

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*



**CULTURA ȘI ARTA:
CERCETARE, VALORIFICARE, PROMOVARE**

**CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ NAȚIONALĂ
A DOCTORANZILOR ȘI CONDUCĂTORILOR DE DOCTORAT**

9 decembrie 2022

Chișinău, 2023

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*

CULTURA ȘI ARTA: CERCETARE, VALORIFICARE, PROMOVARE

MATERIALELE CONFERINȚEI ȘTIINȚIFICE NAȚIONALE
A DOCTORANZILOR ȘI CONDUCĂTORILOR DE DOCTORAT

9 decembrie 2022

*În memoria muzicologului, cercetătorului, profesorului universitar
VLADIMIR AXIONOV (1950-2012)*

Chișinău, 2023

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef: **Svetlana BADRAJAN**, dr., prof. univ., director Școala doctorală *Studiul Artelor și Culturologie*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP)

Redactor responsabil: **Diana BUNEA**, dr., conf. univ., AMTAP

Redactor coordonator: **Rodica AVASILOAIE**, director al Bibliotecii AMTAP

MEMBRI:

Victoria MELNIC, dr. în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă, rector, AMTAP

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

Teodora HUBENCO, dr., conf. univ., AMTAP

Ana GHILAȘ, dr., conf. univ., AMTAP

Violeta TIPA, dr., conf. univ., Institutul Patrimoniului Cultural

Eleonora BRIGALDA, dr., prof. univ., Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

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

Redactori literari: **Galina BUDEANU**, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

Redactor bibliografic: **Vasilisa Nechiforeac**, șef secție Biblioteca AMTAP

Asistență computerizată: **Rodica AVASILOAIE**, director al Bibliotecii AMTAP

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

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA

Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare : Materialele conferinței științifice naționale a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat, 9 decembrie 2022 / colegiul de redacție: Svetlana Badrajan (redactor-șef) [et al.]. – Chișinău : AMTAP, 2023. – 203 p. : scheme, n. muz.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Antetit.: Ministerul Culturii al Republicii Moldova, Ministerul Educației și Cercetării al Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Școala Doctorală *Studiul Artelor și Culturologie*. – Texte : lb. rom., rusă. – Cuprins paral.: lb. rom., engl., rusă. – Rez.: lb. rom., engl., rusă. – Referințe bibliogr. la sfârșitul art.

ISMN 979-0-3481-0105-7.

ISBN 978-9975-3597-7-1 (PDF).

7(082)=135.1=161.1

C 94

CUPRINS

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

ECATERINA GÎRBU

PARADIGME COMPOZIȚIONALE, STRUCTURALE ȘI STILISTICE

ÎN SUITA PENTRU MARIMBA ȘI ȘASE CONTRABAȘI *RURAL SKETCHES* DE IGOR IACHIMCIUC

COMPOSITIONAL, STRUCTURAL AND STYLISTIC PARADIGMS

IN THE SUITE FOR MARIMBA AND SIX DOUBLE-BASSES *RURAL SKETCHES* BY IGOR IACHIMCIUC7

SIMION-SORIN LUPU

PROBLEME DE DICȚIE ȘI REZOLVAREA LOR ÎN LIEDUL NORDIC

DICTION PROBLEMS AND THEIR SOLUTION IN NORDIC LIED15

SERGIU MÎRZAC

CLEPSIDRA PENTRU ACORDEON, VIOLONCEL ȘI PIAN DE VLAD BURLEA: ASPECTE
COMPOZIȚIONALE ȘI ALE TRATĂRII ACORDEONULUI

HOURLASS FOR ACCORDION, CELLO AND PIANO BY VLAD BURLEA: COMPOSITIONAL ASPECTS
AND THE TREATMENT OF THE ACCORDION23

ALEXANDRU JUNCU

CONCERTUL NR. 2 PENTRU TROMBON ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA

CONCERTO NO. 2 FOR TROMBON AND ORCHESTRA BY OLEG NEGRUTSA30

ELENA MARDARI

VLAD BURLEA – PORTRET DE CREAȚIE

VLAD BURLEA – PORTRAIT OF CREATION40

SVETLANA COȘCIUG, VICTORIA MELNIC

DANSURILE EXCENTRICE DE VITALIE VERHOLA: UN TÂNĂR COMPOZITOR ÎN CĂUTAREA
PROPRILULUI STIL

EXCENTRIC DANCES BY VITALY VERHOLA: A YOUNG COMPOSER IN SEARCH OF HIS OWN STYLE
.....46

MIHAI AMIHALACHIOAIE

MODALITĂȚI DE ARANJAMENT A PIESELOR FOLCLORICE INSTRUMENTALE PENTRU VOCE,
COR DE BĂRBAȚI ȘI ORCHESTRĂ DE MUZICĂ POPULARĂ

WAYS OF ARRANGEMENT OF FOLKLORIC INSTRUMENTAL PIECES

FOR VOICE, MEN'S CHOIR AND FOLK MUSIC ORCHESTRA55

TATIANA COȘCIUG

CONCERTUL PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA: RECOMANDĂRI PENTRU
STUDIU ȘI INTERPRETARE

CONCERTO FOR VOICE AND ORCHESTRA BY OLEG NEGRUTA: RECOMMENDATIONS FOR STUDY
AND INTERPRETATION60

ION MALCOCI

TEHNICI NOI DE INTERPRETARE ÎN *FAUX-BOURDON*

PENTRU NAI SOLO DE DAAN MANNEKE	
NEW TECHNIQUES OF INTERPRETATION IN <i>FAUX-BOURDON</i>	
FOR PAN FLUTE SOLO BY DAAN MANNEKE.....	68
IGOR DERMENJI	
REPERE ALE PORTRETULUI DE CREAȚIE A PROFESORULUI ION RADU	
ASPECTS OF CREATION PORTRAIT OF A TEACHER ION RADU	73
RADU CAZAC	
IPOSTAZE SONORE ÎN SONATA NR. 1 PENTRU CLARINET ȘI PIAN	
DE OLEG NEGRUȚA	
SOUND ASPECTS IN SONATA NO. 1 FOR CLARINET AND PIANO	
BY OLEG NEGRUȚA.....	78
DANIELA TROCINEL	
INCURSIUNI COMPONISTICE ÎN REPERTORIUL DIDACTIC	
ȘI MUZICA PENTRU COPII A COMPOZITORULUI ALEXANDR MULEAR	83
COMPOSITIONAL INCURSIONS INTO THE DIDACTIC REPERTOIRE AND MUSIC FOR CHILDREN BY	
THE COMPOSER ALEXANDR MULEAR	83
INGA POSTOLACHE	
PREMISELE APARIȚIEI MUSICALULUI ROMÂNESC: PAGINI DE ISTORIE	
PREMISES of THE APPEARANCE OF THE ROMANIAN MUSICAL: PAGES OF HISTORY	89
ELENA BUGOR, TATIANA BEREZOVICOVA	
РАННЕЕ ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ СТЫРЧИ. РОМАНСЫ НА СТИХИ ФЕДОРА	
ТЮТЧЕВА	
CREAȚIA VOCALĂ TIMPURIE A LUI ALEXEI STÂRCEA ROMANȚE PE VERSURILE LUI FIODOR	
TIUTCEV	
ALEXEI STÂRCEA'S EARLY VOCAL CREATION.	
ROMANCES ON POEMS OF FYODOR TYUTCHEV	96
INESSA SAULOVA	
ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	
СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ЛЕОНИДА ГУРОВА	
TRĂSĂTURILE SPECIFICE ALE INTERPREȚĂRII ARTISTICE	
A SONATEI PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE LEONID GUROV	
PECULIARITIES OF THE PERFORMING INTERPRETATION OF THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO	
BY LEONID GUROV	102
NATALIA BLÎNDU	
ДЕКАДА МОЛДАВСКОГО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ В МОСКВЕ 1960 ГОДА: УСПЕХ	
ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ ДОЙНА	
DECADA ARTEI ȘI LITERATURII RSSM LA MOSCOVA ÎN ANUL 1960: SUCCESUL CAPELEI CORALE	
DOINA	
THE DECADE OF MOLDAVIAN ART AND LITERATURE IN MOSCOW IN 1960: THE SUCCESS OF <i>DOINA</i>	
CHOIR CHAPEL	107
ANGELICA MUNTEANU	
НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛЬНОГО ДУЭТА	

UNELE ASPECTE DE PREDARE A DUETULUI VOCAL POP ȘI JAZZ SOME TEACHING ASPECTS OF POP AND JAZZ VOCAL DUO	113
PETRU IURIEV	
КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ ДО МАЖОР В.А. МОЦАРТА: КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ <i>CONCERT PENTRU OBOI ȘI ORCHESTRĂ ÎN DO MAJOR DE W.A. MOZART: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI INTERPRETATIVE</i> <i>CONCERTO FOR OBOE AND ORCHESTRA IN C MAJOR BY W.A. MOZART: COMPOSITIONAL AND PERFORMANCE FEATURES</i>	120
INNA HATIPOVA	
VITALII SECİKIN: IN MEMORIAM VITALY SECHKIN: IN MEMORIAM.....	127
DMITRII CAVACOV	
СИНЕ МЕРГЕ ТОТ ПЕ ДРУМ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ВИБРАФОНА СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА <i>CINE MERGE TOT PE DRUM PENTRU FLAUT, VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI VIBRAFON DE SNEJANA PÎSLARI: TRĂSĂTURILE CARACTERISTICE ALE COMPOZIȚIEI ȘI LIMBAJULUI MUZICAL</i> <i>CINE MERGE TOT PE DRUM FOR FLUTE, VIOLIN, CELLO AND VIBRAPHONE BY SNEJANA PÎSLARI: FEATURES OF COMPOSITION AND MUSICAL LANGUAGE</i>	132
INESSA SEDIH	
ПЕРСПЕКТИВЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ PERSPECTIVE DE CERCETARE SEMIOTICĂ A GENURILOR MUZICALE SEMIOTIC RESEARCH PROSPECTIVES OF MUSICAL GENRES.....	139
SVETLANA IONICA	
STAREA I PENTRU SOPRANĂ ȘI GRUP INSTRUMENTAL DE VLAD BURLEA – TRĂSĂTURI COMPOZIȚIONALE ȘI DRAMATURGICE <i>STATE I FOR SOPRANO AND INSTRUMENTAL GROUP BY VLAD BURLEA – COMPOSITION AND DRAMATURGICAL FEATURES</i>	144
RADU TĂLĂMBUȚĂ	
ELEMENTE FOLCLORICE ÎN CREAȚII VIOLONISTICE DE FILIAȚIE ROMĂNEASCĂ SEMNATE DE COMPOZITORI DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN ANII 1950-1960 FOLKLORIC ELEMENTS IN CREATIONS FOR VIOLIN OF ROMANIAN FILIATION SIGNED BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE 1950s-1960s.....	149
ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA	
DUMITRU OLĂRESCU	
DISCURSURI CINEMATOGRAFICE LA MODUL ATITUDINAL CINEMATIC DISCOURSES IN THE ATTITUDINAL MODE	155
VIRGILIU MĂRGINEANU	
TENDINȚA INDUSTRIEI CINEMATOGRAFICE DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN CEI 30 DE ANI DE INDEPENDENȚĂ	

THE TREND OF THE FILM INDUSTRY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA DURING THE 30 YEARS OF INDEPENDENCE.....	160
CEZARA-ȘTEFANIA SAVA-FANTU	
CUI Î E FRICĂ DE MACBETH?	
WHO`S AFRAID OF MACBETH?.....	165
SNEJANA APOSTOL	
APARIȚIA ȘI DEZVOLTAREA DANSULUI CLASIC: PREMISE ȘI PARTICULARITĂȚI	
THE APPEARANCE AND DEVELOPMENT OF CLASSICAL STAGE DANCE: PREMISES AND PARTICULARITIES	170
 ARTE PLASTICE, DECORATIVE, DESIGN. CULTUROLOGIE FINE, DECORATIVE ARTS, DESIGN. CULTUROLOGY 	
IURIE BADICU	
NUMELE SCENIC ȘI MARCA MUZICALĂ PROTEJATĂ: ANALIZA BRANDINGULUI MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA	
THE STAGE NAME AND PROTECTED MUSIC TRADEMARK: ANALYSIS OF MUSIC BRANDING IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA	177
VERONICA CURCHI, TATIANA COMENDANT	
PARADIGMELE COMUNICĂRII ARTISTICE: PARTICULARITĂȚI DE CONSTITUIRE	
THE PARADIGMS OF ARTISTIC COMMUNICATION: PARTICULARS OF CONSTITUTION	184
OLEG DOBROVOLSCHI, TEODORA HUBENCO	
MATERIALELE SPECIFICE SCULPTURII ȘI MODALITĂȚILE DE PRELUCRARE A ACESTORA	
MATERIALS SPECIFIC TO SCULPTURE AND METHODS OF PROCESSING THEM	190
VALERIA ȘEICAN	
EDUCAȚIA CREATIVĂ – DOMENIU DE INTERES SPORT PENTRU POLITIC ȘI POLITICIENI DIN TOATE TIMPURILE	
CREATIVE EDUCATION – AN AREA OF INCREASED INTEREST FOR POLITICS AND THE POLITICIANS OF ALL TIME	197

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

PARADIGME COMPOZIȚIONALE, STRUCTURALE ȘI STILISTICE ÎN SUITA PENTRU MARIMBA ȘI ȘASE CONTRABAȘI *RURAL SKETCHES* DE IGOR IACHIMCIUC

COMPOSITIONAL, STRUCTURAL AND STYLISTIC PARADIGMS IN THE SUITE FOR MARIMBA AND SIX DOUBLE-BASSES *RURAL SKETCHES* BY IGOR IACHIMCIUC

ECATERINA GÎRBU¹,

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

<https://orcid.org/0000-0003-4207-3892>

CZU 785.77.083.1:781.61

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

Articolul este dedicat analizei unei lucrări semnate de Igor Iachimciuc, compozitor și țambalist originar din Edineț, Republica Moldova. Stabilit de mai mulți ani în SUA, artistul se remarcă prin creații diverse pe plan stilistic și de gen. Una dintre acestea poate fi considerată și Suita Rural Sketches pentru marimba și șase contrabași. Autoarea relevă multiple aspecte compoziționale ale limbajului muzical, indicând și asupra filiațiilor folclorice și de jazz care constituie elementele de coeziune stilistică ce conferă originalitate discursului muzical. Lucrarea este analizată în premieră în muzicologia din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: Igor Iachimciuc, Rural Sketches, structuri muzicale, marimba, contrabas

The article is dedicated to the analysis of a work signed by Igor Iachimciuc, composer and cymbal-player from Edinet, Republic of Moldova. Established for several years in the USA, the artist is distinguished by various stylistic and genre creations. One of these is the Rural Sketches Suite for marimba and six double-basses. The author reveals multiple compositional aspects of the musical language, pointing also to the folkloric and jazz filiations that constitute the elements of stylistic cohesion that give originality to the musical discourse. The work is analyzed for the first time in the musicology of the Republic of Moldova.

Keywords: Igor Iachimciuc, Rural Sketches, musical structures, marimba, double-bass

Introducere

Peisajul stilistic reprezentat în creația compozitorilor de la confluența secolelor XX-XXI a determinat, prin variabilitatea abordărilor conceptuale și aplicarea tehnicilor novatorii, formarea unui

¹ E-mail: katerinagbu@gmail.com

aliaj extrem de complex sub diferite aspecte, în structura căruia se conturează uneori linii abia percepute, amprenta cărora se reflectă în imagini inedite, evidențiind particularitățile limbajului componistic individual al autorilor. În contextul dat, creația lui Igor Iachimciuc înscrie o filă nouă în tabloul culturii muzicale contemporane. Creionând portretul de creație al compozitorului acum 12 ani, cercetătoarea C. Paraschiv arăta, că I. Iachimciuc s-a remarcat încă din anii 1990, ca unul din cei mai promițători studenți la compoziție (clasa lui Vasile Zagorschi, actuala AMTAP), continuându-și studiile în SUA, unde în 2010 „...își susține doctoratul la specialitatea compoziție în cadrul Universității din Utah (SUA), unde studiază cu profesorii Morris Rosenzweig, Miguel Chuaqui și Steven Roens, participă la cursuri de măiestrie cu Tristan Murail, Yehudi Wyner, Roger Reynolds, Frederic Rzewski, Steven Mackey, Chen Yi, Lee Hyla și George Tsontakis și colaborează cu ansamblurile de muzică Canyonlands, Earplay, Flexible Music și New York” [1 p. 91]. Continuând investigațiile asupra creației sale, aceeași autoare conchidea: „calitatea sintetică a stilului componistic propriu autorului în care se îmbină cu succes elementele și principiile tradiționale, afirmate în timp cu cele novatoare prezente prin transformarea din interior a formelor și mijloacelor de expresie obișnuite” [2 p. 169].

Actualmente, filiera principală a creației sale o reprezintă aplicarea diverselor fuziuni dintre folclor și jazz; pe lângă acestea, autorul tatonează, experimentează pe un teren extins, în diferite tehnici și tendințe stilistice specifice secolului XX, cum sunt: neoclasicismul, polistilistica, atonalismul, modalismul, neofolclorismul. Acest fapt este confirmat și de muzicologul V. Tcacenco, care scrie: „Accesibilitatea și legitimitatea resurselor muzicale de diversă sorginte, specifică postmodernismului, în creațiile lui I. Iachimciuc se transfigurează prin intermediul abordării novatoare a unor elemente diverse ca stil, gen și specie. Realizarea și îmbinarea acestora în cadrul unor idei originale în ce privește compoziția, dramaturgia și limbajul muzical reprezintă esența individualității artistice a lui I. Iachimciuc” [3 p. 247]. Și cercetătoarea N. Chiciuc, analizând creația *Descântece*, remarcă: „compozitorul demonstrează o atitudine de integrare și sublimare a valorilor naționale într-un cadru universal” [4 p. 229]. Articolele citate datează cu anii 2011-2012, după care, cu părere de rău, creația lui I. Iachimciuc nu s-a mai situat în atenția cercetătorilor autohtoni. Pe parcursul acestor ani, până în prezent, apar însă o serie de lucrări valoroase și interesante, ce își așteaptă încă cercetătorul. Printre acestea, se află și *Rural sketches*, ce urmează a fi analizată în prezentul articol, pentru prima dată la noi în republică.

Rural sketches (Schiță rurală) [5] este scrisă pentru marimbă și ansamblu de șase contrabași, în anul 2014. Însăși componența ansamblului este una originală, fiind determinată, probabil, și de activitatea artistică interpretativă a compozitorului; de asemenea, și utilizarea unor tehnici originale de interpretare la contrabas specificate în partitură, cum sunt: loviturile cu palma pe coarde sau corpul instrumentului, accentuarea notelor cu lemnul arcușului pe corzi ș.a., toate contribuind la redarea imaginilor, formarea diverselor complexe sonore ce sugerează anumite imagini muzicale, amplificând efectul naturaleței. Componența instrumentală creează impresia unui mini-taraf în care partida marimbei amintește de sonoritatea țambalului, oferind acea încărcătură semantică folclorică care vine să evidențieze specificul național. *Sketches*-ul este alcătuit din zece numere, titlurile cărora sunt inspirate din viața la țară. Compozitorul își amintește de copilăria sa, propunându-ne o duioasă povestire cu un câmp emoțional ce se extinde de la simplitatea și spontaneitatea specifică copilului, la o tentă ușoară de tristețe sau umor, invocând stări și împrejurări caracteristice copilăriei: 1. *Morning* (Dimineața²); 2. *Tsurca game* (Joaca de-a Țurca); 3. *Bicycle in the field* (Bicicleta în câmp); 4. *The flock* (Turma); 5.

² Traducerea denumirilor aparține autoarei articolului.

Forgotten well (Fântâna uitată/Uitat bine); 6. *The story of the old man* (Istoria unui bătrân); 7. *The dialogue at the gate* (Dialogul de la poartă); 8. *Harvest* (Roada); 9. *Lullaby* (Cântec de leagăn); 10. *Wedding pass* (Permis de nuntă). Creația durează aproximativ 14 minute, fiecare piesă se deosebește printr-un caracter laconic. Autorul menționează că acestea trebuie să fie interpretate fără întreruperi sau cu pauze foarte mici, fapt explicabil prin menținerea unui farmec al copilăriei, frumuseții caleidoscopului de imagini ce se derulează ca într-un film scurt dar foarte viu, extrem de consistent din punctul de vedere al emoțiilor trăite.

Primul număr, *Morning (Dimineața)*. Titlul vorbește de la sine – un *Adagio* foarte concis, constituit din nouăsprezece măsuri. Dimineața e asociată cu răsăritul soarelui, cu razele care cad parcă ar fi un evantai, copilul descoperă cu „ochii mari” misterul, frumusețea, liniștea și puritatea tabloului rural. Mijloacele de expresie prin care autorul redă acest peisaj includ nuanța dinamică de *pp*, persistarea duratelor lungi la marimba, urmate de includerea imitativă a contrabașilor începând cu cel de jos (al șaselea), ce expun pasaje cromatizate cu un ambitus redus încadrat în interval de terță. Marimba continuă pasajul care se extinde la două octave, sonoritatea distinctă a acestui instrument îi oferă puritate și seninătate discursului. Secțiunea ce urmează îndeplinește funcția de prezentare a conținutului muzical, și anume, evidențierea tabloului rural ce se produce prin apariția unei celule ritmice pulsative (m. 8) la marimba ce creează aluzia prezenței formulei ritmului *aksak* ușor perceptibil, divizată intonațional pe intervale de secundă și cvintă, reprezentând în esență imboldul pentru desfășurarea tabloului matinal în care se relevă deja trezirea, forfota și începutul unei zile la țară.

Numărul doi, *Tsurca game (Joaca de-a Țurca)* aparent creează un contrast, impresie justificată de *tempo* *Presto*, măsura 6/4, caracterul energic, vesel, copilăresc, sugerând spiritul jocului, mișcarea, fuga copiilor și zborul țurcii. Primele patru măsuri reprezintă o introducere care determină caracterul, definește formula *ostinato* ce persistă, expusă dialogat de contrabașii cinci și șase. Celulele care constituie axa câmpului sonor sunt alcătuite din intervale de septimă ascendentă (contrabasul șase) și descendentă (contrabasul cinci), durate de optimi secționare prin pauze de pătrimi. Repetarea sunetului *la* (contrabasul șase) cu ascensiunea treptată spre *do diez* face aluzie spre o stabilitate aparentă a unui centru tonal A, iar repetarea sunetului *si bemol* (contrabasul cinci) în expunerea septimei descendente din cadrul formulei dialogate contrazice această stabilitate evazivă. Contrapunerea intervalelor de septimă ascendentă și descendentă în formula dialogată a instrumentelor apare ca o expunere a „regulilor” acestui joc copilăresc, bazat pe concurența dintre cele două echipe. Astfel, pe plan intonațional unitatea dintre participanții la joc este prezentată prin intervalul de septimă, iar concurența dintre ei, prin mișcarea ascendentă și descendentă a acesteia.

Urmează secțiunea de bază în care se vor include treptat toate instrumentele: cei șase contrabași vor fi divizați în grupuri a câte două instrumente, fiecare grup având rolul său în conturarea liniilor câmpului sonor; contrabașii șase și cinci continuă expunerea formulei *ostinato*, iar patru și trei inițiază discursul cu un *glissando* axat pe septime, urmate de fluxul sonor ascendent ușor, conturând un element ritmic din trei optimi divizate prin pauze de optimi, ce creează discordanță ritmică cu grupurile extreme (contrabașii 5, 6 și 3, 4). Partida contrabașilor este constituită din trei linii: prima conține elementul ritmic de trei șaisprezecimi grupat sub formula trioletului divizat prin pauze de șaisprezecime și pătrime; cea de-a doua, trei optimi grupate ca triolet divizate prin pauze de optimi; cea de-a treia, două optimi divizate prin pauze de pătrimi – astfel fiecare grup susține o anumită formulă, cele extreme – dialogată, iar cea de mijloc – concomitentă. Deci, putem remarca aici, pe plan stilistic, prezența unor structuri

metro-ritmice ce „pornesc” din neofolclorismul lui Stravinskii. Prezența elementului ritmic de trei șaisprezecimi și în partida marimbei, accentuează în contextul dat zborul țurcii, figură intonațională ce integrează oscilarea ușor cromatizată a sunetelor cu pasul de secundă într-un ambitus de terță, care se va impune treptat la toate instrumentele și va crea impresia unei cezuri ce încheie secțiunea.

Următorul compartiment prezintă o variere a materialului muzical expus, ce ține în special de instabilitatea sunetelor intervalelor de bază, care rămân a fi septimele ascendente descendente și secunda, cu păstrarea preponderentă a formulelor ritmice. Urmează o secțiune scurtă din opt măsuri în care se produc schimbări în partida tuturor instrumentelor, în partida contrabașilor grupați câte doi, dispare intervalul de septimă, formula ritmică de doi și trei, apare intonația de secundă ascendentă, descendentă în timp ce marimba expune un discurs muzical nou, ce conține pasaje arpeggiate ascendente, descendente, iar sunetele din registrul de sus sunt accentuate pe plan metric și se repetă insistent, ca niște strigăte de copii. Din punct de vedere semantic, compartimentul dat ar reprezenta bucuria echipei câștigătoare – strigătele zglobii ale copiilor fiind redade de marimba și suspinul celor ce au ratat, de contrabași. O dovadă în acest sens este și schimbarea frecventă a nuanțelor dinamice în partida marimbei de la *mp* la *f*, cu accentuarea acestora.

Revenirea în următoarea secțiune a materialului muzical din prima parte sugerează reînceperea jocului, iar cei care au ratat, doresc să-și ia revanșa. Se merită de remarcat afinitățile formulei intonaționale și ritmice prezente în ambele numere analizate: formula intonațională a pasajului din primul număr devine celulă de bază în partida marimbei, în cel de-al doilea număr.

Numărul trei, *Bicycle in the field (Bicicleta în câmp)*, Andante, măsura $\frac{3}{4}$. Imaginea cu bicicleta este plasată chiar pe coperta *Sketches*-ului, și, probabil, nu este întâmplător faptul că autorul selectează anume această imagine, accentuând astfel importanța ei în contextul conceptului semantic general – o schiță muzicală poate fi comparată cu un album de impresii acumulate în timpul unei plimbări prin sat, pe câmpurile din împrejurimile lui, bicicleta fiind cel mai ușor și accesibil mijloc de deplasare pentru un copil.

Numărul începe cu un preambul din opt măsuri (ce va reveni și la sfârșitul piesei) în care autorul utilizează efecte sonore pentru redarea cât mai naturală a zgomotului specific ce-l produce bicicleta ce se mișcă ușor printre spicele din câmp, foșnetul lor, prin *marcato* la contrabași și marimba, ce sugerează rotirea roților.

Tempoul *Andante* oferă posibilitatea de a sesiza și a percepe fiecare sunet, în acest discurs muzical cu o plastică atât de sugestivă: emoțiile scad treptat, iar linia melodică a marimbei aduce elemente intonaționale și ritmice specifice folclorului, repetarea unui sunet ar fi o aluzie spre recitație. Fluxul sonor nu impune, ci doar conturează ușor un cântec popular. Este un moment de meditație, o frumoasă amintire, după care călătorul se îndepărtează, pleacă: compozitorul readuce materialul sonor din preambul, utilizând efectul de îndepărtare a sunetului, prin nuanțele dinamice *mp*, *p*, *pp* și *glissando* la marimbă.

Numărul patru, *The flock (Turma)* aduce o tentă umoristică și un contrast vădit, comparativ cu cele precedente. Discursul muzical începe în partida primului contrabas, cu evidențierea unui ritm în care se atestă un element specific *jazz*-ului – *swingul*, prin accentuarea sincopelor în cadrul măsurii de $\frac{6}{4}$, în tempoul *Moderato*. Se creează impresia unui metru regulat și neregulat concomitent, a unui „amalgam” ritmic. Suportul armonic conturat în celula intonațională de bază îl constituie V_7 , cu repetarea variată succesivă a acestuia, expus în diverse modalități – ascendent, descendent, fragmentar,

integral etc., în formula *ostinato*, ce va predomina pe întreg parcursul piesei. Treptat, se includ toți contrabașii, creând un fundal ce conține efectele sonore specifice turmei, anume strigătul prelung al animalelor, mersul haotic, lovitura de bici, toate redată prin anumite tehnici de interpretare. Marimba expune un discurs melodic contrastant: dacă ar fi să comparăm, în partida contrabașilor predomină duratele mai mari: pătrimile, doimile legate (cea mai mică fiind optimea) iar în partida marimbei constant persistă duratele mult mai scurte: șaisprezecimile și treizecimoimile, fluxul sonor denotă prezența particularităților specifice folclorului cu o aluzie puternică la horă, caracterul vesel, energic. Accentuarea tentei umoristice constă în contrastul aparent dintre discursul marimbei și cel al contrabașilor care redau perfect imaginea unei turme ce se topește în zare – o viziune originală, creativă a compozitorului.

Numărul cinci, *Forgotten well (Fântâna uitată/Uitat bine)*, *Andante*, măsura 3/4. Și în aceste piese urmărim un contrast de caracter – muzica devine în același timp, tristă, mistică, sugerând imagini nedefinite – eroul se află într-un loc uitat... Sunetul *si* cu durată de șaisprezecime va ocupa întregul câmp sonor al introducerii (8 m.), auzindu-se ca o bătaie, ecoul căreia se răspândește în spațiu. Această lovitură, ce revine permanent, cu întârziere sau grăbire, este „cronometrată” printr-un canon ritmic polifonic și este percepută ca o pulsație ce se extinde treptat în întreaga textură instrumentală. Semantica sunetului *si* denotă instabilitate, tensiune ce continuă să se afirme în partida contrabașilor prin prisma instabilității sonore formând o structură verticală apropiată clusterului *mi-fa diez-si bemol-si becar-do becar-do diez*, ce se menține pe parcursul a patru măsuri, în perimetrul cărora fiecare contrabas expune propria formula ritmică: cb.6 – octolete, 5 – septolete, 4 – triolette, 3 – șaisprezecimile, 2 – cvintolete, 1 – sextolete.

Discursul ulterior este susținut de marimba, după care revine ansamblul contrabașilor cu aceleași formule ritmice, doar cu oscilarea pe sunetul *mi bemol* – persistă instabilitatea și teama de necunoscut. Secțiunea ce urmează inițiază un dialog tensionat – salturile largi din partida marimbei se succed cu complexe sonore ce se schimbă de la o măsură la alta, în partida contrabașilor, se încheie prin pasajul *solo* descendent la marimba, creând impresia unei dispariții miraculoase, la *pp*. Ca urmare, sunetele ce își asumă rolul prioritar dar nu pretind la confirmarea unui centru tonal sunt *si*, *si bemol*; pe lângă acestea, un reper semantic care contribuie la redarea atmosferei tensionate, instabile ar fi formulele ritmice ale contrabașilor (cvintoletele, triolettele etc.).

Numărul șase, *The story of the old man (Istoria unui bătrân)*, *Largo*, măsura 2/4, se deosebește de celelalte numere prin evidențierea spiritului folcloric – în partida marimbei formula intonațională este constituită din elemente intonaționale specifice precum cvarta perfectă ascendentă urmată de secunde, dintre care una este mărită (*si, mi, fa, sol diez, la*), reprezentând structura celui de-al doilea tetracord al modului *a moll* armonic. Secunda mărită, repetarea sunetului *la* conferă o tentă de tristețe și jale, care, de fapt, nu este una apăsătoare ci, din contra, se întrezărește nuanțarea bunăvoinței și a caracterului senin, întâlnirea cu o persoană trecută prin timp ce-și mărturisește istoria sa. Discursul începe cu o introducere (3 m.) la contrabași, în nuanța *pp*. Efectul sonor nu este unul obișnuit – emiterea sunetului se produce cu lemnul arcușului pe corzi, cu accentuarea notelor (cb. 4 – *fa#²-fa#¹*, cb.3 *re#²-re#¹*), creând impresia unei oscilații echivalentă unui *glissando* ce se extinde la interval de octavă perpetuând această formulă originală pe parcursul întregii piese. Procedeu descris sugerează mersul lent al bătrânului, „povara anilor”, care nu este de loc ușoară. Doinitul marimbei redă perfect formula tradițională cu care începe povestirea: *a fost pe vremuri...*; aduce o stare de seninătate, redă frumusețea nobilă a plaiului

natal. Integrarea ornamentelor și îmbogățirea discursului intonațional al marimbei cu ajutorul acestora scoate în evidență și mai mult specificul național românesc.

Fluxul sonor al melodiei parcă ar relatea acele evenimente marcante din viața bătrânului nostalgic iar această nuanță se reflectă în conturul melodic, prin evidențierea secundelor ascendente-descendente, numite în muzicologie *intonație de suspin*. Atestarea prezenței pasajelor extinse ce apar pe parcurs relevă libertatea, bucuria ce i-o aduc amintirile. În contextul dat, trebuie de remarcat că secundele cu o conotație de suspin sunt integrate de fapt și în structura intonațională a contrabașilor 1 și 2, cu o peregrinare fluentă în ambele linii melodice. Istoria bătrânului se încheie cu discursul marimbei axat pe repetarea sunetului *si* amplasat în formula ritmică – șaisprezecime triolet, semantica căruia evidențiază sensibilitate, cele mai frumoase amintiri ce reprezintă în esență sensibilitatea sufletului uman.

Numărul șapte, *The dialogue at the gate (Dialogul de la poartă)*, *Andante*, măsura 12/8, Introducerea (9 m.) conține complexe sonore de bază, cu accentuarea lejeră a elementelor de *jazz*: ritmul ușor sincopat, amplasarea treptată a septacordului: *do, mi bemol, sol bemol, b* format în verticala contrabașilor și integrarea în structură a sunetelor *fa, mi becar*, ce completează acest complex sonor. Stratificarea liniilor intonaționale în partidele contrabașilor evidențiază ideea susținerii dialogului prin prisma unor formule polifonice ce includ elemente de contrapunct, aria căroara cuprinde întregul câmp sonor al piesei.

Dialogul presupus în denumirea piesei derulează imediat în discursul marimbei, axa sonoră o constituie repetarea sunetelor contrabașilor, deosebirea fiind expunerea lor prin salturi. Predomină intervalele de nonă descendentă, terț-decimă ascendentă, ce sugerează o întrebare și un răspuns iar registrul grav stabilește manifestarea unei nuanțe liniștite a discursului, un echilibru între liniile dialogului. În secțiunea următoare, după introducere, apare un contrast – linia melodică a marimbei se transferă în registrul înalt, crește insistența componentelor specifice folclorice, implicarea elementelor de ornamentare, accente sincopate – ce conturează o discuție mai aprinsă, mult mai insistentă.

Numărul opt, *Harvest (Roda)*, *Andante*, măsura 3/4. Materialul muzical manifestă un contrast vădit, comparativ cu numerele precedente, prin predominarea accentuată a elementelor de *jazz*, printre care se numără *poliritmia*, ca unul din componentele distincte ale acestuia, libertatea ritmului; asimetria, ce evocă senzația de lejeritate; viabilitatea. Un constituent important este pedala ritmică (cb. 5, din șaisprezecimi și trezicidoimi fracturate prin pauze de șaisprezecimi), pe repetarea sunetului *la* și alunecarea formulei *ostinato* (cb. 6) bazată pe oscilarea ascendentă, descendentă, ușor cromatizată, în ambitusul cvartei mărite. Discursul melodic al introducerii (10 m.) debutează prin pasaje arpegiate, oscilatorii și poliritmie, în partida contrabașilor 1, 2. Efectul includerii treptate a liniilor melodice a contrabașilor produce impresia organizării polifonice a câmpului sonor în care fiecare linie este de sine stătătoare, formând un micro-ansamblu în cadrul sextetului de contrabași. Fiecare îndeplinește rolul său în redarea imaginii piesei, ca urmare, contrabașii 1 și 2 încep discursul; 5 și 6 – plasează pedala specifică, iar 3 și 4 se includ ultimii, aducând formula ritmică nouă care și mai mult accentuează specificul de *jazz*, prin optimea cu punct și șaisprezecimea legată de următoarea durată ce amplifică efectul sincopelor. Formula ritmică-intonațională persistă la ambele instrumente, deja în interval de cvartă. Marimba se include spre sfârșitul introducerii cu linia melodică constituită din pasaje ascendente cu revenire prin salt de octavă spre sunetul *la*, demonstrând o anumită stabilitate, cu o ușoară variație ce creează aluzia improvizației prin extinderea pasajelor ascendente *solo*, în ambitusul a două octave.

Revenirea ansamblului contrabașilor aduce o nouă micro-componentă, divizarea fiind plasată în două grupuri câte trei, cu evidențierea elementului de poliritmie și a nuanței dinamice *f* și *ff*. Aceasta poate fi tratată ca o atenționare, ca un început solemn al sărbătorii roadei, continuat de acompaniamentul melodos al marimbei *solo*. Linia melodică a contrabașilor 1, 2 conturează un *blues* duios, foarte delicat, care parcă se aude din depărtare în cadrul căruia se evidențiază și mai mult libertatea. Motivul de bază însușește practic toate formulele ritmice expuse pe parcursul discursului și aduce un nou component – trioletul optime, ca un element primordial, ce-i oferă cumpătare și solemnitate. *Blues*-ul migrează în partida marimbei, fiind interpretat în terțe, asemenea unui cor acompaniat de ansamblul contrabașiștilor ce readuc câmpul sonor din introducere, nuanța *f*. Melodia *blues*-ului se extinde tot mai mult, după care urmează o încheiere solemnă marcată de *ff* cu complexe sonore alcătuite din cvarte în factură acordică cu accentuare metrică sincopată ce relevă strigăte de bucurie. Cadența marimbei se percepe ca un clinchet de clopoței ce se topesc în zare. Încheierea (8 m.) readuce în partida contrabașilor discursul sonor al introducerii, iar marimba reiterează complexe sonore bazate pe cvarte perfecte, semantica intervalului de cvartă fiind viabilitatea, forța, rezistența.

Numărul nouă, Lullaby (Cântec de leagăn), Moderato, măsura 3/8, reprezintă o tartare originală a unui cântec de leagăn – în secțiunea introductivă (16 m.) autorul redă, cu o ușoară tentă umoristică, un copilăș ghiduș care nu vrea să adoarmă. Marimba își „asumă” efecte „poznășe”, prin pasaje extinse în perimetrul a două octave axate pe septime, formula ritmică de bază fiind șaisprezecimile și treizecidoimile. Pasajul finalizează cu pauze scurte și repetarea complexului acordic constituit din cvarte, ce segmentează discursul marimbei fiind perceput ca o replică a părintelui ce încearcă să calmeze treptat spiritul de joacă al copilului, o confirmare în acest sens fiind și nuanțele dinamice ce marchează fiecare complex cu trecerea de la *mp* spre *mf* și susținerea acestora de către contrabași. În sfârșit, copilul se liniștește – secțiunea ce urmează se deosebește de precedentă prin contrastul ce se manifestă atât în partida contrabașilor, cât și în cea a marimbei. Apare o melodie duioasă, gingașă expusă de marimbă, dublată ușor de contrabasul 6, nuanța dinamică fiind *p* și *pp*, părintele începe să-i cânte copilului cântecul de leagăn. Celula de bază a liniei melodice conturate o constituie alunecarea treptată ascendentă-descendentă, inițial în ambitusul de terță (*mi, fa#, sol, fa, mi*), urmată de ascensiunea și extinderea treptată bazată pe secvență, în formula de optime cu punct șaisprezecime și optime evidențiate prin *legato*. Toate aceste elemente redau efectul legănatului, susținută și de contrabașii 1, 2, 3. Se creează senzația că copilul doar simulează că a adormit, dar de fapt e o farsă, deoarece secțiunea de încheiere (24 m.) readuce cu mai multă dinamică, dispoziția din introducere: pasajele devin mai extinse, accentuate, mai bogate în ornamentări, iar ultimele măsuri reprezintă repetarea formulei specifice cântecului de leagăn – *nani-na*, prin sunetele *fa#, sol, mi, fa#*, expuse la marimbă în octava mică, conturată și de contrabași. Treptat, melodia se stinge pe fundalul nuanței *pp* – până la urmă, copilul a adormit.

