui știft telescopic cu semnal stereo elaborat de firma *Ampeg*, cât și printr-un pick-up portativ *De Armond Model 900* de natură electromagnetică [9].

Chitara bas *Fender Precision Bass* a lui Leo Fender

La confluența anilor 1940—1950, remarcabilul inventator american Leo Fender a realizat o adevărată revoluție în domeniul construcției de chitare, situându-se în fruntea companiei private *Fender Electric Instrument Manufacturing Company*. În anul 1948, alături de ajutorul său George Fullerton, inginerul a prezentat prima chitară electrică cu corp întreg *Fender Broadcaster*² — primul instrument care a fost produs în masă. În unul din interviurile sale L. Fender mărturisește că primul corp întreg a



Figura 3. Audiovox #736 Electric Bass Fiddle



Figura 4. Pick-up *De Armond Model 900*



Figura 5. Știft telescopic cu semnal stereo *Ampeg*

1 La sfârșitul anilor 1990 cercetătorii au găsit unul dintre *Audiovox*-urile #736 originale, care se află acum la Muzeul Culturii Pop din Seattle (SUA).

2 *Fender Broadcaster* — din 1950 a fost redenumit *Fender Telecaster* [11 p. 28].

fost creat încă în 1943, însă principalul său scop a fost proiectarea și instalarea celor două pick-upuri electromagnetice [10 p. 4].

În același timp cu elaborarea chitarei *Fender Bloadcaster/Telecaster*, L. Fender își dorea să elaboreze un instrument similar electrificat cu diapazon de bas. Până în prezent se știa că primele prototipuri ale chitarei-bas deja existau sub forme acustice și electrice, totuși, ideile de design ale acestor modele se bazau pe particularitățile construcției contrabasului, violoncelului și chitarei hawaiene.

În 1951, L. Fender a prezentat comunității muzicale chitara bas cu corp întreg, bazată pe proiectul chitarei electrice *Fender Bloadcaster/Telecaster*. Planul inginerului se rezuma la elaborarea unui instrument înrudit cu chitara electrică, cu funcție de contrabas. Modelul s-a distins printr-o construcție comodă, prezența unor frete pe tastieră și o sonoritate mai masivă. Descriind conceptul creării *Fender Precision Bass*, colegul și ajutorul său, D. Fullerton a remarcat, ironic: „Chitara-bas Fender a fost o următoare stație, la care ne-am făcut apariția, după chitara electrică. A fost ideea lui Leo, în exclusivitate. El este tatăl chitarei electrice” [10 p. 4].

În procesul de elaborare a *Fender Precision Bass*, L. Fender s-a consultat cu diferiți muzicieni în privința tehnicii de interpretare la acest prototip inovativ, întrucât el însuși nu cânta la instrumentele de tipul chitarei. În rezultatul schimbului de opinii, s-a ajuns la concluzia că interpreții vor cânta cu degetul mare al mâinii drepte sau cu plectrul. Totuși, mai târziu, modalitatea de bază a emiterii sunetului la chitara bas a rămas a fi *apoyando*, procedeu utilizat de către muzicieni în execuția la chitara clasică. Este interesant că la chitara bas această tehnică a fost intitulată *pizzicato* și doar odată cu trecerea timpului a căpătat caracteristici proprii. Nu este exclus că acest fapt a fost condiționat de înrudirea chitarei bas cu contrabasul, pe planul funcției interpretative, în contextul tehnicii ciupite *pizzicato* la contrabas.

Concluzii

În perioada anilor 1910 — începutul anilor 1950 conceptul revoluționar al *Fender Precision Bass* s-a constituit nu doar într-o nouă etapă a evoluției prototipurilor cordofonelor bas, ci a devenit, de fapt, prima chitară bas electrică produsă în masă. Notabilul reprezentant al basului îmbină calitățile a trei instrumente înrudite: construcția chitarei electrice, funcția contrabasului, tehnica de interpretare la chitara clasică. Astfel, contribuția lui L. Fender a condiționat bazele construcției de chitare pentru următoarele generații de inventatori. Deși există numeroase modele bas apărute după *Fender Precision Bass*, acest instrument este până în prezent cea mai populară și vândută chitară bas din lume.

Referințe bibliografice

1. ВОЛОДИН, А. *Электронные музыкальные инструменты*. Москва: Энергия, 1970.
2. *The Crescendo* [online]. Boston: Crescendo Pub. Co, 1911 [accesat 22 ian. 2023]. Disponibil: <https://www.digitalguitararchive.com/wp-content/uploads/2020/04/Crescendo-04-01.pdf>
3. RUPPA, P. *American Mando-Bass History 101* [online]. [accesat 9 ian. 2023]. Disponibil: http://www.mandolin.co.uk/blogs/Mando-Bass_History_101.pdf
4. INGRAM, A. *A Concise History of the Electric Guitar*. Missouri: Mel Bay Publications, 2010. ISBN 978-16097-4283-6.
5. DUCHOSSOIR, A.R. *Gibson Electrics: The Classic Years: an Illustrated History from the Mid-'30s to the Mid-'60s*. Wisconsin: Hal Leonard Corporation, 1998. ISBN 0-7935-9210-0.
6. НОВОЖИЛОВ, К. Бас-гитара в современной музыке: конструкция инструмента и проблемы классификации. В: *Южно-Российский музыкальный альманах, 2005*. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006, с. 232-240. ISBN 5-7509-1219.
7. RUYMAR, L. *The Hawaiian Steel Guitar and Its Great Hawaiian Musicians*. Anaheim: Centerstream Publications, 1996. ISBN 1-57424-021-8.
8. BLECHA, P. Discovered! The World's First Electric Bass Guitar [online]. In: *Vintage Guitar*: [site]. [accesat 23 ian. 2023]. Disponibil: <https://www.vintageguitar.com/1916/audiovox-electronic-bass/>
9. RASPO, A. From Double to Electric [online]. In: *Adriano Raspo*: [blog]. 11 febr. 2021 [accesat 23 ian. 2023]. Disponibil: <https://www.adrianoraspo.com/2021/02/11/from-double-to-electric/>
10. BLASQUIZ, K. *The Fender Bass*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1991. ISBN 978-0-7935-0757-3.
11. ACHARD, K. *The History and Development of the American Guitar*. Westport: Bold Strummer Ltd, 1996. ISBN 0-933224-18-4.

**АУДИОЗАПИСИ М. ЧЕБОТАРИ ИТАЛЬЯНСКИХ ОПЕР
В.А. МОЦАРТА**

**ÎNREGISTRĂRILE AUDIO ALE M. CEBOTARI
A OPERELOR ITALIENE DE W.A. MOZART**

**M. CEBOTARI'S AUDIO RECORDINGS OF ITALIAN OPERAS
BY W.A. MOZART**

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ¹,

доктор искусствоведения, солист Национального театра оперы и балета
Республики Молдова им. М. Биешу
<https://orcid.org/0000-0002-9845-7441>

CZU 782.1.071.2(478)

782.1:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.09>

Вокальная музыка В.А. Моцарта являлась важнейшей частью творчества М. Чеботари. На то указывают критика и музыковедческие исследования разных лет, основанные, в том числе, на ее аудиозаписях. Особый успех артистке принесли роли в итальянских операх композитора: Сюзанна и Графиня в «Свадьбе Фигаро», а также Церлина и Донна Анна из «Дон Жуана». В статье кратко или более детально проанализированы все сохранившиеся записи названных партий, осуществленные М. Чеботари полностью либо фрагментарно.

Ключевые слова: М. Чеботари, В.А. Моцарт, опера, записи, сопрано, анализ, интерпретация

Muzica vocală a lui W.A. Mozart a constituit o parte importantă din creația M. Cebotari. Acest lucru este menționat în diverse studii critice și cercetări muzicologice, care au fost publicate pe parcursul mai multor ani și s-au bazat, în același timp, pe înregistrările audio ale celebrei cântărețe de operă. Un succes deosebit i-au adus sopranei rolurile interpretate în operele italiene ale compozitorului: Susanna și Contesa din „Nunta lui Figaro”, Zerlina și Donna Anna din „Don Giovanni”. Articolul analizează succint sau detaliat toate înregistrările acestor partide care s-au păstrat și au fost interpretate în întregime sau fragmentar de către M. Cebotari.

Cuvinte-cheie: M. Cebotari, W.A. Mozart, operă, înregistrări, soprană, analiză, interpretare

The vocal music of W.A. Mozart was the most important part of M. Cebotari's creation. This is indicated by critics and musicological studies of different years, also based on her audio recordings. The singer was particularly successful in the roles of the composer's Italian operas "Susanna and the Countess" in "The Marriage of Figaro", as well as "Zerlina and Donna Anna" from "Don Giovanni". The article briefly or in detail analyzes all the recordings of these parts, performed by M. Cebotari in full or in fragments.

Keywords: M. Cebotari, W.A. Mozart, opera, recordings, soprano, analysis, interpretation

Введение

Общеизвестен факт, что вокальная музыка В.А. Моцарта являлась важнейшей частью творчества выдающейся певицы и киноактрисы первой половины XX в. Марии Чеботари (1910—1949). На то указывают критика и музыковедческие исследования разных лет, основанные, в том числе, на аудиозаписях артистки. Особой популярностью и успехом пользовались воплощенные ею партии в итальянских операх композитора на либретто Л. да Понте. Это — Сюзанна и Графиня в Свадьбе Фигаро, а также Церлина и Донна Анна из Дон Жуана. В театральных постановках данные роли певица, преимущественно, исполняла в немецком переводе, поэтому основная часть «живых» и студийных записей являются не на языке ори-

¹ E-mail: pilipetsky@mail.ru

гинала. Ниже, в хронологическом порядке, кратко или более детально, проанализированы все сохранившиеся записи вышеназванных партий, осуществленные М. Чеботари полностью либо фрагментарно.

Свадьба Фигаро

Сюзанна — одна из немногих полностью зафиксированных на пленке партий артистки, которая по сей день пользуется заслуженным вниманием меломанов и критиков. Запись Свадьбы Фигаро на немецком языке (Live) была сделана 24 октября 1938 г. на радио в Штутгарте (Reichssender Stuttgart) под руководством К. Бёма. А 7 декабря 1941 г. записаны отрывки живого спектакля (также на немецком) из венского Зала редутов (Хофбург) — повторного представления постановки, осуществленной к Неделе Моцарта в Немецком рейхе в декабре 1941 г. [1 с. 247-248]. Еще через некоторое время, 5 февраля 1942 г., на Берлинском радио М. Чеботари с симфоническим оркестром под руководством А. Ротера записала несколько отрывков из Свадьбы Фигаро. Это — речитатив и ария Сюзанны из четвертого действия «Endlich naht sich die Stunde... O säume länger nicht...» («Наконец-то приближается час... О, не медли более...») и финал оперы при участии хора Берлинской оперы, оркестра Государственной капеллы Берлина, солистов Т. Лемниц (Графиня), В. Домграф-Фассбендера (Фигаро), Г. Вокке (Граф) и др. [1 с. 249-250].

Обратимся к рассмотрению записи знаменитой арии Сюзанны из последнего акта. Известно, что «трактовка образов у Моцарта выходит за пределы эстетики буффа», поэтому данный номер, емко характеризующий главный персонаж простой служанки, является уникальным в своем роде: ария в ритме баркаролы, по-итальянски лирична, а ее музыка не имеет стиливого барьера с музыкой Графини [2 с. 114, 116]. На короткое оркестровое вступление, имитирующее трепетное, слегка волнительное ожидание Сюзанны, накладывается речитатив, произносимый почти без гармонической поддержки, он с периодичностью повторяется после отыгрышей в подвижном темпе *Allegro vivace assai* (пример 1). Удивительны по мастерству эти речитативы, четко произносимые М. Чеботари в стиле подлинной моцартовской мелодекламации, которая никогда не уступит место обычной риторике, но и не перейдет в «опорное» пение. Тому доказательство — сохранение натурального тембра голоса.

Пример 1. В.А. Моцарт Свадьба Фигаро. Речитатив и ария Сюзанны из IV д.

Allegro vivace assai

Str. Quart. *p*

SUSANNA

End-lich naht sich die Stun-de, wo ich dich, o Ge-lieb-ter! bald ganz be-sit-zen wer-de!

Со ссылкой на утверждения московского исследователя творчества певицы В. Тимохина молдавский музыковед А. Дэнилэ указывает, что исполнение М. Чеботари арии Сюзанны отличалось насыщенностью тембра и сочностью меццо-сопрановых низких нот [3 с. 215]. Стоит добавить, что эти качества сочетались с мягкостью *mezza voce* и полетностью верхнего регистра (пример 2).

Пример 2. В.А. Моцарт Свадьба Фигаро. Речитатив и ария Сюзанны из IV д.

[Andante]

SUSANNA

Ob.

Fag.

Quart.

Fag.

Подобная вокальная специфика позволяла передавать трогательную мечтательность влюбленной невесты. Особенно проникновенно М. Чеботари исполняет арию в штутгартской записи 1938 г. Оркестр К. Бёма необычайно пластичен, это качество передается голосу певицы, который чудесно раскрывается во всей его молодой красоте и гибкости.

В Лондоне, 26 сентября 1947 г., специально для фирмы «Gramophone», с оркестром Филармония под руководством Й. Крипса, М. Чеботари записала на итальянском языке речитатив и арию Графини „E Susanna non vien... Dove sono...” («А Сюзанны все нет... Ах, куда же...») из третьего действия оперы [1 с. 242]. Как известно, музыка Графини традиционно близка к опере-серия, а сама партия — сугубо лирическая, не лишенная некоторого драматического пафоса [2 с. 116]. Кратко поясняя сюжетную первопричину появления этого двухчастного сольного номера, выдающийся немецкий режиссер В. Фельзенштейн писал: «Графиня чувствует себя обманутой, она также беспомощна, несчастна, временами даже впадает в отчаяние, но сила ее любви и вера в любовь глубже /.../. Откуда внутренняя уверенность арии C-dur?» [4 с. 204].

Пример 3. В.А. Моцарт Свадьба Фигаро. Ария Графини из III д.

Andante

CONTESSA

Ob.

Fag.

Quart. *p*

Ob.

dolce

Осмысленный итальянский текст в речитативе, исполненном М. Чеботари, приближен к естественной речи. Как часто бывает в вокальной музыке В.А. Моцарта, в большом речита-

тиве перед следующей арией сосредоточена, выросшая из острой душевной борьбы героини, первая кульминация. Она способна разрешиться с началом лирической арии-реминисценции, первая часть которой написана в традиционном *Andante* (пример 3).

Отметим, что М. Чеботари еще более усиливает контраст между бурной второй частью речитатива и арией, которую она проводит, умело сочетая полный голос с *mezza voce*. Вокальная линия — бесподобна, как и ощущение наполненного энергией в музыкальной ткани равномерного пульса, что позволяет не «развалиться» продолжительному номеру. Во второй части *Allegro* певица, несмотря на ускорение темпа, старается не разрушить легатное мышление коротких фраз, а также, по инструментальному строго, не акцентирует слабые доли такта, следующие за ударной, более низкой нотой, как это часто приходится слышать у менее музыкальных вокалисток (пример 4).

Пример 4. В.А. Моцарт Свадьба Фигаро. Ария Графини из III д.

По счастливому стечению обстоятельств, во время гастролей М. Чеботари в миланском театре Ла Скала в январе 1949 г. была сделана короткая запись отрывка из спектакля Свадьбы Фигаро под управлением Г. фон Караяна, точнее, часть большого финала второго действия „Signori, di fuori son già i suonatori...” («Давно ожидают уж нас музыканты...») [1 с. 257]. Однако, она слабо передает качество индивидуального исполнения М. Чеботари партии Графини в тот вечер, так как в данном отрывке роль сосредоточена исключительно в ансамблях.

Дон Жуан

Из оперы Дон Жуан артистка успела запечатлеть на пленку все арии тех героинь, партии которых она выносила на суд публики в течение жизни и некоторые ансамбли. Это — Церлина и Донна Анна. Наиболее ранней записью является известнейший дуэт Дон Жуана (Э. Пинца) и Церлины «La ci darem la mano...» («Там руки наши сплетутся...»), который был отснят на кинопленку и смонтирован в документальной ленте К. Рупли «Зальцбург — город фестиваля» (1938—1939 гг.). Саундтрек позднее издавался отдельно [1 с. 247].

В июле 1941 г., при содействии оркестра Государственной оперы и дирижера Г. Штегера, певица осуществила в Берлине ряд студийных записей для фирмы «Deutsche Grammophon», в число которых вошли обе арии Церлины на немецком языке «Schlage, schlage dein Zerlinchen...» («Побей, побей свою Церлину...») из I действия и «Ich weiß ein Mittel...» («Я знаю одно средство...») из второго [1 с. 231, 241]. Особенно проникновенно в исполнении артистки звучит вокально несложная ария Церлины из II акта, написанная в трехдольном размере, «в которой окончательно разрешается конфликт между ней и Мазетто» [5 с. 404]. Здесь раскрываются главные голосовые качества певицы: мягкость яркого тембра в сочетании с непринужденной ровной линией и теплой трепетностью чувств. Четко следуя указаниям в партитуре об умень-

шении динамики в восходящей фразе «*fühlst du, wie's klopfet hier?..*», М. Чеботари произносит слово «*klopfet*» («стучит») почти говорком, делая значительный акцент на первой доле (пример 6). Тем самым она добивается значительной художественной выразительности в звуковом изображении биения нежного женского сердца.

Пример 5. В.А. Моцарт. Дон Жуан. Ария Церлины из II д.

[Grazioso]
ZERLINA

fühlst du, wie's klop - fet hier? fühlst du, wie's klop - fet hier?

Viol. *mf* *p* *mf* *p*

Bläser.

Партия Донны Анны является наиболее показательной в опере, она представляет немало технических трудностей для певицы, поэтому отрадно, что в аудионаследии М. Чеботари сохранились обе сложнейшие арии. Они были записаны на итальянском языке в Вене 16 декабря 1947 г. для фирмы «Gramophone»: ария из I действия «*Or sai chi l'onore...*» («Теперь ты знаешь, кто хотел меня обесчестить...»), а также речитатив и ария из второго «*Crudele? Ah, no mio bene!... Non mi dir, bell'idol mio...*» («Жестока я? Ах, нет же, милый мой!.. Не говори мне, мой любимый...»). Аккомпанировал Венский филармонический оркестр, за дирижерским пультом Г. фон Караян [1 с. 243]. Стоит особо отметить, что эти записи являются важным достижением певицы, они поражают совершенством вокала, музыкальностью и экспрессией.

Ария из первого акта, технически очень трудная, «испытывает» певицу на прочность, требует большого голоса и сценического опыта. Как правило, этот сольный номер диктует выбор артистки зрелой по возрасту и мастерству, обладающей плотным сопрано. Такой подход несколько противоречит концепции создателей оперы, которые наметили иной образ Донны Анны — молодой девушки, готовящейся к свадьбе. М. Чеботари полностью соответствовала авторскому замыслу не только вокально, но и внешним видом. Обладая совершенной певческой техникой, артистка легко преодолевала опасные места в партитуре, такие как повторяющиеся восходящие ходы на опорных тонических звуках в *D-dur* и, следующие за ними, двукратные опевания переходного *fis* в коде (пример 6).

Нельзя оставить без внимания запись последней арии Донны Анны в интерпретации М. Чеботари, являющаяся, несомненно, высоким образцом классического музыкального искусства. В данном номере исполнительница обязана продемонстрировать базовый стиль бельканто, которым певица владела в совершенстве.

Проводя подробный анализ арии, немецкий музыковед Г. Аберт в фундаментальном труде о В.А. Моцарте писал, что ей: «предшествует аккомпанированный речитатив, который по итальянскому образцу предваряет главный мотив первого раздела. По форме и трактовке, а в особенности благодаря почти непрерывному солированию духовых и обильному использованию колоратуры, она ближе всех остальных арий оперы к обычному итальянскому прототипу, однако, несмотря на это, служит целям музыкальной характеристики» [6 с. 97]. В. Фельзенштейн характеризовал так обе ее части: «Пронизанная странной потусторонностью ария (№ 23), *Larghetto* которой скорее похоже на прощание, чем на обет, а в *Allegretto moderato* угадыва-

ется уверенная надежда на избавление, почти не оставляет сомнений в этом» [4 с. 290]. Прослушивая запись М. Чеботари, можно убедиться, что художественный смысл интерпретации был тождественен словам режиссера, сказанных уже после смерти певицы. Предположительно, искусство артистки должно было быть хорошо знакомо ему.

Пример 6. В.А. Моцарт Дон Жуан. Ария Донны Анны из I д.

[Andante]
DONNA ANNA

ven - det - ta ti chieg - gio, la chie - de il tuo
cor, la chie - de il tuo cor, la chie - de il tuo cor,
cor, la chie - de il tuo cor, la chie - de il tuo cor,

Речитатив, как и первую часть арии М. Чеботари исполняет «собранным», свободным звуком, умело сочетая при этом *mezza voce* с качественным «опорным» пением. Последующее *Larghetto* мыслится Г. фон Караяном в максимально затянутом темпе, который кажется удобным для певицы, обладающей широким дыханием. Тембр ее лирического сопрано раскрывается в полной мере, в том числе и на участке переходных нот от среднего регистра к высокому. Вторая часть арии технически сложна, состоит из неудобных виртуозных пассажей, которой «непрерывно скользящая гармония с ее прерванными кадансами и квинтсектаккордовыми созвучиями придает /.../ какую-то неопределенность, даже отрешенность» [6 с. 98-99]. М. Чеботари чутко реагирует на гармонические изменения, несмотря на то, что ее голос несколько тяжеловат в колоратурах и иногда испытывает тесситурные неудобства (пример 7).

Сохранился дуэт Анны и Оттавио из I действия «Fliehe, Verräter, fliehe...» («Беги, предатель, беги...») — единственное аудиосвидетельство, благодаря которому можно судить об исполнении М. Чеботари этого ключевого ансамбля в партии Донны Анны. Он был записан с гастрольного спектакля Венской оперы в Ковент Гардене 27 сентября 1948 г. В роли Дона Оттавио выступил выдающийся австрийский тенор Р. Таубер.

Пример 7. В.А. Моцарт Дон Жуан. Речитатив и ария Донны Анны из II д.

[Allegretto moderato]
DONNA ANNA

sen-ti - rà

pie - tà di me,

Оркестровый речитатив перед ансамблем записан частично. Первая часть дуэта, трактованная в свободной форме, «начинается видением Донны Анны, которой кажется, что вместо Оттавио перед ней убийца отца. Жестко и неистово начинает она в *d-moll* с напоминающего о Глюке упругого как сталь ритма, но уже в шестом такте ее мелодия распадается на отдельные отрывистые фразы; дочернее страдание теперь надолго одерживает верх» [б с. 44]. Действительно, начальную фразу «Fliehe, Verräter, fliehe...» М. Чеботари почти выкрикивает, чтобы затем постепенно сбросить напряжение от бессилия (пример 8).

Пример 8. Речитатив и дуэт Донны Анны и Дона Оттавио из I д.

[Allegro]
DONNA ANNA (*disperatamente*)

Flie - he, Ver-rä - ther, flie - he! Lass mich mein Le - ben en - den,

sf Stacc. *p*

Далее отметим, что певцам в дублированном разделе *Tempo I* этого технически непростого ансамбля удастся сохранить не только ясный ритм, но и чистоту интонации в восходящих фразах, построенных на параллельных терциях. Несмотря на то, что тембры голосов М. Чеботари и Р. Таубера не совсем удачно сочетались по колористике, а вокальная подача была диаметрально разной, это оправдывает замысел композитора: в дуэте подчеркивается противоположность характеров главных героев.

Выводы

Рассмотрение аудиозаписей арий и ансамблей из опер В.А. Моцарта *Свадьба Фигаро* и *Дон Жуан* в интерпретации М. Чеботари, которые сохранились до наших дней в достаточном количестве для адекватной оценки качества исполнения артисткой данной музыки, позволяет заключить, что преобладание пленок с живых концертов и спектаклей, играет на пользу более верному анализу. Результаты труда подтверждают известный факт: современники артистки и поздние исследователи ее творчества, не раз отмечали, что природный голос, совершенная вокальная техника, а также естественность эмоционального выражения как нельзя лучше подходили для исполнения сопрановых партий в итальянских операх В.А. Моцарта. Искусство этого композитора нашло необычайный отклик в творчестве певицы, которая оказалась способной наделить его оперные персонажи Сюзанны, Графини, Целины и Донны Анны, как того, безусловно, желал бы он сам, немецкими живостью, шармом и звучанием голоса.

Библиографические ссылки

1. ТНОМА, Н. Maria Cebotari. In: *The Record Collector*. 2019, vol. 64, no. 4, pp. 226-257. ISSN 0261-250X.
2. ЧИГАРЕВА, Е. *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика*. Москва: ЛЕНАНД, 2019.
3. DĂNILĂ, A. *Maria Cebotari: Stea rătăcitoare = Блуждающая звезда*. Chișinău: Prut Internațional, 2015. ISBN 978-9975-54-068-1.
4. ФЕЛЬЗЕНШТЕЙН, В. *О музыкальном театре*. Москва: Радуга, 1984.
5. ЭЙНШТЕЙН, А. *Моцарт: Личность. Творчество*. Москва: Музыка, 1977.
6. АБЕРТ, Г. *В.А. Моцарт*. Ч. 2. Кн. 2. Москва: Музыка, 1990.

INSTRUMENTE DE PERCUȚIE DIN PERIOADA BEBOP-ULUI: ASPECTE STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE

PERCUSSION INSTRUMENTS IN THE BEBOP ERA: STYLE AND INTERPRETATION ASPECTS

PETRU MOISEEV¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0007-8940-7526>

CZU 780.621.036.9

785.161:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.10>

Scopul articolului constă în analiza aportului percuționiștilor în evoluția jazzului, în general, și în dezvoltarea curentului bebop, în special. Pornind de la ideea că stilul bebop a apărut ca o reacție la stilul swing, ignorând unele elemente ale acestuia și dezvoltând altele, autorul studiază aportul toboșarilor Jo Jones, Sid Catlett, Kenny Clarke, Max Roach și Dave Tough în dezvoltarea tehnicilor de interpretare la instrumente de percuție. Autorul scoate la iveală cele mai reprezentative procedee interpretative aplicate la instrumente de percuție precum: bombs, pops, kicks, crash etc. De asemenea, se oferă o analiză succintă a piesei clasice din perioada bebop-ului „Shaw 'Nuff” compuse de Dizzy Gillespie și Charlie Parker. În înregistrarea piesei vizate face parte toboșarul Sid Catlett.

Cuvinte-cheie: jazz, bebop, tobe, Jo Jones, Sid Catlett, Kenny Clarke, Max Roach, Dave Tough

The purpose of the article is to analyze the contribution of percussionists to the evolution of jazz in general and to the development of bebop in particular. Starting from the idea that the bebop style appeared as a reaction to the swing style, ignoring some elements of it and developing others, the author studies the contribution of the drummers Jo Jones, Sid Catlett, Kenny Clarke, Max Roach and Dave Tough to the development of the techniques of playing percussion instruments. The author reveals the most representative performing methods applied to percussion instruments such as: bombs, pops, kicks, crashes, etc. A brief analysis of the classic bebop-era piece „Shaw 'Nuff” composed by Dizzy Gillespie and Charlie Parker is also provided. Drummer Sid Catlett took part in the recording of this piece.

Keywords: jazz, bebop, drums, Jo Jones, Sid Catlett, Kenny Clarke, Max Roach, Dave Tough

Introducere

Bebop-ul reprezintă un stil inovator în istoria jazzului apărut după 1940, fiind clasificat ca primul curent al jazzului modern (*modern jazz*). Primii muzicieni din istoria bebop-ului au fost saxofonistul alto Charlie Parker, pianistul Thelonious Monk și trompetistul Dizzy Gillespie. Către mijlocul anilor 1940, bebop-ul a generat o pleiadă impresionantă de muzicieni talentați precum trompetistul Miles Davis sau pianistul Bud Powell, iar spre sfârșitul anilor 1940 influența stilului lui Ch. Parker și Dizzy Gillespie se extinde asupra practicii jazzistice orchestrale, influențând repertoriul și stilistica *big-band*-urilor faimoase, cum ar fi, de exemplu, orchestrele lui Woody Herman sau Dizzy Gillespie.

Dacă ne vom analiza premisele apariției curentului bebop, trebuie să afirmăm că acesta a apărut ca o revoltă împotriva stilului swing, pe de o parte, și ca o continuare a acestuia, pe de altă parte. După cum afirmă cercetătorul american Mark Griedly, jazzul modern s-a dezvoltat treptat prin munca muzicienilor perioadei swing. Înșiși Ch. Parker și D. Gillespie și-au început cariera creând improvizațiile în stilul swing, ulterior au elaborat unele tehnici noi; prin urmare, căpătând un stil diferit, ale cărui rădăcini în perioada swing erau evidente. „Decât a fi o reacție împotriva stilurilor swing, jazzul modern s-a dezvoltat lin din stilul swing” [1 p. 139], afirmă cercetătorul. Sub aspect cronologic, perioada bebop-ului a fost o adevărată revoluție: soliștii și ansamblurile de tip *combo* (componențe mai mici, spre

¹ E-mail: peter.megadrummer@gmail.com

deosebire de *big band*) au contribuit considerabil la dezvoltarea limbajului jazzistic, creând un nou vocabular, un număr mare de fraze muzicale și metode noi de interacțiune a improvizației solistice cu succesiunile acordice prestabilite sau straturile sonore ale ansamblului de tip *combo*.

Bebop-ul: trăsăturile de bază

Mai mulți cercetători explică specificul limbajului muzical al *bebop*-ului prin comparația lui cu stilistica *swing*-ului. Astfel, autorul citat anterior consideră că *bebop*-ul se diferențiază de *swing* printr-un număr de aspecte interpretative și anume:

- componența preferată a *bebop*-ului reprezintă un ansamblu mic, așa numitul *combo* (alcătuit din 2-9 muzicieni) în comparație cu *big-band*-ul din epoca *swing*-ului formată din 20 de interpreți;
- rolul aranjamentului în compozițiile *bebop*-ului este mai scăzut în comparație cu stilul *swing*, iar prioritatea aparține *solo*-urilor instrumentale;
- tempourile tipice caracteristice *bebop*-ului sunt mult mai avansate în comparație cu tempourile *swing*-ului: această regulă este valabilă și pentru compozițiile cântate mai rapid, pe de o parte, și pentru balade, pe de altă parte, care se interpretează mult mai lent în raport cu baladele din perioada *swing*-ului;
- unele instrumente care s-au bucurat de o mare popularitate în perioada *swing*-ului își pierd semnificația, drept exemplu servind clarinetul;
- virtuozitatea instrumentală capătă un rol primordial pentru interpreții *bebop*-ului [1 p. 140].

Improvizația în stilul *bebop* câștigă unele trăsături caracteristice proprii. După cum afirmă cercetătorii, în cadrul unui *solo* instrumental pot fi implicate mai multe teme, inclusiv citările melodiilor faimoase; *standardele* jazzistice sunt deseori interpretate în afară de tonalitatea originală; se folosesc structurile melodice mult mai complexe; limbajul armonic devine mai avansat, implicând acordica disonantă, centrele tonale îndepărtate, diverse tipuri de modulații — melodică, enarmonică etc., substituirile de triton, *turn-around* și alte procedee complexe. În sens mult mai larg, originalitatea gândirii muzicale, inventivitatea sunt mult mai apreciate în *bebop* în comparație cu stilurile precedente.

Tratarea instrumentelor de percuție în stilul *bebop*

Tratarea secției de ritm, în general, și a instrumentelor de percuție, în particular, tipică *bebop*-ului a suferit unele schimbări radicale. După cum se relatează într-o sursă de specialitate, „în locul ritmului regulat din 4/4 în muzica *swing*, toboșarul deja folosea toba mare și toba mică, în mare parte, pentru accente și semne de punctuație. El, de obicei, menținea o mișcare generală alcătuită din optimi, cântând desenele ritmice pe cinelul superior. Dacă accentele nu erau spontane, ele se cântau pe a patra bătaie a măsurii sau pe a patra bătaie a fiecărei a doua măsurii” [2 p. 103].

Printre procedeele tipice ale *bebop*-ului aplicate în partidele instrumentelor de percuție putem menționa procedeul *bombs*, care se distinge prin „punctuațiile spontane ale toboșarului” (deci, prin accentele neașteptate) [2 p. 213]. *Bombele* trebuiau cântate cu mare discernământ pentru nu a distruge pulsația regulată. Un alt moment important constă în diferențierea funcțiilor instrumentelor care constituie secția de ritm. Spre deosebire de stilul *swing* unde toate instrumentele își dublează reciproc funcțiile, aici rolul fiecărui instrument din secția de ritm este mult mai independent și individualizat, fiind eliberat de necesitatea de a dubla partidele altor muzicieni.

În acest context stilistic, unele schimbări esențiale au fost depistate și în tratarea instrumentelor de percuție. Printre abordările noi apărute în cadrul stilului *bebop* vom menționa interpretarea modelului ritmic de tip *timekeeping* pe cinel suspendat decât pe toba mică, *high-hat* sau toba mare. Toboșarii perioadei *swing* Jo Jones (1911—1985) și Sid Catlett (1910—1951) și-au continuat creația în cadrul muzicii *bebop*, dezvoltând procedeele noi de interpretare.

Astfel, J. Jones a eliminat interpretarea la toba mare în unele compoziții și a înregistrat cele mai timpurii exemple de interacțiune mai flexibilă între solist și toboșar din istoria stilului *bebop*. S. Catlett, la rândul său, ținea o pulsație ritmică cu un simț mai pronunțat al *swing*-ului decât în mod obișnuit pentru toboșarii din anii '1930.

Inovațiile introduse de J. Jones și S. Catlett s-au cristalizat în maniera interpretativă a toboșarilor Kenny Clarke (1914—1985) și Max Roach (1925—2007). Stilurile lor au avansat de la abordările caracteristice *swing*-ului în cel puțin trei aspecte. În primul rând, ambii muzicieni au mărit frecvența și spontaneitatea așa-numitor *kick*-urilor și *prod*-urilor, acelor sunete care deviază de la pulsația de bază de tip *timekeeping* (aceste extra-sunete fiind extrase din toba mare erau numite *bombe*).

Este important de explicat că toboșarii *bebop*-ului nu erau doar *timekeepers* (ținători de ritm, interpretii pulsației de bază). *Kicks* și *prods* au fost dezvoltate cu scopul de a adăuga accentele spontane și culoarea liniilor solistice cântate de suflători sau pianști. Aceste sunete serveau cel puțin două scopuri importante: a) comunicarea între toboșarul și solistul care improvizează; b) folosirea procedurii numit *chatter*, asortarea *pop*-urilor și *crash*-urilor care oferă un strat energetic de activitate muzicală și un *drive* deosebit al sonorității band-ului [1 p. 151].

A doua inovație introdusă în practica jazzistică interpretativă de Kenny Clarke și Max Roach constă în luarea unui indiciu de la Jo Jones și în alterarea manierei de ținere a ritmului la toba mare, cântând mai ușor, „netezind” toba mare în loc s-o lovească. Această practică a devenit un standard pentru cel puțin o generație de toboșari de jazz dincolo de inițiatorii săi. Totuși, uneori a fost dificil de depistat aceste procedee în exemple sonore din perioada respectivă, deoarece nu toate instrumentele de percuție erau înregistrate la fel de bine din cauza tehnicii mai puțin performante [1 p. 152].

A treia inovație a avut loc în alegerea instrumentului de percuție folosit pentru *timekeeping*, deci, pentru menținerea pulsației de bază. În stilul *swing* toboșarii și-au reimpus tempoul, lovind toba mare și ținând ritmul pe *snare drum* sau *high-hat*. În perioada *bebop*-ului Kenny Clarke și Max Roach au extins modul în care Jo Jones și Dave Tough deja se îndepărtau de aceste instrumente de percuție. Pe la sfârșitul anilor 1930, J. Jones a cântat ocazional așa-numitul *ride rhythms* pe un singur cinel, iar în înregistrarea lui Count Basie din anul 1937 *One O'Clock Jump*, Dave Tough deja cânta aceste *pattern*-uri ritmice pe un cinel larg care nu făcea parte din *high-hat*. În linii generale, Kenny Clarke este apreciat pentru faptul că a influențat răspândirea largă a cântării *timekeeping rhythms* pe un cinel suspendat de asupra setului de tobe [idem].

Bebop-ul se diferențiază nu numai prin stilul de a cânta desenele ritmice de tip *timekeeping*, dar și prin modul în care erau executate desenele ritmice. Toboșarii jazzului modern au continuat să folosească sunetul susținut al cinelului popularizat de Jo Jones. Totuși, ei nu au făcut asta pe *high-hat* deschis și închis nici pe vreun cinel al *high-hat*-ului. Ei țineau ritmul pe un cinel mare, dens și greu, care le permitea să extragă un sunet *ping* și care se menținea până la următorul *ping*. Cu alte cuvinte, Jo Jones a extins acest procedeu pentru a obține un sunet și mai continuu. Toboșarii *bebop*-ului, de asemenea, au accentuat lovirea *high-hat*-ului rapid și închis pe a doua și a patra bătaie a fiecărei măsuri.

Shaw 'Nuff ca unul din primele exemple ale stilului bebop

Un exemplu elocvent al tratării stilului *bebop* reprezintă piesa *Shaw 'Nuff* compusă de Dizzy Gillespie și Charlie Parker și înregistrată pe 11 mai 1945 de Dizzy Gillespie (trompetă), Charlie Parker (saxofon alto), Al Haig (pian), Curly Russell (bas) și Sid Catlett (toba). Aceasta este una din înregistrările timpurii ale *bebop*-ului care redă cele mai importante trăsături ale stilului lui Charlie Parker și Dizzy Gillespie [3]. Compoziția este condusă de succesiunea armonică a standardului jazzistic *I got rhythm* într-o formă a *evergreen*-urilor jazzistice *A-A-B-A* alcătuită din 32 de măsuri.

Înregistrarea analizată demonstrează structura neomogenă a frazelor muzicale cu accente neașteptate și schimbări frecvente de direcție a melodiei. Improvizatorii își umplu solourile cu multe idei melodice diferite trecute în succesiune rapidă. Din această cauză, uneori se creează o impresie a unor

structuri cam haotice, iar intenția muzicienilor este să le clarifice concomitent cu analiza înregistrărilor. Ca și stilurile și curentele precedente, *bebop*-ul a format un vocabular propriu, procedee de expunere a materialului muzical, modele de acompaniament și principii de improvizație solistică.

Deși tempoul este foarte rapid, forma piesei *Shaw 'Nuff* alcătuită din 32 de măsuri se păstrează în toate improvizațiile soliștilor. Plasată într-o introducere și o încheiere, melodia principală și toate *solo*-urile de improvizație urmăresc aceeași formă. Cu afirmația melodiei de început și sfârșit și trei *chorus*-uri de solouri, această formă apare de cinci ori consecutiv. Introducerea scoate la iveală un simț ritmic aparte al tuturor muzicienilor, inclusiv toboșarul. Din punct de vedere ritmic, secțiunea în cauză este cea mai complicată din toată piesa, folosind tempoul din secțiunile de mijloc. În secțiunea finală, alcătuită din opt măsuri ale introducerii, instrumentele de suflat cântă în unison. Linia melodică a suflătorilor conturează *off-beat*-urile și conține porniri și opriri spontane. Ele sunt sincopate, la fel tipice pentru *bebop*. În măsura a șasea a acestei secțiuni suflătorii cântă primul sunet din melodia piesei, apoi îl repetă cu o octavă mai sus. În cele din urmă își termină fraza reținându-se pe treapta a cincea coborâtă, care în teoria jazzistică are denumirea de *blue fifth*, conturând intervalul de triton între sunetele de bază (treptele I și V) ale modului.

Acest interval care se asociază des cu *bebop*-ul este, de asemenea, folosit pentru a finaliza piesa, subliniind natura jucăușă a stilului lui D. Gillespie; aici *blue fifth* are un efect de tachinare din cauza modului abrupt în care este introdusă și deoarece suflătorii nu rezolvă tensiunea generată. După acest sunet toți muzicienii se opresc, doar pianistul rămâne cântând. Aceasta oferă un *stop-time break* în care pianistul improvizează o linie încadrată în două măsuri (opt bătăi) din introducere. Iar când toți muzicienii rezumă, putem auzi melodia de bază a piesei cântată în unison de trompetă și saxofon.

Vom analiza succesiunea *chorus*-urilor din cadrul piesei analizate. Introducerea este alcătuită din 24 de măsuri: primele opt măsuri se bazează pe un *pattern* format din două măsuri cântat de patru ori de către pian, bas și tobe (Ex. 1). Aici și mai departe vom folosi exemple muzicale de pe pagina web <https://www.sheetmusicnow.com> [4].

Exemplul muzical 1

Secțiunea următoare de opt măsuri expune o frază alcătuită din patru măsuri cântată de două ori de către trompetă și saxofon alto, cu unele schimbări spre sfârșitul secțiunii (de la terțe paralele — la cvarta și cvinta perfecte). Acompaniamentul include acorduri susținute la pian pe *down beat* al fiecărei măsuri. Basul cântă câte o notă pe fiecare bătaie, iar partida toboșarului se bazează pe *ride rhythms* cu *high-hat* — închis și deschis.

Exemplul muzical 2

Următorul fragment format din opt măsuri se deosebește prin linia melodică cântată în unison de suflători cu câteva întreruperi: aici se accentuează *off-beat*-urile, iar acompaniamentul este realizat doar de tobe (fără bas sau pian). Ei se opresc cu măsura a șasea, lăsând pianistul să cânte singur ultimele opt băți ca o tranziție la primul *chorus*. Prin acest procedeu se creează o cezură între introducere și expunerea primului *chorus*.

Primul *chorus* în forma tradițională A-A-B-A începe cu secțiunea A unde melodia este cântată în unison și octave de către trompetă și saxofon, pe fundalul la pian de tip *comping*, cu implicarea procedurii *walking bass*, iar toboșarul cântând *ride rhythms* cu *high-hat*-ul lovit în poziția închisă, la fiecare a doua bătaie.

Exemplul muzical 3

Al doilea *chorus* se bazează pe improvizația la saxofon a lui Charlie Parker. Melodia cântată de muzician se construiește în mare parte din optimi, *comping*-ul ansamblului este mai rar. Saxofonistul face o pauză între A2 și B, iar în *bridge* Ch. Parker interpretează frazele ascendente și descendente. În partida pianului acordurile sunt cântate pe *down beat* și întârziate cu optimi. În secțiunea finală A merită de menționat acompaniamentul pianistic pe *staccato* cu implicarea desenelor ritmice mai variate decât în *bridge*.

Al treilea *chorus* constă din improvizația lui Dizzy Gillespie la trompetă: în cadrul primei perioade trompetistul începe dramatic, urcându-se spre un sunet înalt și decorându-l cu o cădere. Acea figură de introducere este cu atât mai mult izbitoare, deoarece el lasă nouă băți de tăcere după aceasta. Apoi el cântă un grup de optimi până la ultima măsură a primei secțiunii A. Ca și Ch. Parker, el face o pauză scurtă în măsura a opta a fiecărei secțiunii. În a doua secțiune A, D. Gillespie dezvăluie o altă linie melodică lungă formată în mare parte din optimi. Acordurile la pian care îl acompaniază se schimbă la fiecare două sau patru băți, fiind cântate în mare parte *staccato*.

În cadrul secțiunii numite *bridge* D. Gillespie cântă trei sunete incipiente tare și ferm. Fiecare acord durează opt măsuri și pianistul A. Haig le lovește pe prima bătaie a măsurii și le lasă să răsun. Apoi se întoarce la acompaniament cu hașura *staccato* și sincopat după a șaptea măsură din *bridge*. D. Gillespie umple ultimele patru măsuri cu un lanț lung de optimi. În secțiunea concluzivă a acestui *chorus* D. Gillespie construiește primele douăsprezece băți ale liniei melodice în întregime pe triotele, revenind ulterior la cântarea unui lanț lung de optimi.

Al patrulea *chorus* reprezintă improvizația la pian cântată de Al Haig. Partida lui este alcătuită în mare parte din optimi pentru a-și construi improvizația în partida mâinii drepte, iar în partida mâinii stângi se interpretează acompaniamentul acordic.

Atragem atenția la faptul cum ritmurile din liniile melodice create de A. Haig sunt similare cu ale lui Ch. Parker. Nu întâmplător, A. Haig este considerat unul dintre primii pianiști care a însușit stilul *bebop*. Merită de adăugat că acompaniamentul *combo* include procedee de *walking bass* și *ride rhythms* pe cinel, iar în *bridge* mai frecvent este folosit procedeelele numite *bomb*.

Al cincilea *chorus* seamănă cu primul *chorus*, prin aceasta asigurând o structură arhitectonică echilibrată, iar în acompaniament sunt depistate mai multe *bombs* la toba mare decât în primul *chorus*.

Secțiunea inițială (introducere) se repetă ca o încheiere. Această secțiune diferă puțin de modul în care introducerea se termină, deoarece după *call* (chemarea) instrumentelor de suflat, cântând *blue fifth* menținută, *response* (răspunsul) din partida pianului nu este un șir de optimi, ci o gamă construită pe sunetele modului anhemitonic interpretat în tempoul rapid.

Concluzii

În baza analizei realizate, putem schița unele concluzii privind specificul tratării instrumentelor de percuție în cadrul stilului *bebop*.

1. Setul de percuție în perioada *bebop*-ului capătă structura și componența tipică modernă: cerințele interpretative ale *bebop*-ului au determinat selectarea doar a instrumentelor ale căror posibilități tehnice și expresive corespund stilului. După cum afirmă cercetătorul rus Gh. Sokolov, acest set a fost alcătuit din toba mare, toba mică, 2 sau 3 *tom-tom*-uri, *high-hat*, *ride cymbal* și *crash cymbal* [5 p. 12].

2. Toboșarii *bebop*-ului se diferențiau de cei din *swing* prin amplificarea frecvenței și a spontanității *kick*-urilor și *prod*-urilor, netezind toba mare în loc de a o lovi, prin cântarea *ride rhythms* pe un cinel suspendat și lovind pe *high-hat* rapid, strident, închis pe bătaia a doua și a patra, deci pe baza procedurii *down beat*.

3. Toboșarii *bebop*-ului *Jo Jones*, *Sid Catlett*, *Kenny Clarke*, *Max Roach*, *Dave Tough* și alții au implementat mai multe procedee interpretative inovatoare, precum *chatter*, *pop*, *crash*, asigurând un stil interpretativ distinctiv și inovator și schimbând considerabil tratarea și rolul instrumentelor de percuție în cadrul componenței interpretative *combo*.

Referințe bibliografice

1. GRIDLEY, M. *Jazz Styles. History and Analysis*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1997. ISBN 0-13-260-985-1.
2. TANNER, P.O.W., MEGILL, D.W., GEROW, M. *Jazz. Eighth Edition*. Dubuque: Brown&Benchmark Publishers, 1997.
3. *Charlie Parker, Dizzy Gillespie — Shaw’Nuff* [imagine video]. [accesat 02 febr. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=DGrZpTWSkh4>
4. SHAW ,NUFF [online]. In: *Sheet Music Now*: [site]. [accesat 19 mar. 2023]. Disponibil: <https://www.sheetmusicnow.com/products/shaw-nuff-c-instruments-p403406>
5. СОКОЛОВ, Г.В. *Ударная установка (вопросы эволюции и исполнительства)*. Автореф. дис.... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2010.

**ВЕРОНИКА ГАРШТЯ: НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОЙ КАРЬЕРЫ
В ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЕ ДОЙНА**

**VERONICA GARȘTEA: ÎNCEPUTUL CARIERII ARTISTICE
ÎN CAPELA CORALĂ DOINA**

**VERONICA GARSTEA: THE BEGINNING OF THE ARTISTIC CAREER
IN THE DOINA CHOIR CHAPEL**

NATALIA BLÎNDU¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.087.68.071.2(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.11>

В статье речь идет о начальном этапе жизненного пути и творческой карьеры Вероники Александровны Гарштя, художественного руководителя хоровой капеллы «Дойна» в период 1963—2012 гг. Этот этап охватывает годы юности артистки вплоть до 1963 года. Анализируется ее работа в качестве хормейстера капеллы, сотрудничество с Владимиром Мининым, приводятся отзывы и рецензии в союзной прессе о высокой оценке ее профессионализма и таланта. Делается вывод, что первые годы профессиональной деятельности Вероники Гарштя в хоровой капелле «Дойна» определили ее дальнейшую дирижерскую карьеру и явились ключевым периодом в становлении как легендарного художественного руководителя коллектива на протяжении второй половины XX века.

Ключевые слова: Вероника Гарштя, концерт, хормейстер, хоровая капелла «Дойна», хоровое исполнительство

Articolul tratează etapa inițială a vieții și carierei profesionale a celebrei artiste Veronica Garștea, conducător artistic și prim-dirijor al Capelei Corale „Doina” (1963—2012). Această etapă include anii de tinerețe ai artei, inclusiv până în anul 1963. Studiul analizează activitatea Distinsei Doamne în calitate de maestru de cor al capelei, precum și colaborarea cu Vladimir Minin. De asemenea, sunt expuse ecurile și recenzile din presa timpului privind înalta apreciere a profesionalismului și talentului artistic al protagonistei. În concluzie, se subliniază că primii ani de activitate profesională a Veronicăi Garștea în cadrul Capelei Corale „Doina” au contribuit în mod esențial la continuarea carierei de dirijor a artei, constituind, incontestabil, și o perioadă-cheie în formarea și afirmarea Domniei Sale, care a devenit legenda artei corale naționale din a doua jumătate a secolului XX.

Cuvinte-cheie: Veronica Garștea, concert, maestru de cor, Capela Corală „Doina”, interpretare corală

This article deals with the initial period of the life and artistic career of the famous Veronica Garstea, the artistic director and first conductor of the „Doina” Choral Chapel. This period covers the years of the artist’s youth until 1963. Her activity as the choirmaster of the chapel, her collaboration with Vladimir Minin, reviews in the allied press regarding the high appreciation of her professionalism and talent are analyzed. It is concluded that the first years of professional activity of conductor Veronica Garștea in the Doina Choral Chapel determined the continuation of her career as a conductor and were a key period in her development as a successful conductor and artistic director of the chapel in the second half of the 20th century.

Keywords: Veronica Garstea, concert, choirmaster, „Doina” Choral Chapel, choral performance

Введение

Вероника Гарштя, молдавский хормейстер и педагог, Народная артистка СССР, является самой значимой фигурой в истории хоровой капеллы Дойна. Ее дирижерская карьера началась и полностью реализовалась в этом коллективе и стала символом молдавского хорового исполнительства XX века. Более 50-ти лет Вероника Александровна успешно руководила Дойной и прославила коллектив в республике и за рубежом.

1 E-mail: nataliacons1290@mail.ru

В настоящей статье ставится цель осветить начальный этап творческого пути В. Гаршти и обозначить события, определившие ее судьбу как легендарного художественного руководителя капеллы. Публикация выполнена на основе материалов из архива АМТНН, а также из фондов Национального архива Республики Молдова (НАРМ). Это личное дело В. Гаршти, приказы Министерств культуры СССР и МССР, протоколы заседаний Художественных комиссий Молдавской государственной филармонии (МГФ), распоряжения и деловая переписка о репертуаре, графики работы артистов капеллы, публикации в союзной прессе, афиши и концертные программы 1957—1963 годов.

Юные годы и учеба

Вероника (Вера) Александровна Гарштя родилась 9 марта 1927 года в селе Гульбоака Оргеевского района, в крестьянской семье. В возрасте 13 лет она окончила начальные классы школы, в годы Второй мировой войны находилась в родном селе, занимаясь сельским хозяйством [1 с. 10]. По окончании войны Вера Гарштя некоторое время заведовала сельским клубом, а в 1947—1948 гг. работала воспитателем Исаковского детского дома Оргеевского района.

Профессиональное становление молдавского хорового дирижера началось в 1948 г. в Кишиневском музыкальном училище, после окончания которого продолжилось (1952—1957) в Кишиневской государственной консерватории по специальности хоровое дирижирование в классе Е. Богдановского. Будучи студенткой консерватории, В. Гарштя начала преподавать в музыкальном училище, что говорит о признании ее рано сформировавшихся исполнительских и организаторских качеств. По окончании консерватории с отличием и присвоении квалификации дирижера хора и преподавателя, молодая выпускница была направлена в Молдавскую государственную филармонию [3 л. 31]. 23 мая 1957 г. в связи с направлением в филармонию «дипломантки-дирижера» с целью «подготовки и воспитания хормейстера для хоровой капеллы *Дойна* из национальных кадров» дирекция МГФ отправила запрос Министерству культуры МССР об утверждении в штате хоровой капеллы *Дойна* дополнительной единицы дирижера (хормейстера), которая раньше не предусматривалась [4 л. 12, 38].

Должность хормейстера в Дойне

Таким образом, административное решение правительства предопределило карьерную судьбу молодого дирижера, что рассматривалось в рамках политического курса на формирование национальных руководящих кадров в области культуры. Дополнительные стратегические цели руководства МГФ в назначении В. Гаршти¹ хормейстером Дойны были связаны с необходимостью повышения профессионального уровня филармонических коллективов ввиду их предстоящего участия в Декаде молдавского искусства и литературы в Москве в 1960 г. Именно для решения этой задачи, а также в связи с оптимизацией всей концертной деятельности филармонии, 6 февраля 1957 г. был учрежден Художественный совет МГФ², на первом же заседании которого особое внимание было уделено именно хоровой капелле Дойна. Среди прочих полномочий, Художественный совет обсуждал вопросы формирования творческих коллективов, участвовал в просмотре вновь приглашаемых исполнителей, в случае надобности, давал

1 По некоторым документам из архива МГФ — В. Гарштя-Кобалиу.

2 Художественный совет Молдавской государственной филармонии, по свидетельству архивных материалов, это «коллективный орган, призванный содействовать творческому росту филармонии на основе метода социалистического реализма, путем привлечения творческих сил ее коллективов к активному участию в формировании репертуара, в повышении качества концертных выступлений и в решении важнейших вопросов деятельности филармонии, а также уделять особое внимание созданию молдавского репертуара, национального по форме и социалистического по содержанию» [6 с. 1]. Художественный совет филармонии включал в себя членов администрации, а также представителей каждого коллектива филармонии, а художественные советы самих коллективов, в свою очередь, состояли из выбранных артистов и их непосредственного руководства.

свои заключения об изменении в персональном составе коллективов, а также, приглашал на работу дирижеров, балетмейстеров, хормейстеров и других творческих работников [6 с. 3].

В соответствии с этим в коллективе начались значимые трансформации, касающиеся смены художественного руководства. В апреле 1957 г. был освобожден от должности дирижера и художественного руководителя капеллы Моисей Кононенко¹, Заслуженный деятель искусств МССР и Туркменской ССР и временно исполняющим эти обязанности назначен Михаил Брезденюк², Заслуженный артист МССР, старейший работник капеллы, ученик профессора К. Пигрова³ [7 с. 124]. Одновременно с этими перестановками на должности хормейстеров были приглашены молодые специалисты, выпускники Кишиневской государственной консерватории — Михаил Пелин⁴ (апрель) и Вероника Гарштя (май) [3 л. 31]. Появление молодых хормейстеров значительно оживило творческий процесс в коллективе. Под их совместным руководством капелла начала активно разучивать новый репертуар.

Первое упоминание имени В. Гарштя в документах МГФ появляется уже 5 июня 1957 г. в приказе Министра культуры МССР о поощрениях за активное участие в подготовке Первого республиканского фестиваля молодежи [9 л. 31]. Молодая хормейстер с энтузиазмом окунулась в творческую работу и с первых дней стала проявлять себя как трудолюбивый и энергичный дирижер. С ее назначением рабочий график капеллы максимально уплотнился. В сравнении с другими коллективами филармонии, рабочие часы артистов Дойны распределялись в отрезке с 10.00 час. до 21.00 час., а порой и до 23.00 час., с одним выходным днем в неделю⁵. Согласно рабочему графику капеллы за август 1957 г., Вероника Гарштя ежедневно проводила репетиционные работы следующим образом:

10.00-11.00 — работа с женской/мужской группой⁶.

11.00-14.00 — общий хор, «художественная отделка» произведений программы — совместно с М. Пелином и художественным руководителем М. Брезденюком.

19.00-21.00 — вечерние вызовы — женская/мужская группа.

Концертную программу на прослушиваниях «прогоняли» М. Пелин, В. Гарштя, М. Брезденюк [4 с. 17-41].

Настоящим профессиональным вызовом для молодого хормейстера стали разучивание и подготовка новой программы, состоящей из обработок молдавского народного музыкального творчества и фольклора соседних республик к празднованию 40-летия Октябрьской революции [10 с. 1].

В. Гарштя активно внедрилась не только в рабочий процесс капеллы Дойна, но и в администрирование и решение стратегических задач на уровне коллектива, а в скором времени и всей филармонии. Начиная с августа 1957 г. В. Гарштя являлась членом Художественного совета Дойны [6 с. 34]. В рамках заседаний Вероника Александровна активно участвовала в прослушивании и принятии новых произведений в репертуар капеллы, высказывая компетентное

1 Кононенко Моисей Никифорович (1891-?) — художественный руководитель хоровой капеллы Дойна в 1950-е гг.

2 Брезденюк Михаил Федорович (1895-?) — хормейстер хоровой капеллы Дойна, в период апрель 1957 года — март 1958 года — художественный руководитель и дирижер.

3 Пигров Константин Константинович (1976-1962) — профессор Одесской консерватории, хоровой дирижер и педагог, Заслуженный деятель искусств УССР. К. Пигрову принадлежат учебные пособия, в которых обобщен его многолетний опыт работы хормейстера и педагога: Руководство хором и Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ. В 1930 г. он организовал в Тирасполе самодеятельный хор из молдавских рабочих и колхозников и был его художественным руководителем. Этот коллектив стал одним из лучших в республике (с 1936 г. — хоровая капелла Дойна).

4 Пелин Михаил Денисович (1925-1971) — дирижер-хормейстер хоровой капеллы Дойна в 1957-1961 гг.

5 Для сравнения укажем, что, например, оркестр народной музыки Флуераш в тот же период работал с 10.00 час. до 15.00 час.

6 В. Гарштя и М. Пелин проводили репетиции с женской и мужской группами поочередно, меняясь каждый день.

мнение по каждому вопросу. А начиная с 1958 г. В. Гарштя вошла в состав Художественного совета МГФ [17 с. 2].

Для примера сошлемся на протокол планового заседания Художественного совета МГФ от 20 сентября 1957 г., на котором проводился прием нового репертуара хоровой капеллы Дойна, разученного художественным руководителем М. Брезденюком и молодыми хормейстерами. Присутствующие члены совета: дирижер симфонического оркестра филармонии Л. Гуртовой, директор филармонии Г. Чайковский, педагог по вокалу Л. Бабич¹, другие музыканты высказывали свое мнение о работе коллектива за первый год деятельности по повышению профессионального уровня и подготовки к Декаде. В контексте высокой работоспособности и достижений капеллы был по достоинству оценен вклад молодых хормейстеров. По словам Л. Гуртовой, «молодые хормейстеры произвели хорошее впечатление, особенно товарищ Гарштя хорошо себя показала» [6 л. 40]. Юным возрастом Вероники Гарштя и недавним окончанием ею консерватории члены художественного совета объясняли то, что у нее еще не выработался собственный дирижерский стиль и навыки создания сценического образа. По словам Л. Гуртовой, она «хорошо дирижирует, только костюм у нее неудачный» [7 л. 40].

Несмотря на молодость, В. Гарштя со всей ответственностью исполняла свои обязанности: разучивала новые произведения с артистами капеллы как хормейстер, участвовала в концертах и выступлениях Дойны в качестве второго дирижера. Первые программы капеллы под ее управлением содержали молдавские народные песни, хоровые произведения советских и зарубежных композиторов, песни стран народной демократии [6 л. 40]. Согласно планам и графикам работы коллективов филармонии на 1957 г. капелла осуществляла активную концертную деятельность, включающую работу «на стационаре» (23 концерта), выездные концерты по МССР (41 концерт), гастрольные по городам других республик Советского Союза² (14 концертов), а также участие в концерте, посвященном 40-летию Октября [12 с. 1].

Тем не менее, общий уровень исполнительской культуры *Дойны* в то время напоминал скорее самодеятельный хор, нежели академическую капеллу, о чем неоднократно упоминалось на заседаниях художественных советов филармонии. По поводу Дойны постоянно возникало много вопросов: говорилось, что в коллективе страдают интонация и дикция, поэтические тексты низкого качества, особенно в обработках молдавских народных песен [4 с. 10]. Об этом же свидетельствовал и В. Минин, который в 1958 г. был приглашен на должность художественного руководителя коллектива. Он, в частности, вспоминал: «Я прекрасно понимал, что уровень капеллы средний, и надо заниматься серьезно» [2 с. 12].

Для дальнейшего повышения личного профессионального уровня в декабре 1957 г. приказом Управления по делам искусств Министерства культуры МССР В. Гарштя была командирована в г. Москву в Государственный академический русский хор под управлением А. Свешникова³ сроком на 3 месяца [7 л. 312]. Стажировка в одном из лучших хоров Советского Со-

1 Бабич Лидия Осиповна (1897-1970) — румынская и молдавская оперная певица, примадонна Бухарестской оперы 1930-х годов, музыкальный педагог, доцент Кишиневской государственной консерватории. В годы войны выступала на фронтах и в тылу в составе ансамбля молдавской песни и пляски Дойна под руководством композитора Д. Гершфельда. Ее постоянным аккомпаниатором в эти годы была Гита Страхилевич. С 1957 г. являлась консультантом по вокалу хоровой капеллы Дойна.

2 В этот период гастрольные поездки проходили в Черновцах, Львове, Вильнюсе, Риге, Таллине, Вологде, Кирове, Ижевске, Казани, Чебоксарах, Йошкар-Оле, Саранске, Пензе, Рязани и в Ленинградской области.

3 Свешников Александр Васильевич (1889-1980) — русский хоровой дирижер, хормейстер, педагог, общественный деятель. С 1941 г. возглавлял организованный им Государственный хор русской песни (ныне — Государственный академический русский хор имени А. Свешникова), которым руководил до конца жизни. В 1944 г. организовал Московское хоровое училище. В 1944-1974 годах преподавал в Московской государственной консерватории им. П. Чайковского: в 1944-1948 — декан дирижерско-хорового факультета; с 1946 — профессор; в 1949-1950 — заведующий кафедрой хорового дирижирования, затем в течение почти 30 лет (1948-1974) — ректор. Среди консерваторских учеников А. Свешникова — крупнейшие хормейстеры А. Юрлов и В. Минин.

юза дала мощный толчок в профессиональном росте Вероники Александровны, укрепила ее решимость идти по выбранному пути и открыла перед ней новые горизонты исполнительских возможностей хорового коллектива масштабов капеллы.

В связи с уходом на пенсию художественного руководителя капеллы М. Брезденюка, руководство МГФ назначило В. Гарштю с 1 апреля 1958 г. исполняющей обязанности художественного руководителя хоровой капеллы Дойна [5 с. 145]. Несмотря на то, что это была временная должность (15 апреля 1958 г. художественным руководителем Дойны стал В. Минин, а В. Гарштя вернулась к должности хормейстера)¹, этот факт говорит о высоком уровне доверия руководства МГФ молодому дирижеру.

Работа с Владимиром Мининым

Работа в *Дойне* под руководством В. Минина стала для В. Гаршти еще одним этапом профессионального совершенствования, поскольку, выполняя поручения главного дирижера, она перенимала его методы работы с капеллой. В. Минин, приступая к руководству *Дойной*, видел свою задачу в том, чтобы «подготовить капеллу к выступлению на фестивале молдавского искусства в Москве»² [2 с. 13]. Руководитель считал необходимым условием регулярное проведение занятий с хористами по сольфеджио и вокалу на высоком методическом уровне. В. Минин также вспоминал: «Постепенно я стал использовать метод, который К. Станиславский называл тренингом и муштрой. Настоящий тренинг. И в результате движение вперед, безусловно, было, потому что, если бы его не было, не пришло бы общесоюзное признание капеллы. Оно выразилось в том, что мы были приглашены на гастроли, вернее, нам организовали гастроли, начиная от Прибалтики, заканчивая Грузией» [2 с. 13].

В 1958 г. *Дойна* осуществляла активную концертную и гастрольную деятельность, в том числе и за пределами республики. Гастроли в городах Украины проходили в периоды с 21 ноября по 26 декабря 1958 г., с 16 мая по 1 июля 1959 г., в которых Вероника Александровна принимала непосредственное участие [15 с. 268]. А многие гастроли по городам республики доверялись ее управлению полностью [15 с. 322]. В Декаде молдавского искусства и литературы в Москве, 27 мая — 05 июня 1960 г., В. Гарштя не участвовала по личным обстоятельствам [16 с. 246], но в последующие годы продолжила активную работу в качестве хормейстера, выезжала на гастроли с капеллой, выступала с концертами бригад *Дойны*, а также разъезжала по республике в поисках новых талантливых певцов для капеллы.

В сотрудничестве с новым художественным руководителем В. Гарштя приобрела такие профессиональные и организаторские качества и навыки, как умение четко формулировать творческие цели и находить пути к их достижению, способность выстраивать баланс хорошего звучания, искусство доносить художественную идею исполняемого произведения. В ее профессиональные обязанности стали входить командировки по районам МССР для отбора кадров в капеллу из числа участников республиканской художественной самодеятельности [13 с. 289]. Именно самодеятельные хоры республики станут в дальнейшем одной из сфер профессионального интереса будущего художественного руководителя хоровой капеллы³.

1 Минин Владимир Николаевич (род. 1929) — русский хоровой дирижер, педагог; Заслуженный артист МССР (1960), лауреат Государственной премии СССР (1982), Народный артист СССР (1988), создатель и художественный руководитель Московского государственного академического камерного хора. В период с 1958 г. по 1963 г. — художественный руководитель и дирижер хоровой капеллы Дойна.

2 Речь идет о Декаде молдавского искусства и литературы в Москве в 1960 г.

3 Став в 1963 г. во главе Заслуженного коллектива республики, Вероника Александровна осуществляла активную культурно-просветительскую деятельность в городах и селах МССР, оказывая методическую поддержку хоровым самодеятельным коллективам, подбирая и пополняя их репертуар, а также посещая их репетиции и приглашая руководителей в столицу для обмена опытом. Примером такой деятельности стал визит хоровой капеллы Дойна в колхоз *Viața nouă* села Чокылтень Оргеевского района в июне 1964 г. и последующее «шеф-

В. Гарштя была непосредственным свидетелем и участником того, как репертуар Дойны наращивался в двух направлениях: народной и академической музыки. В области молдавской хоровой музыки работа шла над совершенствованием поэтических текстов и улучшением их музыкального воплощения. К созданию произведений для хора приглашались ведущие композиторы Молдавии — А. Стырча, В. Загорский, другие творцы. Репертуарный список Дойны обновился новыми образцами русской и советской классики — произведениями С. Танеева, А. Гречанинова, Д. Шостаковича и др. [19 с. 112]. За годы работы с В. Мининым, В. Гарштя приобрела ценнейший хормейстерский опыт, непосредственно организуя и проводя регулярные занятия по сольфеджио, которые интенсифицировал художественный руководитель капеллы. Этим удалось достичь необходимого исполнительского уровня в области интонирования и четкости произношения слов. Активная подготовка к Декаде вывела капеллу на профессиональный уровень академического хорового исполнительства, который расцвел в дальнейшие годы руководства В. Гаршти.

Отзывы о молодом специалисте

Хормейстерская работа В. Гаршти была высоко оценена руководством филармонии. В статистическом отчете по филармоническим коллективам за 1960 г. была отмечена продуктивная работа, которую она проводила с коллективом в разучивании концертных программ [20]. А годовой отчет 1961 г. свидетельствует о том, что В. Гарштя возглавляла «огромную работу по сольфеджио и теории музыки», которая проводилась в капелле [21 с. 2].

Яркая личность Вероники Гарштя не могла укрыться и от внимания прессы. Начиная с 1957 г. имя Вероники Александровны неразрывно с названием Дойна появляется в столичной и республиканской прессе. Описывая успех новой хоровой программы, кишиневские газеты отмечали прекрасное впечатление от дебюта молодых хормейстеров. Уточнялось, насколько «прекрасное впечатление оставила В. Гарштя, которая как молодой дирижер первый год работает с профессиональным хором, но это не мешает ей держать себя на сцене самостоятельно и уверенно» [18]. Отмечалось также, что «в ее искусстве подкупает богатая музыкальность и темпераментность» [18].

Уже в августе 1962 г. Вероника Александровна фигурирует в афишах филармонии как дирижер капеллы. С января 1963 г. В. Гарштя единолично дирижирует всеми концертами Дойны [22 с. 119]. А начиная с апреля 1963 г. хоровая капелла *Дойна* бесценно выступает под управлением Вероники Александровны как художественного руководителя вплоть до ее кончины [22].

Выводы

Таким образом, первые годы профессиональной деятельности Вероники Гарштя в хоровой капелле *Дойна* определили ее дальнейшую дирижерскую карьеру и сформировали полувековой творческий тандем коллектива и его художественного руководителя, который прославил молдавское хоровое исполнительство в республике и за рубежом.

Библиографические ссылки

1. *Universitatea de Stat a Artelor*. Arhiva AMTAR. Ф. 2. Оп. 8. Д. 11-13.
2. БЛЫНДУ, Н. От первого лица: хоровая капелла «Дойна» в воспоминаниях В.Н. Минина, художественного руководителя коллектива в 1958—1963 гг. В: *Universum: филология и искусствоведение*: электрон. науч. журн. [online]. 2023, № 4 (106), с. 11-16 [accesat]. Disponibil: //7universum.com/ru/philology/archive/item/15317
3. *Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг.* НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 300.
4. *Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг.* НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 293.

ство» В. Гаршти над хоровым ансамблем колхоза: руководство его работой и поддержка при участии коллектива в Республиканском смотре народных ансамблей в МГФ [8 с. 94-95].

5. Молдавская Государственная филармония. Хоровая капелла «Дойна» 1958 год. Архив Дирекции «Moldova-Concert». Ф. 1. Оп. 2. Д. 168.
6. Положение о художественном совете филармонии, списки членов, планы работы на I полугодие 1957 года. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 299.
7. Приказы по Молдавской Государственной филармонии за 1-ую половину 1957 года. Архив Дирекции «Moldova-Concert». Ф. 1. Оп. 2. Д. 147.
8. НАРМ. Ф. 3011. Оп. 1. Д. 54.
9. Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 292.
10. Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 297.
11. Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 307.
12. Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 296.
13. Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 319.
14. Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 320.
15. Молдавская Государственная филармония. Хоровая капелла «Дойна» 1958 год. Архив Дирекции «Moldova-Concert». Ф. 1. Оп. 2. Д. 168.
16. Молдавская Государственная филармония. Хоровая капелла «Дойна» 1958 год. Архив Дирекции «Moldova-Concert». Ф. 1. Оп. 2. Д. 179.
17. Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 326
18. Советская Молдавия. 1957, 29 окт.
19. Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 349.
20. Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 358.
21. Молдавская Государственная филармония, 1942—1957 гг. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 376.

**ПЕРВАЯ ЧАСТЬ СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА
В КОНТЕКСТЕ ДИРИЖЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**PRIMA PARTE A DANSURILOR SIMFONICE DE SERGHEI RAHMANINOV ÎN
CONTEXTUL INTERPREȚĂRII DIRIJORALE**

**THE FIRST PART OF THE SYMPHONIC DANCES BY SERGUEI
RACHMANINOV IN THE CONTEXT OF CONDUCTING INTERPRETATION**

DENIS CEAUSOV¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0000-0605-186X>

CZU 785.11.083.1:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.12>

Настоящая статья посвящена исполнительскому (дирижерскому) анализу первой части „Симфонических танцев” С. Рахманинова. На основе тщательного изучения партитуры, существующих записей, в том числе прижизненного исполнения фортепианного переложения сочинения самим композитором, а также документальных материалов и анализа исполнительских трактовок ведущих дирижеров современности, формулируются исполнительские рекомендации, позволяющие выстроить цельную, мотивированную и отражающую композиторский замысел исполнительскую стратегию.