Numărul zece, Wedding pass (Permis de nuntă), Presto, măsura 4/4, reprezintă culminația întregii suite, autorul înfățișează un eveniment festiv, fastuos ce încununează bogata galerie a tablourilor acestei suite. În același timp, acest număr finalizează albumul impresiilor copilului sau adolescentului ce și-a început călătoria la răsăritul soarelui. Basmul popular se încheie cu o nuntă, și tot cu o nuntă își încheie lucrarea compozitorul Igor Iachimciuc. Este o trecere spre o altă etapă a vieții, un moment unic, irepetabil, consacrat, ce reflectă armonia desăvârșită. Compozitorul amplifică și mai mult legătura cu tradițiile populare românești, reprezentând nunta ca pe unul dintre cele mai frumoase obiceiuri ce

integrează un buchet bogat de ritualuri specifice. Introducerea (27 m.) reliefează caracterul contrastant al piesei, prin aplicarea noilor procedee de emiterie a sunetelor la contrabas, prin bătăile specifice cu degetele pe corpul instrumentului lângă gaura F, precum și bătăile cu palmele pe partea adâncită a instrumentului. Toate aceste efecte sunt utilizate cu scopul redării bătăii tobei, cel mai important instrument din ansamblu care se aude din depărtare, din celălalt capăt al satului. Figurile ritmice sunt constituite din accente metrice sincopate, includerea ansamblului contrabasiștilor fiind realizată treptat, începând cu cel de-al șaselea până la primul, integrarea separată a partidelor se produce la distanță asimetrică, accentuând și mai mult individualitatea figurilor ritmice ale fiecărui instrument. Partida ansamblului contrabasiștilor reprezintă un aliaj original al elementelor de *jazz* și folclor. Este o fuziune deosebită ce demonstrează măiestria compozitorului în abilitatea de a contura aceste elemente – ritmul *aksak* și *swing*-ul, fără a expune însă un material sonor clar definit în această privință. Pe fundalul acompaniamentului original al contrabașilor, marimba (ce desemnează debutul secțiunii de bază) invocă spiritul jocului popular, prin repetarea sunetului *do*² pătrime, ornat ușor cu melisme care ar face aluzia la formula strigăturilor unui dans popular – *hai, hai, hai la joc!*

Dezvoltarea ulterioară a discursului sugerează libertatea exprimării și măiestria lăutarilor – materialul muzical devine mai flexibil, pe fundalul contrabașilor, mult mai bogat intonațional ce creează impresia unui taraf cu o componentă instrumentală mai variată. Structurile ritmice cu accente simetrice în verticala contrabașilor indică integrarea unor cadențe ce au un rol important în zona câmpului sonor. Partida contrabașilor ce repetă linia melodică a marimbei formează ulterior un flux sonor complex, în nuanța dinamică *f* – toată lumea se prinde în joc. Repetarea ornamentată a sunetului *la* readuce figura intonațională și ritmică de bază a discursului, ce va reprezenta în esență expunerea variată a fluxului sonor, o caracteristică specifică atât folclorului, cât și *jazz*-ului. Punctul culminant al dansului este marcat de nuanța *ff* și repetarea pe parcursul unei măsuri a complexelor sonore la marimbă (formate din cvartă mărită-secundă mică, cvartă perfectă-sextă mare, cvartă micșorată-cvintă micșorată, cvartă micșorată-terță mică, în șaisprezecimi). Verticala contrabașilor este formată din intervalele date, amplasate variat, în pătrimi accentuate, procedeu ce amplifică valoarea lor intonațională. Pauza ce intervine în cadrul întregului discurs nu semnifică însă sfârșitul evenimentului, ci este doar o cezură care pregătește secțiunea de încheiere (16 m.). Reapar figurile ritmice din introducere conturate de bătăile percusioniste la contrabași, ce vor dispărea treptat. Reapare și formula intonațională a jocului, la marimbă, *f*, susținută de acompaniamentul ritmic al ansamblului, după care va rămâne singură și se va stinge treptat – autorul folosește efectul de îndepărtare, urmat de ultimul sunet, expus de toate instrumentele la *pp*, ce marchează sfârșitul povestirii.

Concluzii

Suita *Rural sketches (Schize rurale)* reprezintă un album de impresii reflectate prin aplicarea diverselor efecte sonore ce amplifică naturalitatea și originalitatea imaginilor. Remarcăm efectul de apropiere și îndepărtare utilizat de compozitor, redat la începutul piesei printr-un pasaj desfășurat la marimbă, iar la sfârșit prin expunerea unei formule intonaționale și ritmice ce se repetă, topindu-se treptat. Stabilitatea tonală este înlocuită prin perpetuarea diverselor intervale, dintre care cele mai frecvent sunt utilizate secunde, cvartele și septimele ce persistă în întregul discurs sonor al suitei. Pe lângă reflectarea tablourilor cu o conotație activă cum sunt numerele unu, *Morning (Dimineața)*, doi *Tsurca game (Joaca de-a Țurca)*, sunt prezente și imagini ce poartă o tentă de tristețe – numărul cinci, *Forgotten well (Fântâna uitată/Uitat bine)*, numărul șase, *The story of the old man (Istoria unui bătrân)*. Semantica și paleta emotivă a acestora este legată de sensibilitate și reprezintă centrul liric al suitei. Pe plan sonor,

acesta se conturează prin centrul axat pe sunetul *si*. Numărul trei, *Bicycle in the field* (Bicicleta în câmp), aduce în fața ascultătorului personajul principal al albumului, reprezentând imaginea plasată pe coperta suitei – bicicleta, îndrăgită din copilărie, grație căreia a fost posibilă această călătorie. Numărul patru, *The flock* (Turma) este o piesă originală în care se evidențiază tenta umoristică. Numerele șapte, *The dialogue at the gate* (Dialogul de la poartă) și opt, *Harvest* (Roada) redau scenete vii, cotidiene, tipice, ce reflectă viața din mediul rural. Numerele nouă, *Lullaby* (Cântec de leagăn) și zece, *Wedding pass* (Permis de nuntă) marchează cele mai importante etape ale vieții – copilăria și maturitatea. Un rol primordial în conturarea structurilor ritmice îl joacă poliritmia ce este întrețesută în textura întregii lucrări. De asemenea, se evidențiază formulele ritmice cu aplicarea diverselor figuri asimetrice sincopate, reprezentând componente distincte ale *jazz*-ului și ale elementelor folclorice ce constituie axa întregului câmp sonor al lucrării. Tratarea specifică a partidei instrumentului solistic amintește de sonoritatea țambalului, evidențiind și mai mult influența limbajului național în această suită.

Referințe bibliografice

1. PARASCHIV, C. Igor Iachimciuc – portret de creație. 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. 89–92. ISSN 1857-2251.
2. PARASCHIV, C. Descânțece de Igor Iachimciuc – particularități componistice și de gen. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*, 2011. Chișinău: Grafema Libris, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp.161–167. ISSN 1857-2251. 3. 3. 3.
3. TCACENCO, V. Despre unele paradoxuri în creația componistică a lui Igor Iachimciuc. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*, 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 4 (17), pp. 242–247. ISSN 1857-2251.
4. CHICIUC, N. Descânțece de Igor Iachimciuc – procedee componistice. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*, 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr.4 (17), pp. 229–234. ISSN 1857-2251.
5. IACHIMCIUC, I. *Rural Sketches* [imagine video]. [accesat 05 febr. 2023]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=mbmS23_105o

PROBLEME DE DICȚIE ȘI REZOLVAREA LOR ÎN LIEDUL NORDIC

DICTION PROBLEMS AND THEIR SOLUTION IN NORDIC LIED

SIMION-SORIN LUPU³,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9155-7749>

CZU 784.3=113:781.68

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

Articolul reprezintă un studiu asupra problemelor legate de dicție în liedul nordic, determinate de particularitățile limbilor nord-germanice și fino-ugrice și rezolvării acestora. Având în vedere faptul că

³ E-mail: tenorsorinlupu@yahoo.com

muzicienii selectați pentru prezenta cercetare au compus pe versuri scrise în limbile suedeză, daneză, norvegiană și finlandeză, ne-am orientat cu precădere asupra pronunției în limbile respective. Astfel, diferențierea eufonică a vocalelor față de repertoriul curent abordat până acum (în limbile italiană, franceză, germană, engleză și spaniolă), reprezintă principalul impediment în interpretarea liedului nordic. Depășirea unor dificultăți de pronunție, articulare, impostafie, dozaj sau expresivitate s-au dovedit a fi de un real folos și în abordarea repertoriului în limbile sus-numite, iar problemele ridicate de particularitățile fonetice și lingvistice ale limbilor nordice au motivat identificarea de argumente, soluții și rezolvări, uneori inedite, dar funcționale.

Cuvinte-cheie: probleme de dicție, interpretare, lied nordic

The article represents a research of the problems related to the diction in the Nordic lied, determined by the peculiarities of the North Germanic and Finno-Ugric languages and their solution. Given that the musicians chosen for the present research composed on lyrics written in the Swedish, Danish, Norwegian and Finnish languages, we focused mainly on the pronunciation in these languages. Thus, the euphonic differentiation of the vowels compared to the repertoire approached so far (in Italian, French, German, English and Spanish), represents the main difficulty in performing the Nordic lied. Solving some difficulties of pronunciation, articulation, impostation, dosage or expressiveness, have proven to be of real use in approaching the repertoire in the above-mentioned languages, and the problems raised by phonetic and linguistic peculiarities of the Nordic languages have motivated the identification of arguments, solutions and sometimes novel but functional solutions.

Keywords: diction problems, interpretation, Nordic lied

Introducere

Liedul nordic apare în contextul cultural din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fiind influențat de compozitorii europeni care încă de la începutul acestei perioade descoperă poezia folclorică, poezia cultă preferând liricul ca modalitate de exprimare. Poezia de dragoste și natură este tipică perioadei literare a romantismului. Conform opiniei lui B. Hanning [1 p. 494]: „Idea de cântec, de cântare, de lied, ca o nouă formă intimă de expresie, în opoziție cu lucrările mari de concert pentru un public mult mai larg, a fost preluată de în romantismul muzical de colecțiile de folclor, precum Des Knaben Wunderhorn, 1806-1808, compilate de Jacob și Wilhelm Grimm, care au stat la baza creației lirice romantice”⁴. În romantismul muzical se preia ideea de cântec – cânt – Lied – ca noutate intimă de exprimare, față de lucrările mari, concertistice, pentru un public mult mai larg.

Prin prezentul articol ne propunem să cercetăm câțiva reprezentanți ai liedului nordic (finlandez, norvegian și suedez), analizând din punctul de vedere al cântărețului rezolvarea problemelor lingvistice, vocale și interpretative a acestora. Textele liedurilor sunt de inspirație folclorică națională sau ale țărilor învecinate, domeniul de analiză fiind mai puțin accesat de cântăreții români, marea majoritate interpretând cu precădere lieduri în limbile germană, franceză sau română.

Probleme de articulație a textelor în limbile nord-germanice

Limbile nordice se împart în două categorii: limbile nord-germanice – daneza, norvegiana, suedeza, islandeza și cele fino-ugrice – finlandeza. Cele trei limbi nord-germanice pot fi privite ca limbi-surori, fiind foarte similare, pentru că Suedia și Norvegia au fost sub dominația Danemarcei între sec. XIV-XIX.

Având în vedere că muzicienii aleși pentru prezentul studiu au compus pe versuri scrise în limbile suedeză, daneză, norvegiană și finlandeză, ne-am aplecat cu precădere asupra pronunției în limbile

⁴ „The idea of song, of songfulness, of Lied, as a new intimate form of expression, as opposed to large, concert works for a much wider public, was carried over into musical Romanticism from collections of folklore, such as Des Knaben Wunderhorn, 1806-1808, compiled by Jacob and Wilhelm Grimm, that underlay the creation of Romantic poetry”. Hanning, B. (2010, p. 494). Concise history of Western music (4th ed.). W.W. Norton & Company.

respective. Diferențierea eufonică a vocalelor, specifică liedului nordic, este una din particularitățile care aduc provocări interpretilor care nu sunt vorbitori nativi ai limbii, în comparație cu repertoriul tradițional precum cel german, francez sau italian. Caracterul deschis sau închis al unor vocale, bazat pe impozație de o rezonanță faringiană (ușor angolat) și poziție laringiană diferită a reprezentat principala dificultate de interpretare vocală a acestui tip de repertoriu. Așadar în limbile nord-germanice cele 5 vocale de bază ale alfabetului latin sunt suplimentate de o serie de simboluri speciale, care se utilizează în special pentru reprezentarea vocalelor cu umlaut. Conform Holmes, P. Hinchliffe [2 p. 6]: „În limbile nordice, schimbarea sunetului vocalic este reprezentată prin utilizarea umlaut-ului, care constă din trei litere suplimentare: ä ö și ü . Acestea sunt considerate a fi vocale separate și nu variații ale celor cinci vocale de bază ale alfabetului latin”⁵. Astfel există un *y* – pronunțat în germană ca *ü*, *æ* – folosit în daneză și norvegiană, apropiat de pronunția vocalelor *è* și *ä* – folosite în suedeză, *ø* – în daneză, norvegiană față de *ö* în suedeză, și *å* care se mai poate scrie și *aa*, utilizată în daneză, norvegiană și suedeză.

Exemplul 1. Fragment din liedul *Saf Saf Sussa* de Jean Sibelius

The image shows a musical score for the song 'Saf Saf Sussa' by Jean Sibelius. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The lyrics are: 'skrek som en ving skju-ten and, när hon sjönk i sjön, det var när si-sta'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'var stod grön. De vo-ro hen-ne gram-se vid'. The piano part includes markings for 'cresc.' and 'Ped.'.

În acest lied, cea mai mare provocare pentru interpretarea vocală este reprezentată de secțiunea centrală, care se concentrează pe o structură baritonală și coboară mult sub nota de referință a vocii de tenor (do¹). Astfel sunt cuvintele *vingskjuten* (intervalul lab – do¹) sau *henne* (si⁴ – re #). În plus prezența vocalelor deschise *ä* (*när*) sau închise *ö* (*sjönk*, *sjön*) în registrul mediu grav necesită o atenție sporită acordată coloanei de aer, poziției vocale și omogenității vocalelor. Pericolul îl reprezintă deschiderea sau lărgirea excesivă a vocalelor în registrul grav ce va conduce inevitabil la greutăți în pronunție, pierdere de aer și decalibrarea emisiei (coborârea impozației). O altă dificultate o reprezintă prezența consoanelor fricative⁶ *h*, *s* (*Hon*, *Henne*, *Skrek*, *skjuten*, *sjonk si sjon*).

Surmontarea acestor dificultăți a constat în menținerea unei presiuni subglotice constante, o poziție vocală omogenă în care caracterul deschis-închis al vocalelor circumscrie același spațiu al

⁵ Aici în limba engleză: „In the North Germanic languages, the fronting of vowels is indicated by umlaut, represented by the three special letters: ä, ö and ü, which are considered to be separate vowels rather than variations of the five basic Latin letters” Holmes, P., & Hinchliffe, I. (2012, p. 6). Sound Foundations: Learning and Teaching Pronunciation (2nd ed.). Delta Publishing.

⁶ Consoanele fricative sunt acele consoane la a căror pronunție canalul fonator se îngustează, dar nu se blochează complet, astfel încât, aerul se scurge pe toată durata emisiei vocale. Exemple: [s], [f], [h]. www.wikipedia.org consultat la data de 06.02.2021.

impostăției, cu o coloana sonoră egală pe toată durata ambitusului și o susținere adecvată ce va menține pe toată durata emisiei un confort muscular permanent.

În limbile nordice simbolurile scrise ale consoanelor sunt cele preluate din limba latină, cu excepția *p* (*thorn*) și *ð* (*eth*). Împrumuturile cu literele *c*, *q*, *w*, *x*, și *z* au fost în general naturalizate prin substituție, respectiv *k* sau *s*, *kv*, *v*, *ks*, și *s* ('*sigar*' '*cigar*' în norvegiană daneză versus '*cigar*' în daneză și suedeză [3, p. 526], labialelor (*p*, *b*, *b^h*, *f*) cât și a dentalelor (*t*, *d*, *d^h*, *þ*), referindu-se și la velare (*k*, *g*, *g^h*, *h*) sau velarele rotunjite (*k^w*, *g^w*, *g^{w^h}*, *hw*) [4 p. 43]. Lingviștii Einar Ingvald Haugen și Jan Terje Faarlund aduc clarificări importante referitoare la fonologia limbilor nord-germanice.

Astfel, accentul este așezat în limbile nordice pe prima silabă în cuvintele native, cu rare excepții, în cazul cuvintelor compuse. Accentul pe o silabă ulterioară arată împrumutul din alte limbi (de obicei germană). Intonația este înaltă pe silaba accentuată, cu o cădere spre sfârșitul propoziției, crescând însă în cazul întrebărilor cu răspuns da/nu. O vocală scurtă poate fi urmată de un grup de consoane, dar o vocală lungă nu poate fi urmată de o consoană lungă (dublată).

Exemplul 2. Fragment din liedul *Svarta rossor* de Jean Sibelius

poco a poco string.

Det vä-xer och vä-xer. Jag tror jag för-gar, i hjert-trä-dets röt-ter det

p *cresc. possibile*

ten *Largamente*

ry-cker och slar: ty *ff* sor-gen har natt-svar-ta ro-sor.

ff *ff* *ff* *ff*

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

În exemplul de mai sus putem observa o altă particularitate a limbilor nordice reprezentată de alăturarea și frecvența consoanelor în cuvânt (*hiertraders*, *nattsvarta*), față de celelalte limbi europene care intercalează obligatoriu între consoanele dublate (lungi) cel puțin o vocală (*colonnello*, *affatto*, *abbraccio*). De asemenea consoana dublă precedată de vocală nu presupune scurtarea vocalei precedente (ca în limba italiană). Prezența consoanelor ocluzive de la începutul cuvintelor și finalizate tot prin consoane apropiate emisia de specificul articulat al limbii vorbite, dar poate lipsi linia melodică de *legato* necesar frazării. În acest caz pronunția exagerată a consoanelor poate constitui un impediment ce poate conduce la o interpretare scolastică, mecanică, lipsită de suplețe și sens melodic. Soluțiile ar putea fi următoarele: articularea moale a consoanelor, evitarea pierderii de aer prin exagerarea pronunției, menținerea unui *legato* prin conștientizarea coloanei de aer prezente atât în vocală cât și în suportul consoanelor, omogenitate vocală.

Particularități de pronunție a textelor în limba finlandeză

În ceea ce privește limbile fino-ugrice, limba finlandeză (*suomi*) face parte din familia limbilor uralice. Finlandeza, împreună cu suedeza, servește ca limbă națională a Finlandei. Ea este vorbită azi de cca 95% din populația Finlandei [5] și de alte cca 265.000 de finlandezi din America de Nord, Suedia și

Rusia. Este recunoscută ca limbă oficială în regiunea Karelia din Rusia, alături de rusă, purtătorii ei în total reprezentând cca 5.000.000 de persoane.

Elementele distinctive ale finlandezei sunt: structura lingvistică aglutinantă (asemănătoare maghiarei), numărul mare de cazuri (15), o fonologie morfologică complexă – armonia vocală, schimbarea de nivele, lipsa genului gramatical (prezent de asemenea și în limba maghiară) și frecvența scăzută a consoanelor. Conform opiniei cercetătorilor Sari Kunnari și Paavo Alku [6 p. 5] cuvintele finlandeze conțin mult mai multe vocale decât consoane: „În sistemul de sunete al limbii finlandeze, distincția dintre numărul de consoane și vocale este destul de clară. Finlandeza are opt vocale și nouăsprezece consoane, ceea ce reprezintă un număr relativ scăzut de consoane comparativ cu multe alte limbi. Sistemul vocalic este simplu și transparent, cu contrast de vocale lungi și scurte în toate pozițiile. În plus față de vocale și consoane, finlandeza are un număr mai mic de diftongi și semivocale”⁷.

Există o relație clar stabilită între scrierea și pronunția unui cuvânt, litera scrisă fiind reprezentată de același sunet. Caracteristicile fonologice se referă în special la armonia vocalelor, care sunt împărțite în două clase diferite, în așa fel încât vocalele din clase diferite nu pot apărea împreună în același cuvânt. Vocalele frontale (*ä, ö, y* se pronunță *ü*) și cele posterioare (*a, o, u*). Vocalele *e, i* sunt neutre și se pot amesteca cu toate celelalte. Datorită armoniei vocale, majoritatea cuvintelor pot avea două finaluri, păstrându-și înțelesul.

Limba finlandeză conține mulți diftongi (*au, iu, ou* etc.), iar pronunția lor presupune separarea fiecărei vocale. Vocalele și consoanele au două lungimi distincte. Sunetul lung este doar prelungit, având aceeași durată sonoră ca și cel scurt. Este important să distingem între sunetele scurte și lungi, pentru că lungimea unui sunet schimbă sensul cuvântului sau a unei propoziții, ceea ce poate duce ușor la neînțelegeri. În general, literele se citesc ca în limba română, cu excepția lui *y* care se pronunță *ü* (ca în germană). Consoanele în limba finlandeză se pot modifica în funcție de cuvintele următoare. Astfel consoanele finale (*p, t, k*) se modifică în fața silabelor închise (*p* este înlocuit cu *v, pp, p*). În finlandeză nu există consoane mute sau înghițite, ceea ce ajută la pronunție. Toate cuvintele finlandeze au accentul principal pe prima silabă, spre deosebire de limbile nord-germanice, prezentate mai sus.

Exemplul 3. Fragment din liedul *Soi vienosti soito* de Oskar Merikanto

⁷ „In the Finnish sound system, the distinction between the number of consonants and vowels is quite clear. Finnish has eight vowels and nineteen consonants, which is a relatively low number of consonants compared to many other languages. The vowel system is simple and transparent, with long and short vowel contrasts in all positions. In addition to vowels and consonants, Finnish has a small number of diphthongs and semi-vowels”. Kunnari, S., & Alku, P. (2012). The Finnish Language in the Digital Age (p. 5). Springer.

Moderato con moto

f Kun är - jyi-vät ran - nan hyrs - kyt, niin kan - te-lo vie - nos-ti

f

soi, kun ul - voi-vat syk - syn myrs - kyt, se

poco rall. - - - *mf*

ke - vät-tä rin - ta-han toi: Vei maa il-ma rie - nu-mi

poco rall. *mf*

Dacă specificul închis-deschis al vocalelor reprezintă o inconveniență serioasă în interpretare, alternanța acestora cu consoanele fricative sporește și mai mult gradul de dificultate al emisiei. Astfel, în exemplul de mai sus, constatăm o preponderență a vocalelor închise *u, i, ä, y* și a vocalelor deschise *a, e, o* introduse prin consoane fricative și ocluzive *v, s, k, t*. Dificultatea acestei alternanțe constă în găsirea aceluiași spațiu și punct de rezonanță care în exterior trebuie să mențină aceeași culoare și poziție vocală, precum și a unei omogenități vocale ce va înlătura contrastul și opoziția închis-deschis.

Deși în limba finlandeză diftongii și alăturările de vocale se pronunță separate, este recomandată găsirea unei vocale intermediare ce să conțină în sine îmbinarea armonioasă a vocalelor distincte. Principalul factor de dificultate pe care l-am întâlnit a fost de asemenea articularea și pronunția corectă.

Câteva recomandări și posibile soluții pentru depășirea dificultăților de vocalizare a textului în liedul nordic

Pentru un cântăreț român, având ca limbă maternă o limbă de origine latină, locul și spațiul de formare a diferitor combinații de silabe specifice, vocale sau consoane este complet străin și, prin urmare, pronunția acestora, atât în vorbire, cât și în cânt, presupune o pregătire lingvistică aparte. Astfel, pentru ușurarea sarcinii recomandăm să se apeleze la transcrierea fonetică a cuvintelor, folosind sistemul de simboluri IPA (*International Phonetic Alphabet*) – Alfabetul Fonetic Internațional⁸.

Exemplul 4 – Transcriere din liedul *Jubal* de Jean Sibelius în sistemul IPA:

Jubal sâg en svana fly öfver vattnet högt mot sky, spände hastigt bågen.

[ju:bal so:g en sva:na fly: øv:er vatnet høgt mo:t fy: spen:de hastigt bo:gen]

Klang, ljöd strängen. Som en il fågeln, träffad af hans pil, föll att dö på vågen.

[klaŋ: jø:d streŋ: en so:m en i:l fo:geln træfa:d a:v hans pi:l føel at dø: po: vo:gen]

⁸ INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION, Handbook of the International Phonetic Association: A guide to use of the International Phonetic Alphabet. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Astfel cavitatea bucală, ca spațiu rezonator, este punctul unde aerul, prin presiunea subglotică și articulația textului primește personalitate și trăsături specifice. Cavitatea respectivă poate fi micșorată prin intermediul mușchilor. Ea poate fi deschisă sau închisă, culoarea și dinamica sunetelor emise fiind astfel afectate. Această dificultate a argumentat regândirea suportului respirator și adaptarea coloanei de aer noilor conformații ale emisiei din limbile nordice. Scandarea și declamarea textului independent de profilul ritmico-melodic au contribuit de asemenea la conștientizarea și nuanțarea particularităților fonetice și expresive ale acestor limbi, dozarea aerului în raport cu pronunția textului, identificarea punctelor de rezonanță specifice, adaptarea coloanei de aer fluxului sonor necesar articulării sunetelor în funcție de registru, dinamică și înălțime. În tabelele următoare am expus unde se produc aceste foneme⁹ evidențiind locul de formare¹⁰.

Consoane

	Bilabiale	Labio-dentale	Dentale	Alveolare	Retro-flexie	Palatale	Velare	Uvulare	Glotale
Ocluzive	p b			d			k g		‘
Nazale	m			n		Ń	ŋ		
Laterale				l		ʎ			
Rotacizate				r				ʀ	
Semivocale	w ɥ	ʋ				j			
Fricative		f v	θ ð	z s	c ʒ	ç	x q		h

Vocale

	Anterior	Central	Posterior
Închis	i y		u
Semiînchis	e œ		o

⁹ Fonemul este cea mai mică unitate sonoră a limbii, care are funcțiunea de a diferenția cuvintele între ele, precum și formele gramaticale ale aceluiași cuvânt. Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”. (1998). Dicționarul explicativ al limbii române, ediția a II-a. Editura Univers Enciclopedic: București.

¹⁰ În fonetică, locul sau punctul de articulare al unei consoane este locul de pe canalul fonator în care fluxul de aer este blocat sau strâmtat pentru a produce o turbulență audibilă. Articularea consoanei se realizează prin interacțiunea unui element activ (mobil) și a unuia pasiv. Elementul activ este în multe cazuri o anumită parte a limbii, iar elementul pasiv este de obicei o parte a palatului. https://ro.wikipedia.org/wiki/Loc_de_articulare, consultat în data de 19.01.2021.

Central		ə	
Semideschis	ɛ œ	ɜ ɛ	ʌ ɔ
	æ	ɐ	
Deschis	a ɶ	ä	ɑ ɒ

Cea mai cunoscută și importantă parte a repertoriului de operă pe care l-am abordat pe parcursul carierei este compus pe librete în limba italiană. În ceea ce privește repertoriul de lied, cel mai extins este cel de limbă germană. Astfel, provocarea de a interpreta liedurile compozitorilor nordici în limba lor originală – suedeză, norvegiană, daneză și finlandeză – a fost resimțită. Pronunția acestor limbi poate fi caracterizată ca fiind una ce pretinde din partea cântărețului un dozaaj aparte a aerului datorită componenței cuvintelor formate din vocale și consoane palatale, velare și uvulare, pentru care este necesar un flux de aer mai mare – un factor foarte important în cânt, atât din punct de vedere al tehnicii, al susținerii frazei muzicale, cât și din punct de vedere al interpretării.

Pentru a reuși rezolvarea acestei dificultăți, pot fi recomandate diferite exerciții de respirație, cu scopul de a mări capacitatea respiratorie, de a îmbunătăți musculatura costo-diafragmală. În urma acestor exerciții se constată o capacitate sporită de a umple plămâni cu aer (respirație mai adâncă), precum și o capacitate sporită de a controla respirația și mai ales de a doza respirația (respirația nu mai este obosită, sacadată), frazele muzicale devenind mai cursive și mai ușor de executat.

Propunem, de asemenea, practicarea diverselor exerciții de gimnastică fono-articulatorie care ajută la îmbunătățirea mișcărilor articulatorii și fonatorii implicate în pronunție, precum și la relaxarea musculaturii feței, după cum urmează.

Exerciții pentru dezvoltarea motricității faciale, motricității maxilarelor, motricității labiale (a buzelor), motricității linguale și a motricității vălului palatin („cerul gurii”).

În ceea ce privește pronunția, datorită conștientizării poziției fonemelor, am elaborat vocalize cu ajutorul cărora am rezolvat problemele puse de pronunția în limbile respective.

Exemplul 5. Fragmente de vocalize elaborate

mi. nd. ste mi. nd. ste u ng. doms u. ng. doms u. ng. doms u ng. doms

u. ng. doms u ng. doms mi. nd. ste u ng. doms

gra gra gra gra kjer kjer kjer kjer ska ska ska ska hva hva hva hva

tve tve tve tve egj egj egj egj ske ske ske ske agd agd agd agd

Concluzii

Fără îndoială, abordarea unui repertoriu oarecum îndepărtat de repertoriul consacrat, reprezintă nu doar o reală provocare pentru un cântăreț, ci aduce cu sine și o importantă satisfacție în privința

noutăților, dificultăților apărute și problemelor de pronunție întâlnite. Identificarea unor soluții pentru surmontarea acestora creează noi abilități și oferă informații mai mult decât utile și care se dovedesc complementare în abordarea fenomenului interpretativ. Astfel, rezolvarea unor dificultăți de pronunție, articulare, impozație, dozaj sau expresivitate, sunt de real folos și în interpretarea repertoriului curent, iar problemele ridicate de particularitățile fonetice și lingvistice ale limbilor nordice au motivat identificarea de argumente, soluții și rezolvări uneori inedite, dar funcționale și aplicabile și în alte contexte lingvistice. Considerăm că diversificarea repertoriului și includerea în programele de concert și cele de studiu a liedurilor compozitorilor nordici nu doar că va îmbogăți experiența și cultura interpretativă a oricărui cântăreț, ci și îl va înarma cu soluții interesante, bazate pe argumente pertinente ce pot fi de folos unui interpret liric, atât la nivel tehnic, cât și artistic sau expresiv.

Referințe bibliografice

1. HANNING, B. *Concise history of Western music*. 4 th ed. New York: W.W. Norton & Company, 2010.
2. HOLMES, P., HINCHLIFFE, I. *Sound Foundations: Learning and Teaching Pronunciation*. 2 nd ed. London: Delta Publishing, 2012.
3. OBERLIN, A. Nordic Studies: Languages and Linguistics. In: *The Year's Work in Modern Language Studies*. 2013, vol. 75. ed.1, pp. 524–534 [accesat 02 ian. 2021]. ISSN 2222-4297. Disponibil: https://brill.com/view/journals/ywml/75/1/article-p524_46.xml
4. BUDOIU, I. *Der Beitrag der Brüder Grimm zur Herausbildung und Entwicklung der deutschen Germanistik*. Lucrare de licență: manuscris, 1987.
5. Finland in Facts [online]. In: *This is Finland* [accesat 02 ian. 2021]. Disponibil: <https://finland.fi/finland-facts/>
6. *The Finnish Language in the Digital Age*. Berlin: Springer, 2012, p. 5. ISBN 978-3-642-27248-6.

CLEPSIDRA PENTRU ACORDEON, VIOLONCEL ȘI PIAN DE VLAD BURLEA: ASPECTE COMPOZIȚIONALE ȘI ALE TRATĂRII ACORDEONULUI

HOURLASS FOR ACCORDION, CELLO AND PIANO BY VLAD BURLEA: COMPOSITIONAL ASPECTS AND THE TREATMENT OF THE ACCORDION

SERGIU MÎRZAC¹¹,
doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5154-023X>

CZU [780.8:780.647.2]:781.68

785.73:781.61

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

¹¹ E-mail: serlem@mail.ru

Vlad Burlea este unul dintre cei mai cunoscuți compozitori din Republica Moldova în actualitate, care abordează în mod original tematici artistice variate și interesante. Clepsidra este o premieră pentru componistica națională, fiind analizată în articolul de față pentru prima dată. În această creație sunt întrunite mai multe aspecte inovaționale precum: componența instrumentală care include acordeonul alături de violoncel și pian, aplicarea extinsă a mai multor tehnici componistice, artistice și de interpretare contemporane în partida acordeonului. În urma unui interviu realizat cu compozitorul, autorul articolului relevă aspecte legate de conceptul componistic și forma creației, expune date din istoria apariției acesteia și realizează o analiză interpretativă a partidei acordeonului, din punctul de vedere al implementării tehnicilor inovative.

Cuvinte-cheie: *Clepsidra pentru acordeon, violoncel și pian, Vlad Burlea, arta de interpretare la acordeon*

Vlad Burlea is one of the most famous composers in the Republic of Moldova of the present day, who originally approaches various and interesting artistic themes. The Hourglass is a premiere in the national composition, being analyzed in this article for the first time. In this creation are gathered several innovative aspects, such as: the instrumental composition that includes the accordion alongside the cello and piano, the extensive application of several contemporary compositional, artistic and interpretation techniques, in the accordion part. Following an interview with the composer, the author of the article reveals aspects related to the compositional concept and the form of the creation, exposes data from the history of its appearance and carries out an interpretative analysis of the accordion part, from the point of view of implementing innovative performing techniques.

Keywords: *Hourglass for accordion, cello and piano, Vlad Burlea, accordion art*

Introducere

În componistica națională contemporană abordarea acordeonului ca instrument solistic sau de ansamblu este încă destul de modestă. Iată de ce premiera creației *Clepsidra* pentru acordeon, violoncel și pian de Vlad Burlea, ce a avut loc la 6 ianuarie 2022, în sala *Konzerthaus Detmold*, Germania, a suscitat un mare interes și acasă, în Republica Moldova. Fiind dedicată tânărului acordeonist din Republica Moldova, Pavel Efremov, premiera creației a avut loc chiar în interpretarea sa, alături de Ilay Dahar, violoncel, și Gheorghe Gonța, pian. Ulterior, în Republica Moldova această lucrare a fost lansată și înregistrată în interpretarea lui Corneliu Schirliu – acordeon, Xenia Stolearciuc – pian și Natalia Costicova – violoncel. Ambele interpretări sunt de un nivel artistic foarte înalt, cu viziuni, abordări și implicări personale asupra imaginii artistice. S-a remarcat, în mod special, un echilibru fin al sonorizării instrumentelor, tratarea tempoului etc.

Vlad Burlea este un compozitor ce s-a afirmat în componistica națională prin creații diverse ca gen și stil, miniaturi sau de proporții mari. Este profesor de compoziție, orchestrație și teoria formei la Centrul de Excelență în Educație Artistică *Șt. Neaga*, lector universitar la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

Născut în 1957, la Bravicea, Călărași, a urmat studiile medii la școala din sat și Colegiul de Muzică *Șt. Neaga*, secția Teoria muzicii. Ulterior, a studiat compoziția la Conservatorul de Stat *Gavriil Musicescu* în clasa profesorului Gheorghe Mustea, pe care l-a absolvit în 1992. În 1994 devine membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova. Între anii 1996-1999 urmează studii post-universitare de compoziție în clasa compozitorului Pavel Rivilis. Semnează creații vocal-simfonice, orchestrale, corale, vocale și instrumentale de cameră, lieduri, romanețe, piese instrumentale, muzică electro-acustică, muzică de teatru și film. Este laureat al Concursului de compoziție a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova (1999, 2005). Participant la majoritatea edițiilor Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* la Chișinău și la câteva ediții ale Festivalului *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*, la București. Este secretar-responsabil al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, membru-titular al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, membru al Uniunii Cineaștilor din Moldova. Creațiile sale sunt interpretate în prestigioase săli de

concert din țară și de peste hotare – în România, Spania, Franța, Germania, Rusia, Belarus, SUA, Israel. Meritele sale au fost înalt apreciate pe plan național – în 2011 i s-a conferit titlul onorific de Maestru în Artă, iar în 2017 – cel de Cavaler al Ordinului Gloria Muncii.

Premisele apariției lucrării *Clepsidra*

Școala națională de acordeon din Republica Moldova a cunoscut un progres considerabil la începutul anilor 2000. Acest fapt este argumentat prin evoluările de mare succes ale acordeoniștilor noștri la concursurile internaționale și pe scenele de concert din toată lumea, având prestații deosebite, mulți dintre ei continuându-și studiile în cele mai prestigioase instituții de învățământ artistic din Europa. În acest context, abordarea unui repertoriu original, ce cuprinde creații diverse ca gen, stil, epocă și formă pentru acordeon, pune problema și dorința de a promova și creațiile compozitorilor autohtoni, destinate acestui instrument. M. Amihalachioaie, V. Gordzei, V. Zagumionov ș.a. sunt compozitori care s-au remarcat și au contribuit semnificativ la completarea repertoriului de concert al acordeoniștilor din Republica Moldova. Totuși, la nivel național, în procesul didactic și cel de activitate scenică se simte „un deficit acut” de repertoriu pentru acordeon. În acest context, tânărul acordeonist Pavel Efremov începe o strânsă colaborare cu compozitorul autohton Vlad Burlea, care rămâne profund impresionat de posibilitățile tehnice și timbrale specifice ale acordeonului contemporan.

Astfel, apare ideea de a scrie o creație pentru acordeon, violoncel și pian – o componentă de ansamblu abordată în premieră de către autor. Utilizând armonios tehnicile inovative specifice muzicii contemporane, compozitorul ne propune o creație ce îmbină un conținut de factură dramatic și lirico-filosofic. Din mărturiile autorului, conceptul artistic al acestei creații este sugerat de imaginile profund simbolice, psihologizate ale versurilor lui George Bacovia. Muzica exprimă stări sufletești melancolice, sensibile, asociate cu o seară de toamnă, ploioasă, posomorâtă. Eroul liric meditează asupra trecerii timpului, a vieții omului și a sensurilor ei; evocă imagini ale idealurilor tinereții, își pune întrebări despre rostul și împlinirea lor, însoțite de păreri de rău, dar și de bucuria unor realizări – toate se perindă în fața ochilor, ca aievea, fiind exprimate într-un limbaj muzical contemporan, de mare complexitate.

Este esențial de remarcat, pentru înțelegerea discursului muzical complex al acestei creații, că conținutul plastic creat de către compozitor se raportează la poezia bacoviană de factură simbolistă, sugestivă, a unor stări sufletești nedefinite, în care fiecare cuvânt (și, mai ales, repetarea sa) capătă sensuri deosebite. Totodată, versui bacovian se remarcă și printr-o muzicalitate interioară, un caracter intim, emotiv. Inspirat de poezia expresionistă a marelui poet, Vlad Burlea apelează la tehnica componistică minimalist-repetitivă. Termenul „minimalism” – utilizat în pictură, muzică, literatură, teatru, dans, arhitectură, fotografie sau design – ne indică cu exactitate despre ce anume este vorba. Materialele, resursele, structurile posibile ale lucrărilor sunt supuse unui sever proces restrictiv. Ideile caracteristice compozitorilor minimaliști sunt mai cu seamă două: simplitate și practicisim. Obțin efecte maxime cu mijloace minime, utilizează mecanismele simple și formulele clare, procesul este orientat spre căutare de soluții și spre eliminarea exceselor. În componistica muzicală, repetarea este un procedeu stilistic care constă în utilizarea succesivă a aceluiași grup de sunete sau a aceleiași structuri muzicale, pentru a sublinia și a impune atenției o anumită idee. Valoarea artistică a repetării apare prin capacitatea de a intensifica expresia prin reiterarea consecutivă a aceleiași structuri și de a spori efectele sugestive, insistând asupra acesteia, în diverse ipostaze. Simplitatea mijloacelor în tehnica repetitivă se asociază cu muzica minimalistă și cu caracterul ei aparent static și de rutină. Procedoului repetitiv îi este caracteristic prezența permanentă a unui puls ritmic foarte bine articulat, de natură motorică, fapt ce

contribuie și mai mult la crearea impresiei de proces mecanic interminabil care, odată declanșat, pare să se desfășoare la infinit.

În această creație se relevă poate una din cele mai pregnante trăsături ale muzicii compozitorului, și anume, tendința spre experimentare, spre căutare și inovație a limbajului muzical. În acest context, ținem să remarcăm că mai mulți cercetători autohtoni apreciază creațiile lui Vlad Burlea, ca fiind de o valoare incontestabilă, ce se înscriu în această paradigmă. Astfel, E. Mardari și S. Badrajan arată: „Tendința spre noutate, experiment pe de o parte și păstrarea unor tradiții deja bine stabilite în componistica autohtonă pe de alta, lasă o amprentă bine conturată și benefică asupra culturii muzicale din Republica Moldova. Tradiția și inovația se împletesc creativ, dând naștere unor opusuri inedite. Vlad Burlea este un nume de referință în cultura muzicală românească. Prin activitatea sa de creație completează șirul de lucrări valoroase ale componisticii naționale scrise de-a lungul timpului de mari maeștri ai condeiului muzical.” [1 p. 26]. De asemenea, și reputatul muzicolog V. Axionov, remarca, cu referire la una din creațiile importante ale compozitorului: „*Simfonia Destine* este un fenomen artistic semnificativ în viața culturală modernă și un pas important în perfecționarea măiestriei componistice a autorului” [2 p. 5]. O altă cercetătoare – pianista Inna Hatipova, remarca spiritul novator original al stilului componistic al lui Vlad Burlea, cu referire la o altă creație, *Ciclul pentru pian Creionări*: „Sigur este faptul că noile idei creative ale autorului, care și-au găsit reflectarea în ciclul *Creionări*, au sporit considerabil spectrul de imagini artistice întruchipate de către compozitorii Republicii Moldova în genul de preludiu pentru pian” [3 p. 123].

Aspecte compozițional-arhitectonice. Abordarea tehnicilor extinse la acordeon

Clepsidra este o creație monopartită, alcătuită din 2 secțiuni, introducere și încheiere. Fiind atonală, în acest discurs se valorifică sistemul consonant și disonant. Clepsidră, în vechime – ceasornic de apă, este un instrument pentru măsurat timpul prin scurgerea unei cantități de nisip (sau de apă) dintr-un recipient de sticlă în altul identic ca dimensiune. În viziunea autorului, *Clepsidra* simbolizează trecerea timpului, iar pendulul marchează această trecere. Autorul găsește o exprimare originală precisă și sugestivă, nu doar a trecerii timpului în discursul muzical al lucrării, ci și a vitezei trecerii acestuia, sugerată prin mișcarea de la sunet la interval (de secunde), acord, cluster.

Introducerea. Creația debutează cu partiția violoncelului în registrul grav pe nota *mi-bemol* la nuanța de *pp*, pe care se suprapune partiția mâinii stângi a acordeonului pe nota *mi becar* la fel, în registrul grav.

Exemplul 1. Măsurile 1-8

The image shows a musical score for two instruments: Accordion and Cello. The score is in 4/4 time. The Accordion part (top staff) starts with a whole rest in measure 1, followed by a series of notes in measures 2-8, with dynamics markings *mf* and *f*. The Cello part (bottom staff) starts with a whole rest in measure 1, followed by a series of notes in measures 2-8, with dynamics markings *pp* and *p*.

Culminația introducerii este pregătită prin nuanțele dinamice (*crescendo* spre *f*) și *tremolo* la acordeon și violoncel, în măsura 7, fiind obținută printr-o mișcare ritmică descendentă de *cluster* spre registrul grav al fiecărui instrument. Pedala pianului, luată pe ultimul cluster la *sfz* spre *diminuendo* pe

care se suprapune efectul specific instrumentelor cu coarde grave și anume *pizzicato sub pedeș* „calmează” agitația eroului liric și pregătește începutul primei secțiunii.

Exemplul 2. Măsura 8-10

Musical score for measures 8-10. It features three staves: Accordion (Acc.), Violoncello (Vc.), and Piano (Piano). The Accordion part has a treble clef and contains notes with dynamic markings *fz* and *sf*. The Violoncello part has a bass clef and contains notes with dynamic markings *fz* and *sf*, along with a *pizz* marking. The Piano part has a grand staff (treble and bass clefs) and contains notes with dynamic markings *fz* and *sf*. The score is marked with a copyright symbol ©2020.

Secțiunea 1. Compozitorul, practic, renunță la tematismul muzical, utilizând doar mișcări ritmice pe intervale de secunde, alternate în mișcare independentă a instrumentelor: acordeonul, violoncelul și pianul „merge” în ritmuri diferite. Tehnica minimalist-repetitivă și efectele timbrale utilizate reflectă cu exactitate efectul curgerii timpului.

Exemplul 3. Măsurile 16-21

Musical score for measures 16-21. It features three staves: Accordion (Acc.), Violoncello (Vc.), and Piano (Piano). The Accordion part has a treble clef and contains notes with dynamic markings *fz* and *sf*. The Violoncello part has a bass clef and contains notes with dynamic markings *fz* and *sf*, along with a *pizz* marking. The Piano part has a grand staff (treble and bass clefs) and contains notes with dynamic markings *fz* and *sf*. The score is marked with a copyright symbol ©2020.

Culminația secțiunii este atinsă în măsura 40 și este obținută iarăși printr-un *cluster* la toate instrumentele, accentuat de un *vibrando* neregular.

Exemplul 4. Măsura 39-42

Secțiunea 2. Această secțiune are un caracter contrastant față de prima, nu doar prin diferența de tempouri, dar și prin caracterul mai energic, zbuciumat. Compozitorul apelează din nou la tehnica componistică minimalist-repetitivă, însă pentru evidențierea stării lăuntrice a eroului liric apar frânturi de fraze sau motive.

Exemplul 5. Măsurile 49-51

Culminația este realizată prin intermediul unui acompaniament bine ritmat în partidele pianului și acordeonului (mâna stângă), ultima dintre acestea fiind dezvoltată prin mișcări de *şaisprezecimi* și *sextolete*, bazate pe intervale de secunde, cvarte, sexte ș.a., arpegii și pasaje în mișcare ascendentă și descendentă. Utilizarea *clusterelor* pe întreg diapazonul instrumentului și a acordurilor disonante în mișcare ascendentă susținută de *bellow-shake* în partiția acordeonului conferă o anumită instabilitate, anxietate, nervozitate, ce accentuează starea de spirit agitată a eroului liric, care conștientizează faptul că timpul nu mai poate fi întors, posibilitățile au fost ratate, rămân doar senzațiile și emoțiile de melancolie.

Exemplul 6. Fragmente din măsurile 114-167

În culminația lucrării apare *clusterul* interpretat cu ajutorul tehnicii de *bellow-shake*, trasată la acordeon și *tremolo* la violoncel, susținut de un acompaniament ritmat și bine structurat în partiția pianului. Tot cu ajutorul *clusterului*, pe durate de note întregi în partițiile pianului și a acordeonului marchează o degajare treptată a tensiunii, spre încheierea creației, prin nuanțe dinamice interpretate de la *pp* spre *ppp*, cu elementele tehnice utilizate și în prima secțiune.

Exemplul 7. Măsura 173

Concluzii

În articol am relevat faptul că autorul apelează în premieră la o astfel de componentă, utilizând armonios tehnicile inovative, specifice acordeonului, în muzica contemporană. Printre tehnicile specifice acordeonului utilizate în creația *Clepsidra* se enumeră:

- *Tremolo* – pe acordurile din registrele acute și grave, pe durate de note întregi – accentuează starea de spirit lăuntrică a eroului liric.
- *Bellow-shake* – utilizat pe acorduri și clustere în punctele culminante – simbolizează lupta eroului liric și dorința de a schimba trecutul.
- *Cluster* – utilizat în toate culminațiile, scoate în evidență drama personală trăită de eroul liric;
- *Glissando* – utilizat la sfârșit de motive/gânduri muzicale, care are scopul de filare /rotunjire, în unele situații de agitare și amplificare a stării lăuntrice eroului liric.

Remarcăm că prezența acestor tehnici este condiționată de un conținut plastic bogat și sugestiv, ce pune în atenția ascultătorului valorile eterne ale existenței umane.

Prezentarea și analiza în acest articol a creației *Clepsidra* pentru acordeon, violoncel și pian de Vlad Burlea are scopuri multiple – suscitarea interesului cercetătorilor, interpreților și compozitorilor pentru această creație și în special pentru instrumentul de concert acordeon. Ne exprimăm speranța că acest prim studiu dedicat lucrării date va oferi un suport pentru cei ce vor dori să-l abordeze pe plan teoretic sau interpretativ.

Referințe bibliografice

1. MARDARI, E., BADRAJAN, S. Creația compozitorului Vlad Burlea – obiect de cercetare științifică. In: *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale*: conf. șt. intern. [AMTAP], 15 apr. 2022. Chișinău: Notograf Prim, 2023. ISBN 978-9975-84-176-4.
2. AXIONOV, V. Specificul conceptual și morfologic al simfoniei „Destine” de Vlad Burlea. In: *Arta*. 2012. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Epigraf, 2012, pp. 5–15. ISSN 2345-1181.
3. HATIPOVA, I. Ciclul pentru pian „Creionări” de Vlad Burlea: comentarii interpretative. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015, nr. 1(24), pp. 118–123. ISSN 2345-1408.

CONCERTUL NR. 2 PENTRU TROMBON ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA

CONCERTO NO. 2 FOR TROMBON AND ORCHESTRA BY OLEG NEGRUTSA

ALEXANDRU JUNCU¹²,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4542-7484>

CZU [785.6:780.646.2]:781.6

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

Articolul de față este axat pe analiza muzicologică și interpretativă a Concertului nr. 2 pentru trombon și orchestră de Oleg Negruța. Această creație, scrisă în anul 2020, a fost dedicată memoriei tatălui compozitorului, fiind interpretată în premieră absolută de autorul prezentului studiu în cadrul unui recital de doctorat pe data de 25 iunie 2022 în Sala Mare a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Pe lângă analiza efectuată, autorul articolului a identificat diferite soluții optime de depășire a dificultăților de execuție și interpretate a elementelor limbajului muzical, propunând diverse exerciții elaborate în baza materialului tematic al creației studiate.

Cuvinte-cheie: analiză interpretativă, concert, trombon, Oleg Negruța

This article is focused on the musicological and interpretive analysis of Concerto no. 2 for trombone and orchestra by Oleg Negrutsa. This composition, written in 2020, was dedicated to the memory of the composer's father, being performed for the first time by the author of this article during a doctoral recital on June 25, 2022, in the Great Hall of the Academy of Music, Theater and Fine Arts. In addition to the analysis carried out, the

¹² E-mail: alexandru.juncu@amtap.md

author of this study identified different optimal solutions to overcome the difficulties of performing and executing the elements of the musical language, proposing various exercises developed on the basis of the thematic material of the studied creation.

Keywords: interpretative analysis, concerto, trombone, Oleg Negruța

Introducere

Concertul nr. 2 pentru trombon și orchestră de Oleg Negruța este o lucrare destinată atât tinerilor interpreți din cadrul instituțiilor superioare de învățământ artistic, cât și celor profesioniști. Concertul nominalizat a fost scris în anul 2020, fiind dedicat memoriei tatălui compozitorului, care a activat în calitate de trombonist în Orchestra simfonică a Teatrului de Operă și Balet din orașul Odesa (Ucraina). Până la momentul actual, această creație nu a fost publicată, rămânând doar sub formă de manuscris.

Opusul dat are o structură ce conturează forma tradițională a concertului instrumental, alcătuită din trei părți ce se succed după principiul de contrast (*Allegro moderato – Andante – Allegro vivo*). Fiecare mișcare denotă elemente tipice stilului componistic al lui Oleg Negruța care se relevă prin sinteza particularităților caracteristice folclorului național românesc cu anumite elemente ale muzicii academice și a celei de jazz. Compozitorul a folosit cu iscusință toate posibilitățile tehnice și de expresie ale trombonului, reușind să-i dezvăluie cele mai deosebite aspecte interpretative.

Prima mișcare (*Allegro moderato*) reprezintă forma de *sonată* (fără tratare) în care pot fi observate elemente preluate din muzica populară și din jazz. Conținutul muzicii denotă un caracter activ, exprimând vitalitate, continuitate și optimism, reflectând de fapt personalitatea compozitorului. Expunerea materialului tematic se inițiază cu o *Introducere* orchestrală de 8 măsuri (măs. 1-8), pregătind partida solistică expusă în tonalitatea *B-dur* și anunțând materialul muzical pe care se vor axa următoarele teme.

Schema 1. Schema părții I

	Intro	Expoziția				Repriză			Cadenza	Coda
		GP	Puntea	GS	Concl.	GP	GS	Concl.		
Cifra	măs.1-8	1	2	3-4	5	6	8	9	11	12
Planul tonal	B Ω	B		F	F	B/g	d	F-a-F		B

Primul compartiment al concertului este *Expoziția* (măs. 9-55) în care sunt desfășurate într-un mod amplu *tema grupului principal* și *tema grupului secundar*, între ele fiind plasată *puntea* (cifra 2). Prima secțiune îmbină în sine expunerea și dezvoltarea temei principale, urmată de un material muzical de legătură, ce modulează în tonalitatea dominantei *F-dur*. *Tema grupului principal* demarează cu o nouă remarcă – *Energico solo*, la nuanța dinamică *f*, ceea ce ne vorbește despre o temă activă și energică (cifra 1).

Exemplul 1

În procesul de interpretare a secțiunii vizate este necesar să atenționăm asupra fragmentului din măs. 12 (*f-fis-c-B-g*), executat cu articulația *legato*, un procedeu foarte dificil pentru tromboniști, mai ales în contextul unor schimbări distanțate între pozițiile culisei.

Schema 2

Poziția culisei	1	5	6	1	4
Sunetul	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>g</i>

Asemenea sărituri pot afecta de cele mai multe ori fraza muzicală sub aspect intonațional, în cazul când interpretul nu reușește să găsească poziția corectă. Astfel, pentru a facilita sonorizarea fragmentului dat recomandăm aplicarea mecanismului de cvartventil la sunetul *c*, păstrând poziția I-a pentru următorul sunet, în așa mod obținând o execuție mai lejeră a procedurii *legato*. Aceeași problemă poate fi întâmpinată în m. 13, unde recomandăm aplicarea aceluiași procedeu.

În următoarea secțiune sunt expuse *temele grupului secundar*, despre debutarea căreia ne vorbește remarca compozitorului *cantando*. Materialul tematic amplu poate fi divizat în două compartimente: primul (cifra 3) și al doilea conține expunerea variată a aceleiași teme (cifra 4), după care apare concluzia, tematismul căreia este foarte apropiat de cel al GS (cifra 5), fiind perceput ca o continuare variată a acesteia.

Abordând problema interpretării articulației *legato*, Alexandr Haritonov conchide: „În unele situații dificile sau în cazul când interpretul nu este în stare să obțină un *legato* corect, putem recurge la unele tipuri de silabe, ce imită articulația dată, cum ar fi *la, na, ga*” [1 p. 115]. Astfel, în scopul obținerii unui *legato* calitativ, recomandăm aplicarea unor asemenea silabe pe unele sunete cum ar fi *c'-b* (măs. 11), *fis-c* (măs. 12), *g-fis* (măs. 13). Un alt moment important ține de necesitatea păstrării uniforme a tempoului, în special în m. 11-13, ceea ce poate fi asigurat prin exersarea sistematică cu ajutorul metronomului.

Exemplul 2

26

3

cantando

mf

mp

29

Deseori problemele de ordin metro-ritmic apar din cauza nerespectării valorilor notelor indicate în partida solistică, în special la executarea sincopelor din m. 29 și 31. De asemenea, în m. 33, pe lângă necesitatea respectării desenului ritmic, solistul trebuie să fie atent la executarea intervalului de octavă (*f-f*). Deși, ambele sunete sunt emise în poziția I-a, acestea pot fi intonate fals, din cauza lipsei de coordonare între ambușură și respirație.

Analizând particularitățile funcționale ale ambușurii, Nicolai Platonov afirmă: „Buzele interpretului la instrumentele aerofone trebuie să execute permanent lucrul ce necesită un efort considerabil. Acestea trebuie să posede suficientă rezistență și să-și schimbe rapid gradul de tensiune în dependență de înălțimea și forța sunetelor emise” [2 p. 21]. Astfel, pentru a obține un asemenea grad de rezistență, autorul citat recomandă selectarea unui material didactic axat preponderent pe exerciții în baza gamelor, în cadrul căruia extinderea ambitusului va decurge treptat [2 p. 21]. Pentru a antrena poziționarea corectă a culisei în timpul interpretării, cu intonarea corectă a sunetelor din pozițiile respective, propunem executarea următorului exercițiu, elaborat în baza materialului tematic din m. 33.

Exemplul 3

Un moment important îl reprezintă modul de tratare al acestei forme, în care este omisă secțiunea mediană (*Dezvoltarea*), ceea ce definește o formă de sonată incompletă constituită din două secțiuni: *expoziție* și *repriză*. *Repriza* (cifra 6) începe cu expunerea temei grupului principal în partida pianului, preluată ulterior de solist (cifra 8) și redând în acest sens un contrast ce evidențiază importanța dialogului dintre instrumente.

Exemplul 4

6 *a tempo*

7

În opinia noastră, fragmentul dat, ce reprezintă un dialog dintre pian/orchestra și solist, impune ajustarea unor elemente de expresie ale limbajului muzical. Astfel, deși compozitorul a indicat în partida trombonului nuanța dinamică *f*, noi propunem interpretarea acestor linii de contrapunct la nuanța dinamică *mp*, fapt ce se justifică prin specificul sonor amplu al instrumentului solistic. De asemenea, deși pare a fi destul de dificil pentru interpretare, recomandăm respectarea cu strictețe a articulațiilor indicate în textul partiturii, în special *legato* din m. 58 (sunetele *es, d, b, f* și sunetele *c, b, f, d*) pentru a păstra caracterul specific muzicii de jazz și a evita o interpretare cu caracter de marș.

Tematismul grupului secundar reia materialul muzical expus în expoziție, cu modulație din *d-moll* în *F-dur* (cifra 9). Începând cu cifra 11, este prezentată o *Cadență* nu prea amplă ce face trimitere sub aspect tematic la materialul introducerii cu care debutează concertul, punând astfel în valoare calitățile tehnice ale interpretului.

Exemplul 5

molto ritard.

11 *Rubato* **Cadenza (solo) Tempo rubato**

(ad libitum) *solo f* 3

Cadența solistică reprezintă acea secțiune în cadrul căreia interpretul are posibilitate să demonstreze atât posibilitățile tehnice de interpretare cât și gradul de maturitate artistică. Acest aspect este confirmat și de cercetătoarea rusă N. Korihalova, care conchide: „Este necesar să conștientizăm că în indicația *rubato* se reflectă caracterul artistic al artei interpretative. Compozitorul invită într-un mod

conștient solistul la o colaborare, la manifestarea unei inițiative artistice” [3 p. 82]. Din acestea rezultă că solistul, în procesul interpretării compartimentului dat, trebuie să manifeste o abordare creativă, conștientizată, fără devieri metro-ritmice arbitrare, în cadrul căreia să se exprime un gând, un concept artistic bine definit. La finalul Părții I-a, compozitorul optează pentru amplificarea materialului muzical, introducând și o *Codă* care întrunește în sine elemente melodice și ritmice ale *temei principale* și *temei secundare*.

Lipsa compartimentului central al formei de sonată – tratarea – este compensată prin construcția specifică a temelor tuturor compartimentelor (începând cu introducerea și terminând cu concluzia) care conțin secvențe, turații eliptice și alte elemente dezvoltătoare, dar și prin dezvoltarea, inclusiv tonală, a ambelor teme în repriză (tema GP sună în B-dur și apoi în *g-moll*, tema concluziei se expune în *F-dur* și apoi în *a-moll*, revenind în *F-dur*) și în codă.

O altă trăsătură caracteristică a formei acestei mișcări se manifestă prin prezența principiului variațional. În expoziție acesta se relevă în construcția temei GS și a concluziei. În repriză observăm că începutul temei GS este ornamentat în așa fel încât repetă practic identic începutul temei GP. Același material sună într-o nouă variantă în partida orchestrală a concluziei (cifra 9). Astfel, procesul variațional început în expoziție continuă aici într-o altă manieră, contribuind la apropierea tematică a GS cu GP.

Mișcarea a doua (*Andante*) este scrisă în formă bipartită, în tonalitatea *Es-dur*, debutând cu o mică introducere în partida orchestrei, anunțând starea generală a întregii mișcări. Conform conținutului ei semantic, aceasta se înscrie în cadrul genului vocal de *romanță*, care, potrivit Dex-ului, reprezintă o „compoziție muzicală vocală cu acompaniament instrumental, având un conținut liric, sentimental” [4].

Schema 3. Schema părții a II-a

	<i>Intr.</i>	<i>A</i>		<i>B</i>		<i>Coda</i>
Propoziții		a₁	a₂	b	b₁	a₃
Cifra	măs. 1-4	1	2	3	4	6
Planul tonal	Es-dur	Es-dur	Es-dur	c-moll	es-moll	Es-dur

Primul compartiment A expune tema de bază și poate fi împărțit în două secțiuni-variante. Astfel, prima, *a₁*, începe din m. 5 și se desfășoară pe parcursul a 12 m. (m. 5-16, cifra 1). Se relevă o linie melodică transparentă și bogată în același timp în fraze simetrice, având un caracter cantabil. Ce-a de a doua secțiune, *a₂*, are rolul de a continua ideea muzicală a primei, la o octavă mai jos, dezvoltând motivele muzicale expuse în *a₁*, grație amplificării țesăturii muzicale.

Exemplul 6

1

mf *Cantabile*

Compartimentul B (*con moto Animato*) poate fi considerat centrul liric al întregului ciclu, reușind să inducă ascultătorii într-o atmosferă de reflecție, contemplație, calm și liniște interioară. Această secțiune păstrează aceleași principii de organizare a formei și de expunere a materialului ca și compartimentul A, dar totodată contrastează nesemnificativ cu acesta, în special grație tonalității minore – *c-moll*. Compartimentul B este format din două secțiuni care se completează între ele – b_1 (cifra 3) și b_2 (cifra 4) finalizându-se cu o mică punte (trombon solo, *ad libitum*) care face legătura cu coda.

Exemplul 7

con moto Animato

mf

Mișcarea își amplifică factura muzicală și se dezvoltă, căpătând în acest sens dinamism și energie. *Coda* demarează în cifra 6 reluând materialul tematic din *Compartimentul A*, având de asemenea și funcția unei scurte *reprise*.

Exemplul 8

The musical score for Example 8 consists of two systems. The first system shows a bass line with a melodic line and a piano accompaniment. The bass line starts with a *rit.* marking, followed by a *dim.* marking and a *(ad lib.)* marking. A double bar line is followed by a box containing the number '6', and then the tempo returns to *a tempo*. The piano part has a *mf* marking. The second system continues the bass line with a *molto rit.* marking and features triplet markings (3) over two measures. The piano part continues with various rhythmic patterns and dynamics.

Un moment important în cadrul acestei mișcări este în primul rând ambitusul larg al liniei melodice (*F-b*), ce cuprinde registrul acut și cel grav. Acest fapt necesită de la interpret o foarte bună flexibilitate și rezistență a ambușurii, atât în procesul de interpretare a frazelor cantabile, ce necesită un mare efort de la interpreți, cât și la emisia sunetelor acute și a celor din registrul grav. Asemenea fragmente dificile pot fi întâmpinate în m. 18-21, 27-31, 47-50, la interpretarea cărora se recomandă de păstrat poziția constantă a buzelor, pentru a nu forța emisia sunetelor și a asigura o trecere ușoară între registre. De asemenea, recomandăm interpretarea sistematică a notelor prelungite, ce pot fi construite în baza tonalității sau a diferitor secvențe melodice preluate din materialul tematic al acestei mișcării.

Un alt moment dificil pentru interpretare îl reprezintă ornamentele muzicale, în special *mordenții* și *apogiaturie* (mm. 11, 31, 35, 49, 55), ceea ce reprezintă un mijloc de expresivitate destul de complex pentru interpretare la trombon. Caracterizând tehnica de interpretare a acestor mijloace de expresie, André Lafosse afirmă: „Mordentul se execută ca și tritul, prin intermediul buzelor, și poate fi cântat fără pregătire într-o singură poziție” [5 p. 124]. Autorul distinge trei categorii de mordenți, în funcție de seria armonicilor din pozițiile respective, clasate după nivelul de dificultate:

1. *Mordenți* executați la o secundă în aceeași poziție

Exemplul 9a

EXERCICES PREPARATOIRES SUR LE MORDANT | PREPARATORY EXERCICES ON THE MORDENT | VORBEREITENDE ÜBUNGEN FÜR DES MORDENT

2 degrés sont à la même on. | The two degrees fall in the same position. | Die beiden Töne liegen in der gleichen Lage.

Allegro 2^e Pos. (A) (B)

2. Mordenți executați la o terță mică (dificil)

Exemplul 9b

En utilisant la 3^e mineure. | Using the third minor. | Unter Benutzung der kleinen Terz.

Allegro 1^{re} Pos. (A)

3. Mordenți la o cvartă (foarte dificil)

Exemplul 9c

En utilisant la 4^e juste. | Using the exact fourth. | Unter Benutzung der reinen Quart.

Allegro 1^{re} Pos. (A)

Respectiv, concluzionând asupra celor relatate mai sus, putem să afirmăm cu certitudine că mordentul din m. 31 este indicat incorect, deoarece la emisia acestuia se va obține pe scara naturală cvarta perfectă. Astfel, propunem transpunerea materialului expus în măsura vizată la o octavă în sus, obținând executarea ornamentului cu poziția a III-a și a IV-a.

Mișcarea a treia (Allegro vivo) din Concertul pentru trombon și orchestră este scrisă în tempo *Allegro vivo*, măsura 2/4, arhitectonica întregii părți conturând *forma de rondo* care poate fi prezentată în următoarea schemă:

Intr + A + A₁ + B + B₁ + C + C₁ + A + Coda,

unde fiecare compartiment este scris în formă bipartită: **a** (cifra 1-2) și **a₁** (cifra 3-4). *Episodul I*, la fel este divizat în două secțiuni – **b** (cifra 5-6) și **b₁** (cifra 7-8). *Episodul II* este și el bipartit – **c** (cifra 9-10) și **c₁** care se desfășoară pe parcursul cifrei 11. Repriza refrenului este prescurtată, aici fiind repetat doar primul compartiment **a**, după care urmează *Coda* care poate fi tratată și ca a doua parte a refrenului **a₁**, întrucât aici se resimt elemente melodice și ritmice preluate din materialul acestuia.

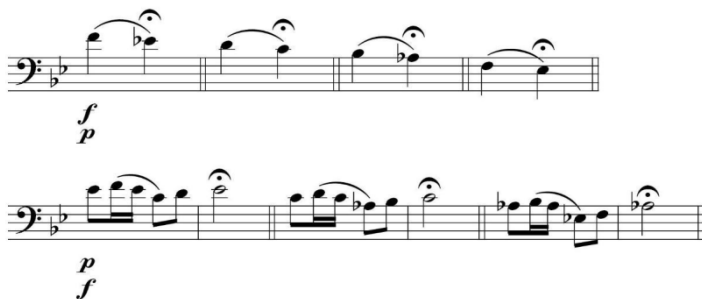
Schema 4. Schema părții III

	Intr.	Refren A		Cuplet B		Cuplet C		Refren A	Coda
Propoziții		a	a₁	b	b₁	c	c₁	a	a₂

Cifra	m.1-8	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11	1	
Planul tonal	B-dur	B-dur	B-dur	g-moll	F-dur	F-dur/ d-moll	F-dur	B-dur	B-dur

Un moment important reprezintă necesitatea respectării tempoului *Allegro vivo*, în special la executarea *accentelor*, indicate în diferite figuri metro-ritmice, existând o mare probabilitate de a diminua tempoul inițial prin denaturarea valorilor duratelor notate în partitură. Un alt impediment îl reprezintă executarea articulațiilor, în special *non-legato* și *legato*, ținând cont de nivelul complicat de execuție. Astfel, un loc dificil apare în m. 17, unde în scopul însușirii procedurii *legato* propunem următorul exercițiu:

Exemplul 10



În mod special am vrea să atragem atenția la săriturile între registre, trecerea de la registrul mediu la cel grav în m. 10-11, necesitând o foarte bună flexibilitate și coordonare a respirației. De asemenea, este necesar de antrenat registrul acut (m. 41-46, 48-55), unde se va coordona lucrul ambușurii cu coloana de aer.

Începând cu cifra 1, se recomandă de a atrage atenția la intonația sunetelor *f-F* (m. 10-11). Dacă instrumentul este înzestrat cu mecanism de cvartventil acesta se recomandă de a fi aplicat la emisia sunetului *F*, care deși facilitează emisia și execuția articulației *legato*, poate cauza devieri intonaționale. În caz dacă interpretul nu posedă un asemenea instrument, se recomandă de antrenat procedeul vizat prin următoarele exerciții:

Exemplul 11



Anumite dificultăți pot să apară și la interpretarea sunetelor *H-C* din m. 62, situate în pozițiile 7-6, care uneori pot fi realizate cu ajutorul aceluiași mecanism de cvartventil în pozițiile II și I.

Concluzii

Opusurile ce se înscriu în perimetrul muzicii instrumentale, dedicate în mare parte instrumentelor aerofone cum ar fi *clarinetul, trombonul, trompeta, fagotul, cornul* etc., ocupă un loc important în creația lui Oleg Negruța. Această predilecție pentru instrumentele de suflat este explicată prin faptul că tatăl compozitorului a activat în calitate de trombonist în orchestra Teatrului de Operă din Odessa iar fiul său a studiat clarinetul în clasa profesorului universitar, Artist al Poporului Eugen Verbețchi. Una dintre creațiile ce se evidențiază prin unicitatea și individualitatea conceptului componistic este *Concertul* pentru trombon și orchestră, care ocupă un loc de seamă în palmaresul operelor lui Oleg Negruța.

În urma analizei Concertului putem conchide următoarele:

Sub aspect arhitectonic, lucrarea se încadrează în structurile tripartite tradiționale, concertul fiind alcătuit din trei mișcări ce se succed după principiul contrastului – Mișcarea I – *Allegro moderato*, Mișcarea II – *Andante*, Mișcarea III – *Allegro vivo*. Pe parcursul lucrării, instrumentul solistic reușește să exprime o paletă bogată de culori timbrale, pe care o posedă grație specificului său sonor. De asemenea, în acest opus se resimte îmbinarea elementelor muzicii de jazz, cu cele ale muzicii folclorice, tratate în conformitate cu canoanele muzicii academice.

În urma analizei interpretative s-a constatat o explorare amplă a posibilităților de expresie și tehnice ale trombonului, prin utilizarea diferitor mijloace de expresie, ornamente muzicale etc. Un moment important îl reprezintă utilizarea ambitusului instrumentului, îmbinând toate registrele acestuia și contribuind la valorificarea interpretativă a trombonului. Autorul prezentului studiu a identificat diferite soluții optime de depășire a dificultăților de interpretate și execuție a elementelor limbajului muzical, propunând diverse exerciții elaborate în baza materialului tematic al creației analizate.

Referințe bibliografice

1. ХАРИТОНОВ, А. *Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен*. Москва: Водолей, 2010. ISBN 978-5-91763-036-6.
2. ПЛАТОНОВ, Н. *Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Госмузиздат, 1958.
3. КОРЫХАЛОВА, Н. *Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие, значение и их оттенки, использование в разных стилях*. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. ISBN 5-7379-0095-9.
4. *Dicționar explicativ al limbii române* [online]. [accesat 21 febr. 2022] Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/roman%C8%9Ba>
5. LAFOSSE, A. *Méthode Complète de trombone a coulisse*. Paris: Edition Musicales Alphones Leduc.

VLAD BURLEA – PORTRET DE CREAȚIE

VLAD BURLEA – PORTRAIT OF CREATION

ELENA MARDARI¹³,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

¹³ E-mail: leancamardari@gmail.com

CZU 78.071.1(478)

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

Vlad Burlea este o personalitate marcantă a culturii muzicale autohtone. El activează prodigios în domeniul creației muzicale, semnând lucrări de mare valoare artistică. Este implicat în viața muzicală a republicii, atât prin organizarea diferitor evenimente, concerte, cât și participând nemijlocit la acestea. Se manifestă prodigios în sfera pedagogiei muzicale, educând generații de tineri muzicieni în cadrul Centrului de Excelență în Educație Artistică Ștefan Neaga și Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Lucrările compozitorului Vlad Burlea sunt interpretate cu succes în sălile de concerte din țară și peste hotarele ei. Un rol important în dezvăluirea personalității muzicale a maestrului Vlad Burlea și a manierei lui de scriitură componistică îl are prestigiosul Festival Internațional Zilele Muzicii Noi organizat anual la Chișinău.

Cuvinte-cheie: Vlad Burlea, studii, compozitor, creație, interpretare, profesor, concerte

Vlad Burlea is a prominent personality of the local musical culture. He is prodigiously active in the field of musical creation, signing works of great artistic value. He is involved in the musical life of the Republic, both by organizing various events, concerts, and directly participating in them. He manifests himself prodigiously in the sphere of musical pedagogy, educating generations of young musicians within the Ștefan Neaga Center of Excellence in Artistic Education and the Academy of Music, Theater and Fine Arts. The works of composer Vlad Burlea are successfully performed in concert halls in our country and abroad. The prestigious New Music Days International Festival organized annually in Chisinau has an important role in revealing the musical personality of maestro Vlad Burlea and his manner of composing.

Keywords: Vlad Burlea, studies, composer, creation, interpretation, teacher, concerts

Introducere

Școala componistică națională cunoaște în prezent nume notorii precum: Vasile Zagorschi, Zlata Tcaci, Ghenadie Ciobanu, Gheorghe Mustea, Marian Stârcea, Vladimir Beleaev, Serafim Buzilă, Ion Macovei, Dimitri Kițenko, Vladimir Ciolac, Tudor Chiriac ș.a. Printre aceștia se numără și Vlad Burlea¹⁴, care activează prodigios în domeniul creației muzicale, semnând lucrări de mare valoare artistică, având o activitate diversă. La formarea sa ca personalitate muzicală au contribuit mai mulți factori: familia, studiile preuniversitare și universitare, mediul de activitate ș.a. Este descendent dintr-o familie de intelectuali, mama sa fiind profesoară la școala din sat, iar tatăl său – inginer mecanic, un timp și primar. Vlad Burlea din copilărie a manifestat un interes deosebit pentru muzică, studiind la Casa de cultură din sat (Bravicea), diferite instrumente muzicale printre care: pianul, chitara, acordeonul, instrumentele de percuție, contrabasul. Însuși compozitorul declară: „Sunt un poli-instrumentist”¹⁵.

Primele noțiuni din teoria muzicii le însușește în armată, cântând în fanfara militară la trompetă. După finalizarea serviciului militar, chiar dacă nu avea pregătire muzicală specială, însă cu o dorință de a merge pe calea artei, Vlad Burlea decide să-și facă studiile la Institutul de Arte din Chișinău *Gavriil Musicescu* (1980, actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice) la catedra Iluminare culturală, specialitatea dirijat coral, clasa profesoarei Valeria Lastovca. După primul an de studii, compozitorul realizează că are nevoie de cunoștințe fundamentale în domeniul muzicii. Astfel, la îndemnul compozitorului și prietenului său Anatol Chiriac, V. Burlea ia decizia de a se transfera la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* (actualmente Centrul de Excelență în Educație Artistică *Ștefan*

¹⁴ Născut la 1 martie, 1957 în satul Bravicea, r-nul Călărași.

¹⁵ Din interviul cu Vlad Burlea, realizat pe 19.10.22.

Neaga) la catedra de Muzicologie, avându-i ca mentori pe Pavel Rusu (compozitor), Tatiana Lupan (muzicolog, profesor de literatura muzicală), Loghin Țurcanu (muzicolog, profesor de teoria muzicii), pedagogi iluștri, care au pregătit generații de muzicieni. Ulterior își continuă studiile la Conservatorul Moldovenesc de Stat *Gavriil Musicescu* (în prezent Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice). Ultimele studii, la conservator, au încununat drumul parcurs spre perfecționare profesională în domeniul compoziției, clasa profesorului Gheorghe Mustea, cu teza de diplomă – cantata *Ora Eternă* în clavier, fiind prima lucrare de anvergură a maestrului.

Repere din activitatea de muzician a maestrului Vlad Burlea

Ca și compozitor, scrie un șir de opusuri în diferite genuri. Este activ în domeniul componistic, tinzând permanent spre desăvârșirea manierei individuale de scriitură. Important pentru afirmarea personalității sale artistice este faptul că maestrul este membru activ și secretar responsabil al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova. Se implică în organizarea diferitor evenimente culturale, concerte și Master class-uri, cât și în pregătirea unui eveniment major al culturii muzicale autohtone – Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi* ș.a. Participă activ nemijlocit la acestea, împărtășind experiența sa în domeniul compoziției, teoriei muzicii, educației muzicale ș.a. O implicare la fel de intensă Vlad Burlea o are ca și membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, realizând un frumos schimb de experiențe și participând în multiple manifestări artistice. De asemenea, personalitatea artistică a maestrului se impune și ca membru al Uniunii Cineaștilor din Republica Moldova.

În sumarul activității sale figurează și ipostaza de profesor de compoziție, orchestrație, teoria muzicii și a formelor, contribuind la instruirea tinerilor muzicieni în cadrul Centrului de Excelență în Educație Artistică *Ștefan Neaga*, educând o pleiadă de discipoli și ghidându-i pe cei interesați de domeniul componistic. În cadrul instituției, mulți ani consecutiv, Vlad Burlea organizează Concursul Tinerii Compozitori, unde participă și elevii săi, în urma căruia obțin locuri de frunte, confirmând profesionalismul maestrului, dar și munca asiduă a acestuia. La fel de productiv se manifestă și ca lector universitar la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Recent (28 septembrie 2022) s-a produs un frumos eveniment public – concertul aniversar 65 ani de la nașterea maestrului Vlad Burlea. Pentru activitatea multilaterală depusă în domeniul muzicii dlui Vlad Burlea i s-a acordat titlul onorific Maestru în Artă, iar mai apoi a fost distins cu Ordinul Gloria Muncii. Alături de Ghenadie Ciobanu, Gheorghe Mustea, Vladimir Ciolac ș.a., Vlad Burlea se numără actualmente printre promotorii de vază ai muzicii naționale. Compozitorul colaborează cu diverse ansambluri, orchestre atât din țară, cât și peste hotare, creând un peisaj sugestiv al vieții muzicale din spațiul basarabean.

Repertoriul componistic

Creația lui Vlad Burlea acoperă un areal vast de genuri muzicale precum: cele vocale și instrumentale de cameră, pentru cor *a cappella*, creații pentru voce și ansamblu instrumental, pentru duet vocal și ansamblu instrumental, muzică simfonică și vocal-sinfonică, pentru teatru și film, muzică electro-acustică ș.a. Stilul componistic propriu lui Vlad Burlea se bazează, pe de o parte, pe surse importante – muzica religioasă, folclorul muzical, pe de altă parte explorează și exploatează limbajul componistic modern, tehnicile de scriitură contemporană precum: aleatorica, sonoristica, poliritmia etc., toate fiind sintetizate în mod creativ, demonstrând maturitatea gândirii muzicale a maestrului.

Lucrările vocal-simfonice ocupă un loc aparte în creația sa, marcând etape importante în constituirea profesională a compozitorului. Cele trei lucrări reprezentative: *Ora Eternă*, *Mărturiile*

Calvarului și Monastirea Argeșului se încadrează în sfera genului cantato-oratorial și tratează trei linii de subiect: *Ora Eternă* pentru cor mixt, soliști și orchestră simfonică – tematica existențială, soarta omului și a omenirii în general; *Mărturiile Calvarului* pentru cor mixt, declamator, solist și orchestră simfonică – cea religioasă și tablourile epice *Monastirea Argeșului* pentru cor mixt, orchestră simfonică, declamator bas-solo și voce folclorică – jertfa zidirii în numele creației, soarta artistului.

Ora Eternă este o lucrare de debut în domeniul genului, scrisă în anul 1992 (lucrare de licență), *Mărturiile Calvarului* desemnează maturitatea muzicianului (1997), iar tablourile epice *Monastirea Argeșului* reflectă plenar stilul și individualitatea manierei de scriitură componistică a artistului, care îmbină armonios tradiția și inovația în domeniul artei muzicale. Scrise în diferite perioade de timp ale activității compozitorului Vlad Burlea, aceste lucrări se află în strânsă legătură cu întreg spectrul de creații atât vocale, cât și instrumentale ale maestrului. Astfel, lucrările vocale de cameră și corale *a cappella* sau asociate unui grup instrumental, cu o mare diversitate tematică și pot fi considerate un laborator de creație, o rampă pentru lucrările vocal-simfonice. Tehnicile componistice utilizate în aceste creații precum vocaliza, îmbinarea diferitor tipuri de voci, eterofonia, sonoristica, elementul teatral ș.a., cu abordarea de diferit nivel a elementului vocal, le vom regăsi valorificate, dezvoltate, combinate cu alte procedee în lucrările vocal-simfonice.

Lucrările lui Vlad Burlea în sălile de concerte

După cum am menționat anterior, importantă pentru activitatea compozitorului Vlad Burlea este implicarea și participarea lui în cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, unde practic la fiecare ediție impresionează publicul cu noi premiere, interesante ca tematică și gen, stil și orchestrație etc. Evidențiem dintre acestea: *Delir*: muzică electro-acustică, pentru bandă magnetică și sintetizator (1996), *Fantezia in C* pentru pian (1997), *Ciclul vocal Existențe* (1998), *Și va fi atât de simplu* pentru cor mixt *a cappella* (2010), *Cândva demult* pentru flaut baroc și pian (2010), simfonia *Destine* în trei părți: I – 1940; II – 1946-1947; III – 1989 (2010), *Involuții* pentru pian (2012), *Monologuri Latente* pentru soprano și pian în trei părți: *Tăcerea*, *Interior* (2014) și *Oglinda* (2015), *Adjem Tarab*, tablouri orchestrale pe melodii de Dimitrie Cantemir (2014), *Rituri și dansuri telurice* pentru pian și orchestră de cameră în trei părți: I – *Rumeondra*, II – *Cornul lunii* și III – *Călușul* (2016), *Ție, Doamne, rogu-mă* pentru cor mixt și ansamblul instrumental (2018), *Sound Motion* pentru vioară și pian (2018), *Sound Motion* nr. 3 pentru contrabas și pian (2019), *Ludos Illuminatio* pentru vioară, clarinet, violoncel și pian (2019), *Leagănul de aer* pentru bariton și pian (2023) ș.a.

Muzica semnată de Vlad Burlea sună în concerte organizate cu diferite ocazii. Spre exemplu, în iulie 2012 Ambasada Germaniei a organizat un concert cu genericul *Diplomație pe note*, cu prilejul aniversării a 20 de ani de la stabilirea relațiilor diplomatice între Moldova și Germania. La concert au fost interpretate creații precum *Odă Bucuriei* din Simfonia a 9-a de Beethoven, *O, Fortuna* din *Carmina Burana* de Carl Orff, *Zborul Walkiriilor* din opera *Walkiria* de Richard Wagner, un fragment din *Riturile primăverii* de Ghenadie Ciobanu, *Vals Paris* de Vlad Burlea. În total, în program au fost incluse 16 creații muzicale” [1].

Un eveniment muzical emblematic a fost premiera lucrării *Tablouri epice Monastirea Argeșului* a avut loc în incinta Sălii cu orgă pe 18 ianuarie, 2015, bucurându-se de un succes enorm, devenind eveniment de anvergură în cultura muzicală națională. Presa, posturile de radio și TV au relatat în detalii premiera și reacția spectatorilor și opiniile specialiștilor: „Premieră muzicală în capitală. Balada „Monastirea Argeșului” a adunat, aseară, un număr important de spectatori, care s-au declarat impresionați de concert. Capodopera, o creație vocal-simfonică, a fost interpretată de către orchestra și

Corul Național al Sălii cu Orgă” sau „Muzicienii spun că au interpretat cu emoții fiecare parte a piesei” [2].