Ключевые слова: С. Рахманинов, „Симфонические танцы”, дирижер, исполнительская трактовка

Acest articol este dedicat analizei interpretative (dirijorale) a primei părți a „Dansurilor simfonice” semnate de S. Rahmaninov. În baza unui studiu amănunțit al partiturii, al înregistrărilor existente, inclusiv al interpretării unui aranjament pentru pian al operei de către compozitor în timpul vieții, precum și în baza materialelor documentare și de analiză a metodelor de interpretare a unor dirijori de seamă ai timpului nostru, sunt formulate recomandări de interpretare care contribuie la elaborarea unei strategii de performanță coerentă și motivată, capabilă să reflecte conceptul compozițional al lui S. Rahmaninov.

Cuvinte-cheie: S. Rahmaninov, „Dansuri simfonice”, dirijor, tratare interpretativă

This article is dedicated to the interpretative (namely conducting) analysis of the first part of the „Symphonic Dances” written by S. Rachmaninov in 1940. Based on a thorough study of the score, the existing recordings, including the interpretation of a piano version of the work made by the composer himself, as well as the documentary materials and the analysis of the interpretations of the leading conductors of our time, interpretation recommendations are formulated that allow the construction of a coherent, motivated interpretative strategy that reflects the composer’s concept.

Keywords: S. Rachmaninov „Symphonic Dances”, conductor, performing treatment

Введение

Симфонические танцы (ор. 45, 1940) — последнее сочинение С. Рахманинова, премьера которого состоялась в Филадельфии 3 января 1941 года. Композитор посвятил произведение его первым исполнителям — Филадельфийскому симфоническому оркестру и дирижеру Ю. Орманди. Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, саксофон, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, ксилофон, колокольчики, колокола, арфа, фортепиано, струнные.

Исследователи определяют жанр цикла как трёхчастную оркестровую сюиту. «Первая часть написана в движении марша-шествия, вторая — вальса, третья своей стремительностью отда-

1 E-mail: denisceausov@mail.ru

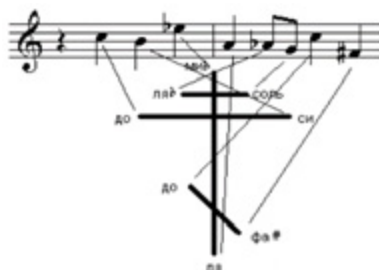
ленно напоминает не то фантастическую жигу, не то «адский» хоровод» [1 с. 101]. Все части имели программные названия, символизирующие этапы человеческой жизни, причем не сначала, а с ее пика. По свидетельству С.А. Сатиной, композитор «хотел обозначить отдельные части «Симфонических танцев»: «День», «Сумерки» и «Полдень», но отказался от этой мысли» [2 с. 102], что было продиктовано нежеланием композитора навязывать слушателю собственную концепцию.

Этим объясняется огромный диапазон музыковедческих трактовок произведения. А.Б. Гольденвейзер писал: «Это страшное произведение — *Danse macabre*. Он вплотную подошел к смерти и с огромной гениальной силой рассказал про ее неумолимое костяное равнодушие. Мотив *Dies irae* его всю жизнь преследовал... Страшная вещь...» [цит. по 3 с. 111]. О. Соколова дает такое определение: «Это яркая, красочная симфоническая композиция, насыщенная глубоким философским содержанием» [4 с. 148]. А российский музыковед А. Кандинский оценивает опус как «правдивое свидетельство эмоционально-психологической атмосферы самого социально-взрывчатого периода европейской и мировой истории» [1 с. 100]. Такое разнообразие взглядов на произведение С. Рахманинова ставит перед исполнителем множество задач по интерпретации музыкального текста, авторских ремарок, раскрытию звуковых образов и философского содержания партитуры.

Дирижерский анализ 1 части

Первая часть *Non allegro* написана в драматической тональности *c-moll*; с точки зрения архитектоники представляет собой сложную трехчастную форму со вступлением и кодой. Музыкальный материал вступления содержит два контрастных элемента. Первый — короткий трёхзвучный мотив, построенный на нисходящих терциях, поочередно повторяемый английским рожком, кларнетом, фаготом и бас-кларнетом. Это предзнаменование главных образов, которые появятся далее (на первом мотиве строится основной раздел части — гротескный марш-скерцо). «Английский музыковед Барри Мартин считает, что в начале первой части звучит искаженный мотив *Dies irae*, из которого вырастает главная тема» [3 с. 108]. Дирижеру важно уделить внимание артикулированному исполнению акцента, которым заканчивается каждое проведение этой „микротемы”. В некоторых редакциях этот акцент обозначен знаком *tenuto* под нотой, однако, анализируя запись исполнения Симфонических танцев самим С. Рахманиновым, где он впервые играет на фортепиано свое произведение дирижеру Филадельфийского оркестра Ю. Орманди [5], можно услышать, что сам автор интерпретирует эти акценты с активной артикуляцией. В партитуре обнаруживается ритмическая пульсация в аккомпанементе у струнных, вызывая аллюзии с жанром токкаты. Особого внимания заслуживает темповое указание *Non allegro* (не скоро, не быстро). Композитор как бы дает подсказку дирижеру не загонять и контролировать темп. Динамические аспекты первого мотива вступления ограничиваются *p* и *pp*.

Второй мотив (ц. 1) ярко контрастирует с первым, звучит на *ff* и представлен резкими, отрывистыми аккордами оркестрового *tutti* (без труб, тромбонов, тубы и ударных). Безусловно, дирижеру необходимо добиться здесь „жесткой” совместной игры во всех оркестровых группах; при этом в общем балансе следует выделить первую флейту, первый гобой, первые скрипки и, поочередно, третью и вторую валторну. Мелодический рисунок, исполняемый этими инструментами, очерчивает фигуру тройного православного креста [6 с. 142].



Аккорды струнных в этом фрагменте играют исключительно смычком вниз, что, безусловно, провоцирует микро-паузы между восьмыми, идущими подряд, без пауз (тт. 2, 4 после ц. 1). Чтобы избежать несинхронного исполнения, необходимо точное соблюдение *staccato* у валторн и деревянных духовых. В этом случае все аккорды, паузы и микро-паузы совпадут „по вертикали”, и мы получим артикулированное, тембрально сбалансированное звучание всего оркестра. Вступление большого барабана, тромбонов и труб (5 т. после ц. 1) нуждается в отдельном дирижерском показе; здесь предполагается ритмически точное исполнение шестнадцатых у литавр, звучащих на второй доле перед кульминационными аккордами вступления (тт. 5, 6 после ц. 1), первый из которых обозначен *sff*.

Главная тема раздела А первой части (2 т. до ц. 2 — 4 т. после ц. 10) представляет собой стремительную выразительную мелодию, выросшую из мотива вступления. Рельефный ритм, поддержанный ударными инструментами, неизменный стабильный темп (*Non allegro*), акценты, авторская ремарка *molto marcato* безусловно являются признаками марша (н. пр. № 4). Тема развивается на протяжении всего раздела. Е. Фраёнова пишет: «Интенсивность развития и само трехчастное строение главной темы позволяют сравнить ее с главной партией в сонатной форме (цифра 2 — изложение темы; 3 такта до цифры 5 — развитие темы; цифра 9 — сокращенная реприза)» [7].

Сначала тема проводится у деревянных духовых на *ff*, затем (5 т. после ц. 4), звучит в низком регистре фортепиано, тембр которого должен преобладать, поддержанным контрабасами, контрафаготом, виолончелями и фаготом. Вступление фортепиано нуждается в отдельном дирижерском показе, так как это первое появление инструмента. Развитие музыкального материала имеет вариационный характер, тема поочередно возникает у деревянных, у струнных и труб. Особое внимание нужно уделить разнообразию артикуляционных приемов в подголосках (акценты, *staccato*, *marcato*, *tenuto*). Правильное и точное их исполнение в сочетании с ритмами и тембрами ударных инструментов (треугольник, бубен, малый барабан) создаст эффект колокольного перезвона (ц. 7 — ц. 9).

Анализируя тему раздела А, обращают на себя внимание широкие лиги, которые, здесь являются фразировочными, демонстрируя направление фразы к акцентированным или отмеченным *staccato* звукам. Следует подчеркнуть, что композитор уделял огромное внимание фразировке: в интервью Э. Арнольду он говорит: «Если я много работал над фразой и, закончив ее, знаю, что она сделана хорошо, то испытываю чувство глубочайшего удовлетворения» [8 с. 142]. Отдельное внимание стоит уделить аккордовой пульсации, звучащей на фоне главной темы раздела А. По мнению А. Кандинского, «Сверх всего в теме заложена еще и хоровая песенность древнерусского «знаменного» происхождения. Она скрыта в аккордовом фактурном слое, который, с первого взгляда, служит всего лишь аккомпанементом, но на деле обладает весьма самостоятельным тематическим значением. Последнее выступает вполне отчетливо, если внимательно вслушаться в параллельно движущиеся пульсирующие аккорды сопровождения» [1 с. 107]. Действительно, в процессе анализа мелодического движения голосов, обнаруживается звукоряд знаменного распева; в контексте сказанного исполнитель должен уделить внимание артикулированному исполнению акцентов, так как именно ими композитор обозначает мелодическое движение древнерусской темы.

Обязательным является соблюдение всех авторских динамических оттенков. Во-первых, таким образом, композитор функционально разделяет оркестр (тема, аккомпанемент, подголоски), во-вторых, четко выстраивает тембральный ансамбль и баланс между оркестровыми группами. Например, в ц. 8 деревянные духовые играют на *f*, струнные выписаны на *p* с *crescendo* до *f* на акцентированном звуке, реплики труб звучат на *mf*, а синкопированные аккорды тромбонов на *p*.

С. Рахманинов не оставляет никаких указаний, касающихся изменения темпа в разделе А, однако у каждого дирижера свое представление об агогике. Анализируя дирижерские трактовки Симфонических танцев Рахманинова К. Кондрашиным и Е. Светлановым, М. Федоров отмечает: «Непрерывное движение основной темы приостанавливается только в четвертом такте цифры 4. Этот фрагмент интерпретируется дирижерами по-разному. К.П. Кондрашин, придерживаясь единого темпа, исполняет эпизод без агогического расширения, а Е.Ф. Светланов прибавляет к восьмой паузе еще примерно тридцатьвторую и тем самым, придает особое значение разрешению доминантового аккорда в *c-moll*, подчеркивая весомость повторного проведения главной темы. Таким же образом трактуется и четвертая доля перед цифрой 9, где К.П. Кондрашин вновь без изменений темпа проходит этот фрагмент, только динамически подчеркивая его, а Е.Ф. Светланов опять расширяет вышеописанную паузу перед завершающим проведением главной темы» [9 с. 21].

В определении собственной концепции, вновь обратимся к записи исполнения, принадлежащей С. Рахманинову [5]. Композитор не расширяет данный фрагмент, сохраняя темп, но, при этом, накал драматизма не снижается. Важно соблюсти авторское *crescendo*, где каждая доля звучит ярче, острее и артикулированнее предыдущей. Если не передерживать последнюю восьмую (1 т. до ц. 9) за счет последующей восьмой паузы, а наоборот сохранить точное ритмическое соотношение между ними и резко „обрушить” на *sff* первый аккорд ц. 9, то эффект накала напряжения достигается без агогических изменений, что, на наш взгляд, больше соответствует авторской концепции.

Музыкальный материал среднего раздела В имеет лирически-пасторальный характер. Перед появлением основной темы раздела (4 т. до ц. 11) звучат наигрыши гобоя и кларнета (позже, английского рожка и флейты), которые напоминают переключку пастушеских свирели и рожка. Вступление гобоя (5 т. после ц. 10) может трактоваться на *rubato*, однако, чтобы не сегментировать форму, необходимо избежать соблазна слишком медленного исполнения мотива, а постепенно расширить темп (*poco a poco rallentando*), тем самым обеспечив плавный переход от *Non allegro* в *Lento*. Так же важно не передерживать ферматы, создавая эффект „зависания”, но не остановки.

Тема среднего раздела близка русской протяжной песне. С. Рахманинов выбирает для ее изложения элегическую тональность *cis-moll* [10 с. 21]. По словам цитируемого ранее музыковеда, «По своей поразительной пластичности, интонационной экспрессии и естественной распевности она служит инструментальным аналогом к жемчужине вокальной музыки композитора — его «Вокализу»» [1 с. 103]. Экспрессивная, проникновенная мелодия поручена при первом проведении саксофону, вызывающему ассоциации с американской музыкой. Исполнение русской темы этим инструментом вносит автобиографический элемент, символизируя тоску композитора по далекой родине и придавая мелодии еще более ностальгический характер. Вновь фразировка является одним из главных элементов музыкальной выразительности. С. Рахманинов оставляет ремарку *molto espressivo*, более того, очень подробно выписывает все динамические оттенки подголосков и аккомпанемента, исключая из оркестровой ткани басовые голоса.

Второе проведение темы (ц. 14) отдано первым скрипкам и виолончелям, а во втором предложении к ним присоединяются вторые скрипки и альты (2 т. после ц. 15). Если до сих пор динамика варьировалась между *pp* и *mf*, то последнее проведение темы обозначено *f molto espressivo*. Помимо динамики и фразировки, важно выстроить октавные унисоны, одинаковое *vibrato* и динамический баланс у всех струнных, тогда тема прозвучит объемно и монолитно, без тембрального „выделения” той или иной группы инструментов. Мотивы пасторальных переключек, звучавших ранее у деревянных духовых, здесь отданы фортепиано на фоне аккордов арфы, иллюстрирующей аккомпанемент гуслей.

В среднем разделе практически полностью отсутствуют медные духовые инструменты. Вводится только первая валторна, которая завершает тему саксофона (4 т. после ц. 13). С. Рахманинов обозначает этот фрагмент ремаркой *cantabile*. Необходимо максимально смягчить и приблизить характер звука валторны к саксофону, чтобы не оборвать фразу. Вступление валторны (после большого количества пауз), безусловно, должно быть подготовленным и нуждается во внимании дирижера.

Связующий раздел (4. т. после ц. 17 — ц. 22) является разработкой, перерастающей в прелюдий к репризе. В данном построении происходит противостояние темы вступления и главной темы раздела А. Угловатый, саркастический мотив восьмыми в партии бас-кларнета обнаруживает интонационное родство с темой „креста”, которая позже появляется в своем первоначальном ритмическом изложении у кларнета, скрипок и альтов (4 т. после ц. 17 — 6 т. до ц. 18). Важно обратить внимание на авторские ремарки, касающиеся различий в динамике, артикуляции и характере исполнения этого мотива каждым инструментом в отдельности. Например, вступление бас-кларнета обозначено *pp, staccato, misterioso*; кларнета — *mf, poco pesante*; струнные исполняют тему *mf, marcato*.

Важным формообразующим элементом является и соблюдение авторской агогики. После *ritenuto* (3 т. после ц. 17) движение возвращается в *a tempo (Lento)*, но композитор добавляет ремарку *piu mosso*, обуславливая развитие музыкального материала. Вместе с *crescendo* появляется авторская ремарка *poco a poco accelerando* (8-12 тт. после ц. 17). Необходимо не увлекаться чрезмерным ускорением и избежать слишком „загнанного” темпа: это агогическое развитие должно прийти в *Tempo I (Non allegro)*.

Дальнейший музыкальный материал (*Tempo I*) основан на интонациях и ритме главной темы раздела А. Звучат зловещие, короткие, призывные мотивы у струнных, деревянных духовых и труб. Вновь вводятся тромбоны и туба (2 т. до ц. 18), появляются острые акценты, динамика стремительно развивается до *ff* (2 т. до ц. 18) и еще более резко „растворяется” на *p* (ц. 18). Точное соблюдение динамических нюансов помогает правильно выстроить баланс оркестрового звучания. Например, в кульминационном *ff* у деревянных, валторн и струнных трубы, тромбоны и туба играют *f*. Если игнорировать это указание и оставить *ff* у меди, фанфарный аккорд просто перекроет звучание темы.

С 18 по 19 цифры нужно уделить внимание хроматическим репликам виолончелей, фагота и английского рожка; при этом, если виолончели движутся восьмыми, то ритмический рисунок фагота и рожка более разнообразный. С точки зрения ансамбля, необходимо выделить тембры деревянных духовых (фагот, английский рожок), оставляя виолончели на втором плане.

Не менее важным элементом репетиционной работы является достижение ровного, одинакового исполнения шестнадцатых у первых, вторых скрипок и альтов. Также необходимо верно трактовать исполнение всех приемов артикуляции. Таким образом, в ц. 19 акцентированные аккорды должны «исчезать» на *diminuendo*, что даст возможность валторнам играть (и быть услышанными) свою пульсацию восьмыми *staccato* и *p*, обозначая акцентами третью и четвертую доли. Дирижеру стоит обратить внимание на «смягченную» игру акцентов на аккордах, после которых есть *diminuendo*, краткую и «острую» интерпретацию акцентов валторнами, жесткое и артикулированное исполнение акцентов струнными там, где эти акценты попадают на вторую и четвертую доли.

С 20 цифры деревянные духовые (флейты, гобои и кларнет), ударные (треугольник, бубен, тарелки, большой барабан) и струнные (первые, вторые скрипки, альты) снова изображают колокольный перезвон. Для достижения этого эффекта следует напомнить о необходимости соблюдения всех приемов артикуляции. Лиги у деревянных духовых, на наш взгляд, здесь являются фразировочными (у струнников лиги отсутствуют): их окончания обозначают воз-

возможность взятия дыхания инструменталистам. Первостепенными здесь остаются акценты. Также необходимо добиться точного исполнения ритма в перкуссии (у каждого инструмента он свой). Если верно выстроить динамический баланс между ударными, то их короткие реплики выстроятся в мелодию колокольного перезвона.

На фоне колоколов звучит фанфара, поддержанная английским рожком, бас-кларнетом, фаготами и низкими струнными. Тембр медных духовых (трубы, тромбоны и туба) в данном фрагменте является доминирующим. Именно этой оркестровой группе, помимо разнообразной артикуляции, С. Рахманинов подробно выписывает динамические оттенки. Восходящее движение фанфары и колокольного перезвона развивается на *crescendo* и „взрывается” кульминационным аккордом *Des-dur* на *ff*. «Здесь звучит одна из «колокольных» вершин из начала поэмы «Колокола» — *Des-dur*’ное *tutti* хора и оркестра («Слышишь» — два такта перед ц.11)» [1 с. 113]. Завершается связующий раздел темой „креста”, которая проводится в ускоренном варианте восьмыми на *f*, *molto marcato* (6 т. до ц. 22). Снова струнные исполняют весь мотив смычком вниз. Чтобы не дробить форму и не выделять наступление репризы, необходимо точно высчитать все паузы, оставляя их в константной пульсации, не изменяя темпа.

Кода первой части Симфонических танцев состоит из двух разделов. В первом разделе (ц. 25 — 5 т. после ц. 26) присутствуют мрачные мотивы марша-скерцо. Звучание их постепенно становится менее интенсивным (*diminuendo*), артикуляция лишается акцентов. Далее (ц. 26) «музыка омрачается наплывом зловещего облака-марева — сгущением музыкальной ткани в созвучие целотоновой структуры (представлены пять тонов увеличенного звукоряда). Оно окрашено сумрачным колоритом засурдиненных медных инструментов, смычковых, таинственным рокотанием-шелестом тамтама» [1 с. 113]. Тамтам вводится в партитуру впервые и нуждается в отдельном дирижерском показе.

Остановимся подробнее на аккорде засурдиненной меди (ц. 26), построенном на звуках *fis, as, b, c, d, e*. Стоит отметить, что этот же звукоряд эпизодически возникает в мелодии и гармонии мотива „креста”. Поэтому, на наш взгляд, каждый звук данной гармонии является одинаково важным. Это построение должно образовать своеобразное „звуковое пятно”. Композитор отмечает появление этого аккорда ремарками *p, poco sforzando* и лишь через два такта выписывает *diminuendo*, подготавливая его разрешение в *C-dur*.

Второй раздел коды (4 т. до ц. 27) представлен величественной русской темой знаменного распева. Это цитата лейтмотива Первой симфонии С. Рахманинова (ор. 13), но в Симфонических танцах эта тема изложена в мажоре (*C-dur*). Тема хорала отдана первым скрипкам, виолончелям и первому фаготу (первое проведение). Анализируя партитуру, обратим внимание на то, что у первого фагота указано *p*, у первых скрипок — *mf, cantabile*, а у виолончелей — *mf, marcato* (3 т. до ц. 27). Виолончели исполняют тему в унисон с первыми скрипками, направление смычка и лиги у них также идентичны. Штрих *marcato* у виолончелей нужно трактовать как тембральное, а не артикуляционное „выделение”. Тембр виолончелей в высоком регистре звучит более напряженно, чем тембр скрипок, звук которых автор также стремится приблизить к виолончельному, оставляя ремарку, что тему нужно исполнять на обладающей самым густым тембром струне соль (*sul G*).

В аккомпанементе снова звучит колокольный перезвон, но в коде он не окрашен мрачными тонами, а напротив, звучит светло и прозрачно. Впервые вводятся колокольчики, поддержанные арфой, фортепиано и флейтами. Исполнение *staccato* в верхнем регистре (у фортепиано и флейт) должно быть очень легким, что бы добиться тембрального и артикуляционного ансамбля со звучанием колокольчиков.

В 28 цифре у деревянных духовых (позже у вторых скрипок) снова появляются реплики, интонационно напоминающие призывные мотивы марша-скерцо; они лишены острых акцентов, исполняются *leggiere*, а угасающая динамика создает эффект удаления. Параллельно

с ними звучит ровная пульсация восьмыми у струнных. Это ровный ритм изображает «„отсчет” Времени» [1 с. 114]. Важно не замедлять темп, сохраняя точное соотношение пульсации и пауз. Композитор создает ощущение замедления без изменения темпа, достигаемое за счет постепенного уменьшения восьмых; в последнем такте они вообще отсутствуют, остаются лишь четвертные *pizzicato* (на первой доле у контрабасов; на второй и четвертой — у первых скрипок). Если не оттягивать темп и остановиться на фермате в последнем такте, растворив последний аккорд в паузе, мы ставим многоточие, а не точку. История еще не рассказана до конца.

Анализируя дирижерскую аппликатуру, напомним, что у С. Рахманинова была богатая дирижерская практика. Во время его первых гастролей по Америке (1909—1910) ему даже поступило предложение стать дирижером Бостонского симфонического оркестра, которое он отклонил. Учитывая вышесказанное, при выборе схемы тактирования мы можем смело опираться на размеры, указанные автором. То есть, такты 2/4 дирижируются на 2, 3/4 — на 3, а 4/4 — на 4. Исключением, пожалуй, является фрагмент цитаты из первой симфонии (3 т. до ц. 27 — ц. 28). Что бы избежать дробления кантиленного звучания этой широкой темы, можно рекомендовать двухдольную схему. Также в 3 такте после ц. 17, где композитор указывает *ritenuto*, для облегчения перехода в *tempo piu mosso*, можно продублировать третью долю трехчетвертного такта, отдельно показав последнюю восьмую у первых скрипок.

Выводы

Подводя итоги дирижерского анализа первой части Симфонических танцев С. Рахманинова, можно констатировать, что музыка этой части цикла пронизана тоской о родине и изображением быстроменяющегося мира (марш-гротеск). Отсутствие программных композиторских указаний, разнообразие музыковедческих трактовок, рождают личные музыкальные образы — как у исполнителей, так и у слушателей Симфонических танцев. Однако для формирования собственной исполнительской концепции дирижер должен знать историю создания этого произведения, правильно трактовать форму, темп и все символы, „зашифрованные” в партитуре, обращая внимание на авторские ремарки, тембральные особенности инструментов, генезис тематического материала и артикуляционные приемы.

Библиографические ссылки

1. КАНДИНСКИЙ, А. *Воспоминания. Статьи. Материалы*. Москва: Прогресс-Традиция, 2005. ISBN 5-89826-245-8.
2. *Воспоминания о Рахманинове*. Т. 1. Сост., ред., пред., ком. и указ. З. Апетян. Москва: Музыка, 1988.
3. НИКИТИН, Б. *Сергей Рахманинов: Две жизни*. Москва: Классика XXI, 2008. ISBN 978-5-89817-217-6.
4. СОКОЛОВА, О. *Сергей Васильевич Рахманинов*. Москва: Музыка, 1984.
5. *Rachmaninoff plays Rachmaninoff: Newly Discovered Recording* [imagine video]. [accesat 2 mar. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=L3Xp2Djqh3s>
6. ЛЯХОВИЧ, А. *Символика в поздних произведениях Рахманинова*: Монография. Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. ISBN 978-5-91253-475-1.
7. РАХМАНИНОВ, С. *Симфонические танцы*. Москва: Госмузиздат, 1961.
8. РАХМАНИНОВ, С. *Литературное наследие*. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1978.
9. ФЕДОРОВ, М. *Дирижерская интерпретация музыкального произведения: генезис и эволюция* [online]. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. [accesat 3 mar. 2021]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/diri-zherskaya-interpretatsiya-muzykalnogo-proizvedeniya/read>
10. ВАШКЕВИЧ, Н. *Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис: Словарь музыкальных форм*. Тверь: Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений культуры и искусства, 2011.

**СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ЗЛАТЫ ТКАЧ —
КОМПОЗИЦИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ВОПРОСЫ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE ZLATA TCACI -
COMPOZIȚIE ȘI LIMBAJ MUZICAL, PROBLEME DE INTERPRETARE

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY ZLATA TKACI -
COMPOSITION AND MUSICAL LANGUAGE,
QUESTIONS OF PERFORMANCE INTERPRETATION

INESSA SAULOVA¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-1069-921X>

CZU [780.8:780.614.332.082.2]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.13>

В статье характеризуются композиторские достижения последнего периода творчества Златы Ткач, подробно анализируется Соната для скрипки и фортепиано, написанная в 2005 году. Автор предлагает методические рекомендации по решению и технических и художественных задач при исполнении этого произведения. Делается вывод о значимости Сонаты как в учебном процессе, так и в концертном репертуаре скрипачей и пианистов.

Ключевые слова: Злата Ткач, инструментальная музыка, композиторы Республики Молдова, камерный ансамбль, соната для скрипки и фортепиано, исполнительские рекомендации

În articol sunt cercetate realizările componistice din ultima perioadă de creație a compozitoarei Zlata Tcaci, analizându-se în detaliu Sonata pentru vioară și pian scrisă în 2005. Autorul propune recomandări metodice pentru rezolvarea problemelor tehnice și artistice în procesul de interpretare a acestei lucrări, menționând, în concluzie, importanța deosebită a Sonatei atât în procesul educațional cât și în repertoriul concertistic al violoniștilor și pianiștilor.

Cuvinte-cheie: Zlata Tcaci, muzică instrumentală, compozitori din Republica Moldova, ansamblu cameral, sonată pentru vioară și pian, recomandări de interpretare

The article characterizes the recent achievements of the work of Zlata Tkaci, The Sonata for violin and piano, written by the author in 2005, is analyzed in detail. The author gives methodological recommendations for solving technical and artistic tasks when performing this work. The conclusion is made about the importance of the Sonata both in the educational process and in the concert repertoire of violinists and pianists.

Keywords: Zlata Tkaci, instrumental music, composers of the Republic of Moldova, chamber ensemble, sonata for violin and piano, performance recommendations

Введение

Соната для скрипки и фортепиано написана З. Ткач в 2005 г. Этому сочинению предшествовало создание целого ряда произведений сонатного жанра, о чем пишет музыковед Е. Мироненко: «В последнее десятилетие своей жизни интерес к сонатному жанру у З. Ткач необычайно активизировался, что подтверждается сочинением семи сонат» [1 с. 223]. Среди них Соната № 2 для кларнета соло (1995), Соната-экспромт для фортепиано (1996), Соната для гобоя и фортепиано (2004), Соната № 2 для фортепиано (2004), Соната для скрипки и фортепиано (2005), Соната для флейты соло (2006) и Соната № 2 для гобоя соло (2006). Характеризуя произведения этого периода, Г. Кочарова констатирует: «В смысле доступности воспри-

1 E-mail: saulovainna@gmail.com

ятия ее многие сочинения последних лет вовсе не просты и однозначны, да и уху массового слушателя они, быть может, не вполне привычны, в них, тем не менее, всегда присутствует и необходимый баланс рационального и эмоционального, и подкупающая сердца подлинная энергия бытия» [2].

Среди названных сочинений заметное место принадлежит Сонате для скрипки и фортепиано. Премьера *Сонаты* состоялась в концертном зале Исторического музея г. Кишинева в программе фестиваля *Дни новой музыки* в 2005 году. Первыми исполнителями были Анжела Молодожан (скрипка) и Александр Тимофеев (фортепиано). Отметим также исполнение *Сонаты* в 2018 году скрипачом Раду Банарюком и пианистом Александром Тимофеевым в программе юбилейного концерта в связи с 90-летием З. Ткач. Выступление состоялось в Органном зале Кишинева.

В настоящей статье ставится цель выявить особенности композиции, драматургии, музыкального языка и исполнительской трактовки данного произведения. Для этого предпринят исполнительский анализ названного сочинения, рассмотренного с позиции практикующего скрипача. Автор опирается на музыковедческую литературу о творчестве З. Ткач [3; 4; 5], о развитии жанра скрипичной сонаты в молдавской музыке [1; 6; 7], о национальных особенностях музыкального языка произведений композиторов Республики Молдова [8]. В итоге складывается представление о синтезе новаторских и традиционных черт скрипичной *Сонаты* З. Ткач, а также раскрывается её значение и место в отечественной скрипичной педагогике и исполнительском искусстве.

Строение первой части сонаты

Соната З. Ткач, как отмечает Е. Мироненко о сонатах последнего периода творчества композитора, «не опирается на классический канон формы», она сочинена в двух частях [1 с. 223]. Первая часть, *Moderato*, написана в сложной трехчастной форме — $A - B - A_1$ (см. схему). В ее основе лежат две темы, родственные друг другу (a, b_a), последовательность которых образует простую двухчастную форму. Характеризуя стилистику струнного квартета З. Ткач, близкого по характеру анализируемой сонате, Г. Кочарова отмечает, что «это сфера академического стиля, а точнее — „новоакадемического”, где подчеркнутый психологизм сочетается с современной музыкальной лексикой» [3 с. 148].

Первая тема появляется после небольшого фортепианного вступления, фактура которого станет основой сопровождения для мелодии скрипки. В нем выделяется линия басовых звуков, артикуляционно подчеркнутых, причем фактурная ячейка при размере 4/4 занимает 9/8, что приводит к метрическому смещению акцентов. Они появляются сначала на первой восьмой, затем на второй, третьей и т.д. Таким образом, ощущение метра оказывается «размыто». Тональное строение фортепианной партии многозначно: при опоре на звук c ощущение тоники постоянно «ускользает», поскольку мелодия скрипки включает как интонации с бемолями, так и с диэзами. В тематическом материале прослеживаются интонационные связи с молдавским, еврейским и болгарским фольклором. Важным свойством фортепианной фактуры является опора на широкие интервалы — септимы, сексты, квинты, а сама линия скрипичной мелодии носит изломанный характер. На фоне такого фортепианного сопровождения тема скрипки проводится дважды: начальное экспонирование начинается в т. 4 и охватывает 10 тактов. Тема имеет медитативный характер. В исследовании скрипичных произведений З. Ткач на принцип такого изложения обращает внимание О. Влайку: «В произведении господствует музыкальная процессуальность, опирающаяся на эффект свободного *quasi*-импровизационного мелодического развертывания. . . , слушатель ощущает себя погруженным в некую независимую от него интонационную среду, которая направляет его внимание на различные детали сиюминутно формирующейся музыкальной мысли» [7 с. 41].

Мелодия скрипки строится из кратких мотивов, преимущественно восходящего характера, которые связываются в построение импровизационного склада. В свободном движении часто применяются интервалы кварты, терции (и ее обращения сексты), в т. 9 возникает ощущение неполного септаккорда, который становится как бы поворотным пунктом в развитии мелодии — после него преобладает нисходящее движение. В т. 15 данная тема сменяется относительно новым интонационным образованием, которое воспринимается как естественное развитие предыдущей музыкальной идеи (в схеме это b_a). Оно не контрастно по своему содержанию, имеет сходные нисходящие интонации, звучит в медленном движении, в аккомпанементе появляются элементы гомофонии.

Схема: форма I части
Первый раздел (A)

Разделы		A					
Темы		Вступление	a	b_a	a_1	b	Связка
Такты	От/до	1-3	4-14	15-20	21-28	29-47	48-51
	Количество	3	10	5	7	18	4
Тональность / центральный элемент		c	c	a	g	h	e
Темп		<i>Moderato</i>					

Середина (B)

Разделы		B							
		эпизод			развитие				
Темы		Вступл.	c	Доп.	d	a_2	c_1	c_p	d
Такты	От/до	51-58	59-74	75-80	81-84	85-94	95-102	103-111	112-121
	Количество	7	15	6	4	10	7	10	10
Тональность /		C	Es	c	C	$C-c$	$f-F$	f	a
Темп		<i>Più mosso</i>			<i>Tempo I</i>				

Реприза (A_1)

Разделы		A_1		
Темы		Вступление	a	b
Такты	От/до	122-124	124-135	136-176
	Количество	3	12	
Тональность /		c	c	c
Темп		<i>Tempo I</i>		

Несмотря на темповое указание *Moderato* и нюанс *mp*, экспрессивный характер музыки потребует от скрипача с первых же тактов интенсивной вибрации, а свободное движение мелодии вне однозначных тональных тяготений — точного интонирования. Указание автора *sul G* в партии скрипки необходимо точно исполнить, все проведение первой темы (тт. 3-19) следует играть на баске.

Повторное изложение темы (a_1) начинается в т. 20, где мелодия скрипки звучит на чистую квинту выше предыдущего проведения. Предложенное автором для скрипача исполнение темы на струне D вносит в тембровую окраску музыки более светлый колорит. Правда уже в т. 25 это требование отменяется. Фортепианное сопровождение также переносится в более высокий регистр и становится одноголосным. Начиная с т. 29 возвращается вторая тема (b), которая при этом получает интенсивное развитие.

В т. 43 интонационное движение постепенно замирает и подводит к характерной флажолетной последовательности протяженных звуков, которые знаменуют остановку изложения (тт. 46-50) и выполняют функцию связки, подготавливающей переход к среднему разделу сложной трехчастной формы. Этот же завершающий флажолетный фрагмент будет встре-

чаться и далее в итоговых зонах построений, разграничивая разделы формы первой части (тт. 73-75, 166-172).

Средний раздел первой части *Сонаты* (раздел *B*, *Più mosso*) имеет составной характер. Здесь сначала появляются новые темы (*c*, *d*), образующие эпизод, а далее развивается основной тематизм, изложенный ранее (*a*, *c*, *d*). Начальное построение (тт. 51-58, первая фаза среднего раздела) носит характер вступления, которое строится как диалог между инструментами ансамбля. Смена темпа (*Più mosso*), контраст фактуры и господство мелких синтаксических единиц (двузвучных мотивов) — все свидетельствует о новом этапе драматургического развития. Звучание становится более энергичным, преобладает жёсткий фонизм диссонирующих аккордов, резких синкопированных ритмических формул; в партии скрипки появляется много двойных нот, чего не было ранее.

Следующий раздел (тт. 59-74, вторая фаза) основан на появлении очередного тематического образа (*c*), который базируется на сопоставлении контрастных музыкальных линий в партиях ансамблистов. Если в первом разделе формы скрипичный и фортепианный материал были решены в одном образном ключе, то теперь они находятся в постоянном конфликте, в сопоставлении двух разнонаправленных компонентов. После авторского обозначения *Tempo I* в партии скрипки возникает нежная мелодия с авторским указанием *dolce*. Характер этой темы оказывается тем более трепетным и хрупким, что звучит она на фоне контрастного, пульсирующего, сухого (*secco*) аккордового аккомпанемента фортепиано.

Противоречивые, на первый взгляд, указания в партии фортепиано *secco* и штриха *tenuto* над четвертными длительностями позволяют пианисту найти точное образное решение: передать, с одной стороны, несколько военизированный характер ритмической поступи, а с другой, монотонную назойливость повторяющегося диссонанса. Далее (тт. 75-80), в дополнение к предшествующему разделу, возвращается диалогическая фактура вступительного построения, где господствуют острые синкопированные реплики скрипки, с которыми «спорят» ответы в партии фортепиано.

Краткий по величине раздел *d* (тт. 81-84) суммирует два элемента. Первый из них в партии скрипки изложен шестнадцатыми длительностями, это пульсирующая остинатная большая секунда d^2-e^2 , являющаяся основным тематическим наполнением. Второй элемент строится на развитии синкопированных двузвучных мотивов-выкриков в партии фортепиано, которые быстро достигают мелодической вершины и подготавливают следующий кульминационный раздел формы, озаглавленный возвращением первой темы *Сонаты* (a_2). Мелодия звучит в мощном аккордовом изложении фортепиано (тт. 85-94), а сопровождение скрипки дублированными шестнадцатыми штрихом *détaché*, насыщенное скачками на большие интервалы, придаёт этому проведению еще большую взволнованность и экспрессию.

При исполнении дублированного *détaché* со скачками на большие интервалы с переносами смычка на отдалённые струны, важно сохранять положение локтя правой руки в средней позиции, обеспечивая максимальное удобство для смычка, а в крайних положениях используя кистевые движения. Указание автора использовать *f* потребует от исполнителя максимально точно продумать траекторию движения правой руки. В ансамблевом плане, в условиях насыщенности фактуры, необходимо сохранить проведение главной партии у фортепиано как ведущей.

Далее следуют два раздела, основанные на развитии темы *c*. Первый из них (тт. 95-102) базируется на проведении мелодии этой темы в партии правой руки на большую секунду ниже первоначального. В партии левой руки в это время развиваются секундовые интонации сопровождения, которые решены в ритмическом диминуировании. Акцентными звуками здесь выделяются начальные тоны ритмических групп, складывающиеся в отрывистую мелодию атонального строения. Выдержанными двойными нотами (вначале секундами, затем септимами

и секстами с форшлагами) насыщено и звучание партии скрипки. В следующем далее построении (тт. 103-111) развитие фортепианной мелодии достигает третьей октавы, а секундовое сопровождение вновь становится более редким, здесь использовано движение четвертями. Зато скрипичная партия обогащается виртуозными пассажами шестнадцатых; в мелодической линии гаммообразное движение сочетается со скачками на широкие интервалы. Последний раздел средней части (d_1) аналогичен завершению эпизода: он основан на контрастном диалоге синкопированных реплик фортепиано и маркированных интервальных созвучий скрипки.

Реприза первой части Сонаты практически точная. В ней повторяется изложение первой темы экспозиции с небольшими изменениями фактуры и мелодии. Можно назвать ее варьированным повтором (от т. 123 и далее): тема у скрипки представлена в октавной дублировке; варьируется тесситура — она звучит то на октаву выше, то на октаву ниже; вектор динамического развития становится противоположным; насыщенность и плотность звучания темы, в отличие от первого проведения, начинается с *fortissimo* и угасает до *pp*. Далее напряжение спадает, мощное кульминационное звучание уступает место более мягким краскам, восходящие интонации сменяются нисходящими и, наконец, завершают первую часть Сонаты заключающие флажолеты, символизируя некоторое успокоение и остановку.

В целом первая часть Сонаты обладает целостной и ясной формой, выстроенной в соответствии с индивидуальной драматургией произведения. Ансамблистам важно добиться убедительности в представлении идеи композитора. Г. Кочарова в своей монографии о З. Ткач подчеркивала большое значение сотворчества композитора и слушателя в рождении целостного образа инструментального произведения: «В инструментальной музыке нет и не может быть окончательности в раскрытии авторского замысла, и роль слушательского восприятия безмерно возрастает» [4 с. 66].

Композиционные особенности второй части

Вторая часть, *Allegro*, развивает активные и лирические элементы из первой части. Форма построения сложная трехчастная ($A - B - A_1$), где первая часть изложена в двойной контрастной двухчастной форме ($a - b$); середина также двухчастна (но на родственном материале $c - c_1$), а реприза сокращена. В крайних разделах присутствуют элементы токкатности. Фактурными средствами имитируется игра на цимбалах. Средний раздел, несмотря на контрастность, все же развивает тематический и фактурный материал предыдущей части.

Схема II части

Разделы		A				B		a	
Темы		Вступление	a	b_a	a_1	b	c	c_1	a
Такты	От/до	1-3	3-12	12-20	21-28	29-47	48-62	63-74	75-117
	Кол-во	3	10	5	7	18	16	12	42
Тональность / центральный элемент		c	c	a	g	c	h	c	c
Темп		<i>Allegro</i>				<i>Meno mosso</i>	<i>Poco meno mosso</i>	<i>Più mosso (Tempo I)</i>	

В первом разделе второй части Сонаты сохраняется такой тип проведения тематического материала, когда он экспонируется несколько раз на новом, более высоком тесситурном уровне. Тема, поднимаясь на квинту вверх, соответственно звучит на струнах G, D, A, E, захватывая все более широкое пространство.

Часть начинается тревожным соло скрипки (тт. 1-3). Как уже было отмечено, шестнадцатые *détaché* с синкопированной перебивкой акцентов вызывают яркие ассоциации со звуча-

нием цимбал, что свидетельствует о молдавском фольклорном колорите этой музыки. Не случайно, Г. Кочарова, рассуждая о путях взаимодействия композиторской и народной музыки, пишет: «Основной слой фольклора, откуда черпают свои идеи композиторы — это всё-таки именно традиционный фольклор» [8 с. 11]. Почти до конца первой части, постепенно поднимаясь в высокие регистры и нарастая динамически, выдерживается напряженная токкатная пульсация (тт. 1-42). Скрипачу весь этот раздел рекомендуется играть в нижней части смычка, постепенно увеличивая амплитуду движения, добиваясь упругости и артикуляционной чёткости штриха. Энергичные и острые реплики фортепиано носят призывный характер, каждая из них подхватывает импульс акцентированной пульсации скрипки и очень экспрессивно и чеканно излагает свой мотив-тезис, обрывающийся акцентированной восьмой, которая словно ставит восклицательный знак в конце музыкальной мысли (тт. 3-21). Начиная с т. 22, в партии фортепиано появляется выразительная певучая тема (тт. 22-32).

Токкатная пульсация несколько раз переходит от одного инструмента к другому. Последние ступени восхождения перебиваются синкопированными акцентами аккордов фортепиано, а потом и *pizzicato* у скрипки (тт. 41-46). Восходящее движение во всех голосах сопровождается *crescendo*. Так подготавливается начало нового раздела.

Средний раздел финала отмечен не только темповым изменением, *Meno mosso*, новым материалом фактурного сопровождения в нервном вальсообразном движении, но и появлением в партии скрипки нового мелодического материала в характере *dolce* (тт. 47-62). Два образа присутствуют в этом разделе: лирический в партии скрипки и активный, пульсирующий в сопровождении фортепиано. Лирическая тема звучит в высоком регистре. Она начинается характерной восходящей интервальной последовательностью интервалов чистой кварты и уменьшённой квинты. Этот стремительный взлёт завершается плавным парящим спуском мелодии (тт. 48-62).

Последующий раздел *Poco meno mosso* (тт. 63-75) открывает собой вторую волну развития материала среднего раздела. Тема развивается на новой высоте, в лирическом импровизационном ключе. Она звучит светло, победно и торжественно. Широкая поступь мелодических ходов в басовом регистре сменяется аккордовой фактурой в среднем отрезке диапазона, как бы символизируя сжатие звуковысотного пространства. Так готовится подход к завершающему разделу *Ritù mosso (Tempo I)*.

Реприза возвращает характер тематического материала начального раздела. Здесь в полифоническом единстве переплетены три интонационных образа: токкатная пульсация шестнадцатых, призывные реплики-возгласы с подчеркнутыми акцентами в конце фраз, а также пиццикатные аккордовые перебивки. При этом в музыкальном языке этого раздела следует отметить оригинальную композиторскую находку: начиная с т. 89 в 6-дольных тактах проводятся мотивы-серии из семи звуков, которые как звенья сцеплены в восходящем движении с равномерно возрастающим числом повтора каждого звена: в партии правой руки — дважды от звука *fis*, трижды — от *a*, четырежды — от *d*. В партии левой руки мотивы-серии проводятся в обращении. Расположение этих мотивов в разных голосах партии фортепиано не совпадает, хотя общее восходящее движение сохраняется. Все это сложно-сочлененное движение при динамическом усилении позволяет достичь эффектного нарастания напряженности (тт. 89-99), которое достигает краткой, но очень экспрессивной кульминации (тт. 100-107). В этот момент использован прием перебивающих друг друга реплик каждого из ансамблистов. Они звучат на *ff*, как бы «перекрикивая» друг друга в споре. Динамический спад происходит очень быстро — в течении трёх тактов (тт. 108-110), кульминационное напряжение сворачивается, концентрируя силы перед последним взлётом. Движение устремляется вверх, начинаясь с нюанса *pp* и отталкиваясь, как от трамплина, от акцентированного звука (т. 114). *Molto crescendo* и удвоенное *détaché* придает движению особенную порывистость.

Завершая анализ *Сонаты* для скрипки и фортепиано З. Ткач, подчеркнём то качество музыкального материала, которое свойственно не только этому сочинению, но и всем другим опусам данного автора: «Злата Ткач... принадлежит к числу тех композиторов, кто стремится не только написать музыку, но и как можно полней донести свои замыслы до слушателя, и в этом особенно ярко проявились присущие ей врожденные интуитивные способности многомерного ее таланта. И здесь ее девизом могла бы стать фраза „слушать, слышать и воспринимать свое время”» [2].

Выводы

Музыка *Сонаты* для скрипки и фортепиано З. Ткач индивидуальна по многим параметрам:

- в соответствии с оригинальным замыслом традиционная форма трехчастного цикла модифицирована в двухчастный;
- содержание *Сонаты* раскрывается путем контрастного темпового, жанрового и фактурного сопоставления тематического материала двух частей;
- сложность технологических задач требует от исполнителей виртуозного владения инструментами и высокого ансамблевого мастерства.

Все эти качества позволяют оценить *Сонату* как одно из значительнейших произведений в отечественной камерной музыке начала XXI века. Она достойна включения в учебный репертуар музыкальных вузов и в концертные программы камерной инструментальной музыки.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинев: PrimexCom, 2014. ISBN 978-9975-110-03-7.
2. КОЧАРОВА, Г. *Музыкальные страницы из жизни композитора Златы Ткач* [online]. In: *Livejournal*: [site]. 16 mai 2015 [accesat 18 mai 2023]. Disponibil: <https://dem-2011.livejournal.com/251819.html>
3. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинев: Pontos, 2000. ISBN 9975-938-11-6.
4. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979.
5. КОЧАРОВА, Г. *Творчество Златы Ткач последних лет (2000—2005 гг.)*. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2006. Chișinău: Grafema Libris, 2007, pp. 78-88. ISBN 978-9975-52-019-5. ISSN 1857—1581.
6. ЦИРКУНОВА, С. Музыкальная форма в произведениях для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Grafema Libris, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 95-98. ISSN 1857—2251.
7. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинев: Grafema Libris, 2011. ISBN 978-9975-52-099-7.
8. КОЧАРОВА, Г. *Проблема композитор и фольклор: стилеконструктивные факторы*. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2017. Chișinău: Grafema Libris, 2017, nr. 2 (31), pp. 8-12. ISSN 1857—2251.

**SONATA PENTRU FLAUT ȘI PIAN NR. 2 DE SIGISMUND TODUȚĂ:
RECOMANDĂRI INTERPRETATIVE**

**SIGISMUND TODUȚĂ'S SONATA FOR FLUTE AND PIANO NO. 2:
INTERPRETATIVE RECOMMENDATIONS**

MARIA SERBINOV¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9424-5188>

CZU [780.8:780.641.2.082.2]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.14>

Personalitatea lui Sigismund Toduță este una deosebit de importantă în cultura muzicală românească a secolului XX. Cu o însemnată carieră de muzicolog și profesor, muzicianul a excelat și în domeniul compoziției, lăsându-ne o moștenire valoroasă ce include creații în diverse genuri muzicale. Articolul de față se referă la Sonata nr. 2 pentru flaut și pian, a cărei partitură a fost compusă în etapa târzie a componisticii lui Sigismund Toduță. Acesta ar fi un argument solid în perceperea opusului drept o exprimare artistică a contextului social-politic românesc al vremii respective, precum și un rezumat al propriei vieți, angajate pe toate dimensiunile în serviciul divin al artei muzicale. Prin urmare, lucrarea cuprinde tehnici de compoziție și un limbaj muzical destul de complex, fapt ce duce la o responsabilizare interpretativă desăvârșită.

Cuvinte-cheie: Sigismund Toduță, Sonata nr. 2, flaut, pian, recomandări interpretative

The name of Sigismund Toduță is a particularly important one in the Romanian musical culture of the 20th century. With a significant career as a musicologist and teacher, the musician also excelled in the field of composition, leaving us a valuable legacy that includes creations in various musical genres. This article refers to Sonata no. 2 for flute and piano, whose score saw the light of day in the late stage of Sigismund Toduță's composition. This would be a solid argument in perceiving the opus as an artistic expression of the Romanian social-political context of the respective time, as well as a summary of one's own life, engaged in all dimensions in the divine service of musical art. Therefore, the work includes compositional techniques and a rather complex musical language, which leads to a complete interpretative responsibility.

Keywords: Sigismund Toduță, Sonata no. 2, flute, piano, interpretation recommendations

Introducere

Moștenirea componistică a lui Sigismund Toduță (1908—1991) cuprinde opusuri într-o impresionantă diversitate de genuri. Câteva dintre acestea ar fi *simfonia*, *concertul instrumental* sau *miniatura*, *opera*, *oratoriul* sau *liedul*. Toate au ca fundament trei surse originale — *folclorul românesc*, *muzica bizantină* și *monodia gregoriană*, demonstrând măiestria compozitorului de a reinterpretă tradiția muzicală prin prisma unor variate tehnici și procedee moderne.

În domeniul muzicii instrumentale de cameră Sigismund Toduță a creat de-a lungul carierei sale numeroase partituri pentru diverse componente instrumentale. În genul de sonată compozitorul a semnat zece opusuri pentru pian, vioară, violoncel, oboi sau flaut, unele în variantă solo, altele cu acompaniament pianistic. Dintre toate, două sunt dedicate ansamblului flaut-pian și au apărut în perioade absolut diferite din viața autorului: anul 1952 și, respectiv, anii 1987—1988. În cele ce urmează se propune o scurtă analiză a Sonatei pentru flaut și pian nr. 2, precum și un șir de recomandări interpretative ale acesteia.

Sonata pentru flaut și pian nr. 2: prezentare generală

Compusă către sfârșitul anilor 1980, *Sonata pentru flaut și pian nr. 2* ilustrează o perioadă semnificativă în viața și creația lui Sigismund Toduță, precum și argumentează o etapă de cotitură în istoria

¹ E-mail: mariaserbinov6@gmail.com

României. Altfel spus, opusul trebuie considerat o reflecție asupra propriului destin artistic al autorului, dar și o exprimare a tensiunii acumulate în societate pe parcursul „epocii de aur”.

Sonata păstrează, în linii mari, caracteristicile genului. Însă, fără să renunțe la tradiționalele trei mișcări contrastante, compozitorul își permite o transfigurare a conceptului ciclului de sonată. Pentru început, structura ciclului dezvăluie o dramaturgie „inversată” față de mostrele tradiționale: *lent* — *repede* — *lent*. Fiecare parte are o structură proprie, bine individualizată, pendulând între rigoarea formelor și libertatea construcțiilor.

Dualismul atitudinal propriu neoclasicismului, despre care scrie Clemansa Liliana Firca, este impregnat la toate nivelurile de percepere semantică a dramaturgiei sonatei lui Sigismund Toduță: „Ea¹ este explicit referențială — fiindcă presupune raportarea deliberată a creatorului la modele (de formă, scriitură, stil) ale trecutului muzical pre-romantic, în speță clasic, dar mai ales ante-clasic, iar pe de altă parte, eminent modernă, în sensul libertății pe care compozitorul o manifestă în „interpretarea” modelelor în cauză, a largii disponibilități (estetice, stilistice, tehnice) cu care sunt abordate/tratate „obiectele” muzicale tradiționale” [1, p. 369].

În cele trei părți compozitorul asigură noi dimensiuni genurilor de muzică veche, completându-le cu iscusință cu trăsături și procedee din muzica modernă: *atonalism*, *limbaj muzical cromatizat*, *procedee noi de emitere a sunetului*, în special, în partida flautului. În ceea ce privește elementul folcloric, în cazul opusului respectiv acesta pare a fi o aluzie sau o vagă amintire.

Încă un argument al reinterpretării *Sonatei* se referă la titlurile purtate de cele trei părți, care evocă diferite genuri muzicale: Egloga, Toccata, Threnia. De aici pornește o conexiune a genului respectiv cu principiile programatismului de gen, caracteristic mai mult ciclurilor de suită decât celor de sonată. Prin urmare, creația denotă un caracter profund filozofic, atingând cote dramatice și uneori chiar tragice, autorul încercând parcă să rezume calea vieții și creației sale.

Recomandări interpretative

Sonata pentru flaut și pian nr. 2 reprezintă perioada târzie a componisticii lui Sigismund Toduță și executarea ei trebuie abordată anume din acest punct de vedere. În plus, reinterpretarea genurilor de muzică veche și suprapunerea lor cu diferite procedee moderne, dar și cu multiple elemente cu specific folcloric, au condus partitura spre o anumită complexitate a limbajului muzical, ceea ce impune interpretului chibzuință, implicare totală și reproducerea anumitor imagini muzicale și stări psihologice.

Partea I-a, Egloga, cuprinde un spectru larg de imagini: de la unele arhaice și improvizatorice la altele de speranță și înaripare, culminând cu cele de anxietate și disperare. În acest context, sarcina interpretativă de bază este reacționarea cât mai rapidă la permanenta schimbare a dispoziției, precum și redarea contrastelor emoționale prin găsirea timbrului și „culorilor” muzicale potrivite.

Formată din câteva compartimente cu material tematic diferit, *Egloga* se încheie cu o repriză dinamizată (*a b cd d a*¹). Introducerea monologată (secțiunea *a*) este încredințată flautului și este trasată în octava întâia, cel mai grav registru al flautului² (Ex. 1). Acest solo improvizatoric desfășurat seamănă mult cu o doină, însă atonalismul și caracterul dramatic sugerează o conexiune cu stilurile și curente muzicale ale secolului XX, evocând capodopere pentru flaut solo precum *Syrinx* de Claude Debussy sau *Density 21,5* de Edgar Varèse. Pentru interpret este foarte important să găsească timbrul potrivit, astfel încât să ofere sunetului o culoare catifelată, ușor estompată, asemănătoare unui instrument popular ciobănesc.

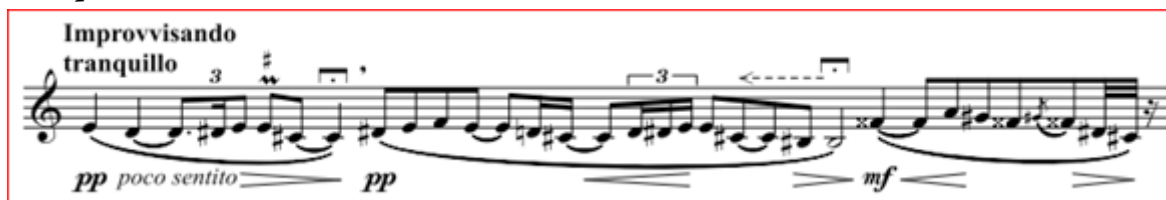
Odată cu indicația *fluente quasi misurato* se evidențiază un motiv din trei note combinate la intervale de cvartă și cvintă. Sonoritățile acestuia trebuie subliniate pentru a fi deslușite și mai târziu, pe parcursul întregii creații. De aici pornește creșterea dinamică și dramatică care ajunge la culminație

1 În textul original prin „ea” se are în vedere atitudinea, însă toate cele menționate de C.L. Firca pot fi cu ușurință atribuite Sonatei pentru flaut și pian nr. 2 de S. Toduță.

2 Valabil pentru flautul în acordajul C.

în rândurile 4-5, moment ce impune o evidențiere prin intonații potrivite și un timbru mai deschis. În rândul 4 revine motivul din trei note cu mișcare inversă, ascendentă, iar în rândul 5 culminația ajunge la declin, etapă în care, prin ultima mișcare suspinată a 16-milor, 32-milor și notei lungi legate, flautistul trebuie să pregătească noua idee muzicală.

Exemplul 1. Introducere



Tema *b* păstrează același mod de expunere improvizatoric și același caracter profund filozofic, demonstrând însă instabilitate și anxietate emoțională cu permanente schimbări ale dispoziției. Aceasta sună la pian în primele trei măsuri, replicile fiind asemănătoare cu începutul temei *a*. În măsura 4 ideea muzicală este preluată în partida flautului, pianul acompaniindu-l cu câteva armonii potrivite. Treptat, mișcarea melodică a flautului capătă un caracter neliniștit, ba chiar impulsiv, redat prin sărituri, cromatisme, schimbare de durate din optimi în 16-mi și 32-mi, contraste dinamice, alternare de metru — 4/4 și 5/4. Toate aceste detalii impun interpretului o atenție majoră, fiind constrâns să descrie sonor schimbarea permanentă a stării și să găsească „culorile” potrivite ale instrumentului său.

Deși tema pare a fi o improvizație liberă, spontană, flautistul trebuie să interpreteze cât mai clar trecerile de la cvartolete la cvintolete, de la sextolete la septolete. Pasajele cu salturi, cromatisme și semne adăugătoare necesită lejeritate și virtuozitate instrumentală. Se recomandă studierea în tempo rar, *non legato*, accelerând treptat până se atinge tempoul prevăzut de compozitor și interpretarea *legato*.

Ultimul pasaj, cu indicație *precipitando*, conduce către tema *c*, la fel de improvizatorică, însă ceva mai vie (*animando un poco*) și lejeră. Caracterul jucăuș, trioletete „fâlfâite” cu mordente la începutul fiecărui grup¹, sextolete plutitoare și ritmul punctat conferă muzicii trăsături dansante. Mai târziu, mișcarea clară a 16-milor în stilul unei tocate, indicația autorului *velebile*, nuanțele *sfp* și *crescendo*, toate semnaleză eleganță și grație. Recomandările sunt aceleași ca și în cazul pasajelor precedente: studierea în tempo lent, *non legato*. Totodată, flautistul nu trebuie să ignore partida pianului, aceasta din urmă având un conținut diferit.

În urma unei măsuri ce conține câteva replici interogatorii ale pianului, în măsura 15 debutează tema *d*. Pe fundalul trioletelor pianistice, flautul execută o melodie cantabilă cu caracter visător, formată din optimi și 16-mi. Principala provocare pentru flautist o reprezintă metrul dificil de 8/8 și 10/8, timp în care trebuie să aibă grijă la mișcarea trioletelor pianului. În măsurile 18-19 la pian sună două linii muzicale diferite, iar caracterul se schimbă, devenind impetuos și dansant. Pentru flautist aici este esențială interpretarea plină de virtuozitate a pasajelor care servesc drept trecere către trilul culminant din măsura 20.

Urmează câteva pasaje descendent-ascendente, conținutul muzical amortind nervos pe o notă *do#* repetată de mai multe ori în 16-mi și sincope, fapt ce conduce la o schimbare succesivă de timbru. Într-un sfârșit, după o repriză pseudo-triumfală, se ajunge la un nivel de anxietate, chiar de disperare. Pe fundalul pasajelor zbuciumate cu 32-mi ale pianului, în partida flautului se recunoaște motivul din introducere, care sună aici în octava a doua și impune interpretului expresivitatea și starea emoțională potrivite. În măsurile 24-26 se observă schimbarea metrului de la par la impar de 5/4, ceea ce sporește instabilitatea finalului *Eglogiei*. În măsura 26 revine motivul din introducere, de această dată și mai

¹ Mordentele la începutul fiecărui triolet trebuie să fie interpretate foarte clar și fără întârzieri. Pentru comoditatea interpretării mordentului din primul grup sugerăm să fie folosită clapa de tril „re”.

anxios. În principiu, melodia ultimei teme trebuie să fie abordată în cel mai expresiv mod posibil, iar toate pasajele de 16-mi și 32-mi vor suna în același timp lejer și cu virtuozitate.

O fază importantă întâlnită pe parcursul acestei părți este revenirea în măsura 27 a monologului flautului din introducere. Brusca, lejeritatea se transformă într-un dramatism filozofic, trecerea de la o stare la alta necesitând abilități deosebite. Monologul este încheiat cu o notă lungă legată în registrul grav al flautului — nota *do* din octava întâia. Pianul trasează ultima replică, întinsă pe o distanță formată între octava mică și contraoctava. Pentru flautist este foarte important să găsească timbrul catifelat și plin al acestei ultime note, subliniind dramatismul și realizând trecerea treptată la *pp*.

Partea a II-a, intitulată **Toccata** (*quasi una fuga*), este aidoma unui *perpetuum mobile* și contrastează puternic cu *Egloga*. Întregul discurs este fundamentat pe două compartimente, alternarea cărora generează o structură cu trăsături de rondo *a b a' b' a''*. În *a* tema fugii este trasată de la diferite sunete la câteva voci în partidele ambelor instrumente, iar *b* trebuie apreciat ca interludiu (Ex. 2, 3).

Exemplul 2. Tema fugii (a)

Mișcarea debutează monoton cu triplete din 16-mi în partida flautului și din optimi la cea a pianului. Deosebit de important pentru ambele instrumente este să nu se „deranjeze” unul pe celălalt, păstrând fiecare o claritate ritmică. Flautistului i se impune o executare pe cât se poate de lină a liniei melodice, respectând indicația compozitorului *monotono, non legato*, apoi *legato* în măsura 2. Se recomandă exersarea pasajelor în tempo rar, accelerat treptat, pe măsura însușirii textului muzical. În măsura 5, unde începe a doua propoziție a temei *a*, factura ritmică la pian este înlocuită cu o mișcare pe cvartolete, în timp ce flautul continuă mișcarea în *perpetuum mobile* pe triplete. Începând cu măsura 7 pentru flautist este important să redea caracterul jucăuș și grotesc pe alocuri prin interpretarea ritmului punctat și prin *glisando*, indicat în măsura 8. Păstrarea lejerității interpretative și a virtuozității specifice flautului se recomandă și în tema *b*, care pornește din măsura 10 (Ex. 3).

Exemplul 3. Interludiul (b)

Structura melodică circulară din tema fugii este înlocuită cu una liniară, însă mișcarea pe triolete este păstrată în partida flautului. Conținutul ambelor partide este mai divers și, în pofida unei facturi intens polifonizate, vocea principală a flautului se evidențiază în raport cu vocile secundare ale pianului. Pe fundalul acompaniamentului pianistic, ce conține o temă proprie, flautistul trebuie să aibă drept scop trasarea cât mai adecvată a pasajelor ce abundă în semne adăugătoare. În mod repetat, îndemnul de bază este exersarea inițială într-un tempo lent.

Pe parcursul desfășurării discursului caracterul muzicii devine tot mai agitat. În măsura 18, la revenirea temei *a*, melodia jucăușă — efect datorat apogiaturilor — din partida flautului trebuie să fie interpretată lejer și aerat. În măsura 19 se observă un dialog al instrumentelor prin pasaje ascendente din triolete de 16-mi. Partenerii trebuie să-și evidențieze propriile replici, ascultându-se în același timp unul pe celălalt. În măsura 21 flautul aduce în prim-plan propoziția a doua din tema *a*, pianul însoțindu-l cu o mișcare de optimi cu apogiaturi. Acest tip de acompaniament adaugă o notă grotescă întregului ansamblu de sonorități. Reiterând sarcina interpretativă principală, menționată anterior pentru tema *a*, se impune ca trioletele să fie executate cât se poate de lin, în special, în cazurile salturilor, deși aici *legato* este arătat prin linie punctată.

În măsurile 23-25 flautistul nu trebuie să rateze debutul exact al replicilor sale. Procedul *frullato* conferă replicilor flautului un caracter ironic, chiar grotesc, și trebuie să fie interpretat pe cât se poate de expresiv și pronunțat. La pian se schimbă factura, revenind mișcarea continuă a trioletelor în mâna dreaptă și a optimilor în mâna stângă. În măsura 29, în partida flautului, se găsește prima culminație a părții. Aceasta constă într-un *glissando* „disperat” al optimilor flautului în suprapunere cu o mișcare monotonă la pian și cere o interpretare expresivă maxim posibilă, cu respectarea nuanțelor dinamice. Între timp, pianul își continuă mișcarea pe 16-mi, executate după indicația autorului *poco legato*, apoi *quasi staccato*, un *poco martellato*. În măsurile 31-35 este imperativă respectarea stilului fugato. Conținutul ambelor partide se rezumă la o mișcare continuă pe triolete, iar tensiunea ajunge la apogeu, într-un *assai martellato*.

În măsura 35 se produce a doua și cea mai puternică culminație a părții. Sunetul extrem *do#* din octava a patra este lansat pe o durată de notă întreagă, cu tril și *frullato* concomitent cu un *crescendo* între *f* și *ff*. Sunetul în sine prezintă destulă dificultate în emiterie, fiind o extremitate în registrul acut al instrumentului¹, iar durata expunerii în tril, creșterea dinamică și articulația *frullato* complică procesul emiterii. Între timp, pianul are de trasat un impetuos pasaj ascendent și repetă „isteric” acorduri disonante din 32-mi. Astfel se pregătește „prăbușirea” melodiei flautului într-o cadență formulată pe baza 32-milor expuse în *staccato* dublu și *veloce i scintillante* și se subliniază trecerea de către următorul compartiment.

Partea a II-a se încheie cu o ultimă expunere a temei *a*, propusă de la o altă înălțime. Linia melodică se stinge treptat mai întâi în partida flautului, acesta lăsând în urma sa doar niște „scăpărări” sonore sub forma unor 16-mi cu apogiaturile divizate prin pauze în aceeași durată. Aceste ultime scânteii trebuie interpretate în concordanță cu indicațiile *decrescendo* și *rallentando*, ceea ce sporește efectul „stingerii” treptate cu intonație interogativă. Pianul continuă în *perpetuum mobile* cu triolete și încheie discursul muzical al părții cu două triolete *ritenuto* și un acord disonant de secundă pe note întregi și fermată.

Partea a III-a, Threnia, se asociază sonor cu o meditație profundă cu tentă filosofică. Fluiditatea discursului muzical lipsit de cezuri sugerează o diversitate copleșitoare de stări emoționale, de culori și nuanțe sonore. În comparație cu limbajul atonal puternic cromatizat și cu sonoritățile adesea strident disonante care au dominat în primele două părți, aici putem distinge anumite repere tonale, ambianța sonoră generală fiind una ceva mai „consonantă”. Introducerea în noua atmosferă, după zbuciumul ce a dominat *Toccata*, se produce pe parcursul a trei măsuri ce conțin acorduri la pian. În măsura 4 debutează tema *a*, care, încredințată flautului, redă „suspinele” eului (Ex. 4).

1 La flautul în C diapazonul se întinde, de obicei, până la *re#*-mi din octava a patra.

Exemplul 4. Tema a

Respectând indicațiile *mesto i cupo*, interpretul trebuie să atragă atenția la plenitudinea sonoră, mai ales în cazul gravelor *do* și *do#* din octava întâia, la expresia și agogica melodiei. În secțiunea centrală a formei, una dezvoltată, cele două partide instrumentale sunt complementare. Flautul propune o aulodie, însoțit fiind de un acompaniament acordic monoton al pianului. Expunerea flautului pare a fi o confesiune care începe cu niște constatări distanțate și indiferente (fraze scurte expuse în registrul grav al instrumentului). Discursul sonor se preschimbă în exclamații tot mai puternice, iar acompaniamentul pianului devine mai activ prin mișcarea pe optimi. Deosebit de importantă este atenția flautistului la conținutul partidei pianistice începând cu măsura 18 până la culminația din măsurile 26-32, dar mai ales pe parcursul măsurilor 23-25, în care se observă o trecere a elementului melodic al flautului la mâna dreapta a pianului și din nou la flaut, creându-se astfel un efect de imitație. În începutul culminației, în măsura 26, atmosfera devine anxioasă, prognozând o dezvoltare dramatică a discursului muzical în ambele partide. Tensiunea acumulată dispare odată cu începutul reprizei, măsura 33, fiind importantă transmiterea de către cele două instrumente ale declinului emoțional. Ultima trasare tematică va suna ca o amintire. Primele două măsuri ar trebui să fie sonorizate la flaut cât mai blând și „transparent” posibil.

În *codă* se observă reluarea unui fragment din monologul flautului din partea I-a. Astfel se formează un arc tematic între începutul și sfârșitul *Sonatei* care contribuie la unitatea ciclului. În măsura 41 ultimele „suspline” alternante la flaut și pian trebuie să sune cu maximă expresivitate, iar pasajul la flaut și ultima notă lungă a acestuia, precum și acordul „transparent” al pianului, care încheie discursul muzical, să fie interpretate cât mai aerat și să redea îndepărtarea, zborul sufletului și chiar trecerea către o altă lume paralelă, necunoscută (Ex. 5).

Exemplul 5. Coda



Concluzii

În urma analizei Sonatei pentru flaut și pian nr. 2 de Sigismund Toduță, se poate afirma cu certitudine că această lucrare reprezintă o bijuterie în tezaurul muzical românesc, însă este foarte puțin cunoscută publicului din Republica Moldova. Acest fapt poate fi perceput ca o oportunitate de a aduce la lumină o comoară muzicală ascunsă, astfel încât mai mulți ascultători să poată savura frumusețea și profunzimea acestei compoziții.

Sonata pentru flaut și pian nr. 2 este, în esență, un moment de totalizare a compozitorului asupra propriei vieți. Fiecare dintre cele trei părți ale acestei sonate reflectă o sferă emoțională diferită, profund individualizată, sugerând o incursiune în lumea interioară și artistică a lui S. Toduță. Această diversitate emoțională permite interpreților să exploreze o gamă largă de stări și să transmită publicului bogăția și profunzimea exprimării artistice.

Un aspect remarcabil al acestei compoziții este relația dintre flaut și pian. Cei doi parteneri muzicali par să fie legați de o încredere profundă și să participe necondiționat la un dialog muzical. Acest dialog oferă lui Sigismund Toduță o platformă pentru a explora pe deplin posibilitățile tehnice și expresive ale ambelor instrumente, evidențiind măiestria compozitorului în a crea conexiuni subtile între instrumente și a le folosi pentru a comunica emoții și idei complexe.

În final, putem conchide că Sonata pentru flaut și pian nr. 2 de Sigismund Toduță reprezintă nu doar o realizare semnificativă în cariera compozitorului, ci și o capodoperă muzicală ce merită să fie descoperită și apreciată atât de muzicienii profesioniști cât și de un public cât mai larg, inclusiv în Republica Moldova, contribuind astfel la explorarea și promovarea patrimoniului muzical românesc.

Referințe bibliografice

1. Neoclasicism. In: Gh. FIRCA. *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura Enciclopedică, 2008, pp. 368-371. ISBN 978-973-45-0576-0.

**FESTIVALUL MUZICII ROMÂNEȘTI — O ALTFEL DE SALĂ DE CURS.
STUDIU CU APLICARE LA EDIȚIA A XXIV-A, 14-20 OCTOMBRIE, 2022**

ROMANIAN MUSIC FESTIVAL — A DIFFERENT KIND OF CLASSROOM.
STUDY WITH APPLICATION TO THE 24TH EDITION, OCTOBER 14-20, 2022

LIGIA FĂRCĂȘEL¹,

doctor, cercetător științific,

Institutul de Cercetare Multidisciplinară în Artă din cadrul
Universității Naționale de Arte George Enescu, Iași, România
<https://orcid.org/0009-0006-6440-2510>

CZU 78.079(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.15>

Festivalul Muzicii Românești se desfășoară la Iași încă din anul 1973, fiind organizat de Filarmonica Moldova Iași și de Universitatea Națională de Arte George Enescu — așa cum se numesc actualmente cele două instituții. Cu o pauză de aproximativ două decenii după Revoluție, festivalul și-a reluat activitatea în 2007, constituind un cadru propice pentru lansarea lucrărilor compozitorilor români, dar și un imbold pentru viitorii muzicieni profesioniști, actuali studenți, de a se implica în viața muzicală locală și națională. Ediția XXIV a festivalului, Secțiunea academică a oferit doritorilor variate ocazii de a învăța, de a afla informații mai puțin cunoscute și, în cele din urmă, de a se identifica mai mult cu arta sonoră românească.