Emisiunea aniversară de 60 de ani ai compozitorului Vlad Burlea prezentată la Moldova 1 a fost anticipată de un Concert jubiliar, organizat pe 7 aprilie 2017 la Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*. În cadrul acestuia au evoluat mari personalități ale artei interpretative naționale precum: Lilia Șolomei (soprano), Ana Cernicova (soprano) și fiica ei Amelia Uzun, Inga Lupu (soprano), Ala Zasmenco (soprano), Sergiu Braga (tenor), Natalia Botnariuc (pian), Capela corală Doina, director artistic și prim-dirijor Ilona Stepan, Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*, director artistic și prim-dirijor Mihail Agafița.

La 28 septembrie 2022 a avut loc concertul de creație al Maestrului Vlad Burlea consacrat aniversării a 65 de ani cu genericul *Sunt o scânteie în imensitatea eternității*. Spectacolul s-a constituit din două părți, respectiv în partea întâi au fost prezentate lucrările vocale și instrumentale de cameră, unele în premieră absolută: *Chișinăul de cândva*, redacție pentru vioară și pian, interpretat de Radu Tălămbuță (vioară) și Luminița Ionică (pian), *Leagănul de aer* pe versuri de Valeriu Matei pentru bariton și pian în execuția lui Alexei Digore (bariton) și Bogdana Grecova (pian) și lucrarea *Sound motion IV* – interpreți Evghenia Smirnov (oboi) și Bogdana Grecova (pian). În partea a doua a seratei aniversare a fost interpretată creația *Tablourile epice Monastirea Argeșului*, componența interpretativă: Cronicarul (declamator) – actorul Vlad Sabajuc; Meșterul Manole (bas) – Andrei Caraman; Ana lui Manole – Viorica Cheptănanu (voce folclorică); V. Moscvitin – instrumente de percuție (toaca, clopot tubular, tamburină, campanello); Daniela Istrati – harpă; Ana Strezeva – orgă; corul mixt și orchestra de coarde, la pupitrul dirijoral – Vladimir Andrieș. În cadrul interviului de la postul de Televiziune TVR Moldova Vlad Burlea s-a exprimat în felul următor despre creația *Monastirea Argeșului*: „(...) Munca zidarilor la construcția bisericii, zbuciumul sufletesc al Meșterului Manole, zidirea Anei în temelia bisericii, sunt transmise sub formă de tablouri muzicale (...). Nu am vrut să vizualizez acest subiect, de aceea se interpretează static, dar cu anumite efecte sonoristice, anumite procedee teatrale care nu au mai fost realizate într-o scenă de concert la noi în Moldova”. Acest text se regăsește și în programul de sală. La postul de televiziune TVR Moldova a fost comentat evenimentul: „Cele mai apreciate lucrări ale compozitorului Vlad Burlea au fost prezentate, aseară, la Sala cu Orgă din Chișinău, într-un concert jubiliar. Unele compoziții au fost auzite în premieră de iubitorii muzicii de cameră” sau „Cu o prodigioasă activitate în domeniul compozițiilor corale, vocale și instrumentale de cameră, Vlad Burlea a adunat aseară, la Sala cu Orgă, un public care apreciază muzica de calitate. În prima parte a concertului au fost prezentate lucrări pe care le-a scris recent. În a doua parte a fost interpretată lucrarea „Monastirea Argeșului”, tablouri epice după Vasile Alecsandri” [3]. Însuși Vlad Burlea a menționat, la același post TV: „Principiul după care am ales lucrările sunt cele interpretate o singură dată sau în premieră absolută. Tot timpul sunt aceste emoții de comuniune cu interpreții și mai apoi, triplu, comuniune interpreți-sală. Este o energie care se degajă în timpul concertului, pe care nu poți să o obții când privești sau când ascuți” [3]. A fost un spectacol grandios și ca număr al participanților – au evoluat în jur de 80 de muzicieni, dar și ca valoare a creațiilor interpretate. Concertul a fost în emisie directă pe undele Radio Moldova Muzical și online pe TRM.MD în aceeași seară¹⁶.

¹⁶ disponibil <https://www.youtube.com/watch?v=1UivMA4KRg0> // <https://www.youtube.com/watch?v=g02LuPgh3JU>

Unele din lucrările lui Vlad Burlea sunt prezentate cu succes și în afara Republicii Moldova. Numim în acest sens: Concertul de muzică camerală organizat în orașul Atena, Grecia pe 18 august, 2012; interpretarea lucrării *Oglinda* din ciclul *Monologuri Latente* pentru mezzo soprano, clarinet și pian în Statele Unite ale Americii, Texas la 2 februarie, 2016. Referitor la acest concert a scris presa timpului: „O lucrare a compozitorului basarabean Vlad Burlea a avut premiera în Statele Unite ale Americii, la începutul lunii februarie. Este vorba de Aria urbanistică „Oglinda”, care face parte din ciclul „Monologuri latente” [4]. Compozitorul ne relatează despre transcrierea creației *Oglinda* pentru clarinet, care „a fost aleasă, din 270 de compoziții, pentru a fi interpretată și la cel mai prestigios festival al clarinetiștilor din lume. Acesta va avea loc în august 2016 la Kansas City, Missouri, SUA. „În fiecare an are loc festivalul mondial al clarinetiștilor la care participă cei mai reprezentativi muzicieni ai lumii. Ca să participe la el, trimiți lucrarea care dorești să o interpretezi, dacă îi interesează, ei te invită. David și Ludmila (Chise – n.n.) au trimis „Oglinda” și au fost acceptați. Așa că va răsună în august la cel mai prestigios festival al clarinetiștilor din lume” [4].

În octombrie, 2018, în cadrul Festivalul *Zilele Muzicii Noi*, România, a fost interpretată cu același succes lucrarea *Monologuri Latente* pentru mezzo soprano, clarinet și pian. Alte creații au fost incluse în concerte prestigioase precum cel din Moscova, 27 aprilie 2017, organizat de Uniunea Muzicienilor din Rusia – creația simfonică *Coasa*; pe 20 aprilie 2018, Centrul Județean de Cultură Bistrița, România – Ciclul pentru pian *Creionări*; 5 aprilie 2019, la Ateneul Român – *Monologuri latente* pentru Soprano, clarinet și violoncel ș.a.

Concluzii

Așadar, Vlad Burlea, prin activitatea sa vastă – compozitor, profesor, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicienilor, marchează plener viața muzicală din republică. Repertoriul componistic acoperă un spectru larg de genuri muzicale, de la camerale la simfonice și vocal-simfonice, prin care maestrul Vlad Burlea completează șirul de lucrări valoroase ale componisticii naționale scrise de-a lungul timpului de mari maeștri ai condeiului muzical. Creația sa se remarcă prin stilistică, maniera individuală de scriitură, dar și prin reflecțiile tematice, care cuprind diferite stări și evenimente legate de viața și existența umană. Lucrările compozitorului Vlad Burlea sunt constant interpretate în concerte, promovate în emisiuni radio și TV, de asemenea devin obiect de studiu științific, contribuind astfel la descoperirea unor particularități de dezvoltare a artei muzicale contemporane.

Referințe bibliografice

1. Ambasada Germaniei invită iubitorii de muzică clasică la tradiționalul concert de vară [online]. In: *Infotag*: Agenție de presă. 10 iul. 2012 [accesat 31 ian. 2023]. Disponibil: <https://www.infotag.md/reportaje/765873/>
2. Premieră muzicală în capitală! Spectacolul „Monastirea Argeșului” a avut un succes colosal [online]. In: *Canal2*: [site]. 19 ian. 2012. [accesat 31 ian. 2023]. Disponibil: http://www.canal2.md/news/premiera-muzicala-in-capitala-spectacolul-monastirea-argesului-a-avut-un-succes-colosal_7098.html
3. Cele mai apreciate lucrări ale compozitorului basarabean Vlad Burlea, prezentate la Sala cu Orgă din Chișinău [online]. In: *TVR Moldova*: [site]. 22 sept. 2022. [accesat 30 ian. 2023]. Disponibil: <https://tvrmdova.md/article/eddda13cd9a49903/cele-mai-apreciate-lucrari-ale-compozitorului-basarabean-vlad-burlea-prezentate-a-sala-cu-orga-din-chisinau.html>
4. O arie a compozitorului Vlad Burlea, nterpretată în SUA [online]. In: *DOINASIRBU'S WEBLOG*. 21 febr. 2016. [accesat 28 ian. 2023]. Disponibil: https://doinasirbu.wordpress.com/2016/02/21/o-arie-a-compozitorului-vlad-burlea-interpretata-in-sua/?utm_source=Blogosfera.md&utm_medium=Article&utm_campaign=ReadArticle

DANSURILE EXCENTRICE DE VITALIE VERHOLA: UN TÂNĂR COMPOZITOR ÎN CĂUTAREA PROPRILULUI STIL

EXCENTRIC DANCES BY VITALY VERHOLA: A YOUNG COMPOSER IN SEARCH OF HIS OWN STYLE

SVETLANA COȘCIUG¹⁷,

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0001-6092-8199>

VICTORIA MELNIC¹⁸,

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

<https://orcid.org/0000-0003-1869-8278>

CZU [780.8:780.616.433.085]:781.61

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

Dansurile excentrice nr. 1 și nr. 2 de Vitalie Verhola prezintă un ciclu pentru pian la patru mâini. Originale fiecare în felul său, contrastante după tempo, caracter și conținut artistic, ambele miniaturi denotă influența muzicii lui Igor Stravinski (baletele Sărbătoarea Primăverii și Petrușka, intonații ale Concertului pentru pian și instrumente aerofone). Totodată, grație utilizării unor procedee precum ostinato, consunările disonante multisonore, suprapunerile de ritmuri, armoniile timbrale, îmbinarea de elemente stilistice eterogene ș.a. muzica celor două dansuri este pătrunsă de un spirit personal și ilustrează elocvent căutările de autoexprimare a unui tânăr compozitor aflat la început de cale. Scriitura pianistică amplă la patru mâini conferă ambelor Dansuri excentrice o sonoritate orchestrală.

Cuvinte-cheie: *miniatură, dans, pian la patru mâini, contrapunct, ostinato, fugato, excentric*

The Eccentric Dances No.1 and No.2 by Vitaly Verhola present a piano cycle for four hands. Original in their own way, contrasting in tempo, character, and artistic content, both miniatures show the influence of Igor Stravinsky's music (the ballets The Rite of Spring and Petrushka, intonations of the Concerto for piano and wind instruments). At the same time, thanks to the use of techniques such as ostinato, dissonant multiphonic chords, rhythm overlays, timbre harmonies, combination of heterogeneous stylistic elements, etc., the music of the two dances is infused with a personal spirit and eloquently illustrates the self-expression searches of a young composer at the beginning of his career. The piano writing for four hands gives both Eccentric Dances an orchestral sound.

Keywords: *miniature, dance, four-hand piano, counterpoint, fugato, ostinato, eccentric*

Introducere

Moștenirea artistică a lui V. Verhola include mai multe miniaturi pentru pian, diverse după caracter, formă, conținut artistic (*Toccata, Dans, Umorescă, Preludiu, Reflecție*), majoritatea fiind scrise în perioada studiilor sub îndrumarea maestrului V. Zagorschi. *Dansurile excentrice nr. 1 și nr. 2* de V. Verhola datează din aprilie 1967, marcând astfel încheierea anului I de studii la Institutul de Arte. Nu

¹⁷ E-mail: luminitacosciug@mail.ru

¹⁸ E-mail: victoria.melnic@amtap.md

cunoaștem exact ce l-a determinat pe tânărul compozitor să-și intituleze dansurile *excentrice*, dar totuși considerăm că această specificare nu este întâmplătoare. Cuvântul român *excentric*, având etimologie latină (*excentricus* – aflat în afara centrului), provine din adjectivul francez *excentrique*, definind ceva sau pe cineva ieșit din limitele obișnuitului, original, ciudat, bizar, extravagant, fantasmagoric sau chiar paradoxal. Raportată la artă, excentricitatea poate fi privită ca o viziune prin care se explorează idei neobișnuite, inovative și se încurajează exprimarea individualității și a originalității. Ea poate fi văzută ca o provocare, ca un mod de a înfrunta normele și așteptările societății.

Utilizat în context muzical, adjectivul *excentric* se referă la o abordare „neortodoxă” a compoziției sau interpretării cu scopul de a produce un efect neașteptat. Excentricitatea poate lua forme diferite în muzică, dar cel mai frecvent se manifestă prin folosirea unor elemente neconvenționale, cum ar fi schimbări bruște și neașteptate de tonalitate și ritm, utilizarea unor instrumente neobișnuite, includerea unor elemente preluate din alte genuri sau stiluri muzicale. Excentricul muzical a înflorit la începutul secolului al XX-lea, fiind asociat cel mai frecvent cu numele lui E. Satie, însă elementele sale se regăsesc deja în muzica clasicismului vienez și chiar mai devreme. Este cunoscut, de exemplu, *Capriccio stravagante* de Carlo Farina, publicat în 1627 – o colecție de piese pentru *viola d'amore*, care se caracterizează prin virtuozitatea și excentricitatea stilului său de interpretare. Lucrarea include o varietate de genuri muzicale, cum ar fi dansurile italiene și englezești, precum și improvizații libere și imitații de sunete naturale. Mai târziu J. Haydn, dorind să uimească publicul, a inclus în *Simfonia copiilor* instrumente neobișnuite pentru acest gen – jucării muzicale: fluiere, goarne, fluier de apă, trâmbițe, zornăitoare care au sunat în mod deliberat „în afara regulilor”. Și renumita sa *Simfonie de adio* poate fi interpretată ca o mostră de excentricitate muzicală. Cunoaștem și câteva lucrări ce poartă specificația de excentric chiar în titlu: piesa *Generalul Lavine excentricul* de C. Debussy (1910-1913), *Excentrique* din ciclul *Trei piese pentru cvartet de coarde* de I. Stravinski, suita *La Belle excentrique*, muzică de balet de E. Satie ș.a.

Un exemplu de compozitor excentric poate fi considerat și Igor Stravinski. Premiera baletului său *Le sacre du printemps* în 1913 a provocat o controversă puternică. Muzica baletului a fost apreciată ca una neconvențională, deci excentrică pentru vremea sa, datorită utilizării ritmurilor neregulate, a acordurilor disonante și a instrumentației neobișnuite. Stravinski a continuat să experimenteze cu forma și stilul muzical în opera sa ulterioară, devenind unul dintre cei mai influenți compozitori ai secolului XX. Nu excludem faptul că, fiind în căutarea propriului stil de exprimare, tânărul V. Verhola a avut drept model anume creația lui I. Stravinski, căruia, conform mărturiei fiicei sale, îi purta o pietate deosebită. În cele ce urmează vom încerca să descoperim manifestarea excentricului în cele două *Dansuri* semnate de V. Verhola.

Fig. 1

Schema Dansului excentric nr. 1

Structura	A			B			A₁	
Secțiuni	<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>b₂</i>	<i>a</i>	<i>a₂</i>
Măsurile	1-11	12- 17	18- 32	32- 35	36- 39	40- 45	46- 57	58- 62
Plan tonal	<i>c-es</i>	<i>e-g;</i> <i>a-fis</i>	<i>c-es</i>	<i>D-g-Des-g</i>			<i>c-es</i>	<i>c-es</i>

Dansul excentric № 1 comportă caracterul unui alai funebru, materialul muzical-tematic al căruia este reprezentat de motive acordice și fraze cantabile lapidare expuse în octave. Ritmul măsurat al acordurilor în partida a II-a a pianului în tempoul *Lento* introduce ascultătorul în această atmosferă,

subliniată de armoniile disonante obținute prin suprapunerea trisonurilor a două tonalități minore în relație omonim-paralelă: *c-moll* – *es-moll*. Sunetul străin *re*, prezent în acorduri, le conferă sonoritate și mai tensionată. Acordurile *ostinato*, menținute în prima parte a dansului, scris într-o formă tripartită, amintesc de *Dansul sacrificial* din baletul *Le sacre du printemps* de I. Stravinski (în partitura baletului – [150]). Figura ritmică *ostinato* parcă redă mersul pașilor, iar sonoritatea treptat crescândă a acordurilor se asociază cu dangătul de clopote. Menționăm o anumită contradicție între metrul ternar și construcția binară a discursului muzical, care se percepe mai curând ca fiind o îmbinare de 4+2 sau 2+2+2 (a se vedea exemplul 1) și care poate fi tratată ca o manifestare a excentricului.

În măsura 4 peste acordurile *ostinato* se suprapune o frază lirică în *d-moll* în stilul *horovodului* în partida I, antrenând registrul acut al instrumentului (ex. 1a). Intonațiile acestei fraze, precum și expunerea ei în octave paralele amintesc prin sonoritatea lor de solo-ul instrumentelor aerofone din partea II a baletului *Petrușka* de I. Stravinski (în partitura baletului – [54] – suferințele lui Petrușka exprimate prin timbrul cornului englez, apoi al clarinetului, ex. 1b).

Exemplul 1a. V. Verhola, *Dans excentric nr. 1*

Exemplul 1b. I. Stravinski, *Petrușka*, tema suferințelor lui Petrușka, p. II

Prima parte a dansului prezintă în sine o formă tripartită mică ce expune materialul muzical constitutiv în trei compartimente: *a* (m. 1-11) + *a*₁ (cu funcție de dezvoltare, m. 12-17) + *a*₂ (cu funcție de repriză, m. 18-32). Sfârșitul primei secțiuni *a* este marcat de motive aparte ale frazei cantabile, care sună ca o concluzie-suspîn peste acordurile „înăbușite”, expuse în cheia bas în partida a II-a a pianului, de astă dată fără sunetul *re* la mâna dreaptă (m. 9-11).

Cea de-a doua secțiune – *a*₁ reia expunerea frazei lirice cu o terță mai sus (partida I) susținută de trisonurile tonicilor tonalităților *e-moll* – *g-moll* cu sunet adăugat *fis* (în partida a II-a) și are un caracter dezvoltător. În această construcție fraza lirică sună doar o singură dată, după care armonia se schimbă brusc și pe fundalul trisonurilor suprapuse *a-moll-fis-moll* cu sunet adăugat *h* (în partida a II-a) sună un pasaj figurativ descendent din triolet de șaisprezecimi, expus în octave (partida I). Reluarea ulterioară în două variante ritmice diferite, formate din triolette și sextolette îi atribuie acestui pasaj nuanțe ușoare de *scherzo* care pe fundalul ritmului măsurat al pașilor de marș se percepe ca ceva grotesc, bizar și excentric (ex. 2). Ultimele trei acorduri parcă afirmă tonalitatea *d-moll*, anticipând repriza primei părți,

Însă trisonul tonicii este „umbrît” de variantele cromatice ale sunetelor componente în mîna stîngă. Și acordurile formate din aceleași sunete, dar în două variante (*d* și *des*, *f* și *fis*, *a* și *as*) conferă sonorității un caracter excentric, oarecum disonant față de gravitatea aparentă a alaiului funebru și lirica frazelor cantabile:

Exemplul 2

Repriza este una dinamizată prin expunerea imitativ-variantică a temei lirice din partida I în aceeași variantă melodico-ritmică ca și la început. Pregătită de acordurile identice cu cele care au sunat în debutul piesei (m. 18-20), tema capătă conturul unui dialog, datorită imitațiilor ce permit amplificarea facturii. Discursul conduce spre pasajul cu triolet, expus de astă dată concomitent în două variante, în oglindă:

Exemplul 3

Sfârșitul primei părți a dansului-alai este marcat de o apogiatură ornamentală a octavelor în oglindă la nuanța *f*, creînd un efect onomatopeic de clopot și ecurile lui la mîna dreaptă (partida I, măs. 27-32). Cîteva acorduri disonante obținute prin suprapunerea sunetelor trisonurilor tonalităților *c-moll* – *es-moll*, în registrul grav (partida II) servesc drept fundal pentru octavele ce duc spre punctul culminant al primei părți. Lărgirea facturii pianistice prin acorduri și octave, precum și nuanța *f* atribuie acestui segment o sonoritate orchestrală. Treptat însă dinamica discursului diminuează, pregătind apariția unui nou compartiment al formei.

Partea mediană a *Dansului excentric № 1* continuă șirul imaginilor lirice. Din punct de vedere al facturii, la începutul ei se disting trei planuri clar individualizate: tema laconică din două măsuri (ex. 4a), cu repetare (m. 32-33, partida a II-a însoțită de contrapunctul cromatic la mîna stîngă și replicile

care provin din pasajele cu triolette din secțiunea a_1 (partida I). Melodia temei amintește, într-o măsură oarecare, de intonațiile părții mediane (*a tempo*) din piesa pentru pian *Lacrima* (Слеза) de M. Musorgski (ex. 4b). În acest context putem face referință la studiul despre parodie a lui Iu. Tînianov care, în opinia cercetătoarei E. Iablonscaia „a tratat intertextualitatea ca organizare a noului material prin desemantizarea formei vechi de semne și apariția în rezultat, a unui nou conținut” [1 p. 101]:

Exemplul 4 a. Tema din secțiunea mediană din *Dansul excentric* nr. 1 de Verhola:

Exemplul 4b. Fragment din piesa *Lacrima* de Musorgski

Cele patru măsuri în care tema sună de două ori (a doua oară fiind însoțită de replicile din partida I) se percep ca două propoziții ale unei perioade mici, fiind urmate de o nouă perioadă în care se dezvoltă materialul din partida I, fiind transpus cu o cvartă mai sus (alte 4 măsuri). În partida II de asemenea are loc dezvoltarea, doar că nu a temei ci a contrapunctului ce o însoțea. Și repriza secțiunii de mijloc (m. 40) este dinamizată prin expunerea materialului din partida I la distanța de două octave și adăugarea unui ison format dintr-o secundă mică în registrul foarte grav în partida II, întrerupt de pauze de optimi, creând efectul unor lovituri abia percepute ale pulsului (sau ale inimii, ex. 5). Sunarea ultimului acord (care este același ca și la sfârșitul primei părți, doar că sună într-un alt registru) este extinsă și durează în total 3 măsuri. Fermata pe ultima pauză marchează sfârșitul secțiunii mediane, semnificând o lungă tăcere.

Exemplul 5

Ex. 5:

Repriza prescurtată este pregătită de aceleași acorduri disonante *c-moll* – *es-moll*; sunetul accentuat la *ff*, expus în trei octave anticipează ultima expunere a temei lirice (partida I, m. 49-50). Și dacă la sfârșitul p. I acordul final se repeta ca un dangăt insistent marcând culminația, aici, în repriză același acord se menține pe parcursul a 5 măsuri, sonoritatea stingându-se treptat (indicația *morendo*) ajungând la nuanța *pppp*, creând efectul unor clopote ce se aud în depărtare sau poate chiar a unor clopote imaginare, rămase în memoria ascultătorului de undeva sau de cândva.

În urma audiției acestui *Dans* involuntar apare senzația de discordanță, dacă nu chiar de contradicție între denumirea ei și conținutul muzicii, total lipsit de manifestarea dansantului. Însă, în opinia noastră, anume această discordanță ilustrează caracterul său excentric și justifică prezența adjectivului *excentric* în denumirea piesei.

În *Dansul excentric nr. 2* este prezentă stihia dansului și armonia jazz-ului (partida II), unele intonații și accente ritmice amintind de materialul muzical al *Dansului fetelor tinere* din baletul *Le sacre du printemps* de I. Stravinski. *Ostinato* strident al bisonurilor de septimă mare la începutul piesei, suprapus peste ritmul asimetric și armoniile de jazz, trezește asociații cu mișcarea mecanică caracteristică muzicii urbanistice (ex. 6). Expus într-o formă tripartită cu episod *fugato* în partea din mijloc, *Dansul excentric nr. 2* redă alte imagini decât cele din primul *Dans*, constituind un contrast de tempo și caracter.

Fig. 2.

Schema *Dansului excentric nr. 2*

Structura	A	B	A ₁
Secțiuni	a b c a ₁	Fugato	a b ₁ c ₁ a ₁
Măsurile	1; 7; 12; 15;	24	44; 51; 55; 62

În prima parte A, expusă în formă tripartită, toate compartimentele sunt foarte mici: *a* – o perioadă din două propoziții asimetrici (m. 1-6); secțiunea mediană este alcătuită din două micro-compartimente contrastante – *b* (m. 7-11) și *c* (m. 12-14); repriza *a₁* (m. 15-23). Pe tot parcursul primei părți domină expunerea acordică bazată pe repetarea sacadată a unor consunări disonante formate din suprapuneri de intervale dispersate între cele două partide instrumentale. În construcția consunărilor verticale se folosesc intervalele de secundă (mare, mică), cvartă (perfectă, mărită), septimă (mare, mică). Lipsa melodiei, accentele metrice neregulate și sonoritățile disonante contribuie la crearea unei imagini ce pare a fi mai potrivită pentru un compartiment introductiv, însă reluarea materialului muzical după o cvasi-

cadență (m. 12-14) se percepe foarte evident ca o a doua propoziție. Întreg materialul muzical al primei părți amintește de un dans cu accente neregulate, ceea ce poate fi considerat ca „excentric” (să ne amintim de reacția la ritmurile neregulate ale dansurilor din baletul *Le sacre du printemps* în timpul premierei acestuia).

Exemplul 6

Allegro moderato

Secțiunea mediană *B*, *fugato*, începe nu cu expunerea temei, cum suntem obișnuiți, ci a contrasubiectului (m. 24-25, partida a II-a a pianului, a se vedea ex. 8). Acesta prezintă pe orizontală figurații melodice, construite din intervale de secundă (mare, mică, mărită), terță (mare, mică), cvartă (perfectă, micșorată), cvintă (perfectă, micșorată), sextă (mică, micșorată). El joacă rolul de fundal acompaniator, peste care se suprapune tema contrastantă a *fugato*-ului. Caracterul ostinato al contrasubiectului apropie discursul *Dansului* de sonoritățile jazzistice, fapt confirmat și de *staccato* figurațiilor ce amintește de un acompaniament *pizzicato* la contrabas într-o formație de jazz.

Tema *fugato* are la bază o serie dodecafonică (ex. 7). În construcția ei un rol important îl au intervalele de secundă (mare, mică), cvartă (perfectă), cvintă (perfectă, mărită), care subliniază accentele melodice, atribuind temei-serii un caracter hotărât, nuanțe patetice, înălțătoare prin intonații de apel.

Exemplul 7

Expusă la mâna stângă în partida I, tema-serie reprezintă o frază din trei „intonații” (conform teoriei lui Skrebkov [2 p. 32]), fiecare dintre ele comportând un anumit sens (ex.8). Prima intonație, construită din intervalul de secundă mică și cvartă, este o aluzie ce amintește de motivul „întrebării”, frecvent în creația romanticilor (Chopin, Liszt). Celelalte două, prin profilul melodic ascendent, amintesc de temele patetice din creațiile lui Wagner sau Scriabin. Cea de-a doua intonație începe din anacruză și are la bază intervale de cvintă perfectă, cvartă micșorată și secundă mare; cea de-a treia începe printr-o mișcare avântată a trioletului, conținând intervale de cvartă perfectă, secundă mare și octavă perfectă. În rezultatul aplicării procedurii proliferării se obține astfel o frază muzicală cu trei accente.

Exemplul 8

25

Tema-serie în cea de-a doua desfășurare începe de la o altă înălțime – la mâna dreaptă (m. 30-33); în calitate de contrapunct, sunt folosite fragmente obținute prin dezmembrarea motivică a seriei. Un mic interludiu (m. 34-35) construit pe acordurile din materialul *b* al părții I a *Dansului*, servește drept verigă de legătură între cea de-a doua și a treia trasare a temei *fugato*.

Ultima desfășurare a temei (m. 35-40) se prezintă deja ca o repriză a secțiunii mediane. După cele două măsuri cu rol de interludiu (m. 34-35), tema seriei este puțin modificată atât în plan melodic (unele intervale sunt înlocuite cu altele), cât și în plan ritmic (este aplicat procedeul diminuării unor valori – trioletele sau optimile sunt înlocuite cu șaisprezecimi). Repetarea ultimei figuri melodico-ritmice a șaisprezecimilor la o altă înălțime confirmă și totodată încheie tema seriei (m. 38-40). Prin sonoritatea lirică care se datorează figurilor melodico-ritmice, tema-serie parcă s-ar asocia cu solo-urile saxofonului în formația de jazz. Câteva acorduri, construite pe același material preluat din *b*, iarăși cu funcție de interludiu, încheie secțiunea mediană, pregătind astfel apariția reprizei.

Fugato se percepe ca o simbioză între elemente aparent foarte îndepărtate stilistic unul de celălalt: tema-serie dodecafonică și contrasubiectul ce trezește asociații vii cu jazzul (percepute ca o manifestare a polistilisticii) încadrate într-o formă polifonică veche, destul de tradițională. Toate împreună generează un efect neașteptat sau altfel vorbind – excentric. În același timp, utilizarea formei polifonice în secțiunea mediană a unui dans de asemenea este una destul de nonconvențională și poate fi apreciată ca ceva ieșit din comun, adică excentric.

Repriza *A₁* este dinamizată și puțin lărgită, datorită extinderii propoziției *c* din secțiunea mediană: în prima parte ea avea doar 3 măsuri, aici pe baza ei relevăm o mică dezvoltare (m. 55-61). În partida II, la bas este preluată figura optimilor din măsura 12 care se repetă ostinato de 6 ori plus cadența în partida I în care se repetă materialul din măsura 14, ușor modificat. Pe fundalul acestui *ostinato* la partida I și în mâna dreaptă din partida II sunt câteva inele de secvențe (cvartacorduri expuse melodic preluate din tema-serie) care în măsurile 59 și 60 trec în partida II, iar în partida I apare cvartacordul *c-f-ais+h*: sunetul de sus fiind „scindat” în două variante *ais = b* și *h*. Și figura *ostinato* este formată din cvartacordul arpeggiat, doar că la bază este tritonul și nu cvarta perfectă. Ca și în *Dansul nr.1* observăm în multe acorduri prezența aceluiași sunet în două variante *c* și *cis* sau *es* și *e* etc., imprimând sonorităților un caracter excentric. *A₁* de asemenea are structură tripartită, toate compartimentele fiind foarte mici: *a* – perioadă din două propoziții asimetrice, secțiunea mediană din două secțiuni contrastante *b* și *c*, și repriza *a₁*.

Concluzii

Dansurile excentrice pentru pian la patru mâini de V. Verhola prezintă, după părerea noastră, o încercare a tânărului compozitor aflat la început de cale, în căutarea propriului stil. Pornind de la unele

modele preluate de la înaintași (formele destul de tradiționale, fugato, tehnica serială ș.a.), relevând influențe vădite din creația unor compozitori ca Stravinski sau Musorgski, cele două *Dansuri excentrice* exemplifică dorința unui tânăr creator de a fi original. Ambele *Dansuri* conțin diverse tehnici și procedee neobișnuite ce pot fi apreciate ca modalități de exprimare neconvențională sau, altfel vorbind, *excentrică*. Aceasta se poate observa atât în *Dansul* nr. 1 prin contradicția dintre metrul ternar și structura binară a discursului muzical din debutul piesei, cât și în *Dansul* nr. 2, prin îmbinarea tehnicii seriale și a scriiturii polifonice cu stihia dansului.

Aplicarea polistilisticii, tehnicii seriale (ambele prezente în *fugato* din *Dansul* nr. 2), contrapunctului (repriza *Dansului* nr. 1), *ostinato* (folosit în ambele miniaturi) sunt evidente. Preluate de la predecesori, împreună cu influențele stilistice ale unor compozitori concreți, tehnicile și procedeele menționate pot fi tratate ca elemente ale intertextualității, constituind totodată un punct de plecare pentru manifestarea individualității tânărului creator, pentru care creația lui Musorgski sau Stravinski au servit în calitate de modele și repere.

Făcând referință la opinia muzicologului A. Nikolaeva care consideră că intertextualitatea „în context muzical ... poate fi privită ca o trimitere la un anumit stil” [3 p. 12], constatăm că în *Dansurile excentrice* de V. Verhola aceasta se relevă în utilizarea aluziei (începutul secțiunii mediane din *Dansul excentric nr. 1* amintește de piesa lui Musorgski *Lacrima*). *Fugato* bazat pe o temă serială din *Dansul excentric nr. 2*, de asemenea, poate fi interpretat ca o aluzie, însă de data aceasta nu la un stil componistic individual, ci la două perioade stilistice – barocul pe de o parte (*fugato* ca formă muzicală polifonică frecvent utilizată în această perioadă) și începutul sec. XX dominat de dodecafonie – pe de alta. Astfel, putem confirma cu certitudine prezența fenomenului intertextualității, a concilierii între tradiții muzicale diferite care totodată poate fi interpretată și ca o manifestare a excentricului.

În ambele *Dansuri* excentricul manifestă aspecte diverse: utilizarea onomatopeicului (efectele de clopot în *Dansul excentric nr. 1*, a elementelor de urbanism muzical în *Dansul excentric nr. 2*), a formei polifonice precum *fugato* (în secțiunea mediană a *Dansului nr. 2*) ce pot fi considerate ca fiind neobișnuite și chiar excentrice. Consunările disonante multisonore, *ostinato*, suprapunerile de ritmuri, armoniile timbrale, registrația foarte largă, anumite efecte onomatopeice, procedee dezvoltătoare creează frecvent sonorități *quasi* orchestrale și caracterizează *Dansurile excentrice* ca un ciclu original, deși scris de un compozitor începător, care merită însă atenția tinerilor pianiști.

Referințe bibliografice

1. ЯБЛУНСКАЯ, Е. Интертекстуальные аспекты музыкальной культуры последней трети XX века. В: *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2007, № 2 (12), с. 97–111.
2. СКРЕБКОВ, С. *Полифонический анализ*: учеб. пособие. Москва: Музыка, 2009. ISBN 978-5-7140-1166-5.
3. НИКОЛАЕВА, А. *Интерпретация музыки в контексте герменевтики*. Москва: МГПУ, 2017. ISBN 978-5-94845-270-8.

MODALITĂȚI DE ARANJAMENT A PIESELOR FOLCLORICE INSTRUMENTALE PENTRU VOCE, COR DE BĂRBAȚI ȘI ORCHESTRĂ DE MUZICĂ POPULARĂ

WAYS OF ARRANGEMENT OF FOLKLORIC INSTRUMENTAL PIECES

FOR VOICE, MEN'S CHOIR AND FOLK MUSIC ORCHESTRA

MIHAI AMIHALACHIOAIE¹⁹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-2325-7330>

CZU 785.16(=135.2):781.63

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

Una dintre ideile de bază în acest discurs este metoda experimentului în procesul de realizare a unui aranjament. Autorul își propune să argumenteze necesitatea dezvoltării cunoașterii unor modalități de aranjament a materialului muzical folcloric într-o variantă modernă, aplicate unei partituri orchestrale în contextul modernizării artei muzicale autohtone prin prisma experienței proprii de practician. Mai ales în piesele vocale, dar și instrumentale, autorul vine cu unele trăsături de aranjament mai noi în procesul de dezvoltare a materialului sonor. Una din trăsăturile esențiale ale acestui experiment este utilizarea corului de bărbați pe parcursul dezvoltării materialului muzical folcloric în piesele vocale, instrumentale sau orchestrale, introducerea unor intervenții de fanfară în partitura orchestrei de muzică populară, ce duc la o dezvoltare și mai amplă a materialului muzical.

Cuvinte-cheie: *muzică populară orchestrală, aranjament, modalități noi, experimente, dezvoltare, piese vocale folclorice*

One of the basic ideas in this discourse is experimentation in the arrangement process. The author aims to argue the need of developing the knowledge of some ways of arranging folk music material in a modern version, applied to an orchestral score in the context of the local musical art modernization through the prism of his own experience as a practitioner. Especially in vocal pieces, but also instrumental ones, the author comes up with some newer arrangement features in the process of developing the sound material. One of the essential features of this experiment is the use of the male choir during the development of the folk music material in the vocal, instrumental or orchestral pieces, the introduction of brass band interventions in the folk music orchestra score, which lead to an even wider development of the musical material.

Keywords: *orchestral folk music, arrangement, new ways, experiments, development, folk vocal pieces*

Introducere

În demersul de față autorul își propune să argumenteze necesitatea dezvoltării cunoașterii modalităților de aranjament a materialului muzical-folcloric într-o variantă modernă, aplicat partiturilor orchestrale, în contextul modernizării artei muzicale autohtone, utilizării formelor noi de aranjament, a unor elemente preluate din muzica academică universală.

Etnomuzicologul S. Rădulescu remarca, cu referire la formațiile vocal-instrumentale folclorice, prezența a două „tendințe divergente pe care (...) le-a manifestat în toate timpurile și le manifestă și azi: una este aceea de a conserva, de a salva de la degradare sau pierire piesele din fondul vechi, pasiv (...); cea de-a doua este aceea de a ține pasul cu notățile de ultimă oră” [1 p. 14]. Reputata autoare este de părerea că „taraful rămâne a fi în ansamblu un promotor al inovației folclorice la toate nivelurile” [1 p. 14]. În acest context, autorul vine cu unele viziuni noi asupra aplicării diferitor elemente de transpunere a discursului muzical, prin prisma experienței de practician, de utilizare a unor trăsături de aranjament mai noi, puțin sau deloc valorificate în creațiile folclorice de ultimă oră, ceea ce ar însemna

¹⁹ E-mail: mihai.amihalachioaie@gmail.com

experimentarea unor idei noi în procesul de desfășurare a materialului muzical. Toate aceste inovații propuse și realizate de autor în practica interpretativă se înscriu în cadrul general al manifestărilor folclorice contemporane, sistematizate de etnomuzicologul V. Chiseliță în mai multe categorii. În special, ne referim la cea a muzicii neo-tradiționale, principiile de creație și diseminare a căreia se axează pe „standardizarea structurilor, rolurilor și competențelor în cadrul orchestrei populare; standardizarea vechilor instrumente populare (cobză, fluier, țambal, nai); interpretarea în grup; gruparea instrumentelor după modelul simfonic; cooptarea (în locul lăutarilor) a muzicienilor școliți; diferențierea funcțiilor de dirijor, solist vocal și instrumentist; scrierea, notarea materialului muzical sub formă de știmă, partitură, compoziție, prelucrare și aranjament; afilierea instituțională a ansamblurilor la filarmonici, studiouri radio și TV, case de cultură, universități etc.” [2 p. 27].

Forme noi de aranjament în orchestra de muzică populară. Prolegomene

Pe parcursul activității sale, autorul a apelat la utilizarea unor forme de aranjament, deosebite întrucâtva de cele obișnuite în armonizarea creațiilor folclorice de diferite genuri, cum ar fi: piese cu caracter patriotic, de dans (sârba, hora, bătuta) din diferite regiuni ale Moldovei, de dragoste, cu tematică religioasă, creații folclorice, unde este descrisă soarta personală a interpretului, piese concertante pentru orchestră. Aici propunem câteva exemple de aranjament ale pieselor folclorice, înregistrate cu soliști din Republica Moldova, unde vom observa utilizarea modalităților de aranjament descrise mai sus (piesele vizate au fost deja înregistrate cu orchestra de muzică populară *Busuioc Moldovenesc*):

- a) melodii lirice de dragoste și dor de mamă – *Măicuță, inimă bună* (interpret: Tudor Bilețchi);
- b) melodii cu caracter patriotic – *Treci, cucule, peste Prut* (interpretă: Mariana Dobzeu);
- c) melodii cu tematică religioasă – *Drăguță Sfântă Marie* (interpretă: Maria Iliuț);
- d) creații de soartă personală a interpretului – *Noroace, câine pribeag* (interpretă: Silvia Zagoreanu).

Una dintre ideile de bază în acest discurs, la care atrage atenția autorul, este metoda *experimentului* în procesul de aranjament. Este necesar de menționat că autorul, prin prisma viziunii sale de practician, vine cu unele recomandări, utilizate mai rar în aranjament, care contribuie la valorificarea artistică a pieselor folclorice vocale. Printre acestea se numără:

1. Introducerea unei intervenții muzicale după cupletul doi sau trei, aceasta reprezentând un episod muzical instrumental sau orchestral, având, mai mult sau mai puțin, o legătură tematică cu melodia de bază.

2. Utilizarea altor modalități de expunere a materialului muzical, cum ar fi implicarea corului de bărbați în unele piese vocale, instrumentale sau orchestrale.

3. Introducerea unor intervenții de fanfară.

4. Preluarea unor variante de aranjament din muzica academică, utilizate în procesul desfășurării unui material muzical folcloric vocal sau instrumental.

În rezultatul utilizării acestor tehnici, creațiile folclorice capătă o dezvoltare și desfășurare și mai amplă.

La compartimentul utilizării unor trăsături de aranjament modern poate fi atribuită și piesa folclorică *Badea-l meu la horă vine* (piesă înregistrată de interpreta L. Ungureanu), la care ne vom opri în continuare mai detaliat. Un moment aparte, ce atrage atenția în aranjamentul acestei piese folclorice, este întreruperea acompaniamentului orchestrei de muzică populară după strofa a treia și înlocuirea acestuia cu o intervenție de fanfară populară pe parcursul a 82 măsuri.

Acest segment muzical reprezintă o „competiție” între grupul de instrumentiști ce vehiculează

suportul melodic și celelalte grupuri instrumentale, unde fiecare dintre ele își demonstrează fantezia de improvizație instrumentală în manieră tradițională, departe de maniera care ar implica respectarea unei veritabile partituri din punct de vedere al practicii profesioniste. Astfel, „în practica muzicală a interpreților de folclor, îmbinările utilizate în aranjamentul instrumental monodic au câteva modalități. Consemnăm (...) îmbinările cu suprapunerea mai multor voci instrumentale (nu însă cu sensul de îmbinare a mai multor linii melodice de sine stătătoare), care prezintă și ele diferite variante” [3 p. 150].