Cuvinte-cheie: Festivalul Muzicii Românești, învățare, muzică, Secțiunea academică

The Romanian Music Festival has been held in Iași since 1973, being organized by the Moldova Iași Philharmonic and the George Enescu National University of Arts — as the two institutions are currently called. With a break of approximately two decades after the Revolution, the festival resumed its activity in 2007, constituting a suitable framework for launching the works of Romanian composers, but also an impetus for future professional musicians, current students, to get involved in the local and national musical life. The 24th edition of the festival, the Academic Section offered the participants various opportunities to learn, to find out less known information and, finally, to identify themselves more with the Romanian sound art.

Keywords: Romanian Music Festival, learning, music, Academic Section

Introducere

Festivalurile muzicale sunt evenimente cu o bogată încărcătură culturală. În viața artistică a unui oraș important este strict necesar să existe un festival, ca expresie a profesionalismului, deschiderii și dorinței de evoluție artistică și profesională. Având în vedere faptul că societatea contemporană este dirijată în mare parte de noile tehnologii, cultura ce se dezvoltă în acest context suferă modificări care cer un grad sporit de adaptabilitate [1 p. 221]. În egală măsură rolul muzicii academice trebuie să fie accentuat pentru menținerea echilibrului dintre tradiție și inovație. Dar, revenind la ideea de festivaluri, realizăm oare faptul că acestea sunt, de fapt, și o sală de curs? Este adevărat, una mai puțin formală și care nu impune învățarea în mod deliberat.

Despre învățare

Învățarea este un proces indispensabil și inevitabil, atât în existența umană rudimentară cât și, mai ales, în evoluția individului și a societății. Făcând o retrospectivă a traseului existenței umane, constatăm că învățarea ne însoțește chiar din primele momente de viață, asigurând abilități de supraviețuire. Astfel, învățarea este definită de psihologul rus Alexei Nikolaevich Leontiev ca „un proces de dobândire de către ființa vie a experienței individuale de comportare” [2 p. 75]. Ființa umană nu are nevoie de motivație pentru a intra în procesul acestui tip de învățare. Pe măsură ce existența capătă o

1 E-mail: ligiafarcasel@yahoo.ro

formă mai complexă, procesele de învățare sunt, de asemenea, adaptate. În cercetarea sa, psihologul Andrei Cosmovici opinează că „învățarea implică formarea gândirii abstracte, nașterea sentimentelor complexe, constituirea voinței și a trăsăturilor de personalitate etc.” [2 p. 75]. Totuși, tipul de învățare la care ne referim în demersul științific prezent trece dincolo de domeniul intuitiv, situându-se în aria intelectuală. Desigur, evoluția intelectuală este obligatorie într-o societate modernă; totuși, învățarea rămâne voluntară și procesul ei este precedat de anumite motivații, care nu sunt conexe cu supraviețuirea.

De-a lungul anilor, pedagogia a definit și redefinit procesele cognitive, inclusiv învățarea. În funcție de stilurile de învățare, pedagogul american Walter Burke Barbe a observat trei categorii de discipoli, pe criterii de stil dominant: vizual, auditiv și kinestetic. Astfel, în sala de curs (fie că vorbim despre învățământul preuniversitar sau despre cel universitar) studenții sau elevii preiau informația oferită de profesor prin lentila propriului stil de învățare. Pornind de la teoria învățării și stilurile de învățare, vom extrapola sala tradițională de curs la una conceptuală, și anume sala de spectacol, respectiv, modul în care aceasta poate fi percepută ca atare. În acest sens, vom avea în vedere evenimentele artistico-literare din cadrul celei de a XXIV-a ediții a Festivalului Muzicii Românești de la Iași, Secțiunea academică.

Festivalul Muzicii Românești — scurt istoric

Pentru a înțelege cât mai bine contextul actual al Festivalului Muzicii Românești, realizăm o scurtă incursiune în istoria acestuia. Festivalul Muzicii Românești de la Iași își are originea în anul 1973 [3 p. 227], pe parcursul anilor intitulându-se în mod diferit: Săptămâna Muzicii Românești (1973—1975), Festivalul Muzicii Românești (1976—1984) sau Zilele Muzicii Românești (1986—1988). Festivalul a experimentat două etape distincte: etapa anterioară anului 1989 (1973—1988), respectiv, Seria Nouă, începând cu 2007, după o pauză de aproape două decenii [3 p. 227]. Principalii organizatori, Filarmo-nica *Moldova* și Universitatea Națională de Arte *George Enescu* (prezentate aici cu denumirile actuale), au depus eforturi constante pentru a asigura dezvoltarea și continuitatea festivalului. Programul artistic s-a alcătuit din muzică semnată de compozitori români din diferite generații și s-a constituit într-o paletă de mare diversitate de gen, incluzând muzică simfonică, operă, muzică de cameră, dar și lucrări pentru cor [4 p. 94].

Dincolo de beneficiile pe care le oferă în sine un eveniment muzical, Festivalul Muzicii Românești a fost tot timpul și continuă să fie o reală oportunitate de concretizare în sonor a partiturilor compuse mai recent sau mai demult în România. În sprijinul acestei remarci vine observația că doar în primele 10 ediții au fost prezentate mai bine de 500 de lucrări [4 p. 94]. Dintre acestea o bună parte au fost lucrări interpretate în primă audiție, făcând parte din repertoriul compozitorilor consacrați sau chiar al studenților compozitori [4 p. 223].

Valoarea festivalului este cu atât mai puțin contestabilă cu cât programul include invitați valoroși proveniți din principalele nuclee muzicale românești. Astfel, pentru câteva zile artiști renumiți din toată țara sau chiar din străinătate vin la Iași și cântă muzică românească, formând o frescă sonoră în care tradiția și modernitatea își unesc mâinile.

Festivalul Muzicii Românești, ediția a XXIV-a, Secțiunea academică

După această trecere în revistă a istoricului Festivalului Muzicii Românești, ne oprim asupra celei mai recente ediții desfășurate, și anume ediția a XXIV-a, cu mențiunea că avem în vedere strict Secțiunea academică, organizată de Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași. Cea mai recentă ediție a avut loc în perioada 14-20 octombrie, 2022 și a inclus un număr de 12 evenimente concepute în spiritul diversității. Festivalul Muzicii Românești, ediția a XXIV-a, 2022, Secțiunea academică s-a concretizat într-un complex de evenimente ce a integrat deopotrivă muzică și cuvânt. Festivalul a lansat o paletă foarte diversă de manifestări artistice, incluzând concerte și recitaluri camerale in-

strumentale sau vocal-instrumentale, concerte de jazz, spectacol de operă, atelier de practică vocală, lansare de carte și decernarea titlului de Doctor Honoris Causa. În presa de specialitate această ediție a creat ecouri pozitive: „Festivalul s-a evidențiat în acest an prin caracterul elitist, de înaltă ținută artistică, integrând genuri variate și atractive, cu participarea unor ansambluri de renume, precum „ATEM” (Timișoara), „SonoMania” (București), „Alternances” (Iași) și a unor interpreți din mediul artistic ieșean, deopotrivă profesori, actuali studenți sau absolvenți ai Universității de Arte” [5 p. 31]. Astfel, festivalul s-a dovedit a fi un adevărat regal artistic, iar, dacă revenim la percepția sa ca „sală de curs”, acesta s-a constituit într-un curs intensiv de istorie a muzicii, estetică și stilistică muzicală. Orice discipol conștiincios, fie acesta elev sau student, valorifică oportunitățile de învățare, ca experiență de dezvoltare personală și, mai ales, profesională. Diversitatea din sala de curs este un element *sine qua non*, asigurând, pe de o parte, prospețimea artei sonore percepute și, pe de altă parte, integrarea optimă în procesul de învățare a tuturor cursanților, indiferent de stilul de învățare predominant. Astfel, factura academică a Festivalului Muzicii Românești, ediția a XXIV-a accentuează caracterul didactic intrinsec al manifestărilor artistico-științifice.

Contactul direct cu evenimentul artistico-științific literar

În continuare vom avea în vedere modul în care conținutul fiecărui eveniment în parte a oferit publicului ocazia de a învăța.

Prima zi a festivalului a oferit și cuvânt, și sunet. Mai întâi, muzicologul și jurnalistul Alex Vasiliu a prezentat publicului cea mai recentă carte pe care a conceput-o, *Duet pe partitura timpului. Convorbiri cu Ioan Morna*. În cronică festivalului, publicată în Revista *Actualitatea muzicală*, muzicologul Mihaela-Georgiana Balan a consemnat și comentat fiecare eveniment. Astfel, aflăm că „volumul lui Alex Vasiliu conține dialoguri-confesiune, având ca punct de interes destinul omului și muzicianului Ioan Morna. Participanții la lansare au aflat informații de la autor despre procesul de realizare a cărții și despre istoria muzicii ieșene din intervalul de timp 1963—2019. Volumul este bazat pe informații elocvente, interviuri cu Ioan Morna, mărturisiri personale ale apropiaților, documente riguros cercetate” [5 p. 32]. Cine a fost în public a avut, de asemenea, ocazia de a afla mai multe despre această personalitate artistică ieșeană chiar de la muzicieni contemporani, colegi de breaslă, prezenți la eveniment.

În aceeași seară Ansamblul ATEM al Universității de Vest din Timișoara a susținut un concert inedit. De altfel, formația instrumentală în sine este ieșită din tipar — vioară, clarinet, violoncel, pian — ceea ce presupune, desigur, o adaptare foarte atentă a repertoriului. Concertul a fost, în mare măsură, un curs de istoria muzicii contemporane, aducând în atenția publicului lucrări originale, creative ca tehnică de compoziție și interpretare, semnate de Doina Rotaru, Dan Dediu, Șerban Marcu, Cristian Bence-Muk, Gabriel Almași, Gabriel Mălăncioiu, Aurelian Băcan și Sebastian Androne-Nakanishi. Studenții din sală au avut ocazia să înțeleagă sonoritățile contemporane într-o lumină bună, datorită opțiunii repertoriale.

Un alt concert cameral modern, de data aceasta cu interpreți bucureșteni, a fost susținut în a doua seară a festivalului de Ansamblul SonoMania, sub conducerea muzicală a dirijoarei Simona Strungaru. Acest eveniment a fost pentru cei din public o a doua parte a cursului de istoria muzicii românești contemporane. Concertul ansamblului neobosit în abordarea și promovarea compozitorilor români a constituit un real tur de forțe, concretizat într-un program incitant cu lucrări semnate de Mihai Murariu, Sabina Ulubeanu, Diana Rotaru, Mihai Măniceanu, Agnes Vrânceanu, Ana Giurgiu Bondue, Ciprian Ion și Șerban Marcu. Formula ansamblului, așa cum e firesc atunci când vine vorba de arta sonoră contemporană, este una neobișnuită: oboi, clarinet, vioară, violă, violoncel, pian și voce (mezzosoprană).

A treia zi a festivalului (17 octombrie) a fost o nouă ocazie în care muzica și cuvântul au făcut echipă. Primul eveniment a fost lansarea volumului *George Enescu — Creația pentru pian* ce poartă semnătura pianistei Raluca Știrbăț, „renumită pentru cariera artistică de nivel internațional, pentru

fondarea Societății Internaționale *George Enescu* din Viena și campania de restaurare a casei acestuia din Mihăileni” [5 p. 32]. Publicul a avut ocazia de a afla informații interesante despre George Enescu, dar și despre anumite tehnici de interpretare pianistică. Evenimentul muzical ulterior s-a intitulat *Valorificarea creației componistice și interpretative românești* și a prezentat publicului atât lucrări semnate de compozitori din secolul XX cât și partituri contemporane ale compozitorilor ieșeni și nu numai.

În afară de diversitate, ediția a XXIV-a a Festivalului Muzicii Românești — Secțiunea academică a oferit din abundență și cunoștințe practice. Spre exemplu, în ziua de 18 octombrie, studenții dornici de a învăța, dar și orice alt iubitor de muzică a avut oportunitatea de a participa la trei evenimente interesante, de a acumula o experiență artistică remarcabilă. Ca în succesiunea contrastant-simetrică a părților unei sonate, această zi s-a desfășurat după regula muzică-cuvânt-muzică: mai întâi un recital instrumental în care au interpretat profesori ai Universității Naționale de Arte *George Enescu* din Iași, apoi conferința *Valori ale jazzului din România. Documente audio-video* susținută de Alex Vasiliu și, în final, un concert creativ intitulat *Jazz în dialog*. Participând la aceste evenimente, publicul a putut asculta lucrări prea puțin cântate, a putut învăța despre un compozitor român mai puțin cunoscut, Tudor Dumitrescu, dar și despre bogata, însă prea puțin cunoscuta activitate muzicală în sfera jazzului românesc. Fiecare din cele trei săli s-a transformat într-o sală de curs neconvențională, dar, fără îndoială, interesantă, captivantă.

Și a cincea zi a festivalului (19 octombrie 2022) a avut o încărcătură muzicală diversă. Primul eveniment, atelierul de practică vocală, coordonat de lect. univ. dr. Mihaela Gârlea, s-a intitulat sugestiv *Virgil Popescu, un creator al timpurilor noastre. Studii de caz, problematizări, estetica muzicii ușoare românești în limbajul contemporan*, urmat de un concert demonstrativ. Este de prisos să explicăm modul în care acest eveniment s-a constituit într-un curs practic pentru studenții interesați și iubitorii de muzică ușoară. Festivalul a continuat cu recitalul *Silence. Anatomia liedului > 9 perspective*, organizat de muzicologul dr. Monica Isăcescu. Interpretele, precum și soprana Laura Tătulescu, acompaniată la pian de compozitoarea Ana Giurgiu-Bondue, au oferit publicului ieșean „unul din recitalurile incluse în turneul internațional de promovare a albumului realizat de cele trei specialiste în acest domeniu. Interpretele au delectat auditorii ieșeni cu un program extraordinar de muzică românească, incluzând creații ale compozitorilor interbelici, postbelici și contemporani” [5 p. 33]. În încheierea zilei nu putea fi altceva mai potrivit decât un spectacol de operă care, în spiritul ideii pe care o susținem în această comunicare, a fost interpretat de studenți ai Universității de Arte din Iași: *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, în regia lui Cristi Avram și sub conducerea muzicală a dirijoarei Consuela Radu-Țaga.

În încheierea festivalului a avut loc un eveniment nici muzical, nici literar, însă realmente vibrant: decernarea titlului de Doctor Honoris Causa profesoarei și compozitoarei Doina Rotaru. Atât din *Laudatio*, conceput de compozitorul Ciprian Ion, cât și din intervenția compozitoarei, publicul a aflat o serie de aspecte interesante legate de evoluția muzicii românești. „Evenimentul a avut un caracter deosebit de emoționant, intens și festiv, Doina Rotaru fiind primită cu ropote de aplauze, ovații și multă bucurie!” [5 p. 33].

Concluzii

Festivalul Muzicii Românești, ediția a XXIV-a, Secțiunea academică desfășurat în perioada 14-20 octombrie, 2022 s-a dovedit un *masterclass* intensiv prin diversitate și complexitate. Fiecare eveniment, fără excepție, a oferit o ocazie de învățare studenților și elevilor participanți, dar și tuturor celorlalți iubitori de muzică din public. Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași își îndeplinește astfel cu brio rolul de cadru propice pentru evoluția profesională a studenților și cadrelor didactice, dar și pe cel de factor de îmbogățire a vieții culturale locale și nu numai.

Trebuie salutată organizarea unui astfel de festival, întrucât reprezintă nu doar o manifestare artistică însuflețită, ci și o punte între generații, o manifestare a speranței că vom duce mai departe bagajul tradiției muzicale, privind totodată cu o doză optimistă de curaj spre viitor.

Referințe bibliografice

1. ȘTEFĂNESCU, M. The visual art from Iasi between tradition and innovation. In: *Review of Artistic Education*. 2017, nr. 13/14, p. 221.
2. COSMOVICI, A. *Psihologie generală*. Iași: Polirom, 2005, p. 75. ISBN 979-973- 9248-27-2.
3. LUCHIAN, F. Romanian Music Festival, the New Series: 2007—2012. An Overview. In: *Musical Romania and the Neighbouring Cultures: Traditions, Influences, Identities*: proceedings of the International Musicological Conferense, 4-7 jul. 2013, Iași. Frankfurt: Imprint of Peter Lang GmbH, 2014, pp. 225-233. ISBN 978-3-631-64880-3.
4. LUCHIAN, F. *Festivalul Muzicii Românești, Iași 1973—2012: Evoluția și managementul creației muzicale naționale*: tz. de doct. Iași, 2014.
5. BALAN, M.-G. Festivalul Muzicii Românești, Iași, ediția XXIV. Secțiunea Academică — Un nou avânt! In: *Actualitatea muzicală*. 2022, nr. 11, pp. 31-33. ISSN 1220-742X.

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

COMPANIA *TEATR.DOC* DIN RUSIA: ANULAREA CONVENȚIILOR TEATRULUI CLASIC

THE TEATR.DOC COMPANY FROM RUSSIA: CANCELLATION OF CLASSICAL THEATER CONVENTIONS

MARIANA STARCIUC¹,

doctor în arte, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-1457-2184>

CZU 792.9:316.4(470)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.16>

În Rusia teatrul documentar este practicat și promovat de proiectul colectiv, independent, necomercial, nonguvernamental. Teatr.doc, platformă artistică care și-a stabilit și urmează anumite principii în activitatea practică: reflectă conflicte sociale grave, cercetează zonele periferice ale existenței umane, este centrată pe teme provocatoare, explorează tehnici inovatoare în crearea spectacolului, abordează teme interzise, necercetate anterior în teatru, optează pentru simplitatea și claritatea exprimării, consideră drept factor primordial impactul social produs de spectacol, neagă noțiunea de „artă pentru artă”. Scopul studiului este de a identifica principiile artistice enunțate în spectacolele de referință produse de Teatr.doc, aflat în opoziție cu teatrul clasic.

Cuvinte-cheie: Royal Court Theatre, teatru documentar, Teatr.doc, verbatim, teatru clasic, „drama nouă”

In Russia, the documentary theater is practiced and promoted by the collective, independent, non-commercial, non-governmental project. Teatr.Doc is an artistic platform that has established itself and follows certain principles in its activity: it reflects serious social conflicts, researches the peripheral areas of human existence, is centered on provocative themes, explores innovative techniques in the creation of the show, approaches forbidden themes, previously not researched in the theater, opts for simplicity and clarity of expression, considers the social impact produced by the show as a primary factor, denies the notion of „art for art's sake”. The purpose of the study is to identify the artistic principles enunciated in the reference performances produced by the Teatr.Doc, which is in opposition to the classical theatre.

Keywords: Royal Court Theatre, documentary theater, Teatr.Doc, verbatim, classic theater, „new drama”

Introducere

Începând cu anul 1989 și până în prezent, Teatrul *Royal Court* din Londra, instituție recunoscută la nivel internațional datorită programelor teatrale inovatoare promovate în Europa, a inițiat în tehnicile scrierii dramatice, cu precădere în cele ale teatrului documentar, tineri și începători dramaturgi din peste 70 de țări. Teatrul oferă programe rezidențiale în cadrul cărora proaspăt absolvenții școlilor teatrale din întreaga lume au posibilitatea să colaboreze cu dramaturgi, regizori, practicieni și actori britanici consacrați. Scopul acestor rezidențe este de a stimula apariția noii dramaturgii, de a descoperi tinere talente, de a produce un schimb de experiență dintre creatorii de teatru din spații culturale diferite și de a-i familiariza pe participanți cu noile tehnici și metode de scriere dramatică.

Ca urmare a programelor creatorilor de la *Royal Court*, în diverse țări ale lumii au fost înființate platforme teatrale inedite, iar o serie de dramaturgi recunoscuți astăzi la nivel internațional au început să creeze texte *verbatim*, să exploreze dramaturgia scenică documentară datorită rezidențelor și atelierelor susținute de cei de la *Royal Court Theatre*.

¹ E-mail: starciumariana@gmail.com

Teatr.doc. Fondatori

Urmare a atelierelor marca *Royal Court Theatre* la Moscova, moderate în toamna anului 1999 de Stephen Daldry, Elyse Dodgson, James McDonald și Ramin Gray, *verbatima* devenit simbolul noii dramaturgii ruse în contextul teatral contemporan. Acestui termen oamenii de teatru din Rusia îi atribuie sensuri diferite, printre care: „produs tehnologic avansat în artele spectacolului, legat de noua dramaturgie, care conține elemente șocante cu privire la realitatea socială, ce reflectă sintaxa netradițională a limbajului vorbit, important din punct de vedere etic și moral”, „un caz interesant din viața cotidiană sau o istorie de viață ieșită din comun”, „o discuție cu un personaj deosebit și unic, de la care ascultătorul a învățat lucruri importante”, „o originală expresie auzită în discursul de zi cu zi”, „ceva real, veridic, ceva ce nu poți inventa sau imagina” [1].

În Rusia teatrul documentar este practicat și promovat de proiectul colectiv, independent, necomercial, nonguvernamental *Teatr.doc*, care a fost fondat în anul 2002 de către Elena Gremina (1956—2018) și Mihail Ugarov (1956—2018), personalități proeminente ale mișcării teatrale ruse de avangardă. Mai târziu, proiectului i s-au alăturat oamenii de artă, scriitorii, dramaturgii Ivan Virîpaev, Maxim Kurocikin, Aleksandr Rodionov ș.a. Alina Nelega remarcă: „La început noile texte, rusești și străine, au lansat regizori de aceeași generație cu autorii, dar, treptat, aceștia din urmă au început să-și pună singuri în scenă textele. Contestând dominația regizorului, ei cred că scrierea dramatică este o profesie totală, care include și mizanscena. De asemenea, noii autori dramatici cred în relația directă cu publicul, într-un teatru „adevărat”, cât mai apropiat de realitate” [2 p. 82]. Spectacolele prezentate în cadrul acestei platforme nu explorează latura poetică, sensibilă a realității, ci partea ei brutală, absurdă, tragică, au drept elemente fundamentale biografiile, monologurile și dialogurile oamenilor reali, textele non-fictive și evenimentele social-politice întâmplate în prezent. Producțiile teatrului au participat în mod repetat la festivaluri internaționale de prestigiu și au câștigat numeroase premii importante.

Teatr.doc versus teatrele clasice

Platforma independentă *Teatr.doc* se constituie ca opoziție la teatrele clasice. Această instituție anulează formulele convenționale ale teatrului clasic, în primul rând, prin faptul că nu activează într-o clădire complexă, din punct de vedere arhitectural, ca cele ale marilor teatre din Moscova, ci într-un subsol al unui bloc locativ; sala pentru spectatori are capacitatea de doar 30 de locuri, iar scena nu este delimitată de aceasta. Teatrului îi lipsește personalul administrativ, dramaturgii și regizorii vând bilete publicului, care deseori este implicat în spectacol. Instituția este considerată una scandalosă și săracă, fiind un teatru care pretinde a fi „unicul din Moscova care produce și montează doar texte noi”, „teatrul unde pe scenă se permite orice acțiune, cu excepția decorațiunilor greoaie”, locul unde „într-un spectacol puteți urmări vedete recunoscute, iar în altul — artiști necunoscuți”, „teatru documentar, acțiuni scenice în care sunt difuzate vocile oamenilor reali” [3].

Determinându-și atitudinea față de tradiția teatrală, regizorii și dramaturgii care își desfășoară activitatea la *Teatr.doc* formulează o serie de opoziții care denotă diferite planuri de demarcare a teatrului clasic de „drama nouă”: „tradiție/modernitate, ficțiune/document, pretenție/sinceritate, format mare/format mic, formule tradiționale/noutate și experiment, joc/text, interpretare/imagie pură, metafizică/flux etc.” [3]. Creatorii acestei platforme sunt deschiși experimentului și experimentării creative, optând pentru un teatru inovator, ei sunt mereu în căutarea noilor formule teatrale.

Un teatru independent, care-și stabilește intern structura organizațională și politica repertorială, nu este subvenționat de stat, astfel, grupul respectiv optează pentru spectacole teatrale de forme mici, „formatul mic presupune și cheltuieli financiare minime, iar spectacolele documentare în acest caz constituie un compromis care face posibilă abandonarea unei orientări comerciale în favoarea creativității libere, asigurând, astfel, dezinteresul economic al agenților și autonomia față de cerințele publicului, pe de o parte, oferind o oportunitate pentru un timp lung și productiv de a face această artă, pe de altă parte” [3].

Compania rusă se identifică cu mișcările teatrale care combat caracterul iluzoriu al teatrului, implicând spectatorul în procesul de creare a spectacolului, invitându-l să fie parte a echipei de creație, proces care a fost observat de Richard Schechner în creația companiilor teatrale independente apărute în anii '70, „ceea ce li se arată spectatorilor este procesul însuși al dezvoltării spectacolului și punerii sale în scenă — atelierele care conduc la construirea spectacolului, diversele metode de producție teatrală, modurile în care publicul este adus și scos din spațiul spectacolului și multe alte proceduri convenționale, care erau înainte mai mult sau mai puțin ascunse” [4 p. 90]. Prin implicarea spectatorului, *Teatr.doc* promovează o tehnică interactivă de teatru, care provine de la *Teatrul Politic* al lui Erwin Piscator și *Teatrul Epic* promovat de Bertolt Brecht.

Principii artistice, subiecte, spectacole, autori

Fosta conducătoare a proiectului, E. Gremina, afirma că textele pentru viitorul spectacol sunt alese conform unor criterii: „Suntem interesați de dramaturgia nouă. Prioritare sunt piesele cu o poziție socială activă” [5]. Subiectele expuse pe scena *Teatr.doc* reflectă situații din viața subculturilor: minoritățile rasiale, etnice, sexuale, migranții, deținuții etc., dar și problemele sociale, politice, economice cu care se confruntă societatea rusă, constituind adevărate manifeste, prin intermediul cărora creatorii își exprimă dezacordul cu privire la realitățile socio-politice. Teatrologul rus S. Bolgova consideră că *Teatr.doc* este una dintre „principalele platforme ale dramaturgiei documentare moderne, este un nou tip de teatru în care fiecare spectacol este o acțiune socială” [6]. Piesele create la *Teatr.doc* se află la intersecția dintre societate și artă. *Teatr.doc* a vorbit despre războaiele din Cecenia și Afganistan (*Probleme cu timpul, Scrisorile soldaților*), a discutat soarta femeii în lumea modernă (*Despre mama și despre mine, Frumusețile. Verbatim, Crimele pasiunii*), a demască corupția din rândul elitei politice, a oferit dreptul la libera exprimare femeilor deținute (*Merele Pământului*), dependenților de droguri, oamenilor cu sindromul Down. Platforma *Teatr.doc* a reflectat asupra imoralității televiziunii moderne și efectelor negative ale mass-media asupra conștiinței umane (*Multă hăleală*), a pus la îndoială democrația rusă (*Democracy.doc*). La *Teatr.doc* s-au rezolvat probleme geopolitice, s-a vorbit despre migrație și xenofobie, despre minoritățile din fostele țări CSI, care muncesc ilegal în Moscova (*Războiul moldovenilor pentru cutia de carton*). Pentru prima dată într-o societate dominată de interdicții și tabuuri *Teatr.doc* vorbește despre masacrul din comunitatea cecenă Beslan (*September.doc*) și despre conflictul islamic-creștin. Anume compania teatrală din Rusia a produs pentru prima dată spectacole care-l critică pentru abuz de putere pe președintele Putin. Din cauza pozițiilor acuzatoare adoptate de grupul teatral față de realitățile socio-politice din Rusia, asupra teatrului se exercită o presiune constantă pentru a-l determina să-și suspende activitatea.

Teatr.doc este o organizație, care și-a stabilit și respectă anumite principii de activitate. *Manifestul Teatr.doc*, formulat în 2003 de Ruslan Malikov, Aleksandr Vartanov și Tatiana Kopilova, după o serie de spectacole produse de compania în cauză, demonstrează că scopurile și sarcinile activității platformei *Teatr.doc* sunt „reflectarea conflictelor sociale grave; cercetarea zonelor periferice ale existenței umane; interesul manifestat pentru teme provocatoare; explorarea tehnicilor novatoare în crearea spectacolului; abordarea temelor interzise, necercetate anterior în teatru; optarea pentru simplitatea și claritatea exprimării; convingerea că factorul primordial al spectacolului este impactul social produs de acesta; negarea noțiunii de „artă pentru artă” etc. [7]. Oamenii de teatru din Rusia îi atribuie manifestului valoarea unuia dintre cele mai importante documente ale procesului teatral din anii 2000.

Cât privește estetica spectacolelor produse de *Teatr.doc*, echipa de creație optează pentru utilizarea minimalistă a decorului, „sunt excluse decorațiunile complicate, lipsesc platformele, coloanele și rampele, se practică interpretarea pe viu a muzicii în cadrul spectacolului, se exclude dansul sau/și mișcarea plastică cu statut de expresivitate regizorală, se renunță la metafore regizorale, iar actorii își interpretează propriile vârste, fără machiaj teatral ori costume scenice” [7]. Pe lângă faptul că actorii de la *Teatr.doc* au renunțat la machiaj și interpretează roluri fiind îmbrăcați în hainele de acasă, aceștia

au însușit și noi tehnici, cum ar fi „tehnica interviului aprofundat al artistului”, considerată a fi invenția companiei *Teatr.doc*. Tehnica presupune ca actorul să asculte și să citească interviul preluat de la respondenții donatori, să însușească discursul personajelor și să reprezinte scenic un erou social doar prin intermediul specificului vorbirii. Profesorul universitar la AMTAP, Vera Mereuță, menționează, pe bună dreptate, că „putem recunoaște persoana după timbru, după glas, fără să o vedem. Tot vocea, prin inflexiunile ei, trădează starea individului, atât fizică cât și psihică (obosit, odihnit, supărat, mulțumit, bolnav, bine dispus etc.)” [8 p. 47]. Actorul în *Teatr.doc* oferă informații ample despre vârsta, statutul social al respondentului prin intermediul specificului vorbirii, iar după spectacol interpretul poate acorda interviuri în numele eroului pe care l-a întruchipat.

Artiștii de la *Teatr.doc* afirmă că nu creează capodopere, ci evenimente în proces de desfășurare. Pe lângă discuțiile despre spectacole, un exemplu viu al unui astfel de eveniment este *Democracy.doc* de Georg Geno și Nina Belenitskaya (2007), care reprezintă un spectacol interactiv cu publicul în rolurile principale. Producția, care poate fi numită și *work in progress* (proces în desfășurare), a fost moderată de doi psihologi care, împreună cu publicul, au selectat un anumit număr de interpreți din rândul spectatorilor. Fiecare spectator care a urcat pe scenă și-a ales un rol și l-a interpretat. Rolurile s-au schimbat de la un spectacol la altul (*Președintele, Rusia, Terorism, Televiziune, Corupție ș.a.*), nefiind strict fixate. Mai apoi, în fața publicului rămas în sala pentru spectatori s-a prezentat spectacolul despre „relațiile” dintre aceste concepte și eroi. Psihologii au coordonat desfășurarea reprezentației, au intervenit cu provocări, au contribuit la apariția conflictelor și de fiecare dată acest spectacol a fost diferit și unic. Observăm aici că „în loc de un produs finit, avem un proces, în loc de o lucrare finalizată, avem o formă mobilă, schimbătoare. În locul primatului regizorului, mereu există propunerea de a intra într-un dialog, realizat în direct, orice spectator are voce și dreptul la vot” [7].

Formula de creație a companiei ruse corespunde teatrului sau metodei *Devising* (*concepției*), care a început să circule la începutul anilor '60 prin munca companiilor teatrale americane și engleze și, în scurt timp, a fost preluată de companiile teatrale de avangardă din Europa, inclusiv și de către companiile teatrale independente din România și Republica Moldova. „Companiile care concep în acest fel spectacolele încep cu unul sau mai mulți stimuli, precum o idee, întrebare, temă, poveste, obiect, imagine, lumină, miros, mișcare, loc sau un fragment de text sau muzică. Apoi, folosesc o varietate de metode pentru a dezvolta mai întâi materialul spectacolului și apoi pentru a repeta și a edita acest material într-un eveniment performativ. Metodele de generare a materialului variază, dar pot include exerciții de improvizație, interpretare și jocuri, cercetare și discuții. După ce a dezvoltat materialul, compania îl selectează, îl structurează, îl editează și îl pune în practică și adesea îl prezintă sub formă de *work-in-progress* pentru a solicita reacțiile audienței” [9 p. 312]. Metoda *Colaborării* sau *Devising* tinde să cultive talentul scrierii, observației, interpretării și regiei artistice fiecărui membru al echipei.

Dramaturgii care i-au asigurat companiei *Teatr.doc* statutul de teatru documentar de referință în peisajul cultural universal sunt Elena Gremina și Mihail Ugarov, cei care au fondat și au condus teatrul până la ultima zi din viață. Elena Gremina este autoarea mai multor texte montate la *Teatr.doc*, printre care *September.doc* — despre atacul terorist de la Beslan și *Ora optsprezece* — care dezvăluie adevăruri șocante despre moartea avocatului Serghei Magnitsky în închisoarea în care a fost plasat. Aceste spectacole au devenit evenimente publice, au fost traduse în multe limbi și montate scenic la teatrele din Marea Britanie, Statele Unite ale Americii, Franța, fiind nominalizate la festivaluri teatrale importante, printre care și *Masca de aur*.

Alți dramaturgi de referință, piesele cărora au fost montate la *Teatr.doc* sunt Ivan Vîrîpaev, autorul textelor *Visele, Orașul unde sunt eu, Oxygen*; Aleksandr Rodionov, care a semnat dramaturgia spectacolelor *Cântecul popoarelor Moscovei, Războiul moldovenilor pentru cutia de carton*; Elena Isaeva, dramaturg, care a scris un număr impunător de piese în tehnica *verbatim*: *Veșnica bucurie, Raiul de caise, Comedia infernală, Două soții ale lui Paris, Iudifș.a.*

Este remarcabil faptul că la *Teatr.doc* sunt montate nu doar textele autorilor dramatici consacrați sau ale celor care explorează comunități, care studiază materiale istorice, științifice, investighează diverse cazuri în căutarea temelor și subiectelor pentru texte. Unul dintre cele mai impresionante spectacole ale companiei este *Prietenul meu homo*, scris de autoarea în detenție, condamnată pentru crimă, Ecaterina Kovaliova. Teatrologul și criticul de teatru rus Marina Davidova remarcă faptul că autoarea Kovaliova, care este izolată într-o colonie cu regim sever, nu este un dramaturg cu experiență, în schimb, cunoaște realitățile universului penitenciar descris, iar experiențele pe care le împărtășește captivează publicul chiar dacă nu sunt expuse într-o structură dramatică elaborată: „Ești cucerit nu atât de meșteșugul dramaturgic cât de autenticitatea celor trăite. Privești și ți-e limpede — exact așa a și fost totul în realitate” [10 p. 46].

Concluzii

Repertoriul actual al teatrului poate fi consultat pe site-ul <https://www.teatrdoc.ru/performances/>, titlurile spectacolelor denotă faptul că teatrul abordează subiecte actuale, de interes public. În lunile august-septembrie curent, spectatorii au avut ocazia să asiste la spectacolele: *150 de motive pentru a nu vă apăra patria* (despre căderea Constantinopolului); *7 strategii de supraviețuire într-o eră a schimbării*, regia și dramaturgia producției aparține regretatei Elena Gremina; *24 PLUS* — o discuție a maturilor despre relațiile intime, spectacol creat de Mihail Ugarov și Maxim Kurocikin; *Viitorul.doc* — un spectacol bazat pe monologurile adolescenților din 15 orașe ale lumii, realizat prin intermediul interviului, reflectând problemele personale, convingerile politice și perspectivele de viitor ale tinerei generații (dramaturg Ivan Ugarov). *Adulți doar pe dinafară* este ultimul spectacol creat de Mihail Ugarov interpretat de absolvenții *Anti-școlii* din cadrul platformei *Teatr.doc*, care conține povești despre adulți și despre faptul că adevărata lor vârstă, cea pe care o simt, nu coincide cu cea reflectată în pașaport, din acest motiv oamenii se ciocnesc uneori cu diverse situații bizare și comice. O serie de spectacole despre pandemia COVID-19 demonstrează faptul că echipa de creație este conectată la realitățile zilei (*Să alegeți doar trei, Ciclul din opt spectacole Verbatim, Istoriile pandemiei*). Alte spectacole incluse în repertoriu sunt cele focusate pe anumite grupuri comunitare: *Să ieși din dulap* — spectacol documentar ce reflectă viața, dragostea și căutarea adevărului de către homosexualii ruși; *Clubul alcoolicii anonimi* este o discuție despre dependența de alcool redată prin celebrul sistem de douăsprezece etape de tratament împotriva dependenței, spectacol bazat pe interviuri cu oamenii viața cărora a fost distrusă de alcool; *Lear-Căpușă* — o istorie reală despre felul în care talentul nerevendicat îl distruge pe om și-l conduce spre închisoare, iar comunicarea ulterioară cu textele lui Shakespeare — spre libertate, motiv întâlnit și în spectacolul *Shakespeare pentru Ana*, în regia Luminiței Țăcu, promotoare și creatoare a teatrului documentar din Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. РОДИОНОВ, А. «Вербатим» — реальный диалог на подмостках. В: *Отечественные записки* [online]. 2002, № 4-5 (5-6) [accesat 20 aug. 2020]. ISSN 1683-5581. Disponibil: <http://www.strana-oz.ru/2002/4/verbatim---realnyy-dialog-na-podmostkah>
2. NELEGA, A. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: Eikon, 2010. ISBN 978-973-757-369-8.
3. МОСКОВКИНА, Е., НИКОЛАЕВА, О. Документальный театр: авангардный бунтилинейная коммерциализация? В: *Новое литературное обозрение* [online]. 2005, № 3 [accesat 12 aug. 2021]. ISSN 2309-9968. Disponibil: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/3/dokumentalnyj-teatr-avangardnyj-bunt-ili-neyavnaya-kommerczializacziya.html>
4. SCHECHNER, R. *Performance: Introducere și teorie*. București: UNITEXT, 2009. ISBN 978-973-88129-45-0.
5. Рождение и развитие Театра.doc. В: *Эксперт* [online]. 2020, 30 sept. [accesat 12 iul. 2020]. Disponibil: http://expert.ru/russian_reporter/2010/38/rozhdenie_teatr_doc/
6. БОЛГОВА, С.М. *Интернет-коммуникация как единица документальности в современной документальной драме (на примере пьесы М. Угарова и Е. Греминой «Сентябрь.doc»)* [online]. [accesat 22 iun. 2020]. Disponibil: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2015_1-1_05.pdf
7. БОЛОТЯН, И.М. «Док» и «Догма»: теория и практика. В: *Театр* [online]. 2015, № 19 [accesat 11 aug. 2021]. Disponibil: <http://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/>
8. MEREUȚĂ, V. *Arta vorbirii scenice: Tehnici și abordări*. Chișinău: s. n., 2017. ISBN 978-9975-53-893-0.
9. ALLAIN, P., HARVIE, J. *Ghidul Routledge de teatru și performance*. București: Nemira, 2012. ISBN 978-606-579-423-8.
10. DAVIDOVA, M. *Sfârșitul unei epoci teatrale*. București: Nemira & Co, 2006. ISBN(10) 973-569-854-4.

TEXTELE CÂNTECELOR POPULARE ROMÂNEȘTI: POETICITATE ȘI DILETANTISM ARTISTIC

THE TEXTS OF THE ROMANIAN FOLK SONGS: POETICITY AND ARTISTIC DILETTANTISM

CONSTANTIN ȘCHIOPU¹,

doctor habilitat, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-0568-9615>

CZU 821.135.1-146.09

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.17>

În articol sunt analizate textele mai multor cântece populare românești. Autorul, prin analize concrete, susține că autenticitatea este trăsătura definitorie a cântecelor populare, implicit, a textelor acestora. Ceea ce caracterizează textele cântecelor populare de autor din perioada de după independență, în special, sunt erorile de exprimare, sărăcia poetică, lipsa de afectivitate, de forță de sugestie, de muzicalitate, de ambiguitate a cuvântului. Păstrând spiritul de petrecere, de bucurie totală, caracteristic perioadei construcției socialiste, o mare parte din presupusele cântece populare din Republica Moldova, din ultimele trei decenii, relatează despre fericirea colectivă a moldovenilor.

Cuvinte-cheie: cântece populare, texte, poeticitate, diletantism artistic

The article addresses several issues related to the Romanian folk songs. Initially, the texts of several Romanian folk songs from the perspective of poetics are analyzed. The author, through concrete analyzes, shows that authenticity is the defining feature of folk songs, implicit of their texts. What characterizes the texts of these folk songs are errors of expression, poetic poverty, lack of affectivity, of the force of suggestion, of musicality, of the ambiguity of the word. Keeping the spirit of partying, of total joy, characteristic of the period of socialist construction, a large part of the alleged folk songs in the Republic of Moldova, from the last 3 decades, relates about the collective happiness of Moldovans.

Key words: popular songs, texts, poeticity, artistic diletantism

Introducere

Vasile Alecsandri, un mare admirator al creației populare orale, dovadă fiind și volumele scriitorului *Poezii populare. Balade (Cîntice bătrânești) adunate și îndreptate de Vasile Alecsandri, volumul I* (1852) și *volumul II* (1853), *Doine și lăcrimioare* (1842), referindu-se la geniul neamului românesc, afirma: „Românul s-a născut poet. Înzestrat de natură cu o închipuire strălucită și cu o inimă simțitoare, el își revarsă tainele sufletului în melodii armonioase și în poezii improvizate. De-l muncește dorul, de-l cuprinde veselia, de-l minunează vreo faptă măreață, el își cântă durerile și mulțumirile, își cântă eroii, își cântă istoria, și astfel sufletul său e un izvor nesfârșit de frumoasă poezie” [1, p.9]. Cântecele populare sau bătrânești, cum le numea bardul de la Mircești, alături de alte creații populare (colindul, sorcova, orațiile de nuntă, paparuda, caloiianul, cimiliturile, proverbele etc.) constituie zestrea prin care ne definim ca specific național, ca popor. Bogdan Petriceicu-Hașdeu găsea cuvântul „doină” între cele treizeci de cuvinte presupuse de savant a face parte din substratul dac al limbii române, iar Dimitrie Cantemir cita doina printre „zeii cunoscuți ai vechilor daci”. Doina de dor, de jale, de haiducie, reflexivă, cântecul propriu-zis de iubire, de dor, de înstrăinare, de muncă, social sunt câteva dintre subspeciile „cânticilor bătrânești”, ce se remarcă printr-o simbioză perfectă a melodiei cu versurile. Numite și tradiționale, creațiile populare sunt transmise de străbuni nouă în ideea de a le duce mai departe, de a le păstra frumusețea și strălucirea. Crunta politică de deznaționalizare începută în Basarabia din momentul anexării ei la Rusia țaristă (1812), impunerea, în întreg spațiul românesc, a

1 E-mail: schiopu_constantin@yahoo.com

doctrinei realist-socialiste odată cu venirea la putere a partidului comunist (1944) au avut un impact destul de mare, inclusiv, asupra destinului cântecului popular românesc.

Lupta împotriva vechiului a însemnat, mai ales, în cazul Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești, interzicerea doinei, a cântecelor de dor și jale, de cătănie și înlocuirea acestora cu așa-numitele cântece „populare” despre viața nouă, socialistă („Păpușică, păpușoi,/ Bun e traiu-acum la noi”), despre nunta colhoznică („Foaie verde foi de boz/ Frumoase-s nunțile-n colhoz...”), despre sentimentul „dragostei” și „mândriei” față de plaiul natal („Moldovă scumpă,/Ești grădina țării mele toată-n flori,/ Fericirea mea, tinerețea mea, măi”), despre frăția dintre popoarele URSS, conduse de fratele mai mare („În frăție de noroade,/ crești, Moldova mea,/ Cea mai bună stea din toate îți va lumina,/ Cât e soarele și luna, va sclipi senin/ Și-ți va fi busolă-ntruna steaua din Kremlin”), despre eroii țării („Are țara mea o zână,/ Una este ea,/ Valentina Tereșcova,/ Prima rândunea”). Astfel, an de an, autenticul și valorosul cântec popular de dragoste și dor a fost înghesuit (scos din sufletele basarabenilor) de niște pseudo-piese (atât ca melodie, cât și ca text) cu caracter ideologic și propagandistic: „Fa, lelițo, dragă-mi ești/ Fa, lelițo, fa,/ Cu brigada când pornești,/Mândrulița mea,/La arat, la semănat,/Fa, lelițo, fa,/ La cules, la treierat,/Mândrulița mea./Toamna, la cules de vii,/ Fa, lelițo, fa,/ Peste tot ești cei dintâi,/Mândrulița mea./ Toți colhoznii din sat,/Fa, lelițo, fa,/ Te-au ales ca deputat,/ Mândrulița mea./Fa, lelițo din Costești,/Fa, lelițo, fa,/ Acum și mai dragă-mi ești,/ Mândrulița mea” sau „...badea la țelină-i dus,/ Și-apoi frunză de cicoare,/.../Mi-a trimis mai ieri scrisoare,/ Frunzuliță, flori de mai,/Măi, bădiță din Altai,/ De-ai fi aici, la piept te-aș strânge/ Focul inimii ți-aș stinge”). O temă aparte a acestor cântece era cea a rolului partidului comunist în construirea socialismului. Textele acestor cântece proslăveau și mulțumeau partidului pentru viața nouă și fericită a moldovenilor.

Cântecul popular autentic: caracteristici și esență

Referindu-se la esența cântecului popular românesc, V. Alecsandri sublinia că „nimic nu poate fi mai interesant decât a studia caracterul acestui popor în cuprinsul cântecelor sale, căci ele cuprind toate pornirile inimii și toate razele geniului său [1, p.9]. În această ordine de idei, scriitorul român împărțea cântecele românești în: a) cântece bătrânești sau balade, pe care le definea ca „mici poeme asupra întâmplărilor istorice și asupra faptelor mărețe”; b) doine, ce cuprind „toate cântecele de doruri, de iubire și de jale”; c) hore, care nu sunt altceva decât „cântece de veselie ale poporului” [1, p.9]. Pe lângă acestea V. Alecsandri remarca și colindele, o categorie de cântece cu caracter religios.

Exprimând complexitatea trăirilor umane, cântecele populare românești, fie de dragoste, fie cele de înstrăinare, ostășești, de haiducie sunt pătrunse de sentimentul dorului, În această ordine de idei, Constantin Noica sublinia: „Oricât ai vrea să ocolești cuvântul, nu știi bine cum se face, că dai statornic peste el sau peste lecția lui, în rătăcirile prin limba noastră. Ba lecția lui este de așa fel, încât te întrebi dacă orice adâncire în această limbă, spre a nu mai fi vorba de orice rătăcire, nu reprezintă până la urmă o simplă introducere la dor” [2, p 205]. În eseul său, „Introducere la dor”, C. Noica definea dorul drept „o alcătuire nearticulată, un întreg fără părți, ca multe alte cuvinte românești cu înțeles adânc și specific, o contopire și nu o compunere: s-a contopit în el durerea, de unde și vine cuvântul, cu plăcerea, crescută din durere, nu pircepi bine cum” [C N, p 206]. Așadar, geniul poporului român a reușit să atribuie fiecărui cuvânt din cântecele populare un câmp semantic cu variate și complexe valențe. „Dacă cuvintele din poezia populară românească ar avea sens dincolo de planul afectiv, este vorba despre durerea de a nu putea spune ceva fără rost, durerea cuvântului de-a fi și de a nu fi cuvânt adevărat”, sublinia C. Noica [2, p 206]. Molipsirea iremediabilă de dor e exprimată firesc: „Anicuța neichii, dragă/ De ce ești neagră și slabă?/ Neagră sunt de felul meu/ Și slabă de dorul tău”. În alte cazuri, autorul anonim apelează la personificare („Foaie verde de-un mohor,/Dorul meu nu-i călător/ Și s-a pus așa de bine,/ Că nu pleacă de la mine./Dorule, mai mută-ți locul/ Să-mi gălesc și eu norocul”), epitet („Dorul de părinți e greu/ Și dorul de satul tău”), metaforă („Eu, când am plecat de-acasă, /Mi-am lăsat dorul pe masă”). Stare unică, irepetabilă, în cântecele populare, dorul e asociat

cu lumina, focul, boala, cu lumea vegetală, cu stihile, subsumând tot complexul de legături afective ale omului cu viața, cu natura, cu însăși existența lui: „Amară-i frunza de nuc,/ Mai amar dorul ce-l duc,/ Amară-i frunza de fag, Mai amar dorul ce-l trag”. Antitezele, paralelismele, repetițiile (anafora, epifora, anadiploza, laitmotivul), atestate în cântecele populare, sunt destul de productive în ceea ce privește exprimarea stărilor afective ale îndrăgostiților. Ovidiu Bârlea menționează, în această ordine de idei, că „folclorul ar putea fi definit pe scurt poezia contrastelor și repetițiilor de felurite forme” [3, p. 118]. Drept exemplu putem cita câteva versuri dintr-un cântec popular: „Nu știu, luna-i luminoasă/ Ori e puica mea frumoasă./ Nu știu, luna-n ceruri trece/ Ori puica la apă rece./Nu știu, luna s-a ivit/ Ori puicuța mi-a zâmbit”. Epiforicul „Nu știu”, din versurile citate, purtând multă încărcătură simbolic-afectivă, accentuează nu atât incertitudinea eului liric, cât, mai degrabă, sentimentul de dragoste, cu toate stările pe care acesta le poate provoca eului liric.

De la cântecul autentic la cel de autor

S-ar părea că odată cu declararea independenței Republicii Moldova, interpretii de muzică populară ar fi trebuit să caute în lada cu zestre a neamului, să valorifice cântecul popular tradițional, autentic. Cu părere de rău, în repertoriul multora persistă cântecul de autor, al cărui text în niciun caz nu confirmă afirmația lui V. Alecsandri că sufletul românului e un izvor nesfârșit de frumoasă poezie. Păstrând spiritul de petrecere, de bucurie totală, caracteristice perioadei construcției socialiste, o mare parte dintre pretinsele cântece populare din Republica Moldova, din ultimele trei decenii, relatează despre fericirea colectivă, despre cât de mult le place moldovenilor să bea tot ce și când le pică. Iată un exemplu: „La Vasile, la Vasile i-o născut femeia/.../, La Vasile, bucuria-i mare/ Și tot satu-o și șie bat/ Pân soarele răsare/.../ domn Vasili, domn Vasili,/ Pui un iepuraș/ Domn Vasili, domn Vasili,/ Ești de aldămaș”. Mai întâi, afirmația „pân soarele răsare, tot satu-o și șie bat” (beat — n.a.) ne face să credem că suntem, de la mic la mare, o națiune bețivă, că ne place să cheuim toată noaptea, ca, după răsăritul soarelui, o să dormim pentru a ne veni în fire. Mai mult decât atât. Structura gramaticală „La Vasile a născut...” este tipic rusească (У Василия ...). Și-apoi, ce-o fi însemnând „pui un iepuraș”? Evident, și în acest caz este vorba despre un calc lingvistic (ставитъ 100 грамм). O dovadă a patimii băutului (de data aceasta toți beau trei zile la rând, țuica fiind adusă în ulcică), este și textul unui alt cântec („Nea Costică”), ce-l are ca protagonist pe nea Costică („Toarnă, nea Costică, /Țuică din ulcică./ Baba-i supărată,/Iarși s-o culcat, /Toarnă și trei zile,/ Toarnă, Constantine,/ N-aștepta să șii rugat”). Ridicolul textului ridică mai multe întrebări: „Baba e soția sau mama lui nea Costică?”, „Dacă e soția lui, de ce e babă, în timp ce el nu-i moș, ci nea Costică?”, „De ce o fi dormind baba: e beată ori supărată?”, „Gestul repetat al babei („iarși doarme”) îi displace ori nu lui nea Costică?”. La toate acestea se mai adaugă și inadvertențele gramaticale „mahala cei din vale” (corect: „cea”), „se bea” (verbul „a bea” nu are formă reflexivă), „frumușică ca” (cacofonie). În unele cântece, nunta colhoznică din vremurile de tristă amintire s-a transformat în una cu „99 de cumătri la un moldovan” (?). Orice om, indiferent de unde se trage („dar de ești din sat sau de la oraș”) „în viața asta sigur (corect: cu certitudine, cu siguranță) trebuie să fie nănaș” (adică e obligat). Subliniem și „valoarea” stilistică a structurii „în viața asta”, care accentuează ideea-întrebare „Dar ce urmează să faci/ să fie omul în viața cealaltă?. Și o altă întrebare ce nu poate fi trecută cu vederea: „Acei 99 de cumetri ți-i dă Dumnezeu („Dumnezeu mi-a dat”) sau e vorba despre fala omului?” (cu cât mai mulți, cu atât mai fâlos).

Tema băutului, atât de des abordată de autorii de texte, este mai mult de natură consumistă. Or interpretii de muzică populară, invitați la nunți, abordează cântecul de pahar de autor, care, cel puțin, din punctul de vedere al textului, este o făcătură.

O altă temă des abordată de textieri este cea despre părinți și, în special, despre mamă, majoritatea cântecelor din această categorie fiind lacrimogene din punctul de vedere al textului. „Cât va fi ploaie și vânt (corect: „vor fi” — subiect multiplu) vor fi mame pe pământ”, glăsuiește o interpretă. Iarși, volens-nolens, ne întrebăm firesc: „Dacă va fi soare, căldură toridă, ninsoare, mamele nu vor mai fi pe

pământ?”. Într-un alt cântec destul de speculativ în a stoarce lacrimi, „Cinci copii am fost la mama” (a se compara: „у мамы было 5 детей” — calc lingvistic), textierul afirmă: „Când ne petrecea la școală,/ Își ascundea lacrima-n poală,/Noi cumiști o urmăream/ Și-n gândul nostru ziceam:/ Lasă, mamă, nu mai lăcrima! /Cinci vom crește și te-om ajuta!/ Ți-om aduce bucurii/ Fericită ca să fii!/. Evident, acest refren, ca și întregul text, ridică mai multe întrebări: „Chiar în poală să-și ascundă lacrima chinuită mamă?”, „De ce plângea tocmai când își petrecea copiii la școală?”, „Mersul la școală era cea mai cruntă despărțire de copii?”, „Ce urmăreau copiii: lacrima din poală sau pe mama cum plânge? (tautologie)?”, „Chiar toți copiii, în același timp, gândeau la fel?”. Finalul refrenului „Ți-om aduce bucurii/ Fericită ca să fii”, precum și celelalte versuri, multe dintre ele agramate din punct de vedere gramatical („Măritate și-nsurați sunt toți!/Ce vei spune oare la nepoți?”) ne amintesc de cel mai prost exercițiu al unui copil, obligat de profesoară să scrie un distih dedicat mamei.

Trecerea timpului, soarta schimbătoare, trăiește-ți clipa sunt teme frecvent atestate în cântecul popular românesc. Iată un exemplu de adevărată poezie: „Nu gândească tot omu’/ C-a trăi cât pământu’/ Și a face ce-i gându’/ A trăi o zi, o două/ Și s-a duce ca și-o rouă/ A trăi vo două, tri/ Ca și-o roua s-a topi”). Contrar acestuia, într-un recent pseudocântec din Republica Moldova, textierul, respectiv/ interpreta, averizând omul, printr-o afirmație sentențioasă, destul de gravă („viața asta nu-i a ta”), îl îndemnă „să facă inimii ce-i place” (cu „of, of” la sfârșit). Indiferent de cât de grav/ă ar părea mesajul/ tema textului/versului, rostit sau cântat în ritm de sârbă, nu poate fi luat în serios de ascultător și mai ales de cel care, în iureșul dansului, țopăie de mama focului. Și-apoi ce ar însemna „viața asta nu-i a ta”? Că omul nu-i stăpân pe viața lui? Dacă-i așa, putem deduce că bietul om nu poate găsi niciun rost, n-are nici o șansă să-i atribuie vieții vreun sens? Trecem peste „viața nu-i a ta” versus „fă ce inimii îi place”, în favoarea versurilor „viața-i dată cu-mprumut/Și te-ntorci-napoi în lut”. Avem certitudinea că textierul a „căutat înfrigorat” (artificiul este izbitor) o rimă pentru „împrumut”. Optând pentru „lut”, îl poate pune pe ascultător în mare încurcătură: „Sufletul tot în lut se întoarce? În continuare, apare motivul dușmanilor („Omule, oricât ai vrea,/ De dușmani nu poți scăpa,/Tu mai bine lasă-n pace („Oare ce să lase în pace?”) / Și fă-i inimii ce-i place, Of, of”/. Ce-ar avea dușmanii cu un om care trăiește o „viață împrumutată” și mai ales cu trecerea timpului? Nu există nici o logică și nici o coerență a discursului.

Geniul neamului românesc a știut totdeauna să-și extime stările, atitudinile cât mai concis, preponderent, recurgând la metaforă, simbol, alegorie. Ceea ce caracterizează cântecul contrafăcut este caracterul lui narativ, de tipul lui „A fost odată...”. Exemplificăm: „Doamne, din inima toată,/M-am rugat sa am o fată,/S-o sărut, s-o țin pe palme/ Și să-i cânt „fetița mamei”./Doamne, vreau să-ți mulțumesc,/Am fetiță și-o iubesc,/Să-mi dai zile să trăiesc,/De oameni răi s-o feresc,/Am să fac ce-mi stă-n putere/S-o feresc de cele rele” etc., sau „Foaie verde de bujor,/ Mi-a dat domnul un fecior,/Nu găsești mai scump odor/Și am mare bucurie,/ Căci așa a fost sa fie/Îmi seamănă-n toate mie./Trece timpul, trec și eu, /Rămâne feciorul meu/Ca cireșul sa-nflorească,/Neamul meu să mi-l cinstească./Are tata un baiat/Și-i cel mai cuminte-n sat/Și la suflet mai curat,/ Moldovean de viță veche,/Poartă cușma pe-o urece,/ Și-i codrean fără pereche./.../Eu tot cânt de drag si dor/ Pentru bunul meu fecior,/Să trăiască mai ușor/Și să fie om în lume,/ Că el poartă al meu nume./ Peste vreme să răsunе”. Remarcăm în ambele texte un conglomerat de idei banale, rime sărace, poticniri de ritm, de intonații etc. Dând prioritate povestirii, autorii/textierii așa-numitelor cântece populare neglijează (probabil, mai mult din necunoaștere și din lipsă de talent), trăsăturile definitorii ale limbajului poetic: a) afectivitatea ca sursă a acestui limbaj/subiectivitatea autoexprimării (textul/poezia e „o construcție în interiorul căreia sălășluiește un suflet, ea e o afirmare a eului într-o continuă încercare de a se defini pe sine, un act de creație, în procesul căruia autorul își alege cuvintele în funcție de condiția sa interioară, de legile interne ale necesității momentului de creație” [4, p. 65]; b) densitatea de sugestie (sugestia e singura în măsură a da expresie structurilor invizibile care constituie figura interioară a universului, a profunzimilor sale, a vibrațiilor intime ale eului creator; c) muzicalitatea, atestată mai ales ca atribut al

structurii de adâncime (mod de organizare a sonorităților specifice ale cuvintelor în ritmuri de troheu, iamb, anapest, dactil, amfibrah, în rime masculine, feminine, îmbrățișate, încrucișate, împerecheate, monorimă, în asonanțe și aliterații cu efecte armonice, în anafore și epifore, leitmotive/versuri-refren, în diverse măsuri ale versului etc.); d) neconcordanța/distanța dintre planul paradigmatic și cel sintagmatic al limbajului poetic: „...limbajul poetic își are propria sa topică determinată de substanța-i afectiv-emoțională, de modul de plasare a termenilor paradigmatic apropiați (în vecinătate, la mare distanță) sau a celor care aparțin unor paradigme îndepărtate” [5, p. 70]; e) caracterul ambiguu al cuvântului, versului, secvenței, textului (ambiguitatea ține mereu deschise diverse piste de interpretare).

Concluzii

În unul dintre eseurile sale, intitulat *Scrisoare cu tibișirul*, referindu-se la creație și creator, Tudor Arghezi afirma: „Niciun meșteșug nu este mai frumos și mai bogat, mai dureros și mai gingaș totodată ca meșteșugul blestemat și fericit al cuvintelor. El devine o pasiune nestăpănită și a scriitorului medicru, și a meșteșugarului de geniu și, când o urăște mai mult, atunci o iubește artistul mai puternic. Toate cuvintele însă lăsate-n voia singurătății lor sunt ca niște timbre uzate și nu pot evoca peste-nconjurul lor îngust nimic. Când vine cântărețul, povestitorul sau apostolul, cuvintele tremură ca păsărele îndrăgostite la ivirea liniștitelor dimineți; ele cântă, vorbesc sau amenință și blestemă... Și după cum sub un condei cuvintele uscate se îndulcesc, sub un condei mai viu ele înviază mai mult; focul sfânt care le-a zămislit le dă și o vigoare mai dură. Miracolul cuvântului se împlinește cu miracolul înflăcăării lui. Prin cuvinte trec lămpile cu raze divergente ale talentului de a le reconstrui” [6, p 75].

Să dăm Caesarului ce-i a Caesarului. Cineva a fost înzestrat cu darul de a cânta, altcineva — cu cel al cuvântului. Afirmăția „melodia și versurile/textul îmi aparțin” ar trebui revizuită de foarte mulți interpreți de muzică populară, în special din Republica Moldova. Revenirea la cântecul popular autentic, descoperirea și valorificarea comorilor înfundate în adâncuri”, vorba lui A. Mateevici, ar trebui să devină pâinea zilnică a celor care au glas și pretenția de a interpreta cântece populare românești.

Referințe bibliografice

1. ALECSANDRI, V. *Poezii populare ale românilor*. București-Chișinău: Litera Internațional, 1997.
2. NOICA, C. Introducere la dor. In: C. NOICA. *Cuvânt împreună de rostire românească*. București: Editura Eminescu, 1987.
3. BÎRLEA, O. *Poetică folclorică*. București: Univers, 1979.
4. ȘCHIOPU, C. *Metodica predării literaturii române*. Chișinău: Combinatul poligrafic, 2009. ISBN 978-9975- 901-91-8.
5. PARFENE, C. *Teorie și analiză literară*. București: Editura Științifică, 1993. ISBN 973-44-0115-7.
6. ARGHEZI, T. *Scrisoare cu tibișirul*. In: T. ARGHEZI. *Tablete de cronicar*. București: Editura pentru Literatură și Artă, 1960.

TIPOLOGIZAREA CHIPURILOR SCENICE ÎN PROCESUL CREĂRII SPECTACOLULUI COREGRAFIC

TYOPOLOGY OF ARTISTIC IMAGES IN THE PROCESS OF CREATING THE CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE

ANGELA BEȚIȘOR¹,

doctor în arte, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-7573-6117>

CZU 793.3:792.026.2

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.18>

Crearea și redarea chipurilor scenice constituie o preocupare artistică permanentă a fiecărui coregraf. Ideile și temele îmbinate în soluții creative formează esența expunerii coregrafice contemporane. De multe ori chipul coregrafic în balet este identic cu protagonistul, adică cu personajul spectacolului. Esența chipului coregrafic este concepută de maestrul de balet, care, fiind reprodusă de interpret, capătă o întruchipare individuală în spectacol.

Coregraful are sarcina să identifice un echivalent vizual al conceptului despre imaginea personajului, să conducă spre o dominare absolută sau relativă a categoriei etice a lui. Aspectul etic în balet este exprimat mereu prin prisma dimensiunii estetice.

Prin analiza spectacolelor clasice de balet autorul încearcă să descifreze tipologia chipurilor scenice în contextul creării conceptului regizoral-coregrafic al spectacolului de balet contemporan, evidențiind trei grupuri principale: chipuri-simboluri, chipuri-categorii și chipuri-funcții. Fiecare categorie este caracterizată și exemplificată detaliat. Totodată, sunt expuse câteva reguli-principii în scopul organizării și interpretării chipurilor principale în spectacol.

În concluzie se menționează că diversitatea tipurilor de chipuri artistice este determinată de apartenența lor la tip, de legile de dezvoltare interioare și de „materialul” folosit de fiecare artă.

Cuvinte-cheie: chipuri scenice, chip coregrafic, spectacol coregrafic, categorie estetică

Creating and rendering stage images is a permanent artistic concern of every choreographer. The ideas and themes combined in creative solutions are the essence of the contemporary choreographic exposition. In ballet, the choreographic image is often identical with the protagonist, that is, with the character in the ballet. The basis of the choreographic image is designed by the ballet master. Reproduced by the performer, it acquires an individual embodiment in the choreographic performance.

The choreographer has the task to identify a visual equivalent of the concept of the character's image, to lead to an absolute or relative domination of his ethical category. The ethical aspect in ballet is always expressed through the prism of the aesthetic dimension.

The author tries, through the analysis of classical ballet performances, to decipher the typology of stage images in the context of creating the directorial-choreographic concept of the contemporary ballet show. In this context, three main groups are highlighted: images-symbols, images-categories and images-functions. Each category is characterized and exemplified in detail. At the same time, some rules-principles are exposed in order to organize and interpret the parts of the main characters in the ballet performance.

In conclusion, it is mentioned that the diversity of types of artistic images is determined by their belonging to the type, the laws of internal development and the „material” used by each art.

Keywords: stage image, choreographic image, choreographic performance, aesthetic category

Introducere

Crearea și redarea chipurilor scenice era și este o permanentă preocupare artistică a fiecărui coregraf. Ideile, temele îmbinate în soluții creative constituie esența expunerii coregrafice contemporane. Prin analiza spectacolelor clasice de balet se încearcă să se descifreze tipologia chipurilor scenice în contextul creării conceptului regizoral-coregrafic al spectacolului de balet contemporan.

¹ E-mail: angela.bets@mail.ru

Chipul scenic-chipul coregrafic

Chipul reprezintă caracterul concret al unei persoane plus suma de relații ale acesteia cu realitatea înconjurătoare, care se manifestă prin acțiuni și fapte, determinate de actul dramaturgic. În creația artistică chipul este un fenomen cumulativ, tipic, inventat, dar luat, totodată, chiar din substanța vieții. Acesta se constituie în mod organic din numeroase proprietăți și particularități componente.

„Chipul artistic” este o categorie estetică care caracterizează maniera și forma specială, proprie doar artei, de valorificare și transformare a realității. Într-un sens mai concret, noțiunea de „chip artistic” semnifică un element, o parte din opera artistică (un personaj sau un obiect de prezentare), într-un sens mai larg și mai general — metoda de existență și de reproducere a realității speciale, artistice, „a împărăției aparențelor”, scrie poetul, filozoful, teoreticianul în artă și dramaturgul german *Friedrich Schiller* în cartea sa *Scrisori despre educația estetică a omului* [6p. 30].

Chipul în artă este o reflectare a realității primare, empirice. Totuși, indiferent de gradul de „similitudine” a celor prezentate cu cele reflectate, chipul artistic nu este o „copie” a „prototipului” care i-a servit (personajului, evenimentului, fenomenului). Acesta este, convențional, „iluzoriu”, aparținând deja nu realității empirice, ci lumii lăuntrice, „imagine” a operei create, spunea Rostislav Zaharov [4 p. 67].

„Chipul artistic” reprezintă actul și rezultatul preschimbării, transformării creative a realității, atunci când senzualul dintr-o operă artistică este înălțat de contemplare la o aparență pură, susține filozoful Georg Hegel [2 p. 44]. Diversitatea tipurilor de chipuri artistice este determinată de apartenența lor de tip, legile de dezvoltare interioare și de „materialul” folosit de fiecare artă. Chipul lexicologic, cel muzical, cel plastic, cel arhitectural etc. se deosebesc unele de celelalte, de exemplu — prin măsura coraportului dintre momentul senzual și cel ideal (rațional) din acestea [1 p. 54].

„Chipul coregrafic” este o exprimare integră în dans a sentimentului și gândului, a caracterului uman. Dansul figurativ este plin de conținut emoțional, de sens lăuntric. Acesta vorbește mereu despre om, despre popor, despre țară, despre timp. Să crezi un chip coregrafic înseamnă să conturezi în dans o acțiune sau un caracter, să întruchipezi o idee anumită pe baza exprimării credibile a unui sentiment [3 p. 204]. Începutul figurativ este specific dansurilor sociale și populare, manifestându-se prin încărcătura emoțională a acestora, iar uneori și prin elementele de prezentare. În balet, chipul coregrafic de multe ori este identic cu protagonistul, personajul spectacolului. Baza chipului coregrafic este concepută de maestrul de balet, fiind reprodusă de interpret, ea capătă o interpretare individuală în spectacol.

Câteva idei despre identificarea și interpretarea chipurilor scenice în spectacol coregrafic

Coregraful are sarcina să identifice un echivalent vizual al conceptului despre imaginea personajului, să conducă spre o dominare absolută sau relativă a categoriei etice a lui. Aspectul etic în balet este exprimat mereu prin prisma dimensiunii *estetice*¹.

În urma studierii literaturii de specialitate cu conținut metodic și metodologic, aspectele de bază fiind relatate la începutul acestui articol, am elaborat câteva reguli-principii în scopul organizării și interpretării chipurilor principale în spectacol.

Regula întâia: chipul coregrafic trebuie să fie simplu, clar exprimat, pe înțelesul spectatorului. De foarte multe ori chipurile coregrafice au la bază o structură complexă.

Regula a doua: chipurile coregrafice în balet le putem clasifica în trei tipologii principale: chipurile-simboluri, chipurile-categorii și chipurile-funcții. În cele ce urmează vom da o caracterizare succintă a fiecărei tipologii.

Chipul-simbol este purtătorul unei categorii etice, exprimat în echivalentul estetic al acesteia. Chipul-simbol, practic, întotdeauna este legat de noțiunea de rol și tipar al protagonistului. El este recunoscut pe două nivele: conștient (stereotip) și inconștient (arhetip). Arhetipurile sunt mereu bipolare, adică sunt capabile să se dubleze și sunt reprezentate în balet ca niște oscilații între semnificațiile

1 Știință care studiază legile și categoriile artei, considerată ca forma cea mai înaltă de creare și de receptare a frumosului.

pozitive și negative ale chipului lor (arhetipuri după C.G. Jung). Un exemplu de arhetip (dilemă) poate fi opoziția Odette-Odillia („Lacul lebedelor”).

Este important că inconștientul nostru percepe arhetipul prin capacitatea sa de autorealizare. Cel mai expresiv, în acest sens, este reprezentat în spectacol arhetipul Pruncului. Fără a se remarca în faza inițială, el devine Eroul triumfător în final. Protagonistul este mereu subiectul acțiunii, de aceea și antipodul său se caracterizează activ, este capabil în orice moment să schimbe dominantă etică a spectacolului. Dominarea chipului Protagonistului într-o altă stare atrage schimbări în categoria etică a antipodului. Ultimul tinde mereu să se afirme de pe pozițiile victoriei conștientului (luminii și zilei) asupra inconștientului (noptii și întunericului).

În baletul clasic, Protagonistul este mereu ocrotit de forțele stihiei naturale: apa, pădurea, focul, precum și lumea animală.

Chipul-funcție este funcția preluată de la chipul-simbol, care a generat acțiunea sau a provocat un stimulent la acțiune. Orice chip-simbol poate deveni purtător de chip-funcție, lucrul cel mai important este rolul activ, și nu pasiv al personajului.

În chipul-funcție sunt aduse calitățile Fecioarei — o ființă cu rădăcini mitologice sau de basm, care apare rar în chip de om (Alba-ca-Zăpada, Degețica, Regina-Broască etc.).

Datorită naturii sale, Fecioara are puteri limitate, este lipsită de forță. Din acest motiv, ea reprezintă nu atât subiectul, ci obiectul acțiunii. Ea este sacrificată, răpită, este expusă mereu pericolelor. În istoria baletului chipuri-funcții (Fecioare) sunt Silfida, Odette, Giselle, Aurora, Raimonda și alte personaje pozitive, sensibile, vulnerabile. Acestea le sunt opune viclenia altor Fecioare: Mirta, Odillia, Stăpâna Muntelui de Aramă, ale căror roluri în desfășurarea acțiunii este de a crea situații de conflict, încercări pentru protagonist, în unele cazuri situații de pericol de moarte.

Din arhetipurile chipurilor-funcție, capabile să construiască chipuri-perechi, face parte Mama. Mama-Pământ, având din start o natură htonică, este capabilă să îmbine simultan forțele dragostei și ale urii (Regina Zăpezii). În balet un arhetip expresiv al chipului-pereche este Zâna Liliacului și Zâna Carabosse (*Frumoasa adormită*).