Materialul muzical ce urmează este precedat de repetarea unui *leitmotiv* a melodiei de bază, după care instrumentele solistice atacă un *fa* din octava a doua, respectiv la *trompete* și un *fa* din octava a treia la *clarinete și flaute* pe parcursul a patru măsuri, aflându-ne deja în tonalitatea modulantă *Fa major*, în care va avea loc desfășurarea materialului muzical nou. După acest episod muzical descris mai sus, care pregătește ascultătorul la cele ce vor urma, intervine grupul de acompaniament, ce captează atenția pe parcursul a opt măsuri, după care apare melodia de bază – o sârbă țărănească în stil moldovenesc, adică așa „cum se cântă înainte la țară”. Un rol important în desfășurarea primei secțiuni a acestei sârbe îl ocupă *baritonul*, care ar încerca să-și caute locul în canavaua acestei melodii și, în sfârșit, așteptând apariția unei note lungi, iese imediat în prim-plan, unde survine o intervenție solistică, care diferă de materialul muzical precedent, preluând inițiativa de la instrumentele ce conduc melodia de bază. Dar, în contextul producerii materialului muzical integral, această intervenție a baritonului se încadrează perfect în stilul de fanfară al piesei folclorice date. La fel se manifestă și *trombonul*, care intervine la un moment dat cu o mișcare ascendentă, fragmentată pe terțe mici și mari pe fundalul unei pauze generale, toate grupurile de instrumente „fiind de acord” de a-i oferi *trombonului* această „ieșire la rampă”, ca mai apoi, fiecare să-și preia din funcțiile sale obișnuite, respectiv, susținerea melodiei sau a acompaniamentului.

Cea de-a doua secțiune se produce într-o manieră obișnuită, adică fiecare grup de instrumente își îndeplinește obișnuita funcție, materialul muzical fiind expus pe fundalul unei armonii monotone de *Fa major*. În schimb, dinamismul lui provoacă un efect auditiv insolit, unde în acest moment iese în evidență *toba*, care produce o creștere esențială a dinamicii acestei secțiuni. Acest fragment muzical de fanfară se încheie cu un pasaj cântat de instrumentele solistice, după care, printr-un *septacord de dominantă*, materialul muzical revine în albia orchestrei de muzică populară. Urmează introducerea orchestrală, cu care a început piesa, după care interpreta își continuă mesajul prin redarea celei de-a patra strofe. De subliniat faptul că autorul a insistat pe această intervenție a fanfarei, dat fiind că piesa *Badea-l meu la horă vine* este o creație folclorică din zona Iașului (România), unde fanfarele, cu maniera lor specifică de interpretare, sunt o prezență activă în viața culturală. Am putea afirma că piesa *Badea-l meu la horă vine* este o invitație la un joc pe toloacă, unde, ca pe vremuri, fanfara țărănească ocupa un loc deosebit.

Utilizarea corului de bărbați în aranjamentul orchestral al unor piese folclorice vocale în practica muzicală a autorului

Propunem în continuare spre analiză piesa folclorică vocală *Mare-i dealul de la moară*, acompaniată de orchestra de muzică populară, în care este utilizat *corul de bărbați* (piesa a fost înregistrată de interpreta Larisa Ungureanu și Orchestra *Busuioc Moldovenesc*, dirijată de M. Amihalachioaie). Motivația ar fi mesajul literar, ce este expus de interpretă – o poveste a doi îndrăgostiți, unde sentimentul amorului îl îndeamnă pe tânăr să-i propună iubitei, care locuiește pe un deal din preajma morii, să-și mute casa mai la vale, pentru a le ușura ambilor întrevăderea afectivă:

Mare-i dealul de la moară,

Badea-l suie și-l coboară,}
Mai în fiecare seară.
Mută-ți casa mai la vale,
Să nu fac atâta cale}
Pân-la casa dumitale.

Această piesă începe cu o introducere orchestrală în stil moldovenesc, în tonalitatea *re minor*, într-un tempo moderat. Chiar din primele măsuri partea vocală este susținută de *trompetă*, care cântă în unison cu vocea, ceea ce este specific pentru aranjamentul unei piese folclorice în stil moldovenesc. Expunerea materialului muzical pe parcursul a două strofe decurge în aceeași manieră, până la momentul, când ea îl sfătuiește: „cată-ți alta mai la vale,/ lângă casa dumitale”.

Aici intervine autorul, modelând spectrul de aranjament, nu pe partea modului de orchestrație instrumentală, dar pe inițierea unui dialog musical-literar între acești doi tineri (dialogul inițial fiind expus din partea unei singure persoane, adică a fetei). Autorul include în partitură un *mesaj-răspuns* vocal al tânărului, moment, ce este redat prin implicarea corului de bărbați:

Eu, mândruță, mi-aș căta,
Dar mi-ești dragă dumneata,
C-aș veni seară de seară,
Și vară, și primăvară,
C-am un foc la inimioară.

Pentru a reda mai convingător acest mesaj-răspuns al *corului de bărbați*, autorul vine cu o altă intervenție melodică, într-un registru mai înalt, făcând modulație în tonalitatea *Fa major*. Ultima frază a acestei intervenții se termină cu un segment muzical din finalul secțiunii a doua, astfel revenind la linia melodică inițială.

Experimentul constă în modul în care autorul utilizează posibilitățile de aranjament în general, mai ales dacă punem în discuție expunerea acestui material muzical pe o scenă într-un spectacol, unde pot participa un solist, o orchestră și un cor de bărbați. Din punct de vedere auditiv, vizual, vom asista la un moment muzical destul de spectaculos, ținând cont de simplitatea unei melodii folclorice originale, ce are la bază două secțiuni a câte șaisprezece măsuri. În acest mod, autorul *experimentează*, îmbogățind peisajul tabloului muzical cu o desfășurare mai amplă a textului literar al piesei date, apărută după strofa a doua, dezvoltată la un nivel mai înalt, însăși dramaturgia acestei piese folclorice.

Un factor analogic îl putem observa în piesa *Foaie verde de mohor* (interpretă: Larisa Ungureanu acompaniată de orchestra *Busuioc Moldovenesc*). Acest cântec are denumirea originală *Toată lumea are-un dor* și este preluat din repertoriul interpretului de folclor ieșean Ion Crețu, România. Autorul aranjamentului vine cu aceeași modalitate de dezvoltare a dramaturgiei acestei melodii. Piesa începe cu refrenul melodiei expus de grupul de *viori* și acompaniat de o *cobză*, după care melodia este interpretată de toate grupurile instrumentale. După mesajul propus de interpret în strofa întâia și a doua, autorul nu recurge la repetarea secțiunii a doua a piesei, după modelul tradițional, dar include ca *riturnelă orchestrală* un material muzical nou, compus din șaisprezece măsuri. Primele măsuri ale mesajului interpretei – *canto*, este susținut de grupul de *viori* în registrul octavei întâi, unde grupul respectiv cântă un contrapunct. Mai apoi, în secțiunea a doua, primele douăsprezece măsuri sunt susținute de aceleași *viori* în registrul grav, utilizându-se un nivel minim de sunet *piano*, ca mai apoi, să fie auzite în octava a doua, dar cu o creștere esențială a intensității sunetului. Utilizarea acestui element dinamic demonstrează o dată în plus prezența unor elemente de acompaniament și aranjament preluate din muzica academică în orchestrele contemporane de muzică populară.

După finalizarea mesajului strofei a doua, *riturnela orchestrală* apare într-o formă tradițională, adică repetarea materialului muzical din secțiunea a doua, cântat de grupul de instrumente al *viilor* și susținut de *nai*, care se desfășoară în registrul octavei întâi, această combinație fiind perfectă din punct de vedere timbral, provocându-ne o stare de duioșie, blândețe, liniște. Acest moment muzical finalizează cu o notă lungă pe nota *re* a melodiei de bază, interpretată pe fundalul unei mișcări descendente a contrabasului și țambalului la unison. În continuare, după mesajul de blestem către pasărea-cuc – *Iar puii când o să-i scoți, /Să-i mănânce corbii toți/ Și pe tine lângă pui, /Să nu mai cânti nimănui*, autorul propune o intervenție a *corului de bărbați*, care-i adresează mândrei un mesaj verbal nou – să nu mai blesteme, să-și cânte cântecul ei și să uite de tot ce-i rău:

Mândră, nu te supăra,/
Că așa e soarta ta,
Și să-ți cânti cântecul tău,/
Ca să iuți de tot ce-i rău.

Urmează *riturnela orchestrală*, despre care s-a vorbit mai sus, compusă din șaisprezece măsuri, după care apare mesajul cucului către mândra:

Taci, mândro, nu blestema,/
Că mă doare inima,
Eu îmi cânt cântarea mea,/
Tu îți plângi durerea ta,
Că eu sânt pasăre cuc,/
Vara vin, iarna mă duc.

În primele opt măsuri din ultima strofă interpreta este susținută de *violi* în registrul primei octave și *trompetă*, după care finalul piesei se desfășoară pe un fundal dinamic de o intensitate maximă, interpretat de toate grupurile de instrumente.

Sub aspectul utilizării *corului de bărbați* în unele piese folclorice abordate de autor, putem vorbi și despre cântecul *Bate luna*, care, la fel, este o piesă din repertoriul interpretei Larisa Ungureanu, acompaniată de orchestra *Busuioc Moldovenesc*, toate aceste piese, pe care le analizăm în lucrarea de față, formând un repertoriu aparte de pe CD- ul cu denumirea *Focul de la inimioară*.

Mesajul pe care-l prezintă interpreta conține descrierea unei istorii de dragoste dintre doi tineri, în care la un moment dat *ea* este copleșită de unele sentimente de gelozie, provocată de cele „văzute și auzite de la cineva”, care-i sugerează ideea că el ar fi trădat-o în dragostea lor și, respectiv, ar prefera-o pe alta. Mesajul primelor două strofe este separat printr-o *riturnelă orchestrală*, scrisă în stil moldovenesc, în tonalitatea *re minor*. După strofa a treia autorul vine cu un nou material muzical orchestral, care este desfășurat pe parcursul a opt măsuri, după care sună tema de bază a secțiunii a doua la *violi* în registrul octavei întâi, pe un fundal de acompaniament, compus din acorduri sonore, care în relația bas-secundă sunt cântate pe pătrimi, nu pe optimi, finalul însă revenind în albia acompaniamentului obișnuit al orchestrei. După strofa a treia, autorul recurge din nou la aceeași tehnică de aranjament, care a fost descrisă mai sus, și anume: includerea *corului de bărbați* în partitură. Acest fragment muzical, cântat de cor, se desfășoară chiar de la începutul primei secțiuni, în tonalitatea *Fa major*, pe parcursul a douăzeci și opt de măsuri. Este susținut doar de un acompaniament de *cobză*. Această intervenție a *corului*, care reflectă mesajul tânărului, vine în contextul accentuat mai sus, a unor presimțiri de gelozie ale fetei:

Ce să fac, mândruța mea,
Dacă-mi place dragostea,

*Nu mă duc la orice casă,
Doar la mândrele frumoase,
Nu mă duc, mândruță, eu,
Dar mă duce calul meu.*

Răspunsul flăcăului la sentimentele sincere ale fetei conține un element *ușor de glumă*, ce se transformă într-o stare de satisfacție, veselă, diferită de acea stare ușor dramatizată de la începutul piesei. Mesajul *corului* din prima secțiune este susținut de toate grupurile instrumentale, ce desfășoară melodia. În finalul primei secțiuni, însă, apare un pasaj descendent la contrabas, care se rezolvă în nota *fa*, aceasta fiind și prima notă cu care se începe secțiunea a doua. Prima secțiune, în care se manifestă *corul de bărbați*, se desfășoară sub un acompaniament obișnuit, în timp ce partea a doua a secțiunii secunde este susținută de toți bașii – *contrabasul și țambalul* (mâna dreaptă) cântă în registrul grav melodia împreună cu *corul de bărbați*, procedeu de exprimare mai rar întâlnit în aranjamentul pieselor folclorice.

Concluzii

În prezentul demers autorul propune, cu titlu de experiment, unele posibile modalități dedistribuție a materialului sonor în orchestra de muzică populară. Pornind de la faptul că studiul survine în urma activității de cercetare profesională în domeniul interpretării muzicale, conținutul tematic incumbă ideea implicării creației în practica aranjamentului pentru orchestra de muzică populară. Modalitățile avansate de noi pe parcurs reprezintă, mai degrabă, sugestii în căutarea de noi soluții pentru comunicarea mesajului muzical. În felul acesta, încercăm să demonstrăm deschidere pentru noutate, dar și să extindem aria de interes pentru căutare în creația artistică.

Referințe bibliografice

1. RĂDULESCU, S. *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*. București: Editura Muzicală, 1984
2. CHISELIȚĂ, V. Muzică tradițională, folclorică, neo-tradițională și populară: de la metaforă la metoda de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Republica Moldova. In: *Arta*. 2014. Ser. *Arte audiovizuale*. Chișinău: Tipogr. Garamont, 2014, vol. XXIII, nr. 4, pp. 22–28. ISSN 2345-1181.
3. GHILAȘ, V. *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*. Chișinău: SeArec-Com, 2001. ISBN 9975-9680-0-7.

CONCERTUL PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA: RECOMANDĂRI PENTRU STUDIU ȘI INTERPRETARE

CONCERTO FOR VOICE AND ORCHESTRA BY OLEG NEGRUTA: RECOMMENDATIONS FOR STUDY AND INTERPRETATION

TATIANA COȘCIUG²⁰,
doctorandă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

²⁰E-mail: tatiana.costiuc@mail.com

CZU [785.6:784.087.61]:781.68

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

Concertul pentru voce și orchestră de Oleg Negruța, prima creație de acest gen din istoria muzicii moldovenești, este alcătuit din două părți. Partea întâi, scrisă în tonalitatea f-moll, în tempoul Andante, este o „istorie” tristă, descrisă în culori sumbre, cu nuanțe melancolice. Partea a doua – un vals lejer, care, prin tonalitatea sa majoră (B-dur, Andantino), are menirea de a lumina atmosfera creată de muzica părții întâi. Partida vocală a Concertului este lipsită de text literar, fiind o vocaliză expresivă, însă acest lucru nu este un obstacol pentru a distinge caracterul liric și conținutul ideatic al creației. Deși, din postura de ascultător, orice concert al compozitorului Oleg Negruța este ușor perceptibil, pentru cea de interpret fiecare dintre ele ascunde destul de multe provocări și dificultăți, Concertul pentru voce și orchestră fiind un exemplu elocvent în acest sens.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, concert pentru voce și orchestră, partidă vocală

The Concerto for voice and orchestra by Oleg Negruța, the first creation of this kind in the history of Moldovan music, consists of two movements. The first movement, written in the f-moll tone, in the Andante tempo, is a sad „story”, described in gloomy colors, with melancholic nuances. The second movement – a light waltz, which, through its major key (B-dur, Andantino) is meant to illuminate the atmosphere created by the music of the first movement. The vocal part of the Concerto lacks a literary text, being an expressive vocalization, but this is not an obstacle to distinguish the lyrical character and the ideational content of the creation. Although, from the position of a listener, any concerto of the composer Oleg Negruța is easily perceptible, for that of a performer each of them hides quite a lot of challenges and difficulties, the Concerto for voice and orchestra being an eloquent example in this sense.

Keywords: Oleg Negruța, concerto for voice and orchestra, vocal part

Introducere

Concertul pentru voce și orchestră de Oleg Negruța, prima creație de acest gen din istoria muzicii moldovenești, este alcătuit din două părți contrastant-complimentare. Partea întâia este scrisă în tonalitatea f-moll, în tempoul Andante și are forma de sonată, iar partea a doua – în tonalitatea B-dur, tempoul Andantino și are forma tripartită cu trăsături de rondo.

Partida solistică a *Concertului* este destul de dificilă din punct de vedere a tehnicii vocale nu doar pentru cântăreții începători, ci și pentru cei versați, ce posedă o tehnică vocală desăvârșită și au o bogată experiență scenică. Ea este lipsită de text literar, fiind o vocaliză expresivă, însă acest lucru nu prezintă 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 tehnice, în conformitate cu ideea artistică 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 dependență de starea sa emoțională la momentul audierii acestei creații sau de tabloul pe care i-l oferă interpreta. În cele ce urmează propunem mai multe recomandări menite să faciliteze procesul de studiere și de interpretare a *Concertului*.

Partea I, *Andante*

Cântul pe o singură vocală (în cazul dat – vocala *a*) cu diverse desene ritmice și în diferite registre (diapazonul creației este de două octave: re octava întâia – re octava a treia) nu este deloc simplu.

Analizând problemele emisiei vocale, I. Budoiu, în cartea sa *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” [1 p. XX]. Ținând cont de dimensiunile destul de impunătoare ale *Concertului*, ne dăm seama că interpretarea lui solicită de la cântăreț o lungă și laborioasă perioadă de pregătire.

Poziția aparatului vocal este mereu aceeași pe tot parcursul creației. Din cauza neobișnuinței, la primele etape de studiere a *Concertului* un interpret mai puțin experimentat va obosi destul de repede. Pentru a împiedica acest lucru și pentru a facilita procesul de studiere și interpretare pe o singură vocală ne vine în ajutor practicarea următorului exercițiu care va permite să depistăm cu ușurință vocala „problematică”:

Exemplul 1. Exercițiu de depistare a vocalei „problematică”



După ce cântăm pasajele formate din 3 sau din 5 sunete pe vocala care ne reușește cel mai bine, le repetăm pe vocala defectuoasă, transferând senzațiile anterioare.

Înainte de a începe descifrarea *Concertului*, recomandăm efectuarea analizei acestuia pentru stabilirea formei și tuturor compartimentelor constitutive. Partea I, *Andante*, poate fi tratată ca o „istorie” tristă, descrisă în culori sumbre, cu nuanțe melancolice. Debutează cu o introducere de 20 de măsuri, primele nouă fiind interpretate de orchestră în unison. În măsura 10, apare soprana, cu o frumoasă temă, care prin sunarea ei cantabilă ne induce în atmosfera melancolică a părții întâia.

Intervalul de octavă din debutul acestui element tematic constituie una dintre dificultățile ce pot să apară pe parcursul studierii *Concertului*, mai cu seamă pentru interpreții începători (**Ex. 2**).

Exemplul 2. Concertul pentru voce și orchestră de Oleg Negruța. Partea I. Introducerea



Pentru a depăși problemele legate de executarea octavei e bine de știut următoarele: când sunetul ce urmează a fi legat este înalt, forța respiratorie, deci intensitatea vocală, este mai puternică, iar când al doilea sunet ce urmează a fi legat este grav, intensitatea vocală se micșorează. Interpretarea zilnică a vocalizelor scrise de autorul italian Nicola Vaccai este foarte benefică în acest sens. De obicei, aceste exerciții vocale se interpretează pe o vocală comodă pentru fiecare interpret în parte [2].

Exemplul 3. Vocaliza Nr. 5 (fragment)

Moderato.

Nel con - tra - sto a - mor s'ac - cen - de, con chi
 Nichts kann Lie - be wi - - der - ste - hen, doch des -
 ce - de o chi s'ar - ren - de mai si bar - ba -
 Her - zens stum - mem Fle - hen schenkt die Lie - be -

După introducere, începând cu cifra unu, urmează tema principală în interpretarea sopranei: o temă cantilenă, tristă, dar pătrunsă de un lirism luminos, optimist. Tema este construită din două perioade bazate relativ pe același material tematic. Melodia din prima perioadă a temei principale se dezvoltă în formă de valuri, iar în cea de a doua perioadă ea tinde spre culminație, care are loc în măsura 36, prin mișcare treptată ascendentă. Îndată ce este atins acest punct culminant (sunetul *si bemol* din octava a doua), mișcarea melodică devine brusc descendentă, ajungând astfel la tonică (sunetul *fa*, octava întâia). Sunetul *si bemol* din octava a doua este primul sunet acut din acest concert, interpretarea lui constituind încă o dificultate ce poate apărea în procesul de studiere a creației date.

Exemplul 4. Partea I. Tema principală

Executarea sunetelor acute, cum ar fi: *la*, *si* din octava a doua, *do*, *re*, *mi* (mai rar, *fa*) din octava a treia, care se întâlnesc frecvent în creația dată, constituie un moment destul de dificil, nu numai pentru cântăreții începători, ci și pentru cei ce dețin o tehnică vocală desăvârșită. Ele necesită o atenție aparte, o bună pregătire vocală, exersarea zilnică în diverse registre, mai cu seamă în cel acut (octavele a doua și a treia). Emisia vocală bună a notelor acute trebuie să fie întotdeauna fundamentată pe o inspirație suficientă, o expirație chibzuită și pe evitarea încordării mușchilor gâtului.

În general, omogenizarea registrelor (amestecul registrelor sau nivelarea registrelor), interpretarea intervalelor largi și formarea sunetelor acute sunt procese dificile, acestea fiind fazele principale ale învățării tehnicii vocale. Trecerea dintr-un registru în altul se face cu multă atenție și grijă. Pentru a cânta mai ușor notele înalte trebuie, în primul rând, să stăpânim o respirație calitativă, corectă, necesară corpului și vocii noastre. E bine știut că respirația este baza cântului, de aceea practicarea exercițiilor ce

contribuie la dezvoltarea mușchilor diafragmali constituie un proces foarte benefic pentru orice cântăreț, pentru a cunoaște în ce constă procesul respirației corecte în cânt și câteva exerciții ce ne ajută la dezvoltarea ei [3].

După tema principală, începând cu cifra patru, sună tema punții, care constă din două compartimente muzicale asemănătoare după caracter. Este o secțiune în care predomină armoniile instabile. Primul compartiment sună în interpretarea viorilor acompaniate gentil de violoncele. În cel de-al doilea compartiment (cifra cinci), care îi revine sopranei, deslușim un material tematic nou, dar la fel pătruns de un lirism melancolic:

Exemplul 5. Partea I. Puntea

Deoarece diapazonul melodiei din compartimentul dat, precum și al întregului Concert este destul de larg (două octave: *re* octava întâia – *re* octava a treia), se recomandă exersarea zilnică, pentru a atinge obiectivul ca toate sunetele, de la cele grave până la cele acute, să fie acoperite (rotunjite) și egalizate ca sonoritate. Pentru siguranța emiterii sunetelor acute se va porni de la cele grave, cu o intensitate vocală scăzută, crescând treptat către cele înalte. În scopul obținerii unei sunări omogene a vocii pe toată întinderea ambitusului vocal, Ana Rusu, în cartea sa *Tehnica și virtuozitatea solistică. Condiții necesare interpretării vocale* [4], propune următorul exercițiu:

Exemplul 6. Exercițiu pentru omogenizarea sunetului

Tema secundară sună în interpretarea sopranei și este prezentată în formă de secvențe, care continuă instabilitatea armonică din punte:

Exemplul 7. Partea I. Tema secundară

După cum observăm, partida vocală din această temă „abundă” de intervale largi (cvarte, cvinte, sexte, septime, octave). Pentru realizarea lor se folosesc exerciții aflate în cadrul acestor intervale cu sunete succesive și arpegiul.

În repriză, tema secundară sună mai pregnant. Aceasta se datorează registrului înalt pe care îl alege autorul, iar intervalul de octavă (*do* octava a doua – *do* octava a treia), cu care se încheie melodia interpretată de soprană, intensifică atmosfera încordată a părții întâia:

Exemplul 8. Partea I. Repriza



Fragmentul dat poate ridica probleme tehnice legate de interpretarea notelor acute, precum și a intervalurilor largi. De aceea, pentru antrenarea aparatului vocal, recomandăm exersarea permanentă și interpretarea vocalizelor propuse anterior.

Cadența solistică de la sfârșitul primei părți este bazată pe secvențe scurte, mai întâi descendente, apoi ascendente. Pe lângă interpretarea sunetelor acute (*si* din octava a doua, *do*, *re* din octava a treia) și a intervalurilor largi (cvinte, sexte, septime, octave), în acest fragment muzical mai apare o dificultate, și anume cea legată de cântarea intervalurilor disonante:

Exemplul 9. Partea I. Cadența



Pentru a reuși să le interpretăm cu exactitate, este necesar să le studiem în tempo lent și numai atunci când vom depăși problema ce poate apărea la intonarea pasajelor mai puțin obișnuite pentru auz, vom putea reveni la tempoul propus de compozitor.

Partea II, Andantino

Partea a doua, *Andantino*, a Concertului pentru voce și orchestră de O. Negruța, este un vals lejer, care, prin tonalitatea sa majoră (*B-dur*) are menirea de a lumina atmosfera creată de muzica părții întâia. Aceasta începe cu o introducere de 21 măsuri, unde primele 14 sună în interpretarea orchestrei. Următoarele șapte măsuri constituie o cadență de virtuozitate cu care își face apariția soprana. Este o melodie flexibilă, foarte expresivă și dificilă pentru interpretare. Aici, pentru prima dată în această creație, compozitorul utilizează procedeul *staccato* în partida vocală (**Ex. 10**).

Exemplul 10. Partea II. Introducerea



Pentru a reuși executarea pasajelor *staccato* e necesar de păstrat o emisie vocală bună, fundamentată pe o respirație calitativă, care va permite intonarea corectă a înălțimii sunetelor, trecerea cu ușurință de la un sunet la altul. Cel mai important moment de care trebuie să țină cont cântărețul este acela că, în pofida faptului că sunetele executate sunt separate, fluxul de aer rămâne neîntrerupt, se utilizează același proces de expirare a aerului ca și în timpul cântării *legato*. Pentru antrenarea aparatului vocal este benefică intonarea gamelor sau a diverselor exerciții vocale, alternând procedeele *legato* și *staccato*, începând în tempo lent și accelerându-l pe parcurs pentru a ajunge la cel de care avem nevoie, în cazul dat, *Andantino*. Succedarea pasajelor interpretate *legato* cu cele *staccato* va predomina pe parcursul întregii părți, conferindu-i lejeritatea caracteristică genului de vals.

Trilul cu care debutează partida sopranei în *Andantino* constituie o nouă provocare care poate apărea la studierea concertului dat. După cum se știe, „Trilul reprezintă o oscilație rapidă și repetată dintre două sunete alăturate, aflându-se la distanța de un ton sau semiton” [2]. Executarea acestuia trebuie realizată cu mare lejeritate, pe o singură respirație, fără încordarea aparatului vocal, respectând cu exactitate înălțimea sunetului pe care este scris (aici *fa*, octava a doua). Ana Rusu ne recomandă utilizarea următoarelor exerciții pentru pregătirea trilului:

Exemplul 11. Exercițiu pentru pregătirea trilului



Același ornament îl găsim în continuare în cifra 15, unde se execută pe o notă mai înaltă, *la* din octava a doua. Pentru emiterea calitativă a sunetului dat, este necesar un atac vioi, nebruscat, bine sprijinit pe respirație și bine rezonat.

Punctul culminant al părții a doua, precum și al întregului Concert îl constituie *coda*, care include încă o cadență solistică (a treia), ce începe în cifra 26 și continuă până la sfârșitul concertului, conținând pasaje strălucite și foarte complicate din punct de vedere al intonației și al tehnicii vocale, necesitând o virtuozitate și o bună stăpânire a aparatului interpretativ. Această cadență întrunește toate dificultățile pe care le-am întâlnit de-a lungul întregii creații: coloraturi, note înalte, *staccato*, salturi, intervalele disonante, pasaje cromatice, toate acestea executate într-un tempo rapid:

Exemplul 12. Partea II. Coda

Iată de ce, exersarea zilnică și cântarea vocalizelor propuse anterior este utilă pe tot parcursul studierii acestei creații.

Concluzii

Deși, din postura de ascultător, orice concert al compozitorului Oleg Negruța este ușor perceptibil, pentru cea de interpret fiecare dintre ele ascunde destul de multe provocări și dificultăți [5], Concertul pentru voce și orchestră fiind un exemplu convingător în acest sens. Totuși, cu anumite eforturi și exerciții sistematice, toate aceste greutăți pot fi depășite, cântărețul căpătând o bună experiență profesională.

Referințe bibliografice

1. BUDOIU, I. *Metodica predării cântului*. Vol. 1. Cluj-Napoca: Conservatorul de Muzică Gheorghe Dima, 1979.
2. VACCAI, N. Metodo pratico de canto [online]. В: *Нотный архив Бориса Тараканова*. [accesat 23 sept. 2021]. Disponibil: <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/sbornik-vokalizov-lektsionov/>
3. *Cum să respirăți corect pentru a vă proteja vocea cântând* [online]. [accesat 23 sept. 2021]. Disponibil: <https://educum.ro/wt/Cum-sa-respira%C8%9Bi-corect-pentru-a-v%C4%83-proteja-vocea-c%C3%A2nt%C3%A2nd>.
4. RUSU, A. *Tehnica și virtuozitatea solistică condiții necesare interpretării vocale* [online]. Cluj-Napoca: Media Musica, 2006 [accesat 23 sept. 2021]. Disponibil: <https://edituramediamusica.ro/online/63%20Ana%20Rusu%20%20Tehnica%20si%20virtuozitatea.pdf>
5. CHICIUC, N., MUȘAT, S. Cele trei concerte pentru clarinet și orchestra de coarde ale compozitorului Oleg Negruța. In: *ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 3 (16), pp. 71–75. ISSN 1857-2251.

TEHNICI NOI DE INTERPRETARE ÎN *FAUX-BOURDON* PENTRU NAI SOLO DE DAAN MANNEKE

NEW TECHNIQUES OF INTERPRETATION IN *FAUX-BOURDON*

FOR PAN FLUTE SOLO BY DAAN MANNEKE

ION MALCOCI²¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/000-0002-5507-1370>

CZU [780.8:780.641.6]:781.68

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

Articolul se referă la piesa pentru nai solo mai puțin cunoscută la noi, a compozitorului olandez Daan Manneke, scrisă în anul 1997, în perioada când acest instrument se bucura de o mare popularitate în țările Occidentale. Autorul prezintă o analiză interpretativă a acestei creații, din perspectiva utilizării unor tehnici noi, inovative pentru arta naiului românesc contemporan, ce reprezintă date despre istoria apariției acestei creații în contextul cultural și muzical european, ca exemplu: diverse tratări interpretative ca, interpretarea la nai a două voci concomitent și a unor noi efecte muzicale, în varianta interpretativă a naistului olandez Matthijs Koene ș.a. Apariția unei creații pentru nai nu este întâmplătoare în această țară, întrucât naiul a devenit un instrument foarte îndrăgit în Olanda, în prezent la Conservatorul din Amsterdam activând o clasă de nai. De asemenea, și creația lui Daan Manneke se deosebește prin faptul că artistul abordează un șir întreg de instrumente tradiționale.

Cuvinte-cheie: artă de interpretare, nai, Faux-Bourdon, Daan Manneke, tehnici inovative

This article refers to the piece for solo pan flute less known to us, by the Dutch composer Daan Manneke, written in 1997, when this instrument was enjoying great popularity in Western countries. The author presents an interpretative analysis of this work, from the perspective of the use of new, innovative techniques for the art of the contemporary Romanian nai(pan flute), which represents data on the history of the appearance of this work in the European cultural and musical context, as an example: various interpretative treatments such as the interpretation of two voices simultaneously on the nai and new musical effects, in the interpretative version of the Dutch pan flute player Matthijs Koene, etc. The appearance of a creation for the pan flute is not accidental in this country, as the pan flute has become a much-loved instrument in the Netherlands, with a pan flute class currently operating at the Amsterdam Conservatory. Daan Manneke's creation is also distinguished by the fact that the artist tackles a whole range of traditional instruments.

Keywords: performance art, Pan Flute, Faux-Bourdon, Daan Manneke, innovative techniques

Introducere

Considerat a fi unul dintre cele mai vechi instrumente din lume, naiul are o istorie bogată și în cultura Republicii Moldova. În acest sens, V. Ghilaș menționează: „Naiul este unul din cele mai vechi instrumente muzicale din lume și unul din cele mai perfecte instrumente arhaice. Originea naiului se pierde în vremurile demult apuse. Până în prezent nu a putut fi stabilit nici inventatorul, și nici zona de proveniență a naiului. Ca și în cazul altor instrumente muzicale tradiționale, poligeneza este valabilă și pentru acest aerofon. Conform unor surse, naiul ar avea o vechime de circa șase mii de ani” [1].

Până în prezent naiul se confruntă cu problema repertoriului original scris pentru acest instrument. Pe parcursul evoluției sale nu a avut schimbări majore ce țin de construcția sa arhaică și nici o dezvoltare semnificativă din punctul de vedere al tehnicii de interpretare. Abia în cea de-a doua jumătate a secolului XX, în urma perfecționării construcției de către meșterii de naiuri și a apariției unor noi metode de interpretare la nai, a avut loc o ascendență în ce privește dezvoltarea noilor tehnici moderne

²¹ E-mail: imalcoci@gmail.com

de interpretare: „Arta de interpretare la nai în cea de-a doua jumătate a secolului XX în Republica Moldova a cunoscut un avânt fără precedent”, arată A. Druță [2 p. 94]. Actualmente, o mare parte a repertoriului academic pentru nai este completat cu diverse aranjamente și transcripții, din repertoriul altor instrumente muzicale. Spre sfârșitul sec. XX, un rol semnificativ în repertoriul pentru nai îl ocupă deja creațiile originale. În acest sens, un rol important îl are o generație de compozitori atât de la noi din Moldova, cât și din alte țări, în special din Olanda. Printre aceștia se numără: Boris Dubosarschi – Concertul *Vivaldiana* pentru nai și orchestră de cameră în trei mișcări; Teodor Zgureanu – *Concertul* pentru nai și orchestră; Tudor Chiriac – Poemul simfonic *Dacofonia nr. 1* pentru nai, țambal, taragot, vioară și orchestră; Vasile Crăciun – piesa *Revedere* pentru nai și orchestră; Daan Manneke cu piesa pentru nai solo *Faux Bourdon* („bondarul fals”) (1997), Hählen Kjell – *Concerto* pentru nai și orchestră (2003), Kee Pietter – *Magic Pipes* pentru nai și orgă (2012), Hoch Francesco – *Ex-Antiquo* (2011), concert pentru două naiuri și orchestră de corzi, Tsoupaki Calliope (compozitoare și pianistă de origine greacă, stabilită în Olanda) – *Song for Life and Death (Cântec pentru viață și moarte)*, piesă pentru nai solo ș.a.

În Olanda în perioada ultimelor două decenii, naiul a devenit un instrument foarte îndrăgit și apreciat, în prezent activează o clasă de nai la Conservatorul din Amsterdam, titular fiind cunoscutul naist olandez Matthijs Koene. M. Koene a fost și inițiatorul creării unui repertoriu original pentru nai – astfel, în cooperare cu el au fost realizate multe piese pentru nai solo, nai și pian, nai și orchestră, nai și alte instrumente. Este de menționat că el însăși a adus o mare contribuție în ce privește interpretarea și propagarea repertoriului contemporan pentru nai.

Naiul, instrument românesc cu tradiție și școală românească, fondată de naistul Fănică Luca în perioada postbelică, a cunoscut o răspândire rapidă în lumea întreagă. Un rol important în propagarea acestui instrument au avut-o marii maeștri români al naiului românesc precum Simion Stanciu, Gheorghe Zamfir, Damian Luca, Nicolae Pârvu, Vasile Iovu, Boris Rudenco. În ultimele decenii, până în prezent duc faima naiului în întreaga lume naiștii Romeo Văduva, Marin Gheras, Andrei Druță, Ștefan Negură, Raluca Pătuleanu și alții. Matthijs Koene este discipolul naistului român Nicolae Pârvu, care a însușit naiul de la mentorul său cu multă pasiune, reușind să stăpânească acest instrument cu o măiestrie înaltă, fiind considerat printre cei mai buni naiști din Europa de Vest. În prezent naiul este apreciat și solicitat în țări precum Germania (Ulrich Herkenhof, Matias Schlubek), Elveția (Michel Tirabosco), Franța (Philippe Husser), Olanda, Belgia, Polonia.

Daan Manneke: date biografice

Printre cei ce s-au afirmat prin creațiile lor muzicale scrise într-o manieră originală pentru nai este compozitorul și organistul olandez Daan Manneke [3], (n. 1939, Kruiningen, Zeelanda) cu piesa *Faux Bourdon* („bondarul fals”), pentru nai solo, (1997), care este deja cunoscută în rândul interpreților ca piesă modernă pentru nai. Compozitorul Daan Manneke a început a studia muzică cu Adriaan Kousemaker, profesor de muzică și editor din orașul Goes. Mai târziu, în 1959 face studiile muzicale la Conservatorul Bradant din Tilbourg, cu Jan van Dijk, compoziție, apoi a studiat orga cu Kamiel D'Hooghe la Bruges și Bruxelles. Fiind organist la Biserica Sf. Gertrudis din Bergen, organizează concerte, interpretând compozițiile sale. Între timp a devenit cunoscut ca un mare virtuoz al orgii în Țările de Jos. Daan Manneke a fost profesor al cursului de Analiză a muzicii secolului XX și profesor de compoziție la Conservatorul Sweelinck din Amsterdam. Pe parcursul anilor a educat și învățat mai multe generații de compozitori tineri. Compozitorul Manneke este fondatorul corului de cameră

Cappella Breda, cu care a activat pe tot cursul vieții, susținând numeroase concerte, reflectând astfel stilul său muzical.

Daan Manneke a scris peste 300 de lucrări pentru o largă varietate de instrumente și ansambluri. Spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi, compozitorul nu folosește electronica în compozițiile sale, îndreptându-și atenția către instrumente muzicale tradiționale și genuri ale muzicii sacre și de cameră. Prin sacralitate compozitorul înțelege nu atât muzica creștină sau de cea ce însoțește serviciile divine, ci mai degrabă faptul că muzica are rădăcini religioase sau își urmărește propria sacralitate, considerând că muzica este în esență un ritual, o căutare spirituală a perfecțiunii.

Având un atașament enorm pentru muzica trecutului, el vede spațiul ca pe un simbol religios și desființează în mod deliberat hotarul dintre muzica religioasă și cea laică, bazându-se pe tehnici compoziționale complexe, de la cele ale compozitorilor din Evul Mediu și Renaștere, la cântarea gregoriană și muzica psaltică, îmbinându-le cu tehnicile componistice ale secolului XX. Un alt element esențial al gândirii muzicale a lui Daan Manneke îl prezintă interesul pentru improvizație. Pe parcursul vieții, compozitorul a fost distins cu numeroase premii, printre care și Premiul pentru Compoziție la Conservatorul Sweelinck din Amsterdam, în 1972, fiind numit de revista muzicală *Luister* „Sweelinck-ul secolului XX”. În cele ce urmează vom analiza piesa sa pentru nai solo intitulată *Faux Bourdon*.

Proveniența termenului *Faux Bourdon*

Fiind impresionat de acest instrument „mioritic”, în 1997 compozitorul Daan Manneke a compus piesa pentru nai solo *Faux Bourdon*. Din franceză această denumire ar fi *bondarul fals*, iar din engleză – *faburden* sau *fals bas*. Pentru prima dată termenul de *faux bourdon* a apărut într-o serie de surse muzicale italiene, între anii 1430 și 1480, și desemna un proces de improvizație, constând în adăugarea a două sau trei voci inițial paralele la o melodie preexistentă, deseori un cântec simplu, fiind un stil muzical apărut în Evul Mediu târziu. Cuvântul compus *faux bourdon* desemna *jocul de orgă* numit *bourdon*, acest termen de comparație servind pentru a caracteriza vocile cele mai joase sau un cântec care reunește vocile înalte cu cele joase, *faux bourdonul*.

La sfârșitul Evului Mediu și începutul Renașterii a fost folosită această tehnică muzicală a *faux bourdonului* în special la compozitorii din „Scoala din Burgundia”. Guillaume Dufay (1400-1474) a fost considerat primul care a introdus *faux bourdonul* în muzica scrisă [4]. Compozitorul Daan Manneke a întrebuințat această formă muzicală, folosind elemente și tehnici compoziționale din această epocă.

Specificul tehnicilor noi de interpretare în *Faux Bourdon* pentru nai solo de Daan Manneke

Lucrarea analizată este scrisă într-o formă monopartită de dimensiune medie, în care predomină schimbarea frecventă a tempoului, măsurii, modificarea intensă a dinamicii, expresivității (ceea ce este indicat de compozitor pe parcursul desfășurării discursului muzical), combinarea diferitor pasaje cu diferite efecte muzicale la nai, cu diferite partajări de notație ritmică neobișnuită, ce determină valoarea artistico-interpretativă și impune un nivel avansat de cunoaștere a instrumentului. Aceste pasaje sau efecte muzicale se deosebesc prin structura lor tematică, dar mai ales prin varietatea mijloacelor de expresie folosite de autor. Examinând textul muzical, observăm că autorul nu a notat măsura ritmului lucrării, astfel, îi dă solistului mai multă posibilitate de a improviza în timpul interpretării. Din cele spuse anterior, se știe că improvizația este o parte esențială a gândirii muzicale a lui Daan Manneke, astfel, și în această piesă persistă pasaje cu caracter improvizatoric, caracteristice creațiilor sale.