Trăsăturile distinctive ale chipurilor-funcții sunt capacitatea de a se angaja în legături bipolare din arhetipuri diferite, spre deosebire de perechile de chipuri (de exemplu, Mașa și Drosselmeyer în *Spărgătorul de nuci*, montat de Iu. Grigorovici; Spiritul și Fecioara); de aceeași categorie etică (Zâna Liliacului și prințul Desire — Mama și Protagonistul, Drosselmeyer și Regele Șoarecilor — Spiritul și Trickster) etc.

Chipul-categorie reprezintă ambiguitatea, dualitatea personajului, la care sunt accentuate aspectele fantasmagorice (animale care vorbesc, pitici, umbre). Exemple tipice ale chipurilor-categorii sunt Spiritele-fantome, care nu sunt purtătoare neapărat ale forței binelui (Spiritul Sublim și Spiritul Doborât).

Am vrea să amintim aici și câteva aspecte care ni se par inedite — ne referim la interpretările arhetipurilor Trickster (o categorie de imagini-chipuri întâlnite în mitologia indienilor americani). Savanții leagă această categorie de chipuri cu fenomenul dionisiac, cu orientarea antiestetică în arte. În spectacolele de balet modern se creează adeseori imagini-chipuri inspirate de arhetipul Trickster, precum s-a procedat în baletele *Giselle* de Mats Ek, *Corabia proștilor* de Nicolai Boiarcikov și GheorghiiCovtun (Teatrul de Operă și Balet *M. Musorgski* din Sankt-Petersburg). Cu rare excepții, tipologia „Trickster” este întâlnită în baletul clasic, edificat pe percepția subiectivă a esteticii romantice. La începutul secolului XX, de exemplu, un model de „Trickster” a fost creat în personajele Bufonul-Prostănac și Demonul (Bestia) Băiețelul-Degețel și Canibalul în spectacolul „Frumoasa adormită”.

Chipurile-categorii sunt axa întregului sistem de creare a spectacolului. Ele penetrează toate elementele acestuia (soliștii, corifeii, grupul de mimanți, corpul de balet) și sunt orientate obligatoriu de către coregraf spre percepția echivalentului vizual (desenul, compoziția și lexicul dansului). Chipurile-categorii influențează vectorul direcțiilor dominante ale mișcărilor și pozelor în balet (deschise, închise, îndoite, extinse, rotunjite etc.), totodată, ele creează perechi de opoziție din aceste elemente.

În practică, sarcinile artistice de întruchipare sau de transformare în chip se confruntă cu exigențele generale ale tehnicii dramatice (actoricești) și ale culturii interpretative („pur” mecanice de dans) a mișcărilor. Sistemul de măiestrie interpretativă în coregrafie, punând accentul pe importanța legilor interne ale actului de dans, nu exclude evaluarea trăirii publicului. Îmbinând momentele specifice teatrului de balet — interacțiunea dintre structura statică — scena și structura dinamică a compoziției plastice, noi obținem o „hartă” tehnologică concretă pentru construirea chipului aoristic în coregrafie, pentru elaborarea unor mecanisme de dirijare a acțiunii operi.

Evoluția chipului teatral, deși suportă o înnoire perpetuă, nu se detașează niciodată de istoricul sau, altfel spus, chiar dacă eroul principal a renăscut, el nu uită de unde a pornit, cine a fost în viața precedentă. Astfel sunt concepute personajele Giselle, Silfida și altele. Totodată, transformarea personajului artistic poate fi comparată cu ritualul de „incarnare”, despărțirea de viață, ascensiunea la o etapă nouă, în calitate de „eu nou” (de exemplu, tradiția folclorică de deplângere a fecioriei, inițierea miresei în viața nouă și „nașterea” acesteia în calitatea nouă de soție).

Preschimbarea — „tranziția” de la conținutul dramatic al chipului spre sublim în baletul clasic — este mereu asociată cu procesele evolutive ale subconștientului. Mizanscenele tradiționale pe tema „îngustării” și „extinderii” zonelor de conștiință ale protagoniștilor sunt: „visul” — „aievea”, „visul” — „realitatea”, „pieirea” — „învierea”, „continuarea vieții după moartea ei fizică”, „zborul” — „deșteptarea”, „plecarea în nicăieri” sau „căderea în tartar” etc. Pânzele scenografice cu imagini de pădure, apă, cer, precum și arhitectura interioară a portalurilor bisericesti și pictura-frescă poartă și ele în sine un caracter metafizic.

Regula a treia: echivalentele vizuale ale chipurilor-categorii reprezintă elementele formale ale spectacolului, fiecareia dintre acestea le aparține propria funcție de vizualizare: limbajul, desenul și compoziția dansului, compoziția întregii opere în ansamblu și a părților acesteia (acte, tablouri, scene).

Concluzii

Cristalizarea chipului coregrafic este un proces de creație complex, care cere din partea coregrafului inventivitate plastică, cunoașterea procedeelelor muzicale și coregrafice, simț teatral, vizualizarea compoziției întregului spectacol, capacitatea de a reda chipuri artistice. Toate acestea vor ajuta la dezvoltarea chipului artistic în procesul de montare a unei opere coregrafice, pentru că maestrul de balet percepe lumea înconjurătoare în mișcare, chipuri și muzică [5 p.12].

Diversitatea tipurilor de chipuri artistice este determinată de apartenența lor de tip, legile de dezvoltare interioare și de „materialul” folosit de fiecare artă. Arta coregrafică are ca principiu de bază determinarea și echivalarea chipului scenic prin prisma esteticii, prin redarea exclusivă a ideii și sinteza expresiilor regizoral-coregrafice.

Aici aș dori să menționez spusele coregrafului Boris Eifman, care menționa că nu montează mișcări, ci montează tipurile, caracterele protagoniștilor săi, care trebuie să descopere lumi noi, pentru că plastica oferă oportunități nemărginite. „Fiecare protagonist este o lume lăuntrică proprie, lângă care au loc patimi, anumite tragedii interioare. Și pentru întruchiparea acestora este nevoie nu doar de corpuri expresive profesioniste, dar și de capacitatea de a exprima prin mișcare, prin limbajul corpului sensul, ideea emoțională a operi sau a chipului artistic”.

Referințe bibliografice

1. ВАШКЕВИЧ, Н. *История хореографии*. Москва: Лань, 2009. ISBN 978-5-8114-0994-5.
2. ГЕГЕЛЬ, Ф. *Эстетика*. Москва: Искусство, 1973.
3. ДОБРОВОЛЬСКАЯ, Г.Н. *Танец, Пантомима. Балет*. Москва: Искусство, 1975.
4. ЗАХАРОВ, Р. *Искусство балетмейстера*. Москва: Искусство, 1984.
5. ЛОПУХОВ, Ф. *Хореографические откровенности*. Москва: Искусство, 1972.
6. ШИЛЛЕР, Ф. *Письма об эстетическом воспитании человека*. Краснодар: Искусство, 2009.

AMINTIRI ȘI REPERE ALE UNUI TEATRU DE ODINIOARĂ

MEMORIES AND LANDMARKS OF AN ANCIENT THEATER

ADINA GIURESCU¹,

doctorandă,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

<https://orcid.org/0000-0001-7024-2409>

CZU 792.07(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.19>

Scopul acestei lucrări este de a aminti, succint, câteva dintre personalitățile teatrului românesc de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Însemnările se constituie într-un omagiu adus actorilor, care au imprimat artei teatrale românești profesionalism, pasiune și abnegație. Educația teatrală (universitară) lasă amprente profunde, vizibile în viitoarea expresie artistică. În acest caz, nedumerirea noastră este cu atât mai mare, cu cât generațiile prezente tind să ignore contribuția oamenilor de teatru de odinioară. Putem să ne gândim la Hamlet fără să amintim prestația lui Grigore Manolescu? Aristizza Romanescu a fost una dintre figurile cele mai proeminente ale teatrului românesc. S-a consacrat profesiei de actor, instituind meseriei un statut respectabil; ea a subliniat posibilă funcție socială a artei teatrale. Incursiunea noastră sumară în perioada amintită a teatrului românesc îndeamnă la observarea nivelului de profesionalism la care arta actorului se desfășoară astăzi.

Cuvinte-cheie: arta actorului, Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu

The purpose of this paper is to briefly recall some of the personalities of the Romanian theater from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. The notes are a tribute to the actors, who imprinted the Romanian theatrical art with professionalism, passion and selflessness. Theatrical (university) education leaves deep imprints, visible in the future artistic expression. In this case, our bewilderment is all the greater, as the present generations tend to ignore the contribution of the theater people of yesteryear. Can we think of Hamlet without mentioning Grigore Manolescu's performance? Aristizza Romanescu was one of the most prominent figures of the Romanian theater. She dedicated herself to the profession of actor, establishing a respectable status for this occupation; she emphasized the possible social function of theatrical art. Our brief foray into the aforementioned period of Romanian theater urges us to observe the level of professionalism at which the actor's art is performed today.

Keywords: the art of the actor, Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu

Introducere

George Călinescu spunea că „nimic nu-i nou sub soare și când crezi că ai descoperit o noutate, bagi de seamă că a spus-o altul înainte”. Ne întrebăm deseori dacă se mai poate descoperi ceva *nou* în arta actorului. Astăzi, oamenii de teatru continuă, într-o oarecare măsură, cercetările predecesorilor sau, dimpotrivă, se desprind, inițiind o *nouă* direcție. Dar este, oare, *nouă*? Putem afirma răspicat că asistăm la o *noutate* în creația actricească? Lucia Sturdza Bulandra observa, la timpul ei, așa cum practicienii o simt astăzi, că arta actorului este într-o continuă evoluție, iar Tony Bulandra considera că „un actor nu trebuie niciodată să se creadă desăvârșit, să considere că nu mai are nimic de învățat” [1 p.63]. „Munca actorului cu sine însuși” și travaliul asupra rolului sunt procese *sine fine*. Între frică și obsesie, între deznădejde și bucurie creația actricească este rezultatul unei educații, a unor intuiții și a unor experiențe pe scenă.

Educația teatrală (universitară) lasă amprente profunde, vizibile în viitoarea expresie artistică. În acest caz, nedumerirea noastră este cu atât mai mare, cu cât generațiile prezente tind să ignore contribuția oamenilor de teatru de odinioară. Putem să ne gândim la interpretarea lui Hamlet fără să amintim prestația lui Grigore Manolescu?

Regizorul și actorul K.S. Stanislavski îndruma artiștii să se întoarcă la învățături, atunci când se pierdea direcția propriei creații. Actorii zilelor noastre, absolvind o instituție superioară de învățământ

1 E-mail: adina.giurescu@yahoo.com

în arta teatrală, învață și ajung profesioniști în urma cunoștințelor primite la cursuri; ei se dezvoltă, însă, odată cu transformarea teoriei în practică. Nu se mai pune întrebarea în teatrul profesionist, de pildă, de ce nu este voie să se miște *pantolonul*, perdeaua care acoperă lateralele unei scene pentru a masca intrarea actorilor sau a ascunde obiectele de recuzită. Actorul știe că *pantolonul* este un *perete* (pe care, evident, nu îl poate mișca) sau că are altă întrebuințare în contextul unei viziuni regizorale. Spectatorul, în timpul spectacolului de teatru, percepe cert perdeaua ca fiind *perete*, întrucât așa este informat de jocul scenic al actorilor.

Învățăturile amintite sunt doar câteva dintre cercetările, descoperirile și experiențele celor de dinaintea noastră; influența lor o regăsim astăzi în arta actorului român de teatru.

Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu. Repere în teatrul românesc

Lucia Sturdza Bulandra, una dintre cele mai importante personalități ale vieții teatrale românești, consemna în prefața cărții *30 de ani. Amintirio* apreciere incorectă față de jocul actoricesc al Aristizzei Romanescu (cu care studiasse la Conservator) din cauza unei competențe artistice limitate. În urma acestei constatări, doamna teatrului românesc- Lucia Sturdza Bulandra — va conștientiza necesitatea unor studii aprofundate, profesioniste în arta actorului.

Amintirile Aristizzei Romanescu sunt cu atât mai valoroase, cu cât determină o conștientizare și o comparație a trecutului artistic și personal al unei mari actrițe ale scenei românești cu parcursul, înlesnit de accesul la informații și de un nivel de trai mai ridicat, pe care îl are un actor al zilelor noastre.

Aristizza Romanescu (1854—1918) a fost, la sfârșit de secol XIX și început de secol XX, una dintre figurile cele mai proeminente ale teatrului românesc. S-a consacrat profesiei de actor, instituind meseriei un statut respectabil; ea a subliniat posibila funcție socială a artei teatrale. Actrița a abordat o gamă largă de personaje, trecând cu ușurință de la cele comice la cele tragice. Capacitatea interpretativă a Aristizzei Romanescu se relevă pe scenă în piese scrise de I.L. Caragiale sau William Shakespeare. Talentul actriței, evidențiat prin rolurile diverse, îl face pe poetul Al. Macedonski să consemneze în revista *Literatorul*: „Când un autor are în piesa sa pe Aristizza Romanescu, poate de mai înainte să fie sigur de izbândă” [2 p. 13].

Actrița, născută la Craiova, a urmat linia actorului Matei Millo; modalitatea creației artistice de factură realistă era întemeiată pe o structură a firescului; ea devenea autentică prin investigarea biografiei personajelor interpretate. Alături de soțul ei, actorul Grigore Manolescu, va întreprinde, în premieră pentru teatrul românesc, un turneu internațional la Viena. Datorită acestui efort (Aristizza Romanescu a plătit turneul din banii proprii), oamenii de teatru din Europa au putut să se bucure de talentul incontestabil al actorilor români. Actrița a studiat teatrul la Paris, participând la cursurile lui Delaunay și Regnier. Actorul C.I. Nottara o descrie elocvent: „Felul cum a spus versurile din tirada poeziei — și știa să spună versuri Aristizza Romanescu, cu vocea ei cristalină și caldă, cu pronunția și articulația ei limpede și lămurită, cu atitudinea ei, aci sfoasă, aci plină de avânt — făcu să izbucnească publicul în urale frenetice” [3p. 175]. A fost actrița pe scena Teatrului Național din Iași (angajată în anul 1885), dar și pe cea a Teatrului Național din București (1889). Cunoștințele acumulate pe scenă vor fi valorificate și în mediul pedagogic, actrița predând lecții de declamație la Conservatorul de Artă Dramatică din București. Moștenirea cunoștințelor educative ale Aristizzei Romanescu poate fi remarcată prin realizările urmașilor; actrițele Lucia Sturdza Bulandra, Maria Ventura și Maria Filotti numărându-se printre elevele sale.

Grigore Manolescu (1857—1892) a studiat la Conservatorul de Muzică și Declamație din București. Debutează în 1873, ca actor, în trupa lui Matei Millo. Angajat la Teatrul Național din București (1880), actorul joacă și la Iași, iar între anii 1880—1881 va beneficia de studii la Paris. Întors în țară, Manolescu înființează propria trupă de teatru; mai târziu, revine la Teatrul Național din București, devenind societar al instituției. Actor, dar și traducător, Grigore Manolescu a tradus piese de William Shakespeare, Molière și Friedrich Schiller. În octombrie 1884 (data premierei), Grigore Manolescu îl

interpretează pe Hamlet (după propria traducere), personaj pe care îl studiase timp de zece ani. Criticul Moses Gaster preciza că „el l-a studiat și nu s-a prezentat înaintea publicului decât după o pregătire serioasă” [4 p.107].

Barbu Ștefănescu Delavrancea, pe atunci colaborator la ziar, asistă la una dintre repetițiile actorului. Autorul lui *Hagi-Tudose*, în ipostază de cronicar, nota: „<<d-nul Manolescu avea ochii și inima-n zece>>” [3 p.97]. Premiera a avut loc, însă realizată cu mari dificultăți din pricina atitudinii necorespunzătoare a colegilor actori: „Manolescu (...) își apără visul pe cale să devie realitate, mai ales când în preajmă-i erau destui răuvoitori. Manolescu nu putea să uite că o seamă de actori — și mai ales Iulian, care fusese destinat să-l interpreteze pe Polonius — refuzaseră să joace. A biruit deplin, însă, el și dacă existau glasuri care să-i mai conteste valoarea, acestea au trebuit să amuțească” [3 p.97].

Grigore Manolescu era un profesionist desăvârșit, despre care Aristizza spunea: „Atât era de convins de rol, încât oriunde-l juca, pe scene mari, pe scene mici (...), îl juca întotdeauna cu patimă. Acesta era un lucru care mă surprindea, mai ales de câte ori jucam alături de el: el era întotdeauna același” [2 p. 58]. Cronicile vremii au subliniat măiestria și au elogiat realizarea unuia dintre cele mai mari roluri create vreodată pe scena românească de teatru. Cu o artă a actorului înrădăcinată în realitate, lipsită de emfaza perioadei, Manolescu a reușit o performanță *autentică*. În completarea distribuției trebuie să-i amintim pe Aristizza Romanescu în rolul Ofeliei și pe C.I. Nottara în rolul lui Laertes.

Virgil Brădățeanu, teatrolog, în urma cercetării documentelor păstrate, notează despre actor: „Ceea ce chema spectatorul era întreaga ființă, ceea ce îl reținea era fața de o frumusețe tulburătoare, dureroasă. Trăsăturile erau perfect proporționate: fruntea senină, nasul drept, gura mică, dar precis desenată, la fel ca bărbia, având un contur puternic” [4p. 106].

Timpuri vechi și noi pe scena teatrului românesc

Un teatru în care spectatorii să-și manifeste deschis, într-un mod zgomotosaprecierea sau, dimpotrivă, lipsa unei considerații privind actul artistic, pare de neconceput astăzi. Sinceritate brută între colegii actori despre performanțele actoricești este un act inimaginabil. Așadar, se pune întrebarea dacă această franchețe îndemna la o performanță mai bună. Aristizza Romanescu scrie: „Raluca Stavrescu — o brună frumoasă, cu o voce de zguduia sala, cu o expresie în ochi cum n-am mai văzut de atunci decât la Marie Laurent, cu calități dramatice extraordinare. Mai puțin cultă decât Teodora, cu care contrasta. Educație teatrală mai deloc, căci, afară de roluri, nu citea nimic” [2p. 7].

Actorii, așa cum povestește L.S. Bulandra, făceau „distincția între rol pozitiv și negativ (...) sau între simpatic și antipatic, cum se spunea mai înainte” [1 p.144]. Rolul negativ, considerat insignifiant în contextul spectacolului de teatru, era interpretat superficial, cu o atitudine nepăsătoare față de ceilalți colegi actori. Se întâmplă și astăzi, din nefericire, ca rolul mai mic să atragă după sine o atitudine indiferentă a actorului secundar. Afectat că nu joacă rolul principal, actorul va *bifa* participarea la actul artistic; neimplicat, el nu va depune niciun efort în construcția personajului dramatic.

Teodor Theodorini (unchiul Aristizzei Romanescu), actor important al teatrului românesc, a făcut parte din trupa lui Matei Millo, abordând mai multe genuri dramatice. În 1854 devine director al teatrului din orașul Craiova. El aluat cursuri de actorie cu Ernesto Rossi și Tomaso Salvini, actori pe care însuși K.S. Stanislavski îi urmărise jucând și de la care și-a însușit unele tehnici actoricești. Existau, în acel timp, anumite așteptări de la spectatori, în ciuda faptului că simțul estetic era într-o continuă evoluție. Astfel, spectatorii nu se sfiau în a-și arăta aprecierea sau dezamăgirea față de interpretarea actorilor, chiar în timpul desfășurării propriu-zise a spectacolului de teatru. Susținut de Costache Caragiale în a-și urma visul de a fi actor, T. Theodorini, interpretând un rol de debut, este fluierat de publicul ieșean.

Ca o completare, K.S. Stanislavski trecuse și el printr-o întâmplare similară; actorul a fost fluierat de publicul neiertător, pentru că înlocuise un coleg de scenă.

Reflecții asupra relaționării în teatru

Incursiunea noastră sumară în perioada secolului XIX și XX a teatrului românesc îndeamnă la observarea nivelului de profesionalism la care arta actorului se desfășoară astăzi. Datorită creatorilor de teatru, actori și regizori deopotrivă, ca K.S. Stanislavski (a cărui *metodă* este folosită în învățământul de specialitate), Matei Millo, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Lucia Sturdza Bulandra, arta actorului în România și-a câștigat statutul de necontestat de artă profesionistă. Interpretarea *organică* a actorilor, revelarea *autenticului* pe scenă au consolidat relația dintre actori și spectatori. Dacă înainte doar se prefigura ideea aceluia *ceva* transmisibil dinspre actori și public, astăzi se conștientizează, în urma acceptării ideii demetafizică în arta teatrală, schimbul energetic între emițător și receptor, între actori și regizor, dar și între actorii implicați în același act artistic.

Astăzi se reconsideră întreg procesul care are loc între actori. Se vorbește de metafizică, de prietenie, de creație colectivă. Este recunoscut faptul că relațiile dintre partenerii de scenă se schimbă. Actorii certați între ei reușesc să depășească neînțelegerile prin racordarea la repetițiile unui spectacol de teatru. *Amintirile* Aristizzei Romanescu ne introduc în atmosfera de colegialitate a acelor vremuri: „Rolul Anei din *Danicheff*, ce n-au făcut ca să mi-l ia!... Anonime, insulte, amenințări, planul de a mă bate în Piața Teatrului și, în sfârșit, stăruințe nemaipomenite spre a face să fiu dată afară (...)” [2 p. 24].

Într-un teatru profesionist prima lectură a unei piese de teatru care urmează să fie transpusă pe scenă oferă momentul tatonării, al schimbului de impresii, al împrietenirii între artiștii implicați. Zi după zi, repetiție după repetiție, între partenerii de scenă se înfiripă acel *ceva* care va susține suflul comun, nevăzut al actorilor și care va lega viața personajelor între ele. Acel *ceva*, acea respirație la unison va alimenta actul scenic până în ziua premierei și mult timp după aceea. Succesul unui spectacol va conține un secret pe care doar actorii implicați îl vor simți, dar pe care nu-l vor putea identifica. Din nefericire, cu timpul, legătura creată pe parcursul repetițiilor își va pierde din profunzime. Se va mai regăsi pentru un moment în timpul spectacolului, dar nu va mai avea aceeași strălucire. Lucru reproșat de către regizor, care va remarca în următoarele spectacole (la reprezentațiile susținute mult timp după ce premiera a avut loc) o plafonare, actorii recunoscând în sinea lor că scânteia artistică ce-i una a dispărut. Este una dintre cele mai mari provocări pe care le întâmpină un actor și anume capacitatea de a păstra în memorie toată fișa biografică a personajului și de a-l interpreta la fiecare spectacol ca și cum ar fi premieră. Provocarea de a-și susține propriul rol, la fiecare spectacol, cu aceeași prospețime, aplomb și dragoste pentru meserie. Foarte multe dintre reușitele unui actor țin de reacțiile partenerului de scenă. Cu cât partenerul înțelege, la rândul său, ce trebuie jucat, cu atât interpretarea propriului personaj va fi *organică*. Schimbul de replici între cei doi actori/personaje va fi unul firesc. A fi partener ideal pe scenă este o mare artă. Generozitatea, diminuarea orgoliului, seriozitatea, disciplina în crearea propriului personaj vor duce, inevitabil, spre un spectacol de teatru reușit.

Ineluctabil, generațiile de actori se schimbă, cum și cele de profesori în arta teatrală. Tranziția este remarcată pe scenă, mai ales în lipsa unui *adevăr* artistic. Autenticitatea, firescul interpretării vor face trecerea insesizabilă.

Concluzii

Rememorarea trăirilor și creațiilor teatrale ale înaintașilor noștri îndeamnă la o reconsiderare a competențelor cunoscute și practicate. Încă impresionează un actor care își *menține* personajul de-a lungul întregului spectacol. S-a uitat, poate, că K.S. Stanislavski sugera studenților, în timpul spectacolului de teatru, să fie personaje și în culise. Aristizza Romanescu remarca implicarea partenerului de scenă, Grigore Manolescu, în actul artistic. Hamlet era jucat cu aceeași dăruire, indiferent de *starea* personală a actorului. Exista doar o *stare* pe scenă și aceea era a lui Hamlet. Nu putem rămâne impasibili la dragostea pentru meseria de actor, manifestată de personalitățile amintite. Devotamentul, „sacrificiul pentru artă” sunt virtuți pe care ni le dorim prezente în atitudinea oamenilor de teatru contemporani.

Strămoșii, așa cum îi numea Eugenio Barba pe cei de la care a învățat această artă, rămân un reper important în evoluția artei teatrale, în prezervarea eticii ce ține de această meserie, în conservarea principiilor ce susțin această artă ca fiind una profesionistă.

Referințe bibliografice

1. BULANDRA-STURDZA, L. *Amintiri... Amintiri...* București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.
2. ROMANESCU, A. *30 de ani: Amintiri*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.
3. NOTTARA, C.I. *Amintiri*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.
4. BRĂDĂȚEANU, V. *Grigore Manolescu*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.

ASPECTE TEORETICE ȘI EVOLUTIVE ALE MONODramei

THEORETICAL AND EVOLUTIONARY ASPECTS OF MONODRAMA

OLGA TRIBOI¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-8458-6706>

SVETLANA TÂRȚĂU²,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-8458-6706>

CZU 792.081

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.20>

În secolul XXI monodrama deschide noi perspective pentru teatru, fiind una dintre cele mai complexe forme de artă. Dar, până în prezent, nu există suficiente cercetări multidimensionale ale specificului și particularităților acestei forme dramatice. Articolul conține o analiză a aspectelor teoretice și evolutive ale monodramei. În articol găsim mai multe definiții ale monodramei din diverse surse, una dintre ele este o reprezentație teatrală care implică un actor. Este similar cu un monolog dramatic prin faptul că publicul este martor la gândurile și acțiunile unui singur personaj. Acest tip de spectacol poate fi găsit în teatrul muzical, în operă și în piesele de teatru. Monodrama este prezentă în toate etapele dezvoltării istorice a artei teatrale. Este important de menționat faptul că monodrama, ca formă de dramaturgie, reprezintă sinteza a două tipuri de artă esențial diferite, cum ar fi teatrul și literatura. Potrivit lui Evreinov, monodrama este o „proiecție a sufletului” personajului central în lumea exterioară.

Cuvinte-cheie: dramă, monodramă, aspect teoretic, monolog dramatic, evoluția monodramei, dramaturgie, teatru, teoria lui Evreinov

In the 21st century, monodrama opens new perspectives for theater, being one of the most complex art forms. But until now there are not enough multidimensional researches of the specifics and particularities of this dramatic form. The article contains an analysis of the theoretical and evolutionary aspects of the monodrama. We find several definitions of monodrama in various sources, one of them — is a theatrical performance involving an actor. It is similar to a dramatic monologue by the fact that the audience witnesses the thoughts and actions of a single character. This type of performance can be found in the musical theater, opera, and stage plays. Monodrama is present in all the stages of the historical development of theatrical art. It is important to note that monodrama, as a form of dramaturgy, is the synthesis of two essentially different art types, such as the theater and literature. According to Evreinov, the monodrama is a „soul projection” of the central character into the outside world.

Keywords: drama, monodrama, theoretical aspects, dramatic monologue, evolution of monodrama, dramaturgy, theater, Evreinov's theory

1 E-mail: olgagutu22@gmail.com

2 E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

Introducere

Astăzi, practic, nu există studii teoretice dedicate formei dramatice a monodramei. Doar câteva lucrări enciclopedice fundamentale dau o idee terminologică slabă a acestei forme: este doar „una dintre formele dramei” [1 p. 228]; este „un gen de educație inter-generică lirico-dramatică, în care, printr-un monolog-confesiune, eroul se dezvăluie” [2 p. 411]; este „o operă într-un act în care un personaj acționează predominant” [3 p. 344]; este, în general, „o piesă pentru teatrul unui actor..., o formă comună la radio” [4 p. 225]. Nici Dicționarul teatrului al lui Patrice Pavis (1991) nu include termenul *monodramă* în conținutul lui. Termenul *monodramă* este ignorat și de alte dicționare — *Le Larousse du XXe siècle* (1989) sau *Le Grand Robert* (1989), în pofida atestării sale neîndoielnice în titlurile sau subtitlurile mai multor lucrări. Fiind compus din cuvintele *mono* și *dramă*, cuvântul *monodramă* pare să lege o trăsătură scenică (un singur actor) de binecunoscutul gen al dramei, dar această etimologie spontană nu se potrivește utilizării, întrucât cuvântul *dramă* se încadrează în sensul pe care îl ia în melodramă, unde dimensiunea muzicală este esențială [5]. Așadar, monodrama ar fi un gen muzical, în care se aude o singură voce, nu neapărat cântată, alterând cu o piesă de muzică instrumentală sau corală, compusă pentru ocazie sau preluată din melodii existente. Dimensiunea muzicală deosebește cuvântul *monodramă* de monolog, care nu se cântă. Pe de altă parte, acest cuvânt include adesea o dimensiune gestuală, pantomimică, care îl apropie mai mult de *mimodramă*, chiar și de dans. Mai mult, semnificația cuvântului *monodramă* pare să includă întotdeauna o tensiune dramatică, o acumulare, pe care definiția clasică pare să o ignore. În cel puțin o perioadă a istoriei sale, monodrama a întruchipat un discurs teatral, o reprezentare de scriitor, cu atât mai interesantă cu cât nu era străină de istoria teatrului simbolist. Această lucrare încearcă să evidențieze unele dintre utilizările cele mai frecvente ale cuvântului *monodramă*, începând din secolul XVIII până în zilele noastre.

Aspecte teoretice ale monodramei

Luând în considerare originalitatea monodramei, ar fi bine să stabilim locul ei în sistemul dramatic. Mai întâi ar trebui să definim drama ca o formă de artă cu trăsăturile ei specifice, care determină trăsăturile genurilor dramatice în general. Drama este o formă specială de artă, specificul căreia se datorează faptului că ea este atât un fel de artă teatrală cât și una literară [6]. Drama, acționând ca principiu fundamental al spectacolului, este percepută și în lectură. Drama, ca unul dintre principalele genuri de ficțiune, împreună cu versurile și epopeea, acoperă lucrări destinate, de obicei, a fi interpretate în scenă. Există păreri că drama, ca un fel de literatură, s-a format pe baza evoluției artei teatrale, când actorii au ieșit în prim-plan, combinând pantomima cu cuvântul rostit.

Specificul dramei este intriga, conflictul de acțiune cu împărțirea în scene, un lanț continuu de declarații ale personajelor și absența unei narațiuni. Conflictele dramatice sunt descrise prin acțiunile personajelor, prin dialogurile și expresiile faciale. Textul dramei este axat pe expresivitatea spectaculoasă a gesturilor, expresiilor faciale, mișcărilor, care sunt indicate clar în observațiile autorului și pe sunet, care este utilizat în mod activ pentru aceasta. De asemenea, textul ține cont de posibilitățile timpului scenic, spațiului și tehnicii teatrale (construcție de mizanscene). O dramă literară, realizată de un actor și un regizor, trebuie să aibă prezență scenică. Dramele sunt împărțite, condiționat, în: tragedie, comedie, dramă și tragicomedie.

În pofida faptului că imaginile artistice ale dramei se nasc în domeniul literaturii, ele sunt orientate conștient de către creatorii lor către percepția publicului și întruchiparea scenică. Ele pot fi pe deplin întruchipate și pot exista pe deplin doar într-o formă diferită în teatru.

Referindu-se la dramă, Aristotel menționa: „Puterea tragediei se păstrează atât fără competiție cât și fără actori..., la urma urmei, chiar și citind, se vede ce este” [7 p. 123]. Deci drama nu poate fi atribuită în totalitate nici literaturii, nici teatrului. Natura dramei este complexă. Ca operă de literatură, de la bun început își îndreaptă imaginile către teatru, menit să le regândească creativ și să le întruchipeze pe scenă.

Orice lucrare dramatică este concepută direct pentru înțelegere de către public, care trebuie să perceapă acțiunea teatrală, să empatizeze cu personajele. În acest sens, teoreticianul anglo-american modern E. Bentley spunea: „Evenimentele în sine sunt încă lipsite de dramă. Ele devin dramatice doar atunci când sunt văzute prin ochii privitorului” [8 p. 7].

Monodrama are aceleași trăsături diferențiate ca și drama. O caracteristică esențială care distinge o monodramă de o dramă este modul în care se desfășoară acțiunea. Dacă într-o dramă acțiunea se desfășoară cu ajutorul unui dialog ca o comunicare a două sau mai multe personaje în spațiul și timpul scenic, atunci într-o monodramă acțiunea se realizează printr-un monolog adresat unui interlocutor invizibil, în afara scenei, unui personaj tăcut, vizibil sau sie însuși. Monodrama trebuie considerată nu ca un gen dramatic independent, ci ca o versiune desubgen sau gen al dramei, prin analogie cu nominalizările acestui gen de texte dramatice neclasice (melodramă, dramă lirică, drama absurdului etc.).

Monodrama, într-o măsură mai mare decât alte moduri de gen de tip dramatic, este orientată spre convenția artistică. Nu întâmplător, P. Pavis subliniază că monologul este perceput ca o anumită unitate anti-dramatică: „Imaginea unui personaj care împărtășește experiențele cu propriul *Sine* traversează cu ușurință linia de comedie, rușinoasă, în plus, este întotdeauna suprealistă și de necrezut” [9 p. 191]. În același timp, monologului i se acordă o încărcătură de conținut importantă într-o operă dramatică, deoarece este capabil să se concentreze pe faptul că o persoană, în acest context, este înstrăinată (autoizolata) sau actorul pronunță cu voce tare ceea ce se întâmplă cu personajul său la nivelul vorbirii interioare, adică un monolog face apel la convenționalitatea jocului teatral și la convenționalitatea organizării acțiunii teatrale, iar în monodramă aceasta este poate singura modalitate de a dezvălui imaginea personajului și contextul său.

Diverse definiții ale *monologului* țin cont de faptul că acesta este o declarație lungă, omogenă și coerentă în interior, aparținând unui subiect care își exprimă gândurile, experiențele conștiente sau subconștiente, reflecțiile, sentimentele și actele de voință, discursul unui personaj, în care își dezvăluie sufletul într-un moment critic, reflectă, vorbește despre ceea ce se întâmplă în afara scenei, justifică oportunitatea acțiunilor sale, exprimă îndoieli, pocăință, un discurs lung creat de un personaj (și neadresat altor personaje), discursul personajului, neadresat direct interlocutorului pentru a obține un răspuns de la acesta.

Într-o lucrare epică, ca narațiune cu dublu eveniment, evenimentul povestit s-a întâmplat și s-a încheiat deja. În monodramă este prezentată o situație diferită: ceea ce i s-a întâmplat eroului în trecutul îndepărtat sau recent devine motivul vorbirii curente tocmai pentru că el se află încă în starea cauzată de ceea ce s-a întâmplat, adică în mintea lui situațiile descrise nu dobândesc elementele caracteristice narațiunii. Elementele de narațiune, într-o oarecare măsură prezente în vorbirea personajelor monodramelor, sunt întotdeauna însoțite de enunțuri pur performative, care relevă intenția comunicativă a personajului vorbitor. În același timp, statutul evenimentului în mintea cititorului/spectatorului este dat nu despre ceea ce vorbesc personajele, ci chiar vorbirea lor, care devine o modalitate de a explica schimbările care au loc în interiorul personajului „aici și acum”.

Mai mult decât în orice altă formă dramatică, în monodramă drumul personajului este foarte evident, precum și transformarea lui dramatică și scenică. Dar în acest drum el se întâlnește, se lovește, intră în conflict cu alte personaje. Aceasta este provocarea pe care monodrama o ridică actorului care o interpretează — cum să faci vizibile, în cadrul convenției scenice și a jocului dramatic, caracterele celorlalte personaje, care niciodată nu apar, fizic, pe scenă. Astfel, monodrama devine un spectacol care implică participarea spectatorului în imaginația lui, adică a spectatorului, în mai mare măsură decât drama dialogică.

Vorbind despre eroul monodramei, observăm că nu există altă formă dramatică pentru care combaterea singurătății are o importanță existențială. Singurătatea eroului poate fi considerată chiar o metateză a monodramei. „Oare nu fiecare monodramă este o încercare de a intra în dialog, dar această încercare se naște dintr-o singurătate absolută?” (Alina Nelega, dramaturg și prozatoare din România) [10].

Monodrama este o metodă de punere în scenă și posedă propriile principii privitoare la interpretare, bazându-se pe convingerea lui Evreinov N.N., că o piesă poate fi percepută doar dacă spectatorul se simte ca un participant la ceea ce se întâmplă pe scenă. Adică, transformarea unui spectacol de teatru într-o dramă provoacă o experiență care evocă empatie în privitor, care, la rândul său, transformă o dramă străină unei persoane în dramă proprie. O monodramă ar trebui să-l facă pe spectator să trăiască experiența unui actor, să încerce să gândească și să se simtă ca el: „A transforma privitorul într-un actor iluzoriu este sarcina principală a monodramei”[11].

Aspecte evolutive ale monodramei

Apariția monodramei ca formă de artă datează din antichitate, de la tragedia greacă pre-escheliană, în care un actor a jucat întreaga operă prin reîncarnare. „Progenitorul” monodramei poate fi considerat actorul și poetul grec Thespis (secolul VI î.Hr.). El a fost primul care l-a adus pe actor pe scenă, opunându-l în dialog și acțiune corului. Dacă era nevoie de un alt erou, atunci același actor, cu ajutorul unei măști și al costumului, se reîncarna ușor ca un nou personaj.

În drama greacă pre-escheliană rolul actorului, alternând cu cântecele corului, alcătua întreaga piesă. O astfel de comunicare între cor și actor a dus la apariția unui dialog care ar putea lua diverse forme în tragediile timpurii. Uneori corul cânta singur, iar actorul folosea un recitativ care se apropia mai mult de o recitație. Sau, în cele din urmă, solistul cânta în numele corului, iar apoi a apărut un adevărat dialog între el și actor.

La scurt timp după Thespis, Eschil a adus pe scenă un al doilea actor, iar Sofocle pe al treilea. Astfel, monodrama a încetat să existe în forma sa pură, dar, în același timp, nu a dispărut complet. Monodrama se păstrează în toate etapele dezvoltării istorice a artei teatrale și există sub forma unui monolog dramatic.

Deci, în pofida apariției pe scenă a multor actori și vorbitori, în teatrul antic rolul principal continuă să fie al monologului, care este în esență o monodramă, dând o anumită narațiune acțiunii. Aici monologul servește mai multor scopuri:

- monologul dezvăluie fundalul evenimentelor;
- monologul relatează evenimentele care au avut loc în culise;
- monologul exprimă atitudinea personajului față de evenimentele deja petrecute sau posibile;
- într-un monolog sună rugăciuni către zei sau reflecții filozofice.

Monodrama, ca formă de gândire și comunicare, s-a născut odată cu teatrul și este comunicarea directă între un vorbitor și un ascultător cu ajutorul unui text (sau cântec, sau dans, sau mai degrabă combinarea acestor elemente ca formă sincretică). Din această comunicare directă, precum și din relația specială între actor și text derivă toate problemele majore și actuale ale monodramei: relația cu publicul, relația cu spațiul, relația actor — rol, teatralitatea monodramei.

Monologul continuă să joace rolul principalei forme lexicale de organizare a acțiunii în Evul Mediu, mai ales în genuri dramatice precum misterele și morala. Acest fapt se explică prin caracterul strict formalizat, ritual-simbolic al interpretării acestor lucrări.

Urmează Jean-Jacques Rousseau, care a scris în jurul anului 1762 o mică dramă într-o singură scenă, pentru un personaj, Pigmalion, și pentru o statuie, Galatea. *Pigmalion* este considerată prima dintre melodramele muzicale. Este și o reflecție asupra esteticii imitației: imaginea (statuia) nu este concepută acolo ca reflectarea unei frumuseți perfecte, ideale (platonice), ci este, dimpotrivă, un model real și un model care provine din dorința umană. Statuia este o exteriorizare a fanteziei creatorului. Rousseau nu folosește termenul de monodramă. Dar scrie un monolog destinat muzicii [5]. La Rousseau, muzica instrumentală este extensia nonverbală a discursului lui Pigmalion și, tot în această piesă, se anunță direct cercetarea pe care Berlioz o va desemna prin termenul de monodramă în 1855.

Cererea de discurs-monolog în teatrul englez și francez în Renaștere este dictată de însăși organizarea teatrului. Așadar, în teatrul englez din acea epocă scena era mică și adesea avansată în mijlocul

auditoriului, ceea ce crea o apropiere strânsă între spectator și actor și dispunea spectatorul în rolul destinatarului eroului rostind un monolog. Cel mai faimos monolog al Renașterii este solilocviul lui Hamlet în piesa cu același nume de William Shakespeare- „A fi sau a nu fi?”, care este reflecția filosofică a protagonistului despre moarte și sinucidere.

Cu toate acestea, cuvântul exista deja în franceză, dar desemna mici piese muzicale galante. Este cazul lucrărilor lui Edme-Louise Billardon de Sauvigny (1736?-1812), dramaturg, libretist, poet, care a scris trei monodrame: *Tânărul lord bine lustruit*, *Călătorii încăpăținați sau jucătorul incompetent*, *Madame Colet-montee sau tânărul bine corectat*. Aceste piese muzicale au fost, probabil, destinate a fi jucate între micile opere comice cuprinse în colecție sau la finele lor. Monodrama este un fel de reducere de operă comică pentru o orchestră, uneori se cântă și adesea se mimează. Este clar că e un gen minor, potrivit pentru scene galante, chiar erotice.

Următoarea etapă în dezvoltarea monologului a fost începutul și prima jumătate a secolului XIX, perioada în care romanticii europeni au adus dramei o componentă lirică. Astfel, *Manfred* al lui Byron constă aproape în întregime din monologuri. Monologul joacă un rol principal în *William Ratcliffe* de Heine, în tragediile lui Grillparzer și în dramele lui Victor Hugo.

Dezvoltarea teatrului realist și mai ales naturalist la sfârșitul secolului XIX a dus la reducerea monologului în favoarea dialogului. Primul, prin natura sa, nu putea oferi pieselor maxima asemănare la care aspirau dramaturgii. Treptat, monologul încetează să mai joace un rol esențial și chiar este complet abolit la Ibsen, Hauptmann, Strindberg. Ca formă autonomă, monologul revine în teatru în epoca simbolistă, pentru a se regăsi din nou în teatrul absurd și grotesc. Astfel, ele sunt prezente astăzi și în teatrul post-dramatic (contemporan) care păstrează monologul și monodrama ca forme de gândire și comunicare.

La începutul secolului XX, la sfârșitul anului 1908, Nicolai Nicolaevich Evreinov (regizor rus și francez, dramaturg, teoretician și reformator al teatrului, istoric de artă teatrală, filosof și actor, muzician, artist și psiholog) a citit rezumatul *Introducerea în monodramă* în Cercul literar și de artă din Moscova, în care a conturat principiul teoriei sale teatrale, exprimându-și dorința ca spectatorul să poată împărtăși emoția unui personaj, ceea ce el numește „coemoție”. Teatrul său își propune să facă din „drama lui” drama spectatorului.

Secolul XX a fost cu adevărat perceput ca un compromis de gen, la granița cu lirismul și dramaticul, acumulând proporțional caracteristicile de gen și specie, plasând în centru personalitatea extraordinară a protagonistului, care trăiește cea mai complexă viață interioară. Unele dintre cele mai reprezentative monodrame ale secolului XX au fost piesele lui Samuel Beckett, inclusiv *Ultima casetă a lui Krapp* (1958) și *Happy Days* (1961) sau Anton Cehov *Despre efectele nocive ale tutunului* (1886).

În anii 1990 ai secolului XX multe canoane de gen au fost supuse distrugerii și deformării. Schimbări semnificative și procese de transformare în modelarea genurilor au devenit reale și în textele monodramatice. Ultimii dramaturgi pun acest gen în epicentrul experimentelor, estompându-i structura, distrugându-i granițele și deschizând calea de la tipul monologic de vorbire-reflecție (revelație lirică, mărturisire, protocol de viață interioară, experiență scenică a unei intrigii biografice) a unui personaj, la un tip discursiv de un fel de unitate monolitică scenică: de exemplu, textele lui A. Shipenko, Y. Paskar, E. Grishkovets.

Monodramele pe care le vedem în teatrul contemporan sunt monodrame care nu numai conștientează publicul, dar îl și mobilizează, îl invită la o anume participare. Privitorul are acum nevoie de altceva decât punerea în scenă a unor piese cunoscute sau următoarea lor nouă interpretare. În lumea modernă, extrem de saturată de informații, o persoană are nevoie nu doar de un teatru distractiv, ci și de un teatru în care publicul să se vadă pe el înșiși, realitatea care îl înconjoară și să poată reflecta împreună cu personajele. Astăzi, o monodramă este o lucrare dramatică interpretată de la început până la sfârșit de un actor, o piesă construită ca un monolog al unui personaj.

Concluzii

În articol sunt analizate diverse aspecte teoretice și evolutive ale monodramei, precum și particularitățile de abordare a monodramei din punct de vedere literar, dramaturgic și psihologic.

Sunt luate în considerare originalitatea monodramei, stabilind locul ei în sistemul dramaturgiei. Drama, ca unul dintre principalele genuri de ficțiune, împreună cu versurile și epopoea, acoperă lucrări destinate, de obicei, a fi interpretate în scenă. Există păreri că drama, ca un fel de literatură, s-a format pe baza evoluției artei teatrale, când actorii au ieșit în prim-plan, combinând pantomima cu cuvântul rostit.

În urma cercetării lucrărilor marilor teoreticieni Aristotel, Friedrich Goebbel, Friedrich Schelling, înțelegem că drama prinde viață cu adevărat doar pe scenă, unde există o îmbinare armonioasă a textului dramatic cu actoria. Teoreticianul anglo-american modern E. Bentley susținea că orice lucrare dramatică este concepută direct pentru înțelegere de către public, care trebuie să perceapă acțiunea teatrală, să empatizeze cu personajele. Putem afirma că monodrama are aceleași trăsături diferențiatore ca și drama.

Urmărind evoluția monodramei din momentul apariției ei din antichitate, de la tragedia greacă pre-eschiliană până în prezent, descoperim că este strâns legată de dezvoltarea monologului.

Monodrama este o formă teatrală scrisă, proiectată sau jucată de o singură persoană, similară cu un monolog, pentru că și monologul este prezentat de un singur personaj, dar există diferențe între ele și aceste diferențe le putem găsi în prezentul articol.

Un loc aparte în cercetarea monodramei îl ocupă *Introducere în monodramă* scrisă de N.N. Evreinov, în care autorul a conturat principiul teoriei sale teatrale. Evreinov dorește ca spectatorul să poată împărtăși emoția unui personaj, ceea ce el numește „coemoție”. Teatrul său își propune să facă din „drama lui” drama spectatorului. Aici spectatorul nu numai că urmărește evenimentele care au loc în viața eroului, experiențele și sentimentele sale, dar începe să și reflecteze, devenind participant la spectacol.

Referințe bibliografice

1. МОНОДРАМА. В: *Литературный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1987, с. 228. ISBN 5-85270-003-7.
2. ЕРШОВ, В.О. Монодрама. В: *Українська літературна енциклопедія*. Київ: Українська енциклопедія, 1995, т. 3, с. 411. ISBN 5-88500-023-9.
3. БЛИЗНЮК, А. Монодрама. В: *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври, 2001, с. 344. ISBN 966-7577-88-0.
4. БОРЕВ, Ю.Б. *Эстетика. Теория литературы*: Энциклопедический словарь терминов. Москва: Астрель-АСТ, 2003, с. 225. ISBN 5-17-020457-4.
5. ARON, P. Le monodrame: brève histoire d'un genre méconnu Fabula [online]. In: *fabula: la recherche en litterature*: [site]. [accesat 09 mar. 2023]. Disponibil: <http://www.fabula.org/colloques/document6373.php>
6. Монодрама: история и специфика жанра [online]. In: *Studexpo*: [site]. [accesat 02 mar. 2023]. Disponibil: https://studexpo.net/50329/literatura/monodrama_istoriya_spetsifika_zhanra
7. АРИСТОТЕЛЬ. Поэтика. Пер. М.Л. Гаспарова. В: *Аристотель и античная литература* [online]. Москва: Наука, 1978, с. 111-164 [accesat 02 mar. 2023] Disponibil: http://imwerden.de/pdf/aristotel_i_antichnaya_literatura_1978__ocr.pdf
8. БЕНТЛИ, Э. *Жизнь драмы*. Пер. с англ. В. Воронина [online]. Москва: Искусство, 1978, с. 7 [accesat 02 mar. 2023]. Disponibil: <https://search.rsl.ru/ru/record/01007768631>
9. ПАВИ, П. *Словарь театра*. Пер. с фр. Москва: Прогресс, 1991. ISBN 5-01-002106-4.
10. ТОМПА, А. Dialog despre monolog și forma lu extremă, monodrama. In: *Observator cultural* [online]. 2006, 18 mai, nr. 321 [accesat 15 noiem. 2023]. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/dialog-despre-monolog-si-forma-lui-extrema-monodrama-2/>
11. ЕВРЕИНОВ, Н.Н. *Введение в монодраму* [online]. Санкт-Петербург, 1909 [accesat 16 noiem. 2022]. Disponibil: <https://history.wikireading.ru/397190>

NEOMARXISMUL REFRACTAR ȘI RETROGRADAREA SISTEMULUI DE VALORI

REFRACTORY NEO-MARXISM AND THE RETROGRADATION OF THE VALUE SYSTEM

VICTOR GIURESCU¹,

doctorand,

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

<https://orcid.org/0000-0003-4448-8477>

CZU 792.028:37

792.01

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.21>

Mergând pe convingerea idealistă că oamenii se nasc egali, Lenin a proclamat că orice slujnicuță de la bucătărie poate conduce țara. Deși sună frumos în teorie, în practică un asemenea ideal s-a transformat într-un triumf al mediocrității. În loc să li se ofere tuturor șansa de a se dezvolta în funcție de talentele personale, a fost mai simplu să se apeleze la uniformizarea oamenilor talentați, astfel încât cu toții să ajungă la același nivel. Despre artă trebuie să vorbim și să scriem simplu, pe înțelesul tuturor. Exprimările savante îi sperie pe elevi. Ele le stimulează creierul, dar nu și sufletul. Din această cauză, în momentul creației intelectul uman sufocă emoția artistică și subconștientul, care joacă un rol important în curentul nostru artistic. Dar este foarte greu să vorbești și să scrii „simplu” despre un proces atât de complex precum cel de creație. Vs. Meyerhold l-a abandonat pe K.S. Stanislavski, dar asta nu l-a oprit să spună că atunci când te duci la teatru NU trebuie să te identifiți.

Cuvinte-cheie: uniformizare, estetică, istorie, naturalism, mediocritate, mister, profesor

Acting on the idealistic belief that men are born equal, Lenin proclaimed that any kitchen maid could rule the country. Although it sounds nice in theory, in practice such an ideal has turned into a triumph of mediocrity. Instead of giving everyone a chance to develop according to their individual talents, it was easier to resort to leveling talented people so that they all reach the same level. We must speak and write about art simply, in a way that everyone can understand. Scholarly expressions scare the students. They stimulate their brains, but not their souls. And because of this, at the moment of creation, the human intellect suffocates the artistic emotion and the subconscious, which plays an important role in our artistic current. But it is very difficult to speak and write „simply” about such a complex process as the creative one. Vs. Meyerhold abandoned K.S. Stanislavski, but that didn't stop him from saying that when you go to the theater you should NOT identify yourself.

Keywords: uniformity, aesthetics, history, naturalism, mediocrity, mystery, teacher

Introducere

Istoria unui popor poate fi legalizată și prin dimensiunea artistică a faptelor și evenimentelor pe care această știință le studiază. Uneori istoria, pentru unii, poate fi plictisitoare, ținând cont de puzderia de domnitori, voievozi, prinți, regi și împărați pe care i-au avut țările cuprinse în manualele de referință, ca să nu mai amintim de anii de domnie sau anii între care au avut loc războaiele, răscoalele și revoluțiile aferente fiecărui conducător în parte. Dar, în același timp, se poate pune întrebarea cât de estetică poate fi relatarea unei anumite întâmplări sau perioade de domnie printr-unul dintre cele trei genuri literare. Cât de frumos ne arată Homer, în epopeile lui, tradițiile, fragmente și motive din miturile vechi și cântecele populare ale Greciei antice. Și este doar unul dintre sutele de exemple care au făcut ca istoria să fie relatată și, poate, mai bine înțeleasă prin narațiunea măiastră a unor rapsozi, rămași ei înșiși în istoria literară.

Inovatorii de ieri — epigonii de azi

Metafora patului lui Procust redevine o realitate cruntă a zilelor noastre. „Mergând pe convingerea idealistă că oamenii se nasc egali, Lenin a proclamat că orice slujnicuță de la bucătărie poate conduce

1 E-mail: victor_tori@yahoo.com

țara. Deși sună frumos în teorie, în practică un asemenea ideal s-a transformat într-un triumf al mediocrității. În loc să li se ofere tuturor șansa de a se dezvolta în funcție de talentele personale, a fost mai simplu să se apeleze la uniformizarea oamenilor talentați, astfel încât cu toții să ajungă la același nivel. Toată lumea trebuia să intre în legendarul pat al lui Procust. Mediocritatea a fost declarată normă și, încetul cu încetul, a câștigat teren în toate domeniile. Să fii extraordinar a devenit un lucru periculos. Bolșevicii și, mai târziu, oficialii sovietici au înlocuit libertatea creatoare cu dogme și cu un sistem sigur de reguli în toate sferile vieții sociale și artistice. Talentul era incontrollabil și, de aceea, indezirabil” [1 p. 7-8].

După revoluția din 1989, România a început sau, mai bine zis, a încercat să reintre pe un făgaș de normalitate pe toate planurile: economic, politic și, ceea ce ne interesează pe noi, artistic. Dacă pe plan politic demarajul a fost foarte greoi, mentalitatea comunistă, lăsând urme adânci pe caracterul, și așa mediocru, al foștilor șefi pe linie de partid și viitorilor candidați, mari dizidenți și ultra democrați, deja pe plan artistic toată lumea a fost de acord, în cuget și simțiri, că această perioadă „procustiană” trebuie uitată și eludată cât mai repede cu putință. Foștii „dramaturgi”, ridicători de osanale și turnători, au fost înlocuiți cu adevărații creatori de artă în toate formele ei. Dinu Săraru, Paul Everac, Mihai Beniuc sunt înlocuiți cu Shakespeare, Caragiale, Ibsen, Molière, Pirandello, Rostand, O’Neill etc.

După o perioadă destul de bună pentru teatru, zic eu, de aproximativ 25-30 de ani au reînceput să apară dezideratele în baza cărora oricine poate să joace teatru, să scrie teatru, să regizeze și să fie la fel de bun, dacă nu mai bun, decât un absolvent de teatru. Au apărut așa numiții „experți” în toate domeniile cu „diplome” luate prin comentariile din spațiul virtual. A fost perioada „doctorilor” în timpul pandemiei, este perioada „generalilor” din timpul războiului din Ucraina, perioada „analistului politic” este un perpetuum mobile și, mai nou, dar nu atât de nou, este timpul „criticului” de teatru și film. Consecința este că acești „experți” ai cotidianului apar ca fiind mult mai competenți decât adevărații specialiști. Expresiile despre o piesă de teatru sau un film, precum: „Arată exact realitatea”, „Este o radiografie a societății”, „E documentar, atât e de real” sau „Așa e, eu am pățit-o”, ne dovedesc cât de puțin știe „expertul” mundan despre riguroasa inițiere în tainele acestei arte, despre secretele muncii cu sine însuși, despre restricțiile impuse de această meserie, despre faptul că nu există weekend sau sârbătoare legală. Toată lumea crede că urci pe scenă și spui un text. Atât e de simplu.

„Cred, într-adevăr, că această formă de creație teatrală documentară care convoacă experți ai cotidianului nu e decât un alt fenomen al crizei estetice a teatrului dramatic. Arta tradițională a actorului și atenția acordată repertoriului clasic și-au pierdut orice legătură cu realitatea socială” [2 p. 74]. Se tot vorbește despre acest teatru actual că ar fi un teatru postmodernist. Ce înseamnă asta? Înseamnă că într-o piesă de teatru sau, mai bine zis, într-o instalație teatrală acțiunea se desfășoară DUPĂ conflict. Cu alte cuvinte, dacă cineva și-a cumpărat bilet la cel mai bun spectacol de teatru din lume, va intra în sală să vadă doar aplauzele spectacolului, ieșitul spectatorilor din sală și cronofagul *smalltalking* până la plecarea fiecăruia pe alt drum, înspre casă. Care este psihologia acestor „creatori” de teatru? De teatru social. Tot ce se întâmplă în lumea asta este bazat pe ciclicitate. Dar dacă o perioadă a unui ciclu a fost distructivă, de ce am vrea să ne întoarcem la ea? De ce am vrea să retrăim, sentimental sau chiar fizic, ceva care a produs sechele și a rămas întipărit în ADN-ul nostru? Cine profită de pe urma neomarxismului? Pe cine avantajează decăderea intelectuală? Cineva ne spune că toți suntem egali, iar singurul care crede asta este cel mai slab pregătit. Și acesta va deveni cel mai vehement susținător al egalității. Dar această alegație nu este sustenabilă. Poate ne naștem egali. Dar alegerile de pe parcursul vieții ne diferențiază. Avem drepturi egale, dar nu suntem egali. Nici măcar gemenii identici nu sunt la fel.

Mărire și decădere

„Despre artă trebuie să vorbim și să scriem simplu, pe înțelesul tuturor. Exprimările savante îi sperie pe elevi. Ele le stimulează creierul, dar nu și sufletul. Și din această cauză, în momentul creației, intelectul uman sufocă emoția artistică și subconștientul, care joacă un rol important în curentul nostru artistic. Dar este foarte greu să vorbești și să scrii „simplu” despre un proces atât de complex precum

cel de creație. Cuvintele sunt prea concrete și prea rudimentare pentru a reda impresii subconștiente, imperceptibile” [1 p. 25-26].

Am observat că, în zilele noastre, foarte mulți oameni caută să-și denigreze propria istorie. Și nu pentru că ar ști ceva ce noi n-am aflat, ci, pur și simplu, din dorința de a epata. Sau, cum spune un vechi proverb: „Prostul, dacă nu-i fudul, parcă nu e prost destul”.

De ce susținătorii neomarxismului contestă cercetările lui Stanislavskiși, în general, ale celor care au făcut descoperiri în arta teatrală? Schisma în teatru a devenit un substitut al non-talentului. Scenariile sau piesele de teatru, dacă le mai putem numi așa, au la bază doar o statistică letală a actului artistic teatral. Acribie cronologică și definiții. Au dispărut estetica, simbolistica, creativitatea, imaginația și teatralitatea. Nu mai regăsim nici măcar realismul care ne arată indivizii așa cum sunt ei în realitate. Tot ce ni se relevă este un naturalism care duce la extrem principiile estetice realiste, dezvăluind aspecte sumbre, macabre, bolnăvicioase, chiar dezgustătoare ale omului ca ființă biologică, condusă de ereditate, de boală, și nu de rațiune.

Meyerhold l-a abandonat pe Stanislavski, dar asta nu l-a oprit să spună că atunci când te duci la teatru NU trebuie să te identifici. Și nici pe Stanislavski nu l-a oprit să spună despre Meyerhold că i-a fost un student strălucit și singurul regizor pe care îl cunoaște.

Teatrul ar trebui să țină distanță de orice formă de comunicare a mesajului actual, detașat de orice reproducere a realității. Actul artistic trebuie să provoace desfătare estetică, nu actualitate. Cel mai bun exemplu ar fi fabula. Cum ar suna o fabulă în accepțiunea neomarxistă? Cum ar arăta această minunată alegorie a genului epic care satirizează anumite năravuri, deprinderi, mentalități sau greșeli, cu scopul de a le îndrepta? Haideți să ne închipuim, doar pentru câteva secunde, cum ar arăta fabula *Boul și Vișelul* de Grigore Alexandrescu. Ar fi plină de statistici, de câte ori a dat mită pentru a ajunge în postul de conducere, câți ani a fost subordonat, la ce dată a preluat postul, câți ani a stat în postul de director, ce salariu avea, câți bani a investit, câți bani a luat din PNRR pentru investiții, câte locuri de muncă a creat etc. În schimb, cât de poetic metamorfozează Grigore Alexandrescu caracterul „boului”:

„Boierule, — zise, — așteaptă afară

Ruda dumitale, al doamnei vaci fiu”.

„Cine? A mea rudă? Mergi de-l dă pe scară.

N-am astfel de rude și nici voi să-l știu” [3 p. 202].

Artă sau bucătărie?

„Dar, apropo, pe voi, actorii, vă interesează, probabil, cel mai mult cum ați „jucat” acum? -a subliniat Vahtangov ultimele cuvinte. Ei bine, ați jucat decent, pentru că v-ați creat voi înșivă o trambulină artistică, de creație, din exercițiile preliminare. Dar spectacolul nu poate să înceapă cu exerciții. Trebuie să luați, de la bun început, taurul de coarne: să jucați corect și exact. Nu trebuie să-i arătați spectatorului bucătăria artei noastre, deși eu sunt convins că în multe cazuri spectatorul ar fi interesat să vadă procesul de creație a spectacolului la repetiții și exerciții, mai mult decât o oarecare reprezentare obișnuită” [4p. 95].

Astăzi devoalarea procesului artistic, prin care actorul ajunge la produsul finit, rolul, a devenit o practică obișnuită. Nu mai există secrete, nu mai există mituri, nu mai există surpriză. Spectatorul nu își mai pune întrebări pentru că, la finalul reprezentației, toată lumea, actori și spectatori, se adună și începe dizertația. Pe de o parte, actorii sunt obligați, oarecum, să-și dezvăluie secretele, iar de cealaltă parte, spectatorii își împărtășesc experiențele trăite de-a lungul spectacolului. Ceea ce n-ar fi rău, dacă fiecare în parte, individual, ar fi în fața unui psiholog. Doar atunci acest gen de întâlnire ar avea motivație, îndreptățire.

Arta, în toate formele ei, trebuie să conțină mister. Ubicuitatea misterului în artă este însăși forma de supraviețuire a artei. Cum ar fi ca magicianul să ne arate, la finalul reprezentației, cum a scos porumbelul sau iepurele din joben. Sau cum taie cutia, în care se află asistenta, în două, fără să i se întâmple nimic. Sau cum sparge un ceas, luat de la cineva din public, ca, mai apoi, la final, ceasul să fie intact și chiar în buzunarul proprietarului. De aceea, singurele lucruri pe care spectatorul trebuie să le

facă sunt să participe, să privească și ofere din energie lui, actorului. Fără această energie, transmisă de spectator, energia actorului este lipsită de sens și de miză.

Orice alt fel de imixtiune și desecretizare face ca actorul să dispară. Nu poate fi oricine actor. Așa cum nu poate oricine să fie profesor, avocat, pilot ș.a.m.d.

Concluzii

„Eu cred, totuși, că spontaneitatea și disciplina constituie două fețe ale aceluiași proces creator. Consider că la un actor adevărat nu se poate vorbi de un proces creator nici dacă-i lipsește disciplina, nici dacă-i lipsește spontaneitatea. Vs. Meyerhold a făcut din disciplină, din modelarea exterioară a actorului etc. axul principal al activității sale, pentru Stanislavski acest ax principal îl constituie spontaneitatea din viața curentă. În esență, iată cele două aspecte complementare ale procesului de creație” [5p. 121-122].

Dar fără un profesor calificat, erudit, devotat teatrului adevărat, care nu privește cu mefiență cercetările unei metode sau ale altele și care nu este învelit într-un singur strat de cunoaștere, nu putem avea actori autentici.

Referințe bibliografice

1. STANISLAVSKI, K. *Munca actorului cu sine însuși*. Vol.1. Ed. a 3-a. București: Nemira, 2021. ISBN 978-606-43-1036-1.
2. OSTERMEIER, T. *Teatrul și frica*. Pref. G. Banu. București: Nemira, 2016. ISBN 978-606-758-613-8.
3. ALEXANDRESCU, Gr. *Poezii și proză*. București: Litera, 2011. ISBN 978-606-187-8.
4. GORCEAKOV, N. *Lecțiile de regie ale lui Vahtangov*. București: Nemira, 2017. ISBN 978-606-758-976-4.
5. GROTHOWSKI, J. *Teatrul și ritual: Scrieri esențiale*. Pref. G. Banu. București: Nemira, 2014. ISBN 987-606-579-813-7.

ACROBAȚII ȘI LUPTE SCENICE: TEHNICĂ ȘI EXPRESIVITATE

ACROBATS AND STAGE FIGHTS: TECHNIQUE AND EXPRESSIVENESS

OLEG MARDARI¹,

doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0009-0003-2461-1324>

CZU 792.02:[796.4+796.8

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.22>

În lucrarea de față îmi voi împărtăși propria părere și metodele de lucru, care se bazează pe o vastă experiență în calitate de profesor și coregraf de luptă scenică. Voi vorbi despre importanța pregătirii corporale a studentului, despre tehnica loviturilor fără contact și cu contact direct, despre rolul măiestriei actorului în crearea luptei scenice. Voi menționa importanța tehnicii securității și a stării psiho-fizice a studentului în crearea unei situații de conflict, diferența dintre o luptă reală și una teatrală.

Sper că această cercetare va ajuta studenților să conștientizeze importanța respectării tehnicii securității, să evite traumele fizice care pot apărea din lipsa de cunoștințe sau având o atitudine neserioasă față de această disciplină.

Cuvinte-cheie: luptă scenică, teatru, actor, regizor, scenă, student, psiho-fizic, conflict

In the present work I will share my own opinion and working methods, which are based on extensive experience as a stage fight teacher and choreographer. I will talk about the importance of the student's physical training, the technique of non-contact and direct contact strikes, and the role of the actor's skill in creating a stage combat. I will mention the importance of the security technique and the psycho-physical state of the student in creating a conflict situation, the difference between a real fight and a theatrical one.

I hope that this research will help the students to be aware of the importance of respecting the security technique, to avoid physical traumas that may occur due to lack of knowledge or having a non-serious attitude towards this discipline.

Keywords: stage fight, theater, actor, director, stage, student, psycho-physical, conflict

1 E-mail: olegmardari@bk.ru

Introducere

La Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice studenții de la catedra Actorie, studiază mai multe discipline de specialitate adiacente măiestriei actorului. Aceste discipline sunt dansul, canto, machiajul, ritmica, mișcarea scenică, arta vorbirii. Toate sunt extrem de importante și ajută la modelarea și formarea actorului. Deși pregătirea actorilor conform școlii noastre este una dramatică, care pune accent pe tehnica trăirii interioare, având ca material de lucru emoția, acest lucru nu subminează importanța pregătirii fizice a actorului. În zilele noastre formele de teatru încep să se împleticească între ele, solicitând de la actor posedarea atât a tehnicii interioare de expresie cât și a celei exterioare, transformându-l într-un actor universal. Ca să facă față acestor provocări, actorul trebuie să învețe să lucreze la un nivel mai avansat, stăpânind ambele tehnici de expresie teatrală. Îmbinarea acestora solicită de la actor atenție, concentrare, coordonarea mișcărilor, orientarea în spațiul scenic, autocontrol etc., dezvoltându-i simțurile psiho-fizice, dobândind astfel organica scenică. „În procesul de învățare trebuie să se acorde atenție antrenamentului ușurinței, flexibilității, coordonării și, mai târziu, vitezei, timpului de reacție și simțului luptei” [1 p. 162].

Așa cum situațiile în scenă sunt diferite, începând de la scene de dragoste până la scene de conflict, cunoștințele dobândite ajută studenții să capete expresivitatea necesară pentru realizarea acestor sarcini teatrale. Începând de la dramaturgia clasică până la cea modernă, întâlnim multe scene de conflict care avansează într-o luptă dintre două sau mai multe personaje cu un final tragic (moartea unuia din adversari). Pentru realizarea acestor situații în spațiul scenic studenții apelează la disciplina mișcarea scenică.

Mișcarea scenică — disciplina de specialitate

„Există o diferență substanțială între felul cum e utilizat corpul nostru în viața cotidiană și în situațiile de reprezentare” [2 p. 37]. Începând de la anul întâi, studenții de la catedra Actorie studiază disciplina mișcarea scenică, care are drept scop modelarea și formarea corpului pentru condițiile vieții scenice. Primul și al doilea semestre ale anului I studenții învață elementele acrobatice individuale și cu partenerul, își dezvoltă abilitatea de a-și controla propriul corp, cunosc posibilitățile acestuia, dezvoltând limbajul non-verbal în raport cu partenerul de scenă prin executarea elementelor de echilibru static și dinamic, variațiuni de rostogol (în față, spate, lateral, în înălțime, în lungime, în trecere, de pe mâini, fără mâini, cu scaunul, peste scaun etc.), elemente de trucaj, tipurile de salt, elemente acrobatice aeriene și la parter etc. „Reglatorul muscular trebuie să se fixeze în structura ta fizică, să îți devină o a doua natură” [3 p. 236].

Începând cu anul II, semestrele trei și patru, studenții studiază luptele scenice¹. Ei învață tipurile de lovituri fără contact, cu contact direct, elemente de trucaj², lovituri cu diferite obiecte (baston, funie, masă, scaun, perete etc.), tipuri de piedici, aruncări și imobilizări ale partenerului.

Dacă ne referim la tipurile de lovituri fără contact, am putea spune că ele sunt predestinate pentru scena clasică italiană, unde spectatorul se află după al patrulea perete. Studenții învață poziționarea corectă în spațiul scenic în raport cu spectatorul, ce înseamnă zona ascunsă, traiectoria loviturii, tempo-ritm³, off-tact, sonorizare etc. Studenții învață lovituri cu palma, pumnul, genunchiul, cotul, capul etc. Crearea unei lovituri fără contact cuprinde în sine câteva etape, de exemplu, lovitura cu palma în obraz:

1. Poziționarea corectă în spațiul scenic în raport cu spectatorul. Aici studenții selectează unghiul corect ca să închidă zona ascunsă față de spectator. Zona ascunsă este spațiul dintre palmă și obraz pe care spectatorul nu trebuie să-l vadă.

1 *Lupta scenică* este o tehnică specială în arta teatrală, care creează iluzia unei lupte fizice, fără a le face rău executanților. Este folosită în piesele de teatru, precum și în producțiile de operă și balet. De asemenea, termenul este folosit pentru a descrie coregrafiile luptă din alte producții media, cum ar fi cele de film și televiziune. Este un domeniu obișnuit de studiu pentru actori și dansatori și este foarte apropiat de practicarea cascadoriilor.

2 *Trucajul* este un procedeu tehnic folosit în teatru și în cinematografie pentru a crea o iluzie optică sau acustică spectaculoasă.

3 *Tempo-ritm*-termen introdus de K.S. Stanislavski pentru a caracteriza organizarea spațio-temporală a mișcării scenice.

2. Selectarea corectă a sonorizării. Dacă lovim cu palma, sunetul trebuie să fie corespunzător. Dacă nu, apare disonanță auditivă și spectatorul nu va crede.

3. Traectoria loviturii. Dacă lovim din dreapta în stânga, reacția celui care încasează lovitura trebuie să urmeze direcția dictată de lovitură, în caz contrar, apare disonanța vizuală și spectatorul nu va crede.

4. Selectarea tempoului. Ambii parteneri trebuie să cunoască viteza de lovitură ca să poată crea sonorizarea în momentul când palma se află în zona ascunsă. Astfel, cel care lovește creează off-tactul, indicând partenerului tempoul, care va face sonorizarea în momentul când palma va fi în zona ascunsă.

Dacă ne referim la tipurile de lovitură cu contact direct, aici trebuie să ținem cont de următoarele aspecte:

1. Pregătirea fizică. Trebuie să identificăm dacă partenerul care încasează lovitura are corsetul muscular bine dezvoltat, deoarece toate loviturile vor fi îndreptate în zonele musculare ca abdomen, omoplat, mușchii fesieri, pectorali, mușchiul lui Achile etc.