Daan Manneke a folosit pe parcursul compoziției un șir de indicații cu referire la execuție, precum: *molto tranquillo rubato*, *esspresivo*, *silenzio*, *rubato*, care facilitează cu mult tratarea și înțelegerea conceptului lucrării. Totodată, este variată și dinamica muzicală: *mf*, *sffz*, *ff*, *p*, *pp*, *ppp*, *f*. Compozitorul a întrebuițat în lucrare diverse accente, apogiaturi, efecte noi, toate îmbogățind aspectul expresiv și artistic al lucrării. Textul muzical al lucrării pune o problemă de rezistență fizică de interpretare pentru orice interpret la nai. În special, interpretarea acestor efecte muzicale necesită un studiu de exersare special a musculaturii ambușurii – aspect important în abordarea exercițiului asupra lor.

În textul muzical al piesei au fost inserate mai multe elemente ale tehnicii *faux bourdon*, în diferite contexte modale, uneori transformate ritmic, timbral, temporal etc. Este interesant că această tehnică este „implementată” de către compozitor prin intermediul mai multor elemente inovatoare de interpretare la nai, fiind unul din promotorii naiului în muzica contemporană. Astfel, trebuie să menționăm că autorul utilizează o notare originală pe două portative, pentru un singur instrument, pe portativul de jos notând efectele sonore specifice. Un alt element interesant este și faptul că, fiind scrisă pentru nai solo, compozitorul notează în titlatura piesei naiul la plural: *for panpipes solo*, expresie paradoxală prin definiție – „pentru naiuri solo”, sugerând faptul că, prin efectele sonore și tehnicile extinse interpretate la un singur nai, se creează efectul mai multor instrumente. Astfel, chiar din primele măsuri ale lucrării, naiul execută în vocea de jos sunetul *do*, produsă cu un ton răgușit, emis din gât – un efect indicat în partitură prin *voice*, executat cu ajutorul coardelor vocale. Concomitent, se interpretează și nota *mi bemol*, în octava a treia, cu un *frullato*.

Exemplul 1. Daan Manneke. *Faux Bourdon* pentru nai solo, primele măsuri

Acest fragment este un exemplu de abordare contemporană a unui instrument tradițional monodic, care, în pofida acestui fapt, s-ar părea, bine cunoscut, este capabil, prin procedee specifice de interpretare, să obțină efectul emiterii a două voci, ceea nu este caracteristic naiului. Este semnificativ că autorul folosește acest efect cu referire la această tehnică medievală a *faux-bourdonului*, chiar cu sensul exact al acestui termen – *joc de orgă*, *bourdon*, caracterizat prin reunirea vocilor înalte cu cele joase.

Compozitorul în această lucrare întrebuițează și alte efecte muzicale întâlnite în repertoriul pentru naiul contemporan, precum *noisy sound*, *slaptongue*, *frullato*, *glissando*. *Noisy sound* se traduce prin *sunet gălăgios*, acest sunet la nai se execută printr-un suflu puternic și o *attacca* ascuțită a notei, în acest mod naiul emite un ton strident, ascuțit, care mai este numit la nai *flajeolet* strident, folosit deseori și în muzica populară românească, mai exact, în doine, la interpretarea unei fraze muzicale spre culminație. *Slaptongue*, este un efect practicat îndeosebi la chitara electrică. Se execută la nai printr-un suflu „ciupitor” al notei, cu o *attacca* foarte scurt, ascuțit și ar putea fi asemuit cu un *pizzicato*, în versiune la nai.

Un loc important în această piesă îl are și jocul de culori timbrale ale instrumentului, ce apar de multe ori chiar pe un singur sunet. Având în vedere că aspectul timbral variat în general, se consideră a fi o marcă distinctivă caracteristică limbajului componistic modern, este interesant de observat în această piesă că autorul obține această diversitate folosind tehnicile extinse ale instrumentului, în special, *noisy sound*, combinate cu diferite articulații ca *staccato*, *attacca* ș.a.

Exemplul 2. Daan Manneke. *Faux Bourdon* pentru nai solo. Efectul *noisy sound*



Exemplul 3. Daan Manneke. *Faux Bourdon* pentru nai solo. Efectul *slap tongue*



Putem remarca și aspectul ritmic al acestei piese, în care, pe lângă aspectul improvizatoric, putem observa măsuri ritmice compuse și schimbarea acestora, ca, de exemplu, în fraza notată cu litera *E*. *Cea de-a treia măsură din această frază este scrisă la măsura 8/16*.

Exemplul 4. Daan Manneke. *Faux Bourdon* pentru nai solo, Segmentul *E*



Concluzii

Acestea sunt doar câteva din aspectele interpretative ale piesei *Faux Bourdon* pentru nai solo de compozitorul olandez Daan Manneke. Am dori să remarcăm în mod special că această piesă a fost scrisă în permanentă colaborare cu naistul olandez Matthijs Koene, cel care l-a inspirat pe compozitor prin măiestria interpretativă și pasiunea sa pentru acest instrument. În timp, lucrarea a căpătat o mare popularitate, fiind astăzi în repertoriul multor naiști, impresionând prin efecte și tehnici noi de interpretare la acest instrument. Pentru interpretarea acestei piese și executarea acestor efecte la nai, solistul trebuie să posede o tehnică bine dezvoltată.

Piesa *Faux Bourdon* scoate în evidență naiul prin abordarea contemporană, experimentală. Compozitorul Daan Manneke a elaborat o viziune proprie în ce privește „metamorfozarea” naiului în muzica modernă contemporană. Această lucrare muzicală scrisă original pentru *Nai solo* poate fi considerată până în prezent una dintre cele mai reprezentative și, totodată, dificile lucrări, din punct de vedere al interpretării din repertoriul modern al naiului.

Referințe bibliografice

1. Naiul [online]. In: *Patrimoniul cultural imaterial al Republicii Moldova*: [site]. [accesat 20 ian. 2023]. Disponibil: <https://patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registru-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniul-cultural-imaterial-instrumentele-muzicale-trad%C8%99ionale/naiul>
2. DRUȚĂ, A. Evoluția artei de interpretare la nai în Republica Moldova în a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 1 (38), pp. 93–98 ISSN 2345-1308.
3. Daan 75! ... de Schepper, de Her-schepper en de Meester [online]. In: *Daan Manneke*: [site]. [accesat 20 ian 2023]. Disponibil: www.daanmanneke.nl/DaanManneke75jaar/SchepperdeHerschepperendeMeester/SchepperdeHerschepperendeMeester.html
4. *Guillaume Dufay: The Man & His Works* [online]. [accesat 20 ian 2023]. Disponibil: <http://www.vanderbilt.edu/Blair/Courses/MUSL242/dufay98.htm> (archive.org).

REPERE ALE PORTRETULUI DE CREAȚIE A PROFESORULUI ION RADU

ASPECTS OF CREATION PORTRAIT OF A TEACHER ION RADU

IGOR DERMENJI²²,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5326-5411>

CZU [780.8:780.647.2]:781.68

780.8:780.647.2.071.4(478)

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

Articolul ilustrează momentele biografice din viața și activitatea lui Ion Radu, profesor de acordeon, Catedra Instrumente populare la Colegiul de Muzică și Pedagogie din orașul Bălți. Autorul prezintă contribuția substanțială a protagonistului în formarea și dezvoltarea măiestriei interpretative la elevii clasei de acordeon la colegiu și, de asemenea, ascensiunea în activitatea profesională și realizările în ce privește completarea repertoriului pentru acordeon, prin numeroase transcripții pentru acest instrument, din literatura muzicală universală, cât și din muzica populară. Concomitent, Ion Radu promovează și folclorul românesc, colectând melodii din Bugeacul dunărean, prezentate în culegerea „Chiti, Miti”.

Cuvinte-cheie: Ion Radu, acordeon, Colegiul de Muzică și Pedagogie din Bălți, transcripție pentru acordeon, repertoriu pentru acordeon, parcurs profesional, folclor muzical

The article illustrates some biographical moments from the life and activity of Ion Radu, an accordionist and teacher at the Department of Folk Instruments at the College of Music and Pedagogy from Bălți. The author presents his contribution to the training and development of the interpretive mastery of the students in the accordion class at the college, and also the rise of the professional activity and his major contribution to the enrichment of the accordion repertoire through numerous transcriptions for this instrument. At the same time, Ion Radu also promotes the folklore traditions, collecting about 150 folk songs from the Danube Bugeac, most of them being presented in the collection of folkloric works „Chiti, Miti”, thus demonstrating the continuity and viability of the local musical folklore.

²² E-mail: dermenjica33@gmail.com

Keywords: *Ion Radu, accordion, interpretive mastery, College of Music and Pedagogy from Bălți, transcriptions for accordion, repertoire for accordion, professional background, musical folklore*

Introducere

Sistemul de instruire și arta de interpretare la acordeon în Republica Moldova a fost înființat și a luat amploare în a doua jumătate a secolului trecut, în contextul dezvoltării școlilor interpretative pe plan mondial și, în special, a școlii ex-sovietice, care s-a remarcat prin pedagogi și interpreți de valoare. În Republica Moldova există o școală de acordeon de o înaltă ținută artistică în sfera căreia activează astăzi mulți specialiști-interpreți, pedagogi, dirijori/artiști ai ansamblurilor și orchestrelor de muzică populară, maeștri de concert. În cultura noastră muzicală acordeonul este considerat unul dintre puținele instrumente tinere care a fost adaptat rapid în muzica folclorică atât în calitate de instrument solistic, cât și de acompaniament, în orchestrele de muzică populară, precum și în diferite ansambluri instrumentale sau vocal-instrumentale.

Clasa de acordeon în zona de nord a republicii, orașul Bălți, își are începuturile în anii '50 ai secolului trecut. În aceeași perioadă exista un mare interes pentru acest instrument, astfel, în instituțiile de învățământ de specialitate (de nivel superior – Universitatea de Stat *Alecu Russo*, catedra Arte și Educație Artistică, 1958; nivel mediu – Colegiul de Muzică și Pedagogie, 1969) și în școlile de muzică (*Școala de Arte Ciprian Porumbescu*, 1945; *Școala de Muzică George Enescu*, 1957) sunt deschise clase de acordeon. Acest proces a contribuit la schimbarea viziunilor pedagogice și interpretative în ce privește metodele de predare a acordeonului și în formarea unui repertoriu didactic corespunzător nivelurilor de instruire muzicală. Printre primii profesori ai clasei de acordeon în școlile de muzică pentru copii (*Școala de Arte Ciprian Porumbescu* și *Școala de Muzică George Enescu*, 1957) au fost: Bologan Ionel, Radu Alexandru, Liverant David, Grigoreanu Vladimir etc.

O însemnătate deosebită în fondarea și formarea clasei de acordeon la Colegiul de Muzică și Pedagogie din Bălți a avut-o Ion Radu – pedagog, interpret, specialist de înaltă valoare, activitatea căruia în incinta acestei instituții a durat peste patru decenii. Pasiunea pentru instrument, vocația didactică, dragostea de frumoasele tradiții ale folclorului muzical sunt elemente esențiale ce caracterizează personalitatea sa artistică.

Date biografice

Informație destul de detaliată despre Ion Radu ne-a oferit Ecaterina Dermenji, în articolul său despre această personalitate: „Născut la 5 aprilie, în 1941, în satul Frecăței, r-nul Reni (regiunea Odesa, Ucraina), Ion Radu și-a petrecut copilăria și adolescența în mediul unor frumoase tradiții din localitate” [1 p. 155]. Dragostea de muzică a moștenit-o din familie: tatăl – Ion Radu (n. 1904), era cunoscut în regiune ca un vestit lăutar-clarinetist, iar mama – Tudorița Radu (n. 1912), cânta cu vocea și avea în repertoriul său un număr mare de cântece folclorice auzite de la părinți și bunei. În anul 1954, I. Radu a absolvit școala de șapte clase din satul natal, studiind de sine stătător instrumentele: fluierul, armonica și baiantul, pentru ca ulterior să fie admis la școala de muzică din orașelul Cetatea Albă, regiunea Odesa, Ucraina, clasa de baiant a profesorului V.A. Belețchi. Începând cu anul 1959, este înmatriculat la Colegiul de Muzică din Slobozia, Tiraspol (clasa profesorului O. Munteanu).

După doi ani de studii a fost mobilizat în armata sovietică unde a activat ca maestru de concert (la baiant) al Ansamblului de cântece și dansuri la Casa marinarilor din orașul Gvardeiskoe, Crimeea. Faima acestui colectiv, condus de Taisia Cuznețova (dans) și Nina Zagluginskaia (vocal), se datora profesionalismului și talentului fiecărui membru și, în special, repertoriului deosebit ce includea în

programul de concert cântece de popularitate din acele timpuri: *Старый клён, Русская красавица, На побывку едет молодой моряк, Ой, цветёт калина, Моя родина, Песня о летчике* etc.; dansuri ca: *Матросский танец, Цыганочка, Метелица, Омская полечка*, etc.; precum și piese solistice: *Саратовские переборы, В лесу прифронтовом, Жаворонок*, toate fiind acompaniate sau interpretate la baian de I. Radu. Anume experiența sa concertistică cu acest colectiv prin localitățile Gvardeiskoe, Ialta, Simferopol, Gurzuf, Alușta, Alexandrovka etc. i-a trezit interesul și motivația de a-și continua studiile muzicale. Astfel, după demobilizare, I. Radu finisează studiile la Colegiul de Muzică din Slobozia, fiind totodată angajat în câmpul muncii la Ministerul Culturii. Mai târziu (1974-1979), Ion Radu absolvește Institutul de Arte *Gavriil Musicescu* la Facultatea Interpretare instrumentală (specialitatea baian și dirijor de orchestră de muzică populară), clasa profesorului V. Șarov.

Activitatea pedagogică și de cercetare

Ion Radu și-a început traseul didactic în satul natal (1957-1959), fiind angajat ca profesor de muzică la școala generală și concomitent activând ca conducător de cerc și acompaniator la Casa de cultură din satul Frecăței. După absolvirea Colegiului de Muzică din municipiul Slobozia, I. Radu este repartizat la școala de muzică din or. Ungheni în calitate de profesor de baian-acordeon (1966-1970), iar mai apoi a predat acordeonul timp de un an la Facultatea de Pedagogie (catedra clasele primare și muzică) din incinta Universității de Stat A. Russo din or. Bălți. „Dragostea de copii, cărora trebuie să le transmit cunoștințe și să-i ajut să se formeze ca muzicieni, interpreți, personalități; exigența, perseverența, dorința de a fi în pas cu timpul, cu evoluția științei și a artei muzicale interpretative – mi-au creat un îmbold de a păși spre un alt nivel în activitatea mea pedagogică, fiind angajat din 1971 în calitate de profesor de acordeon și baian la Colegiul Republican de Muzică și Pedagogie din or. Bălți, Catedra Instrumente populare”²³ – menționează Ion Radu. Din start, aici la colegiu, a fost inclus și în Ansamblul de baianiști în componența căruia erau șase profesori (V. Gorzin – baian I, V. Sușco – baian II, V. Jitnicov – baian-alt, G. Cebotariov – baian-tenor, I. Radu – baian bas și P. Balan – baian C-bas), care într-un timp foarte scurt și-a format un repertoriu divers: J.S. Bach *Preludiu b-moll*; D. Rossini *Uvertura operei Bărbierul din Sevilla*; F. Liszt *Rapsodia Nr. 2*; P. Balan *Sfredelușul*; V. Zagumionov *Характерный танец*; A. Șalaev *Moldoveneasca, Hora de concert* ș.a., desfășurând o activitate concertistică în școlile de muzică din nordul țării și în sălile de concerte din toată republica. Astfel, activitatea maestrului a fost bazată din start pe un repertoriu academic și folcloric, acest fapt constituind o trăsătură importantă a claselor de acordeon din republică: „În sistemul de învățământ muzical din Republica Moldova acordeonul se studiază la toate nivelele (începător/școlar, mediu, superior) ca instrument popular, dar cu un program bi-direcțional: muzică academică și folclor – spre deosebire de alte instrumente” [2 p. 154].

Aceste etape au o semnificație importantă în formarea sa ca profesor, deoarece au favorizat acea ascensiune profesională edificată prin devotament și profesionalism. Cunoașterea perfectă a instrumentului (acordeonul), a posibilităților tehnico-interpretative, selectarea materialului didactic de la simplu spre complex, îndrumarea lucrului independent ș.a., sunt pilonii neclintiți care l-au ajutat pe profesorul I. Radu să transmită cunoștințe elevilor la un nivel înalt. „Însușirea unei piese noi o realizez doar cu participarea activă a elevului. Analiza lucrării o efectuăm împreună prin sugestii, idei, reactualizări, confirmând-o neapărat printr-un exemplu descifrat, analizat și interpretat. În așa mod, elevul este interesat să-și verifice efortul său practic solicitând totodată controlul profesorului. Însă, în

²³Citat din alocuțiunea oferită de Ion Radu. Bălți, 3.09.2022. Manuscris oferit de autor.

cazul când la însușirea lucrării noi procesul se produce cu greutate, atunci gradul de interpretare liberă sporește doar prin demonstrarea/exersarea momentelor dificile și de asemenea prin audierea ei în diverse interpretări. Prin aceste acțiuni stimulez lucrul individual al elevilor și motivația de a obține o eficiență artistică²⁴ – arată profesorul.

Concomitent cu activitatea pedagogică la colegiu, este necesar de a fi evidențiată și activitatea sa de cercetare, începând cu lucrarea de licență (1979, la Institutul de Arte G. Musicescu) intitulată *Структурный и исполнительский анализ Сонаты фа диез мажор В. Золотарева*. Această lucrare a pornit o traiectorie de interes sporit în domeniul artei muzicale interpretative la acordeon, fiind urmată de lucrări metodice precum: *Работа над штрихами со студентами I и II курсов* (1981), *Значение полифонической музыки для музыкального восприятия аккордеониста* (1983), *О проблеме сценического самочувствия* (1984), *Дидактический принцип доступности и искусство педагога* (1986), *Работа аккордеониста над музыкальным произведением* (1987), *Техника переложения музыкальных произведений для аккордеона etc.*; recenzii la: *Culegerea de melodii populare pentru acordeon* (1995), autor I. Țurcanu (profesor la Colegiul de Muzică din Călărași), la lucrarea metodică a profesorului L. Cristinoi (Școala de Arte C. Porumbescu din mun. Bălți) cu tema *Cultivarea deprinderilor de aplicare a sistemului „alfabetico-cifrat” în învățământul muzical instrumental* (1999); publicații în ziare de specialitate: *Dumitru Crivăț – interpret de muzică populară la fluiet* (publicat în ziarul *Vocea Bălțului*, 15 iunie, 1997), *Играет Александр Ковтун* (publicat în ziarul *Vocea Bălțului*, 12 septembrie, 1985), *Вечер русской песни* (publicat în ziarul *Vocea Bălțului* din 6 iunie, 1985), *Праздник искусства* (publicat în ziarul *Vocea Bălțului*, 3 mai, 1978), *Так держать, коллеги!* (publicat în ziarul *Vocea Bălțului*, 10 iunie, 1993), *Despre jocurile populare moldovenești* (publicat în ziarul *Literatura și Arta*, 2002).

Un alt domeniu, căruia Ion Radu îi acordă un interes și o contribuție aparte îl constituie cel al transcripției pentru acordeon. Transcrierea, ca prelucrare a unei lucrări muzicale pentru un alt instrument, are o valoare artistică proprie și contribuie la îmbogățirea repertoriului pentru diferite instrumente. P. Știuca, în articolul *Transcrierea pentru acordeon: considerații generale*, menționează că: „...autorul unei transcripții îndeplinește atât funcția de compozitor cât și cea de interpret – ca și compozitorul, acesta pătrunde în conținutul emoțional și conceptual al lucrării originale și o transcrie în forme noi, ce asigură însă păstrarea conținutului ideatic al acesteia (...) el trebuie să posedă un stil propriu, o manieră interpretativă individuală, mijloace îndrăgite, de unde reiese că posedă și capacitatea de a compune, și de a fi un interpret ce cunoaște multilateral posibilitățile instrumentului” [3 p. 158]. El, de asemenea, evidențiază „...prezența elementului creativ care este necesară pentru a efectua o transcripție, deoarece în lipsa acestuia, interpretatorul nu va putea să redea conținutul ideatic-emoțional al creației muzicale și atunci procesul de transcripție se va transforma doar într-o simplă transcriere a notelor” [3 p. 158].

Cu siguranță că aceste calități s-au afirmat și în procesul de realizare a transcripțiilor de către I. Radu, care prin muncă, cunoștințe, talent și creativitate a realizat și editat pentru acordeon numeroase transcripții, toate fiind interpretate în prima audiție de elevii săi în cadrul examenelor de absolvire la Colegiul de Muzică și pedagogie din Bălți. Printre acestea menționăm: *Preludiu, fuga și ciacona în C-dur* pentru acordeon solo (manuscris) de D. Buxtehude; *Preludiu și fughetta în e-moll*; *Preludiul și fuga d-moll*; *Preludiul și fuga C-dur* pentru acordeon solo (manuscris) de J.S. Bach; *Culegere de prelucrări pentru acordeon (variațiuni, fantezii pe teme din cântece și dansuri populare moldovenești, evreiești,*

²⁴ Citat din aceeași alocuțiune.

țigănești) (Bălți, 2002); *Culegere de melodii populare din repertoriul muzicienilor români* – prelucrări pentru ansamblu de acordeoane (Bălți, 2006), *Uvertura Egmont* pentru acordeon solo (Bălți, 1984); *Uvertura Coriolan* pentru acordeon solo de L. van Beethoven (Bălți, 2007).

Un eveniment important al activității sale în acest domeniu l-a constituit publicarea transcripției pentru acordeon solo a *Rapsodiilor române* op. 11 de George Enescu – *Rapsodia Nr. 1, A-dur* și *Rapsodia Nr. 2, D-dur* (Bălți, 2002). Ideea de a transcrie aceste rapsodii pentru acordeon solo, îi aparține profesorului său de istoria muzicii ruse, B. Cotlearov, care pentru început l-a îndrumat să înceapă cu *Ciocârlia*, oferindu-i ca suport diverse materiale și partitura de autor a transcrierii sale pentru pian a *Rapsodiei* nr. 1 de G. Enescu. Acest fapt i-a trezit interesul de a-și dezvolta multilateral capacitățile, de a acumula noi cunoștințe în domeniul său profesional, ca în final să realizeze transcrierea ambelor creații. Așadar, prin transcripția acestor capodopere, Ion Radu îmbogățește repertoriul interpreților acordeoniști cu încă două lucrări de tezaurul universal, ce prezintă interes atât pentru interpreții profesioniști, cât și ca material didactic pentru instituțiile de învățământ cu profil muzical de specialitate. Fiind transcrise pentru acordeon solo cu *claviatură selectivă* și *acorduri formate*, elevii studiază o construcție nouă de claviatură, un sistem ce creează posibilitatea de a interpreta lucrările cât mai aproape de sonoritatea originală. De asemenea, Ion Radu propune ca timbrele indicate în texte să fie reexaminată în dependență de calitatea instrumentului. În viziunea profesorului, includerea rapsodiilor în repertoriul de acordeon prezintă o treaptă nouă în predarea acordeonului la nivel de licee/colegii muzicale ce a permis familiarizarea prin cântecele și dansurile populare românești familiarizează elevii cu folclorul românesc și dezvoltă, totodată, tehnica interpretării la acordeon, percepția, caracterul, imaginația și creativitatea.

O importanță majoră în activitatea de creație a lui I. Radu o constituie activitatea de colectare a melodiilor folclorice, în special, din satul natal. A înregistrat numeroase melodii interpretate de părinți, sora mai mare, rude, prieteni, săteni etc. Un interes aparte l-a manifestat pentru arta rapsozilor populari – Ion Radu a înregistrat și melodii executate la fluiere de Dumitru Crivăț – un rapsod-lăutar vestit al comunei Frecăței și un iscusit meșter de fluier, ce păstra un repertoriu variat de melodii folclorice specifice zonei de sud a Bugeacului dunărean. Printre acestea numim: *Vivatul de păhar*; *Ghialabaua pe loc*; *Sârba de nuntă*; *Măringhele*; *Rara*; *Zadunai*; *Hoiră*; *Moșnegeasca*; *Vivat*; *Joiana*; *Cadâneasca* etc. Ion Radu a înregistrat de la acest lăutar circa 60 de melodii executate la fluier de diferite forme și dimensiuni, interpretate într-o manieră de unică și care ulterior au constituit o sursă importantă în activitatea sa de cercetare. Au urmat numeroase înregistrări atât de melodii folclorice instrumentale cât și poezii, numărători, versuri cântate, cântece de leagăn, colinde, balade, etc., fiind mai târziu sistematizate și expuse pe compartimente în culegerea de creații folclorice *Chiti, Miti*. De asemenea, vom menționa că unele din aceste piese folclorice instrumentale erau prelucrate, armonizate și interpretate la acordeon de către elevii clasei sale, atât în procesul studiului individual, examene, cât și ca supliment pe parcursul anilor de studiu în colegiu.

Concluzii

Personalitate proeminentă a culturii și învățământului muzical din Republica Moldova, Ion Radu a dat dovadă de un neconținut devotament pentru arta acordeonului și pentru folclorul românesc, lăsând o amprentă puternică în formarea și educarea unor generații de discipoli care activează astăzi cu succes în domeniu muzical. Mulți dintre aceștia au obținut locuri la concursuri naționale și internaționale, sunt angajați în instituțiile de profil (școli, licee, colegii cu profil muzical) și în diverse organizații artistice, reprezentând un potențial profesional pentru complinirea artiștilor instrumentaliști în orchestrele de

muzică populară, ansambluri instrumentale, colective folclorice etc. Realizările artistice ale profesorului Ion Radu vor fi reflectate și în viitoarele cercetări ale autorului.

Referințe bibliografice

1. DERMENJI, E. Ion Radu – discipol al profesorului Gleb Ciaikovschi-Mereșanu. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 2 (39), pp.154–157. ISSN 2345-1408.
2. SLABAR, N. Acordeonul ca instrument muzical în contextul artei interpretative tradiționale din Republica Moldova în sec. XX-XXI. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2020, nr. 2 (37), pp.150–154. ISSN 2345-1408.
3. ȘTIUCA, P. Transcrierea pentru acordeon: considerații generale. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr.1, pp.155–159. ISSN 2345-1408.

IPOSTAZE SONORE ÎN SONATA NR. 1 PENTRU CLARINET ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA

SOUND ASPECTS IN SONATA NO. 1 FOR CLARINET AND PIANO BY OLEG NEGRUȚA

RADU CAZAC²⁵,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-3035-4761>

CZU [780.8:780.643.1.082.2]:781.6
DOI <https://doi.org/10.55383/ca.11>

Autorul își propune să studieze unele elemente structurale ale discursului sonor, precum și manifestarea acestora în ideatica Sonatei nr. 1 pentru clarinet și pian de Oleg Negruța. Faptul că această creație este scrisă sub influența muzicii și stilului de jazz îl menționează chiar compozitorul în prefața lucrării – Sonata în stil de jazz. În urma analizei detaliate a părții întâia, putem observa că elementul (limbajul) de jazz este utilizat la maxim. Atât intonațiile tipice precum salturile, ornamentele, trilurile, alunecările sonore, sunetele cu întârzieri, dar și sfera genuistică sunt utilizate din plin: dansul swing, deși este muzică de autor, fără a se recurge la citare, totuși, melodia lui corespunde cu tiparele metrice, ritmice și de factură ale stilului de jazz. La fel de ingenios sunt întrebuințate armoniile specifice muzicii afro-americane – acorduri alterate, septacorduri nerezolvate, arpegii, suprapuneri sonore etc. Cum e și firesc, are o prezență masivă în lucrare și maniera improvizatorică, care persistă în ilustrarea temelor de bază.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, stil componistic, element de jazz, sonata, improvizație

The author proposes to study some structural elements of the sound discourse, as well as their manifestation in the ideation of Sonata no.1 for clarinet and piano by Oleg Negruța. The fact that this creation is written under the influence of jazz music and style is mentioned by the composer himself in the preface to the work – Sonata in Jazz Style. Following the detailed analysis of the first part, it can be observed that the element (language) of jazz is used to the maximum. Typical intonations as jumps, ornaments, trills, sonorous slides, delayed sounds, but also the genuistic sphere are used to the full: the swing dance, although it is the author's

²⁵ E-mail: radu_cazac@yahoo.com

music, without resorting to citation, yet its melody corresponds to metrical patterns, rhythmic and expressive of the jazz style. Equally ingenious are the harmonies specific to African-American music – altered chords, unresolved seventh chords, arpeggios, sound overlaps, etc. As is natural, the improvisational manner has a massive presence in the work, which persists in the illustration of the basic themes.

Keywords: Oleg Negruța, compositional style, element of jazz, sonata, improvisation

Introducere

Scopul cercetării date se axează pe evidențierea unor elemente de limbaj în structura părții întâia a *Sonatei nr. 1* pentru clarinet și pian semnată de Oleg Negruța. În acest sens, una dintre personalitățile notorii ale culturii muzicale naționale este compozitorul Oleg Negruța, creația căruia se deosebește printr-o manieră individuală de scriitură bazată pe diferite influențe ale muzicii folclorice, clasice și de jazz. Elementele de jazz reprezintă o sursă de inspirație în palmaresul său componistic, manifestându-se prin întrebuițarea genurilor specifice muzicii afro-americane (*swing*-ul, *blues*-ul etc.), intonații specifice (*salturi*, *alunecări de pe sunet*, *ornamente*, *apogiaturi* etc.), ritmuri jazziste etc. Muzicologul V. Tcacenco afirmă de asemenea că „*swing*-ul este un tip de pulsație metro-ritmică, care se bazează pe inflexiuni micro din pulsația metrică de bază, creând senzația instabilității interne, de balansare” [1 p. 102]. Astfel, muzica sa atrage atenția interpreților și cercetătorilor, având ca scop decriptarea elementelor componistice și identificarea direcției stilistice.

Muzicologul I. Suhomlin-Ciobanu subliniază că Oleg Negruța „a compus numeroase lucrări camerale multe din ele fac parte din repertoriul muzical didactic. În egală măsură este atras și de muzica concertantă: a compus unsprezece concerte pentru diferite instrumente” [3]. Analizând lista creațiilor compozitorului, observăm predilecția vădită a autorului pentru instrumentele solistice, în special pentru clarinet, căruia i-a dedicat cele mai multe opusuri, printre acestea sunt: *Piese* pentru clarinet și pian (1982); *Rondo pentru clarinet și pian* (1982); *Fantezie pe teme de cântecelor despre Chișinău* pentru clarinet și pian (1982); *Sextet* în 3 părți pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și corn (1988); *Duete* pentru clarinet și fagot (1989); *Duete* pentru clarinet și flaut (1989); *Sonata nr. 1* pentru clarinet și pian (1992); *2 piese* pentru clarinet și pian (1992); *Trio* pentru clarinet, corn și pian (1993); *2 piese (Melodie, Scherzo)*. *Versiune* pentru clarinet și pian (1997); *Impromptu* pentru clarinet și pian (1999); *Sonata nr. 2 „Romantică”*, pentru clarinet și pian (2000); *Improviatație* pentru clarinet solo (2000); *Duet* pentru 2 clarinete (2001); *2 piese* pentru vibrafon și ansamblu instrumental (2003); *Sextet* de clarinet (2005) ș.a.

Analiza părții I (*Allegro moderato molto*)

Obiectul cercetării noastre este *Sonata nr. 1* pentru clarinet și pian de Oleg Negruța (1992) fiind scrisă sub influența muzicii și stilului de jazz menționat de compozitor în prefața lucrării – *Sonata în stil de jazz*. Astfel, partea întâia a *Sonatei* este scrisă în tonalitatea *F-dur* și are la bază o arhitectonică interesantă bipartită dublă cu diminuări de formă interioare, având schema:

Fig. 1

Tabel 1. Schema Părții întâia a *Sonatei în stil de jazz* de O. Negruța

A		B		A ₁	B ₁
a	b	b	b ₁	b _a	B

Temele constituante pot fi tratate ca și mici compartimente *a* și *b*, dar și ca TP și TS. Am optat în favoarea compartimentelor pentru că nu se structurează o formă tipică de sonată cu teme și compartimentele de bază, deci analiza noastră se va rezuma la identificarea compartimentelor și elementelor specifice de scriitură.

Partea I-a debutează cu tema *a* (cifra 1), din start în partida clarinetului – cu un salt la octavă, având un contur descendent-ascendent, accente ritmice; tema este agilă și plină de optimism. Baza armonică o structurează partida pianului care este una de factură acordică cu *marcato* în *F-dur* și septacorduri alterate. Acest compartiment este expus de câteva ori, cu variații:

Exemplul 1

Allegro moderato molto Negruța Oleg

Cl. in Bb

Piano

Trecerea spre următorul compartiment este realizată prin intermediul unei punți sub formă de secvență, acest model de lucru cu textura muzicală este tipic pentru compozitor, stând la baza limbajului componistic al autorului. În cadrul compartimentului (măsura 13) se domolește caracterul optimist și apar intonațiile lirice ornamentate și susținute în partida pianului prin septacorduri nerezolvate. O astfel de tratare a conținutului sonor nu este întâmplătoare, așa cum rolul materialului de trecere este cel de a pregăti terenul pentru următorul compartiment *b*:

Exemplul 2

Cl. in Bb

Piano

Compartimentul *b* (cifra 3) este contrastant, scris în caracter domol, liric, cantabil și nostalgic. Linia melodică derivă intonativ din tema *a* dar este diferită prin modul de expunere și maniera interpretativă. Această temă conține mordente, apogiaturi etc., este îmbogățită cu elemente de limbaj folcloric. În acest sens, muzicologul D. Bunea subliniază „prezența elementului național în muzica academică constituie una din cele mai principale și eterne probleme ale muzicologiei în secolul XX” [3 p. 131]. Materialul este trasat inițial la clarinet, apoi în partida pianului cu aceeași sonoritate și bază armonică:

Exemplul 3

Cu un contrast puternic începe compartimentul B, cu tema *b* (cifra 5) în stil de jazz și în genul de swing. Materialul sonor este un dans agil, jucăuș cu ritm specific, cu accente ritmice sincopate etc. Linia melodică este bazată pe durate mărunte, astfel se ilustrează idea unui dans rapid și ușor/sprinten. Inițial, tema *b* este trasată în partida pianului iar la scurt timp tema este preluată de solist. În cadrul acestui compartiment, la fel, observăm tehnica de scriitură – varierea, secvențierea și trasarea de pe un ton diferit:

Exemplul 4

După *poco rit.* și o scurtă legătură, urmează tema *b*₁ (măsura 73) care este una cantabilă și plină de lirism. Aici se accentuează și se evidențiază caracterul narativ și epic, dar susținut armonic de pulsația ritmică și armonia de jazz. Schimbul de tonalitate și mod (din major în minor) conferă tematismului o nuanță tristă și melancolică. Se subînțelege că este nevoie de liniște sufletească după o intensitate de dans. Este de menționat faptul că acest compartiment este unul extins ca dimensiune, trasat de câteva ori, pe diferite tonuri și variat:

Exemplul 5

Musical score for Exemplul 5, measures 73-75. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many accidentals.

O scurtă revenire la inițial este realizată prin aceeași punte de la începutul părții și urmată, de această dată, de compartimentul b_a aidoma unei reprize în oglindă, dar această reminiscență este argumentată prin necesitatea continuării caracterului liric și narativ, iar acest fapt poate fi ajustat anume prin tema b , dar nu prin tema a care este scrisă în caracter vioi. Deci, aici (cifra 11) se păstrează ambianță pitorească narativă:

Exemplul 6

Musical score for Exemplul 6, measures 93-96. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many accidentals. The score includes markings such as "molto ritard.", "solo", and "cantando".

În cifra 12 este afirmată ideea artistică epică prin readucerea dansului swing cu toate elementele componente anterioare. Acest compartiment este diminuat ca dimensiune, dar insistența prezentării dansului transpare din faptul că autorul confirmă ideea primei părți în care se impune stilul și maniera de jazz asupra emoțiilor mai puțin optimiste:

Exemplul 7

Musical score for Exemplul 7, measures 105-107. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many accidentals. The score includes markings such as "a tempo" and "solo".

Partea I-a se încheie cu o codă (cifra 14) în caracter festiv, fastuos, pe nuanța de ff în registrul acut, cu un pasaj ascendent spre lumină, culminând pe baza armonică a acordurilor alterate și pe accente ritmice *marcato*.

Exemplul 8

Concluzii

În rezultatul analizei părții I-a din *Sonata nr. 1* pentru clarinet și pian de O. Negruța, am observat că elementul de jazz este utilizat la maxim în această creație. Atât intonațiile tipice, cum sunt salturile, ornamentele, trilurile, alunecările, sunetele cu întâzieri, cât și sfera genuistică sunt utilizate din plin – dansul swing, deși este muzică de autor, deci, nu se recurge la citat, totuși, acesta corespunde cu tiparele metrice, ritmice și de factură ale stilului jazzistic. Tot atât de original sunt întrebuițate armoniile specifice muzicii afro-americane – acorduri alterate, septacorduri nerezolvate, arpegii, suprapuneri sonore etc., dar și maniera improvizatorică persistă în ilustrarea temelor de bază. Așadar, putem afirma că, în cazul de față, stilul pregnant al autorului coincide cu direcția stilistică de jazz în întregime, cu tot spectrul de legități și elemente constituante.

Referințe bibliografice

1. TCACENCO, V. Cu privire la interpretarea noțiunii de swing. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didact. a profesorilor [AMTAP]* (anul 2003). Chișinău: Grafema Libris, 2003, pp. 101–104. ISBN 978-9975-9617-8-3.
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriu general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimile două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-60-047-7.
3. BUNEA, D. Modalități de abordare a folclorului în creațiile pentru vioară ale compozitorilor din Republica Moldova. In: *Componistica românească de valorificare a folclorului de la Ciprian Porumbescu până în zilele noastre*. Suceava: Lidana, 2015, pp. 131–136. ISBN 978-606-744-023-2.

INCURSIUNI COMPONISTICE ÎN REPERTORIUL DIDACTIC ȘI MUZICA PENTRU COPII A COMPOZITORULUI ALEXANDR MULEAR

COMPOSITIONAL INCURSIONS INTO THE DIDACTIC REPERTOIRE AND
MUSIC FOR CHILDREN BY THE COMPOSER ALEXANDR MULEAR

DANIELA TROCINEL²⁶,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5731-5332>

CZU 78(0.053.2)(478)

78.071.1(478)

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

Compozitorul A. Mulear se numără printre personalitățile notorii care a participat activ la dezvoltarea și completarea fondului didactic muzical autohton cu opusuri de diverse genuri și forme, de la cele mici, simple, până la lucrări ample. Piesele instructive pentru pian, vioară și voce sunt printre cele mai cunoscute și interpretate de către elevi. Autorul simte subtil universul copiilor și cunoaște în detaliu posibilitățile de însușire a instrumentelor la etapele primare de studiu. Astfel, contribuind semnificativ la amplificarea și extinderea lumii muzical-spirituale a elevilor, a reușit să-i familiarizeze cu o largă diversitate a literaturii muzicale autohtone, prin întruchiparea imaginilor și genurilor populare în compozițiile sale didactice.

Cuvinte-cheie: A. Mulear, compozitor, repertoriul didactic, muzică pentru copii, balet, interpreți

Composer A. Mulear is among the notable personalities who actively participated in the development, and completion of the local musical didactic fund with compositions of various genres and forms, from small and simple to extensive works. The instructive works for piano, violin, and voice are among the most well-known and performed by students. The author subtly feels the universe of children and knows in detail the possibilities of learning instruments at the primary stages of study. Thus, significantly contributing to the amplification and expansion of the children's musical-spiritual world, he managed to familiarize them with an entire diversity of local musical literature, by embodying the popular images and genres in his didactic compositions.

Keywords: A. Mulear, composer, didactic repertoire, music for children, ballet, performers

Introducere

Cultura muzicală autohtonă se distinge printr-o bogată paletă de realizări importante, printre care se numără și constituirea repertoriului didactic. Acest proces, început în perioada sovietică, a implicat activitatea impetuoasă a unor numeroși oameni de artă – muzicieni și literați.

Astfel, pe teritoriul RSSM, soluționarea problemei legate de repertoriul didactic are loc începând cu a doua jumătate a anilor 1940, având la bază un melanj format din tradițiile muzicii folclorice cu cele implementate de către compozitorii ruși și ucraineni – fapt ce a dus la crearea rapidă a unui repertoriu didactic incomplet.

Ulterior, la începutul anilor '70 ai secolului XX, a fost constituit Cabinetul instructiv-metodic de pe lângă Ministerul Culturii, care avea ca scop „asigurarea cu materiale metodice a procesului de învățământ de la etapa primară până la instituțiile muzicale profesionale ale Republicii Moldova (...). O funcție importantă a cabinetului metodic consta în alcătuirea planului de editare a culegerilor de note, manualelor și altor materiale didactice necesare. Acest plan era întocmit în conformitate cu cerințele tuturor instituțiilor muzicale republicane” [1 p. 200-201].

Alexandr Mulear – promotor al repertoriului didactic autohton

²⁶ E-mail: daniela1994@list.ru

Printre compozitorii care au contribuit la promovarea muzicii autohtone și au participat activ la formarea unui repertoriu didactic se remarcă și A. Mulear. Deși a creat și experimentat în diferite genuri muzicale – *suite, sonate, cvartete*, totuși, un loc semnificativ în portofoliul său componistic îl ocupă lucrările muzicale dedicate copiilor. Acest fapt ne vorbește despre personalitatea complexă și multilaterală a maestrului.