2. Impulsul loviturii. Dacă într-o lovitură reală impulsul este îndreptat în adversar cu scopul de a-i provoca durere, în cazul dat impulsul loviturii trebuie să fie îndreptat în direcția opusă zonei de lovitură. Dacă vom lovi cu pumnul în abdomen, mai întâi vom doza forța, pumnul trebuie să fie într-o stare relaxată, atât cât să producă sonorizarea necesară în contact cu abdomenul, fără să provoace durere partenerului, după care pumnul revine în poziția inițială, accelerând impulsul loviturii de la abdomen spre off-tact.

3. Autocontrolul¹. Este important ca ambii parteneri să înțeleagă că în fața lor este colegul de scenă, și nu un adversar real. Încrederea în partener este extrem de necesară pentru crearea unei iluzii de lovitură reală. De aceea, studenții învață să folosească tehnica de lovitură, fără contact și cu contact direct, în raport cu starea emoțională de agresivitate controlată. Studentul care stăpânește tehnica lucrează cu precizie, exactitate, off-tact, ritm, dictându-i colegului său foarte clar intenția și momentul în care se va produce lovitură. Astfel, colegul reușește să se pregătească, creând o reacție adecvată loviturii primite.

Crearea iluziei unei lovituri adevărate are trei aspecte importante:

1. Aspectul emoțional sau artistic. Studentul trebuie să învețe să creeze o stare de conflict² prin declanșarea agresivității controlate, apelând la măiestria actorului. Aceasta este prima etapă extrem de importantă. Scopul acesteia este să pregătească publicul, din punct de vedere emoțional. Spectatorul trebuie să înțeleagă că urmează o situație de conflict, dar nu trebuie să sesizeze momentul pregătitor înainte de lovitură. Lovitura în sine trebuie să fie o surpriză, un moment neașteptat pentru spectator, numai așa el va crede în convenția creată. „Emoția îl ajută pe actor să atingă scopul principal al artei scenice, care este cuprins în creație” [3 p. 57].

2. Tehnica loviturii. Studenții trebuie să cunoască tehnica securității, caracteristicile și specificul loviturilor fără contact sau cu contact direct. Orice moment de neatenție sau neglijare a tehnicii securității poate avea consecințe grave pentru sănătatea actorului. Acest lucru este inadmisibil și trebuie evitat cu orice preț. Fără sănătate actorul nu poate evolua în scenă, ea fiind prioritatea de bază. De aceea, crearea unei iluzii de lovitură sau a unui trucaj, sau a unui element acrobatic se face treptat, ținând cont de tehnica securității, accelerând tempoul de execuție a loviturii sau a elementului acrobatic doar atunci când ambii parteneri capătă încredere, sunt stăpâni pe situație și nu au blocaje musculare sau emoționale.

3. Reacția după încasarea loviturii. Reacția trebuie să fie adecvată loviturii în raport cu starea emoțională, traectoria loviturii, sonorizării, ritmului etc. După încasarea loviturii, posibilitățile de reacție sunt diferite. Poți să efectuezi o cădere pe loc sau în mișcare, ținând cont de tipul și forța loviturii. Poți

1 *Autocontrol* — operațiunea de control asupra propriei activități.

2 *Conflict* — neînțelegere, ciocnire de interese, dezacord; antagonism; ceartă, diferend, discuție (violentă).

să efectuezi un element acrobatic sau un trucaj, cum ar fi rostogol peste masă, scaun etc. Aici traseul se creionează reieșind din posibilitățile decorului care te înconjoară.

Tehnica securității

„Doar siguranța totală creează condiții normale pentru antrenament” [1 p. 162]. În teatru, lupta scenică este o convenție, chiar dacă actorii încearcă să o prezinte spectatorului într-o formă cât mai veridică. Pentru realizarea acestei sarcini ei apelează la cascadorie, elemente de trucaj, lupte scenice cu obiecte sau fără obiecte. Pentru atingerea acestei performanțe, studenții fac cunoștință, în primul rând, cu tehnica securității:

1) analizează spațiul în care urmează să evolueze. Identifică zonele periculoase precum colțurile ascuțite, oglinzi, starea podelii care poate fi lunecoasă sau rigidă, dreaptă sau denivelată, se iau în calcul parametrii scenei pentru creionarea elementelor acrobatice și a schemei de luptă;

2) verifică recuzita. Dacă studenții folosesc obiecte precum masă, scaun, căldare, baston, ei trebuie să se asigure că acestea sunt rezistente, că nu au cuie sau așchii ieșite la suprafață, să identifice centrul de greutate.

Acest procedeu se face de fiecare dată înainte de prezentare, deoarece obiectele pot fi amplasate diferit, se pot deteriora sau pot să lipsească. Același lucru este valabil și în situațiile când spațiul de joc se schimbă. Parametrii scenei deseori nu coincid cu spațiul de joc în care s-a conceput lupta, de aceea se recomandă verificarea acestuia și repetarea pe pași a întregului fragment. Uneori, când spațiul de joc este mai mare, actorii apelează la o mișcare mai largă, mai evidențiată, în caz contrar, loviturile vor fi șterse sau nevăzute de ochii spectatorului din ultimele rânduri ale sălii. Și invers, dacă spațiul de joc devine foarte mic, actorii întreprind mișcări mai modeste, apropiate de organica firească. Atunci când lupta este concepută pentru o piesă de teatru care are spectatori și la balcon, se repetă cu asistenți care ocupă locurile în sală în cele mai vulnerabile puncte ale sălii, pe mijloc, pe lateral și la balcon. Schema loviturilor se repetă până când din toate aceste puncte vulnerabile loviturile arată veridic. „În timpul spectacolelor, nu ar trebui să aibă loc improvizații în timpul execuției scenei de luptă, deoarece acestea pot duce la răni și pot perturba armonia acțiunii scenice” [1 p. 161].

Pentru cinema lupta scenică se creionează altfel. De regulă, se folosesc mai mult elementele de cascadorie, trucaj, lovituri cu contact direct, aruncări, imobilizări, piedici, astfel ca ochiul camerei să te poată filma din toate punctele. În cazuri excepționale, pentru crearea unor efecte mai speciale, când camera de luat vederi se află doar într-un punct, se pot folosi și lovituri fără contact direct. Diferența dintre o luptă teatrală și una de cinema constă în faptul că, în cazul celei teatrale, lupta trebuie prezentată din prima, fără posibilitatea de a o repeta, pentru că spectacolul continuă, deci, ea trebuie repetată până la perfecțiune ca să arate impecabil în timpul reprezentației. În cazul unei lupte de cinema, loviturile se pot repeta până când regizorul va selecta secvența cea mai bună. Acest lucru îți permite să greșești până când vei reuși. Dar în cazul în care regizorul dorește să filmeze toată lupta dintr-o singură dublă, actorii trebuie să o cunoască foarte bine și să vină pregătiți pe platoul de filmare. În cazul unui efect mai special, ca element de cascadorie¹, de regulă, se invită un specialist în domeniu care va efectua cascadoria în locul actorului.

Crearea unei situații de conflict prin intermediul luptei scenice

La sfârșitul anului II, după asimilarea tehnicii securității, elementelor de trucaj, tehnicilor de lovituri, căderi, aruncări, imobilizări, vine următoarea etapă, cea artistică. Aici studenții trebuie să dea dovadă de imaginație și creativitate, depășind momentul tehnic în crearea unei situații de conflict cu implicarea elementelor de lupte scenice. Pentru început ei sunt rugați să aducă o legătură din cel puțin cinci lovituri, la alegere. Scopul acestui exercițiu este să învețe să selecteze corect gradația acestora, în caz contrar, scena va

1 *Cascadorie* — 1) săritură primejdioasă, situație dificilă realizată de cascador; 2) actor de cinematograf care dublează uneori protagonistul în secvențele periculoase.

fi lipsită de adevăr sau va părea artificială. În selectarea loviturilor sau a elementelor de trucaj se ține cont de potențialul ambilor parteneri. Capacitatea acestora de a selecta elementele care îi avantajează, în care au mai multă încredere îi ajută să depășească obstacolele psihologice și să creeze o prestație cât mai organică care îi va pune într-o lumină favorabilă. A doua etapă constă în executarea logică și corectă a schemei de luptă conform gradației, cu implicarea și asumarea aspectului emoțional. Aici studenții învață ce înseamnă autocontrol, declanșând emoția agresivă față de partener și ținând cont de tehnica securității. Astfel, ei ajung să înțeleagă ce înseamnă agresivitate controlată. A treia etapă constă în selectarea temei propuse și identificarea stilului de luptă (realist¹, comic², absurd³, grotesc⁴). Aceste cunoștințe îi ajută să respecte stilul de joc și să dea valoare scenei de luptă ca să evite eclectica de stil în spectacol. La această etapă studenții lucrează în situațiile propuse, însă, când ajung să creeze personaje, lucrurile se schimbă radical.

Apropierea de o luptă corectă, din punct de vedere teatral, are câteva aspecte. Primul pas constă în efectuarea unei analize profunde a personajului, adică să identifice vârsta acestuia, statutul social, intelectual, obiceiurile, îndeletnicirile, trăsăturile de caracter etc. Obținând datele necesare despre personaj, identificăm parametrii de agresivitate și forță ale acestuia. Astfel, se selectează acele lovituri pe care le poate aplica anume acest personaj cu asemenea caracteristici. Al doilea pas este identificarea momentului de conflict: de ce începe lupta? La fel, pornind de la aspectele emoționale ale personajului, putem crea momentul de conflict. Dacă trăsăturile de caracter ale personajului indică un temperament impulsiv, atunci deducem că el ar putea fi întemeietorul conflictului. Dacă personajul este caracterizat printr-un temperament mai moderat, atunci el devine victimă. Dar dacă situația cere ca anume acest personaj cu un temperament mai moderat trebuie să înceapă încăierarea, atunci momentul de ceartă se creionează altfel. Al treilea pas este selectarea corectă a loviturilor în raport cu personajul. Dacă acesta este un om de la țară, se va lupta într-un fel, iar dacă este de la oraș -în alt fel, dacă este slab, se va mișca într-un fel, dacă este obez -în alt fel etc. Iată de ce în programul de învățământ tipurile de lovituri sunt foarte variate ca să le ofere studenților un spectru de expresie mai amplu. Într-un final, caracterul luptei scenice trebuie să coincidă trăsăturilor fizice și de caracter ale personajelor din piesă.

Concluzii

„Actorul, când joacă,percepe direcții, are o senzație de schimbare” [2 p. 86].Teatrul a fost și este mereu într-o continuă schimbare. De-a lungul timpului, aceste schimbări au dus la crearea unor forme de teatru precum pantomima, commediadell'Arte, sistemul lui Stanislavski, teatrul de umbre, teatrul de animație etc. Fiecare dintre ele solicita de la actor posedarea unei tehnici de expresie fizice și psihice anume. În zilele noastre când teatrul devine deschis pentru toată lumea, oferind actorilor posibilitatea de a colabora, de a participa în proiecte internaționale, unde se regăsesc mai multe școli de teatru cu diferite forme de expresie, aceștia au început să capete statut de actor universal.

Reieșind din acest criteriu, școala de teatru oferă studenților cunoștințele necesare ale acestor tehnici de expresie corporale, oferindu-le o bază cu care să poată face față provocărilor teatrale atât ale teatrului clasic cât și ale teatrului modern.

Referințe bibliografice

1. НЕМЕРОВСКИЙ, А.Б. *Пластическая выразительность актёра: Учеб. пособие*. Москва: ГИТИС, 2013. ISBN 978-5-91328-094-7.
2. BARBA, E. Geneza antropologiei teatrale. In: E. Barba. *O canoe de hîrtie: tratat de antropologie teatrală*. Trad. L. Alexandrescu. București: Unitext, 2003. ISBN 973-8129-16-6.
3. STANISLAVSKI, K.S. *Munca actorului cu sine însuși: Însemnările zilnice ale unui elev*. Trad.: L. Demetrius, S. Filip. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.

1 *Realist* — care este bazat pe principiile realismului.

2 *Comic* — 1) care aparține comediei, de comedie, relativ la comedie; 2) care provoacă râsul, hazliu, ridicol.

3 *Absurd* — care contrazice gândirea logică, care nesocotește legile naturii și ale societății, contrar bunului simț.

4 *Grotesc* — care este de un comic excesiv prin aspectul caricatural, neobișnuit de caraghios, ridicol, burlesc, bizar.

ИЗМЕНЕНИЕ ЛЕКСИКИ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА В СЕРЕДИНЕ XX ВЕКА

TRANSFORMAREA LEXICULUI AL TEATRUL DE BALET
LA MIJLOCUL SECOLULUI XX

THE MODIFICATION OF THE BALLET LEXIC
IN THE MIDDLE OF THE XX CENTURY

TATIANA CASIAN¹,

doctorandă, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0009-0001-2087-3082>

CZU 792.82

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.23>

В данной работе рассматриваются изменения в языке балетного театра. Процессы трансформации лексики и формы спектакля происходили в русском балете и на Западе подчас не одновременно, с характерными особенностями. Однако результатом становились сформировавшиеся средства выразительности, которые к концу XX столетия стали использоваться балетмейстерами независимо от их происхождения и труппы, с которой они работали. В связи с этим рассмотрены общие тенденции в изменении художественных средств мирового балетного театра прошлого столетия, при этом проанализированы и описаны и те процессы, которые были характерны для русского или только для западного балета.

Ключевые слова: хореографический спектакль, лексика, балетный театр, балет

Aceasta lucrare științifică discută schimbările în lexicul teatrului de balet. Procesele de transformare lexicului și a formei spectacolului în baletul rus și baletul cel din Vest nu se desfășurau concomitent, ci cu caracteristici speciale. Însă, rezultatul acestor procese este formarea a mijloacelor de expresivitate, care au fost utilizate la sfârșitul secolului al XX-lea de maestrul de balet indiferent de originea lor și originea trupei cu care ei au lucrat. În legătură cu această, au fost studiate tendințe generale în transformarea mijloacelor de expresivitate a teatrului mondial de balet al secolului precedent. Cu toate acestea, au fost analizate și descrise acele procese, care erau specifice pentru baletul rus și baletul cel din Vest.

Cuvintele cheie: spectacol coreografic, lexic, teatrul de balet, balet

The changes in the language of ballet theatre are examined in this article. The processes of transformation of the lexic and form of the performance took place in the Russian and Western ballet -not simultaneously sometimes, but with characteristic features. However, the formation of means of expression became a result of those processes, which by the end of the XX century were used by balletmeisters, regardless of their origin and the origin of the troupe they worked with. Thus, the general trends in the change of means of expression of the world ballet theatre lexic of the last century are examined. And those processes that were specific for Russian and Western ballet only are analyzed and described as well.

Keywords: choreographic performance, ballet lexic, ballet theatre, ballet

Введение

Эстетика, лексика, форма и структура спектакля менялись постоянно на протяжении всего прошлого века, однако в какие-то периоды больше изменений происходило именно в языке балетного искусства, в другие отрезки времени нововведения касались в основном композиции и структуры, в другие ключевые моменты неизменно сменялись принципы, по которым строилась хореографическая драматургия.

Рассматривая изменения в языке балетного театра, нельзя не отметить, что процессы трансформации лексики и формы спектакля происходили в советском балете и на Западе

¹ E-mail: tati2711@mail.ru

подчас не одновременно, с характерными особенностями. Однако результатом становились сформировавшиеся средства выразительности, которые к концу XX столетия стали использоваться балетмейстерами независимо от их происхождения и труппы, с которой они работали. Изменения произошли не только в эстетике и стиле, но также в танцевальной лексике, формах, способах презентации, структуре спектакля. Открытия в смежных искусствах, собственные находки и эксперименты хореографов стимулировали появление новых форм и средств выразительности в балетном театре XX века, причем это затрагивало не только собственно пластический компонент спектакля, но и все остальные виды искусства, необходимые балетному театру для создания синтетического сценического действия.

XX век стал эпохой глобального синтеза всех видов искусства. В этот период, как никогда раньше, активизировались процессы конвергенции. Больше ни один вид искусства не развивался автономно, на него обязательно влияли тенденции и открытия в других сферах.

Основной период изменений в балетной лексике

Периодом, когда балетный театр, продолжая работать над совершенствованием и усложнением техники танца, стал разрабатывать новые стили и композиционные приемы стали 1930—1950 гг. К этому времени условная пантомима балетов XIX века с раз и навсегда определенными жестами, которые обозначали те или иные понятия, была уже неприемлема. «Хореографы добивались отчетливой и внятной, «укрупненной» пантомимы, где в движениях и позах должно было «говорить» все тело танцовщика» [1. с. 49].

Вбирая в себя новые технические элементы, получая новый характер и скорость, техника классического танца (а также других сценических направлений танцевального языка балетного театра) стала кардинально меняться, приобретая современный вид. Особенно наглядно это видно при сравнении лексики балетов 1900—1920 гг. (например, постановок М. Фокина, раннего Л. Мясина, Б. Нижинской и др.) и балетов, созданных ближе к середине XX века (так, например, Симфония до мажор, Кончерто барокко, Четыре темперамента и некоторые другие балеты Дж. Баланчина выглядят и сегодня абсолютно современными по технике танца). Процессы формирования новой техники танца параллельно шли и в советском, и в зарубежном балете. Однако в виду изолированности советской и зарубежных школ и исполнителей друг от друга необходимо отметить здесь некоторые особенности, свойственные западному и советскому балету.

Так, в западном балете особый акцент был сделан на разработке вариаций движения. Традиционные классические па стали использоваться не только в их каноническом варианте. Балетмейстеры экспериментировали с ними, смещая центр тяжести, меняя позиции рук, изменяя скорость и амплитуду движения, сдвигая музыкальные и ритмические акценты в исполнении и т.д. Все это можно проследить в творчестве многих мастеров (Дж. Баланчина, М. Бежара, К. Мак-Милона, Дж. Роббинса, С. Лифаря и др.). Советские балетмейстеры тоже интересовались подобной разработкой движений, но это была не основная линия в этот временной период, более всего это проявилось в творчестве К. Голейзовского и Л. Якобсона.

Отдельно необходимо сказать о влиянии спорта к 1930гг, как в целом, так, в частности, акробатики и гимнастики. Бурное развитие спорта и общественное увлечение спортивными занятиями в XX столетии не могло не сказаться на изменении стиля и движений хореографического искусства. Акробатические поддержки и позы на полу, сложные технические элементы не просто расширяли возможности классического танца. Возникновение танцевальной акробатики было требованием времени, поскольку она несла в себе новые для балетного театра настроения, новое содержание. «Это был следующий шаг на пути развития классики, следующий шаг в превращении сказочной балетной принцессы в реального многогранного современного человека» [2. с.48]. Это сказалось и на отечественном, и на западном балетном театре.

Одновременно в технике классического танца начинается другой важный процесс — изменение мужского танца, его бурное, подчас даже революционное развитие. Особенно ярко это проявилось в советском балете, когда на сцену вышли такие танцовщики, как Алексей Ермаолаев, Вахтанг Чабукиани, Асаф Мессерер и др., и казалось, что рушатся все мыслимые границы возможностей человеческого тела. Этот прорыв закономерно подготавливался именно в русском балете с рубежа XIX-XX веков, когда постепенно стали появляться мужчины-танцовщики, способные исполнять гораздо более сложные движения и партии, чем те, которые существовали в старинных балетах для мужских ролей. В этом ряду можно назвать и братьев Сергея и Николая Легат, и Михаила Фокина, и Георгия Розая, и Михаила Мордкина и многих других. Конечно, самым большим потрясением в технике мужского танца 10-х годов стали выступления Вацлава Нижинского. Но он был совершенно уникальным в своем роде и, в общем-то, единственным танцовщиком с такими возможностями в свое время. Позже уже в 20-е гг. также появлялись хорошие исполнители, владеющие сильной техникой классического танца, такие как П. Гусев, В. Семенов, Б. Шавров. Параллельно техническим усложнениям утверждалась мужественная, героическая манера мужского танца, что было связано с изменением образа идеального героя как на сцене, так и в жизни. В 30-е же годы прошлого столетия русская школа выпустила сразу несколько таких феноменальных исполнителей, и дальше эта традиция продолжилась. Естественно, что огромный потенциал и возможности нового поколения мужской половины артистов балета не находили себе должного применения в старых партиях. Молодежь активно экспериментировала, создавала новые движения, изменяла и усложняла старые. Техника прыжков и вращений в мужском танце неузнаваемо изменилась в эти годы. Новые тенденции были взяты на вооружение не только школой, но и балетмейстерами. И если вначале сами артисты создавали себе новые вариации в старых балетах или усложняли старые танцы, то ближе к середине века мужской танец не только занимает равное положение в балетном театре с женским, но в ряде балетов становится ведущим и главенствующим (например, Спартак на музыку А. Хачатуряна или Иван Грозный на музыку С. Прокофьева в постановке Ю. Григоровича, многие балеты М. Бежара). Надо отметить, что героизация не обошла стороной и женский танец в советском балете. Это способствовала развитию техники больших прыжков, более широкой амплитуды движения, иной подачи движения в женских партиях. Это подготавливало необходимую основу для героических балетов середины века.

Развитие мужской техники танца почти параллельно шло в этот период и в западном балетном театре, однако не так ярко выражено. Многие балетмейстеры также начинали, во-первых, больше использовать мужчин-танцовщиков в своих постановках, во-вторых, усложнять технику мужского танца. Отчасти развитие мужского танца за рубежом подтолкнуло влияние опять-таки артистов и педагогов русской школы (вспомним, что из многих балетных трупп, исполняющих русский репертуар и сохраняющих традиции русского балета, позже возникли национальные балетные труппы, например, труппа АВТ). С другой стороны, изменение эстетики и общественных идеалов, влияние спорта также сказались и на западном балете. Однако резкое изменение техники и значения мужского танца произошло уже к середине века, и не последнюю роль в этом сыграли балетные эмигранты из СССР, в первую очередь Рудольф Нуриев и Михаил Барышников. Их техника танца вызвала заслуженное восхищение, а сами яркие личности танцовщиков способствовали возрастанию популярности классического танца, в том числе мужского, большему интересу к возможностям мужской балетной техники.

Еще одним важным моментом в балетах 30-х годов стало изменение роли кордебалета. Это более ярко проявилось именно в советском театре, поскольку за рубежом большие труппы были редкостью, поэтому ансамблевые сцены и танцы в силу своего не очень большого

количественного состава не могли использоваться настолько разнообразно и разнопланово, как это позволял численный состав основных балетных театров СССР. Кордебалет уже в 1910 — 1920-е гг. прошлого века перестал быть просто фоном, получив свое значимое место в спектакле, но именно в этот период стало возможно при помощи кордебалета создание образа коллективного героя, народа. Первые работы в этом направлении были сделаны В. Вайноненом в балете Пламя Парижа, а в дальнейшем его опыты в этой области использованы и развиты другими балетмейстерами, работавшими в жанре хореодрамы (балеты Бахчисарайский фонтан, Тарас Бульба, Медный всадник Р. Захарова, Фадетта Л. Лавровского, Лауренсия В. Чабукиани и др.), а также уже в постановках второй половины прошлого века в работах таких балетмейстеров, как И. Бельский, Ю. Григорович, О. Виноградов и др.

С 30-х гг. как в Союзе, так и в других странах балетное искусство обращается к национальному фольклору и колориту. Причем интерес теперь представляют не экзотические, неведомые страны, а народ собственной страны (например, Родео А. де Милль в Америке, Скарамуш А. Сакселина в Финляндии). В СССР это явление приобрело широкий размах, когда в каждой республике создавались балетные спектакли с местной национальной тематикой. Более того, постепенно в каждой республике (даже там, где балетного искусства не существовало) были созданы национальные балетные труппы, в основу репертуара которых непременно включались спектакли на основе этнических мотивов и конкретного народного танца.

Особое положение заняли танцсимфонии. Аллегорические и полусюжетные танцевальные симфонии Л. Мясина значительно отличались от бессюжетных композиций Дж. Баланчина, выражавших зримую музыку, тем не менее и те и другие развивали возможности жанра в разных направлениях.

Что касается особенностей западного балетного театра в этот временной период, то там большую популярность приобрели бессюжетные одноактные спектакли, отличающиеся большим разнообразием как в области формы, так и в области жанра.

Преобладание бессюжетных спектаклей имело следствием то, что на Западе к середине века хореографы интересовались скорее не вопросами режиссуры, а в большей мере экспериментами в области движения, как основополагающей единицы танцевального языка, специфическими средствами воздействия движения в его чистом виде на эмоциональное восприятие зрителя вне сюжета. Безусловно, уделялось внимание и приемам композиции, и формам структуры балетного спектакля, увлекаясь при этом экспериментированием в изучении выразительных средств «чистого» танца.

С середины прошлого века вновь начинается взаимообмен и изучение опыта друг друга между советским и зарубежным балетным театром, прерванное с конца 30-х годов. Начало этим процессам положили гастроли зарубежных балетных компаний в СССР и гастрольные туры отечественных балетных трупп по всему миру. А еще позже возможность работать любым балетмейстерам с любыми исполнителями и балетными труппами обусловила похожие векторы и пути развития советского и зарубежного балетного театра в конце XX века.

Для XX века, причем особенно со второй его половины, характерным стало смешение в одном произведении различных культурных пластов, стилей, жанров, направлений хореографии. Балетмейстеры получили возможность использовать в своем произведении любую танцевальную лексику и широкий спектр выразительных средств. Так, классический танец в это время впитывал в себя приемы танца модерн, бытовых танцев, джаза, восточного театра (где танец является неотъемлемой составляющей спектакля). Такие же процессы происходили и в других танцевальных системах (танец модерн заимствовал необходимые ему элементы из классики, народных танцев, джаз танец — из народных африканских, латиноамериканских танцев и танца модерн, образовывались новые направления, например, модерн-джаз танец и т.д.).

Выводы

Каждый балетный спектакль во второй половине XX века получил право иметь свою собственную пластическую речь, характерную только для данного произведения. Это не означает, что в это время перестали ставить чисто классические балеты, или джаз-балеты, или спектакли модерн танца, но постановка любого спектакля позволяла использовать свой неповторимый язык, если это необходимо было балетмейстеру для создания нужного хореографического образа. Принцип, выдвинутый М. Фокиным в начале прошлого столетия, о том, что каждый спектакль должен иметь свой собственный язык и свою форму, был полностью претворен в жизнь балетмейстерами с середины XX века.

Библиографические ссылки

1. КРАСОВСКАЯ, В.Я. *Статьи о балете*. Ленинград: Искусство, 1967.
2. ДОБРОВОЛЬСКАЯ, Г. *Федор Лопухов*. Ленинград: Искусство, 1976.

«ЭПОХА ОТКРЫТИЯ» ВОСТОЧНЫХ ТЕАТРОВ: ГОРДОН КРЭГ, ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

„EPOCA DESCOPERIRII” TEATRELOR ORIENTALE: GORDON CRAIG,
VSEVOLOD MEYERHOLD

THE EPOCH OF THE ORIENTAL THEATRES DISCOVERY: GORDON CRAIG,
VSEVOLOD MEYERHOLD

NINA ERMICIOI¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

SVETLANA TÂRȚĂU²,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

CZU 792.03(4:5)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.24>

В Европе, о восточном театре, как об источнике, возвращающем забытые идеалы древних цивилизаций, начали уделять пристальное внимание в первой половине XX-го века. Один из первых театральных мыслителей, взявших курс на традиции востока, был Гордон Крэг, для которого театр Востока стал генератор мыслей, связанных с избавлением актёрской игры от случайного характера эмоциональных порывов. Открытия, сделанные под влиянием опыта восточных театров, определили вектор направленности последующей театральной мысли. Так, Всеволод Мейерхольд синтезирует актёрские техники театра Кабуки и европейскую драму.

Ключевые слов: эпоха открытий, восточный театр, актёрская техника, театр Но, театр Кабуки

Interesul față de teatrul oriental, ca sursă a idealurilor uitate ale civilizațiilor antice, a început să capete amploare în Europa în prima jumătate a secolului XX. Unul dintre primii cugetători teatrali, care a luat cursul spre tradițiile Orientului, a fost Gordon Craig, pentru care teatrul din Orient a devenit un generator de gânduri asociate cu eliberarea jocului actoricesc

1 E-mail: ninaermicioi83@gmail.com

2 E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

de caracterul spontan al izbucnirilor emoționale. Descoperirile făcute sub influența practicii teatrale orientale au determinat direcția de gândire teatrală ulterioară a lui Gordon Craig. La rândul său, Vsevolod Meyerhold a sintetizat tehnicile actoricești ale teatrului Kabuki și ale dramei europene.

Cuvinte-cheie: epoca descoperirii, teatrul oriental, tehnica actoricească, teatrul Nō, teatrul Kabuki

In Europe, the interest towards the oriental theatre, as the source of the forgotten ideals of ancient civilizations, had been beginning to rise in the first half of the 20th century. Gordon Craig was one of the first theatrical thinkers who had taken a course to the traditions of the East. The experience of the Eastern theatre had become for him a generator of thoughts related to the actor's liberation from the random nature of emotional outbursts during the acting. Discoveries influenced by the Eastern theatrical practice had been determining the direction of Gordon Craig's subsequent theatrical thinking. In his turn, Vsevolod Meyerhold synthesized the Kabuki's acting techniques and European drama.

Keywords: epoch of discovery, oriental theatre, acting technique, the Nō theatre, the Kabuki theatre

Введение

В Европе о восточном театре, как об источнике, возвращающем забытые европейцами идеалы древних цивилизаций, начали вспоминать на фоне стагнации европейского театра, находящегося под властью натурализма. В качестве субъекта исследования нами выбран интервал, вместивший наиболее значимые и перспективные открытия, сделанные с оглядкой на практики восточных театров во имя модернизации европейского сценического искусства. Таким образом, временному промежутку равному первой половине XX-го века, на долю которого пришлась максимальная концентрация открытий, связанных со сценическим искусством востока, соотносятся теории и практики в области театральных форм и идей, принадлежащих Гордону Крэг и Всеволоду Мейерхольду. Крэг, который был заинтересован в модернизации всех без исключения компонентов сценического искусства, конкретно в этой статье „ведёт диалог” об актёрском мастерстве с Дзеами, мастером японского театра Но. Всеволод Мейерхольд оказывается под впечатлением от Кабуки, прививая к своим постановкам средства сценической выразительности, которые присущи данному театру.

Гордон Крэг и традиции восточной сцены

Несмотря на то, что субъект нашего исследования подразумевает анализ влияния восточного театра на европейское сценическое искусство в целом, мы нашли основание для того, чтобы в данной главе сфокусироваться единственно на актёрской интерпретации. К тому же взаимосвязь компонентов театра доказуема.

Мы посчитали, что совпадения, обнаруженные нами в теоретических работах Крэга и Дзеами¹, касающиеся актёрского исполнения, достойны научного интереса. Между ними как бы состоялся диалог сквозь пространство и время.

Как один из первых театральных мыслителей, взявших курс на восток, Крэг искал пути, которые привели бы актёра к осмысленному существованию в образе. Необходимо было избавить исполнение роли от случайного характера эмоциональных порывов, так как искусство «не допускает никаких случайностей» [1 с. 47], в том числе в проявлении чувств на сцене. Не допускает до такой степени, что в дело вступает математика. В театре Но существует правило Десять в сердце, семь в движении², которое гласит: «Он <актёр> должен привыкнуть владеть своими эмоциями, прибирая движения таким образом, чтобы то, что звучит в сердце на десять, на сцене появлялось как на семь» [2 с. 120].

Когда принципы натурализма стали увядать, всё чаще вспоминался театр, которому свойственна «благородная искусственность» [1 с. 63], то есть театр подобный театру Но, для кото-

1 Дзеами является автором Семи тайных трактатов театра Но, где акцент ставится на механизмах, способствующих профессиональному росту артиста. Использование принципов, изложенные в Трактатах, по признанию самого автора, выходят за рамки театра Но.

2 Дзеами, Семи тайных трактатов театра Но, с.120.

рого было бы характерно актёрское исполнение как «искусство обнажения и прикрывания» [1 с. 63] или «Изящество, которое выше прекрасного и безобразного» [2 с. 171]. Таким образом, на первый план выходит стилизация, абсолютно отвергается имитация. Для передачи стиля, рассматриваются все возможные средства, находящиеся в распоряжении театра: «действие, слова, линии, краски и ритм» [1 с. 97].

Сценическое искусство, которое «не так оскорбляет наш разум» [1 с.72], преимущественно связано с воплощением образов на сцене посредством применения техник восточных театров. В случае теорий Крэга, акцент с обогащения через заимствования опыта переносится на самостоятельное возрождение знаний о сценическом искусстве посредством независимых исканий, сводящихся к реминисценции о древнейших цивилизациях [1 с. 62-70]. Однако, теория, содержащая тезисы о восстановлении театра через воспоминания, также как и практика, ориентированная на насущные нужды постановщиков, имела тот же вектор восточной направленности, благодаря которому в европейских театрах мастерство актёра стало рассматриваться с позиции умения владеть своим телом. «Необходимо научиться двигаться уверенно и точно (...), правильно танцевать, соблюдая требуемые позиции», — написано в трактатах японского актёра, режиссёра и драматурга [2 с. 22].

Предположим, что фраза «актёр должен уйти» [1 с. 62], звучала бы как «актёр должен прийти», если бы автор первого варианта высказывания, был бы ознакомлен с традициями театра Но в перспективе их использования в обучении европейских артистов азам мастерства. Стоит упомянуть о том, что смена театральные тенденции в сущности сводилась к тому, что театральные деятели Европы вслепую прощупывали путь, ведущий к освоению технических основ в деле интерпретирования ролей.

Название японского театра (能-Nō) переводится как способность, то есть, театр, имеющий своим фундаментом техническую оснащённость труппы. Артистов обучают с семи лет, где каждому возрасту соответствует блок техник. Артисту рекомендовано не разлучаться с поэзией и вести здоровый образ жизни [2 с.20]. Непрестанно упражняясь физически и духовно, не почитать на лаврах.

Крэг, в свою очередь, пишет: «Если по истечении пяти лет актёрства вы придёте к убеждению, что перед вами открыта широкая будущность, и если действительно вы будете иметь успех, то вы можете считать себя погибшим. Короткие пути не приводят никуда в здешнем мире» [1 с.13].

Восточный театр, таким как его вообразил Крэг, были взят за образец театра будущего. В статье Будущее. Надежда, он делится следующими размышлениями: «...нам выпала самая высокая честь — быть жрецами высшей силы — движения...» [1 с. 40].

В Республике Молдова мы имеем возможность увидеть реализацию идеи театра будущего на примере постановки театра M.A.D.E. Двое¹, где актёры рассказывают шекспировскую историю о Ромео и Джульетте на языке, который без перевода понятен зрителям всей земли. При том, что артисты „танцуют” пьесу, после спектакля остаётся впечатление как от подобного тому, которое возникает после просмотра драматической постановки в менее прогрессивно ориентированном театре.

В той же статье Будущее. Надежда, автор, преисполненный уверенности, пишет о грядущем для него театре, который для нас уже свершился: «Я верю в наступление времени, когда мы будем способны творить в театре произведения искусства без помощи писанных пьес, без помощи актёров» [1 с. 40]. Мы предполагаем, что содействие актёра не предусматривалось в связи с тем, что в период написания этих строк движениям не была свойственна современная раскованность. О подобном освобождении от пут ложного целомудрия с целью открыть «идеальное движение» у Крэга упоминается в завуалированной манере [1 с. 43].

¹ Режиссура и сценическое движение Яноша Петрашку. Премьера состоялась 31 января 2023 года.

В тоже время, убеждённый в том, что игра актёра является лишь рядом случайных проявлений [1 с. 47], он видел возможность вернуть актёру статус творца через обращение к пластике: «Они <актёры> должны создать для самих себя новую форму актёрства, состоящую главным образом в символических жестах» [1 с. 40]. Поэтому в спектакле Двое мы видим не хореографический рисунок, тщательно до последнего воспроизведённый профессиональными танцовщиками, а жесты — символы, движения -символы, в исполнении актёров, которые существуют в образах. «Идеальный танцовщик (...) способен силой или грацией тела выразить многое в области силы и грации, присущей человеческой натуре. Но он не может выразить всего и даже тысячной части этого всего» [1 с. 41], что дано выразить профессиональному думающему и чувствующему артисту.

Таким образом, участники спектакля Двое продемонстрировали умение совмещать язык танца с существованием в образе, при этом посвятив себя всецело только одному виду искусства — сценическому.

По сути, артист, исполняющий роль, исключает для себя нежелательную возможность имитации хореографического рисунка, так как танец для него не сама цель, а одно из средств сценической выразительности. Это не значит, что движения носят импровизационный характер. Отнюдь. Просто существование исполнителя на сцене сводится к следованию рисунку роли, а не рисунку танца. К тому же та эмоция, которая «вначале создаёт, а после разрушает» [1 с. 47], в постановке Двое носит исключительно созидательный характер. У Крэга находим: «Театры всех стран Востока и Запада развились (...) из движения человеческих форм» [1 с. 41]. Следовательно, лишь те эмоции считаются непрошенными в игре актёра, для которых отсутствует соответствующее вместилище, то есть «человеческие формы». Обличённые в танец душевные порывы, такие как вздох кисти, наклон головы, разворот бедра, изгиб талии, стремительный шаг, нацеленный взмах, страстный обхват, интенсифицируют экспрессивность интерпретации.

В итоге обращение режиссёра к хореографии и сценическому движению сводится к тому, чтобы зритель посредством восприятия «крупных эффектов, обращённых к зрению», в высшей степени откликнулся на то, «что и так уже сделано значительным трудом великого поэта», то есть Шекспира [1 с. 23]. (Как и в спектакле Двое, созданного по Ромео и Джульетте).

Ниже, в подтверждение аффирмации Крэга о том, что со сцены необходимо преимущественно воздействовать на визуальное восприятие публики, приводим цитату из Семи тайных трактатов: «В отличие от *kaimon* <открывание ушей>, *kaigen* <открывание глаз> связано не с талантом драматурга» [2 с. 114], а с техниками, которыми владеет исполнитель, в данном случае, с танцем.

В апрельском выпуске 1908-го года журнала Маска, издаваемого Крэгом, в разделе Иностранные заметки, сам издатель цитирует отрывок изотзыва нидерландского актёра Виллема Ройярдса. Комментарий, появившийся в результате просмотра спектакля с участием японских артистов Каваками Отодзиро и его жены Сада Якко, содержал следующие выводы: «Я <Виллем-Ройярдс> пришёл к более полному пониманию (...), по милости Мистера Гордона Крэга о значимости подчинения слова жесту... Помимо удовольствия, которое доставляют нам японцы, они также дают нам более глубокое проникновение в суть искусства актёрского мастерства...»¹.

Крэг приводит выдержку из статьи своего европейского коллеги, потому что, предполагается, что читатель уже ознакомлен положительными эффектами применения маски, которая извлекает из внутренней сущности актёра исполняемый образ, нейтрализуя нежелательные плоды хрупкой мимики². Жест, в таком виде, в каком он был продемонстрирован японскими

1 Craig, G. Foreign Notes [online]: New York, Kraus Reprint Corp., 1967 Original from University of Michigan. B: *The journal of the Art of the Theatre, Volume One, Number Two, April 1908*. [accesat 23 martie 2023]. Доступно: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015013150191&view=1up&seq=63>, с. 21.

2 Там же, с. 10.

исполнителями, подобен по ценности маске; он делает игру убедительной, отчищая её от спонтанной жестикологии.

Конечно, отправной точкой в процессе восстановления, Ренессанса, театральных форм, с целью воплощения деликатности на сцене [1 с.173], не являлась лишь актёрская интерпретация. В ракурсе опыта театров востока, Крэг учитывает органическую взаимосвязь всех компонентов сценического искусства. Соответственно, пополняется список задач для режиссёра, который «должен набрасывать в эскизах постановку, костюмы, должен объяснять исполнителям этих набросков значение каждой сцены и костюма; должен работать вместе с электротехниками и отчётливо растолковывать им, что в данном случае требуется» [1 с. 21]. Стоит добавить, что овладение искусством света [1 с. 36] также входит в компетенцию постановщика спектакля.

Итогом всего выше перечисленного должно стать возрождение искусства театра, в той форме, в которой оно существует в Азии — «как простое и ясное проявление красоты» [1 с. 61].

Японский театр — источник вдохновения для «нового театра» Всеволода Мейерхольд

В постановках Мейерхольда текст фактически переводится в разряд средств сценической выразительности, уступая пальму первенства режиссуре. Но при трактовке любой сложности зерно стиля, как правило, находится в драматическом произведении, потому что «драгоценный момент «открытия глаз» не может появиться, если самопроизведение не включает в себя необходимых элементов» [2 с. 114].

Фокусируясь в творческом процессе только на развитии физических способностей артиста, можно прийти к исходной точке — спектакля как площадного фарса. С другой стороны, концентрируя внимание предпочтительно на драматургии, можно потерять из виду технический и творческий потенциал артиста.

Стремление к идеальному, в ракурсе постановочных решений, существованию актёра в роли сопрягалось с образом марионетки. Микромир театра кукол, передающий мысль через экспрессию движений, считался Мейерхольдом идеалом. Полное соответствие жестов и поз своеобразной пластичности марионетки он наблюдал в японском театре, который, в свою очередь, благодаря следованию традициям, ни толикой не отступил от эстетики кукольного театра: «... можно ли расстаться с куклой, когда она успела создать (...) такой очаровательный мир, с такими выразительными жестами, подчинёнными какой-то особенной, волшебной технике, с такой угловатостью, которая стала уже пластичной, с такими ни с чем не сравнимыми движениями?» [3 с. 216].

Таким образом, Мейерхольд открыл потенциал сценической выразительности в первоосновах ремесла. Не экзотика привлекала русского режиссёра — новатора, а историческое обоснование такой необходимой современному театру практики кукольного театра, где подражание артиста марионетке положительно сказывалось на внешней интерпретации образа и бесстрастности исполнения: «И вот театр марионеток всплывает как маленький мир, являющийся наиболее ироническим отражением мира действительного. В японских театрах до сих пор движения и позы марионеток считаются идеалом, к которому следует стремиться актёрам. И тут, я убеждён, любовное отношение к марионетке надо искать в мудром мирозерцании японца» [3 с. 249].

Мейерхольд посчитал, что «наивность» исполнения является особенностью Кабуки [4 с.78]. Предполагал, что подобное наивное существование на сцене, вне зависимости от жанра, является следствием самого упрощённого, в некотором роде прозаического подхода к воплощению образа. Мастера актёрского искусства догадываются, что заподобного рода лёгкостью скрывается невероятный, обдуманый в деталях труд. В то же время для зрителя нет ничего притягательнее, чем непосредственность и кажущаяся безыскусность.

Исполнение роли артистом Кабуки насыщено множеством мельчайших деталей [4 с.78]. Секрет того, что эти миниатюрные элементы актёрской выразительности замечаются в зрительном зале, заключается в умении артиста воспроизводить их в последовательности, заранее отработанной. Схема, благодаря которой упорядочиваются жесты, позы и движения, эквивалентна порядку слов в реплике.

Мейерхольд наблюдал, как внутренний рисунок передаётся через ритмический рисунок тела. Для режиссёра стилизованная игра артистов, основанная на воспроизведении точных жестов под изменяющийся (не обязательно с нарастанием) ритм, стала эталоном динамического решения постановок. Перетекание позы из одной в другую в Кабуки, как правило, оканчивается стоп-кадром, сценически выразительной позой ми, которая является внешним отражением достижения внутренней кульминации в переживаниях персонажа [4 с. 80].

Также японский театр предстал в глазах западных деятелей театра как эталон стиля. Представлениям Кабуки с ритмом, танцами, с захватывающими боями [4 с. 70] присуща предельная стилизация.

Естественно, спектакли, которые предназначались для показа публике, не владеющей японским языком, состояли в основном из движений. Мейерхольд же воспринял такое второстепенное положение драматургии как вполне закономерное, аргументируя это тем, что «слова в театре лишь узоры на канве движений»¹.

В своём театре, каким его видел Мейерхольд, актёр становился главным воплощением видений режиссёра. В связи с чем, адаптация техник Кабуки, предполагающая организованность жестов и сценических движений, приветствовалась. Благодаря описанным выше приёмам, обеспечивалось корректное выполнение поставленных задач. Таким образом, актёрская (авторская) интерпретация роли, как искусство, почти не имела место быть. Оправдывалось это тем, что «искусство и ремесло — термины, не исключают друг друга, дающие жизнь друг другу в борьбе, которую они ведут друг против друга» [5 с. 86].

Подобное столкновение между сугубо художественным и механическим факторами, предполагали нахождение артиста в таком сценическом пространстве, которое благоприятствовало бы новому способу игры на сцене. Мейерхольд обустроивал площадку сцены конструктивистскими декорациями, которые побуждали актёров воздействовать на публику преимущественно движением, нежели чем словом, порой в разрез музыкальному ряду. Зрители чувствовали себя включёнными в пространство, которое источало лиризм определённой мелодии, в то время как актёры вели себя противоположно музыкальному настроению, энергично: «Внезапная смена музыки — и атмосфера стала плебейской, с немедленным изменением отношения актёров» [5 с. 91].

Конечно, наличествует и художественная пустота, которую зритель заполняет своей фантазией, так как «...зритель, входящий в театр, несомненно, жаждет, хоть и бессознательно, этой работы фантазии, которая иногда превращается у него в творческую» [3с. 116].

В связи с богатейшей палитрой режиссёрских и исполнительских возможностей, которая открывалась Мейерхольду посредством обращения к техникам японского театра Кабуки, этого режиссёра не могли остановить никакие на первый взгляд не разрешаемые задачи драматургии. Поэтому его трактовки Балаганчика, Ревизора, в особенности Дон Жуана, являлись синтезом западной ментальности и восточной техники. Вдохновляясь масками, жестами, движениями, танцами, он открывал ключом гротеска те двери, за которые ни один европейский режиссёр до него не отважился войти [5 с. 102].

Естественно, что мейерхольдовская режиссура подкреплялась способностью исполнителей идти в ногу с постановщиком. В связи с этим, Мейерхольд предложил актёрам разработанную им систему упражнений, названную им биомеханикой, которая основывалась на разно-

1 Г.Г. Почепцов, История русской семиотики до и после 1917 года. Доступно: <https://design.wikireading.ru/2842>.

образных элементах сценического движения. Цель тренировок заключалась в том, чтобы избавить актёра от зажатости, излишней манерности путём его включения в череду динамичных перипетий [5 с. 164]. В итоге, режиссёр обеспечивался готовым материалом, коим являлось натренированное тело артиста по правилам биомеханики.

Изыщную сверхдетализированность Кабуки, Мейерхольд пропустил через призму своих художественных потребностей. И хотя восточный театр являлся творческим источником вдохновения для «нового театра» и «нового актёра» в нём, нам видится отличие техник Кабуки от биомеханики, подобно тому, как непохожа акварель с её едва уловимыми нюансами на сочные, порой эпатажные, сочетания красок в живописи маслом.

«Биомеханика Мейерхольда и «экспрессионистское движение» Эйзенштейна -это ни что иное, как платформа технических принципов, которые сводятся к традициям театра Кабуки» [5 с. 87].

Синтез стирает ссылку на сиюминутный источник, но всегда есть возможность вернуться к отправному пункту, то есть к театру как к ритуалу, к театру, где рельефность, сочность, яркость, чёткость, организованность имеют место быть.

Как в европейском, так и в восточном театре многообразии сценических техник, не ограничивается рамками одного направления. Как правило, «...необходим идеальный баланс между качеством текста, мастерством актёра, острым взглядом зрителя, моментом и местом, где разыгрывается произведение» [2с. 75].

Выводы

Мы рассмотрели эпоху открытий с точки зрения влияния восточных театров на мастерство актёра, через наследие Гордона Крэга, на режиссуру через постановки Всеволода Мейерхольда. Крэг прилагал всю мощь своего многогранного дарования, чтобы преодолеть клише натурализма и вернуть в театр символ, как естественный и незаменимый атрибут сценического искусства; символ, который вернул бы актёрству статус Искусства. Задавшись данной целью, он приблизился к такому театру будущего, который имеет много общего с традиционным театром Страны восходящего солнца. Мейерхольд экспериментировал со стилем постановок, не без использования опыта театра Кабуки в игре артистов. Ставя акцент на динамику внутреннего и внешнего действия, этот режиссёр, в своих театральных фантазиях, полагался на умение артиста владеть своим телом и, в равной мере, на свою творческую решимость расширить горизонты режиссуры. В большинстве случаев, касающихся концепции театра, как зрелища, он опирался на жесты, позы, движения, мизансцены, которые характерны для традиционных восточных театров. Гордон Крэг и Всеволод Мейерхольд черпали вдохновение из одного источника, и открытия каждого, сделанные под влиянием театров Востока, являются неотъемлемой частью европейского сценического искусства современности.

Библиографические ссылки

1. BARBA, E., SAVARESE, N. *Cele cinci continente ale teatrului: Fapte și legende din cultura materială a actorului*. București: Nemira, 2018. ISBN 978-606-43-0281-6.
2. TSCHUDIN, J.J. Kabuki's Early Ventures onto Western Stages (1900—1930): Tsutsui Tokujirō in the footsteps of Kawakami and Hanako. В: *Open Edition Journals* [online]. [accesat 31 ian. 2023]. Disponibil: <https://doi.org/10.4000/cjs.1168>
3. ZEAMI. *Șapte tratate secrete de teatru Nō*. București: Nemira, 2013. ISBN 978-606-579-687-4.
4. КРЭГ, Г. Искусство театра [online]. В: *Show consulting*. Библиотека: [site]. [accesat 6 mar. 2023]. Disponibil: <https://lib.showconsulting.ru/?p=152>
5. МЕЙЕРХОЛЬД, В.С. *Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1* [online]. Москва: Искусство, 1968 [accesat 9 mar. 2023]. Disponibil: http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/articl_1/#_Toc127385860

RELAȚIA DINTRE TEXT ȘI SPECTACOL ÎN TEATRUL RADIOFONIC

THE RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND PERFORMANCE IN THE RADIO THEATER

LUDMILA ALEXEI¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-1051-8762>

CZU 792.096:82-2

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.25>

Obiectul cercetării îl constituie relaționarea dintre text și spectacol în teatrul dramatic, text și spectacol în teatrul radiofonic, cu identificarea principalelor similitudini și diferențe între aceste forme de artă teatrală. Constatarea noastră pornește de la faptul că și în cazul teatrului radiofonic, și în cazul teatrului dramatic la bază se află dramaturgia, adică literatura dramatică, piesele autorilor, care au scris sau scriu special pentru teatrul radiofonic, cu excepția faptului că în teatrul sonor sunetul este cel care creează imaginile, în lipsa unui decor, a luminilor, scenografiei etc.

Cercetarea se bazează pe conceptele teoreticienilor, criticilor de teatru, dramaturgilor, scenariștilor, care continuă să îmbogățească ambele domenii, să investigheze și să indice granițele apropiate sau îndepărtate dintre teatrul radiofonic și teatrul dramatic, precum și să traseze noile direcții de dezvoltare și inovație în domeniul formelor de expunere a mesajului ideatic prin teatru în secolul XXI.

Cuvinte-cheie: teatru dramatic, teatru radiofonic, text dramaturgic, teatru clasic, adaptare radiofonică, spectatori-receptori, teatralitate, artă verbală

The object of the research is the relationship between text and performance in the dramatic theater, text and performance in the radio theater, with the identification of the main similarities and differences between these forms of theatrical art. Our finding starts from the fact that both in the case of radio and dramatic theater, the basis is dramaturgy, i.e. dramatic literature, the plays of authors who have written or are writing specifically for the radio, theater, with the exception that in the sound theater, it is the sound that creates the images in the absence of scenery, lights, scenography etc.

The research is based on the concepts of theorists, theater critics, dramatists, script writers who continue to enrich both fields, investigate and indicate the close or distant boundaries between the radio theater and dramatic theater, as well as discover new directions of development and innovation in the field of forms of exposition of the ideational message through the theater in the 20th century.

Keywords: dramatic theater, radio theater, dramatic text, classical theater, radio adaptation, radio, audience-receivers, theatricality, verbal art

Introducere

Teatrul radiofonic cucerește atenția publicului în anii '20 ai secolului XX. Primele texte folosite în teatrul radiofonic au fost niște schițe scurte scrise special pentru radio, fragmente din texte dramatice originale ale dramaturgilor celebri, sau piese comandate unor dramaturgi sau scriitori contemporani care trebuiau să scrie pentru acest gen de teatru. Ca și teatrul clasic, teatrul radiofonic folosește textul dramatic, însă nu pretinde să aibă o evoluție atât de complexă, evoluția sa fiind una relativ tânără, iar traiectoria — una dependentă de dezvoltarea tehnologiilor moderne în radiocomunicație și internet. Deci, un punct de plecare în crearea teatrului radiofonic este necesar a fi considerat invenția inginerescă de îmbunătățire a echipamentelor telefonice în teatre de la sfârșitul secolului XIX, care a însemnat un salt enorm în dezvoltarea artei verbale sonore și pentru care au început să se scrie texte dramatice originale, să fie adaptate pentru scena la microfon. Astfel, calea ce conduce de la textul dramatic ca artă la arta spectacolului în teatrul radiofonic este interferată de teatrul la microfon ca gen distinctiv de cel scenic prin însăși natura lui de a fi doar sonor, imaginabil în mintea ascultătorului și care, folosindu-se de text, muzică, sunet nu are nevoie de scenă pentru a se manifesta în totalitate.

¹ E-mail: liuda.alexei@gmail.com

Textul dramatic și spectacolul scenic în teatrul clasic. Parcurs istoric

Teatrul, până a deveni ceea ce este azi, în înțelegerea contemporană, a trecut printr-un lung, complicat și anevoios proces de metamorfozare. Cu origini ancestrale, s-a născut din nevoia omului de autocunoaștere și auto-descoperire a conștiinței creatoare. Manifestările teatrale incipiente au rezultat din inspirația primilor „mimi” ca protagoniști pionieri pe o scenă improvizată, fără a rosti măcar un cuvânt, au distrat publicul, mișcându-se în ritm de dans, „...un dans inconștient, involuntar, prin care să se realizeze un ritm interior al jocului” [1], afirmă Ion Zamfirescu în lucrarea sa *Istoria universală a teatrului*. Se știe că teatrul a fost simțit și trăit în toate formele lui de început la diferite popoare antice -indieni, africani, chinezi, japonezi etc. Odată cu apariția pe scena mondială a teatrului antic grec, din acest punct geografic și din timpul marilor autori de tragedii Eschil, Sofocle, Euripide și de comedio-graful Aristofan, începe evoluția în ascensiune a teatrului: apar noi forme de texte și poeme dramatice bogate în idei, simboluri, metafore, conotații, fiecare epocă se vedea reflectată ca într-o oglindă atât în literatura dramatică cât și în teatru.

De la pionierii tragediei și comediei — grecii, până la teatrul antic roman calea nu a fost atât de lungă. În Grecia Antică scrierile teatrale constituiau literatura dramatică de acțiune sau, după cum afirmă istoricul de teatru Ion Zamfirescu, „piesa de teatru e piesă de teatru în măsura în care ea poate să aducă pe scenă o acțiune, un moment de viață” [1 p. 8]. Teatrul grec a fost creat din nevoia de a da mai multă spectaculozitate serbărilor organizate în cinstea lui Dionis, zeul viței-de-vie, al vinului și al veseliei. Dintre dramaturgii romani celebri Seneca s-a remarcat prin stil și rafinament scriitoricesc. De exemplu, piesa sa „Faedra” detaliază depravarea senzuală a soției singuratice a lui Teseu, care pofteste după fiul ei vitreg, Hippolytus. Seneca a adaptat, de asemenea, mitul grecesc al lui Thyestes, regele Olimpului, o poveste sordidă despre adulter, fratricid, incest și canibalism. Tragedia lui Seneca a propus un stil al tragediei pompos, emfatic, care subliniază retorica structurii. În timpul vieții Seneca a scris tragedii, multe dintre ele fiind forme reinventate ale miturilor grecești de decadentă.

Teatrul antic a formulat principalele idei și a trasat axele de dezvoltare spre un teatru modern. Teatrul medieval descendent din cel grec și roman, este îmbogățit cu reprezentării religioase, presărate cu episoade împrumutate din Vechiul și Noul Testament, în măsura în care putem afirma că teatrul din această perioadă își avea protagoniștii săi care transmiteau mesajul dramatic prin interpretări diferite ca formă, stil și gen. În principal, prin intermediul jongleriilor, saltimbancilor, „...teatrul medieval a inclus în el o voință contrarie, aceea de descătușare a sentimentului laic” [1 p. 11], erau emantate ideile pieselor inspirate din viața de la curte sau din piețele marilor orașe, unde publicul însuși putea deveni protagonist ad-hoc.

Actorii medievali prezentau, de regulă, abilitatea de a ști să facă orice ce aducea zâmbetul pe fețele spectatorilor, fiind gata să interpreteze orice tip de personaj, oscilând pe portativul parodiei, ironiei și sarcasmului într-o echilibrată demnă pe alocuri încărcată de frenezie. Spre deosebire de comedianți, teatrul dramatico-liturgic constituia o formă de reprezentare cât se poate de sobră, tratând un subiect sacru și fiind interpretat de coruri mixte, îndeosebi în limba latină, cărora li se asociau sunetele instrumentelor muzicale, în incinta unor edificii de cult unde spectatorii tratau manifestarea ca atare, ca pe un act autentic, și nu ca pe o ficțiune scenică.

În epoca Renașterii tragediile împrumută din nou trăsăturile modelului clasic, respectând preceptele pe care Aristotel le indica în „Poetica”: unitate de timp — amplasament — acțiune. După Aristotel, „...tragedia e doar imitarea unei acțiuni complete și întregi, având o oarecare întindere...” [2 p.74]. Istorisirea trebuia să se limiteze la o unică situație, care avea loc într-un loc sigur și se desfășura pe parcursul a maxim 24 de ore, dar termenii mitologici au fost înlocuiți cu cei istorici sau psihologici, caracterizând, de regulă, eroii nobili, urmăriți de ghinion. Macabrul și pasiunile dezlănțuite nu lipseau din peisajul scenografic al vremii, așa după cum drama pastorală împetrișta scenele de pretutindeni cu elementele sale constitutive — fuga de realitate, percepută mult prea apăsătoare, migrarea într-o lume ideală și melancolicul ca sens al vieții trecătoare.

De-a lungul istoriei sale prodigioase teatrul clasic și-a câștigat tribuna de exprimare, și-a modelat formele textuale dramatice, avându-i la cârma creației pe cei mai talentați exponenți ai genului — autori de texte originale, dramaturgi consacrați, de la antici la moderni: Euripide, Sofocle, Aristofan, Terentius, Shakespeare, Cervantes, Boileau, Diderot, Goldoni, Appia, Meyerhold, Brecht, Artaud, Camus, Brook ș.a. Concluzionând, putem afirma că teatrul dramatic are o caracteristică intrinsecă cu valoare importantă pentru teatrul radiofonic: cu fiecare reprezentație i se impregnează efemeritatea. Un spectacol jucat în scenă va fi de fiecare dată altul, până și textul dramatic va apare sub o altă formă, exprimat de actori diferit cu fiecare joc scenic, iar publicul va înțelege de fiecare dată alte sensuri, va găsi noi metafore, își vor provoca alte emoții și sensibilități.

Textul și spectacolul radiofonic în teatrul la microfon

La fel ca și teatrul dramatic, teatrul radiofonic a avut o evoluție spectaculoasă. Folosindu-se de cuvânt, adică de text, teatrul radiofonic a apelat, ca și în cazul teatrului dramatic, la dramaturgi sau scriitori profesioniști în scrierea textelor pentru teatru. „Drama, de-a lungul veacurilor, a fost prezentată ca o artă, un spectacol, în care viziunea era cel puțin la fel de importantă ca și auzul”, remarcă Tim Crook, scenarist și autor dramatic de piese radiofonice, în lucrarea *Teatrul radiofonic (Radio Drama)* [3 p. 13]. Textele dramatice pot fi scrise atât pentru a fi jucate de actori pe scenă, cât și pentru a fi reprezentate în teatrul radiofonic, utilizând formele specifice acestei arte sonore. Orice text dramatic, de la cel mai vechi până la cel avangardist și contemporan, poate fi adaptat pentru teatrul radiofonic, respectând condiția clasică de a fi perfecționat/redactat textual conform rigurilor specifice acestei arte:

- dialog laconic între personaje, fraze scurte;
- omiterea detaliilor ce caracterizează decorul sau înfățișarea personajelor;
- excluderea unor fragmente din text mai puțin relevante, care nu trunchiază mesajul sau ideea;
- reducerea textului până la forma ideală imaginată de regizor;
- eliminarea unor personaje episodice.

Operele dramatice, scrise în exclusivitate pentru teatrul radiofonic, au la bază dialogul sau monologul, prin intermediul cărora comunică personajele, mai rar este folosit textul în proză ca lectură din partea autorului. Un roman sau o nuvelă pot fi transpuse în scena teatrului dramatic printr-o disecție inteligentă folosită de regizor. La baza acestei lucrări recompuse stă „vorbirea” dintre personaje, prin care se redă un fapt, o problemă sau mai multe fapte și probleme, sunt expuse idei, conflicte etc. În teatrul radiofonic spectacolul sonor pornește tot de la „cuvânt”. Sunetul este cheia de deschidere ce pune în mișcare întreg mecanismul numit spectacol de teatru radiofonic. „Artistul audio sau dramaturgul de sunet ar trebui să aibă o înțelegere sigură a sursei filozofice și a aplicației practice. Astfel încât se va acorda atenție utilizării estetice a cuvintelor și muzicii ca sunet mai degrabă decât conținutului narativ”, menționează Tim Crook [3 p. 10]. Limbajul este forma de exprimare, în lipsa altor imagini de decor care ar face ca publicul-ascultător să înțeleagă mai lesne despre ce comunică textul dramaturgic. Richard J. Hand în lucrarea sa *Radio drama* menționează impactul puternic pe care îl poate avea noua formă de teatru din secolul XX: „Când Adolf Hitler a scris *Mein Kampf* la mijlocul anilor 1920, el a declarat că radioul este o armă teribilă în mâinile celor care știu să-l folosească” [4 p. 11].

Un text dramatic jucat de un actor sau de mai mulți actori, cu caracter simultan, implică nu doar auzul, dar și imaginația, percepția, chiar și simțul olfactiv, ascultătorul încercând să-și construiască în imaginație dimensiunile obiectelor, cromatica de atmosferă, personajele în toată plenitudinea lor și cu toate caracteristicile redată prin intonația vocii, a efectelor sonore ce anticipează dialogul sau muzica folosite ca mijloc de expresivitate a gândului. Nu există o rețetă compensatoare pentru redarea unui spectacol de teatru radiofonic. Există textul dramaturgic, care a trecut prin una sau mai multe etape de adaptare, conform criteriilor radiofoniei și care stă la baza creației spectacolului sonor, iar corelația dintre acestea nu face diferența decât să fie una de substrat, de omogenizare a valențelor teatrale.

Practica internațională relevă faptul că la începutul secolului XX, când se pun bazele teatrului radiofonic în spațiul american mai întâi, apoi în țările dezvoltate din Europa (Marea Britanie, Germania, Franța, Italia), orice schiță de teatru sau piesă de teatru putea fi luată drept experiment dramatic, altfel zis, putea lua forma de dramă radiofonică. Concomitent, și luările de cuvânt ale liderilor mondiali puteau fi considerate ca o nouă formă de teatru radiofonic, showuri de propagandă, drept exemplu poate servi lui Franklin D. Roosevelt (martie 12, 1933), așa cum precizează Richard J. Hand în lucrarea *Teatrul radiofonic (Radio drama)* cu referire la mesajul sonor ca formă de spectacol adus pe unda radio cu „un impact global și este un moment de referință în utilizarea mass-media în scopuri politice” [4 p. 11].

Anii '20-'30 ai secolului XX au constituit un salt productiv și foarte rapid în dezvoltarea artei dramatice radiofonice. Conceptul de teatru radiofonic include transformarea operelor literare, teatrale, verbale și muzicale, ca urmare a utilizării tehnicilor creative și a mijloacelor tehnice de radiodifuziune. Posturile de radio naționale și comerciale americane anunțau concursuri pentru scrierea de piese originale pentru teatrul radiofonic, invitau trupe de actori pe care îi angajau să producă drame radiofonice. La unele posturi de radio dramele sonore erau difuzate în seriale. Mulți scriitori și dramaturgi tineri și-au început cariera în domeniul radioului. Difuzarea în eter a spectacolelor de teatru radiofonic a fost recunoscută unanim ca un proces de culturalizare și propagare în masă a culturii prin textele dramatice. Doar la începutul anilor '20 ai secolului XX pe continentul nord-american au fost programate cel puțin 20 de spectacole dramatice într-un act, fragmente din drame mai lungi, piese complete în trei și patru acte, operete, adaptări după texte celebre cum ar fi cele ale lui Molière, fie ca producții în studio, fie prin difuzare la distanță din teatre și teatre de operă locale. Teatrul radiofonic devine tot mai popular și mai accesibil unui număr tot mai mare de public, dar cea mai mare deosebire pe care și-o câștigă față de teatrul dramatic este că costurile pentru a produce un spectacol radiofonic sunt minime în comparație cu producerea unui spectacol dramatic.

Teoreticienii artei teatrului radiofonic, creatorii de media în industria culturală afirmă că țările bogate din Europa n-au ezitat să preia experimentul teatral ca pe o formulă modernă de reprezentare a creației textuale dramatice. În Marea Britanie primul spectacol de teatru radiofonic din 1922 a purtat un nume de referință: „Primul experiment de teatru dramatic englez” — „The first English experiment in radio drama”. Generația, considerată primul public al teatrului radiofonic, nu era pregătită pentru un asemenea experiment auditiv. Producătorii genului au trebuit să caute cu minuțiozitate textele ce urmau să fie transformate în spectacole de teatru radiofonic. De exemplu, drama radiofonică „Pericolul” („A Comedy of Danger”) de Richard Hughes, difuzată de BBC pe 15 ianuarie 1924, povestea un caz real despre un grup de oameni prinși într-o mină de cărbune din Țara Galilor: „Reporterii și criticii urmau să asculte într-o cameră special prevăzută pentru ei cu propriul difuzor” [3 p. 6]. Sunetul de explozie folosit în spectacol a fost realizat dintr-o încăpere vecină de către tehnicieni. Spectacolul jucat pe unda radio, menționează dramaturgul și scenaristul britanic Tim Crook în aceeași lucrare, rămâne a fi „o formă de artă evanescentă...dacă scenariul nu supraviețuiește și nu există o înregistrare permanentă cum să evaluăm experiența artistică” [3 p. 6-7].

Posturile de radio care produc spectacole radiofonice adesea își comandă scenariile. Costul relativ scăzut al producerii unui spectacol de teatru radiofonic le permite să-și asume riscuri cu lucrări ale unor scriitori necunoscuți. Radioul poate fi un bun teren de antrenament pentru dramaturgii începători, deoarece prin procesul de adaptare radiofonică a textului cuvintele scrise formează o parte mult mai mare a produsului finit, ceea ce nu poate fi ascuns în scenă în teatrul radiofonic devine posibil. Materialul revendicărilor teatrului radiofonic sunt cuvintele, efectele sonore și muzica, aceste legități au fost observate de primii creatori și pionieri ai dramei radiofonice. Legea percepției domină în teatrul radiofonic, fapt confirmat de creatorii acestei arte, conform căreia o persoană este capabilă să reproducă asociativ în mintea sa întregul, în funcție de partea care i-a fost dată în percepția directă. Prin urmare, o imagine auditivă găsită cu precizie evocă, inevitabil, reprezentări vizuale asociate cu această imagine în mintea ascultătorului, iar apoi ascultătorul spectacolului de radio, așa cum spune,

„vede” tot ce se întâmplă. Referindu-se la aceste concepte, lingvistul Roman Jakobson susține: „Ceea ce face dintr-un mesaj verbal o operă de artă sau transformarea cuvântului în operă poetică și sistemul de procedee ce efectuează această transformare înseamnă contopirea celor două arte într-una singură, folosind tot sistemul de valori care le omogenizează” [5 p. 57].

Teatrul radiofonic are această funcție de orientare a imaginației ascultătorului. „A considera teatrul literatură este la fel cu a evalua conținutul unei piese de Shakespeare în funcție de frumusețea cernelurilor cu care a fost tipărită. Așa cum textul este o sumă de indicații tehnice pentru realizarea spectacolului, spectacolul este o sumă de indicații tehnice pentru imaginația spectatorului” [6], spune regizorul Eugen Gyemant în *Universul regizoral: Liviu Ciulei*, iar relația dintre ele este interdependentă, ele coexistă.

Cea mai recunoscută dramă radiofonică în serial, care a lansat ecouri în Moldova, este *Mărturiile calvarului* [arhiva Radio-Moldova] (1996) cu 13 episoade, regizată de regizorul cu cea mai bogată experiență în arta teatrului radiofonic — Olga Șveț. Textul a fost scris special pentru acest gen de teatru și constituie o versiune conceptuală a dramaturgului Andrei Burac, având la bază o idee a romanului omonim de G. Papini. Difuzat în premieră de postul Radio-Moldova (post public) în 1996, spectacolul radiofonic mărturisește scene biblice, viața și trădarea lui Iisus, descrie chinurile Mântuitorului spre Golgota, abordează răzburarea, defecte umane, conflicte sociale, evenimente istorice importante din viața lumii creștine. Atât textul dramatic cât și spectacolul radiofonic aduc în fața publicului receptor teme esențiale de morală și dau definiția timpului în care trăim, unde decăderile de personalitate, etice, degradarea sistemului creează o viziune greșită asupra lumii și vieții [7].

Urmărind evoluția textului dramatic și a spectacolului dramatic, putem spune că textul și-a păstrat și conservat mult mai bine în timp autonomia, convenționalitatea și s-a dezvoltat dezinvolt, fără vreun amestec de principiu, pe când spectacolul, ca formă liberă de expresie a textului dramatic, a rămas o paradigmă greu de descifrat, dar nu și imposibil. Referindu-se la relația literaritate-teatralitate, dr. Ana Ghilaș remarcă faptul că „textul dramatic rămânea avea o prioritate în timp în fața spectacolului prin faptul că este o comunicare artistică definitivă ce poate fi receptată de mai multe ori, spre deosebire de discursul teatral, care există ca entitate într-un timp scurt, cât este jucat” [7 p. 28].

Relațiile dintre cele două componente iminente ale artei teatrului stau în vizorul atenției noastre, acesta fiind motivul pentru care am efectuat cercetarea dată. Teatrul radiofonic, fără echivoc, poate să comunice publicului atât prin text și spectacol cât și prin muzică, imagini redade de sunete, efecte sonore și să-și păstreze conexiunile, făcându-l să se deosebească de celelalte câmpuri de manifestare a comunicării artistice. Dacă răspunsul este afirmativ, atunci el ar trebui să se supună unor diferențe vizibile de formă și expresie tangibile, asemenea oricărui proces comunicațional-artistic.

Concluzii

Relația dintre textul dramatic, spectacolul dramatic și spectacolul radiofonic, cât și comunicarea dintre acestea, implică un întreg sistem de valori ce pot fi urmărite pe diferite perioade ale evoluției artelor despre care vorbim. Textul dramatic, privit ca un amendament, pentru a deveni spectacol are nevoie de o minimă comunitate de destinatari și trebuie să răspundă provocării în timp real. În mod specific, spectacolul de teatru, intenționat sau nu, atrage după sine un ansamblu de strategii de discurs cu puternică încărcătură emoțională. Asemănările între text și spectacol țin mai mult de idee și mesaj, pe problematica conflictului, de abordarea autorului și de epoca când și-au făcut apariția acestea. Urmărind cele două fenomene artistice, deosebirile își lasă tot mai pregnant amprenta, pornind chiar de la faptul că un spectacol dramatic recunoaște rolul colectivului față de cel individual al textului. Textul, în forma lui scrisă, are o durată de viață mai lungă decât spectacolul dramatic, el poate lua forma unui spectacol, și nu invers. Ceea ce redă un text dramatic este desfășurat în spectacolul dramatic prin vocile actorilor. Textul dramatic prinde viață, își recuperează și definește forma spectaculară, ritmul, culoarea, sonoritatea, scena fiind spațiul unde textul nu mai este o formă moartă, prin dialog se aduce conversația către spectator, în ambele cazuri.

Referințe bibliografice

1. ZAMFIRESCU, I. *Istoria universală a teatrului*. Vol. I. Craiova: Aius, 2001. ISBN 978-973-9490-59-X.
2. ARISTOTEL. *Poetica*. București: IRI, 1998. ISBN 973-97627-9-4.
3. CROOK, T. *Radio drama: theory and practice*. London; New York, 1999. ISBN 0-415-21602-8.
4. HAND, R.J., TRAYNOR, M. *The Radio Drama: handbook*. New York: Continuum, 2011. ISBN 978-1-4411-4743-1.
5. JAKOBSON, R. *Linguistics and Poetics*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2010.
6. GYEMANT, E. *Universul regizoral: Liviu Ciulei*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga”, 2017. ISBN 978-6-0612-1547-8.
7. ARHIVA Radio Național.
8. GHILAȘ, A. Relația teatralitate — literaritate în discursul artistic. In: *Arta*. 2017, nr. 2, pp. 114-118. ISSN 2345-1181.

**PRINȚUL STATORNIC DE PEDRO CALDERON:
IMAGINEA EROULUI ȘI INTERPRETĂRILE SCENICE**

**THE CONSTANT PRINCE BY PEDRO CALDERON:
THE HERO IMAGE AND HIS STAGE INTERPRETATIONS**

VICTORIA ALESENKOVA¹,

doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific superior,
Conservatorul de Stat *L. V. Sobinov* din Saratov, Federația Rusă
<https://orcid.org/0000-0002-3768-7024>

CZU 792.02:82-2

792.026.2

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.26>

Articolul analizează imaginea eroului baroc din piesa lui P. Calderon „Prințul statornic” și întrupările scenice ale acestuia. Dualitatea naturii interioare inerente eroului baroc și dorința de a dobândi nemurirea sunt clar afișate în schema mentală a trecerii de la moarte la nemurire. În context, suferința exterioară și moartea unui personaj sunt percepute ca o reflectare simbolică a suferinței interioare, spirituale, care contribuie la iluminarea și unirea mistică cu Dumnezeu.

Imaginea scenică a lui Don Fernando (prințul statornic) este prezentată în creația regizorilor Vs. Meyerhold (1915), E. Grotovsky (1965) și B. Iuhananov (2013). Acest lucru ne permite să urmărim evoluția percepției eroului baroc de la un scenariu pozitiv la unul negativ în diferite perioade de timp. Scenariul pozitiv al transformării imaginii afirmă procesul de găsire a lui Dumnezeu de către suflet, iar scenariul negativ contestă posibilitatea renașterii spirituale și îl înlocuiește pe Dumnezeu în afara spațiului interior al eroului, transformându-l dintr-un salvator într-o victimă.

Cuvinte-cheie: „Prințul statornic” de Calderon, erou baroc, interpretare scenică, Meyerhold, Grotovsky, Iuhananov

The article reveals the image of the baroque hero from P. Calderon’s play „The Steadfast Prince” and his stage embodiment. The duality of the inner nature inherent in the baroque hero and the desire to acquire immortality are clearly displayed in the mental scheme of the transition from death to immortality. In this context, the external suffering and death of a character is perceived as a symbolic reflection of the inner, spiritual suffering that contributes to enlightenment and mystical union with God.

The stage image of Don Fernando (the Steadfast Prince) is presented in the creation of the directors Vs. Meyerhold (1915), E. Grotovsky (1965) and B. Yukhananov (2013). This allows us to follow the evolution of the perception of the baroque hero from a positive to a negative scenario at different stages of time. The positive scenario of the transformation of the character affirms the process of finding God by the soul, and the negative scenario denies the possibility of spiritual rebirth and replaces God outside the inner space of the hero, turning him from a savior into a victim.

Keywords: “The Steadfast Prince” by P. Calderon, baroque hero, stage performance, Meyerhold, Grotovsky, Yukhananov

¹ E-mail: alesenic@gmail.com

Introducere

În istoria teatrului spaniol Pedro Calderón de la Barca (1600—1681) este considerat maestrul clasic al dramaturgiei barocului. Eroi săi îmbină carnalul cu misticul și „fac descoperiri uimitoare”, notează V. Silyunas, „fiecare dintre ei își descoperă propriul Dumnezeu” [1 p. 241]. Aceasta presupune faptul că imaginea eroului baroc trece, cu siguranță, printr-o etapă de transformare internă, care ar trebui examinată mai detaliat.

Termenul „baroc” în critica de artă modernă, alături de conceptele *stil* și *epocă*, include și o tendință specială de gândire expresivă. Din acest punct de vedere, arta barocă reprezintă o reflectare a proceselor dinamice care au avut loc în sufletul uman aflat în căutarea lui Dumnezeu printre depravarea, inconstanța și moartea pământească și deschiderea drumului către nemurire. Prin urmare, „tema suferinței și martiriului capătă o largă circulație” [2 p. 11].

Un erou tipic baroc se distinge printr-o dualitate spirituală — el se zbate între pământ și cer, între lux și asceză, incapabil să împace mintea și sentimentele în condițiile variabilității înfricoșătoare a existenței. Imaginea eroului-suferind, care moare dezinteresat pentru credința sa, apare ca o antiteză cu lipsa de voință spirituală. Aspirația eroică a omului către Dumnezeu are natură mistică și se bazează pe convingerea că drumul spre găsirea lui Dumnezeu se află în lumea interioară a omului, în lumea sa spirituală.

Eroul baroc — transformarea internă a personajului

Personajul piesei „Prințul statornic”, Don Fernando, se remarcă prin faptul că este purtătorul calităților opuse ale eroului baroc și, în același timp, este un exemplu viu de erou martir care a pornit pe calea cea dreaptă prin sacrificiul de sine. Piesa a fost scrisă în anul 1628 și redă evenimentele istorice din 1437. Traducerile lui K. Balmont și B. Pasternak sunt recunoscute drept cele mai reprezentative ale textului lui Calderon în limba rusă.

La începutul piesei protagonistul apare ca un invadator însetat de sânge. Infantul portughez Don Fernando, fratele regelui Edward, este maestrul Ordinului cavaleresc Avis, creat pentru a lupta cu „necredincioșii”. Flotila sa a aterizat pe coasta africană cu scopul de a captura un alt oraș musulman, Tanger, și de a-l „umple cu sânge și foc”, în caz de rezistență. Fernando se consideră cu înflăcărare un creștin iluminat care îndeplinește o misiune importantă — răspândește și promovează credința în Dumnezeu. Potrivit acestuia, semiluna islamică — „un simbol al nopții și al eclipsei” — amenință crucea creștină — „făclia adevărului ceresc” și, din acest motiv, dușmănia lor este prestabilită. Considerându-se drept slujitor credincios al lui Dumnezeu, Fernando nu numai că nu este mândru de numele și poziția sa, ci chiar își ascunde statutul înalt.

După ce a câștigat duelul împotriva comandantului arab Muley, Fernando îi arată, în mod neașteptat, compasiune inamicului („Să dăruiești viață este o mare fericire”) și îi redă acestuia libertatea. „Ești și crud, și milostiv”, exclamă Muley, dezvăluind în persoana protagonistului principiile opuse ale barocului. Când însuși Fernando este capturat de arabi, este primit ca oaspete și i se acordă onoarea și respectul cuvenite demnității sale, atâta timp cât prezintă o valoare și ar putea fi schimbat pe orașul Ceuta. Cu toate acestea, de îndată ce prințul și-a redus statutul la un simplu prizonier și a anulat înțelegerea, soarta lui s-a schimbat radical.

Neobișnuit cu o viață aspră, prințul acceptă toate greutățile unei vieți de sclav -lanțuri, umilință, munca murdară în grajduri, foame și frig, supunându-se dezinteresat voinței lui Dumnezeu. El este gata să îndure suferința pentru ca orașul Ceuta să rămână creștin, iar locuitorii săi să nu fie nevoiți să-și trădeze credința sub stăpânirea musulmanilor, Dumnezeu să nu fie izgonit din bisericile catolice nou construite, iar bisericile să nu fie transformate în moschei. Renunțând la evadarea pregătită de Muley, Fernando din nou dă dovadă de noblețe, salvându-l pe comandantul care îi datorează viața de la infidelitatea față de regele său. Pentru prinț „cinstea și datoria sunt mai presus de prietenie și iubire”, dar anume dragostea și prietenia îi ajută pe dușmanii ireconciliabili să-l vadă pe Dumnezeu unul în celălalt și să-l descopere în ei înșiși.

Frumusețea poetică a peisajelor descrise de personaje contrazice cruzimea evenimentelor petrecute pe fundalul lor. Luxul și splendoarea curții regale și a conducătorilor coexistă cu sărăcia și chinul sclavilor. Cu toate acestea, estomparea granițelor dintre măreție și absoluta fărădelege este conștientizată doar de Don Fernando. Această conștientizare, pe de o parte, îl face pe prinț să renunțe cu umilință la propria sa exclusivitate și, pe de altă parte, îl inspiră să urmeze calea lui Dumnezeu — să accepte suferințele morții pentru credință și să devină salvatorul întregului oraș. Fără îndoială, Calderon își înalță eroul la nivelul lui Hristos. După ce a acceptat moartea de martir și nici măcar nu a fost îngropat, Fernando învie spiritual. În ținută cavalească de ceremonial, el apare cu o torță aprinsă în fața armatei portugheze, conducându-i spre victoria neașteptată asupra armatei arabilor. Totuși, scopul acestei victorii nu mai este capturarea de noi teritorii și înmulțirea victimelor, ci, dimpotrivă, un armistițiu și schimbul de demnitari prizonieri pe trupul prințului decedat, care a câștigat nemurirea spirituală și a devenit un altar pentru compatrioții săi.

Imaginea lui Don Fernando, prințul statornic, creată de Calderon, a fixat în arta dramatică a barocului exemplul omului onest, ca persoană care a suferit o transformare internă, exprimată în schema mentală a trecerii de la moarte la renaștere. Dubla semnificație a acestei transformări constă atât în forma exterioară — moartea fizică și învierea ulterioară a eroului, cât și pe plan intern — dobândirea mistică a lui Dumnezeu de către suflet prin respingerea propriei stăpâniri asupra sorții în favoarea acceptării voinței celui Atotputernic.

De la „Prințul statornic” la „Principiul statornic”

Piesa lui Calderon „Prințul statornic” mai prezintă interes și astăzi pentru regizorii de teatru, deși denaturează evenimentele istorice. Dramaturgul spaniol a idealizat în mod deliberat imaginea lui Fernando. Prototipul istoric al personajului nu a dat dovadă de mult curaj și patriotism și a murit în captivitate 6 ani mai târziu, în așteptarea unor negocieri de schimb prelungite. Rămășițele sale au fost transportate în patria sa natală la aproape 30 de ani de la moartea sa [1].

Estetica barocului spaniol și motivele sale eshatologice inerente, în consonanță, în multe privințe, cu simbolismul rus al Epocii de Argint, au atras atenția elitei artistice a Rusiei asupra dramaturgiei lui Calderon. Vsevolod Meyerhold, inspirat de traducerile lui K. Balmont, a întruchipat scenic, una după alta, trei piese de teatru ale autorului spaniol, printre care *Prințul statornic*. Producția a fost realizată scenic la Teatrul Alexandrinski în 1915, în timpul apogeului Primului Război Mondial.

Spectacolul (de adio al actorului Iu. Ozarovski) a avut o viață scenică foarte scurtă, lăsând amintiri modeste. Cu toate acestea, se știe că regizorul, în tandem cu artistul A. Golovin, a reușit să recreeze pe scenă atmosfera Spaniei baroce. Mijloacele artistice ale teatrului convențional au transmis spiritul, timpul și spațiul corralului spaniol. Multe scene au fost jucate pe prosceniul extins în sală, aducând acțiunea cât mai aproape de public. Rolul lui Don Fernando a fost interpretat de Nina Kovalenskaia.

Pe fundalul evenimentelor politice intense din Rusia și al amenințării militare iminente, subiectul rezilienței interne a sunat deosebit de relevant, permițând o nouă înțelegere a eroismului — drept „conștientizarea sacrificiului de sine și victoria asupra sorții” [3 p. 21]. Imaginea scenică a lui Fernando, în interpretarea regizorului Meyerhold, a chemat publicul la autodeterminare și a afirmat măreția forțelor interioare umane.

Tema autosacrificării eroice a fost abordată 50 de ani mai târziu în celebra producție a regizorului polonez Jerzy Grotowski. *Prințul statornic*, tradus de J. Słowacki, a fost realizat scenic în 1965 la Teatrul Laborator 13 Rânduri din Wrocław și a întruchipat în mod ideal conceptul de teatru ca ritual scenic. Ritualul a fost conceput de regizor drept „act de spovedanie” a artistului prin intermediul personajul său, expunând cu sinceritate publicului toate fațetele stării sale interioare în momentul simbolic al trecerii la moarte. Conceptul spectacolului a presupus ca publicul să fie inclus în circuitul acțiunii scenice și cufundat în procesul de autocunoaștere.

În spectacolul lui Grotowski, actorul Ryszard Cieslak a experimentat suferințele sufletești ale lui Fernando în așa mod, încât acestea au devenit o forță de curățare și reînnoire pentru interpret. Criticul J. Koehler a remarcat „lumina interioară” emanată de Cieslak și starea de lejeritate și grație interioară, care creau senzația că „actorul va decola în orice moment” [4 p. 111]. „Iluminarea” la Grotovskiy a devenit o etapă-cheie în transformarea internă a eroului-martir baroc. Personajul lui Fernando-Cieslak, identificat, involuntar, în procesul de percepție cu Hristos, a avut un impact atât de puternic asupra publicului, încât a contribuit la apariția unor experiențe și stări emoționale similare. *Prințul statornic* de Jerzy Grotowski rămâne o întruchipare scenica de neegalat a experienței mistice redată de Calderon în piesă.

Jumătate de secol mai târziu, unghiul de percepție a personajului barocului s-a schimbat fundamental. Regizorul rus Boris Iuhananov a regândit și redenumit *Prințul statornic* în *Principiul statornic*. Pe baza textului clasic de P. Calderon (tradus de B. Pasternak) și *Ospăț pe timp de ciură* de A. Pușkin, a fost creată o reprezentație în două părți (două zile) „în trei acte, două cimitire și un concert”. Premiera producției a avut loc la „Școala de Artă Dramatică” în 2013, cea de-a doua prezentare a spectacolului s-a realizat pe scena *Electroteatr Stanislavsky* din Moscova.

Prima parte este dedicată nemijlocit istoriei lui Fernando interpretată de Igor Iațko. A doua parte reprezintă un colaj de „scene mutante” — vise și miraje într-un cimitir, țesute dintr-o pânză nesfârșită de reminiscențe de intrigi, motive, cântece, evenimente istorice, personaje și fenomene naturale. Regizorul, în comentariile asupra spectacolului, explică conceptul său despre dualitatea principiilor umane, al cărui purtător este Prințul Fernando — principiul păcii în sfera vieții și principiul morții în sfera iluziilor.

Don Fernando în interpretarea modernă este invariabil sortit morții, la fel cum cuvintele, textele și semnificațiile sunt sortite morții pe scenă, fiind înlocuite de o grămadă de studii plastice și coregrafice, asemănătoare cu „vinegreta, varza, paleta pătată a artistului” [5]. Imaginea eroului baroc suferă o transformare monstruoasă: de la ideea sufletului uman care aspiră spre nemurire, către ideea conștiinței colective a societății sau umanității, principiul caracteristic al căreia este aspirația spre moarte.

Ceremonialul triumfal al morții, în regia lui Iuhananov, pe de o parte, continuă linia conceptuală exprimată în teatrul lui J. Genet cu ideea sa de înmormântare în format de sărbătoare [6 p. 149]. Pe de altă parte, după cum a remarcat, pe bună dreptate, N. Isaeva, reducerea liniilor de subiect în finalul spectacolului *Ospăț pe timp de ciură* ne provoacă să facem o paralelă cu reflecția lui A. Artaud asupra teatrului comparat cuciuma [7]. În lumina conceptului lui Artaud, reprezentația teatrală a lui Iuhananov își propune să prezinte, asemeni unei patologii, abcese morale și sociale care ar finaliza cu moartea sau vindecarea. Cu toate acestea, conglomerata colosală a imaginației regizorului, replicând ideea unei schimbări nesfârșite a unghiurilor aceluiași eveniment în caleidoscopul vremurilor, exclude posibilitatea realizării unui scenariu pozitiv de transformare.

Concluzii

Bazându-ne pe interpretările scenice ale *Prințului statornic*, putem conchide următoarele: interpretarea regizorală a imaginii eroului-martir al barocului oferă cheia înțelegerii proceselor interne, cognoscibile drept experiență metafizică caracteristică unei anumite epoci. Scenariul pozitiv al transformării (trecerea de la moarte la renaștere) stabilește prin artă calea sufletului de a-l găsi pe Dumnezeu. Această cale implică realizarea purificării și iluminării mentale, care este facilitată de suferința trăită eroic, iar suferința exterioară este percepută ca o reflecție simbolică a suferinței interne, mentale. Scenariul negativ al transformării contestă stadiul renașterii și declară o astfel de stare mentală a societății, în care atingerea iluminării este imposibilă. O astfel de interpretare a imaginii presupune excluderea lui Dumnezeu din spațiul interior și cufundarea sufletului într-un ciclu nesfârșit de miraje și coșmaruri. Drept urmare, suferințele martirului nu se transformă în eroice, iar el, așteptând pasiv mântuirea din afară, rămâne o victimă veșnică, în timp ce eroul dreptății, albarocului, trecând prin moarte mistică, se transformă dintr-o victimă într-un salvator.

Referințe bibliografice

1. СИЛЮНАС, В.Ю. *Стиль жизни и стили искусства*: (Испанский театр маньеризма и барокко). Санкт-Петербург: Дм. Буланин, 2000. ISBN 5-86007-215-5.
2. АРТО, А. Театр и чума. В: А. Арто. *Театр и его двойник*. Москва: МАРТИС, 1993, с. 13-32. ISBN 5-7248-0010-1.
3. АРЕФЬЕВА, А.Б. *Кальдерон и Мейерхольд (Испанская классическая драматургия на русской сцене начала XX века)*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва: ГИИ, 2013.
4. ГРОТОВСКИЙ, Е. *К бедному театру*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2009. ISBN 978-5-87334-121-4.
5. ИСАЕВА, Н. Подземные воды и вязкий огонь: «Стойкий принцип» Бориса Юхананова. В: *Театр*. 2016, № 23, с. 16-21. ISSN 0131-6885.
6. ЖЕНЕ, Ж. Это странное слово. В: *Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда*. Сост. С. Исаев. Москва: ТПФ Союзтеатр, ГИТИС, 1992, с.140-149. ISBN 5-85717-009-5.
7. ДЕМЧЕНКО, А.И. Эпоха Барокко — магистрали художественного творчества. Очерк второй. В: *Манускрипт*. Тамбов: Грамота, 2019, т. 12, вып. 5, с. 9-18. ISSN 2618-9690.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ СПЕКТАКЛИ МОНОТЕАТРА УКРАИНЫ И БЕЛАРУСИ КОНЦА XX ВЕКА — ПЕРВЫХ ДЕЯТИЛЕТИЙ XXI ВЕКА

SPECTACOLELE EXPERIMENTALE ALE MONOTEATRULUI
DIN UCRAINA ȘI BELARUS LA SFÂRȘITUL SECOLULUI XX —
PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI XXI

EXPERIMENTAL PERFORMANCES OF THE MONOTHEATRE
OF UKRAINE AND BELARUS IN THE LATE 20TH CENTURY —
THE FIRST DECADES OF THE 21ST CENTURY

DMITRII ERMOLOVICI-DAȘCINSCHII¹,

maestru în arte,

„MOLDOX” A.O.²

<https://orcid.org/0000-0002-9719-07>

CZU 792.081(477)

792.081(476)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.27>

Цель статьи — исследование моноспектакля как самостоятельного выразительного явления театрального искусства стран Восточной Европы конца XX — начала XXI в. Предмет исследования — современный монотеатр Украины и Беларуси. Объект — моноспектакли в репертуаре театров рубежа XX-XXI веков.

В результате исследования было выявлено, что проблемно-тематическое поле моноспектакля определяется поиском идентичностей и вбирает в себя следующие направления: внедрение в национальный социально-культурный контекст знаковых исторических личностей, ранее игнорируемых театром; документально-художественное осмысление исторических событий XX-XXI веков; современная интерпретация и актуализация произведений классической литературы.

Ключевые слова: монотеатр, современный театральный процесс, театральное искусство Восточной Европы, театр Украины, театр Беларуси.

¹ E-mail: d.ermolovichdashchinskiy@gmail.com

² Asociația MOLDOX este un ONG din Republica Moldova, care folosește filmul pentru sensibilizarea publicului larg cu privire la problemele sociale.

Scopul articolului este de a studia monospectacolul ca fenomen expresiv de sine stătător al artei teatrale din Europa de Est la de la sfârșitul secolului XX — începutul secolului XXI. Subiectul cercetării îl constituie monoteatrul modern din Ucraina și Belarus. Obiectul cercetării sunt monospectacolele din repertoriul teatral de la sfârșitul secolului XX — începutul secolului XXI.

În urma cercetărilor efectuate, s-a relevat că domeniul tematico-problematic al unui monospectacol este determinat de căutarea identităților și cuprinde următoarele domenii: introducerea în contextul național socio-cultural a unor personalități istorice remarcabile, care, anterior, au fost ignorate de breasla teatrală; conștientizarea documentar-artistică a evenimentelor istorice din secolele XX-XXI; interpretarea și actualizarea modernă a operelor literaturii clasice.

Cuvinte-cheie: monoteatru, proces teatral modern, arta teatrală din Europa de Est, teatrul din Ucraina, teatrul din Belarus

The purpose of the article is to study the solo performance as an independent expressive phenomenon of theatrical art of Eastern Europe in the late 20th -early 21st century. The subject of the research is the modern monotheatre of Ukraine and Belarus. The objects of the study are the mono- performances in the repertoire of theaters at the turn of the 20th -21st centuries.

As a result of the study, it was revealed that the problematic and thematic field of a solo performance is determined by the search for identities and includes the following areas: the introduction of significant historical figures, previously ignored by the theater, into the national socio-cultural context; documentary and artistic comprehension of historical events of the 20th -21st centuries; modern interpretation and updating of the works of classical literature.

Keywords: monotheatre, modern theatrical process, theatrical art of Eastern Europe, theatre of Ukraine, theatre of Belarus

Введение

Моноспектакль — исторически новая форма европейского театрального искусства, получившая массовое распространение в последней трети XX века. Интерес к моноспектаклю в театре стран Восточной Европы возник в контексте трансформации культуры в поздний советский и постсоветский периоды, и его предтечей стал литературный театр одного актера (монотеатр). Распространение монотеатра во многом обусловлено гуманистическим осознанием ценности личности и стремлением к ее экзистенциальному анализу.

Монодрама как искусство драматического монотеатра получила теоретическое осмысление задолго до своего массового практического внедрения. В русской театральной традиции это произошло благодаря Николаю Евреинову (1879—1953) — русскому и французскому режиссеру, драматургу, актеру, теоретику театра и философу. Отказываясь от формального определения монодрамы как спектакля, исполняемого одним артистом, в докладе Введение в монодраму (впервые прочитан 16 декабря 1908 года в Литературно-художественном кружке в Москве) он заявил: „Монодрамой я называю такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщать зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия” [1]. Уделяя основное внимание конкретному аспекту зрительского восприятия — переживания и сопереживания, Н. Евреинов осмысляет монодраму как произведение, в котором показан внутренний мир единственного персонажа, в нем участвующего [2 с. 14].

Базисом моноспектакля может являться оригинальное драматическое произведение (монопьеса), инсценировка, литературно-драматическая композиция. Литературной основой современного моноспектакля преимущественно выступают не оригинальные монопьесы, а инсценировки и сценические адаптации прозы, моноверсии драматических произведений, а также авторские синопсисы и сценарии. Исключительную роль в монотеатре играет слово. Отличительной особенностью моноспектакля является синтез текста и театральной условности. Жанрово-стилевое разнообразие позволяет классифицировать моноспектакль как поэтический, музыкально-поэтический, драматический (монодрама), кукольный, музыкально-драматический (музыкальная монодрама), монооперу, моноспектакль-встречу, моноперформанс, моноревю.

Цель статьи — исследование моноспектакля как самостоятельного выразительного явления театрального искусства стран Восточной Европы конца XX-XXI веков. Предмет исследования — современный монотеатр Украины и Беларуси. Объем — моноспектакли в репертуаре

драматических театров рубежа XX-XXI веков. Основной задачей исследования является выявление проблемно-тематического поля моноспектакля как разновидности экспериментального искусства в театрах Украины и Беларуси на рубеже XX-XXI веков.

Теоретическое значение статьи заключается в обобщении национальных художественных практик монотеатра, комплексном подходе к современному театральному процессу стран Восточной Европы, введение в научный обиход отдельных, ранее не представленных, моноспектаклей и персоналий искусства монотеатра Украины и Беларуси (в первую очередь, актеров и режиссеров). Научный опыт автора послужит стимулом для дальнейших исследований в обозначенной области.

Многолетний сбор эмпирического материала и практико-теоретическое исследование монотеатра Беларуси и Украины позволяет автору выделить ряд обоснованных отдельными примерами проблемно-тематических тенденций, о которых речь пойдет в основной части статьи.

Внедрение в национальный социально-культурный контекст знаковых исторических личностей, ранее игнорируемых театром

Монодрама *Выгнанне ў рай (Изгнание в рай)*¹ Н. Раппа (Белорусский поэтический театр одного актера „Зніч”, режиссер и художник Виргиния Тарнавскайте, исполнитель Галина Дягилева, 1989) повествует о судьбе легендарной княжны полоцкой Рогнеды Рогволодовны (около 960-около 1000), представляя средневековую историю белорусских земель как древнегреческую трагедию. Виргиния Тарнавскайте вместе с Ольгой Амроминой скрылась под псевдонимом *Н. Раппа*. Единственное полноценное сценическое прочтение пьесы на белорусской сцене существует в переводе Светланы Климович с русского оригинала. Частично, текст драмы, наряду со стихами Алеся Рязанова и фрагментами книги Владимира Короткевича *Зямля пад белымі крыламі (Земля под белыми крыльями)*, был использован режиссером Николаем Труханом в спектакле *Рагнеда (Рогнеда)* театра-студии „Дзе-Я?” („Где-Я?” и „Действие”).

Благодаря творческой смелости Г. Дягилевой *Выгнанне ў рай* стало не только первым шагом к утверждению формы моноспектакля в белорусском театре периода трансформации, но и открыто подняло табуированную тему гендерного насилия. В этом спектакле впервые поиск национального самосознания и раскрытие замалчиваемой истории Беларуси происходит через внутренний мир самой Рогнеды, к биографии которой белорусские режиссеры широко обратились позже, в 1990-ых годах, интерпретируя пьесы Алексея Дударева, Алеся Петрашкевича, Ивана Чигринова, Михася Карпеченко и других драматургов.

Визуальное решение моноспектакля во многом этнографическое, что характерно для ряда постановок театров Польши и стран Балтии рубежа XX-XXI веков. Сакральность акцентного саундтрека гармонично сочетается с минимализмом сценического пространства. В колористической системе спектакля белый цвет — девственность Рогнеды, красный — княжение Гориславы (согласно языческой традиции такое имя героиня приняла в браке с великим князем киевским Владимиром Святославичем), черный — монашество Анастасии (имя, которым Рогнеда была наречена при постриге). Спасением души героини становится возвращение на родину и духовный путь к христианству. В символическом аскетизме, игре основных цветов, ритуале сценического действия *Выгнанне ў рай* — подлинный спектакль-эксперимент в контексте времени его создания [3].

Документально-художественное осмысление исторических событий XX-XXI веков

Относимые к данной тенденции сценические произведения, по определению российского театроведа Наталии Якубовой, в противовес „истории” выдвигают на первый план „пост-память” [4 с. 163-197]. Актриса Лидия Данильчук исполняет монодраму *Голос тихую безодні*

¹ В скобках, после аутентичных названий на украинском и белорусском языках, указывается русский перевод.

(Голос тихой бездны) Неды Нежданы (2015) в постановке и оформлении Ирины Волицкой — основателя и художественного руководителя львовской творческой мастерской „Театр у кошику” („Театр в корзине”). Особая пластика артистки в ее пост-драматическом существовании словно обрубаёт ее фигуру, как мраморный образ античной богини, изуродованный варварами. Эстетика спектакля отсылает нас к символизму, „киевскому модерну”, творчеству Леся Курбаса и, как следствие, к цитированию античного театра (исполнение прозаического текста пьесы гекзаметром, материальное „партнерство” с бумажным свитком и другое).

Молодая героиня, заменившая младшим братьям и сестрам мать, рассказывает историю семьи во времена Голодомора, когда за икону в серебряном окладе ни в одном дворе села не давали и куска хлеба. Пластический рисунок заглавной роли рождает метафору крыльев неспособного летать человека, словно непреодолимой любви и жажды жизни среди мира, наполненного смертью и ужасом. Как в украинской народной сказке, маленький брат Ивасик, забравшись на сосну, молит, чтобы гуси-лебеди унесли его к умершей маме. Старшая сестра спасает его, и они вместе летят в иной мир, без страданий и боли, пока Ивасик тихо повторяет: „Я люблю тебя сильно-сильно, немножечко и еще чуть-чуть...”

Под открытым небом Светлана Журавлева, артистка Херсонского областного академического музыкально-драматического театра имени Мыколы Кулиша, играет моносpektакль Кицька на спогад про темінь (Кошка на память о тьме) Неды Нежданы (режиссер и художник — Сергей Павлюк, 2017). В огромном казане на открытом огне ее героиня готовит украинский борщ. Бездомная женщина приехала из Донецка, пережив весь ужас военных действий. Разговаривая с незнакомцем, она предлагает ему без денег, на память, взять шотландского вислоухого котенка, а еще свои темные очки, ведь в них легче привыкнуть к тьме нецивилизованного мира. Агностически звучит ее „Господи, ты — бездарность...!”. Когда героиня впервые снимает очки, зритель видит следы побоев, нанесенных сепаратистами, которым нужен был код ее личной банковской карты. Рассказывая об этом эпизоде, она кладет в борщ мясо. Словно языческая ворожея, готовит она это кроваво-красное варево войны...

В начале 1990-х годов героиня — донская казачка, по словарям выучившая украинский язык, выходила на Октябрьскую площадь Киева с желто-синим диколором и голодала за признание независимости Украины. Во время оккупации востока страны российскими войсками, она помогала бойцам антитеррористической операции (АТО), ставшими для нее детьми. В спектакле точно раскрывается суть политической пропаганды, когда для человека наступает критический момент, и запускаются необратимые процессы ненависти, отчуждения, не пережитых детских обид. Без отвращения, но с безразличием героиня говорит о бывшей подруге Раисе, которая воплощает в жизнь эту теорию. Вне контекста общественно-политической реальности восточноевропейского региона спектакль поднимает важнейший этический вопрос: когда человек становится зверем и существует ли обратный процесс духовной деградации?

Спектакль заканчивается простыми теплыми словами: „Приятного аппетита!”. Но хочется добавить: „Ешьте, если сможете”. Потому что есть этот „кровавый” борщ после исповеди самой Украины — не фольклорно-идеалистической, а живой и современной — просто невысказанно.

Современная интерпретация и актуализация произведений классической литературы

В рамках персонального театрального проекта Андрей Савченко (Минск, Беларусь) представляет Вишневы сад от Лопухина — наиболее интересного и органичного для себя персонажа — своего рода „героя нашего времени”, оставшегося наедине со своим одиночеством, купленным садом и не обретенным раем. Жанр спектакля Сад по мотивам комедии Антона Чехова (автор сценария, режиссер, художник и исполнитель — А. Савченко, 2014) определен как „моноперформанс”, и в этом есть обоснованная отсылка к изобразительному искусству.

Сценическое действие, решенное в новом для классического произведения стиле, приобретает религиозную ритуальность и рваный, обрывистый эмоциональный ритм. Колористическая концепция спектакля остается в характерной для режиссера символике красного, черного, белого и сепии. Выцветшее семейное фото вековой давности и высохший полевой цветок становятся читаемыми символами утраченного Раневской фамильного сада. Лоскутное действие лишено явного сюжета и контекста, его стержнем становится психология актера. Один из основных приемов Савченко как артиста — контактная игра со зрительным залом, постоянное обращение к нему. В финале эпизод прощания Лопухина с обитателями родового гнезда плавно перетекает в эпилог со сценой смерти самого Чехова, где произносятся последние в жизни автора слова: „На пустое сердце не надо льду... Я умираю. Давненько я не пил шампанского”.

Пожалуй, самая неожиданная и нетривиальная интерпретация драматической поэмы Одержима (*Одержимая*) Леси Украинки принадлежит Людмиле Колосович, поставившей и исполнившей в персональном театральном проекте одноименный моноспектакль (г. Львов, 2014). Режиссерский замысел раскрывается как конфликт творческой личности, наделенной особой духовной силой и исключительными способностями, и толпы — одурманенной, ожидающей жертвы, жаждущей крови. Артистка играет как сторонний наблюдатель, абстрактный медиум театра, свободно перевоплощаясь во всех персонажей. Мириам в ее исполнении — не безумица, но провидица, наделенная сверхсилой и открытая общению с Богом.

Пластика артистки объемна, самостоятельна, невероятно образна, представляет собой своего рода „произведение в произведение” и во многом раскрывает характер главной героини (режиссер по сценическому движению — Наталья Сенев-Каспшишак). Замысел усилен захватывающей сценографией с газетными очертаниями митингующей толпы и гипнотической спиралью как центральным образом спектакля, на которые накладываются полупрозрачные проекции кинохроники войн и катастроф XX века (художник — Оксана Радкевич). В колористической системе спектакля — три основных цвета: черный, белый и красный. В финале артистка появляется на сцене в белом декорированном бронежилете, как одновременно невеста и смертница (художник по костюмам — Наталия Руденко-Краевская). Спектакль становится одним из самых выразительных и эмоционально точных иносказательных откликов на события российского силового вмешательства и информационно-пропагандистской войны на Донбассе.

Внедрение в национальный театральный процесс XXI века ранее не представленных литературных произведений

Моноспектакль Пачакай, сонца! (*Подожди, солнце!*) в Белорусском поэтическом театре одного актера „Зніч” (режиссер — Максим Сохарь, художник — Ольга Грицаева, исполнитель — Галина Дягилева, 2006) основан на романе в стихах украинской поэтессы Лины Костенко Маруся Чурай в белорусском переводе Нины Матяш, а также ее сонетах и переводах европейской поэзии. Автор инсценировки и артистка Г. Дягилева в содружестве с композитором Олегом Залётневым решают спектакль в редком жанре музыкальной монодрамы, что воспринимается как естественное обращение к традициям синтетического украинского и белорусского театров.

Действие происходит на суде, что вершится в Полтаве над полулегендарной народной поэтессой и певицей Марусей Чурай (1625—1653), осужденной за непреднамеренное убийство возлюбленного. Во время разбирательства девушка хранит молчание. Ее воспоминания, откровения и тайные чувства раскрываются в зонгах — музыкальных монологах героини, исполняемых в манере мелодекламации и драматического пения. В создании целостного музыкального полотна принимает участие Государственный камерный хор Республики Беларусь

под управлением заслуженной артистки Республики Беларусь Натальи Михайловой (в большинстве случаев спектакль играется с использованием записи хоровой партии).

В сценографии спектакля обгоревшие перила указывают на пожар в Полтаве, во время которого сгорели архивы ратушного суда. Помост смотрится как палуба корабля несчастливой любви с медным колоколом-рындой. Фигуры траурно одетых людей на заднике представляют собой немой крик суда совести. Серебристо-белое платье исполнительницы и венок из поникших осенних цветов в ее руках напоминают традиционный украинский свадебный убор и олицетворяют желанное и несостоявшееся замужество Маруси. Символ венка раскрывается ближе к финалу, когда героиню ведут на виселицу — он начинает восприниматься как терновый венец Христа.

Романс-увертюра открывает зрителю осеннюю идеалистическую картину — момент плавного перевоплощения артистки-автора Галины Дягилевой в главную героиню Марусю. Она играет надрывно, порой срываясь на истерический крик, а порой демонстрируя трагикомическую иронию, как в сцене с Галей Вишняковной. Исполняя множество разнохарактерных персонажей романа, центральное место в сценическом действии артистка отдает Марусе, близкой ее собственной художественной и человеческой природе. Фундаментальный вопрос, поднимаемый в спектакле, можно сформулировать так: выше ли искусство и талант, чем преступление и злодейство?

Выводы

Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что проблемно-тематическое поле моноспектакля как экспериментального направления театрального искусства Украины и Беларуси во многом определяется поиском идентичностей и вбирает в себя следующие направления:

- внедрение в национальный социально-культурный контекст знаковых исторических личностей, ранее игнорируемых театром;
- документально-художественное осмысление исторических событий XX-XXI веков;
- современная интерпретация и актуализация произведений классической литературы;
- внедрение в национальный театральный процесс XXI века ранее не представленных литературных произведений.

Библиографические ссылки

1. ЕВРЕИНОВЪ, Н. *Введение в монодраму* [online]. 2018 [accesat 4 apr. 2023]. Disponibil: http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0070oldorfo.shtml
2. ЕРМАЛОВІЧ-ДАШЧЫНСКІ, Д. Агонь, распалены Рагнедай. В: *Мастацтва*. 2017, № 9, с. 37. ISSN 0208-2551.
3. ПАСУЕВ, А. „Монодрама” Н. Н. Евреинова как тип режиссерской структуры спектакля. В: *Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: материалы науч. конф.*, 16 февр. 2009. Санкт-Петербург: Российский ин-т истории искусств, 2012, с. 14-22. ISBN 978-5-86845-168-3.
4. ЯКУБОВА, Н. *Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России: 1990-е-2010-е годы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. ISBN 978-5-4448-0166-6.

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

REPERE CONCEPTUAL-ESTETICE PRIVIND UTILIZAREA PLEIN-AIRULUI CU STUDENȚII

CONCEPTUAL-AESTHETIC GUIDELINES REGARDING THE USE OF THE PLEIN-AIR WITH STUDENTS

ION JABINSCHI¹,

master în artele plastice și decorative, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-4265-5908>

CZU 75.022.81

7:37.02

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.28>

Autorul punctează repere pentru o receptare corectă și eficientă a mediului înconjurător redat pe suprafața tabloului/pânzei direct în sânul naturii. Aplicând tehnici și tehnologii picturale, studenții/educabilii însușesc cele mai importante structuri și modele ale tabloului artistic al/din naturii/ă, se familiarizează cu sistemul perceptiv-vizual și estetic; începe formarea și stabilirea atitudinilor și relațiilor cu lumea/mediul înconjurător, cu raportul artistului plastic/pictorului față de natură și față de sine ca relație de cunoaștere care este dat de raportul subiect-obiect, pe care îl poate reda/expune într-o viziune proprie în/ prin creația sa. Creația prin pictură în plein-air presupune o aprofundare a cunoștințelor și practicarea/exersarea continuă, materializarea ideilor prin culori, care este o metoda eficientă de educație artistico-estetică.

Cuvinte-cheie: plein-air, artist plastic, educație, percepție vizuală, pictură

The author points out the guidelines for a correct and efficient reception of the environment rendered on the surface of the painting/canvas directly in the bosom of nature. Applying pictorial techniques and technologies, students/learners acquire the most important structures and models of the artistic picture of/from nature, familiarize themselves with the perceptual-visual and aesthetic system; begins the formation and establishment of attitudes and relationships with the world /surrounding environment, with the plastic artist/painter's relationship with nature and with himself as a knowledge relationship that is given by the subject-object relationship, which he can render/expose in a vision of his own in/through his creation. Creation through plein-air painting, involves a deepening of knowledge and continuous practice/exercise, the materialization of ideas through colors, which is an effective method of artistic-aesthetic education.

Keywords: plein-air, plastic artist, education, visual perception, painting

Introducere

Pentru a avea idealuri de viață artistico-estetică și socială, cât și a pentru a fi capabili a atinge conștient gradul superior de conștientizare și de manifestare în autodeterminarea profesională, este necesar a îndrepta conștiința studentului/educatului către studiul *en plein-air*². Cercetarea noastră³ [1 p. 123-128] este axată pe studiul artelor plastice la facultate și are ca scop formarea unei personalități creative deschise, manifestată în imaginație și gândire spațială dezvoltată, spirit de observație,

1 E-mail: ionjabinschi78@gmail.com

2 Plein-air — pictură practică în aer liber, în scopul sugerării atmosferei și a luminii specifice peisajului natural. <https://dexonline.ro/definitie/plein-air>.

3 Cercetarea întreprinsă este o continuare-completare a lucrării științifice publicată în revista științifică AMTAP: Învățământul artistic — dimensiuni culturale: Conferința științifică internațională, 15 aprilie 2022.

inițiativă și independență în gândire, gust estetic, capacități dezvoltate la nivelul potențialului maxim, formarea unei viziuni mai complexe asupra picturii de șevalet și/sau picturii murale, cât și dezvoltarea competențelor tehnice, sociologice și estetice, tratând toate aspectele concepției picturii de la elaborare până la transpunerea lor practică în material.

Lucrul în *plein-air* contribuie la formarea gustului artistic și dezvoltă asemenea calități precum imaginația, competența de analiză conștientă a formelor văzute și traducerea impresiilor vizuale în formă plastică [2]. Axându-ne pe studiul efectuat de V. Pâslaru [3], am stabilit că raportul artistului plastic/pictorul față de natură și față de sine ca relație de cunoaștere este dat de raportul subiect-obiect. Deoarece existența umană este unitară în diversitatea ei, raportul de cunoaștere al omului cu lumea (universul exterior) și cu sine (universul interior/intim) se manifestă în varii forme de cunoaștere și anume în cea artistico-estetică [3 p. 23]. Cercetătorul menționează: „Cunoașterea artistico-estetică este un tip aparte de cunoaștere, realizată prin trăire (emoțională) — imaginație — gândire — creație (artistice), orientate spre cunoașterea de sine și spre crearea universului intim uman” [3 p. 25]. Asociind și identificând termenul *educație* cu termenul *cunoaștere*, autorul deduce/constată că cunoașterea formează și dezvoltă ființa umană, o culturalizează, iar *educația* este aferentă cunoașterii, o însoțește și o realizează [3 p. 33], căci tot ce face omul se face pentru om pe tot parcursul vieții, având și o consecință, un rezultat educativ [3 p. 42-43], iar esențialul este invizibil ochilor, dar, putem spune, vizibil viitorului.

Plein-airul-o metodă eficientă de educație

În această ordine de idei, V. Pâslaru subliniază că cercetarea pedagogică (cunoscută și cu numele de *educație*) are o finalitate precisă — desăvârșirea personalității umane, iar pedagogia ca știință are semnificație dublă: 1) teoretico-explicativă, pentru că oferă teorii științifice despre fenomenul educațional și 2) praxiologică, deoarece construiește instrumente de aplicare-implementare a valorilor teoretice specifice în practica educațională — metode, mijloace, procedee, tehnici de lucru [3 p. 43]. Se știe că cunoașterea umană este diferită atât în funcție de obiectul de cunoaștere cât și *în funcție* de scopul și instrumentele acestuia. Receptorii de artă se mulțumesc cu starea de contemplare pe care le-o provoacă operele artistice. Iar omul, conchide cercetătorul, realizează patru tipuri fundamentale de cunoaștere principial diferite: cunoașterea mitico-religioasă și cea empirică (practică, experimentală), care au dezvoltat ulterior cunoașterea artistico-estetică și cunoașterea științifică [3 p. 45]. Urmărind cunoașterea artistico-estetică, putem observa că obiectul cunoașterii, opera de artă, deși are forme materiale de existență, acestea sunt niște chei care deschid căile cunoașterii, obiectul cunoașterii existând doar ca potențialitate. Existența reală a operei de artă se produce gradual în timpul cunoașterii, a receptării, în procesul căreia opera este re-creată, adică interpretată în lucrare prin prisma, capacitatea creatorului de a reda/reprezenta a re-crea mediul înconjurător în *plein-air*. În afara receptorului obiectul cunoașterii artistice nu există decât ca potențialitate, el este sesizat prin activitatea de receptare a subiectului cunoscător. Gândirea cunoașterii artistico-estetice este numită gândire artistică, în care predomină imaginile, simbolurile și semnificațiile [3 p. 46-47] cu care operează artistul plastic.

În această ordine de idei, menționăm *plein-airul* drept una dintre metodele cele mai eficiente de educație artistico-plastică a studenților/educabililor, în special, de formare-dezvoltare a abilităților *percepției vizuale* prin creații proprii de pictură. Îmboldul emoțional de a crea o operă plastică depinde de efectul senzorial coerent legat de *percepția vizuală*, care este acțiunea omului de a percepe lumea prin intermediul viziunii artistului. Sistemul ei constructiv este cel mai important, deoarece atinge starea sufletească și cea psihologică a creatorului, obiectul receptării fiind reflectat în organele de simț și datorită acțiunii vizuale, realizată în coerență cu gândirea creativă [1 p. 123].

Artistul plastic — educabilul producător al operelor de artă și al culturii

Funcția receptorului de artă, care este determinată congenital, în viziunea lui V. Pâslaru, indică omul ca unica ființă aptă să creeze și să recepteze frumosul artistic, fiind dublu unitară: de a decoda

mesajul operei prin descifrarea elementelor limbajului artistic, adică de a descoperi valoarea imanentă a operei, și de a adăuga operei de artă o valoare proprie, numită *valoarea in actu* (datorită faptului că este creată în procesul receptării) sau *valoarea adăugată*, *valoarea receptorului*. Cercetătorul mai menționează că activitatea umană de producere a operelor de artă nu poate fi realizată de un singur subiect (individual sau colectiv), ca să se poată afirma că opera de artă există prin sine ca orice alt lucru al realității obiective, ci neapărat este realizată de doi subiecți (individuali sau colectivi): autorul și receptorul. Tablourile și peisajele create prin cuvinte, sunete, culori etc. nu pot exista ca fenomene artistice altfel decât fiind re-construite, re-create de percepția, imaginația și gândirea artistică a elevului/studentului receptor, deoarece opera de artă „nu conține” ceva, ca în cazul lucrurilor cunoscute științific, ci sugerează imagini, acțiuni, provoacă gânduri, idei, emoții estetice, stări sufletești etc. [3 p. 280].

Funcția profesorului de educație artistico-plastică este nu numai să-l ajute pe elev/student să cunoască specificul artelor plastice pentru o percepție independentă cât mai adecvată a *valorii imanente*, ci și să-l ajute să producă *valoarea in actu* a operei de artă, s-o completeze, s-o facă să existe ca atare prin re-crearea valorii imanente și prin crearea valorii receptorului [3 p. 281].

În educația artistico-estetică, cercetând studiul lui G. Văideanu, bazat pe ideile lui Platon și Aristotel, punctată cu deschideri pentru aplicare practică de către Schiller în *Scrisori despre educația artistică*, V. Pâslaru menționează ideea constituirii esteticii în știință pozitivă, care devine împlinită abia în sec. XX. În rezultat, apare termenul de *pedagogie estetică*, care, ca ramură distinctă a științelor educației, are ca prim obiectiv stabilirea *idealului educațional*, acestea descinzând din filosofia greacă *kalokagathia* (frumos și bun) [3 p. 282].

Urmărind conceptul lui Kant, V. Pâslaru precizează că natura există într-un sistem complex de determinați, de unde reiese că și reflectarea/cunoașterea ei are caracter determinativ. Lumea artei însă (= a suprasensibilului) este autoreflexivă. În raport cu natura, omul este determinat și determinativ, în raport cu arta este *autoreflexiv*. Natura îi impune raporturi materiale, iar arta îl invită la autoreflexivitate și creație. În raport cu natura, omul cunoaște lumea prin reflecție. În raport cu arta, omul se cunoaște pe sine în lume și lumea în raport cu sine. Prin cunoașterea artistico-estetică omul avansează din natură în cultură, cultura fiind definită drept totalitatea valorilor create de om. Creând cultura, omul creează continuu și o nouă lume, și un nou eu în raport cu lumea dată și lumea în raport cu sine [3 p. 282].

Importanța studiului în plein-air

Pentru a crea în sânul naturii este important să faci primul pas, să mergi în/la natură, să prinzi momentul când răsare sau apune soarele, să observi cum se schimbă nuanța cromatică în diferite stări ale naturii, a unuia și aceluiași loc/spațiu, în timpul ceții sau când ea dispare, sau în/la redarea celor patru anotimpuri ale anului (primăvară, vară, toamnă și iarnă). Aflându-te în sânul naturii, vei fi/ești impus să reușești să redai starea afectivă, să folosești diferite tehnici de realizare a picturii, fie materialele moi pentru executarea desenului (cărbunele, sosul de diferite nuanțe, sanguina, sepia etc.) sau cele ale picturii (pastelul, acuarela, culorile acrilice sau uleiul), cu ajutorul *căroră* vei reuși să surprinzi/imortalizezi momentul ce/de care te-a/ai fost surprins/inspirat. Fiind afectat de starea mediului exterior, vei încerca să redai emotiv ceea ce percepi vizual și atunci imboldul lăuntric nu îți va permite/nu te va lăsa în pace/indiferent, până când nu vei realiza lucrarea/scopul propus. Dacă nu îți reușește, vei fi nevoit să revii la punctul inițial, în același loc, pentru a finisa cele începute, pentru a-ți satisface dorința/pofta de a immortaliza cele văzute/re-trăite la momentul afecțiunii. Sarcinile studiului sunt strict necesare pentru studierea și redactarea/re-crearea anumitor stări, acțiuni și forme concrete, care duc la însușirea și obținerea de abilități în plan profesionist.

Studierea realității înconjurătoare, perceperea și înțelegerea diferitor stări ale naturii și ființei umane sunt motive care pot servi drept material plastic pentru crearea unor noi opere artistice la *plein-air*. Studentul/artistul plastic trebuie să studieze obiectul pictat în diferite ipostaze, să reflecte

influența mediului înconjurător asupra obiectelor și omului, influența luminii și perspectivei spațiale asupra culorilor și tonalității lor. Iar în desen este important lucrul cu modelul în mișcare, exerciții care le vor ajuta studenților să redea formele plastice în mișcare, să-și dezvolte spiritul de observație și memoria vizuală, să învețe să se orienteze rapid în rezolvarea sarcinilor compoziționale în procesul de lucru cu modelul, descoperind/cercetând atât studiul practic și tehnologic cât și raporturile dintre ele, abordând toate aspectele conceptului artistic de la elaborarea proiectelor/lucrărilor propuse până la transpunerea lor în material.

Plein-airul are drept obiectiv studierea tradițiilor, cercetarea unor noi zone vizual-artistice de explorare și experimentare, adaptate creativ la/cu posibilitățile plastice oferite de operele de artă a maștrilor consacrați.

În prezent artistul plastic creează într-un mediu unde domină tehnologiile avansate, unde abundă un „noian” de informație de diversă calitate, unde evenimentele sunt concentrate la maxim, unde prevalează emoțiile. Și opera de artă „ieșită” de sub penelul artistului plastic trebuie să ne atragă, să ne cointerezeze, să propună un mesaj bine gândit, chibzuit.

Executarea sarcinilor și respectarea etapelor procesului de studiu, exersarea zilnică, continuă pentru a căpăta îndemănare în execuție, aprofundarea cunoștințelor teoretice, toate acestea vor permite viitorului specialist să stăpânească la maxim mijloacele de expresie pentru a crea o adevărată operă de artă (pictură). Numai prin educație opera de artă în pictură va dovedi o vitalitate deosebită și va realiza o deschidere a conștiinței spre estetic, spre frumos [4 p. 180].

În cercetările sale, V. Pâslaru accentuează că educația are ca acțiune cel mai complex și mai valoros fenomen — omul. Datorită caracterului individual-personalizat al gândirii, care este necesar în virtutea acțiunii universale a principiului unității singular-particular-universal, sunt posibile definiții particulare ale educației. Modalitatea, deși se definește și se constituie în funcție de alți factori și condiții ale educației, are o idee proprie, *cum*-ul fiindu-i indispensabil acestui tip de activitate umană, fapt recunoscut ca axiomă de către toți subiecții educației din toate țările lumii, pentru care elaborarea prealabilă a proiectelor educativ-didactice este obligatorie [5 p. 32].

Caracterul specific uman al educației este determinat în esența ființei: *de a fi în devenire*. Omul este om prin faptul că devine om. Prin reflectarea lumii și a sinelui în lume, conștiința îl provoacă pe om la schimbare în raport cu sine și cu lumea, astfel mai creând sinele și lumea [5 p. 33]. Rațiunea existenței ființei umane depășește propria ființă și se extinde asupra lumii întregi. Misiunea omului, artistului plastic în lume este de a spiritualiza lumea în care trăiește. Rezultatele activității sale sunt lucruri adevărate, bune și frumoase, create în contextul dreptății sociale și a libertății personale [5 p. 34].

Concluzii

Studiul la *plein-air* oferă studentului posibilitatea de a face diferența dintre diferite stări ale mediului înconjurător, îl ajută să dezvolte spiritul de observație și imaginația artistică, să valorifice diferențierea raporturilor cromatice din interior și exterior și importanța lor de exprimare în diverse tehnici și tehnologii ale picturii de șevalet, rezolvând diverse probleme de creație apărute pe parcursul studiului, atât practic și tehnologic cât și raporturile dintre ele, care vor permite elaborarea și lansarea noilor idei creative, vor influența potențialul de a lua decizii corecte în selecția materialelor și tehnicilor ce urmează a fi utilizate la crearea lucrărilor artistice personale cât și de interes public. Totodată, *plein-airul* duce la formarea unei viziuni artistice originale și dezvoltă competențe tehnice și estetice, abordează toate aspectele conceptului artistic de la elaborarea proiectelor până la transpunerea lor în material.

Prin socializarea conștiinței studentului asupra studiului *en plein-air* se poate atinge gradul superior de conștientizare și de manifestare în autodeterminarea profesională, în formularea conștientă a idealurilor de viață artistico-estetică și socială.

Referințe bibliografice

1. JABINSCHI, I. Influența plein-airului la dezvoltarea percepției vizuale a studenților în pictură. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale: conf. șt. internațională*, 15 apr. 2022 [online]. Chișinău: Notograf Prim, 2023, pp. 123-128 [accesat 03 mar. 2023]. ISBN 978-9975-84-176-4. Disponibil: https://amtap.md/assets/pdf/Invatamant_artistic-dimensiuni_culturale.15.04.2022%20tipar.pdf
2. *Ghid pentru practica Plein-air, Catedra de pictură* [online]. [accesat 03 mar. 2023]. Disponibil: https://old.upsc.md/wp-content/uploads/2017/03/stud_fac_apd_ghid_pract_pict.pdf
3. PĂSLARU, V. *Epistemele educației moderne: reactualizare, redefinire*. Chișinău: Pontos, 2023. ISBN 978-9975-72-708-3.
4. JABINSCHI, I. Particularitățile picturii în tehnica pastelului în dezvoltarea percepției vizuale la studenți. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* [online]. 2018. Chișinău: Notograf Prim, 2018, nr. 1 (32), pp. 174-181 [accesat 03 mar. 2023]. ISSN 2345-1408. Disponibil: https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/155566785732_jabinschi_i.pdf
5. PĂSLARU, V. *Educație și identitate: termeni de referință*. Chișinău: Știința, 2021. ISBN 978-9975-85-317-0

**IMPACTUL CRIZELOR GLOBALE ASUPRA
PRINCIPALELOR DIRECȚII ÎN MODĂ**

THE IMPACT OF GLOBAL CRISES ON THE MAIN FASHION TRENDS

MAIA VESTE¹,

master în arte plastice și decorative, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0009-0006-0602-606X>

CZU 687.1:316.422.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.29>

Comunicarea dată reflectă impactul crizelor globale, precum războaie și evenimente politice, asupra direcțiilor de modă și schimbările care au avut loc în industria modei în urma coronavirusului.

În articol sunt relevate evenimentele istorice, politice și economice care au influențat dezvoltarea modei. Se argumentează democratizarea modei în urma Revoluției Franceze, formarea stilului anilor '40 ca urmare a Războiului al Doilea Mondial, care a lăsat moda în urmă. Sunt evidențiate și evenimentele sociale din secolele XX-XXI, precum stilul hippie, apărut în America ca un protest împotriva restricțiilor impuse de stat, împotriva războaielor și a culturii consumului, proclamând pacea și libertatea. La rândul său, este menționată și pandemia virusului COVID-19, care a oprit irevocabil producția de îmbrăcăminte și, în cele din urmă, a afectat puternic industria modei.

În acest sens, autorul explică influența semnificativă a crizelor globale sau locale asupra dezvoltării industriei de modă, precum și factorii care au stimulat intensificarea căutărilor designerilor pentru noi soluții creative și formarea tendințelor în modă.

Cuvinte-cheie: industria de modă, criza economică, istoria modei, subcultura hippie, pandemie

The paper reflects the impact of global crises, like wars and political events, on fashion trends and how the fashion industry has changed following the coronavirus.

The article reveals the historical, political and economic events that influenced the development of fashion. It is argued the democratization of fashion following the French Revolution, the formation of the style of the 40s, caused by the Second World War that left fashion behind. The social events of the 20th-21st centuries are also highlighted, such as the hippie style that appeared in America as a protest against the state restrictions, against wars and consuming culture, proclaiming peace and freedom. In its turn, the pandemic of the COVID-19 virus is also mentioned, which irrevocably stopped the production of clothing and, in the end, strongly affected the fashion industry.

In this sense, the author explains the significant influence of global or local crises on the development of the fashion industry, as well as the factors that stimulated the intensification of designers' searches for new creative solutions and the formation of fashion trends.

Keywords: fashion industry, economic crisis, history of fashion, hippie subculture, pandemic

1 E-mail: maia.veste@amtap.md

Introducere

Comunicarea dată reflectă impactul crizelor globale, precum războaiele și evenimentele politice, asupra direcțiilor în modă. Aceste evenimente importante, fie sociale, politice sau economice, sunt factorii reali care întotdeauna au influențat dezvoltarea modei. De exemplu, Revoluția Franceză din a doua jumătate a secolului XVIII a adus în modă rochiile în stil empire și a democratizat moda prin ținute simple și romantice. În urma Războiului al Doilea Mondial, lipsa țesăturilor și stoparea industriei ușoare au lăsat moda în urmă, oferind ținute practice și comode care au devenit parte din istoria modei anilor '40. Dorința eternă a unei persoane de a se exprima și a ieși în evidență din masă s-a reflectat în subcultura hippie, care a apărut în America la sfârșitul anilor 1950 ca un protest împotriva restricțiilor impuse de stat și religie, împotriva războaielor și a culturii consumului, astfel proclamând pacea și libertatea.

Criza pandemiei COVID-19

Dacă e să vorbim de crizele din ultimii ani, cu siguranță, ar trebui să menționăm criza economică provocată de pandemia virusului COVID-19. Industria modei a fost una din cele mai puternic afectate de pandemie. Începând cu al Doilea Război Mondial, producția de îmbrăcăminte niciodată nu a fost oprită atât de irevocabil și aproape peste tot. Închiderea magazinelor, anularea comenzilor, închideri masive ale fabricilor și uzinelor, reprofilarea unor mărci de lux cunoscute pentru cusutul măștilor medicale și costume de protecție — toate acestea i-au spulberat chiar și pe cei mai optimiști jucători de pe piața modei. În plus, pe lângă factorii tipici care afectează piața și comportamentul consumatorilor, pandemia a adăugat aspecte unice, precum carantina și contactele sociale reduse. Conform previziunilor unor companii din industria de modă și a producătorilor bunurilor de lux, în noul deceniu al secolului XXI, pentru prima dată în istorie, volumul bunurilor de lux — haine, pantofi, ceasuri și accesorii poate scădea cu 20-35%, până la 180-220 de miliarde de euro pe an [1]. Pe lângă pierderile financiare, pandemia, ca orice alt șoc global, a adus și schimbări semnificative a modei în sine.

Criza recentă cauzată de pandemie ne-a afectat obiceiurile, inclusiv cum și ce purtăm. Primele semne de adaptare la condițiile pandemiei au fost prezentările online ale colecțiilor de modă sau apariția unui nou accesoriu în sortimentul multor mărci — masca. În orice ținută masca a devenit un detaliu cu drepturi depline al unei imagini la modă. Dintr-un număr mare de opțiuni se putea de ales cele mai creative, care să se potrivească cu culoarea hainei sau, dimpotrivă, să fie folosită ca o modalitate de a-și exprima poziția (**Figura 1**). Pe o perioadă de timp mănușile și măștile au făcut parte din viața noastră. Chiar și atunci când restricțiile s-au anulat, echipamentul individual de protecție a rămas purtat de mulți oameni, iar designerii speculau deja că moda acestor accesorii poate supraviețui pandemiei în sine.

Figura 1. Masca în abordarea designerilor



Sursa: <https://spletnik.ru/96465-privykaem-k-maskam-i-perchatkam.html>

Un alt aspect al crizei pandemice a fost creșterea interesului pentru îmbrăcămintea de casă și de agrement, stilul sport, cunoscut și ca *athleisure*, a luat amploare. Experții de modă remarcă, de asemenea, crearea stilului *casual elegant*, care a devenit relevant în legătură cu trecerea activităților de muncă la distanță, ceea ce a redus cerințele pentru un cod vestimentar de birou. „Autoizolarea a format un stil de „pijama” care se va menține încă mult timp.

Crizele globale care au schimbat moda

COVID-19 nu este prima pandemie cu care s-a confruntat umanitatea. Cea mai masivă epidemie din istoria lumii a fost gripa spaniolă, care a apărut la sfârșitul Primului Război Mondial. „Boala, războiul și privațiunile au dus la o reducere a populației, în special, a bărbaților. Femeile au trebuit să lupte pentru drepturile politice și capacitatea de a se întreține singure. Elemente de îmbrăcăminte pentru bărbați, precum pantalonii, au început să domine în garderoba femeilor. Masca a devenit o parte necesară a garderobei (**Figura 2**). Revistele de modă și ziarele sfătuiau alegerea măștilor moderne care să se potrivească cu culoarea pălăriei”, explică istoricul de modă Olga Leffers [1]. Bărbații și femeile din timpul gripei spaniole purtau mănuși, fapt sugerat nu doar de regulile de etichetă, dar și de situația epidemiologică. În același timp, a crescut din nou și popularitatea voalurilor, care erau uitate după epoca victoriană și edwardiană.

Figura 2. Masca în perioada gripei spaniole.



Sursa: <https://snob.ru/entry/196189/>

Prin retrospectiva anilor, se poate observa că și răsturnările politice au influențat moda. Drept exemplu poate servi Revoluția Franceză, când stilul vestimentar a devenit nu doar un tribut adus tendințelor, ci și, practic, o expresie a poziției civice. După felul în care era îmbrăcată o persoană se puteau judeca predicțiile sale politice. De exemplu, perucile pentru bărbați au devenit un simbol al conservatismului și al înapoierii. În moda feminină rochiile voluminoase, care au fost asociate cu o epocă veche, au rămas în trecut și au fost înlocuite cu stilul *empire*. Rochiile albe, cu talie înaltă, cu o fustă simplă de croială dreaptă, dintr-o singură bucată de material, au înlocuit corsetele rigide [2].

În general, moda adesea reacționa la crize după o formulă simplă: cu cât vremurile erau mai dificile, cu atât era mai sever codul vestimentar. Îmbrăcămintea pentru femei între Primul și al Doilea Război Mondial a fost caracterizată de masculinitate extremă și de dorința creatorilor de modă de a împrumuta cât mai mult din costumul militar bărbătesc- umeriilați, țesătura de lână de culoare închisă, talia cu centura. Hainele erau practice și multifuncționale, pentru a le crea erau folosite materiale neobișnuite pentru acea vreme. De exemplu, creatoarea de prêt-à-porter a anilor '30, designerul de modă italian Elsa Schiaparelli a realizat costume din țesătură de sac, din fir de iută.

În timpul celui de al Doilea Război Mondial în Marea Britanie, ca și în toată Europa, furnizarea de țeșături era strict reglementată, guvernul britanic a organizat un grup dintre cei mai buni designeri din Londra pentru a crea împreună un design de îmbrăcăminte sub eticheta anonimă Utility Apparel Order, marcată CC41 (însemnând Civilian Clothing Order 1941- serie pentru civili) [3]. În acest proiect au fost implicați cei mai renumiți designeri, care au îmbrăcat anterior celebritățile pariziene, precum Greta Garbo și Marlene Dietrich. Schema vestimentară CC41 a apărut pe fondul unui context de consum rațional pe timp de război. Un consum rațional cerea ca hainele cumpărate să fie rezistente în timp, suficient de durabile pentru a fi purtate ani de zile (*Figura 3*). În acest sens, redactorii revistei Vogue afirmă: „Dacă vrem ca femeile să cumpere mai puțin, trebuie să facem un produs mai bun” [3]. Ideea inovatoare a designerilor din această perioadă poate fi numită un vestitor al ceea ce se întâmplă în modă astăzi: se poartă îmbrăcăminte minimalistă ecologică, croită după modele simple, dar originale.

Figura 3. Îmbrăcăminte sub eticheta marcată CC41 (Civilian Clothing Order 1941–serie pentru civili)



Sursa: <https://museumofcornishlife.co.uk/2021/04/28/clothing-in-ww2-cc41-and-the-utility-clothing-scheme/>

Croiul a însemnat, practic, lungimi până la genunchi, rochii cu umeri largi, costume cu fuste și pantaloni. Stilul tipic de pantof prevedea o talpă masivă, stabilă, astfel încât să fie convenabil să mergi pe jos sau cu bicicleta, din punct de vedere al economiei. În haine până și numărul de nasturi, cusături și pliuri erau strict limitate; nu se folosea împletitură, broderie sau dantelă. În hainele pentru bărbați au fost introduse restricții privind sacourile cu bord dublu și pantalonii cu manșete răsfrânte pentru a economisi materialul. Chiar și șosetele au fost limitate la lungimea maximă aproximativ de 9 inch [4].

Astfel de restricții și producția de îmbrăcăminte în masă ar fi putut avea efectul ca toți oamenii să arate la fel și, nemijlocit, au provocat nemulțumiri în rândul societății. După încheierea războiului lipsa de materiale era încă simțitoare în toată Europa, astfel raționalizarea îmbrăcăminte a continuat până în 1949, iar schema unităților vestimentare CC41 nu s-a oprit până în 1952.

În pofida restricțiilor, femeile își coseau fuste din draperii, bluzele cu imprimeuri făcute din eșarfe, dacă nu erau ciorapi în dulap, atunci pur și simplu se desena o linie de cusătură chiar pe picior. Miresele din timpul războiului purtau rochii de mătase cusute din parașută. Ca urmare, ingeniozitatea creatorilor de modă din vremea războiului a devenit într-un fel prevestitoare a responsabilității designerilor moderni. Către anul 2020, multe mărci vestimentare au început să lucreze și să creeze cu deșeuri din propriile producții — resturi de țeșături și alte materiale non-lichide.

Schimbările în modă pe parcursul sec. XX

Pe parcursul secolului XX moda a continuat să fie sensibilă la schimbările din politică sau societate. După tragedia celui de al Doilea Război Mondial, a apărut *stilul New Look*¹, care a fost răspunsul la dorința oamenilor de a uita de anii groaznici și de a se bucura din nou de viață [5]. Inspirat de formele florale și de siluetele alungite și subțiri ale secolului XIX, Cristian Dior și-a propus să depășească stilul sec și uniformizat impus de criza conflictului militar recent încheiat. Țesătură de tafta, umerii accentuați, talia de viespe, șoldurile rotunjite și sacourile pe talie au readus extravaganța în modă. A fost, cu adevărat, o schimbare care a întors pentru totdeauna pagina gri a istoriei marcate de neajunsuri, raționalizare, culori întunecate, dramă și uniformizare. Dior a cioplit silueta din materiale, scoțând în evidență cele mai frumoase părți feminine. Sacourile scurte, strânse pe talie, în culori calde, urmau linia corpului înspre fustele plisate care confereau mersului o unduire nemaivăzută (**Figura 4**).

Figura 4. Stilul New Look în creațiile de modă Cristian Dior



Sursa: <https://publimix.ro/blog/boutique/1947-Christian-Dior-New-Look>

După greutățile suferite în timpul războiului, când moda s-a retras din viața socială și, mai presus de toate, trebuia să fie funcțională, rochiile feminine și elegante, jachetele mulate așezate pe figură au devenit simbolul unei noi vieți pașnice, în care o femeie nu mai trebuia să-și asume povara muncilor grele. Aceasta, la rândul său, a influențat emanciparea și dezvoltarea acestei mișcări: în anii '50 femeia era, în primul rând, o mamă și o gospodină, grațioasă și feminină [6].

De menționat este faptul că după Primul Război Mondial lucrurile au evoluat diferit. Atunci femeile, dimpotrivă, nu se lăsau să fie lipsite de libertate, inclusiv de hainele comode. Au dispărut corsetele, fustele lungi, iar pantalonii au fost acceptați în viața de zi cu zi a unei femei, ceea ce înainte era permis să fie purtat doar în timpul exersărilor sportive.

Anume în acea perioadă Coco Chanel a câștigat popularitate, începând să producă îmbrăcăminte de sport și agrement pentru femei din tricot — un material care era folosit anterior doar pentru îmbrăcăminte bărbătească. Ea a oferit femeilor haine funcționale, cum ar fi costumele ei iconice din tweed și topurile largi [6].

¹ *New Look* (din engleză) este un stil vestimentar elegant, feminin, romantic propus de Christian Dior în 1947. Reprezintă imaginea „femeii ideale” cu talie subțire, umeri fragili, șolduri grațioase.

Hedonismul¹ a modelat anii '70-'80 ai secolului XX, fie că a fost stilul *disco* sau *New Wave*, a fost o reacție demonstrativă la amenințarea constantă a Războiului Rece, de care oamenii erau oboșiți. Sentimente similare au influențat publicul în anii '90, când a devenit popular stilul *Grunge*. Sentimentul de protest a revenit la începutul anilor 2000, împreună cu blugii evazați în stil hippie, când unele grupuri de tineri s-au opus războiului din Irak lansat de George Bush. La nivel global, acești ani au fost ani de distracție nestăpânită, glamour și sexualitate. Aici merită de menționat prezentările lui Tom Ford pentru Gucci, colecția lui John Galliano la Casa Dior sau stilul lui Roberto Cavalli, care astăzi este asociat, dacă nu cu vulgaritatea, atunci, cu siguranță, cu excesul în toate — de la culori până la imprimeuri.

Criza financiară globală din 2008 a avut un impact major asupra modei de lux. Glamourul a cedat locul minimalismului. În această perioadă luxul a devenit mai reținut și mai modest — fosta etapă de lux a devenit percepută ca ceva indecent, în timp ce un număr imens de oameni din întreaga lume și-au pierdut locurile de muncă sau bunurile. Și aici se poate face o paralelă cu „consecințele modei” din perioada Marii Depresiuni din 1929: la începutul anilor '30 moda a devenit mult mai banală și mai serioasă după nebunia anilor '20.

Criza cauzată de coronavirus, de asemenea, va duce, probabil, la o inversare completă a priorităților și tendințelor care s-au consolidat în perioada anterioară. La nivel global ultimii ani în industrie s-au caracterizat printr-o explozie a interesului pentru moda de stradă.

Astăzi experții spun că tendințele în modă nu se vor schimba la fel de repede ca în ultimii ani. Totuși, dorința de a se îmbrăca expresiv nu dispăre. În acest sens, ne putem aștepta la o dezvoltare mai dinamică a îmbrăcămintei virtuale. Ținutele digitale vor costa mai puțin, vor potoli setea de cumpărături și tendința de a avea ceva nou în garderobă și nu vor provoca poluarea mediului pe care o provoacă supraproducția în industria modei.

Concluzii

În concluzie putem menționa că fiecare val de criză economică, globală sau locală a influențat semnificativ schimbarea preferințelor consumatorului și, în consecință, dezvoltarea industriei de modă. Cu toate acestea, trebuie recunoscut că fiecare val de criză a fost un fundal excelent pentru intensificarea căutărilor designerilor pentru noi soluții creative sau noi propuneri de design pentru formarea tendințelor noi în modă.