Analizând lista creațiilor semnate de A. Mulear, găsim lucrări remarcabile destinate copiilor. Am ajuns la această concluzie, reieșind din indicațiile ce sunt notate pe coperta opusurilor semnate de autor, prezentând denumirea lucrării și remarcile cu privire la clasa de studiu. Astfel, repertoriul didactic al maestrului poate fi delimitat în:

1. Lucrări didactice:
 - a) de apartenență instrumentală;
 - b) de apartenență vocală.
2. Muzică pentru copii.

Opusuri didactice instrumentale

În prima categorie sunt incluse lucrările didactice instrumentale care pot fi delimitate preponderent din punct de vedere al caracterului contrastant – miniaturi de natură lirică și miniaturi dansante. Printre opusurile găsite pe rafturile Bibliotecii Naționale a Republicii Moldova numim câteva scrise pentru pian: *В догонку (În goană)*, *Козлик (Iezișorul)*, *Сверчок (Greierul)*, *Музыкальная шкатулка (Cutia muzicală)*, *Скерцино (Scherzino)*, *Сказочка (Povestioara)*, *Сказание (Legenda)*, *Токкатино (Toccatino)*, *Бабочка (Fluturașul)*.

Despre lucrările didactice pentru pian semnate de compozitorul A. Mulear scrie și cercetătoarea E. Gupalova în articolul *Culegerile de autor din creațiile compozitorilor autohtoni de maximă răspândire în practica didactică din Republica Moldova*, unde notează câteva trăsături distincte ale acestor piese: „Toate lucrările sale se remarcă prin frazare clară, articulație exactă, contur tematic flexibil, definitivare fină a procedeelelor tehnice de emiterie a sunetului, dezvoltări strălucitoare de culminații și contraste dinamice inopinate, care se găsesc adesea în practica performanței lăutărești” [2 p. 160] (aici și în continuare traducerea din rusă ne aparține – n.a.). În aceeași ordine de idei, autoarea scrie că „factura muzicală a opusurilor compozitorului este construită în așa fel, încât reproduce adesea tehnicile de interpretare populară, sunetul țambalului, viorii, naiului, cavalului și altor instrumente din taraf. În miniaturile cantilene ale lui A. Mulear pianul imită adesea cântecelele ciobănești” [2 p. 160].

Muzicologul E. Gupalova notează și despre *Юмореска (Humoresca)* – una dintre cele mai ample lucrări pentru pian, scrisă în anul 1954 sub îndrumarea mentorului său L. Gurov, precum și despre ciclurile *Двенадцать пьес для фортепиано – Музыкальные картинки (Douăsprezece piese pentru pian – Tablouri muzicale)* editate în 1964, și *Шесть пьес для фортепиано (Șase piese pentru pian)*, care au văzut lumina tiparului în 1971 (menționăm că în articolul său autoarea, indicând anul între paranteze, nu precizează dacă acesta este anul scrierii sau publicării lucrărilor muzicale – n.a.).

Alte opusuri didactice pentru pian compuse de A. Mulear în perioada anilor 1970-1980 sunt *Sonata pentru pian* scrisă în anul 1976, special pentru un concurs de compoziție și *Двадцать пять пьес для фортепиано (ciclul Douăzeci și cinci de piese pentru pian)*, editate în anul 1982. O altă lucrare didactică pianistică din portofoliul maestrului este *Комичный танец (Dans comic)*, care a fost interpretată în cadrul Festivalului-Concurs Internațional pentru copii *Lira de Aur – 2019* (în original – *Международный фестиваль-конкурс детского творчества Золотая лира – 2019*), ediția a VI,

Chișinău [3]. De asemenea, alte două lucrări pentru pian adresate elevilor sunt *Dans* și *Capriciu*, care au fost incluse în culegerile muzicale întocmite de către Z. Tcaci alături de „alte miniaturi pianistice nepublicate anterior din *Suita pentru copii* a profesorului său – L. Gurov (*Marș, Tărăboi, Sărbătoarea copiilor*), precum și lucrări noi, inclusiv semnate de autori tineri: V. Rotaru (*La tulpinile de meri, Ileana*), I. Macovei (*Mărțișor, Tocatină, Trandafirul*), O. Negruța (*Cântec de leagăn*), T. Tarasenko (*Dans, Curcubeul fermecat*), A. Luxemburg (*Joc vesel, Scherzo*), A. Sochireanschi (*Căruța cu zurgălăi*), V. Masiukov (*Poveste, Doi cucoși*) ș.a.” [4].

Pe lângă numeroasele lucrări scrise pentru pian, un alt instrument căruia compozitorul îi dedică diverse opusuri didactice este vioara. Legătura maestrului cu acest instrument este una evocativă, el studiindu-l din anii copilăriei. Posedând cunoștințe valoroase despre posibilitățile tehnice și expresive ale vioarei, palmaresul său componistic este complinit cu astfel de miniaturi. Unele dintre ele sunt analoge ciclurilor de miniaturi pentru pian, spre exemplu:

– *Двенадцать пьес* для скрипки и фортепиано, 1961 (*Douăsprezece piese* pentru vioară și pian); *Двенадцать пьес* для фортепиано *Музыкальные картинки*, 1964 (*Douăsprezece piese* pentru pian – *Tablouri muzicale*);

– *Шесть миниатюр* для скрипки и фортепиано, Москва, 1970 (*Șase miniaturi* pentru vioară și pian); *Шесть пьес* для фортепиано, Кишинев, 1971 (*Șase piese* pentru pian).

Din seria lucrărilor pedagogice dedicate vioarei (cu acompaniament de pian) se găsesc câteva în arhiva Bibliotecii Naționale a Republicii Moldova: *Пастушок (Ciobănașul)*, *Танец (Joc)*, *Колыбельная (Cântec de leagăn)*, *Ариозо (Arioso)*, *Гагаузский танец (Dans găgăuz)* și *Олеандра (Oleandra)*. Piese enumerate și alte câteva au fost incluse în colecțiile repertoriului pedagogic pentru copii, meritând o discuție separată.

Opusuri didactice vocale

În cea de-a doua categorie a lucrărilor didactice din portofoliul compozitorului A. Mulear se încadrează opusurile vocale. Creația vocal-didactică a maestrului începe aproximativ cu anii 1950 prin compunerea cântecelor pionierești. Acest fapt este reflectat de către muzicologul A. Șimbariov: „Primele culegeri de cântece pionierești, publicate în Moldova, au apărut la începutul anilor '50 (... *Cântece pentru cei mai mici*, ... 1955 și ... *Cântece pentru pionieri și școlari*, ... 1953). După numărul de compozitori, se poate concluziona că în acei ani interesul pentru cântecul pionieresc era destul de larg” [5 p. 64]. În aceeași ordine de idei, subliniem faptul că unele dintre lucrările vocal-didactice semnate de compozitorul A. Mulear pot fi încadrate și în genul cântecului de glumă. Un exemplu elocvent este lucrarea *Три поросенка (Trei porci)* – semnează cercetătoarea A. Șimbariov [5 p. 61]. Conform datelor relevate de către aceeași autoare, maestrul a compus cântece pentru copii și în anii 1960, câteva dintre acestea fiind *Наши яблоки (Merele noastre)* și *Давайте, дети, всего мира! (Hai, copii, din lumea toată!)*, ambele scrise pe versurile poetului G. Vieru [5 p. 68]. Acest fapt poate fi clarificat de sursele biobibliografice disponibile. Astfel, reieșind din informațiile selectate din alte două surse analoge – *Композиторы и музыковеды Молдовы* [6 p. 56-58] și *Композиторы и музыковеды Молдовы* [7 p. 60-61] remarcăm că autorul a scris un *Цикл песен для детей* pe versurile lui Gr. Vieru în anul 1960. De asemenea, pe pagina biografică online a compozitorului [8] se mai găsește o lucrare destinată copiilor – *Идет снег (Ninge)*, concepută împreună cu compozitorul A. Ranga, pe versuri de L. Deleanu. Opusul a fost publicat în culegerea *Детские песни Молдавии: пение (соло, хор) в сопровождении фортепиано*, în anul 1977, la Moscova, de către editura *Muzica*.

Muzica pentru copii

O altă categorie din palmaresul maestrului A. Mulear face referire la muzica pentru copii, iar cel mai reprezentativ exemplu este baletul pentru copii *Făt-Frumos*, după numele eroului principal. Conform datelor din Dosarul personal al compozitorului [9], creația a fost compusă timp de un an (1958-1959). Opusul se prezintă ca o lucrare monumentală și revelatoare atât în creația compozitorului, cât și în fondul de aur muzical autohton.

Baletul este structurat în 3 acte, iar subiectul este inspirat din vechile povești și legende populare moldovenești, descriind perioada în care pământul moldav era stăpânit de Vrăjitoarea rea și atotputernică. Aceasta le aducea oamenilor doar nenorociri, iar pe unde călca picior de-al ei pământul devenea neroditor. Poporul, fiind trist și necăjit, a pornit împotriva Vrăjitoarei un complot.

Pentru a se răzbuna, Vrăjitoarea lua de la fiecare familie primul copil născut. Astfel, a venit timpul ca și Voievodul să-și dea fiica Ileana în captivitate, ulterior, încercând din răspuțeri să învingă jugul rău, dar fără succes. Cel care a decis să se răscoale împotriva Vrăjitoarei a fost fiul Voievodului, fratele mai mic al Ilenei – Făt-Frumos. Lupta dintre cei doi a fost crâncenă, dar până într-un final, victoria a fost de partea eroului, eliberându-și atât sora, cât și întreg poporul de puterea rea și nefastă a Vrăjitoarei.

Astfel, ideea principală a lucrării descrie fapta eroică săvârșită de către personajul principal în numele triumfului binelui asupra răului. Muzica baletului este expresivă, emoțională și ușor perceptibilă de către copii. Compozitorul folosește cu iscusință laitmotivele care definesc personajele principale și dau un ritm viu și trepidant dezvoltării dramatice. Spre exemplu, tema muzicală a lui Făt-Frumos este eroică și plină de strălucire, iar tema Ilenei de natură lirică se prezintă ca un motiv muzical cu o nuanță tristă, al celor care tânjesc după casă și locurile natale.

În vara anului 1959, baletul *Făt-Frumos* a fost pus în scenă în parteneriat cu Departamentul de coregrafie al Colegiului de Muzică *Șt. Neaga* și cu ajutorul Cercului coregrafic de la Casa (Palatul) Pionierilor din Chișinău. Informațiile de pe pagina *web* a Cinematografiei Moldovei ne relatează despre faptul că montarea spectacolului *Făt-Frumos* a avut loc în cadrul studioului de balet de la Palatul Pionierilor cu participarea maeștrilor de balet R. Bromberg și N. Fesenco [10]. Spectacolul a avut un mare succes și, ulterior, a fost introdus în programul *Decadei artei și literaturii moldovenești* de la Moscova.

Tot în anul 1959, Compania *Moldova-Film* a realizat filmul-poveste *Făt-Frumos* în format color, care este plasat în genul de nonficțiune, în două acte, după scenariul semnat de P. Șerban, A. Smolina și muzica de A. Mulear. Cu referire la echipa de producție a filmului *Făt-Frumos*, sursa exemplificată mai sus ne oferă următoarea informație: scenariul – A. Conunov, regia – M. Israilev și E. Leibovici, imaginea – E. Leibovici și muzica – A. Mulear.

Ulterior, în anul 1964, la editura moscovită specializată *Muzica* a fost editată partitura *Suitei simfonice*, care cuprinde 5 tablouri din baletul *Făt-Frumos* [11]:

1. *Вступление и танец невольницы (Introducere și Dansul Sclavei) – Moderato assai–Moderato.*

2. *Борьба со змеей (Lupta cu Zmeul) – Moderato assai–Allegro.*

3. *Вступление и Адажио (Introducere și Adagio) – Meno mosso–Adagio.*

4. *Танец Лесовой (Dansul Mumei Pădurii) – Allegro moderato–Moderato sostenuto–Allegro moderato, agitato–Moderato sostenuto.*

5. *Танец водяных (Dansul Știmelor) – Allegro–Allegro vivo–Moderato, agitato.*

Despre această lucrare menționează și fiul compozitorului, I. Mulear, în interviul *Ilia Mulear despre Alexandr Mulear*: „Un mare cadou pentru tinerii spectatori la acea vreme a fost primul balet moldovenesc pentru copii a lui Mulear – *Făt-Frumos*. Emoționant, pur, festiv și foarte frumos. Binele învinge, cu siguranță, răul în acest balet” [12].

Concluzii

În concluzie, remarcăm faptul că maestrul A. Mulear a dedicat copiilor o varietate largă de lucrări muzicale ce tratează diverse subiecte și se disting prin caracter diferit. Astfel, lucrările sale reușesc să familiarizeze atât tinerii interpreți, cât și micii auditori încă din fragedă copilărie cu anumite complexe sonore originale, curioase și picante. Anumite domenii ale muzicii sale, adresate tinerilor muzicieni sau ascultătorilor, precum muzica pentru pian sau cântecele pentru copii, și-au găsit cercetătorii. Alte lucrări, inclusiv cele cu participarea viorii, merită o analiză detaliată în ceea ce privește specificul lor tipologic, stilistic și de gen. Și atunci, poate, se vor putea trage concluzii generale despre unitatea tipologică a operelor muzicale semnate de compozitor, care aparțin repertoriului pedagogic și, mai larg, muzicii pentru copii. Cu toate acestea, astăzi este clar că lucrările lui A. Mulear ne permit să oferim o abordare integrată a învățării, ceea ce implică dezvoltarea sferei emoțional-imagistice și gustului artistic, extinderea orizonturilor intelectuale a elevilor etc., împreună cu soluționarea problemelor tehnico-interpretative.

Referințe bibliografice

1. GUPALOVA, E. Unele aspecte ale aplicării repertoriului pianistic național în practica pedagogică și concertistică: activitatea Cabinetului instructiv-metodic pe lângă Ministerul Culturii al R. Moldova. In: ACADEMIA DE MUZCĂ, TEATRU, ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice* [online]. 2006. Chișinău: Grafema Libris, 2006 [i.e. 2007], pp. 199–204 [accesat 15 iun. 2022]. ISSN 1857–1581. Disponibil: https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/152095424229_gupalova_Uneleaspectealeaplicariirepertoriuluiipianisticnationalinpractica.pdf
2. ГУПАЛОВА, Е. Авторские издания сочинений отечественных композиторов, пользующиеся приоритетом в учебной практике Республики Молдова. In: ACADEMIA DE MUZCĂ, TEATRU, ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice* [online]. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 3, pp. 154–163. [accesat 19 iun. 2022]. ISSN 1857-2251. Disponibil: https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/15163735521_gupalova_Avtorskieizdaniiasocineniitecestvenihkompozitorov.pdf
3. Результаты «Исполнительское искусство»: [VI международный фестиваль-конкурс детского творчества «Золотая лира – 2019»]. В: *Евгения Болотова*: [site]. [accesat 13 oct. 2022]. Disponibil: <http://bolotova.md/index.php/muzyka/raspoznavanie-muzyki/2-features/136-rezultaty-ispolnitelskoe-iskusstvo-2019.html>
4. GUPALOVA, E. Фортепианное творчество Златы Ткач в учебном репертуаре Республики Молдова. In: *Valorificarea strategiilor inovationale de dezvoltare a învățământului artistic contemporan: conf. șt.-practică internațională*. Ed. a 2-a [USARB] (15–16 iun. 2018). Bălți: Tipogr. „Indigou Color”, 2018, pp. 74–78. Disponibil: http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/5475/1/Valorificarea_strategiilor_Conf_2018.pdf
5. ШИМБАРЁВА, А. *Творчество композиторов Республики Молдова в репертуаре детских хоровых коллективов* [online]: дис. ... д-ра искусствоведения. 2012 [accesat 07 iul. 2022]. Disponibil: http://www.cnaa.md/files/theses/2012/21516/ana_simbariov_thesis.pdf
6. *Композиторы и музыковеды Молдавии*: библиогр. справочник. Сост. В. М. Дегтярев. Кишинев: Тимпул, 1979.
7. *Compozitori și muzicologi din Moldova (Композиторы и музыковеды Молдовы)*: lexicon biobibliografic. Alcăt. G. Ciacovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992.
8. Муляр, Александр Борисович. В: *Википедия* [online]: Свободная энциклопедия. [accesat 11 sept. 2022]. Disponibil: ru.wikipedia.org/wiki/Муляр,_Александр_Борисович

9. *Личное дело Муляра Александра Борисовича*. СК МССР, 1952, 44 file. AOSPRM. F. 2941, nr. 3, pp. 23–24.
10. Făt-Frumos. In: *Cinematografia Moldovei: Web-enciclopedia filmului moldovenesc*. [accesat 17 sept. 2022].
Disponibil: <http://www.cinema.art.md/movie/652/index.html>
11. МУЛЯР, А.Б. *Сюита из балета «Фет-Фрумос»: для симфонического оркестра*. Москва: Музыка, 1964.
12. МУЛЯР, И. Илья Муляр об Александре Муляре: [интервью. Беседовал: Вениамин Дашевский]. In: *Dor le Dor: Еврейский новостной портал Молдовы DORLEDOR.INFO*. 25 dec. 2012 [accesat 15 sept. 2022]
Disponibil: <https://web.archive.org/web/20160304074907/http://dorledor.info/article/илья-муляр-об-алексandre-муляре>

PREMISELE APARIȚIEI MUSICALULUI ROMÂNESC: PAGINI DE ISTORIE

PREMISES of THE APPEARANCE OF THE ROMANIAN MUSICAL: PAGES OF HISTORY

INGA POSTOLACHE²⁷,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

asistent universitar, Universitatea *Ovidius*, Constanța

<https://orcid.org/0000-0001-5506-1888>

CZU 782.8.036(498)

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

Musicalul este un gen al teatrului muzical de orientare non-academică, care îmbină sincretic literatură, teatru, muzică, dans, scenografie, light design, creând astfel un spectacol pentru publicul de toate vârstele. Scopul articolului constă în analiza premiselor apariției musicalului pe scena românească, precum și scoaterea la iveală a primelor încercări de creare a musicalului național.

Cuvinte-cheie: teatrul muzical de orientare non-academică, vodevil, operă comică, operetă, musical

The musical is a genre of the musical theater of non-academic orientation, which syncretically combines literature, theater, music, dance, scenography, light design, thus creating a show for audiences of all ages. The purpose of the article is to analyze the premises of the appearance of the musical on the Romanian stage, as well as to reveal the first attempts to create the national musical.

Keywords: non-academic musical theatre, vaudeville, comic opera, operetta, musical

Introducere

Musicalul este un gen al teatrului muzical de orientare non-academică, care îmbină sincretic literatură, teatru, muzică, dans, scenografie, light design, creând astfel un spectacol pentru publicul de toate vârstele. După cum afirmă enciclopedia britanică „începuturile musicalului pot fi urmărite într-un număr de forme de divertisment din secolul al XIX-lea, inclusiv music hall, opera comică, burlesque, vodevil, variety show, pantomimă și minstrel show. Aceste divertismente timpurii au amestecat tradițiile baletului francez, acrobația și interludiile dramatice” [1].

²⁷ E-mail: agninabec@yahoo.com

Precursori și libretiști ai teatrului muzical din România

Precursorii musicalului pot fi considerate multe genuri ale teatrului muzical: vodevilul, opera comică și opereta. Libretiștii Vasile Alecsandri (1792-1854), Costache Negruzzi (1808-1868), Matei Millo (1814-1896), Eugeniu Carada (1836-1910) și compozitorii Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), Eduard Wachmann (1836-1908), Eduard Caudella (1841-1924) și Iacob Mureșianu (1857-1917) au contribuit la dezvoltarea genurilor teatrului muzical pregătind terenul pentru apariția primelor exemple ale genului supranumit *musical*.

Viața artistică din România era legată de reprezentațiile teatrale: elemente ale teatrului liric și ale celui dramatic. Aceste elemente coexistau în genul afirmat pe deplin al vodevilului, începând cu anul 1830. Unul din primele spectacole ale genului l-a avut Teatrul de vodevil român, întemeiat în 1866 la București de către actorul și dramaturgul român Iorgu Caragiale (1826-1894). O creație vastă, care cuprinde aproximativ 50 de vodevili și cuplete de comedii musicale, aparține compozitorului E. Wachman, fiul lui Johann Andreas Wachmann (1807-1863), cunoscut creator de vodevil și operetă. Iată câteva titluri din creația sa: vodevilurile *Păunașul codrilor* (1857), *Prăpăștiile Bucureștiului* (1858), *Spoielile Bucureștilor* (1863) ș.a. La completarea repertoriului național prin creații de valoare, majoritatea cu substrat istoric, a contribuit și compozitorul E. Caudella, vodevilul *Harță-Răzeșul* (1872), scris pe textul lui V. Alecsandri.

O listă impresionantă de creații compuse pe textele unor cunoscuți scriitori ai vremii îi aparține compozitorului A. Flechtenmacher. Astfel, în anul 1848, pe textul lui C. Negruzzi a fost compus vodevilul *Doi țărani și cinci cârlani* (1848). Inspirat din operele lui V. Alecsandri, a compus vodevilurile: *Iorgu de la Sadagura* (1844), *Iașii în carnaval* (1845), *Piatra din casă* (1847), *O nuntă țărănească în Moldova* (1848), *Scara mâței* (1850), *Cinel-cinel* (1857), *Banii, gloria și amorul* (1861), *Millo director* (1865). Creația *Răzvan și Vidra* (1867) este o dramă istorică pe textul lui B.P. Hașdeu. Compozitorul este autorul muzicii pentru piesele de teatru *Provincialul Vadră* (1846), pe textul lui Alecu Russo (1819-1959), și o serie a *Chirițelor*, pe textul lui V. Alecsandri: *Coana Chirița în Iași sau Două fete și-o neneacă*, *Întoarcerea Coanei Chirița* și *Coana Chirița în provincie*, toate fiind realizate în 1850.

Revalorizarea teatrului muzical românesc la nivelul culturii europene se edifică cu ajutorul genului cunoscut ca un adevărat amalgam de elemente ale vodevilului cu cele ale operei comice, prin legătura realizată de corespondenții săi: *opera comică* franceză, *opera bufă* italiană, *singspiel*-ul german sau *zarzuela* spaniolă [2 p. 615]. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea vodevilul pierde teren în fața operetei, punându-și amprenta atât din punct de vedere cantitativ, dar și calitativ, prin numerele muzicale care susțin derularea acțiunii. Tot în această perioadă se remarcă cristalizarea genului de operetă prin contribuția celor două școli: cea franceză, prin aportul eminent al lui Jacques Offenbach (1819-1880), și cea vieneză, reprezentată magistral de către Johann Strauss-fiul (1825-1899).

Un moment de referință în istoria teatrului muzical din România îl reprezintă punerea în scenă a primei operete românești *Baba Hârca* (1848), de A. Flechtenmacher. Drumul trasat de *Baba Hârca* a lui A. Flechtenmacher este continuat de Ciprian Porumbescu (1853-1883), opereta sa *Crai Nou* (1882) fiind reprezentativă pentru acest gen. Cronicarii din acea vreme afirmă că partitura tânărului maestru a fost „...ruptă din sufletul poporului” [3 p. 269], valoarea muzicală fiind sporită de inspirația genurilor folclorice românești: doina, hora, cântecul batrânesc, dansul de țară și romanța lăutărească.

Istoriograful muzical O.L. Cosma, în volumul său *Hronicul muzicii românești*, remarcă: „Abia în 1882, o dată cu apariția lui Crai Nou, putem consemna un salt calitativ în operetă, abia atunci trăsăturile

genului, fundamentate în creația lui Offenbach și J. Strauss, se identifică întru totul într-o operetă românească. Din acest moment putem vorbi despre opereta națională în sensul clasic al noțiunii, întrunindu-se cerințele dramaturgico-muzicale ale genului. Până atunci opereta fusese o formă teatral-muzicală ce-și justifica determinarea nu atât prin virtualitățile componistice, cât prin titlu. În acest fel, avem de-a face cu o etapă pregătitoare cu lucrări ce ar putea fi cotate astăzi ca fiind semioperete sau operete improprii” [4 p. 61].

Conform dicționarului digital, „Genul operetei române tinde să-și părăsească tiparele tradiționale, căutând forme de expresie mai puțin convenționale, mai moderne în scriitură, apropiate de sensibilitatea publicului contemporan. Pe măsura înnoirilor generale din limbajul muzical și din dramaturgie, prin apariția și uneori sub influența unor noi forme de spectacol pop, teatrul de revistă, filmul și televiziunea, se remarcă printr-o creație relativ bogată la începuturile teatrului muzical românesc. Acest gen nou afirmat cu consecvență reprezintă o finalitate educativă și un puternic caracter național” [5].

Muzicologul Octavian Lazăr Cosma (n. 1933) scoate în evidență deosebiri între vodevil și operetă: „În operetele din a doua jumătate a secolului XIX muzica nu mai este un simplu purtător al textelor cupletelor, ca în vodevilurile lui Flechtenmacher sau Wachmann ci, printr-o mai mare consistență, ea are o contribuție importantă în adâncirea și intensificarea efectului dramatic urmărit de libret” [6 p. 88].

La afirmarea genului de operetă românească a contribuit și compozitorul E. Caudella. În anul 1880, la Iași, a fost montată prima sa operă comică românească *Olteanca*. În același an a fost pusă în scenă și opera comică *Urechile bărbatului în dar de nuntă*, compusă de Eduard Caudella și Gustav Otremba (1833-1891), pe un libret de Gheorghe Bengescu-Dabija (1844-1916), care s-a bucurat de un mare succes. În creația sa *Olteanca*, E. Caudella folosește corurile pe voci egale *Corul fetelor la tors*, din actul întâi și *Marșul oștenilor* din actul secund. Au urmat opereta *Fata răzeșului* (1881), opera bufă *Hatmanul Baltag* (1882), pe libretul lui C. Negruzzi și I.L. Caragiale, opereta *Beizadea Epaminonda* (1883), pe libretul lui C. Negruzzi. George Ștephănescu (1843-1925) este un alt compozitor care a creat în genul de operetă; din creațiile sale putem nominaliza: *Cometa*, *Mama soacră*, *Scaiul bărbaților*, pe textul lui T. Speranța. G. Ștephănescu este cel care, în 1885, a fondat *Compania Lirică Română*. Un rol important l-a avut și Constantin Dimitrescu (1847-1928), cu creațiile sale: *Sergentul Cartuș* (1895), operetă în două acte, pe un libret de I. Apostolescu (1876-1918) și opera comică *Nini* (1897), pe textul lui D. Ionescu-Zane, precum și *Sânziana și Pepelea* (1899) – o feerie în cinci acte pe un libret de V. Alecsandri. Creațiile lor marchează un incontestabil progres al genului de operetă românească.

În cartea sa *Opereta și lunga ei poveste* muzicologul și compozitorul George Sbârcea (1914-2005) ne relatează: „Fiind concepute, cum remarcau cronicarii ziarelor vremii, „sub forma națională și având un scop național”, ele au pus în lumină o fizionomie artistică de excepție și, totodată, intenția tenace de a educa și prepara publicul în vederea înțelegerii unui teatru muzical de mai înaltă ținută. Chiar dacă urechea avertizată a publicului de azi nu le mai gustă, aceste vodeviluri și „operete” n-au fost apariții hibride, ci, dimpotrivă, punctul de plecare al unui teatru muzical autohton” [3 p. 262].

Dezvoltarea genurilor care aparțin teatrului muzical de orientare non-academică în prima jumătate a secolului al XX-lea a fost stimulată de dezvoltarea mișcării teatrale, apariția trupelor noi de teatru, artiștilor, cântăreților, regizorilor, directorilor de teatru. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea pe multe scene ale celebrelor terase bucureștene *Union*, *Oteteleșanu*, *Rașca* au evoluat trupe care jucau spectacole de teatru muzical și operetă.

Opereta și vodevilul au început să fie sprijinite de artiști. Tenorul Constantin Grigoriu (1866-1918) a pus bazele celei mai reprezentative companii de operetă din țară, Compania Lirică Română, care s-a înființat în anul 1904, el fiind considerat întemeietorul operetei românești. Împreună cu trupa sa prezenta spectacole în vestita terasă din parcul Oteteleșanu din centrul Bucureștiului, care devine, pe la sfârșitul primului deceniu al secolului al XX-lea, un loc de întâlnire pentru mulți scriitori, artiști plastici și actori. Această trupă a prezentat aproape tot repertoriul de operetă, făcând astfel cunoscuți artiști precum: sopranele Florica Cristoforeanu (1886-1960) și Mara d'Asti (1871-1950), mezzo-soprana Florica Florescu (1887-1960), tenorul Ion Băjenaru (1863-1921), George Niculescu-Basu (1882-1964) ș.a.

Un alt nume de referință al teatrului muzical este Nae Leonard (1886-1928), care s-a făcut remarcat prin calitățile sale vocale excepționale, supranumit prințul operetei; debutează pe scenă, angajându-se la Trupa de comedii și operete Nicu Poenaru. În 1904 își desfășoară activitatea într-o trupă de provincie, Trupa artistică a lui Alexandru Marinescu, cu care a efectuat mai multe turnee prin țară. Mai târziu a fost invitat să joace și în cadrul Companiei Lirice a lui C. Grigoriu, interpretând rolurile principale din *Pericola* de J. Offenbach, *Contele de Luxemburg* de F. Lehár și *Mascota* de E. Audran. Însă marele renume îl va dobândi jucând rolul lui Daniello, când s-a prezentat celebra operetă *Văduva veselă* (1906) a lui F. Lehár (1870-1948).

După terminarea studiilor din Paris (1909) N. Leonard își continuă cariera sa prin țară, dar și în străinătate. Din repertoriul său liric fac parte operetele: *Povestirile lui Hoffman*, *Contesa Marița*, *Sylvia* și *Baiadera*.

Omul de teatru Constantin Tănase (1880-1945), cupletist, actor de scenă și de vodevil a pus bazele teatrului de revistă *Cărăbuș* (1919) din București, îmbinând trăsăturile genuistice ale teatrului de revistă și ale cabaretului pe parcursul următorilor 20 de ani. În perioada anilor 1930-1940 a evoluat cu succes și în trupa de revistă și operetă a Teatrului *Alhambra*, într-o concurență fidelă și o completare benefică pentru dezvoltarea acestui gen.

De istoricul operetei române este strâns legat numele lui Ion Dacian (1911-1981), unul dintre cei mai mari artiști ai operetei române. Un citat remarcabil legat de acest nume îi aparține Margaretei Zirra (1930-2022), critic de artă, publicistă și balerină a teatrului de operetă: „Splendoarea operetei moderne s-a născut odată cu Ion Dacian și s-a stins odată cu el. ... Vocea lui unică dăinuie în spațiul nostru spiritual” [7].

După anul 1950, o contribuție remarcabilă în dezvoltarea operetei românești au avut-o compozitorii: Gherase Dendrino (1901-1973), Filaret Barbu (1903-1984), Nicolae Kirculescu (1903-1985), Elly Roman (1905-1996), Alfred Mendelsohn (1910-1966), Viorel Doboș (1917-1985), Henry Mălineanu (1920-2000), Florin Comișel (1922-1977), George Grigoriu (1927-1999).

Iată câteva titluri din creația acestor compozitori români: *Lăsați-mă să cant* (1954), în două acte, este o operetă a compozitorului G. Dendrino pe libretul lui Erastia Sever, Liliana Delescu (1932-2002) și V. Cosma. Premiera a avut loc la Teatrul de Operetă din București, pe 30 octombrie a anului 1954. În data de 29 iunie 1972, cu prilejul înființării secției de operetă în cadrul Filarmonicii de Stat Oltenia, opereta lui G. Dendrino a fost montată sub conducerea muzicală a dirijorului craiovean Teodor Costin (1923-2010), soliști fiind: tenorul Filimon Siminic (1942-2014), Valentina Mănescu (n. 1972); corul a fost condus de dirijorul și compozitorul Alexandru Racu (1937-2017).

O altă creație ce aparține aceluiași autor este o operetă în două acte *Lysistrata*, libretul aparține lui Nicușor Constantinescu (n. 1980) și George Voinescu (1918-1999). Premiera a avut loc la Teatrul de Stat de Operetă din București pe 31 decembrie 1960.

Un alt compozitor reprezentativ al genului de operetă românească este Filaret Barbu cu lucrarea sa de debut, vodevilul *Privighetoarea albă* (1924). Compozitorul a scris 16 lucrări muzical-teatrale, fiind apreciate printre creatorii de operetă din secolul al XX-lea. De un real succes s-au bucurat operele: *Armonii bănațene* (1935), *Florentina* (1940), *Izbânda vieții* (1947), *Ana Lugojana* (1950), *Culegătorii de stele* (1954), *Soarele Londrei* (1972), *Leonard* (1972), *Răspântia* (1974), *Leonard* (1976), *Adâncile iubiri* (1977), *Urmașii Meșterului Manole* (1980), *Fata moșului cea harnică* (1982) ș.a.

Compozitorului Florin Comișel îi aparțin operele: *Izbânda vieții* (1947), *Culegătorii de stele* (1954), *Soarele Londrei* (1970), *Răspântia* (1974) și *Adâncurile iubirii* (1977).

Compozitorul N. Kirculescu a scris comediile muzicale: *Suflet candriu de papugiu* (1940), *Un băiat iubea o fată* (1941), *Atlantida* (1942), *Contele de Monte-Cristo* (1942), *Dragoste cu cântec* (1944), *Primăvara, bat-o vina* (1945), *Sfinxul din Hollywood* (1945), comedia *Îngerul albastru* (1946) ș.a. A urmat opereta *N-a fost nuntă mai frumoasă* (1950), pe libretul H. Nicolaide și H. Negrin (1896-1964), premiera a avut loc pe 7 februarie 1951, la București. Scenografia a fost semnată de George Teodorescu (1919-1999), conducerea muzicală aparține dirijorului și fondatorului operei române Egizio Massini (1894-1966), iar coregrafia – Elenei Penescu-Liciu (1910-1996).

Opereta *Întâlnire cu dragostea* (1962) a fost concepută pe libretul poetului, compozitorului și regizorului Bogdan Căuș (1920- 2000) în colaborare cu compozitorul Floricel Kirculescu (1903-1985). Autorului îi aparține și opereta radiofonică *Aventurile Baronului Munchhausen* (1955).

Un alt compozitor care a contribuit la dezvoltarea genului este Elly Roman (1905-1996). Fiind fondatorul orchestrei *Jazzul Elly Roman*, și-a desfășurat activitatea sa ca dirijor în teatrele de revistă *Cărăbuș*, *Alhambra* și *Atlantic*. Pe lângă piesele care aparțin genului de muzică cultă, a compus spectacole de revistă, precum și operele: *Barbara* (1946), *Rapsodia țiganilor* (1948), *Prichindel și Mărunțica* (1955), *Colomba* (1956), *Fetele din Murfatlar* (1960), *Sfârșitul pământului* (1968), *Violete de Parma* (1980). Merită de menționat că E. Roman a fost printre primii compozitori români care au inclus în partiturile sale muzica pop vestică din mijlocul secolului al XX-lea (de exemplu, twist).

Viorel Doboș (1917-1985), un alt compozitor și dirijor român, autor al unor creații numeroase – *Paloș Voinicul* (1948), *Cântecul munților* (1949), *Târșița și Roșiorul* (ambele create în același an – 1950), *Copita de argint* (1952), *Scufița Roșie* (1953), *Nimfa litoralului* (Nausica, 1967), *Ultimul secret* (1985). George Grigoriu (1927-1999) s-a dedicat compoziției de muzică ușoară și muzicii de film. În palmaresul lui regăsim muzica pentru operele *Se mărită fetele* (1973) și *Valurile Dunării*, cea din urmă fiind cântată pe marile scene ale lumii de soprana Angela Gheorghiu (n. 1965). Merită de adăugat numele lui Henry Mălineanu (1920-2000), compozitor de muzică ușoară, romane, operetă, comedii muzicale, muzică de film și de teatru evreiesc din România.

Menționăm și o listă impresionantă de spectacole de revistă: *Primăvară în do major și Barașeum '42* (1942), și *Dai un ban, dar face*, jucate pe scena teatrului *Barașeum* (1943). O serie de creații muzical-teatrale a unor reviste sunt întrunite prin imaginea Giocondei: *Gioconda Place* (1942), jucat pe scena teatrului *Gioconda*, *Răpirea Giocondei* (1945, teatrul *Gioconda*), *Aliații Giocondei*, *Gioconda la Savoy* (1946), *Gioconda pe puncte* (1947). În 1948 scrie *Doi băieți și două fete*, spectacol jucat pe scena teatrului *Boema*. Urmează *Estrada primăverii* (1950), *Între noi, femeile* (1950), spectacol jucat la Teatrul de Revistă, *Concert în hazliu* (1960), Expoziție de muzică ușoară (1963), *Revelion în Iulie* (1968), în colaborare cu fondatorul Teatrului de revistă *Fantasio*, Aurel Manolache (1931-2010), spectacol jucat la Teatrul de revistă *Fantasio* din Constanța ș.a.

Încercând să analizeze specificul musicalului românesc, în cartea sa *Actorul de musical sau tripla amenințare*, Dana Rotaru face referire la anumite trăsături specifice: „Musicalurile autohtone sunt fie creații originale, fie valorifică piese de teatru sau basme/opere literare românești care devin, astfel, creații originale. Când vorbim de creații originale ne referim la toate proiectele concepute pentru a fi puse în scenă ca musicaluri” [8 p. 54]. Aceste trăsături menționate în citatul anterior, se regăsesc în musicalurile provenite din piesele de teatru.

Regizoarea de teatru românesc Sanda Manu (1933-2023) a montat în anul 1966 musicalul *Au fost odată două orfeline*. Acest spectacol a fost realizat de echipa de producție: scriitorul și actorul român, autor de scenarii, versuri și adaptări dramatice – Eugen Mirea (1894-1973), compozitorul H. Mălineanu, scenograful Liviu Popa (1921-1977) și dirijorul Jean Ionescu (1928-1994). Spectacolul a fost prezentat pe scena Teatrului *I. Nottara* în stagiunea anilor 1965-1966.

În anul 1970 a fost montat musicalul *Alcor și Mona* după piesa de teatru *Steaua fără nume* a dramaturgului și criticului literar Mihail Sebastian (1907-1945), libretul aparținând lui S. Manu și F. Buref (1937-2016) [9].

Musicalul *Bună seara, domnule Wilde*, în regia lui Alexandru Bocăneț (1944-1997) este un spectacol complex, inspirat din dramaturgia universală cu piesa originală *Ce înseamnă să fii onest* de Oscar Wilde (1854-1900), care a fost prezentat în premieră pe 28 noiembrie 1971, la Teatrul *Nottara* din București. Coregrafia spectacolului a aparținut lui Cornel Patrichi (1944-2016), decorurile au fost asigurate de scenograful Sică Rusescu (1945-2004), iar costumele au fost realizate de Lidia Radian. Acest spectacol a fost cel mai jucat din istoria genului, iar tendința care valorifică piesa de teatru românesc a fost continuată și prin montarea spectacolului *Lady X*, în anul 1974.

La începutul anilor 1980 ai secolului trecut apare musicalul *Fratele meu Charles* (1982), compus de Edmond Deda (1920- 2006) pe un libret de Alecu Popovici (1927-1997, care a fost inspirat din comedia *Școala bărfelilor* a lui Richard Brinsley Sheridan (1751-1816). Alt musical autohton este *Misterele Londrei* (1995), realizat după faimoasa piesă *Pygmalion* scrisă de G.B. Shaw, creatorii acestuia fiind compozitorul Dan Ștefănică (1944-2010), textierul Eugen Rotaru (1941-2018) și regizorul Dominic Dembinski (n. 1957).

Începutul unui secol și al unui mileniu nou însemna o etapă următoare în evoluția genului de musical pe scena românească. Astfel, la Teatrul Național de Operetă și Musică *Ion Dacian* din București a fost montat spectacolul *Ce înseamnă să fii Bonbury* (2007), în regia lui Vlad Massaci (n. 1968) și coregrafia lui Florin Fieroiu (sursă necunoscută referitor la anii de viață). Muzicologul George Sbârcea (1914-2005) nota următoarele: „Prin muzică Henry Mălineanu a reușit să redea nu numai o atmosferă de autenticitate londoneză, ci, prin pitorescul evocării, a asigurat și o ritmică de o deosebită sugestie acțiunii, prezentării și interpretării caricaturale a personajelor (...). O feerică aventură de teatru muzical – iată ce au realizat Eugen Mirea și Henri Mălineanu cu *Bună seara, domnule Wilde!*” [3 p. 296].

Vânătoarea de balene (2007) este un musical transpus pe muzica lui R.A. Diaconu (care a avut dubla calitate: de compozitor și actor), pe versurile lui V. Valgard. Echipa de producție a fost formată în mare parte din studenți. În rolul principal a evoluat soprana Marta Sandu (n. 1990), care în acest proiect a asigurat și pregătirea vocală a studenților. Din distribuție au făcut parte: M. Sandu – *Jeune femme*, S. Tarța – *Femme en deuil*, A. Unguru – *Homme 1*, R.A. Diaconu – *Homme 2* și C.Ulici – *Joueur de billiard* ș.a.