Referințe bibliografice

1. РАЗУМОВА, М. Модная болезнь: как мировые кризисы влияли на фэшн-индустрию [online]. In: *Snob.ru*: [blog]. 7 aug. 2020 [accesat 10 mai 2023]. Disponibil: <https://snob.ru/entry/196189/>
2. БЕСЧЕТНИКОВА, Н. Через тернии: как мировые кризисы меняли моду и что будет с трендами после коронавируса [online]. In: *spltnik*: [blog]. 27 iun. 2020 [accesat 10 mai 2023]. Disponibil: <https://www.spletnik.ru/look/news/moda/97124-kak-krizisy-menyali-modu.html>
3. MOWER, S. *Мода в период кризиса: уроки военного времени, которые мы можем перенять у прабабушек* [online]. In: *vogue.ru*: [site]. 13 apr. 2020 [accesat 10 mai 2023]. Disponibil: <https://www.vogue.ru/fashion/moda-v-period-krizisa-uroki-voennogo-vremeni-kotorye-my-mozhem-perenyat-u-nashih-prababushek>
4. Clothing in WW2: CC41 and the Utility Clothing Scheme [online]. In: *Museum of Cornish Life*: [site]. 28 apr. 2021 [accesat 19 mai 2023]. Disponibil: <https://museumofcornishlife.co.uk/2021/04/28/clothing-in-ww2-cc41-and-the-utility-clothing-scheme/>
5. IVAN, M. Christian Dior își prezintă colecția revoluționară New look [online]. In: *Publimix*: [site]. [accesat 19 mai 2023]. Disponibil: <https://publimix.ro/blog/boutique/1947-Christian-Dior-New-Look>
6. АДЦЕЕВА, Б. *Революционные 1910-е: эмансипация и мода против войны* [online]. В: РИА НОВОСТИ: [site]. [accesat 19 mai 2023]. Disponibil: <https://ria.ru/20120407/606584454.html>

1 Hedonism (din greacă *hedone* — „plăcere”) este o concepție etică și un curent filosofic ce proclamă plăcerea, desfătarea drept binele suprem, iar năzuința de a o obține- principiu al comportamentului.

VISUAL COMMUNICATION TECHNIQUES IN THE AMBIENTAL DESIGN PROCESS STAGES

TEHNICILE DE COMUNICARE VIZUALĂ ÎN ETAPELE PROCESULUI DE DESIGN AMBIENTAL

ȘTEFANA-ROXANA STOICA¹,

doctor, asistent universitar,

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

<https://orcid.org/0009-0007-7632-5150>

CZU CZU 7.05.01

747.01

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.30>

Knowledge about the design thinking process definition and visual communication techniques is a must have for any designer who is truly dedicated to developing and delivering designs that satisfy the needs and requirements of the clients. Basically, a design process consists of the following standard stages: identification, documentation, definition of the design options, selection of the best-fit option, and design implementation. Given the many different ways in which a design concept and a design solution can be developed, starting a new design project will always be a real challenge for any designer. Conditionality and freedom of choice are the two conflicting constraints that are inherent to any design project implementation, whose common denominator is the need for innovation and evolution.

Keywords: design, designer, process, beneficiary, aesthetic, functional, stages

Definirea procesului de design și cunoașterea tehnicilor de comunicare vizuală sunt noțiuni pe care un designer trebuie să le posedă în procesul de crearea designului pentru beneficiari. În sens larg, procesul de design este format din etape standard-etapa de identificare, etapa de documentare, etapa de creare a variantelor de design, etapa de selectare a variantei optime — și etapa de implementare. Diversitatea modurilor de creare a conceptului și a soluției de design face ca designerului să i se pară întotdeauna o provocare conceperea unui nou proiect. Condiționalitatea și libertatea privind desfășurarea proiectului de design sunt două noțiuni diametral opuse care au un numitor comun -necesitatea de inovație și evoluție.

Cuvinte-cheie: design, designer, proces, beneficiar, estetic, funcțional, etape

Introduction

Design is the process of creating objects, systems and experiences that are both aesthetically pleasing and functional. This may include CAD/CAM product design, joining elements within a space, graphics, architectural elements and so on. Solving the problems and improving the user's experience are the main goals of the designer.

According to the Italian designer Massimo Vignelli „There is no design without discipline” [1 p. XLVIII]. Seen from the perspective of this quote, the concept of design discipline may be regarded as a logical and phased thinking of the design process.

The ambiental design process stages

Although the interior design process may vary with each project and designer, it normally consists of the following stages: initial consultation, space planning, material selection, detail design, project execution, project completion and post-implementation maintenance and improvement.

In the initial consultation stage, the designer meets with the client to discuss about the client's needs, expectations and, last but not least, about budget. Space planning is the second stage of the design process, at which point the designer comes up with a plan for the space to be designed, taking into account issues dealing with circulation patterns, lighting [2 p. 13-15] and functionality (i.e. utilities —

1 E-mail: stoica_stefana93@yahoo.com

water & gas installation, layout drawing). Then comes the selection of the materials and the finishes to be used in the project (which means choosing from the type of paint, wallpaper, flooring, furniture and decorative objects, to the type of house appliances). In the detail design stage, the designer draws sketches and builds models to illustrate what the final space will look like. The project implementation stage requires the designer to work with teams of builders and installers, to have the project completed as planned.

The milestones described above are the steps the designer should go through simultaneously with the architect. In the interior space planning stage, the designer consults with the architect on matters dealing with structural walls, pipe laying and electrical installation plan. Once these details are clarified and defined with the architect, the designer proceeds to the next stages of the design process.

Deciding the interior design style is yet another important step in the design thinking process described above. More specifically, the designer is supposed to present the client with different interior design options, illustrating various styles of furniture and the arrangement of the pieces of furniture and ornamental objects inside the space, as well as the types of finishes the designer proposes for the interior decoration of the space in question. At the same time, the design options presented to the client should be accompanied by bills of materials and products proposed, for the client to get an idea about the total cost of the project.

The stages of the design process may differ depending on where the project stands at any point in the course of its unfolding. The design process stages described above have been defined taking account of the spatial limitations imposed by the architect, knowing that the architect, too, is bound to comply with constraints in terms of project costs and space.

Below is an example of the stages in a design process, where the designer is requested to design a space that exists for real, a space where all pipelines, plumbing and electrical installations are already in place.

In this case, the designer will generally follow the following steps: identifies the space (the designer actually goes on site, takes pictures and takes measurements — specifying the sizes on the floor plan, the sizes of the beams and all the other structural parts), establishes the conceptual references (the designer meets and discusses with the client, to find out what the client's preferences are in terms of style, how he sees the project and what his expectations are regarding the space design. During this kickoff meeting, the designer will try as much as possible to discover the client's temperament and personality and his or her expectations regarding the space design. Based on such findings, the designer will have to find the best way to transpose the client's desires into spatial elements that satisfy the practical needs as well as the ergonomic and aesthetic expectations of the client. The next step is the definition of the spatial-aesthetic requirements (the designer, in consultation with the client(s), identifies what space is to be allocated to what activity and draws up a list of the client's materials, finishes and colors of choice).

At this stage, the designer should have a questionnaire with him, in which he will write down the client's personal data (name, age, gender, address) and the client's wishes and needs regarding the space to be designed. Questions should concentrate on the practical, functional and aesthetic aspects of the space and on its fitting out. The questionnaire should be customized to each client, unless the designer plans to present it to future clients who look for a professional interior design. In the case of corporate clients, a questionnaire regarding the ergonomic [3 p. 262-263] control at the workplace will have to include specific fields, to be filled in with information about the main and the secondary line of business, specifying whether the work is physically demanding, requiring special skills and attention, and whether changes are needed in terms of temperature, lighting or noise at the workplace, all of which are meant to assess the amount of workload. Another section of the questionnaire that is applicable to companies will contain a set of questions that are meant to help the interviewer come to a conclusion as to how to reduce the physical strain at the workplace. The position of the body during work is vital for

the health of the worker. Ergonomics seeks to solve occupational disease problems and create a work space that is adapted to the height of the worker and the work plane. Its role is to facilitate the correct gripping or handling of the work tools from an anatomical point of view and to make the worker feel comfortable working in a space that is large enough for him/her to carry out job-related tasks.

In the next stage, the designer draws the sketches and the technical drawing, marks the electrical, sanitary and gas installations on the plan, thereby establishing the limits of the space. The circulation plan (the plan of functional connections between rooms) should be drawn up before developing the design options for space [4 p. 131-293] furnishing. At this stage, the designer should plan the space taking into account the functionality and the ergonomics of the pieces of furniture and of the space [5 p. 478-480, 482, 500, 514,548, 566-568] itself, in terms of traffic (the space required for the people to move unobstructed round and about the various interior decoration objects).

Ergonomics is an overarching science that encompasses many different fields of expertise [6 p. 56], such as sociology, medicine, psychology and philosophy and applies distinctly to each such field; therefore, the designer should by all means know what the needs of the users are exactly; in other words, the designer should take into account all of the elements that make a space work seamlessly.

At this stage, the designer makes a list of objects, specifying the number of required items, their features, dimensions and prices, as well as the vendor that sells them. Generally, the designer will present the client with at least three options illustrating the arrangement of the objects across the space.

To prevent the client from changing his mind in the stage of selection of the interior decoration items, it is recommendable that the designer present the client with a moodboard [7 p. 232-233], with visuals illustrating the proposed interior decoration of each room, to help the client decide whether the colors, textures and shapes proposed are to his/her liking and whether they need not be modified. This stage of the design process is therefore the most intricate and utterly important, because at this point the parameters are established within which the design will have to fit in order to satisfy the requirements of the client and to prevent changes in the later and more advanced stages of the design process.

Next is the stage where the designer and the client establish in common the final arrangement of the objects in the space and agree, if the case, on what items of furniture, interior decoration and finishes should be revised so as the project may not exceed the price the client has estimated and is willing to pay.

The design contract should also stipulate the period of time during which the designer will provide assistance in the stage of execution of the finishes and the arrangement of all interior design elements in the space. The design contract should also specify whether the designer executes the interior design by creating spreadsheets with related cost estimates, hand sketches, 2D dimensioned plans with options illustrating the arrangement of the objects in the space, 3D space design showing the products that can be purchased directly, or a 3D design of the furniture to be custom-made (in which case the designer's fee increases), including the assistance services to be provided throughout the project (meaning that the designer also agrees to be responsible for the proper execution of the interior decoration stages).

There are many design thinking process methods. According to the theory taught at universities, the design process encompasses the following stages: identifying the design brief, documenting the brief, developing the concept, selecting the best-fit solution and implementing the design project. In a broad sense, these stages are universally valid, but they leave room to different approaches and research pathways, so that the designer is sometimes forced by circumstances to go again through one or another of the earlier stages in the process.

Visual communication techniques

Visual communication techniques that are used in the ambiental design process include: quick sketching, moodboarding, diagrams, infographics, mockups, samples and presentation boards. Quick sketching of ideas and concepts is the most popular visual communication technique in the design process.

In terms of the types of visual composition, the sketches can be classified as follows: the conceptual sketch — the primary one, the investigative sketch (landmarks, details, functionality) and the presentation sketch (views and perspective) showing how the design will look like in real life, by adding shades and creating textures through hatching. It comes in handy at any stage of the design thinking process, enabling designers and stakeholders to quickly explain and to understand ideas and concepts. This technique is commonly used in ambient design, product design, graphic design, graphic and fashion design etc.

A diagram [8] is a graphic representation of a piece of information or of a process flow, whose role is to explain and to make viewers understand the info or the process it illustrates. Diagrams can include elements such as geometric shapes, lines, symbols or images, all of which help getting the message through. In the case of ambient design, spatial diagrams (plans) are used for space planning and organization. Examples of spatial diagrams are circulation diagrams, visual diagrams, floor diagrams and programmatic diagrams. Spatial diagrams [9 p.132-139] are developed in the stage of space function identification. Spatial diagrams are tools that are used in environmental design to plan and organize a space. They can be used to analyze how the different areas within a space relate and interact with each other.

Circulation diagrams show how people move around a space and how circulation routes should be organized in a way that will boost space effectiveness and level of comfort. Visual diagrams illustrate how different areas of a space are either exposed to or hidden from each other. Level diagrams show how different areas of the space connect through different levels (between floors) or the difference in level between a terrace and a garden, for example. Programmatic diagrams illustrate how the different functions of a space are organized and connected with each other. All these types of diagrams require logical and analytical thinking.

Infographics use symbols, connecting lines, arrows and bifurcations to communicate relationships and information flows. Infography is a visual communication technique that exposes main, secondary, tertiary and even connecting, related concepts. The purpose of infographics is to present complex information in a way that makes it accessible and easy to understand by a large audience. Infographics are used to display concrete, documented and clear data, such as notions related to the history and the stages in the evolution of a project, and to extract important ideas and insert all kinds of cultural, social, economic, political, artistic concepts.

While diagrams are rather focused on representing information in a clear and precise way, infographics concentrates on delivering information in an attractive and easy to understand manner. Infographics are more complex than diagrams because they contain a larger amount of details, written information (even full sentences) and images. Moreover, infographics will always take into account the composition principles.

A moodboard [10 p. 12-34] communicates creative ideas, being at the same time a source of inspiration. A moodboard [11] is a visual tool that helps communicate design concepts and ideas. It is a collection of images, materials, color palettes, text and other elements that are arranged in such a way as to evoke a particular style or feeling. Moodboards can be part of a design project for a wide range of industries, from interior design to fashion, product design, advertising and many more.

Architecture mockups are highly instrumental in the design process because they are a three-dimensional representation of the project, allowing designers and stakeholders to visualize what the final project will look like. Mockups can be used to test different ideas and solutions before transposing them into the project, which is why they come in handy when it comes to saving time and money. Mockups show how a space will look like, how it will work and be used. Besides, they simplify and streamline communication between designers and project stakeholders. Mockups can be digital or physical and can be made of different materials and techniques. Basically, mockups facilitate the understanding of the project and the making of informed decisions. Mockups are models of a new project, showing how the project will look like in the end. They can be used to illustrate the architecture of the project or what the interior design of the space is going to look like.

Swatches are also used to show the final look of a project, but they are rather concentrating on details about the materials to be incorporated in the project. A sample may be used to show how a certain material will fit into the project and to help the designer and clients decide on the choice of materials (in terms of textures and shades) by comparing their physical features as well as their aesthetic qualities. Mockups and samples are both visual communication techniques and can be used in tandem, for the client to see the big picture of the project.

Depending on the degree of interest shown by stakeholders in a particular area within the space to be designed, the designer decides on the scale at which the model (mockup) will be built. The mockup will normally be accompanied by design presentation boards illustrating all the stages of the design process. Design presentation boards as such and the way they are put on display are also visual communication techniques within the design thinking process. Presentation boards should be displayed on one row or on two rows, always from left to right, in the reading direction. The way the boards are arranged will also depend on space availability and on how the boards are to be displayed (horizontally — landscape, or vertically — portrait). For example, students' project presentation boards are size A1. Presentation boards come with mockups and samples, so as to show the overall picture of the project, combining 2D and 3D views. They give viewers the chance to actually touch the finished product. Presentation boards are numbered and are built to match each design process stage, i.e. design data, documentation, problem identification, design options, final solution, renderings and mock-up photos.

In ambient design, presentation boards and moodboards in particular should be conceived in such a manner as to immerse viewers into the story and into the vibe, by using color hues, shapes, textures and compositional principles, so that viewers may involuntarily activate, just by looking at the presentation board, one, two or even all their five senses — depending on what the designer intends and desires to achieve. In other words, the designer should be at the same time knowledgeable about the psychological effects of colors [12 p. 21-28] on people and fully capable to identify a material by merely touching and feeling it and to pay attention to sensorial synesthesia (connection between the sense of smell and the visual sense).

All the elements described above can be combined harmoniously, provided that they are correctly positioned on the page and provided also that the designer is well aware of the rules of composition. The design process refers to the systemic method by which designs are conceived, planned and carried out. The process involves application of inter alia, technological, aesthetic, cultural, economic principles, to fully satisfy the needs of the users.

The design and the designer

Sometimes, students as well as fully-fledged designers encounter situations where the design solution stage does not follow what in theory is known as the conventional sequence (unfolding) of the design process stages. For example, students or designers may initially see the design brief from the angle of their personal knowledge. However, after a more thorough documentation on the given brief, they may find that they lack bits and pieces of the information they need to actually carry the project through. Documenting the brief allows students and designers to structure and identify key information and hence to come up with creative ideas and points of view about the design subject, the technologies available for that specific design brief, thereby narrowing down the range of concept design approaches. At that point, the brief starts taking shape and the designer enters the step in which he or she resorts to imagination, creating the model by giving due consideration to the relevant technology and to the target-culture.

Documentation on a particular material can also be extended to include cultural and historical issues, which will lead to the classification into a certain category of the objects/ interiors where that specific material prevails. All these will lead to formulating a conclusion about the design concept, based on which the design object will be conceived.

When the design process is targeted towards a certain culture, the student or the designer will first of all resort to his or her knowledge, looking for information about the social, cultural, economic and aesthetic features of the country in question, cross-checking the info for the sake of accuracy. The designers-to-be will structure their personal ideas about the design brief, which leads to concept innovation. Then, they will concentrate on the details of the model and on the structure and the technique they are going to employ in the design.

The difference between an interior designer and an ambient (environmental) designer is that the latter not only has all the duties of an ambient designer, but he/she is also responsible for how the space feels, sounds and smells like, by giving instructions regarding space acoustic and redolence. Moreover, the ambient designer is expected to decide on the best choice of lighting systems, light shades and intensity, lighting fixture arrangement in the space and adjustment of the light dispersion area. In other words, the ambient designer chooses the fragrance, the lights and the background music that best fit the interior space, thereby creating a complete and sophisticated picture.

Broadly speaking, an interior designer focuses on designing the interior spaces from a functional and aesthetic point of view, whereas an ambient designer concentrates on designing exterior spaces, striving to create an environment that enhances people's quality of life. A designer's knowledge should encompass both these fields of expertise, so that he or she may be able to create a seamless space that resonates in perfect harmony with both the environment and the needs of the users.

Limitations in the design process may or may not be beneficial to creativity. Without certain restrictions a designer might be inclined to use an excessive amount of details, feeling somehow that all details are utterly interesting and necessary, ending up creating a multitude of variants of the design brief. On the one hand, such an approach may be beneficial, because the designer will enjoy full freedom of choice and will not be constrained by functional or aesthetic limitations. Yet, on the other hand, he will most likely waste valuable time and thus face the risk of running behind schedule and exceeding the design delivery deadline. Worse even, the designer's wild imagination may stimulate his creativity to the point where his or her finished product or interior design will, alas, prove unfeasible, due to real-world functional, technical or conceptual constraints.

The technical limitations identified by the designer in a design project are bi-directional: 1) design for compliance (meaning that the shape modifies depending on the technical dimensions [7 p. 41], 2) design according to proposal (mechanism, for example), by emphasizing the advantages, innovation and evolution of the model and implicitly the proposition to launch a new product. In the case of perceived social, cultural, historical and religious constraints, the designer or the student will engage in a more detailed documentation, so that he or she may come up with strong arguments and a well-defined opinion in support of graphic exemplification and sketches of ideas.

Designers and art & design university students may already have a design solution in the back of their mind, even without going through the theoretical stages of the design process. Sometimes it is all just a matter of momentary inspiration, a sort of epiphany revealing an overview of the product or of the interior to be designed. In this particular case, designers/students will have to justify their ideas and to create moodboards and documentation for the model, technology, style and culture, to substantiate their design concept as a whole. In other words, they will have to validate the concept before the beneficiary, along with the quality and accuracy of the design creation.

Another important task of the designer is to try to identify the users' degree of interest in the design. Then the designer should proceed to a market study, assessing the extent to which the targeted range of products are being merchandised, the interest manifested in the technology that is much to the users' liking and, last but not least, the culture or the geographical area where that type of design is wished-for and actually purchased. These steps in the process help the designer identify the market niche the design should target. Towards the end of the design process, the designer will establish the final model, the color and the shades to be used, the technology and the concrete design brief and con-

cept. Putting all the elements described above together, the designer will finish the design, observing all the documented requirements, yet passing the design concept through his or her own perception, so as to finally come up with an innovative idea.

The client should feel empathically associated and physically and psychologically drawn by the proposed design. Roger Martin, as quoted by Magda Sficlea in her book [13 p. 13], believes that the moment of purchasing a design product occurs through the intuitive discovery of the buyer. According to C. Șaramet, the designer finds it difficult to decide when to use intuition [6 p. 71] versus logic or vice versa, during the design thinking process.

Conclusions

Broadly speaking, to outline their design thinking process, designers should ask themselves the following questions: what/why/to whom/how? The question „why?” helps define the motivation, the question „to whom?” helps establish the target-niches and the question „how?” helps identify the design creation method. Often, designers answer the last question with the idea of sustainability in mind.

The decision to acquire or to use design products may depend on the need or, sometimes, on the desire to satisfy a personal pleasure of the user. Nowadays, contracting a designer to decorate an interior space or to design a product proves people’s openness to and understanding of the fact that a person who is illiterate in the field of design cannot possibly interfere with the expertise of a professional who has studied for years to become capable to give clients the best piece of advice and to develop accurate, top-quality designs.

Acknowledgments: Many thanks to Proinvent Project — Enhancing performance and innovation in excellence of doctoral and postdoctoral research — Proinvent, contract no. 62487/03.06.2022 POCU/993/6/13 — SMIS code: 153299.

Bibliographical references

1. LEFEVRE, M.A. *Managing Design* [online]. USA: WILEY, 2019. [accesat 12 mar. 2023]. ISBN 978-111-956-176-7. Disponibil: <https://tinyurl.com/2nmp4czz>
2. CLAIR, St.K. trad. Moroiu M., *Colors and their secret life*. Bucharest: Baroque Books & Arts Publishers, 2017. ISBN 978-606-8564-78-4.
3. GRANDJEAN, E. *Principles of ergonomics*. Bucharest: Scientific Publishing House, 1972.
4. PANERO, J., ZELNIK, M. *Human dimension & interior space*. New York: Whitney Library of Design an print of Watson-Guptill Publications, 1979. ISBN 0-8230-7271-1.
5. REZNIKOFF, S.C. *Interior Graphic and Design Standards*. New York: Whitney Library of Design an imprint of Watson-Guptill Publications, 1986. ISBN 0-8230-7298-3.
6. ȘARAMET, C., BEJAN, M. *Industrial design*. Cluj-Napoca: Scientific and Technical Publishing House, 2006. ISBN 973-7867-01-7.
7. RAMSTEDT, F. *Interior design: guide*. Bucharest: Publica Publishing House, 2020. ISBN 978-606-722-406-1.
8. *IBM Planning Analytics with Watson: Types of dyagrams* [online]. [accesat 22 febr. 2023]. Disponibil: www.ibm.com/docs/ro/planning-analytics/2.0.0?topic=charts-chart-types
9. MITRACHE, A. Sustainable interfaces of architecture. In: *Architectural design theory* [online]. Bucharest: Built ideas. SP FA UAUIM. EUIM — Ion Mincu University Publishing House, 2021. [accesat 22 febr. 2023]. Disponibil: www.editura.uauim.ro/pub/eim-461-70.pdf
10. GREY, S. *Mood Board Book: Beautiful Book to Create Great Mood Boards with Blank Templates*. S. L.: Independently Published, 2019. ISBN 978-1797948522.
11. CLANCY, M. *Make beautiful, shareable moodboards in minutes with Milanote* [online]. [accesat 12 mar. 2023]. Disponibil: www.milanote.com/guide/moodboard
12. MUREȘAN, P. *Color in Our Lives: the Kaleidoscope Collection*. Craiova: Ceres Publishing House, 1987.
13. SFICLEA, M. *Designer’s competences in approaching the design process*. Iași: Performantica Publishers, 2015. ISBN 978-606-685-290-6.

VALORIFICAREA MATERIALELOR NECONVENȚIONALE PRIN PRISMA ARTICOLELOR DE PODOABĂ VESTIMENTARĂ CONTEMPORANĂ

VALORIZATION OF UNCONVENTIONAL MATERIALS THROUGH THE PRISM OF CONTEMPORARY JEWELRY

INGA MAȚCAN-LÎSENCO¹,

magistru în arte, asistent universitar, Universitatea Tehnică a Moldovei,
doctorandă, lector universitar, Universitatea Liberă Internațională din Moldova
<https://orcid.org/0000-0002-2419-1396>

CZU 687:671.12-03

671.12:574

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.31>

Scopul studiului dat este determinarea unor aspecte legate de materialele neconvenționale: contradicții în aparatul conceptual existent în bijuteria vestimentară contemporană fabricată din materiale neconvenționale. Totodată, sunt atinse aspecte legate de conexiunea slabă între teorie și practica de proiectare și confecționarea podoabelor, utilizând materialele neconvenționale; lipsa de experiență în producere a podoabelor, utilizând materialele neconvenționale; depistarea unor discrepante între necesitatea practică și abordările propuse pentru soluționarea problemei. Pentru atingerea acestui scop, autorul a apelat la analiza și sinteza materialului de specialitate existent, la interviuri cu artiști și meșteșugari, la analiza de articole și trenduri pentru introducerea informației noi în circuitul științific pe baza documentelor existente.

Cuvinte-cheie: materiale neconvenționale, bijuterie și podoabă vestimentară contemporană, podoabă artistică

The purpose of the given study is to determine some aspects related to unconventional materials: contradictions in the existing conceptual apparatus in contemporary costume jewelry made from unconventional materials. At the same time, aspects related to the weak connection between theories, design practice and the making of ornaments using non-conventional materials are touched upon; lack of experience in the production of jewelry using non-conventional materials; detecting some discrepancies between the practical requirements and the approaches proposed for solving the problem. To achieve this goal, the author used the analysis and synthesis of the existing specialized material, interviews with artists and craftsmen, analysis of articles and trends for introducing new information into the scientific circuit based on existing documents.

Keywords: unconventional materials, contemporary costume jewelry and adornment, contemporary art, adornment

Introducere

Scopul cercetării este examinarea, explorarea și utilizarea materialelor neconvenționale în podoaba vestimentară contemporană care vor exterioriza niște oportunități noi pentru realizarea articolelor cu un design unic și inovator. Relevanța studiului dat este determinată de următoarele aspecte: conexiunea slabă între teorie, practica de proiectare și confecționarea propriu-zisă a podoabelor; contradicții în aparatul conceptual existent în podoaba vestimentară contemporană; lipsa de experiență în producere a articolelor confecționate din materiale neconvenționale; depistarea unor discrepante între necesitatea practică și abordările propuse pentru soluționarea problemei date. Sursele științifice vizând problema noastră enunțată susțin că există mult mai multe izvoare ce descriu unele capacități tehnologice de decorare a podoabelor vestimentare din secolul XXI prin utilizarea materialelor neconvenționale în articolele propriu-zise [1 p. 6]. *Partea teoretică* - materialele neconvenționale pentru podoabe -sunt materiale neutilizate anterior în articole și nu se regăsesc din anumite circumstanțe în categoria celor tradiționale. *Partea practică* -după opinia unor artiști experimentați, sarcina principală a podoabei contemporane constituie influința psihologică asupra emoțiilor viitorului posesor. Conceptele dezvoltate de către designeri și meșteri sunt experimentale, niște improvizații creative, care provoacă sentimente adesea eronate. Podoabele vestimentare sunt preferate frecvent de genul feminin,

¹ E-mail: inna.matcanlisenco@mail.ru

acestea, fiind într-o varietate mare de articole, sunt elaborate de către designeri și bijutieri în vogă din sec. XXI precum: KerryHowley, Nora Fok, Heejoo Kim, Sarah Hood, Allison Hilton Jones, MarikoKusumoto [2 p. 90-108], Azure Anastasia etc.; pe teritoriul României -David Sandu, Liana Sălăgea; în Republica Moldova -Lucienne Buga, Lidia Puică, Școlnic Cristina, Râbacova Elena etc., care utilizează în creațiile sale materiale neconvenționale.

În prezent toate podoabele pot fi divizate în următoarele tipuri: *clasice, etnice, avangardiste*. Însă una din clasificări presupune un alt fel de grupare pentru podoabe: *lux, bijuterii, din aliaje medicinale, suvenir*. Prețul podoabelor stabilește o altă clasificare: *podoabe de calitate superioară*, care, fiind asamblate pe cale manuală, au un aspect elegant; *podoabe ieftine*, lipsite de un gust estetic, realizate din materiale primitive; *podoabe scumpe*, acoperite cu aur sau argint, care, fiind incrustate cu pietre semiprețioase, greu se disting de cele naturale fără intervenția specialiștilor giuvaergii, iar costul corespunde calității acestora; *podoabe de autor*, asamblate din mărgele, lemn, scoici, fire, mătase și alte materiale în podoabă complet unice. De obicei, aceste articole sunt exclusiviste, deci, sunt scumpe. Pentru a nu diminua valoarea imaginii, este necesar selectarea articolelor potrivite. Avantajele podoabelor în comparație cu bijuteriile: *asortimentul larg de articole, prețul, gama cromatică variată*. Așa cum e și firesc, toate cele menționate anterior au stat la baza acestui studiu.

Materialele și articolele neobișnuite de podoabă vestimentară contemporană

Există o gamă largă de materiale neconvenționale utilizate în confecționarea articolelor de podoabă vestimentară contemporană, care pot fi selectate în dependență de scopul final al autorului (trăsăturile distinctive, potențialul estetic). Printre ele se regăsesc: *materiale ecologice* — perle, corali, piatră vulcanică, cochilii, os [3 p. 293-295], lemn, semințe și nuci. Acestea, fiind durabile, pot fi șlefuite, plisate, sculptate cu o varietate mare de culori cu texturi. Actualmente foarte solicitate sunt: pielea, cânepa, bambusul etc., care cuprind și materiale reciclate — plasticul și hârtia reciclată (**Figurile 1, 2**); *materiale organice* (podoabe confecționate din piele, păr, os, coarne etc.), care sunt durabile, pot fi colorate, șlefuite, sculptate în modele și forme unice, transformate în podoabe expresiv-originale [4 p. 73-86] datorită durității și aspectului lor natural (**Figura 3**).

Figura 1. Inel, autor Lucienne Buga, piele, ametist, argint, fibre naturale, lână, 2017



Sursa: foto din incinta Muzeului de Artă Contemporană Brukenthal, 2022

Figura 2. Colier, autor Lidia Puicr. Wild Soul (fir de mrtase reciclatr și poliester, amazonit, turcoaz) 23cm, 2016



Sursa: foto Alex R. din incinta Muzeului de Bijuterie Contemporană EspaceSolidor din Cagnes-sur-Mer, 2019

Figura 3. Brățară, din incinta Muzeului de Arte Vizuale a Facultății Arte Plastice și Design, autor Mațcan-Lîsenco Inga, argint, piele reciclabilă, rodonit, 2007



Sursa: foto din incinta fondului UPS I.Creangă, Facultatea Arte Plastice și Decorative, 2019

Materialele date sunt preferate de designeri, deoarece oferă posibilități creative nelimitate (solicitate de către consumatori), sunt mai sustenabile și mai prietenoase cu mediul înconjurător în comparație cu cele tradiționale.

Există multe podoabe neobișnuite care se disting prin *design, formă, materie primă*. Unele dintre acestea pot fi elegante și subtile, altele, dimpotrivă, sfidătoare, extravagante. Drept exemplu pot servi: *podoabe din benzi de cauciuc, podoabe din insecte vii* (furnici, fluturi, gândaci) montate în interiorul unui articol, *podoabe din plantenaturale* (frunze, flori, ierburi); *inel pandantiv din gheara unei păsări de pradă* (șoim, vulture); *podoabe din oasesau dințidecâprioară*, bivol sau elefant, care se pot orna cu pietre prețioase și se pot utiliza fără monturi decorative suplimentare; *podoabe din gheață*. În general, podoabele fanteziste sunt interesante. Ele permit bijutierilor și creatorilor să-și exprime creativitatea, imaginația. Podoabele vestimentare contemporane cu un design inovator pot ajuta la exprimarea stilului și personalității unei persoane, selectarea potrivită a acestora reflectând preferințele și caracterul, subliniind individualitatea acesteia. Articolele transmit anumite sentimente, emoții în plus. Ele pot avea și semnificații simbolice.

Ecosistemul și materialele neconvenționale. Sustenabilitatea în podoabă

Materialele neconvenționale care nu dăunează ecosistemului au un rol important în reducerea impactului asupra mediului înconjurător și în promovarea sustenabilității în industria bijuteriilor, care au un efect pozitiv asupra sănătății umane și reduc expunerea la substanțele toxice. Optarea pentru materialele date poate contribui la reducerea poluării asociate cu extragerea, producerea de noi materiale și a cantității deșeurilor prin utilizarea unor materiale mai puțin toxice, durabile și care sunt în siguranță pentru mediu. Acestea oferă oportunitatea creării bijuteriilor diverse, remarcându-se prin originalitate. Materialele ce nu dăunează ecosistemului pot contribui la dezvoltarea unei industrii a podoabelor mai durabile și mai responsabile, din punct de vedere ecologic, care să respecte mediul înconjurător, oferind consumatorului produse de calitate. În secolul XXI *sustenabilitatea* este un concept tot mai important în industria fashion (*giuvaiergerie și confecționarea podoabelor artistice contemporane*). În ultimul deceniu accentul principal al sustenabilității podoabelor, care se referă la selectarea materiei prime, este pus pe cele *reciclabile și regenerabile* [5]. Designerii se concentrează pe tehnicile de *producere durabile și ecologice* (utilizarea energiei regenerabile, apa reciclată etc.), dorind să reducă cantitatea de deșeuri generate în timpul procesului de producere prin utilizarea tehnologiilor, tehnicilor mai eficiente și mai ecologice. Sustenabilitatea joacă un rol din ce în ce mai important în industria bijuteriilor artistice, iar creatorii sunt din ce în ce mai preocupați în selectarea materialelor, tehnicilor durabile și ecologice pentru a reduce impactul negativ asupra mediului înconjurător și promovarea producției responsabile.

Contradicții în aparatul conceptual existent în articolele de podoabă vestimentară

În ceea ce privește aparatul conceptual existent în bijuteria vestimentară contemporană fabricată din materiale neconvenționale, există și aici contradicții. Astfel, enumerăm câteva dintre acestea:

1) *Definiția materialelor neconvenționale* — nu există o definiție universală acceptată a ceea ce înseamnă „materiale neconvenționale” în giuvaiergerie. Astfel, poate fi dificil stabilirea criteriilor clare pentru a determina apartenența unui anumit material la o categorie sau alta.

2) *Durabilitatea* — utilizarea unor anumite materiale neconvenționale pot ridica probleme legate de durabilitatea podoabei. Aceasta poate fi în contradicție cu principiile sustenabilității, care ar trebui să fie un factor important în abordarea utilizării materialelor neconvenționale.

3) *Abordarea estetică* [6 p. 154-158]. În cazul *podoabelor confecționate din materiale neconvenționale* poate exista o pasiune pentru crearea podoabelor contemporane cu o estetică inovatoare și neobișnuită. Această abordare poate fi în contradicție cu legăturile ergonomice și de funcționalitate, care ar trebui să fie importante și în cazul podoabelor confecționate din materiale neconvenționale.

4) *Interpretarea simbolurilor.* Utilizarea materialelor neconvenționale poate aduce cu sine semnificații și simboluri noi, interpretate diferit de meșteri sau culturi, fapt ce poate genera contradicții în ceea ce privește înțelesul și valoarea estetică a podoabei create. Este important ca designerii și teoreticienii să abordeze aceste probleme și să colaboreze împreună pentru a dezvolta un cadru conceptual coerent, care să permită o mai bună înțelegere a materialelor neconvenționale în giuvaierie.

Corelația teorie, aplicații practice și lipsa de experiență a utilizării materialelor neconvenționale

Conexiunea slabă între teoria și practica de proiectare și confecționarea podoabelor, utilizând materialele neconvenționale, poate fi un obstacol în dezvoltarea articolelor inovatoare de înaltă calitate. Creatorii pot avea dificultăți în aplicarea teoriei în practică la etapa utilizării acestora, unele materiale sunt susceptibile în procesul de prelucrare sau au caracteristici neprevăzute, ceea ce face anevoioasă aplicarea cunoștințelor teoretice în procesul de confecționare. De asemenea, unele tehnici și metode de lucru sunt mai dificile de învățat și de aplicat, ceea ce cumva va duce la o conexiune redusă între reperatele teoretice și aplicarea propriu-zisă. Plecând de la cele relatate anterior, putem susține că lipsa de resurse, inclusiv de instrumente și echipamente specializate, eventual, afectează capacitatea meșterilor și designerilor de a aplica teoria în practică. Prețul înalt al unor instrumente, materiale neconvenționale constituie un obstacol în dezvoltarea și realizarea podoabelor inovatoare. Pentru a face față acestor provocări este important ca designerii să aibă o abordare multidisciplinară și să colaboreze cu experți din domenii diverse (artiști, giuvaierii etc.). În plus, ar putea fi utilă implicarea în proiecte practice, stagii și colaborări cu ateliere de producere, companii specializate în materiale neconvenționale. Conexiunea redusă între practica de proiectare, teorie și confecționarea podoabelor, utilizând materialele neconvenționale, poate constitui o provocare pentru creatori, designeri, cu o probabilitate depășită prin colaborare, cercetare și implicarea în proiecte practice.

După cum se poate observa, lipsa de experiență în confecționarea podoabelor, întrebunțând materialele neconvenționale, constituie o provocare. În timp ce utilizarea acestor materiale este o sursă de inspirație, inovație, tehnici de producere și metode de lucru diferite pot fi necesare pentru a le transforma în podoabe artistice cu un design original. Pentru a face față acestei provocări designerii ar putea începe efectuarea unor cercetări detaliate și a învăța despre proprietățile și caracteristicile diferitor materiale neconvenționale pe care doresc să la implementeze. În plus, colaborarea cu unii designeri, artiști cu experiență în utilizarea acestor materiale ar oferi sugestii cu privire la tehnici și metode de lucru potrivite. Tehnica securității și echipamentul de protecție adecvat sunt extrem de importante în procesul experimentării, deoarece unele materiale neconvenționale sunt toxice sau produc particule fine în timpul prelucrării, astfel aerisirea corespunzătoare a spațiului fiind o necesitate obligatorie. O sursă de inovație și creativitate constituie utilizarea materialelor neconvenționale în podoaba vestimentară contemporană, fiind și o provocare pentru creatorii care nu au experiență în prelucrarea acestor materiale. Cheia pentru a transforma aceste materiale în bijuterii unice și inovatoare constituie cercetarea și colaborarea cu experții în domeniu.

Disonanțe dintre cerințele practice și abordările recomandate pentru materialele neconvenționale în articole de podoabă vestimentară

În ceea ce privește depistarea unor discrepanțe între necesitatea practică și abordările propuse pentru materialele neconvenționale în podoabele vestimentare contemporane există câteva aspecte importante de luat în considerare:

- a) este important să se asigure că materialele utilizate sunt durabile și pot rezista la uzura zilnică. La realizarea podoabelor meșterii trebuie să ia în calcul faptul că articolele sunt purtate timp îndelungat, astfel este necesar să fie concepute cu o rezistență sporită;
- b) trebuie să se ia în calcul confortul utilizatorului de podoabă. Se sugerează creatorilor să ia în considerare dimensiunea, greutatea și designul podoabei pentru ca aceasta să fie confor-

tabilă și să nu creeze disconfort sau iritații pielii și costul materialelor. Unele materiale pot fi costisitoare sau dificil de găsit, ceea ce poate avea un impact negativ asupra prețului final al articolului. De asemenea, este necesar să fim atenți la disponibilitatea pe termen lung a materialelor și implicarea asupra mediului înconjurător. Așa cum era și firesc, în timp ce utilizarea materialelor neconvenționale în podoaba vestimentară contemporană oferă oportunități de inovație și creativitate, este obligatoriu luarea în calcul de către meșteri și designeri a aspectelor estetice și practice pentru a crea podoabe durabile, confortabile și sustenabile în timp.

Concluzii

După analizarea aspectelor legate de materialele neconvenționale în podoaba vestimentară contemporană, studiul a identificat următoarele rezultate.

Autorul a stabilit că toate podoabele pot fi împărțite în diverse categorii (clasice, etnice, avangardiste etc.). De asemenea, există și alte tipuri de clasificări. Cu toate acestea, este important să menționăm că împărțirea podoabelor în categorii poate fi subiectivă și poate varia în funcție de mai mulți factori, cum ar fi culturile și tendințele actuale ale modei. În plus, utilizarea materialelor neconvenționale poate aduce un element de originalitate și unicitate în designul podoabelor vestimentare contemporane, făcând dificilă încadrarea acestora într-un tipar predefinit. Astfel, putem menționa că autorul a identificat o serie de contradicții în aparatul conceptual existent în podoaba vestimentară contemporană fabricată din materiale neconvenționale. Aceste contradicții pot limita capacitatea creatorilor de a utiliza materiale neconvenționale în proiectarea podoabelor și obținerea rezultatelor dorite. A fost observată o conexiune slabă între teoria existentă și practica de proiectare și confecționare a podoabelor, utilizând materialele neconvenționale. Acestea ar putea duce la dificultăți în aplicarea conceptelor teoretice în practică și ar putea împiedica inovarea în domeniul bijuteriei din materiale neconvenționale.

În contextul problemei abordate, am identificat o lipsă de experiență în producerea podoabelor, utilizând materiale neconvenționale. Aceasta ar putea duce la probleme în procesul de producere și la dificultăți în obținerea unor rezultate de calitate. În acord cu afirmațiile de mai sus, am determinat discrepanțe între necesitatea practică și abordările propuse pentru soluționarea problemelor legate de utilizarea materialelor neconvenționale în bijuteria vestimentară contemporană. Aceste discrepanțe ar putea duce la dificultăți în găsirea soluțiilor optime pentru problemele existente în acest domeniu.

În general, aceste rezultate sugerează că există încă multe provocări de depășit în utilizarea materialelor neconvenționale în podoaba și bijuteria vestimentară contemporană, iar eforturile ar trebui să se concentreze în abordarea și soluționarea acestor probleme pentru a promova inovarea și dezvoltarea acestui domeniu.

Această cercetare încurajează inovația și creativitatea, astfel creatorii sunt liberi să experimenteze cu noi forme, materiale și tehnici de realizare pentru a confecționa articole irepetabile. De asemenea, această cercetare se concentrează pe *crearea unor podoabe vestimentare durabile și sustenabile, accentuând importanța materialelor reciclabile*. Această abordare a podoabelor vestimentare din sec XXI îi permite designerului să materializeze opere care să se îndepărteze de convențiile tradiționale ale podoabelor și să exploreze noi texturi, forme, astfel încât să creeze o podoabă autentică. Cercetarea materialelor neconvenționale care provin din ecosistemul nostru are o semnificație enormă pentru actualii oamenii de știință, dar și pentru viitorii specialiști. Scoaterea în valoare a particularităților podoabelor vestimentare, implementând aceste materiale, este trebuincioasă pentru a încredința acest tezaur urmașilor noștri, utilizând-o drept izvor de inspirație pentru realizarea podoabelor vestimentare contemporane unice.

Referințe bibliografice

1. GERASIMOVA, A., KAGAN-ROSENZWEIG, B., GAVRITSKOV, S. Design of Modern Jewelry Using Unconventional Materials. In: *Proceedings of the International Science and Technology Conference „FarEastCon 2020”*. Series: Materials Science and Engineering, Vladivostok, 6-9 oct. 2020 [online]. Vladivostok, 2021 [accesat 07 febr. 2023]. Disponibil: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1757-899X/1079/2/022049/pdf>
2. Габриэль, Г. Новые и «нетрадиционные» материалы в контексте современного ювелирного искусства. В: *Месмахеровские чтения — 2020: материалы междунар. науч.-практической конф. посвященной 75-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища, 19-20 марта 2020* [online]. Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020, с. 119-123 [accesat 10 mar. 2023]. Disponibil: https://pure.spbu.ru/ws/portalfiles/portal/73936535/Mesmaherovskie_chtenija_2020_Sbornik.pdf
3. Рябинова, С., Ярмухаметова, Д. К вопросу о современных текстильных технологиях. В: *Актуальные проблемы современной науки, техники и образования: материалы 75-й междунар. науч.-техн. конф.* [online]. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017, т. 1, с. 291-293 [accesat 10 mar. 2023]. Disponibil: <https://www.magtu.ru/images/datanews/periodika/apsnto-1-2017.pdf>
4. АСИМ, С. *Экологическая преступность: незаконный оборот дикой флоры и фауны и древесины* [online]. [accesat 10 mar. 2023]. Disponibil: <https://www.un.org/ru/chronicle/article/22217>
5. ZHDANOVA, N. et. al. Design product projecting made of recycled materials. In: *International Journal of Applied Engineering Research*. 2015, vol.10, nr. 24, pp. 45137-45141. ISSN 2666—2795.
6. МАҢСАН-ЛІСЕНКО, І. The composition and esthetics of the fundamental elements in contemporary clothing ornament. In: *Диалоги о культуре и искусстве: материалы XII Всероссийской науч. практической конф. с междунар. участием (Пермь, 12-14 окт. 2022)* [online]. Пермь: ПГИК, 2022, с. 152-159 [accesat 10 mar. 2023]. ISBN 978-5-91201-427-7. Disponibil: https://psiac.ru/sites/default/files/dialogi_o_kulture_i_iskusstve-2022_sbornik_materialov.pdf.

**ВИТРАЖНЫЙ АНСАМБЛЬ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ
ЭТНОГРАФИИ И ЕСТЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ КИШИНЕВА**

**ANSAMBLUL DE VITRALII AL MUZEULUI NAȚIONAL
DE ETNOGRAFIE ȘI ISTORIE NATURALĂ DIN CHIȘINĂU**

**THE ENSEMBLE OF STAINED GLASS WINDOWS OF THE NATIONAL
MUSEUM OF ETHNOGRAPHY AND NATURAL HISTORY OF CHISINAU**

ELENA MAFTIOR¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-7653-2386>

ELEONORA BRIGALDA²,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

<https://orcid.org/0000-0001-7653-2386>

CZU 748.5(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.32>

Esta работа посвящена исследованию истории создания витражей Национального музея этнографии и естественной истории. Излагаются основные данные о состоянии витражей в разные периоды. Освещаются основные характеристики и особенности витражного ансамбля. Раскрывается глубокое символическое значение изображения Уроборос. Аргументируется необходимость реставрации уникальных витражей.

Ключевые слова: витраж, стекло, музей, псевдо-мавританский стиль, символ, орнамент, реставрация

1 E-mail: gumannosti@mail.ru

2 E-mail: eleonora.brigalda@gmail.com

Prezentul studiu este dedicat examinării etapelor de realizare a ansamblului de vitralii al edificiului Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău. În acest scop, sunt evidențiate principalele caracteristici și trăsături ale ansamblului de vitralii în diferite perioade de timp, punându-se un accent deosebit pe semnificația vădit simbolică a imaginii antice Uroboros. În baza cercetărilor efectuate se argumentează necesitatea restaurării vitraliilor — elemente de unicat ale edificiului.

Cuvinte-cheie: vitralii, sticlă, muzeu, stil pseudo-mauritan, simbol, ornament, restaurare

This work is dedicated to the study of the stages of creation and evolution of the ensemble of stained glass windows of the National Museum of Ethnography and Natural History. To this end, the authors highlight the main characteristics and features of the ensemble of stained glass windows in different periods of time, with a special emphasis on the obvious symbolic significance of the Uroboros ancient images. On the basis of the research carried out, the necessity of restoring the stained glass windows is argued — unique elements of the building.

Keywords: stained glass, glass, museum, pseudo-Moorish style, symbol, ornament, restoration

Введение

Великий художник-витражист Марк Шагал писал о витражах, что это прозрачная перегородка между моим сердцем и сердцевиной мироздания. Приходит осознание того насколько тонко смог выразить художник свое восхищение витражным искусством, как элементом связующим земное и духовное. Так в чем же секрет уникальности и загадочной силы влияния витражного искусства на человека? Эта уникальность представлена как физическими и декоративными свойствами стекла, так и широким диапазоном его экспрессивной выразительности. Являясь единственной из художественных техник, где изображение прозрачно, витраж, в отличие от других видов монументального искусства таких как фреска, мозаика, сграффито, выполняет не только декорирующую функцию, но и преобразующую, даря зрителю ощущение погружения в атмосферу духовности и мистики. Солнечный свет, проникая сквозь цветное стекло окрашивает воздух и создает эффект движения цветового изображения. Возможно, поэтому к витражному искусству, издавна мастерами прошлого проявлялся особый интерес. Зная о воздействии цветового луча на сознание человека, художники создавали завораживающие своей красотой витражи, которые оживали при воздействии световых лучей, и воспринимались зрителями как божественный свет. В данной статье, ставится, акцент на важности сохранения витражей Национального Музея Этнографии и Естественной Истории, представляющих историческое национальное наследие и жемчужину культурной ценности нашей страны. Практическая целесообразность данной работы заключена в освещении значимости и ценности национальных витражей с точки зрения культурного наследия Молдовы, а также возможности применения данного материала в работе со студентами, и для дальнейших научных исследований. Основная цель заключается в системном освещении исторических процессов создания и изложении этапов реставрационных работ, уникальных витражей Национального Музея Этнографии и Естественной Истории. Для реализации данной цели были поставлены следующие задачи:

- поиск и сбор теоретической базы посвященной данной тематике;
- исследование исторического аспекта создания витражей Национального Музея Этнографии и Естественной Истории, изучение художественных особенностей витражей;
- изучение влияния пластического языка орнамента, цветовой гаммы и света на создание витражной композиции;
- изучение специальной и методической литературы, исследование исторических источников, монографий, статей, научных отчетов;
- анализ и выводы.

При анализе собранного теоретического материала, выделены несколько основных сегментов: освещена история создания музея, проектирования витражей, изучен композиционный стиль и цветовой спектр витражей, дан анализ центрального символа витража, изложена необходимость реставрационных работ.

История возникновения

Возникновение витражного искусства Республики Молдова началось достаточно поздно, в начале 20 века. В основном витражи мастерами выполнялись под заказ за пределами страны. Монументальные витражные композиции, создавались при строительстве некоторых церквей, например, в старой армянской церкви в Кишиневе, а также в католических храмах. В 1901 году в церкви Святого Николая, был создан сакральный витраж *Вознесение Христово* [1]. К сожалению, время безжалостно вторгается в мир витражей и разрушает хрупкую красоту стекла. Многие уникальные исторические витражи как культурное наследие, оказались навсегда утрачены. Особый яркий пример настоящей художественной ценности представляют уникальные витражи Национального Музея Этнографии и Естественной Истории.

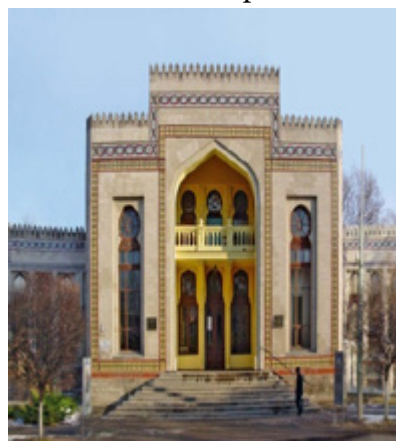
Эта история берет свое начало с 1889 года, когда на базе коллекции экспонатов первой сельскохозяйственной выставки был создан музей сельского хозяйства. Он располагался в здании губернского земства. Со временем коллекция экспонатов возросла настолько, что требовала нового помещения. В 1902 году, председателем Бессарабской земской управы, служил основатель общества естествознания Александр Стюарт (Рисунок 1). Благодаря его стараниям земская управа принимает решение о строительстве здания музея. В результате объявленного конкурса был, допущен к реализации проект архитектора Владимира Циганко. На постройку была выделена огромная сумма в 20 тысяч рублей.

Рисунок 1. А. Стюарт



Источник: интернет

Рисунок 2. Псевдо-мавританский стиль



Источник: интернет

Проект музея был создан в восточном псевдо-мавританском стиле (Рисунок 2). В оформлении здания использовались голубые и розовые оттенки, а также арабская вязь. Отличительная черта псевдо-мавританского стиля в том, что здание напоминает исламскую мечеть, но без минарета и купола, вместо них уникальная витражная крыша [2]. Площадь потолочного витража установленного в центральном зале музея составляет 60 м². Витраж установлен на металлическом каркасе под стеклянной крышей. Еще один витраж был установлен в центральном окне зала, расположенного по улице Sfatul Țării (тогда она называлась улицей Мещанской), идею установки которого выдвинул один из членов губернского земства Константин Казимир. Он пожертвовал 4 тысячи рублей на создание витражей и обустройства зала Casa Mare. Создать эскиз витражей и выполнить сборку, было предложено владельцу Одесской витражной мастерской художнику Леопольду Моке. В письме от 13 августа 1904 года на имя Александра Стюарта, Леопольд Моке сообщил, что он закончил работу над витражами и отправил их в Кишинев. Для установки витражей Моке предлагает прислать в Кишинев рабочего из своей мастерской, который с помощью нанятых 3-х стекольщиков займется установочной работой [2].

Витражная композиция составлена в восточном арабском стиле. Этот стиль характеризуется запретом на изображение человека и состоит из двух видов орнамента геометрического и флористического. Геометрический орнамент представляет собой сетчатую структуру геометрического узора (Рисунок3). Узорам присущ точный и четкий ритм.

Рисунок 3. Геометрический орнамент



Источник: интернет

Рисунок 4. Флористический орнамент



Источник: интернет

Мелкие геометрические фигуры в форме ромбов, прямоугольников, квадратов и узлов входят в состав более крупных фигур [3]. Геометрическому орнаменту в восточных мечетях придавалось особое сакральное значение. Созерцание орнамента способствовало погружению в возвышенное состояние для постижения духовных тайн. Флористический орнамент представлен растительными мотивами и состоит из листьев и соцветий растений (Рисунок4). Цветовая гамма разнообразна, состоит из множества красок. Красный цвет в восточных традициях является охраняющим и защищающим цветом. Красными цветными чернилами восточные мастера писали слова молитв на защитных амулетах. Синий цвет олицетворял небо и силу бога, поэтому наиболее ценными на востоке были амулеты из минералов синего цвета. Желтый и золотой являлся символом духовной чистоты [4].

Символ Уроборос

В центре оконного витража изображен символ Уроборос. Он представлен в виде змеи, пожирающей собственный хвост. Этот символ присущ культурным традициям многих стран. Кончик хвоста всегда изображается в пасти змеи, и таким образом ее тело описывает окружность. Символ выглядит красиво и эстетично, поражает и завораживает своей необычностью (Рисунок5). Точное происхождение этого символа и период его возникновения ученым установить не удалось и по сей день. Однако доподлинно подтверждено, что этот знак — один из самых древних, что дошли до наших дней. По наиболее вероятной версии, символ появился в эпоху Древнего Вавилона, после чего перекочевал в Древний Египет. Позже его позаимствовали древние греки. В культуре скандинавских стран, Индии и Китая также можно встретить этот символ. Загадка появления этого символа на витраже центрального окна учеными все еще остается неразгаданной.

Рисунок 5. Символ Уроборос



Источник: интернет

Рисунок 6. Последствия землетрясения 1940 г.



Источник: интернет

Реставрация и консервация уникальных витражей

30 апреля 1906 года музей был открыт для публики. На посетителей прекрасные витражи произвели неизгладимое впечатление. В 1914 году музей посетил Николай II, давший высокую оценку экспонатам музея. Витражи пережили две войны, но природные катаклизмы и землетрясения нанесли существенный урон (Рисунок 6). Попытка ликвидировать последствия разрушенных сегментов витража была предпринята в 1949 году, недостающие сегменты были заменены обычным стеклом. В результате землетрясения произошедшего 5 марта 1977 года здание музея сильно пострадало, и было закрыто для посетителей. По указанию Министерства культуры Реставрационный совет начал реализацию проекта по восстановлению витражей под руководством архитектора Владимира Дубеларь при участии архитекторов Сергея Гарколицэ, Николая Кидака, Татьяны Гранер и Алы Нану. В результате проведенных исследований были изучены все элементы витражей, включая недостающие, а также определены цвета и размеры каждого сегмента. Из-за отсутствия специалистов по реставрации витражей было принято решение заменить разрушенные и пришедшие в негодность элементы на обычное стекло с последующей росписью. В результате этих работ витражи удалось сохранить. Со временем по причине отсутствия специального ухода, повреждения кровли, химических и атмосферных коррозий, витражи оказались сильно повреждены и требовали срочных реставрационных и консервационных работ.

Реставрация и консервация предполагает выполнение ряда действий, направленных на сохранение, защиту, предотвращение и обращение вспять процессов ухудшения состояния витража. Решение этой проблемы сотрудники музея предложили Игорю Прусакову. Он окончил Технический университет Республики Молдова в 1975 году. В 1987 году он защитил диссертацию в Инженерно-строительном институте города Москвы, где он познакомился с лучшими специалистами в области работы с витражным стеклом. С 1999 года проходил стажировку по созданию и реставрации витражей в Венгрии, Чехии, Германии, Италии, Франции, Швейцарии. Игорь Прусаков вместе с группой помощников предложил разделить реставрационные работы на несколько этапов. На начальном этапе было решено исследовать физическое состояние витража, изучить старинные технологии создания витража, собрать сведения об общем количестве деталей, о состоянии оригинальных и восстановленных деталей при реставрации

прошлых лет. Далее после проведения всех мероприятий по технике безопасности группа планировала переход к следующему этапу. Он предполагал вскрытие стеклянных панелей очистку каждого витражного элемента от наслоений исследование каждой детали на оригинальность и консервацию очищенных элементов витража [5].

В октябре 2023 работы по реставрации и консервации центрального витражного окна были окончены. 20 октября 2023 года состоялась выставка и фотоотчет о проделанной реставрационной работе.

Выводы

Подводя итоги, можно сделать заключение, что поставленные задачи по освещению исторических и реставрационных данных можно считать решенными. Исходя из анализа собранных данных, были выделены важные вехи восстановления нашей культурно — исторической памяти и сохранения нашего национального наследия. Национальное культурное наследие является главным основанием для национальной идентичности народа, вносящего свой вклад в общую сокровищницу культуры. Со дня постройки музея и создания витражей прошло 118 лет, но прекрасные витражи по-прежнему вызывают у посетителей всеобщее восхищение и производят неизгладимое впечатление. Сегодня музей признан самым старинным музеем Молдовы, единственным музеем восточного стиля, важным научным и культурным центром, хорошо известным даже за пределами страны, а уникальные витражи сказочной жемчужиной Кишинева.

Прошли века, но чарующая магия цветного стекла и в настоящее время погружает нас в волшебный мир витражей, отрывая от серых будней, вдохновляя и даря всем нам сказочную реальность.

Библиографические ссылки

1. PODLESNAIA, N. *Pictura monumentală din Basarabia și RSS Moldovenească*: autoref. tz. doct. în studiul artelor și culturologie: spec. 651.01. Chișinău, 2015.
2. КОРОЛЕВ, М. *Витраж как феномен художественной культуры*. В: *Вестник КГУ* [online]. 2009, № 2, с. 213-216 [accesat 16 mar. 2023]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/vitrazh-kak-fenomen-hudozhestvennoy-kultury>
3. КОТЛЯР, В., СЕИТМАМБЕТОВА, Е. *Витражи в мечети Джума-Джами*. В: *Таврический научный обозреватель* [online]. 2017, № 2 (19)-февр. [accesat 16 mar. 2023]. ISSN 2412-5356. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/vitrazhi-v-mecheti-dzhuma-dzhami/view>
4. URSU, M. *Vitrăliile — elemente de unicat ale arhitecturii edificiului Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău*. In: *Revista de etnografie, științele naturii și muzeologie* [online]. 2017, nr. 27 (40), pp. 225-232 [accesat 16 mar. 2023]. ISSN 1857-0054. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/70135
5. ПРУССАКОВ, И. *Реставрация потолочного витража Национального музея природы и этнографии — путь к спасению уникального памятника*. In: *Revista de etnografie, științele naturii și muzeologie* [online]. 2017, nr. 27 (40), pp. 233-234 [accesat 16 mar. 2023]. ISSN 1857-0054. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/233-234_0.pdf

**ВЫСТАВКА КАК ФОРМА ПРОДВИЖЕНИЯ ХУДОЖНИКА:
ИСТОРИЯ И ИЗБРАННЫЕ ПРИМЕРЫ**

**EXPOZIȚIA CA FORMĂ DE PROMOVARE A UNUI ARTIST:
ISTORIE ȘI EXEMPLE SELECTIVE**

**EXHIBITION AS A FORM OF PROMOTION OF AN ARTIST:
HISTORY AND SELECTED EXAMPLES**

АННА БИЖИК¹,

магистр искусствоведения, аспирантка,
Государственная академия искусств, Беларусь
<https://orcid.org/0000-0001-5313-0173>

CZU CZU 7:061.43

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.33>

В статье рассматриваются этапы развития выставочного дела с точки зрения продвижения бренда художника и его работ. Автором проанализированы труды широкого круга исследователей данной проблематики. В качестве фактологического материала рассматриваются как западноевропейские выставки XIX в, так и современные белорусские.

Ключевые слова: художественная выставка, продвижение, изобразительное искусство, белорусское искусство

Articolul examinează etapele dezvoltării activității expoziționale din punct de vedere a promovării mărcii profesionale a artistului și a lucrărilor sale. Autorul analizează lucrările mai multor cercetători care s-au ocupat de problematica dată. În calitate de material factologic sunt prezentate atât expozițiile vest-europene din secolul XIX cât și cele contemporane din Belarus.

Cuvinte-cheie: expoziție de artă, promovare, arte plastice, artă din Belarus

The article examines the stages of the development of the exhibition business from the point of view of promoting the artist's brand and his works. The author has analyzed the works of a wide range of researchers of this problem. Both Western European exhibitions of the 19th century and modern Belarusian ones have been examined and are considered as factual material.

Keywords: art exhibition, promotion, fine arts, Belarusian art

Введение

Кристоф Шери к предисловию книги «Краткая история кураторства» справедливо отметил, что история искусства конца XIX и XX вв. неразрывна связана с историей выставок [1 с. 326]. Поэтому со второй половины XX века выставка рассматривается как социокультурное явление и все чаще становится объектом исследования гуманитарных наук. На сегодняшний день существует много публикаций, рассматривающих различные аспекты выставочного дела в зависимости от специализации их авторов. Например, пространственно-экспозиционный подход к вопросу проблемы репрезентации искусства использован в трудах А.В. Лебедева, М.Т. Майстровской. Тексты С.В. Богородского, А.И. Карловой посвящены вопросу репрезентации современного искусства в музее. Большая часть публикаций по истории выставочного дела написаны иностранными исследователями и не переведены на русский язык. Наибольшую популярность на постсоветском пространстве среди иностранных источников, переведенных на русский язык, приобрела книга Ханса Ульриха Обриста *Краткая история кураторства*. Среди русскоязычной литературы, комплексно рассматривающей выставочную деятельность, стоит отметить работы культуролога

1 E-mail: annabizhyk@gmail.com

Е.А. Карцевой: учебное пособие *Выставочное и галерейное дело* и монографию *Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация*. Среди отечественных авторов можно выделить монографию А.Л. Киштымова, *Беларусь на выставках XIX-начала XX вв.*, изданную в 2021 г.

В рамках темы коммерциализации искусства выставку логично рассмотреть, как форму продвижения бренда художника и его работ. Исходя из этого, цель данной статьи видится в том, чтобы выявить основные этапы в истории развития выставочного дела, которые позволяют говорить о выставке в данном ракурсе.

Этапы становления выставочного дела

Культуролог Е. Карцева называет выставку одним из основных способов, за счет которых искусство существует, осмысливается и функционирует [2]. Аналогично считает и Б. Гройс: «Нет никакого смысла производить искусство, если его не выставлять и не продавать» [3 с. 326]. Именно на выставке результат творческого труда художника получает статус произведения искусства. Здесь работы художников встречаются со зрителем, получают оценку, вбирают и приобретают новые смыслы. Участие в выставке является важной частью профессиональной деятельности художника – это один из способов его коммуникации со зрителем и арт-сообществом. Е. Карцева считает, что участие в выставке помогает авторам выйти из частного пространства в публичное. Логично также предположить, что и узнаваемость художника в обществе формируется посредством выставок.

Начало традиции публичной демонстрации произведений искусства исследователи видят в Античности, в истории искусства Древней Греции. Появление художественных выставок можно связать с необходимостью реализации результатов своего труда, возникшей у художников. На основе дошедших историй, рассказов и «анекдотов» о жизни античных мастеров, большая часть из которых записана Плинием, можно сделать некоторые выводы о системе взаимоотношений в Древней Греции между художником и обществом. Некоторые из них представлены в книге *Античные мастера. Скульпторы и живописцы*. Авторы издания рассматривают античные выставки как «соревнования»: «Конкурсы в Древней Греции являлись своеобразными состязаниями художественных произведений, свидетельством оценки художника, возможностью выявить наиболее талантливого мастера. Они вызывались желанием заказчика получить наилучшее произведение искусства» [4 с. 49].

Но, если говорить о выставках в привычном нам понимании, то первые из них стали проводить в XVII в. во Франции. Речь идет о выставке произведений искусства Парижский салон. Отличительной особенностью этой выставки от всех остальных, которые проводились до, стало то, что: «Салон был первой регулярной, открытой, бесплатной выставкой современного искусства, проводимой в светской обстановке с целью вызвать преимущественно эстетическую реакцию у широкой публики» [5].

Работы участников Салона, удостоенные премии и получившие положительные отзывы в прессе приводили их авторов к финансовому успеху. В обществе было принято покупать и заказывать картины у академиков и известных мастеров, представленных на Салонах. И напротив, картины, которые жюри Салона отвергло, редко находили покупателя.

Наиболее подробно стоит рассмотреть Салон 1863 г. — *Салон отверженных*. В этот год общественности была отведена привилегия решить судьбу картины и художника, составив свое личное мнение о каждом произведении [6].

В 1863 г. по приказу императора Наполеона III художникам, работы которых не были одобрены членами жюри Салона, была предоставлена возможность выставиться. Идея о том, что зритель имеет право на собственное суждение отображена как в заявлении императора, опубликованном в газете *Le Moniteur universel*, так и в словах некоторых художников. Например, в 1861 г. художник Теодор Верон говорил о том, что жюри Салона нужно только для того, чтобы

произведения, поданные на Салон, классифицировать по залам на хорошие, проходные и пр., но выставлять нужно все [6]. Скульптор Антуан Этекс в брошюре 1863 г., которую издали накануне выставки, также выступил с предложением дать зрителю возможность составить собственное суждение о произведениях, т.к. он может быть не согласен с решением Академии. Скульптор считал, что на выставку нужно брать всех, но отвергнутых выставлять отдельно, чтобы публика доказала авторам этих работ, что выставляться им больше не стоит [6]. В рамках рассматриваемого нами вопроса этот эпизод из истории выставочного дела важен, т.к. до сих пор в арт-индустрии публике отводится важная роль. Например, количество посетивших выставку людей является одним из показателей успешности выставочного проекта.

Несмотря на то, что Салон способствовал тому, что многие художники благодаря ему обретали славу и заказы, говорить об этой выставке как о форме продвижения сложно. Изначально Салон задумывался как площадка для демонстрации достижений Французской национальной школы искусства и исключал какую-либо коммерческую составляющую. Оценка коммерческого потенциала и перспективы Салона делается уже сегодня попростовости времени. На момент существования выставки для художников важнее было признание их таланта.

Впервые выставку как форму продвижения используют русские художники, объединившиеся в «Товарищество передвижных художественных выставок» в 1870 г., которое давало возможность выставляться и заниматься популяризацией творчества художников с перспективой получения прибыли.

В 1873 г. подобное коммерческое объединение было создано импрессионистами «Анонимное общество художников, живописцев, скульпторов и гравёров» для организации их первой выставки. Однако импрессионисты, в рамках рассматриваемого вопроса, интересны своими персональными выставками, которыми занимался арт-дилер Поль Дюран-Рюэль. Например, в 1883 г. за январь-июль он организовал выставки Будена, Моне, Ренуара, Писсаро, Сислея. Их особенность в том, что, открывая моно-выставку художника, Поль Дюран-Рюэль продавал не отдельные его картины, а уникальный стиль автора: эксклюзивную манеру письма и личный взгляд художника на искусство. То, что он называл «темпераментом» художника. Можно сказать, что арт-дилер «рисовал» для зрителя творческо-поэтический портрет мастера. Поль Дюран-Рюэль считал, что именно на таких выставках публика по достоинству сможет оценить талант каждого автора (представителя «нового» искусства), «поскольку в больших галереях произведения их [импрессионистов] терялись в массе других, а зачастую были просто плохо экспонированы» [7 с. 99]. На сегодняшний день персональные выставки это одна из основ арт-бизнеса и всей арт-индустрии.

Избранные примеры выставок в Республике Беларусь

Необходимо также привести несколько примеров из истории современного белорусского искусства, когда персональная выставка художника помогла автору в развитии его карьеры. Самая яркая из них — история участия Х. Высоцкой в формировании внутреннего пространства выставочного павильона Беларуси на ЕХРО-2020 в Дубае в 2021 г. Художницей была создана девятиметровая текстильная скульптура *Дерево Познания*, которая стала центральным элементом экспозиции. Показательно, что в проект по созданию белорусского павильона художницу пригласили после того, как представители «Национального центра маркетинга и конъюнктуры цен», участвовавшие в создании павильона и отвечающий за его концептуальное наполнение, познакомились с произведениями Х. Высоцкой на ее персональной выставке *Паларойды* в 2019 г. (Городская художественная галерея им. Л.Д. Щемелева). Творческой группе павильона понравилась эстетика работ художницы. Прообразом для скульптуры *Дерево Познания* стала другая работа автора — *Сотворение Евы*. Она была отмечена организаторами национальной экспозиции. Белорусский павильон за произведение *Дерево Познания* в номинации «Лучшие элементы и детали» в рейтинге павильонов на всемирной выставке ЭКС-

ПО-2020 в Дубае занял второе место. За всю историю участия Республики Беларусь в ЭКСПО белорусский павильон был впервые удостоен награды.

Еще один пример — персональная выставка китайского художника Ло Си *Брожение*, благодаря которой компания *MarkFormelle* предложила художнику сотрудничество, оценив юмор его работ, экспонируемых на выставке. Результатом сотрудничества стала лимитированная коллекция домашней одежды с принтами, на которых изображены персонажи графической серии *Брожение*.

Ярким примером восприятия выставки как формы продвижения является серия передвижных выставок произведений белорусских скульпторов, организацией которых занимался скульптор А. Шаппо. В этот период он возглавлял секцию «Скульптура» Общественного объединения «Белорусский союз художников». Первая выставка была приурочена к празднованию 950-летия города Минска и посвящена скульптурным памятникам этого города. Одной из задач выставки стала демонстрация возможностей скульптуры в формировании эстетических качеств городского пространства.

Выводы

На основании представленных выше примеров можно сказать, что выставка действительно может рассматриваться как форма продвижения бренда художника и его творчества, так как оказывает влияние на развитие творческой карьеры автора работ, помогает в создании его публичного образа, может послужить основанием для будущих проектов и т.д.

Основными художественными этапами выставочного дела можно назвать следующие: 1) Античность, как зарождение традиции публичной демонстрации; 2) Эпоха Просвещение и появление регулярной выставки Парижский салон; 3) появление объединения художников «Товарищество передвижных художественных выставок» с целью организации независимых передвижных выставок по регионам для продажи работ и получения прибыли; 4) выставки арт-дилера Поль Дюран-Рюэля, ориентированные на создание бренда художника; 5) «мегавыставки» (по классификации Е.Карцевой) и кураторские «высказывания» 2-ой половины XX в. — начала XXI в.

Из истории современных белорусских выставок наиболее успешными с точки зрения продвижения авторского бренда художника и реализации его работ можно назвать такие, как *Осенний салон с Белгазпромбанком*, выставки скульптора А. Осташова, персональный художественный проект Х. Высоцкой, который способствовал ее участию в создании белорусского павильона для ЭКСПО-2020 в Дубае.

Выставки в рамках коммерциализации произведений искусства выполняет следующие функции: 1) популяризация и продвижение художественных произведений авторов; 2) создание бренда художника.

Изучения типов, форм и классификаций выставок с точки зрения продвижения помогут в создании качественных по содержанию и коммерчески успешных проектов. В этом видится актуальность рассматриваемого вопроса.

Библиографические ссылки

1. ОБРИСТ, Х.У. *Краткая история кураторства*. Москва: Ад Магнем Пресс, 2014. ISBN 978-5-91103-137-4.
2. КАРЦЕВА, Е.А. *Выставочное и галерейное дело*. Москва: Директмедиа Паблшинг, 2019. ISBN 978-5-4475-5716-4.
3. ГРОЙС, Б. *Утопия и обмен*. Москва: Знак, 1993, с. 245-372. ISBN 5-87707-001-0.
4. ЧУБОВА, А.П., КОНЬКОВА, Г.И., ДАВЫДОВА, Л.И. *Античные мастера: Скульпторы и живописцы*. Ленинград: Искусство, 1986.
5. ГОЛОВАСТИКОВ, К., ДОРОНЧЕНКОВ, И. *Зачем я это увидел? Как начался романтизм? А академизм? Энгр и Делакруа в Салоне 1824 г.* [online]. [accesat 25 oct. 2022]. Disponibil: <https://arzamas.academy/podcasts/299/15>
6. ГОЛОВАСТИКОВ, К., ДОРОНЧЕНКОВ, И. *Зачем я это увидел? Когда художникам стали нужны простые зрители? Эдуард Мане на «Салоне отверженных»* [online]. [accesat 25 oct. 2022]. Disponibil: <https://arzamas.academy/podcasts/299/18>
7. ДЮРАН-РЮЭЛЬ, П., ВОЛЛАР, А. *Воспоминания торговцев картинами*. СПб: Азбука-Аттикус, 2021. ISBN 978-5-389-16477-2.

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI CULTUROLOGIE SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTUROLOGY

SPIRITUL DE SOLIDARITATE REFLECTAT ÎN EDUCAȚIE ȘI CULTURĂ

THE SPIRIT OF SOLIDARITY REFLECTED IN EDUCATION AND CULTURE

MIRELA ȘTEFĂNESCU¹,

doctor, cercetător științific, cadrul didactic asociat,
Institutul de Cercetare Multidisciplinară în Artă,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România
<https://orcid.org/0009-0006-8318-829X>

CZU 316.4.063.34

316.7

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.34>

Articolul sintetizează, în contextul unor crize majore și simultane la nivel mondial (sanitară, război, climatice, naturale, economice și sociologice), câteva aspecte legate de necesitatea reconfigurării umanității, translată în dimensiunea valorilor spirituale, educaționale, relaționale și sociale. Propun, așadar, o privire sintetică asupra unor evenimente culturale și educaționale, care pot genera o conexiune multidimensională a discursului artistic.

În acest sens, voi transpune două dintre cele mai importante evenimente privind dinamica învățământului superior de artă și evoluția cercetării artistice din Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, precum și manifestări culturale care reflectă spiritul de solidaritate.

Cuvinte-cheie: reconfigurare, conexiuni, multidimensională, spirit de solidaritate, educație, cultură

The article summarizes, in the context of major and simultaneous world crises (sanitary, war, climatic, natural, economic and sociological), some aspects related to the need to reconfigure humanity, which is translated into the dimension of spiritual, educational, relational and social values. I propose, therefore, a synthetic look at some cultural and educational events which can generate a multidimensional connection of the artistic discourse. In this sense, I will transpose two of the most important events regarding the dynamics of artistic higher education and the evolution of artistic research at the “George Enescu” National University of Arts from Iași, as well as cultural events which reflect the spirit of solidarity.

Keywords: reconfiguration, connections, multidimensional, the spirit of solidarity, education, culture

Introducere

Evenimentele la care suntem martori de mai bine de trei ani au produs, la nivel global, schimbări majore atât în plan social, relațional, educațional, economic, politic și, fără excepție, și în plan cultural, astfel încât multe dintre activitățile socio-culturale au fost reconfigurate. S-a putut observa că învățământul, cultura, relațiile interumane s-au înscris în dinamica unui discurs profund marcat de criza sanitară provocată de pandemie, precum și de criza umanitară provocată de război. În perioada pandemiei sistemul educațional, programul expozițional etc. la nivel mondial au fost bulversate, astfel încât toate aceste schimbări au fost și sunt resimțite de toți cei implicați în educație, cultură, în organizarea expozițiilor, simpoziunilor de artă, conferințe, artiști, public etc.

Familiarizată deja cu noile tehnologii, cu mediul online și numeroase aplicații, comunitatea și-a plasat multe dintre activități, provizoriu, desigur, în zona virtuală, ceea ce a reprezentat cumva un lucru pozitiv din perspectiva continuității evenimentelor culturale și educaționale. Repoziționarea artelor vizuale într-o realitate digitalizată conduce la o schimbare a modului de percepție a spațiului

1 E-mail: mirela_stefanescu@yahoo.com

virtual, care a eliminat distanțele și granițele geografice, deschizând noi oportunități și făcând posibile conexiuni spirituale dintre artiștii vizuali de pe diferite continente, precum și dintre privitori (cu siguranță, mai mulți în mediul online), conștientizând faptul că perceperea unei expoziții de arte plastice în mediul online este una sintetică.

Așa cum era de așteptat, dezvoltarea erei informațională conduce spre o nouă abordare asupra sistemului comunicațional și celui mediatic din perspectiva interdependenței dintre ele, ceea ce reprezintă un „proces de interferență tehnologică” [1 p. 198] cu alte suporturi comunicaționale — sunet, imagine, text, imagine fotografică, grafisme animate, video.

Asistăm, așadar, la o re poziționare a mediului virtual, în care principalele producătoare de noi forme de artă vizuală sunt concepute prin noile tehnologii, contribuind la schimbarea modului de percepție a lumii.

Prin urmare, procesul educațional s-a adaptat noului context social la nivelul modului de predare — învățare, evaluare etc., însă învățământul artistic a avut mult de suferit datorită acestor modificări profunde. Ceea ce trebuie să evidențiem este faptul că toate activitățile didactice au continuat într-o dinamică la care nu putem să rămânem indiferenți.

Schimbările globale care s-au produs și se produc în continuare reprezintă viitorul omenirii „maturitatea morală și spirituală — e timpul să trecem dincolo de un model care distruge comunitățile, culturile și sistemele naturale” [2 p. 188].

Dinamica cercetării artistice din Universitatea Națională de Arte George Enescu din Iași

În tendința de redimensionare a învățământului artistic superior și de reconfigurare a cercetării în artă, Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași (UNAGE) a înființat, în anul 2020, Institutul de Cercetare Multidisciplinară în Artă (ICMA), care valorifică întregul potențial uman și patrimonial al universității prin activități de cercetare pluri-, inter- și trans-disciplinare. Conceput ca un departament distinct în cadrul Universității Naționale de Arte *George Enescu* din Iași, Institutul funcționează ca un aglutinant între centrele de cercetare deja existente la nivelul celor trei facultăți și al Departamentului pentru pregătirea personalului didactic și școlile doctorale existente în cadrul universității.

Corelată cu strategia de cercetare a UNAGE, activitatea din cadrul ICMA își propune, prin specificul ariilor de cercetare, să accentueze rolul social, umanitar și educațional al artei, promovând cercetările inter, multi și transdisciplinare, ce contribuie la dinamica cunoașterii avansate și al experimentului artistic la nivel național și internațional.

Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași, cea mai veche instituție de învățământ artistic superior din România, își centrează prioritățile pe dezvoltarea instituțională și evidențierea modalităților de cercetare și creație artistică în domeniile artelor vizuale, muzicii și artelor spectacolului teatral.

Astfel, ICMA — UNAGE își concentrează „activitatea pe cercetarea științifică, dezvoltând-o la nivel de excelență și, de asemenea, își propune să devină un partener valoros și constant al infrastructurii de cercetare din țară și străinătate” [3].

În acest demers de susținere a cercetării și creației artistice, un aspect important îl constituie încheierea de parteneriate de colaborare cu instituții de învățământ și culturale la nivel regional, național și internațional.

Deși este înființat doar de trei ani, în cadrul ICMA s-au desfășurat numeroase manifestări științifice și artistice interdisciplinare, susținând, în aceeași măsură, proiectele de cercetare propuse de cadrele didactice din universitate, fiind invitați artiști și cercetători din țară și din străinătate.

„Societatea contemporană este supusă numeroaselor transformări în plan social, economic, dar și în plan științific și artistic. Artele suportă *din mers* inserția tuturor acestor factori, adaptându-se schimbărilor, evoluând potrivit dinamicii tendințelor și orientărilor estetice contemporane. Astăzi actul de creație primește noi dimensiuni, noi valori (politice, culturale, estetice etc.), instituind un nou raport dintre ansamblul structurilor interioare și fenomenelor exterioare. În acest cadru al schimbă-

rilor artiștii vizuali au căutat mereu noi provocări, prin urmare, accentul s-a mutat, cu deosebire, pe aspecte experimentale, pe originalitate” [4 p. 222].

Astfel, un fenomen demn de consemnat este cel al interferenței artelor, practicat de tinerii artiști ca un spectacol complex, conceput prin îmbinarea mai multor arte în care mijloacele de expresie tradiționale, particulare unor domenii distincte ale artei, apar inseparabile, obținându-se opere care nu se încadrează în genurile artistice consacrate. „Prin interdisciplinaritate se realizează o nouă direcție de creație artistică, relațiile stabilite dintre diferite domenii oferă o imagine de ansamblu, îmbogățită, asupra realității, integrându-se, ele pot să-și îndeplinească rolul în mod mult mai eficient decât dacă ar fi analizate separat” [5 p. 146].

Așadar, putem spune că interdisciplinaritatea alături de multidisciplinaritate, pluridisciplinaritate și transdisciplinaritate constituie o etapă în dezvoltarea societății contemporane, oferindu-ne o „(...) nouă viziune asupra naturii și realității” [6 p. 175].

Viața artistică locală este într-o continuă efervescență creatoare, fapt susținut de numeroase expoziții ale artiștilor consacrați, dar și ale tinerilor, cu o mare diversitate de stiluri și viziuni estetice. Astfel, creațiile artiștilor vizuali oferă evenimente artistice reprezentative pentru patrimoniul cultural local, ce sporesc prestigiul artei vizuale ieșene în contextul evoluției culturii naționale.

Coeziune instituțională prin Consorțiul Universitar Arte

În spiritul evoluției învățământului superior artistic din România și a coeziunii instituționale a fost înființat la Iași, în data de 12 iunie 2021, Consorțiul Universitar Arte, la inițiativa reprezentanților celor șapte instituții de învățământ superior artistic din România și din Republica Moldova: Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică *I.L. Caragiale*, București, Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași, Universitatea Națională de Muzică din București, Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca, Academia Națională de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj Napoca, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș și Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

Consorțiul Universitar Arte „își propune promovarea intereselor învățământului universitar cu profil artistic, crearea de strategii comune, colaborarea cu entități academice și artistice similare, eficientizarea și reducerea semnificativă a costurilor academice prin folosirea în comun a infrastructurii didactice și de cercetare, promovarea de programe academice comune, oferirea posibilității studenților de a urma specializări și cursuri pe baza acumulării și transferului de credite, facilitarea mobilității cadrelor didactice” [7].

Spiritul de solidaritate în cultură

Nu putem exista ca omenire fără unitate socială și relațională, fără consolidarea spiritului de solidaritate, „ființele umane nu sunt concepute pentru a fi solitare și, în consecință, au dezvoltat la nivel biologic și ideatic o serie de mecanisme de conectare, care merg foarte profund în construirea relațiilor” [8 p. 91-95]. În această paradigmă putem afirma că artaunește valori, ideii, sensibilități, oameni și instituții. Voi transpune foarte succint două dintre cele mai importante evenimente desfășurate la Iași în care este reflectat spiritul de solidaritate.

Puternic marcată de tragediile și ororile războiului, societatea reacționează în spiritul umanității și solidarității, iar demersul artiștilor sau al instituțiilor culturale este concentrat în aceeași paradigmă, pe lângă campaniile umanitare se organizează și numeroase manifestări culturale caritabile, expoziții, concerte, spectacole de teatru ce vin în sprijinul poporului ucrainean, a copiilor, un sprijin necesar pentru viitorul țării lor.

Un prim exemplu în acest sens este concertul caritabil *Voci pentru Pace*, spectacol pus în scenă la Opera Națională Română din Iași, pe 1 iunie 2022, fiind dedicat copiilor refugiați din Ucraina. Spectacolul a fost inclus în Campania Umanitară de strângere de fonduri *Voci pentru Pace*, lansată de Fundația *Bethany*, alături de partenerii săi instituționali și susținută de către Organizația Femeilor de Afaceri — *OFA UGIR*, *UGIR*, Asociația Română de Literație, cărora li s-au alăturat companiile *AGEO*

Events, Avisso și Uniunea Ucrainenilor din România [9]. Astfel, artiștii Operei Naționale Române din Iași, cu sprijinul Universității Naționale de Arte *George Enescu* și Ateneului Național din Iași, au oferit publicului ieșean un spectacol impresionat, un mesaj sincer menit să genereze resurse importante pentru educație, cultură, o șansă la un viitor mai bun pentru copii.

„Prin intermediul campaniei umanitare se urmărește obținerea de resurse care să contribuie la sprijinirea, reconstrucția și redotarea școlilor din Ucraina, cu scopul de a oferi acces la educație copiilor aflați în zona de conflict. De asemenea, copiii refugiați în România pot fi sprijiniți pentru a avea acces la cursuri online sau programe de școlarizare adaptate specificului educațional ucrainean” [9].

Desigur, la nivel local, național și internațional s-au organizat numeroase evenimente culturale în care artiști vizuali, muzicieni, actori, scriitori s-au mobilizat alături de oameni din diverse alte domenii, au empatizat cu poporul ucrainean, dovedind că împreună putem să depășim orice impediment.

Ca un arc peste timp, la aproape un an de la începerea războiului în Ucraina, două țări sunt puternic devastate de cutremure, Turcia și Siria, care au emoționat și sensibilizat o lume întregă. În acest spirit al umanității s-au inițiat mai multe campanii de sprijinire a tuturor celor afectați. Astfel, la Iași, Complexul Muzeal Național *Moldova*, în parteneriat cu Uniunea Artiștilor Plastici din România — Filiala Iași și Clubul *Rotary Iași*, a organizat la Palatul Culturii, miercuri, 15 martie 2023, licitația de artă intitulată *Sub același cer*. „Organizat cu scopul de a sprijini victimele cutremurelor din Turcia și Siria, în urma cărora mii de oameni și-au pierdut viața, evenimentul reunește 27 de pictori și sculptori ieșeni, care într-un gest de solidaritate contribuie prin donațiile lor la ajutorarea celor care au cu adevărat nevoie de sprijin” [10].

Concluzii

În contextul societății actuale, artiștii trebuie să fie flexibili și să se adapteze noilor tendințe estetice pe care le oferă celelalte discipline, contribuind, astfel, la evoluția culturii secolului XXI.

Acum este perioada în care acumularea cunoștințelor este fără precedent în istoria omenirii, iar interdisciplinaritatea ne permite să avem o viziune deschisă asupra dialogului care se prefigurează între toate disciplinele atât din domeniul științific cât și în domeniul umanist: artele vizuale, muzica, teatrul, literatura, poezia.

Putem spune ca artiștii proiectează pe marele panou al contemporaneității un discurs estetic în care se reflectă și mai mult valorile spirituale, relaționale, educaționale și sociale.

Referințe bibliografice

1. POPA, D. *Mass-media, astăzi*. Iași: Editura Institutul European, 2002. ISBN 973-611-229-2.
2. GABLIK, S. *A eșuat modernismul?* București: Curtea Veche, 2008. ISBN 978-973-669-620-6.
3. Institutul de cercetare multidisciplinară în artă (ICMA) [online]. In: *Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași*: [site]. [accesat 15 mar. 2023]. Disponibil: <https://www.arteiasi.ro/cercetare/institutul-de-cercetare-multidisciplinara-in-arta/>
4. ȘTEFĂNESCU, M. The relevance of art criticism in aesthetic reception of artworks. In: *Review of Artistic Education* [online]. Iași: Artes Publishing House, 2022, nr. 24, pp. 222-229.
5. ȘTEFĂNESCU, M. Importanța dezvoltării tehnologice și comunicaționale în educația plastică. In: *Dimensiuni ale Educației Artistice: Aspecte tradiționale și contemporane în educația artistică românească și internațională*. Iași: Artes, 2016, vol. 12, p. 146. ISBN 978-606-547-288-4.
6. BASARAB, N. *Transdisciplinaritatea — Manifest*. Iași: Junimea, 2007. ISBN 978-973-371-223-7.
7. Consorțiul Arte. In: *Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică. București*: [site]. [accesat 15 mar. 2023]. Disponibil: <https://unatc.ro/devunatc/agenda-unatc/consortiu-arte/>
8. FĂRCĂȘEL, L. Hypostases Of The Interpretation Of Non-Academic Music As A Factor Of Social Cohesion. In: *Geniu, Talent, Creativitate — o abordare psihopedagogică și socio-culturală*. Iași: Performantica, 2022. ISBN 978-606-685-906-6.
9. „Voci pentru Pace” — Spectacol la Opera din Iași pentru copiii Ucrainei [online]. In: *CASPA: Comunitatea Asociațiilor de pacienți*: [site]. 23 mai 2022 [accesat 16 mar. 2023]. Disponibil: <https://www.caspa.ro/voci-pentru-pace-spectacol-la-opera-din-iasi-pentru-copiii-ucrainei/>
10. *Sub același cer*: licitație caritabilă [online]. In: *Uniunea Artiștilor Plastici din România: Filiala Iași*: [site]. 15 mar. 2023 [accesat 17 mar. 2023]. Disponibil: <https://uap.ro/?p=35045>.

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC — FUNDAMENT
PENTRU EDIFICAREA UNEI SOCIETĂȚI SĂNĂTOASE ȘI PROSPERE

ARTISTIC EDUCATION — FOUNDATION FOR BUILDING A HEALTHY AND
PROSPEROUS SOCIETY

VALERIA ȘEICAN¹,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-9142-1254>

CZU 37:7.014.5(478)

316.752(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.35>

În pofida ignoranței totale față de domeniul învățământului artistic, manifestat în timp, totuși, grație unor entuziaști, Republica Moldova continuă să mențină funcționale școlile de artă, colegiile, academia. Sistemul instituțiilor există, dar importanța și valorificarea acestuia stagnează. Chiar și în aceste condiții vitrege sistemul furnizează rezultate fascinante, care, însă, sunt valorificate înafara țării. Trebuie adoptată politica guvernamentală a statelor civilizate care au conștientizat că anume cultura, prin centrele de creativitate, este driverul dezvoltării sociale și economice a unui teritoriu.

Cuvinte-cheie: învățământ artistic, creativitate, salt civilizațional, infrastructură, moralitate, discurs public

Despite the total ignorance towards the field of artistic education, manifested in time, however, the Republic of Moldova, thanks to enthusiasts, continues to keep the art schools, colleges, the Academy. The system of institutions exists, but its importance and capitalization stagnates. Even in these unfavorable conditions, the system provides fascinating results, which, however, are used outside the country. There must be adopted the government policy of the civilized states that have realized that culture, through the creativity centers, is a driver of the social and economic development of a territory.

Keywords: artistic education, creativity, civilization leap, infrastructure, morality, public discourse

Introducere

Cultura unei societăți, ca sistem comunicațional, are câteva caracteristici definitorii — intenția de a aduna laolaltă oameni, protejarea unor valori comune și, nu în ultimul rând, promovarea unor înțelegeri fragile sau chiar nerostite menite să întărească fundamentul etic, moral și, eminent, civilizațional deschis al unei comunități.

Republica Moldova nu este un stat izolat, ba, din contra, este deschis și dotat cu suficientă inteligență tehnologică performantă, intrând chiar în topul țărilor cu acces nelimitat la www, cu viteză și acoperire de calitate *premium*. Cu toate acestea, în ultimii 30 de ani „învățământul artistic” — unul dintre cele mai importante segmente de formare morală a societăților moderne prospere — este blocat într-o matrice fizică, materială și tehnologică valabilă pentru anii '90 ai secolului trecut. Surprinzător, sistemul continuă să furnizeze rezultate credibile și apreciable în tot circuitul cultural internațional. Acest sistem azi funcționează din resursa materială epuizată demult. Entuziasmul celor angajați nemijlocit, dedicația și dragostea pentru artă sunt resurse care alimentează existența acestui sistem. Domeniile prioritare către care este îndreptată grija și atenția structurilor statale sunt economia și politicul, pe când cultura continuă să-și aștepte „inteligent” ora chemării la „palat”, începând cochetarea cu mediul privat și, în buna tradiție renaștivist — baroc — clasico — romantică, devenind un accesoriu de lux pentru existența segmentelor privilegiate ale societății, păturilor sociale asigurate financiar, cu un grad înalt de venituri. Consecințele sunt predictibile. Resetarea este inevitabilă. Cu toate acestea, calitatea înaltă a studiilor în domeniul artistic din Moldova este indubitabilă și apreciată atât în vestul cât și în estul Europei. Sutele de

1 E-mail: valycultura@hotmail.com

cadre didactice profesioniste antrenate în procesul artistic național demonstrează constant gradul înalt de pregătire și responsabilitate pentru meserie. Absolvenții școlilor de artă, colegiilor și Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Moldova uimesc plăcut prin realizările sale întreaga lume modernă.

Strategii improprie în sistemul educațional național

Realitățile lumii moderne pun accent pe „inteligența artificială”. Astăzi avem „telefoane inteligente”, „ceasuri inteligente”, „televizoare inteligente”, „case inteligente”, „parcuri digitale, inteligente”... Dar cum rămâne cu omul inteligent? Ce viitor îi rezervă „prezentul inteligent” unui cetățean atacat de „inteligența artificială”, dar care este atât de „descoperit”, „neprotejat” în propria inteligență?

Frumosul, adevărul, ordinea, claritatea - noțiuni evocate de marii gânditori, de la eleniști la modernii umaniști, ca fundamentale pentru edificarea unei societăți sănătoase, prospere, cu oameni fericiți - sunt pietre de temelie ale învățământului artistic. Verigă forte educațională odinioară, învățământul artistic în Moldova modernă a devenit un „bun accesoriu”, un „desert” la „meniul” standard oferit de stat cetățeanului său. Or, în statele moderne prospere, precum Țările Nordice, Coreea de Sud învățământul artistic este o prioritate nu doar pentru tinerii care doresc să îmbrățișeze o carieră artistică, dar pentru toate specialitățile curriculare. Ba, mai mult, sistemul educațional obligatoriu din Coreea de Sud, spre exemplu, insistă pe obligativitatea studierii muzicii și a interpretării instrumentale obligatorii în școli. Ei merg chiar mai departe, incluzând în programul de admitere la unele universități de medicină muzica și interpretarea instrumentală, ca probă obligatorie, alături de chimie și biologie.

Pe parcursul a mai bine de 30 de ani ai noului stat Republica Moldova multiplele guvernări care s-au perindat la cârma țării au anunțat ca prioritar dezvoltarea de infrastructură (drumuri, șosele, gazificare, rețele energetice, recent s-a finisat și construcția unei Arene...), cu suport bugetar de milioane chiar miliarde de lei! Dar, pe de altă parte, în acest răstimp grija față de „învățământul artistic” a rămas la nivelul câtorva mii de lei salariu pentru profesorul care citește un curs de educație a creativității în săli cu dotare precară, unicul argument de convingere fiind talentul didactic individual. Or, creativitatea, deprinsă de tineri la orele învățământului artistic, este un motor al progresului, o bază civilizațională pentru evoluția unei societăți sau a unei națiuni, fapt demonstrat azi științific de prestigioase foruri academice de cercetare psiho-socială. „Cetățeanul cult, creativ este cetățeanul liber, curajos, fericit, curios, activ, deschis și, nu în ultimul rând, om pașnic. Întrebarea este: ce fel de cetățean va merge pe șoselele de miliarde sau va utiliza rețelele de energie și ele cu investiții de miliarde, cum și pentru ce fel de produs va merge el în Arena Chișinău? Această realitate este, însă, nu doar atestată, ci și localizată în Moldova, iar economicul strivește spiritul...” [1].

În pofida ignoranței totale față de domeniul învățământului artistic, manifestat în timp, totuși, Republica Moldova, grație unor entuziaști pedagogi și administratori, continuă să mențină funcționale zecile de școli de artă, colegii, o academie. Sistemul instituțiilor naționale există. Mai mult, sistemul educațional, în curricula obligatorie de gimnaziu și liceu, are repartizare ore pentru formarea deprinderilor artistice. Dar conținutul acestor programe este aleatoriu formatat la discreția cadrului didactic. Chiar și în aceste condiții vitrege, sistemul continuă să furnizeze rezultate fascinante, care, însă, sunt valorificate de tinerii basarabeni exclusiv înafara țării. Tinerii talentați, originari din Moldova, sunt azi reperi motivaționale ca talent, intelect și valoare în Italia, Austria, Elveția, Țările de Jos, peste ocean (Radu Rățoi, Valentina Naforniță, Dinu Tamazlăcaru, Martina Meola, Mihail Sosnovschi, Andrew Rayel, Adrian Mustea și alte zeci și sute de basarabeni). Este o demonstrare de valoare și talent pedagogic al miilor de profesori care au îmbrățișat performanța în această cale în Republica Moldova.

Reticența consecventă a guvernărilor față de cultură, intelectualitate, argumentul forței prioritare forței argumentului practicate de 30 de ani în istoria modernă a Moldovei, care se manifestă prin abandonul segmentului cultural, demonstrat prin subfinanțarea segmentelor formatorii, dar și de angajare plenară activă, prin neglijarea financiară a bibliotecilor, muzeelor, teatrelor (exemplu ridicol fiind ruina Filarmonicii Naționale arsă de câțiva ani și abandonată în tăcere imperială de autorități),

directionează talentul creator activbasarabean să-și ia zborul, să ia drumul pribegiei de la primele scipiri ale geniului descoperite și structurate în Moldova, dar sortite dizolvării în realitățile de beton, asfalt, siguranță cibernetică și informațională a Moldovei moderne. Astfel, tinerilor din Moldova li se propune „formula” blamată de clasici: Alceste din *Mizantropul* de Moliere-„Un loc, departe-n lume, sunt sigur, voi găsi, / În care-un on de-onoare să poată viețui!” [2 p. 94], or, proverbialul intelectual în persoana personajului Ceatskiy, eroul lui Griboedov, în *Gore otuma...*”- „Бегу, неоглянусь, пойдуискатьпосвету, / Гдеоскорбленномуестьчувствууголок! / Каретумне, карету!” [3 p. 141].

Abordări moderne în paradigma civilizațională

Inevitabil, discursul public de azi pune accent pe noțiunile de stabilitate și pace, axându-și atenția pe asigurarea acestora. Sunt realități dictate de situația tensionată în care există Republica Moldova, având o catastrofă de ordin uman, generată de conflictul armat în stare activă din statul vecin Ucraina, fapt care modifică raportul existențial în țara noastră. Metodele de a le asigura aceste obiective de pace și cel de stabilitate, după cum exemplifică istoria, vor fi politice, restrictive și nicidecum umane. Or, o țară prosperă are, de regulă, o guvernare bazată pe educație și cultură. Mai mult chiar, saltul calitativ se face prin inteligență și cultură, deoarece o națiune se definește prin cultură, strămoși și istorie.

Nu instituțiile dau tărie țării, ci oamenii.

Atitudinea este centrul de pornire pentru multe în viață.

Unii filosofi moderni insistă, în discursul lor argumentat și public, asupra importanței componente culturale în formarea de spații civilizaționale sigure. Astfel, Leonid Ivașov în cartea sa „*Мир на изломе истории. Хроники геополитических сражений*” face următoarea afirmație: „В борьбе за будущее схлестнулись не нажизнь, а на смерть великие державы Запада и Востока, финансовый олигархат, глобальные теневые структуры и военные блоки. В войнах нового типа фронты про леглинепообрывистымберегамрек и непоукрепрайонам, а покультурно-цивилизационным разломам” [4 p. 543].

Un alt gânditor modern, Francis Fukuyama, în lucrarea/eseu care a marcat gândirea modernă, *Sfârșitul istoriei*, merge mai departe. Meritul principal al ontrebrii lui Fukuyama este, poate, acela de a-i fi provocat pe contemporani la reflecție ei chiar la polemică. Mai mult ca atât, analizând realitatea evoluției globale a umanității, comparând argumentat diverse forme de guvernare, filosoful finalizează eseul print-un enunț profund, care, criptat, oncurajează intelectualii, talentul, umanul și-și continue „brtalia” pentru adjudecarea dreptului de a fi *czluzz* ontr-o modernitate care balansează nesigur ontre ascensiune civilizatr sau declin medieval: „Liberalismul nu este finalul politicii mondiale, cum nu este finalul politicii interne. O ordine politică liberală poate fi mai puțin violentă, deosebindu-se tot mai mult de forțele naturii. Faptul că puterea se manifestă sub forme noi nu onseamnă că ea va onceta și existe și nici că va renunța să creeze o ierarhie a celor care contează și a celor care nu contează. On consecință, cei puternici vor continua să facă ceea ce pot, iar cei slabi ceea ce trebuie!” [5 p. 43].

Arta este forța de pătrundere în straturile adânci ale realității. Azi la „suprafață” sau în avanscenă sunt noțiunile de stabilitate și pace, care acoperă, pun în spate noțiunile de morală și democrație. Însă, istoria demonstrează că, atunci când într-o societate prevalează rațiunile politice, se anulează umanitatea. Opticele viciate de suficiență, oportunist, egoism și amatorism generează lipsa de idei și soluții, producând o simplă „vânturare de clișee”.

Cu toate acestea, „creativitatea” sistemului de educație artistică în Moldova modernă surprinde plăcut. Astăzi cele mai prestigioase școli, licee, gimnaziile private, apărute în Moldova în ultimii 10 ani, fascinează prin dotarea tehnico-materială a claselor rezervate orelor la disciplinele creative, artistice. Studiile recente statistice realizate în domeniu, la comanda instituțiilor private educaționale responsabile din Moldova, demonstrează că anume practicareaextracurriculară a învățământului artistic generează rezultate înalte în procesul educațional, contribuind la o asimilare mult mai facilă și înțelegere a celorlalte obiecte/materii obligatorii. Tinerii implicați în activități artistice individuale sau de grup sunt mult mai

creativi, receptivi la informații noi, au o concentrare mai bună, o gândire analitică și critică mai profundă și sunt mai empatici. Astfel, învățământul privat din Moldova pune accent important pe atragerea cadrelor didactice profesionale din domeniul artistic în programele educaționale proprii. Desigur, în aceste cazuri povara financiară cade pe persoana fizică, și nu pe bugetul centralizat național, asigurat de bugetul de stat. Dar eforturile conjugate ale factorilor decizionaliduc recent, inevitabil, la schimbarea de atitudine față de întreg sistemul educațional, odată cu ralierea la normele și principiile guvernante în comunitatea europeană, cărora Moldova urmează să li se alinieze într-o perspectivă palpabilă.

Libertatea, integritatea, argumentarea sunt cele 3 constituante ale intelectualului responsabil. Anume aceste calități sunt educate prin efort susținut de angajații din domeniul învățământului artistic. Mai mult, formând generația în devenirea basarabeană, profesorii, intelectualii, care au activitate de mentorat individual, încearcă să încline balanța dintre esența biologică și cea intelectuală a omului, ce fortifică formarea de demnitate umană. În acest sens, marii cărturari spuneau: „Ar fi mai bine să aprindem o lumânare decât să înjurăm întunericul...”, iar Moliere susținea: „Eu oameni vreau în juru-mi, /Și-aș vrea să licărească / În fiecare vorbă o inimă-omenească!” [1 p.7].

Concluzii

Pentru evitarea unui colaps iminent al sistemului de formare a deprinderilor artistice din Moldova, generat de lipsa de înțelegere a importanței componente artistice în procesul educațional național, se impun, după modelul statelor civilizate moderne europene, care fac salturi civilizaționale spectaculoase în prezent, protejarea și chiar instituirea mai multor spații de dialog critic dintre trecut, prezent și viitor. Asemenea spații sunt centrele de creație și creativitate artistică în format de teatru, muzeu, bibliotecă, centru de creație, hub-uri culturale, hub-uri digitale și/sau, eminamente, instituțiile de învățământ. Aceste spații sunt centredemanifestare și stocare de cultură și inteligență. Pași palpabili, care dau roade practice, sunt făcuți deja, astfel încât legislația națională creează modele atractive pentru dezvoltarea acestui segment al economiei naționale. Mai mult, la moment, în Republica Moldova există o prezență solidă de reprezentanțe a marilor companii donatoare internaționale care desfășoară proiecte în întreaga țară.

Curiozitatea nativă și deschiderea pentru frumos și artă a basarabenilor impulsionează atragerea de fonduri în domeniul creativității, dezvoltând noi structuri instituționale, hub-uri regionale de cercetare și formare profesională în diverse domenii artistice. Interferența sectoarelor digitale cu cele creative reale dau rezultate deja palpabile în materie de producție artistică digitală autohtonă solicitată pe piața artistică internațională. Cele peste 2800 de întreprinderi care funcționează azi în industria creativă din Moldova intră activ pe piețele mondiale cu un produs de calitate superioară. Cu toate acestea, se impuneclaro conștientizare și reevaluare a prestigiului profesiilor artistice, în special, a celor didactice din grila națională de meserii.

Aprecierea cadrului didactic la nivel național trenează. Or, în țările civilizate prospere astăzi meseriile didactice naționale sunt cotate la rangul prestigiului de asigurare materială și pachet social alături de profesioniștii din domeniul medicinei și al celui de drept. Aceste schimbări sunt inevitabile, cauzate de evoluția conceptuală socială de transformare modernă prin care trece azi întreg spațiul balcanic. În unele țări, precum România, Ungaria, se atestă o creștere semnificativă de prestigiu, grijă la nivel național guvernamental față de domeniul artistic și, în special, cel educațional profesional. Dar, până la cotele atinse la acest segment de țări precum Germania, Franța, Belgia, Monaco, Finlanda, Norvegia, Turcia (țări unde meseria de profesor este de elită și maxim respect național), Moldova mai are de parcurs etape inevitabile de conștientizare și valorificare a acestui segment.

Se impun adoptări de politici guvernamentale strategice a statelor civilizate care au conștientizat că anume cultura, prin centrele de creativitate, este driveral dezvoltării sociale și economice a unui teritoriu, aceste centre fiind puncte de producere a ideilor performante în viitor. Ele ar trebui să devină verigă puternică de legătură dintre tradiție și inovație; loc de integrare socială; platformă de comunicare dintre generații, centre de prestare de servicii intelectuale, științifice și istorice interactive. În

același timp, ar trebui evitate: mistificarea realităților, acțiunile superficiale sau nesincere produse de instituțiile guvernamentale în raport cu societatea.

O privire ce vine din înălțimea culturii umanității mai poate contura viitorul.

Referințe bibliografice

1. ZAFIRI, M. Doru POPOVICI: File de poveste: eseu [online]. In: *Agonia — Ateliere artistice*: [portal]. 20 feb. 2010 [accesat 15 mar. 2023]. Disponibil: <https://www.poezie.ro/index.php/essay/13929568> Doru_Popovici
2. MOLIERE. Mizantropul. In: MOLIERE. *Opere*. București: Editura pentru Literatură și Artă, 1968, vol. 3, pp. 9-94.
3. ГРИБОЕДОВ, А.С. *Горе от ума*. Москва: Художественная литература, 1966.
4. ИВАШОВ, Л. *Мир на изломе истории: Хроники геополитических сражений*. Москва: Книжный мир, 2019. ISBN 978-5-6040784-7-1.
5. FUKUYAMA, F. *The end of history and the last man*. New York: Maxwell Communication Group of Companies, 1992. ISBN 0-02-910975-2.

MULTICULTURALISM VS. PLURALISM — NOI PERSPECTIVE ȘTIINȚIFICE DESPRE CULTURĂ ȘI IDENTITATE

MULTICULTURALISM VS. PLURALISM — NEW SCIENTIFIC PERSPECTIVES ON CULTURE AND IDENTITY

ANA MITRIUC¹,

doctorandă, asistent universitar
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0009-0004-4284-7434>

CZU 316.7

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.36>

Trăim într-o lume în care valorile se redefinesc și se restructurează. Epoca noastră, ca spațiu istoric, este traversată de mutații profunde, fiind punctată de crize și revoluții în cele mai diverse domenii ale existenței, dar nicăieri nu se resimt mai acut ca în orizontul cultural. De-a lungul secolelor cultura și identitatea culturală au fost provocate de noi perspective, dintre care multiculturalismul și pluralismul, care constituie punctul țintă în acest demers. Prin urmare, articolul cuprinde studii referitoare la noile ideologii politice cu accent asupra evoluțiilor acestora și o tratare mai extinsă asupra mișcărilor și politicilor generate de către acestea. În realizarea studiului m-am concentrat asupra mai multor dimensiuni ale multiculturalismului, ca ideologie a pluralismului și diversității. În acest scop, am apelat la o serie de termeni corelativi, precum: diversitate, multiculturalitate, inter-culturalism, societate plurală și cultură societală. În această ordine de idei, multiculturalismul se recomandă ca o soluție potențială cu deschideri semnificative pentru gestionarea adecvată a pluralității culturale.

Cuvinte-cheie: diversitate, multiculturalitate, multiculturalism, pluralism, inter-culturalism, societate plurală și cultură societală

We live in a world where values are redefined and restructured. Our era, as a historical space, is traversed by profound changes, being punctuated by crises and revolutions in the most diverse fields of existence, but nowhere it is felt more sharply than in the horizon of culture. Through- out the centuries, culture and cultural identity have been challenged by new perspectives, among which multiculturalism and pluralism are the target point in this endeavor. Therefore, the article includes studies on new political ideologies, with an emphasis on their development and a broader treatment of the movements and policies generated by them. In developing the study, I focused on multiple dimensions of multiculturalism as the ideology of pluralism and diversity. For this purpose, we have resorted to a number of correlative terms, such as: diversity, multiculturalism, inter-culturalism, plural society and social culture. In this order of ideas, multiculturalism is recommended as a potential solution, with significant openings for the proper management of cultural pluralism.

Keywords: diversity, multiculturalism, pluralism, inter-culturalism, plural society and social culture

¹ E-mail: anamitriuc@gmail.com

Introducere

Trăim într-o lume polimorfă, diversă, supusă unor schimbări accelerate. Astăzi asistăm la interacțiuni complexe, fără precedent, între indivizi, grupuri și societăți enorme, care produc schimbări profunde în structura identitară a culturilor. Globalizarea, civilizația postindustrială, societatea informațională, mijloacele de comunicare, cultura postmodernă și intensificarea dialogului dintre culturi prezintă fenomene actuale care se asociază. De-a lungul secolelor cultura și identitatea culturală au fost provocate de noi perspective științifice cu rezonanță atât în plan politic cât și social, dintre care multiculturalismul și pluralismul reprezintă punctul țintă în acest demers.

Cultura umanistă și contemporană

Secolul nostru reprezintă perioada intrării în zodia multicomunicării, a tehnoculturii, a transcul-turației generalizate, care marchează creșterea conștiinței teoretice privind mutațiile, rupturile, re-structurările produse în ordinea civilizației și culturii. De câteva decenii, numeroși teoreticieni au încercat să exprime toate schimbările produse în noi termeni conceptuali. În această ordine de idei, teoreticianul francez Abraham Moles și filosoful elvețian Rene Berger au dat contur unui model expli-cativ al culturii contemporane în opoziție cu cea tradițională. Ținând cont de aceasta, Moles pornește de la dimensiunea care se referă la cunoașterea și însușirea cunoștințelor în cadrul celor două culturi.

Contribuția sa își găsește valoare în lucrarea *Sociodinamica culturii*, unde autorul face o descriere minuțioasă a culturii umaniste, după care pune în discuție și cultura contemporană. Dacă cea uma-nistă este asemănătoare „pânzei de păiajen”, astăzi o denumește „cultură mozaicată”, rezultat al valului de cunoștințe care ne asaltează în fiecare zi, al unei informații permanente și întâmplătoare. O astfel de cultură se prezintă ca esențialmente aleatoare de fragmente, prin juxtapunere fără construcție, fără puncte de reper, în care nicio idee nu este neapărat generală, dar în care mai multe idei sunt impor-tante (idei-forță, cuvinte-cheie etc.) [1p. 55].

Ceea ce Moles numește cultură mozaicată, la Berger cultura contemporană este percepută ca uni-versul amalgamului. Prin autorul elvețian descoperim că lucrurile există doar în măsura în care fac parte din procesul comunicării. Fenomenul reproducerii, al multiplicării tehnice a operelor reprezintă propria lor lume, care există independent de operele de la care au emanat, este un sistem care-și impu-ne insistent existența și dictează propriile sale legi.

Astăzi culturile au posibilitatea de a se recunoaște mult mai profund ca oricând. Filosofia culturii și cercetările antropologice s-au născut tocmai din necesitatea de a explica diferențele dintre culturi. Conceptul de cultură implică diverse zone de referință și niveluri de abordare. Pornind de la aceste constatări, Grigore Georgiu susține cu certitudine că asistăm la o tranziție dintre multiculturalitate la interculturalitate, de la coexistența diversităților culturale la o epocă în care interacțiunile multiple vor duce neapărat la interferențe și hibridări ale lor, astfel încât identitățile culturale își vor pierde semni-ficația de până acum și vor fi „topite” într-o cultură amalgam, fără pecete identitară [2 p.13].

În baza celor relatate, putem conchide că lumea înconjurătoare a suferit modificări fundamentale pe care le reflectă structura spiritului nostru și astăzi, în cadrul schimbat al culturii din era tehnologi-că, lumea este descoperită la întâmplare, printr-un proces de încercări și erori.

Multiculturalismul — noua ideologie a pluralismului și diversității

Diversitatea, diferența, eterogenitatea sunt experiențele definitorii ale oamenilor la sfârșitul seco-lului XX. În urma proceselor transnaționale de producție, consum și comunicare, evenimentele petre-cute în altă parte devin experiențe apropiate, cotidiene. În lumea occidentală noii veniți se confruntă cu trăirea alterității, a condiției de străin, care devine tot mai determinată în marile metropole din Occident. Răspunsurile generate de creșterea mobilității urbane și a migrației spre orașele mari, ideea că lumea contemporană se deplasează spre o cultură universală au dat nume unui nou tip de discurs — multiculturalismul, cu rezonanță atât în plan politic cât și social.

În prezent se discută despre existența a două curente de opinie asupra noului discurs. Dintr-un punct de vedere, multiculturalismul este privit ca un fapt benefic, iar din altă parte este contestat cu vehemență. Susținătorii consideră că statul multicultural este un sistem democratic care permite oamenilor să își asume identitatea proprie în cadrul unor societăți mai tolerante, iar opoziții vin cu argumente care să ateste faptul că această „ideologie a diversității” nu duce decât la fărâmițarea societății în grupuri închise, omogene, care nu comunică între ele [3 p. 110].

Scopul acesteia vine să ilustreze și să încurajeze diversitatea culturală în favoarea mai multor oameni și a societății, îmbunătățind comunicarea între diverse grupuri și afirmându-și propria cultură.

O altă confirmare a acestei idei este sintetizată de politicianul George Schopflin, care în lucrarea „Pe căi diferite spre multiculturalitate” specifică: „Idea fundamentală a multiculturalismului este aceea că mai multe culturi diferite care conlocuiesc în același stat au drepturi egale, iar cultura majoritară nu trebuie să fie în situația de a-și impune normele minorităților. În același timp, însă, multiculturalismul spune că aceste două culturi nu trebuie să trăiască izolat una de cealaltă, ci să-și împărtășească din realizări și valori” [4 p. 130].

O idee contradictorie întâlnim la sociologul francez Alain Touraine, care subliniază că „meritul noii ideologii este de a reacționa contra omogenizării lumii pentru profilul unei culturi mișcătoare, sprijinită pe puternice mijloace tehnice și financiare și care slăbește capacitatea de invenție, de auto-transformare și de reinterpretare a culturilor etichetate ca tradiționaliste” [5].

Conceptul de multiculturalism este relativ nou, un concept al modernității târzii, care prezintă, interpretează și reevaluează experiența socială a diversității și diferenței. Bazându-se pe principii și declarații, noua idee nu agreează, dar prevede respingerea tendințelor spre universalitate.

Ținând cont de această poziție din domeniul vieții culturale contemporane, antropologul român Achim Mișu în lucrarea *Antropologia culturală* tratează multiculturalismul prin prisma noțiunii de multiculturalitate. Pentru aceasta, autorul face o distincție între aceste două concepte.

Multiculturalitatea nu este și nu poate fi altceva decât coexistența în una și aceeași perioadă de timp, în una și aceeași realitate culturală de ansamblu, a mai multor culturi particulare sau subculturi.

Etimologic, multiculturalismul și multiculturalitatea par să fie apropiate, dar, din punctul de vedere al conținutului și al semnificației lor, totuși, sunt diferite. Parcă se aseamănă, dar, totodată, între ele apar deosebiri esențiale, deoarece *multiculturalismul* nu este o cunoaștere și o interpretare cu pretenții științifice a realității culturale, el reprezintă fenomenul deplasat dinspre cunoaștere și interpretare (adică dinspre multiculturalitate), pe care le folosește sau parazitează, într-un fel sau altul, spre zona ideologicului și politicilor [6p.123].

În realizarea studiului m-am concentrat asupra mai multor dimensiuni ale multiculturalismului, făcând apel și la alți termeni corelativi, precum: multiculturalitate, diversitate și societate multiculturală. Conform experților în domeniu, există trei modele de societate multiculturală: exemplul gânditorului german Hans-Jürgen Lüscher ne face cunoscuți cu modelul *asimilaționist*, modelul *apartheid* și modelul *poli-centric* [7]. Pentru a lărgi orizontul asupra noului discurs, filosoful canadian Will Kymlicka ne propune o interpretare a societăților multiculturale delimitate în două categorii: *societăți multinaționale* și *societăți poli-etnice* [8].

Discutând multiculturalismul ca ideologie a diversității, politologul britanic Bhikhu Parekh discută despre trei forme ale diversității culturale: *diversitatea subculturală*, *diversitatea de perspective* și *diversitatea comunitară* [9].

O amprentă pozitivă în direcția multiculturalismului prezintă sociologul Margit Feischmidt, care propune trei tipuri ale acestui concept. *Modul descriptiv* — privește multiculturalismul ca pe un fapt, o atitudine și se referă la diversitatea bunurilor culturale din societatea de consum, în primul rând, din domeniul producției culturale, din domeniul comunicării și al serviciilor. Acest tip de multiculturalism este rezultatul globalizării și, în cazul dat, toleranța culturală se reduce la iluzie, deoarece gusturile, dispozițiile diferite sunt accesorii ale unei alterități abstracte. *Modul normativ* — cel mai

des multiculturalismul este abordat în acest sens și critică regulile anterioare cu privire la diferențele sociale și culturale, dar, în același timp, pretinde la forme noi. Conceptul de bază a acestui tip de multiculturalism presupune grupuri închise, sever delimitate. *Multiculturalismul critic* — pornind de la faptul diversității culturale, reevaluează conceptele și discursurile folosite de culturile majoritare și minoritare în scopul de a crea o cultură comună mai democratică și mai deschisă. Acest tip de multiculturalism contestă regulile existente și accentuează importanța reprezentărilor [10 p. 4-5].

Lucrarea dată a prins contur prin gândirea istoricului David Hollinger, care propune un model aparte multiculturalismului: modelul „pluralist” și cel „cosmopolit”. În interpretarea sa, modelul pluralist tratează grupurile etnoculturale ca entități permanente, rezistente și subiect al drepturilor de grup. Modelul cosmopolit acceptă deplasarea granițelor dintre grupuri, afilierea multiple și identitățile hibride, având la bază drepturile individuale. Spre deosebire de multiculturalismul pluralist, care respectă granițele moștenite și plasează indivizii într-una dintre grupurile etnorasiale care trebuie protejate sau menținute, cosmopolitismul este mai circumspect față de granițele tradiționale și favorizează afilierea voluntare. Cosmopolitismul tinde spre promovarea identităților multiple, pune accent pe dinamica și caracterul schimbător al multor grupuri, este sensibil la potențialul de a crea noi combinații culturale” [11 p. 3].

În aceeași sferă se înscriu și observațiile politologului italian Giovanni Sartori, fiind ilustrate într-un volum de maximă importanță, *Ce facem cu străinii? Pluralism vs. Multiculturalism. Eseu despre societatea multiethnică*, unde analizează una dintre problemele fundamentale ale societății contemporane, cea a străinului, dar, totodată, surprinde multiculturalismul, punând accent pe conceptele de recunoaștere, autenticitate, originalitate și diferență. În același timp, surprinde multiculturalismul în misiunea politică de descoperire a diferențelor și de valorificare a lor, punând accent pe conceptele de recunoaștere, autenticitate, originalitate și diferență [12]. Prin prisma conceptului de multiculturalism urmărește examinarea noțiunii de pluralism, dar și a tipologiilor de societăți prin aplicarea conceptelor date.

Pluralismul: abordări conceptual-teoretice

Prezentul articol propune o incursiune succintă în istoria și evoluția termenului de pluralism. Abordarea diacronică este motivată de complexitatea și ambiguitatea conceptului, utilizat astăzi pe larg în diverse domenii. La prima vedere, pare a fi de dată recentă și trimite cu gândul la sfera politică, dar, în realitate, conceptul dat are o istorie mai lungă și a trecut pe parcursul timpului prin multiple transformări semantice. Datorită acestui fapt este utilizat în mai multe feluri: politic și cultural.

Din punct de vedere istoric, ideea de pluralism persistă în evoluția conceptului de toleranță. Toleranța și pluralismul sunt doi termeni diferiți, dar între care există o legătură strânsă. În acest sens, Sartori susține că pluralismul presupune toleranță și, prin urmare, un pluralism intolerant este un pluralism fals. Diferența este că toleranța respectă valorile celuilalt, iar pluralismul afirmă o valoare proprie. Pentru o înțelegere mai clară a conceptului de pluralism autorul supune conceptul de pluralism unei riguroase analize pe trei niveluri.

Pluralismul ca credință pune în relație directă pluralismul și multiculturalismul, susținând că o societate pluralistă trebuie să manifeste o atitudine de pace interculturală. *Pluralismul social* nu dispune de o definiție concretă, dar autorul, totuși, atrage atenția asupra faptului că acesta nu presupune diferențiere socială și nici o structură socială complexă. Conform teoriei lui Sartori, *pluralismul politic* dispune de mai multe forme de manifestare, dar una dintre acestea este reprezentată de existența partidelor politice, ceea ce constituie o formă de diversitate în cadrul comunităților politice [12].

Un profil cu totul singular descoperim la antropologul jamaican Michael Garfield Smith prin cele patru tipuri de pluralism, care pot fi experimentate de către societăți: pluralism cultural, social, structural și rezidual. Fiecare tip reprezintă modul specific de încorporare în societate. În cadrul pluralismului cultural existența unor culturi distincte nu implică segregare și grupurile implicate evoluează la fel și în sfera politică. Distincția culturală își găsește manifestarea într-o separare a relațiilor sociale

la nivelul mediului de muncă și socializare datorită pluralismului social. Prin cel structural, diferența culturală, fiind ajutată de organizarea socială separată, implică încorporarea diferențială în sfera publică. În ceea ce numește autorul pluralism rezidual, care se consideră o formă accentuată de pluralism cultural, minoritatea domină majoritatea [13].

Din moment ce se înmulțesc legăturile de interdependență între țări, se resimte impunător nevoia de a ne cunoaște vecinii apropiați sau îndepărtați. Comparația este metoda cea mai adecvată pentru a pune în lumină originalitatea contextelor naționale. Ideile filosofilor din trecut își găsesc semnificația în faptul că nu se poate înfăptui cunoașterea de sine decât numai prin cunoașterea celuilalt și, în acest context, sociologul francez Mattei Dogan în referința bibliografică *Cum să comparăm națiunile* argumentează că pluralismul cultural există numai în relație cu statul-națiune, din moment ce grupurile sunt „plurale” numai în comparație cu entitățile unificate național [14 p. 65].

Concluzii

În baza celor relatate, țin să subliniez următoarele: multiculturalismul este un adevărat proiect, în sensul propriu al termenului, care produce diversitate, în schimb, pluralismul se referă la o abordare care recunoaște existența mai multor valori, opinii și tradiții culturale în cadrul unei societăți. Această abordare se concentrează pe promovarea dialogului, a cooperării și a schimbului intercultural într-un cadru de egalitate. Deși ambele abordări încurajează respectul pentru diferențele culturale și pun în valoare diversitatea, acestea se concentrează pe aspecte diferite ale relațiilor interculturale. Multiculturalismul este mai centrat pe protejarea și promovarea drepturilor și intereselor culturilor minoritare, în timp ce pluralismul se concentrează mai mult pe crearea unei comunități interculturale care valorizează și se bucură de diferențele culturale.

Alegerea unei abordări depinde în mare măsură de contextul social și cultural, dar este important să se țină cont de avantajele și dezavantajele fiecăreia pentru a promova o relație interculturală constructivă și tolerantă. Fără a fi un curent politic care mobilizează oamenii, multiculturalismul rămâne, totuși, o expresie a diversificării lumii contemporane și a multiplelor soluții politice prin care încercăm să răspundem noilor provocări sociale, economice și culturale. După părerea mea, la nivel individual, suntem obligați să acceptăm și să încurajăm diferențele, care nu trebuie să devină o piedică într-un proces de adaptare și integrare, atât din partea minorităților, care au frică de izolare și discriminare, cât și din partea populației majoritare, care trebuie să conștientizeze că diferit nu înseamnă în mod necesar mai rău.

Referințe bibliografice

1. MOLES, A. *Sociodinamica culturii*. București: Editura Științifică, 1974.
2. GEORGIU, Gr. *Comunicarea interculturală: probleme, abordări, teorii*. București: Comunicare.ro, 2010. ISBN 978-973-711-275-0.
3. WATSON, C.W. *Multiculturalism*. Buckingham: Philadelphia Press, 2000. ISBN 978-033-520-521-9.
4. SCHOPFLIN, G. Pe căi diferite spre multiculturalitate. In: *Relațiile interetnice în România postcomunistă*. Cluj-Napoca: Fundația CRDE, 2000, pp. 123-133. ISBN 973-0-02184-8.
5. TOURAINE, A. *Critica de la modernidad*. Paris: Fayard, 1992. ISBN 2-213-03005-7.
6. MIHU, A. *Antropologia culturală*. Cluj-Napoca: Dacia, 2001. ISBN 973-35-1299-0.
7. LUSENBRIK, H.J. *Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Bloomington: Metzler, 2005. ISBN 978-347-601-989-9.
8. KYMLICKA, W. *Multicultural Citizenship: A Liberal theory of Minority rights*. Oxford: Clarendon Press, 1995. ISBN 978-019-152-097-6.
9. SALAT, L. *Politică și etnicitate: identitate, comportament și instituții în contextul diversității etnoculturale*. Cluj-Napoca: Accent, 2011. ISBN 978-606-561-048-4.
10. FEISCHMIDT, M. *Multiculturalismul*. Budapesta: Osiris, 1997. ISBN 963-37926-5-7.
11. HOLLINGER, D.A. *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. New York: Basic Book, 1995. ISBN 978-046-505-991-1.
12. SATORI, G. *Ce facem cu străinii? Pluralism vs multiculturalism: Eseu despre societatea multiethnică*. București: Humanitas, 2007. ISBN 978-973-50-1594-7.
13. SMITH, G.M. *The plural society in the British West Indies*. California: Press, 1965
14. DOGAN, M. *Cum să comparăm națiunile: Sociologia politică comparativă*. București: Alternative, 1993. ISBN 973-95550-0-4.

VALORILE EUROPENE ÎN CONTEXTUL SOCIAL-POLITIC DIN REPUBLICA MOLDOVA

EUROPEAN VALUES IN THE SOCIAL AND POLITICAL CONTEXT OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

VALENTINA ENACHI¹,

doctor în istorie, conferențiar universitar,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*
<https://orcid.org/0000-0002-1682-3103>

CZU 316.752(478+4)

316.46.058.2(478)

316.334.4

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.37>

În elaborarea studiului am încercat să analizăm problematica valorilor europene precum cultura, demnitatea umană și statul de drept. Aceste valori nu sunt pe deplin conștientizate de populația Republicii Moldova. În baza analizei datelor din domeniul social sunt tratate cauzele reticentei față de susținerea orientărilor prooccidentale a cetățenilor și obstacolele în calea acceptării acestora. Comunicarea conține sinteza cauzelor politice, economice și culturale, care trebuie înlăturate pentru a face ca ideile valorilor europene să fie acceptate de majoritatea populației, chiar și de cei care se simt marginalizați.

Cuvinte-cheie: valoare, obstacol, standard de viață, democratizare, universal, cultură

In the elaboration of the study, we tried to analyze the issue of European values such as culture, human dignity and the rule of law. These values are not fully understood by the population of the Republic of Moldova. Based on the analysis of data from the social field, the causes of reluctance to support the pro-Western orientations of citizens and the obstacles to their acceptance are treated. The paper contains a summary of the political, economic and cultural causes that need to be removed in order to make European values accepted by the majority of the population, even by those who feel marginalized.

Keywords: value, obstacle, standard of living, democratization, universal, culture

Introducere

În teoria științelor sociale și culturologice este accentuată ideea că sistemul de valori, atitudinile și reprezentările ce țin de orizontul cultural și civic al cetățenilor influențează atât conduitele sociale cât și instituțiile de stat. Însemnătatea valorilor culturale este determinantă în dezvoltarea societății. Mulți teoreticieni consideră că liniile de cauzalitate socială sunt mijlocite de cultură, de valorile pe care le prețuiește omul, de competențele și aspirațiile sale [1].

Valorile politice și culturale interiorizate ale cetățenilor sunt decisive în anumite perioade și circumstanțe istorice. Acest fapt se referă plenar și la situația în care se află Republica Moldova.

Felul de abordare pe care l-am ales în tratarea temei valorilor europene în contextul social-politic din Republica Moldova se bazează pe ideea că valoarea este „credința de durată că o anumită cale sau un scop al existenței sunt de preferat, din punct de vedere social sau personal, față de o cale sau un scop opus” [1]. În acest context, se cere de subliniat faptul că valorile nu există separat, ci sunt înglobate în cadrul unui sistem de valori, care reprezintă o organizare de durată a credințelor cu privire la scopurile existenței și la modurile considerate dezirabile de atingere a acestora. Ideea de valoare sugerează modul în care individul unei societăți își percepe identitatea sa și criteriile prin care se poate orienta în viață, în relațiile pe care le deschide cu ceilalți oameni și în modul în care se raportează la indivizi cu valori tradiționale diferite. Pentru claritatea termenului considerăm că valorile europene înglobează domnia legii, protecția drepturilor omului, democrația și accesul la capitalul cultural. În studiul dat vom efectua un demers sumar asupra obstacolelor în calea diseminării valorilor europene.

1 E-mail: enachi.valentina@upsc.md

Polemicele asupra valorilor europene

Societatea din Republica Moldova prin votul acordat partidelor politice de orientare proeuropeană a preferat valorile europene care se aliniază la democrație, la egalitate, la statul de drept, precum și la respectarea drepturilor omului, inclusiv drepturile persoanelor aparținând minorităților. Aceste valori sunt comune statelor membre într-o societate prin pluralism, toleranță, justiție, solidaritate și nediscriminare.

Faptul că valorile europene devin un obiectiv al societății este confirmat și de unii cercetători: „Valorile europene devin concepute drept un punct de sprijin primordial, un reper, propriu-zis, existențial” [2 p. 111]. Europenizarea Republicii Moldova include procesul de acceptare a valorilor europene. Construcția unei societăți libere în afara valorilor care au făcut posibilă o astfel de societate și o astfel de economie este imposibilă. Bineînțeles, alegerea proeuropeană întâmpină o ripostă pe plan extern din partea Federației Ruse, cât și o respingere de către forțele politice interne. Tentativa de a contrapune prin dezbateri, sloganuri și acțiuni la împiedicarea orientării prooccidentale a RM este continuă. Iată doar câteva exemple ce țin de aspectele etice și sociale ale valorilor europene, care sunt supuse criticilor și comentariilor uneori răutăcioase, fiindu-le născocite lipsuri și greșeli.

Pentru aceasta sunt utilizate diferite narrative, printre care enumerăm doar câteva culese din spațiul mediatic autohton: „Azi, din diverse motive, inclusiv neprevăzute, UE este ruptă în bucăți de forțe majore. Se rupe postura spiritual-culturală. E ceva fatal deja. Plus înstrăinarea morală. Se creează impresia că virusul a lovit în cap toate valorile europene. Așa valori comune, ca ajutorul reciproc și caritatea, toleranța și solidaritatea, la sigur, au capul spart. Iată de ce azi UE este un călăreț fără cap. Calul (resursele) încă îl duce. Dar are în față o prăpastie. Vor putea supraviețui doar acele țări, care „se vor împrieteni cu capul”. Adică, vor trece la o autoapreciere adecvată în lumea nouă”. Semeționează criza valorilor moral-liberale și incapacitatea UE de a face față problemelor: „Nimeni nu cunoaște ce o fi însemnând valorile europene, pentru că ele, pur și simplu, nu există, reprezentând doar un clișeu propagandistic ordinar și comod...” [3].

Atacurile externe asupra valorilor europene sunt active și intense din partea Federației Ruse care tratează Republica Moldova drept un stat satelit al său. În ultimul an al războiului crâncen împotriva Ucrainei, Federația Rusă a polarizat discuția asupra valorilor. Rusia se poziționează ca un pol al luptei împotriva globalismului de partea popoarelor asuprite de „occidentali” și ca o susținătoare a valorilor tradiționale: „Occidentul putrezește și se descompune, se scufundă în murdărie, curvie și imoralitate” [3].

Acestor atacuri trebuie să fie dată o ripostă informațională mult mai mare decât se face în prezent. Atacul mediatic extern nu este însă unica problemă. Astfel, Biserica Ortodoxă din Moldova supusă Patriarhiei Moscovei și politicienii pro-ruși constituie cei mai activi denigratori ai valorilor culturale europene. Pe deoparte, ei se manifestă împotriva drepturilor omului, atunci când acestea vizează minoritățile sexuale. Pe de altă parte, ei acționează împotriva femeilor emancipate. Partidul socialiștilor pledează pentru glorificarea trecutului sovietic, care, în mare parte, a fost o civilizație cu un set de valori antioccidentale.

Provocările sociale în calea consolidării valorilor europene din spațiul moldovenesc

Edificarea spiritualității și acceptarea valorilor europene, care, de fapt, nu sunt noi pentru cultura autohtonă și societatea basarabeană, este un proces anevoios, contradictoriu și complex. Drept exemplu aduce doar un sondaj. Scopul acestuia l-a constituit urmărirea atitudinii respondenților față de categoriile de valori economice, vitale, juridice, politice, estetice, morale și religioase. Rezultatele sondajului au fost următoarele:

- *materialismul reprezintă o stare de spirit dominantă; capacitatea de a crea valori mai ample este redusă; vedetismul și individualismul este normă, ideea că doar separat pot munci cu adevărat este dominantă;*
- *valorile vitale, cum ar fi sănătatea, puterea, frumusețea fizică, prospețimea și forța temperamentului sunt tratate uneori ca niște scopuri ale vieții și ca niște categorii personale ale spiritului;*
- *valorile juridice, care au rolul de a asigura cadrul legal de viață a persoanelor fizice sau juridice, sunt dezaprobatate și criticate;*

- majoritatea nu au o atitudine politică, sunt dezorientați în tumultul de evenimente, fiindu-le dificil să facă alegerea corectă;
- importanța valorii teoretice, a adevărului este minimalizată;
- valorile științifice nu prezintă interes în sine;
- valorile estetice, adică diversele spețe ale frumuseții naturale și ale artei, nu creează sentimentul de admirație;
- valorile morale, cum ar fi bunătatea, bărbăția, caritatea, cumpătarea, dreptatea, iubirea, vitejia etc., sunt apreciate ca fiind depășite;
- scade valoarea creștinismului, a sacralului;
- sentimentul de identitate națională și limbă maternă este confuz [4].

Vidul valoric, care conduce la imoralitatea acțiunilor puterii și la apariția pesimismului, nu este un fenomen caracteristic doar Republicii Moldova. Și în țările UE au loc asemenea procese. Schimbarea poziției dominante a valorilor spirituale cu valorile materiale în registrul axiologic al societății a primit chiar o denumire: comutabilitatea valorică [5 p.232]. Dar în societățile democratice se discută activ problemele și se caută rezolvarea lor. Dovadă că sunt găsite soluții este faptul că în țările membre ale Uniunii Europene ponderea cetățenilor, care consideră că lucrurile merg în direcția cea bună, este de circa 1/3 sau 31%. Ponderea europenilor care gândesc că lucrurile merg în direcția greșită în UE a scăzut de la 54% la 50% față de anul 2019.

Care sunt cauzele acestui proces de dezorientare valorică la noi în țară? Ele țin de procese deopotrivă economice, sociale și educaționale. Situația care împiedică acceptarea valorilor civilizatoare europene se află în zona realităților social-economice. În mare parte, ele țin de:

- tranziția lentă la instituțiile democratice funcționale: oamenii nu au încredere în parlament și justiție;
- standardele de viață joase.

În pofida faptului că din anul 2012 rata sărăciei a început să scadă, doar 3% din familii trăiesc în bunăstare și confort deplin și dispun de tot ce-și doresc. Este o anumită creștere comparativ cu anul 2018, în care doar un procent de familii avea acest standard ridicat de viață; 21 de procente din familiile din Republica Moldova nu au bani nici pentru strictul necesar, iar peste 40 la sută dintre familii au venituri care le asigură nu mai mult decât strictul necesar (menționăm că aceasta este percepția însuși a respondenților). Venituri mai mult sau mai puțin suficiente pentru un trai decent obține doar fiecare a cincea familie. Conform datelor presei economice din anul 2022, numărul milionarilor în Republica Moldova a depășit cifra de 4.000 de persoane [6]. Astfel, asistăm la polarizarea societății, pe deo parte, și pauperizarea populației, de altă parte, și nu la o stratificare a ei, firească, în condițiile economiei de piață, fenomen, dealtfel, semnalat de mai mulți cercetători. Lipsa clasei de mijloc consolidate, care să asigure stabilitatea socială și economică în țară și perspectiva de dezvoltare a acesteia, este evidentă. Tot acest public ar putea fi interesat și influențat de valoarea subiectivă a culturii europene. În republică există oportunități și oferte culturale interesante din partea artiștilor, scriitorilor și altor creatori, dar cetățenii nu simt nevoia de a se cultiva. Cu părere de rău, datele statistice ilustrează acest lucru. În anul 2022, din salariul mediu de 3.040 lei, doar 63 de lei revin recreerii și culturii [7 p.87], adică 2 procente din salariu, și numai un procent revine educației(!). Numărul cetățenilor ce nu frecventează concertele, muzeele, teatrele ajunge și la 80% pe an.

Alte cauze ce țin de reticența față de valorile europene este faptul că ele sunt asociate cu corupția răspândită în partidele politice alinate la agenda europeană, apoi fraudele din sistemul bancar și eșecurile politicilor anticorupție.

Caracterul deviant al unor relații economico-financiare, care intră în contradicție cu legea, a condus la afirmarea unor comportamente antisociale și a contribuit la erodarea valorilor sociale.

Oamenii doresc un trai mai bun, un mediu social și economic mult mai favorabil pentru familiile lor și pentru ei personal. Uniunea Europeană este asociată de către cetățenii RM cu o populație care are venituri medii mult mai mari decât în republica noastră.

Acceptarea valorilor europene este asociată cu regimul de vize liberalizat, sporirea numărului locurilor de muncă și creșterea nivelului de trai, creșterea veniturilor și investițiilor, oportunităților mai bune în găsirea unui loc de muncă în țările europene. Pentru susținătorii aderării Moldovei la UE posibilitatea călătoriilor libere în Europa se remarcă drept cea mai votată opțiune. Valorile culturale europene sunt conștientizate de un strat îngust al populației, iar elementele identității europene sunt slab conștientizate. Deși, în acest context, trebuie de remarcat că mulți cetățeni înțeleg că majoritatea obiectelor de infrastructură socială, care în ultimii ani erau într-o stare deplorabilă, au fost și sunt finanțate din fonduri europene, iar exportul de produse și mărfuri pe piața europeană depășește actualmente cifra de 2/3 sau circa 67 la sută din volumul total al exporturilor, ceea ce a dus la creșterea PIB-ului. Dar aceste realizări nu sunt suficiente și sunt necesare reforme cardinale care să susțină cetățenii, să le asigure o protecție socială, economică și juridică. Un astfel de model de viață ar oferi omului confort și siguranță, ajustate la valorile sociale și culturale caracteristice spațiului occidental.

Situația actuală a demonstrat că valorile europene sunt universale, umaniste și mult mai atractive pentru omenire decât alternativele estice. Războiul a arătat adevărata față a valorilor Federației Ruse. Despre ce fel de valori „tradiționale” poate fi vorba, atunci când televiziunea de stat rusă, referindu-se la toți ucrainenii, spune că locuințele acestora ar trebui să fie arse împreună cu oamenii dinăuntru: „Ei nu ar trebui să fie acolo deloc. Ar trebui să-i împușcăm!” „Vom ucide un milion, vom ucide cinci milioane, vă putem distruge pe toți!” [8]. Astfel de afirmații continuă.

Valorile europene sunt schelele pe care ar trebui edificată casa Republica Moldova. Nu negăm faptul că și valorile europene necesită conștientizarea și asimilarea lor pentru a putea fi aplicate. Dar altă opțiune decât cea europeană nu există.

Concluzii

Cunoașterea și acceptarea valorilor europene este un proces lent și contradictoriu. În transformarea succesivă a societății, inclusiv a suportului ei valoric, un rol decisiv îl are factorul politic, economic și cel geopolitic. Societatea, instituțiile de învățământ, instituțiile publice trebuie să-și unească eforturile, acționând prin respectarea normelor legale și, prin acest exercițiu, și a celor morale, astfel încât societatea să-și asume valorile și să le promoveze. Iar intelectualitatea, oamenii de cultură, pedagogii, specialiștii în comunicare au obligația civică de a susține progresul, care este asociat cu cultura și valorile occidentale.

Referințe bibliografice

1. SANDU, I., RUSU, R. Valori politice europene: Determinare și concept. In: *Moldoscopia*. 2011, nr. 2 (53), pp. 118-129. ISSN 1812—2566.
2. MORARU, V. Valențele valorilor europene. In: *Moldoscopia*. 2016, nr. 2 (73), pp. 111-120. ISSN 1812—2566.
3. MATVEEV, V. Realitatea, pe care nu vor să o observe apărătorii valorilor înălțătoare. In: *Noi.md* [online]. 22 mar. 2023 [accesat 1 apr. 2023]. Disponibil: <https://noi.md/md/analitica/realitatea-pe-care-nu-vor-sa-o-observe-aparatorii-valo-rilor-inaltatoare-partea>
4. SPÎNU, S. Criza valorilor europene în rândul tinerilor din Republica Moldova. In: *Administrarea Publică* [online]. 2016, nr. 4, pp. 112-116. [accesat 1 apr. 2023]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/112_116_Criza%20valorilor%20europene%20in%20randul%20tinerilor%20din%20Republica%20Moldova.pdf
5. ȘAPTEFRĂȚI, S. Efectele sociale ale comutabilității valorilor [online]. In: *Protecția juridică a valorilor culturale în Republica Moldova: materialele conf. șt.-practice naț. Chișinău, 2008*, pp. 232-235 [accesat 2 apr. 2023]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/232-235_24.pdf
6. Numărul milionarilor în Republica Moldova [online]. In: *mold-street*: [site]. 20 iun. 2023 [accesat 3 apr. 2023]. Disponibil: <https://www.mold-street.com/?go=news&n=16345>
7. *Aspecte privind nivelul de trai al populației Republicii Moldova în 2021*: (Rezultatele cercetării bugetelor gospodăriilor casnice). Chișinău: Biroul Național de Statistică al Republicii Moldova, 2022. ISBN 978-9975-3554-0-7. ISBN 978-9975-3554-1-4.
8. СНАЙДЕР, Т. «Изображая жертву»: Выступление историка Снайдера на заседании Совбеза ООН, посвященном «русификации»: полный текст [online]. В: *Гордон*: [site]. 16 марта 2023 [accesat 23 mar. 2023]. Disponibil: <https://gordonua.com/publications/izobrazhaya-zhertvu-vystuplenie-istorika-snaydera-na-zasedanii-sovbeza-onn-posvyashchennom-rusofobii-polnyy-tekst-1655072.html>