Inspirat din tragedia lui O. Wilde prozator, poet și dramaturg, compozitorul R.A. Diaconu montează o altă premieră la Teatrul *Masca* din București, spectacolul *Salome* (2012). Muzicalul are la bază drama controversată a lui O. Wilde, însă, spre deosebire de piesa inițială, spectacolul gândit prin

prisma regizorală a lui R.A. Diaconu impresionează prin complexitatea jocului actoricesc, muzica este extrem de sugestivă și bine sincronizată cu trăirile intense ale personajelor, pe care le evidențiază. Iată distribuția aceluși spectacol, actorii: Sorin Dinculescu (n. 1957) în rolul lui Irod, Ana-Maria Pâslaru (n. 1961) în rolul Herodiadei, în rolul Salomeea este distribuită Emilia Manea (n. 1989), Alexandru Nagy (n. 1990), în rolul lui Ioan Botezatorul și Victor Apetrei (n. 1983) este distribuit în rolul lui Naraboth. Coregrafia îi aparține Felicie Dalu (n. 1962), scenografia și costumele aparțin Mădălinei Cristina Troneci, iar pregătirea vocală a actorilor a fost realizată de Haricleea Bădescu (n. 1976). Regizorul ne dezvăluie trăirile interioare ale *Salomeei*, ne descrie puritatea ei și, totodată, cealaltă latură, cea a seducției, prin muzică și dans. Punând multă pasiune în musical, R.A. Diaconu susține, că musicalul „...este cea mai pură și completă formă a manifestării spectaculare și conține în materialul său structural toate artele, cu exigența unor standarde reale și obligatoriu convingătoare” [10].

După cum afirmă sursa hotnews.ro, „Salome este un spectacol despre descoperirea celor mai adânci obsesii din interiorul uman. Obsesii, care au toate la bază încălcarea unei ordini supraumane, unei orânduiri ancestrale, pe care omul, în dorința bolnavă a căutării și a asumării puterii totale asupra a tot ce trăiește, o încalcă, uitând că, la urma urmelor, undeva, totul îi stă scris deja. *Salome*, prințesa Iudeei, fiica împărătesei Herodiada și nepoata regelui Irod, ulterior tată vitreg, este scindată, în devenirea ei din față în femeie, între nevoia de puritate și pofta carnală pe care i-o trezește Ioan Botezătorul” [11].

Actorul și directorul teatrului *Masca*, Mihai Mălaimare (n. 1950), consideră că acest musical este unul „de excepție”, caracterizându-l astfel: „Controversata dramă cândva interzisă lui Oscar Wilde este o poveste despre decadentă, păcat, sacrificii, iubire în toate formele ei și implacabilitatea destinului. Patosul, intensitatea și euforia care definesc jocul actorilor vă vor purta într-o călătorie incredibilă și răvășitoare în timp într-un muzical de excepție” [12].

Musicalul *Căinele grădinarului*, după piesa lui L. de Vega, este o adaptare muzicală, care îi aparține lui Sorin Chifiriuc (n. 1950), chitarist, interpret și compozitor de muzică rock. Inițial a fost montat în regia semnată de Șerban Puiu (n. 1971). Spectacolul a fost realizat de Florian Pittiș (1943-2007), regizor de comedii și actor. Acest spectacol a fost jucat de-a lungul mai multor stagiuni la Teatrul *Bulandra* din București. Din distribuție au făcut parte: Emilia Popescu (n. 1966), Oana Pellea (n. 1962), Mihai Gruia Sandu (n. 1956), Răzvan Ionescu (n. 1955), F. Pittiș, Manuela Ciucur (n. 1963), Marcel Iureș (n. 1951).

Prin urmare, putem afirma că în ultimele decenii ale secolului al XX-lea repertoriul teatrelor muzicale a fost completat cu primele exemple ale musicalului național.

Concluzii

Făcând referire la orientările timpurii ale secolului al XX-lea, putem spune că în România au apărut primii muguri ai acestui gen sincretic de divertisment, dezvoltat de compozitorii și libretiștii autohtoni. Primele exemple de musicaluri au apărut în anii 1970. Într-o mare varietate de exemple din dramaturgia mondială sunt folosite bazele literare ale autorilor: O. Wilde, L. de Vega, G.B. Shaw, W. Shakespeare, R.B. Sheridan ș.a.

Apariția genului de *musical* în spațiul românesc a fost precedată de diferite genuri ale teatrului muzical de orientare non-academică: vodevil, operă comică, operetă, variété, teatrul de revistă. S-a format o listă impresionantă de lucrări care aparțin genurilor sus-menționate care au pregătit apariția *musicalului* în România în urmă cu 150 de ani.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea teatrul muzical românesc se perfecționează și variază de la vechea operetă până la musicalul propriu-zis. Prin urmare, dramaturgia literaturii române este

reprezentată de: *Chirițele, Piatra din casă, Sânziana și Pepelea* după piesele lui V. Alecsandri, *O noapte furtunoasă* și *O soacră* de I.L. Caragiale, *Trei Crai de la Răsărit* de B.P. Hașdeu, *Titanic Vals* și *Fulgi de nea* ale lui T. Mușatescu ș.a.

În ceea ce privește compozitorii, putem afirma că se formează o întreagă pleiadă care contribuie la dezvoltarea genului de musical: E. Deda, H. Mălineanu, G. Dendrino, M. Sebastian, T. Popa, N. Alifantis, R.A. Diaconu, D. Ștefănică, E. Sarosy, S. Chifiriuc, L. Casvassi, A. Milea, A. Hanu, R. Vlad, C. Dăscălescu, M. Țeicu, A. Manolache, D. Lupu, Ș. Ursachi ș.a.

Din punct de vedere al stilului, nu putem afirma că există elemente de limbaj muzical bine definit, din cauza faptului că unii compozitori au studii de specialitate, iar alții nu. Majoritatea autorilor de musical au fost compozitori de muzică ușoară, având doar experiență componistică în genurile de muzică pop și a șlagărelor.

Referințe bibliografice

1. Musical. In: *Britannica* [online]. [accesat 02 noiem. 2022]. Disponibil: <https://www.britannica.com/art/musical>
2. BUGA, A., GALESCU, O. *Opereta, zarzuela, musicalul*: Ghid. Blaj: Buna Vestire, 2008.
3. SBÂRCEA, G. *Opereta și lungă ei poveste*. București: Editura Muzicală, 1979. ISBN/COD 551 PIBOP.
4. COSMA, O.L. *Hronicul Muzicii Românești*. Vol.1. București: Editura Muzicală, 1973.
5. Operetă. In: *DEX.md* [online]. [accesat 11 noiem. 2022]. Disponibil: <https://www.dex.md/definitie/operet%C4%83>
6. COSMA, O.L. *Opera românească: Privire istorică asupra creației lirico-dramatice*. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1962, p. 88.
7. CARAMAN FOTEA, D. *Ion Dacian, o glorie a operetei românești* [online]. [accesat 22 dec. 2022]. Disponibil: <http://www.cimec.ro/Muzica/Cronici/DCFotea45.htm>
8. ROTARU, D. *Actorul de musical sau tripla amenințare*. București: UNATC Press, 2017. ISBN 978-606-8757-24-7.
9. DANALACHE, P. Week-end-ul devoratorilor de musical „Bună seara, Domnule Wilde!” [online]. In: *Magna News*: [site]. 29 ian. 2019 [accesat 20 ian. 2023]. Disponibil: <https://magnanews.ro/2019/06/week-end-ul-devoratorilor-de-musical-buna-seara-domnule-wilde/>
10. Salomeea cu mască și fără mască [online]. In: *Antena I*: [site]. 19 ian. 2012 [accesat 18 ian. 2023]. Disponibil: <https://a1.ro/timp-liber/evenimente/salomeea-cu-masca-si-fara-masca-id19434.html>
11. Premiera cu spectacolul „Salome” la Teatrul Masca [online]. In: *NotNews.ro*: [site]. 10 ian. 2012 [accesat 26 ian. 2023]. Disponibil: <https://www.hotnews.ro/stiri-cultura-11155723-premiera-spectacolul-salome-teatrul-masca.htm>
12. Salomeea cu mască si fara mască [online]. In: *Antena I*: [site]. 19 ian 2012 [accesat 16 oct. 2022]. Disponibil: https://a1.ro/timp-liber/evenimente/salomeea-cu-masca-si-fara-masca-id19434.html_

РАННЕЕ ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ СТЫРЧИ. РОМАНСЫ НА СТИХИ ФЕДОРА ТЮТЧЕВА

CREAȚIA VOCALĂ TIMPURIE A LUI ALEXEI STÂRCEA. ROMANȚE PE VERSURILE LUI FIODOR TIUTCEV

ALEXEI STÂRCEA'S EARLY VOCAL CREATION. ROMANCES ON POEMS OF FYODOR TYUTCHEV

ELENA BUGOR²⁸,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-7196-4056>

TATIANA BEREZOVICOVA²⁹,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-1219-8494>

CZU 784.3:781.6

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

Статья посвящена вокальному творчеству Алексея Стырчи (1919-1974), известного композитора, певца, педагога. Ранние романсы, относящиеся к 1946-1955 гг., представляют собой примеры любовной лирики. Некоторые вокальные пьесы этого периода – такие, как „День вечереет” на стихи Ф. Тютчева, „Так и рвется душа” на стихи А. Кольцова – вошли в современный концертный и педагогический репертуар. В статье рассмотрены два ранних романса А. Стырчи на стихи Ф. Тютчева, которые анализируются с точки зрения формы, поэтического содержания, взаимодействия музыки с литературным текстом, музыкального языка, вокального исполнения.

Ключевые слова: Алексей Стырча, лирический образ, вокальная партия, поэтический текст, романс, Федор Тютчев

Articolul este dedicat creației vocale a lui Alexei Stârcea (1919-1974), cunoscut compozitor, cântăreț, pedagog. Romanțele timpurii datează din anii 1946-1955 și reprezintă exemple ale liricii de dragoste. Unele piese vocale semnate în perioada de referință, cum ar fi „Spre apus” („День вечереет”) pe versurile lui F. Tiutcev sau „Cere sufletul meu” („Так и рвется душа”) pe versurile lui A. Kolțov, au intrat în repertoriul concertistic și pedagogic contemporan. În articol sunt examinate și analizate două romanțe ale lui A. Stârcea pe versurile lui F. Tiutcev din punct de vedere al formei, conținutului poetic, interacțiunii muzicii cu textul literar, limbajului muzical, interpretării vocale.

Cuvinte-cheie: Alexei Stârcea, imagine lirică, partida vocală, text poetic, romanță, Fiodor Tyutchev

The article is dedicated to the vocal creation of Alexei Stârcea (1919-1974), a famous composer, singer and pedagogue. His early romances dating back to the years 1946-1955 are examples of love lyrics. Some of the vocal pieces signed during the reference period, such as „The Day Is Nearing Evening” („День вечереет”) on lyrics by F. Tyutchev, or „The Soul Bursts Out of the Chest” („Так и рвется душа”) on verses by A. Koltsov, entered the contemporary concert and pedagogical repertoire. The article studies two romances by A. Stârcea on poems by F. Tyutchev, which are analyzed from the point of view of form, poetic content, the interaction of music with the literary text, musical language, vocal interpretation.

Keywords: Alexei Stârcea, lyrical image, vocal part, poetic text, romance, Fyodor Tyutchev

Введение

Прошло почти полвека со дня смерти композитора Алексея Стырчи (1919-1974), но его музыка продолжает и сегодня волновать человеческие сердца. Она покоряет искренностью, убедительностью воплощения музыкальных образов, раскрывает высокий гуманизм творческих идей художника, представителя музыкального искусства XX века.

²⁸ E-mail: elenabugor87@gmail.com

²⁹ E-mail: tatiana.berezovicova@amtap.md

Алексей Стырча проявил себя в разных музыкальных жанрах, однако предпочитаемой областью творчества для него всегда была вокальная лирика. Особое место в ней занимает жанр романса, который, как отмечает Е. Вдовина, «более всего соответствовал особенностям творческой натуры композитора. Именно здесь со всею полнотой выявилась лирическая направленность его таланта, его вкус к поэтическому слову, его понимание технических и выразительных возможностей вокала, его опыт вокального письма, основанный на глубоком знании классического и современного камерно-вокального репертуара» [1 с. 55]. В каждом романсе, относящемся к раннему периоду творчества, автор стремится вдумчиво раскрыть художественный образ, заложенный в поэтическом тексте, донести до слушателя трепетное живое чувство.

«Известно, – пишет А. Алябов, – что художественные результаты произведения определяются не только талантом создателя, но и чуткостью, одаренностью исполнителя. То и другое нашло на редкость счастливое сочетание в лице Алексея Георгиевича Стырчи» [2 с. 17]. Тот факт, что А. Стырча сам был незаурядным певцом и вокальным педагогом, не могло не найти отражения в композиторском творчестве. Его романсы прочно вошли в концертный и педагогический репертуар, они пользуются популярностью, как у маститых, так и у начинающих исполнителей, находя живой эмоциональный отклик у слушателей.

Ранний период творчества А. Стырчи

Ранний этап, определяемый исследователями как конец 40-х – середина 50-х годов, стал для композитора временем поисков, творческого роста, овладения мастерством. При этом уже в годы становления, ознаменованные, по мнению Е. Вдовиной, «зарождением стиля» [3 с. 55], заметна самобытность камерно-вокального творчества А. Стырчи. Как замечает Е. Клетинич, в его сочинениях раннего периода «отчетливо проступают стилистические черты, предвосхищающие творчество более зрелых периодов» [4 с. 90].

Романсы 1946-1955 гг. немногочисленны. Первые три из них (*Закат*, *Колыбельная* и *Жди у окна*) написаны композитором на собственные стихи. В основу остальных четырех положены тексты русских поэтов XIX века Ф. Тютчева (*День вечереет*, *Вечер*) и А. Кольцова (*Если встречу с тобой*, *Так и рвется душа*). Кроме названных сочинений, к раннему периоду относится *Вокализ*, который открыл целую страницу творчества композитора, посвященную данному жанру.

Композитор воплотил поэтические тексты в различных формах, характерных для вокальной музыки: таких, как куплетная (*Так и рвется душа*), простая двухчастная (*Вечер*), простая трехчастная репризная (*Жди у окна*, *Если встречу с тобой*), сквозная строфическая (*День вечереет*). Каждая форма вытекает из строения и смысла литературной основы.

Камерно-вокальная музыка А. Стырчи первого периода является образцом любовной лирики, она пронизана элегическими настроениями, философскими раздумьями. Второй план поэтического содержания связан с образами природы – на их фоне разворачиваются переживания героев, и именно они во многих случаях способствуют передаче человеческих чувств. При этом каждое душевное состояние А. Стырча передает в динамике, нередко доходя до драматических высот.

Центральное место в ранних романсах А. Стырчи по праву принадлежит мелодии. Она становится исходным импульсом, основой музыкального образа. Вокальной партии романсов свойственны тонкая задушевность и лиризм. Находясь в тесной взаимосвязи с аккомпанементом,

мелодия чутко отражает содержание слова, раскрывает сокровенные чувства, воплощенные в поэтическом тексте. Покоряет вдумчивое отношение композитора к каждому слову, внимание к выразительным деталям содержания. Для создания художественного образа в ранних романсах широко используются разнообразные приемы вокальной выразительности. При этом сочинения А. Стырчи порой ставят перед певцами сложные задачи, требующие поиска путей их преодоления.

На протяжении первого периода можно наблюдать определенную эволюцию романсового творчества композитора, что выражается в первую очередь в средствах музыкальной выразительности, которые постепенно усложнялись и становились более разнообразными. Остановимся более подробно на двух романсах на стихи Ф. Тютчева: *День вечереет* (1948) и *Вечер* (1955). Они созданы с интервалом в 7 лет и принадлежат, таким образом, к разным временным отрезкам первого периода творчества.

Романс *День вечереет*

Основой романса послужило стихотворение Ф. Тютчева *День вечереет, ночь близка...*, написанное в 1851 г. Из четырех строф стихотворного оригинала композитор отобрал первые три, которые легли в основу сквозной строфической формы *a b c*. Спокойная, раздумчивая первая часть рисует вечерний пейзаж (Пример 1 [5]):

Пример 1. А. Стырча. *День вечереет*

The musical score for 'День вечереет' consists of two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo' and the mood is 'dolce'. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The lyrics are written below the voice staff.

Вторая и третья части вносят в музыку существенный контраст. На протяжении обоих разделов происходит эмоциональное нагнетание, подчеркнутое секвенциями и длительным доминантовым органным пунктом. Развитие во второй части приводит к генеральной кульминации на ключевых словах «*лишь ты, волшебный призрак мой, / лишь ты не покидай меня*» (мелодическая вершина – звук b^2 на нюансе *ff*). Постепенная подготовка кульминации требует от вокалиста правильного распределения дыхания и точно выверенной единой вокальной линии. В третьей части выстроена еще одна динамическая волна, вершина и затухание которой приходится на последнее двустопие: «*и благодатна будет тень / для очарованной души*».

Музыка романса очень эмоциональна и представляет значительный интерес для исполнителей. Пластичная мелодическая линия развивается свободно и естественно, хотя в вокальном отношении есть непростые фрагменты. Так, начинающаяся спокойно мелодия первой части во второй фразе неожиданно меняет свой вектор: в вокальной партии появляется восходящий квинтовый скачок d^2-a^2 , которым композитор как бы иллюстрирует фразу «*длинней с горы ложится тень*». Неподготовленная высокая нота a^2 требует от вокалиста идеально выстроенного звукообразования и голосоведения.

Думается, что поэтический текст *День вечереет* привлек внимание А. Стырчи не только своим лиризмом, но и скрытым философским смыслом: по мнению Е. Вдовиной, в

стихотворении говорится не только о клонящемся к закату дне, но и о закате человеческой жизни [1 с. 60]. Что касается «волшебного призрака», то его можно истолковать как любовь, которая помогает перенести жизненные невзгоды – тем более, что в четвертой, неиспользованной строфе на вопрос «Кто ты? Откуда?» поэт дает ключ к трактовке загадочного образа:

Воздушный житель, может быть, –
Но с страстной женскою душой.

Романс *Вечер*

В отличие от стихотворения Ф. Тютчева *День вечереет, ночь близка...*, его раннее произведение *Вечер* отличается относительной простотой художественного замысла. В двух поэтических строфах воплощен образ уходящего дня:

Как тихо вест над долиной
Далекий колокольный звон,
Как шум от стаи журавлиной, –
И в звучных листьях замер он.

Как море вешнее в разливе,
Светлея, не колыхнет день, –
И торопливей, молчаливей
Ложится по долине тень.

Вместе с тем, простота стихов Ф. Тютчева часто бывает таковой лишь на первый взгляд. Известно, что стихотворение *Вечер* создано в 1820-е гг., когда молодой поэт вынужден был жить за границей. В тексте важную роль играют такие образы, как колокольный звон, журавлиная стая, море, тень – в них улавливается значение символов, с помощью которых Ф. Тютчев выражал обуревавшие его грусть и меланхолию. Возможно, именно эти чувства нашли отклик в душе А. Стырчи, также жившего на чужбине и переживавшего тоску по родине: известно, что в 1949 году он вместе с отцом был депортирован в Сибирь, откуда вернулся лишь в 1955-м [6 с. 160].

Исходя из строения литературной основы, композитор использует в романсе простую двухчастную безрепризную форму, составленную из двух контрастных периодов (*a b*). В качестве тематического обрамления композиции служит сходный музыкальный материал начального раздела *a* и коды. В этой тонкой вокальной миниатюре раскрывается живописно-изобразительный дар композитора, его способность передать с помощью музыкальных средств не только внутренний мир человека, но и образы окружающего мира: отзвуки колокольного звона в первой части, переливы волн – во второй.

Первая часть (*Andante sensibile*) разворачивается спокойно, неторопливо, с некоторым ускорением (*Poco mosso*). Во втором предложении применен прием энгармонической замены звука *dis* на *es*, облегчающей осознание вокалистом переключения в новую тональность бемольной сферы (Пример 2 [7]).

Пример 2. А. Стырча. Вечер

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 6/8. It is marked 'Andante sensibile' and 'mp'. The piano part is written in treble clef with the same key signature and time signature, marked 'Poco mosso'. The score includes Russian lyrics: 'Как ти-хо ве-ст над до-ли-ной... Да-ле-кий ко-ло-коль-ный звон, Как шум от ста-и жу-рав-ли-ной, и в звуч-ных листь-ях за-мер он...'. There are various musical markings such as 'enh.', 'dim.', 'poco rit.', and 'rit.' throughout the score.

Мелодическая линия строится из небольших по протяженности фраз, разделенных паузами, но во второй части (*Più animato*) мелодия приобретает широкое дыхание, начинаясь с резкого скачка на восходящую сексту c^1-a^2 . Неподготовленная кульминация представляет техническую сложность для исполнителя, основная задача – спеть ее в высокой вокальной позиции, не меняя качество звука.

Кода объединяет в себе музыку начальной части романса и повтор последних слов текста («ложится по долине тень») – тем самым подчеркивается значимость образа тени, создающего композиционно-смысловую арку произведения. Не случайно слово «тень», завершающее романс на долгом звуке *h*, сопровождается «колокольным звоном» в партии фортепиано: по-видимому, в творчестве Ф. Тютчева тень символизирует закат жизни, что прочувствовано А. Стырчей и подчеркнуто в его романсе.

Выводы

Романсы *День вечереет* и *Вечер* написаны с семилетней разницей и в разных жизненных обстоятельствах, они отличаются по форме, отражающей литературную основу. Вместе с тем, сравнивая сочинения между собой, можно обнаружить приметы сходства в их композиционно-драматургическом решении. Наряду с этим, заметны и черты различия, выявленные в средствах музыкальной выразительности, которые во втором романсе отличаются большей сложностью и разнообразием.

Оба романса содержат в начальной фазе спокойный, неторопливый зачин, сменяющийся более подвижным, взволнованным развитием на основе секвенций. Завершающий раздел в обоих случаях представляет собой небольшую коду, в которой возвращается материал зачина – такая тематическая переключка обеспечивает композиции образно-музыкальное единство. Вокальная партия в зачинах выстроена из небольших пластичных фраз, в развивающих же разделах она приобретает черты мелодии широкого дыхания. Одна из задач, стоящих перед певцом, – обеспечить безупречную кантилену в исполнении мелодической линии. Каждый раздел формы содержит свою кульминацию – местную или генеральную, подготовленную или неожиданную, которая должна быть соответствующим образом реализована вокалистом при поддержке партии фортепиано.

Романс *День вечереет* решен в традициях романтической гармонии с использованием средств одноименного мажоро-минора. Пьеса *Вечер* местами отличается более изысканным гармоническим языком, в ней эффектно применены диссонирующие созвучия и красочные сопоставления аккордов, принадлежащих неродственным тональностям. Это накладывает отпечаток на строение мелодии, которая требует от вокалиста чуткого ладомелодического осмысления и точного воспроизведения.

Определенную сложность для исполнителей представляют метроритмические средства. Так, в зачинах пьес применяется переменный метр, позволяющий композитору достаточно гибко подойти к воплощению поэтического текста. Наряду с этим, в обоих романсах используется полиметрия, приводящая к несовпадению внутритактовых акцентов в вокальной и фортепианной

партиях. Например, во второй части романса *День вечереет* в вокальной партии восьмые группируются как в размере 3/4, а в фортепианном аккомпанементе соблюдается общий размер 6/8, при этом у пианиста на каждую восьмую мелодии приходится триоль шестнадцатыми нотами с паузами. В романсе *Вечер* композитор еще более усложняет задачу координации: в тт. 6–7 партии голоса и фортепиано изложены одновременно в разных размерах (2/4 – 3/8; 4/4 – 6/8).

Романсы А. Стырчи олицетворяют гармоничность мироощущения композитора, его тонкую связь с природой, умение передать с помощью ее образов самые глубокие человеческие чувства и переживания. Ранние романсы характеризуются эмоциональной насыщенностью, ясной мелодичностью и богато развитым, красочным фортепианным сопровождением, в них отражается знание вокальной природы и выразительных возможностей человеческого голоса.

Анализ двух романсов А. Стырчи показал, что на протяжении первого периода творчества его музыкальный язык претерпел определенную эволюцию, став более сложным и разнообразным. Вместе с тем, в романсах, написанных на разных этапах раннего периода, заметны и общие черты, что можно связать с постепенной выработкой композитором собственного стиля.

Библиографические ссылки

1. ВДОВИНА, Е. *Молдавский советский романс*. Кишинев: Литература артистикэ, 1982.
2. АЛЯБОВ, А.А. Г. Стырча: биографический очерк (1919–1974). В: *А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979, с. 7–22.
3. ВДОВИНА, Е. Верен романсу. В: *А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979, с. 44–94.
4. КЛЕТНИЧ, Е. Алексей Стырча. В: КЛЕТНИЧ, Е.С. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература артистикэ, 1984, с. 87–139.
5. *День вечереет*. В: *Романсы молдавских композиторов*. Кишинев: Госиздат МССР, 1958, с. 124–133.
6. DĂNILĂ, A. Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian. Alexei Stârcea: „Inima Domnicăi” („Domnica”, „Eroica Baladă”). In: *Arta*, 2012. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Epigraf, 2012, pp. 158–162. ISSN 1857-1050.
7. *Вечер*. В: *Романсы молдавских композиторов*. Кишинев: Госиздат МССР, 1958, с. 134–139.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ЛЕОНИДА ГУРОВА

TRĂSĂTURILE SPECIFICE ALE INTERPRETĂRII ARTISTICE A SONATEI PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE LEONID GUROV

PECULIARITIES OF THE PERFORMING INTERPRETATION OF THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY LEONID GUROV

INESSA SAULOVA³⁰,
doctorandă, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

³⁰ E-mail: aulovainna@gmail.com

CZU [780.8:780.614.332.082.2]:781.68

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

В статье рассматривается Соната для скрипки и фортепиано Л. Гурова с точки зрения исполнительской интерпретации. Автор ставит своей задачей раскрыть оригинальные черты этого произведения, которые проявляются, в частности, в использовании фольклорного материала как основы многих тем, что влияет на характер музыки. Подробно анализируется интонационно-тематическое строение сочинения, соотношение партий скрипки и фортепиано, предлагаются рекомендации по выработке творческой версии исполнения. Делается вывод, что Соната для скрипки и фортепиано Л. Гурова представляет собой типичный образец жанра, а ее новаторство заключается в синтезе глубокого философского содержания, оригинальной композиции и убедительной ансамблевой трактовки скрипки и фортепиано.

Ключевые слова: композиторы Республики Молдова, соната для скрипки и фортепиано, жанр, фольклорный элемент, интерпретация, педагогический репертуар, камерный ансамбль

În articol se analizează Sonata pentru vioară și pian de L. Gurov din punct de vedere al interpretării sale artistice. Autorul își propune să dezvăluie trăsăturile originale ale acestei lucrări, care se manifestă în special în utilizarea materialului folcloric. Sunt analizate în detaliu structura intonațional-tematică a compoziției, raportul dintre partidele vioarei și pianului, sunt oferite recomandări metodice. Se ajunge la concluzia că Sonata pentru vioară și pian de L. Gurov este un exemplu tipic al genului, iar inovația sa constă în sinteza conținutului filozofic profund, compoziție originală și interpretarea convingătoare a ansamblului de vioară și pian.

Cuvinte-cheie: compozitori din Republica Moldova, sonată pentru vioara și pian, gen muzical, element folcloric, interpretare, repertoriu didactic, ansamblu cameral

The article analyzes L. Gurov's Sonata for violin and piano from the point of view of its performing interpretation. The author aims to reveal the original features of this work, which are manifested in particular, in the use of folklore material. The intonation-thematic structure of the composition, the ratio between the parts of the violin and piano are analyzed in detail, methodical recommendations are given. It is concluded that the Sonata for violin and piano by L. Gurov is a typical example of the genre, and its innovation lies in the synthesis of the deep philosophical content, original composition and convincing performance of the violin and piano ensemble.

Keywords: composers from the Republic of Moldova, sonata for violin and piano, musical genre, folklore element, interpretation, didactic repertoire, chamber ensemble

Введение

Соната для скрипки и фортепиано *d-moll* (1958) является единственным опусом Леонида Симоновича Гурова, написанным в этом жанре в Молдове. Из воспоминаний учеников композитора известно, что Л. Гуров определял стилистику сочинения строго в соответствии с той аудиторией, которой оно адресовано. Музыковед Е. Клетинич в этой связи писал: «Л. Гуров сохранил неизменным своё главное творческое кредо: чёткие и конкретные мысли воплощать доступным для массовой аудитории языком, тщательно выверяя точность конструкций и музыкально-драматургического плана» [1 с. 110]. История создания этого произведения говорит о том, что работа над сонатой была очень серьёзной и длительной, а художественный результат оказался впечатляющим – Соната до сих пор часто звучит в Республике Молдова, являясь частью педагогического репертуара студентов Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Первыми исполнителями были выдающиеся музыканты скрипач Михаил Унтерберг и пианистка Ревекка Гройсзун, которые блестяще справились с задачей создания и представления концертного образа данного опуса. К интерпретации сонаты потом обращались и такие яркие

отечественные скрипачи как Оскар Дайн, Георгий Няга, Наталья Паранюк, Лидия Мордкович. Среди пианистов назовем Татьяну Войцеховскую, Людмилу Ваверко, Веру Столярчук. В начале 1970-х Л. Мордкович и Л. Ваверко осуществили запись сонаты на Молдавском радио. Именно это исполнение, как свидетельствует С. Пожар, Л. Гуров считал образцовым [2 с. 62].

Соната для скрипки и фортепиано Л. Гурова сразу же после публичной премьеры вызвала положительную оценку музыкальной общественности и профессиональной критики. Признание этого произведения подтверждается и тем фактом, что издательство *Советский композитор* уже в 1961 г. выпустило ноты сонаты, которые позднее, в 1978 г., были переизданы в Кишиневе [3; 4].

В Сонате для скрипки и фортепиано *d-moll* Л. Гурова оригинально применены концертные приёмы тембровой персонификации, мастерски использованы ансамблевые возможности инструментов, ярко представлен национальный колорит и самобытно подобраны разнообразные средства выразительности. «Все в ней сделано просто здорово: и зажигательные соло, основанные на фольклорном материале, и чёткий, ритмически острый аккомпанемент, имитирующий в первых двух частях то флуер, то цимбалы, и продолжение блестящих лэутарских традиций в плясовом финале, особенно в эпизоде с использованием подлинной молдавской мелодии „Чокырлия” („Жаворонок”)), – писал о *Сонате d-moll* Сергей Пожар в книге «К тайнам пианизма» [2 с. 62]. Остановимся подробнее на задачах исполнителей при работе над этим произведением.

Первая часть

Сонатная форма, в которой написана первая часть, отличается структурной ясностью. Чёткое деление *Allegro* на экспозицию, разработку и зеркальную репризу делает музыкальное построение особенно устойчивым и законченным. В экспозиции проводятся основные темы первой части. Как утверждает Е. Назайкинский, каноны построения любого сонатного *Allegro* предполагают «контраст мужественного и женственного» начал [5 с. 226], имея в виду противопоставление образов главной и побочной тем, а далее и темы эпизода в разработке. Поэтому передача ярко индивидуальных черт каждой темы в Сонате Л. Гурова является одной из первых исполнительских задач, для выполнения которой необходимо живо представить и точно определить все образы-цели, а к ним подобрать и палитру приёмов для убедительности воплощения.

Каждая из тем выступает ярко, самостоятельно, с большой определённой, разворачивая перед слушателем свой особенный, характерный музыкальный образ. Вволнованно-мятущаяся **главная партия** порывистыми восходящими интонациями представляет напряжённый, зовущий образ. Она изложена в виде диалога скрипичной и фортепианной партий, последовательными волнами мелодических линий стремительно увлекающий слушателя за собой. Е. Клетинич, характеризуя этот интонационный образ, говорит, что в нем «доминируют светлые, радостные эмоции, активные и динамичные образы» [2 с. 111].

Тема главной партии состоит из трех мотивов, первый из которых – это восходящие по трем ступеням реплики скрипки, они прерываются ответами фортепиано в том же ритмическом рисунке. Второй мотивный элемент главной партии строится как мелодическое опевание III ступени. Последний элемент – триольное нисходящее кадансовое завершение, которое имеет свое продолжение в нисходящих мотивах партии фортепиано.

Для передачи образа главной темы важным является создание ощущения «жажды ответа». Поэтому особую выразительную нагрузку, помимо самих реплик вопросо-ответных структур, приобретают паузы, которые должны как раз обострять накал ожидания. Исходя из этого, важно не только строго выдерживать длительность каждой паузы, не сокращая их, но и наполнять их экспрессивным содержанием. Проведение темы октавой выше добавляет музыке драматизма.

Жизнеутверждающая **связующая партия**, основанная на народных мотивах с триольными повторяющимися фигурациями не выходит за рамки лирической образности. Фактурно-ритмическое развитие приводит к яркой кульминации. Связующая тема также неоднородна, она состоит из двух элементов. Наиболее выразительный – первый; он трансформирует образный строй, придавая ему ощущение надежды, силы и энергии, чему способствует радостный колорит тональности *F-dur*. Синкопированная фактура аккомпанемента и выразительные фигурации создают эффект нагнетания. Для исполнителя главной задачей в этом достаточно продолжительном разделе становится логичное распределение динамики нарастания *crescendo*, чтобы кульминация была яркой и убедительной. Таким образом, завершается изложение большого раздела экспозиции, связанного со сферой действия напряженных, мятущихся, взволнованных и порывистых образов.

Широкая, напевная, изложенная сначала в солирующей партии фортепиано, а после в кантиленной мелодии скрипки, **побочная партия** представляет слушателю образную сферу умиротворения, спокойствия и силы. Мелодия песенного характера звучит с мягким сопровождением фортепиано. Помимо тонкости фразировки, пианисту для выразительности исполнения, необходимо владение певучим звуком, бархатным и в то же время глубоким туше.

Завершает экспозицию танцевальная, остро синкопированная **заключительная** тема, которая весёлым и жизнеутверждающим характером вносит во всю тематически-образную картину позитивный и оптимистический настрой. Исполнение заключительной партии требует от скрипача владения не только техникой двойных нот, исполняемых у колодки (*du talon*), но и прыгающими штрихами, в частности два *legato* – два *spiccato*.

Особо отметим эпизод в разработке, где в партии скрипки имитируется звучание цимбал. Именно эту звукоподражательность ударному, с некоторым металлическим призвуком, народному инструменту надо учитывать при интерпретации данного раздела. В целом первая часть, хоть и отличается масштабностью построения и богатством тематического материала, проходит стремительно и вдохновенно благодаря динамичным и запоминающимся музыкальным образам.

Вторая часть

Медленная часть сонаты *Adagio cantabile* написана в сложной трехчастной форме: задорный пятидольный танец в середине обрамлен величественной кантиленной темой крайних разделов. В основу первой темы легла обрядовая народная песня *Плач невесты*. Исходя из ее образности, ансамблисты должны максимально добиваться широты и кантиленности звучания. Средний раздел в партии скрипки начинается с протяжных квинт, что имитирует звучание бурдонного склада. В это время в партии фортепиано звучит пятидольный наигрыш танцевального характера. Главная задача для исполнителей – это точность передачи ритмического рисунка и лёгкости изображаемых «пересвистов» флуера.

В репризе формы возвращается лирическая тема *Плача невесты*.

Небольшая кода в завершении второй части придаёт всему музыкальному построению эпическую завершённость.

Третья часть

Финал *Сонаты* для скрипки и фортепиано Л. Гурова – *Allegretto. Allegro non troppo* – образец блестящего виртуозного сочинения. Он достоин быть ярким украшением концертных программ вечеров национальной камерной инструментальной музыки. Именно к этой части в наибольшей мере относится справедливое высказывание Е. Клетинича о том, что музыкальный материал *Сонаты* насыщен фольклорными мотивами и «многие исполнительские приёмы явно подмечены в виртуозном искусстве лэутаров, а фактурные решения то и дело заставляют вспомнить специфичную тарафную инструментовку» [1 с. 111].

Действительно, фольклорное начало, опора на национальный колорит, влияние лэутарской стилистики в этой части *Сонаты* запечатлены в наибольшей степени. Именно здесь в наибольшей мере можно использовать те исполнительские приемы, которые свойственны традициям народных музыкантов. Освоение технических трудностей третьей части – существенный этап репетиционной работы, т.к. исполнение потребует высокого мастерства и виртуозного владения инструментом. Перечень технических приёмов, использованных в этой части, составит внушительный список: это аккордовая техника, техника двойных нот, прыгающие острые штрихи, блестящая мелизматика, интонационная изощённость прихотливого рисунка каденций, а исполнение *Чокырлии* займет в этом ряду особое место.

Финал написан в форме рондо с двумя эпизодами, вступлением и кодой. Музыкальное изложение начинается с небольшого вступления. Мысленно рождается изобразительный ряд: народные музыканты словно стучатся в дверь, прислушиваясь, есть ли хозяева и спрашивая разрешения играть. И, когда дверь открывают, вихрь праздника остановить уже невозможно. Именно с такого «стука в дверь сердец слушателей» начинается финал. Это вступление на материале будущего рефрена излагается в нюансе *pianissimo*. И тут же взлёт пассажей подхватывает и уносит слушателя в стихию танца. Танцевальная тема-рефрен в тональности *D-dur* звучит уверенно, энергично и смело. Ее исполняет скрипка в унисон с фортепиано, олицетворяя единство выступающих танцоров. Главной задачей для исполнителей в данном разделе становится идеальная ансамблевая точность и ритмическая чёткость. В партиях скрипки и фортепиано надо обратить особое внимание на единообразие и слитность в воспроизведении аккордовой фактуры, а также при исполнении штриха острого *staccato*.

В основе первого эпизода лежит знаменитая народная мелодия *Чокырлия*, требующая от скрипача виртуозной свободы. Пианисту, помимо ритмической чёткости, необходимо проявить чуткость по отношению к партнёру, т.к. партия скрипки, хоть и предполагает достаточно точное соблюдение танцевальной ритмической структуры, но, одновременно, допускает и некоторую импровизационную свободу, так свойственную музыкальному фольклору.

Второй эпизод финала – это средоточие лирической сферы. В партии скрипки в среднем регистре звучит поэтичная, тонкая, очень певучая тема. Следующее проведение темы постепенно захватывает верхний регистр, но, не дойдя до своей кульминации, перебивается лёгкими наигрышами, которые зеркально отражают первый мотив рефрена. Развитие наигрыша полиритмическими приёмами, сменой размера и длительностей приводит к еще одной кульминации третьей части. По-концертному ярко звучит скрипичная каденция. Мощные два

аккорда на *ff* в партии фортепиано поддерживают экспрессивный «взрыв» скрипичной сольной каденции, завершающейся ниспадающим звуковым потоком.

В коде ещё раз ярко проводятся темы рефрена и *Чокырлиш*. Этот раздел достаточно труден для исполнения, поскольку отличается виртуозным характером. Здесь появляются аккордовые кластеры, характерные для современной музыки. Расходящаяся последовательность кластеров словно передает необузданность энергии и безграничность силы народного духа.

Выводы

Соната для скрипки и фортепиано Л. Гурова относится к числу востребованных сочинений национального скрипичного репертуара, она входит в учебные программы АМТИИ, музыкальных колледжей и лицеев по классам специального инструмента и камерного ансамбля. Известные исполнители охотно включают ее в свои концертные программы.

В данном произведении найден оригинальный путь обновления традиционного канона классического жанра сонаты для скрипки и фортепиано. Это обновление осуществлено благодаря синтезу стройной музыкальной формы, яркого музыкального материала и ясного тематического профиля. Чрезвычайно важное значение имеет введение характерных национальных элементов – опора на фольклорный материал и лэутарскую традицию, использование скрипичных соло виртуозного характера, обращение к театрально-образной драматургии. Таким образом, все сказанное позволяет сделать вывод о значимости сонаты для отечественной камерной музыкальной литературы.

Библиографические ссылки

1. КЛЕТНИЧ, Е. Леонид Гуков. В: Клетнич, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с. 73–125.
2. ПОЖАР, С. *К таинствам пианизма: Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко*. Кишинев: Центральная типография, 1999. ISBN 9975-923-76-3.
3. ГУРОВ, Л. *Соната для скрипки и фортепиано*. Москва: Советский композитор, 1961.
4. ГУРОВ, Л. *Соната для скрипки и фортепиано*. Кишинев: Литература артистикэ, 1978.
5. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Стиль и жанр в музыке*. Москва: ВЛАДОС, 2003. ISBN 5-691-01045-X.

ДЕКАДА МОЛДАВСКОГО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ В МОСКВЕ 1960 ГОДА: УСПЕХ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ *ДОЙНА*

**DECADA ARTEI ȘI LITERATURII RSSM LA MOSCOVA ÎN ANUL 1960:
SUCCESUL CAPELEI CORALE *DOINA***

**THE DECADE OF MOLDAVIAN ART AND LITERATURE IN MOSCOW IN
1960: THE SUCCESS OF *DOINA* CHOIR CHAPEL**

NATALIA BLÎNDU³¹,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.087.68:061.231(478)

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

В статье идет речь о выступлении хоровой капеллы Дойна в рамках Декады молдавского искусства и литературы в Москве в период 27 мая – 7 июня 1960 г. как о первом широком признании коллектива. Анализируется работа по подготовке концертных программ, приводятся отзывы и рецензии в союзной прессе о высоком уровне выступлений капеллы, прошедших на разных сценических площадках Москвы. Делается вывод, что участие капеллы в столь значимом культурном мероприятии всесоюзного уровня явилось ключевым событием в становлении и развитии коллектива как ведущего исполнителя хоровой академической музыки в МССР, а также, что эти выступления свидетельствовали о международном признании капеллы «Дойна».

Ключевые слова: Владимир Минин, Декада молдавского искусства и литературы, хоровая капелла «Дойна», хоровое исполнительство

Acest articol tratează evoluarea capelei corale „Doina” în cadrul Decadei artei și literaturii RSS Moldovenească în perioada 27 mai – 7 iunie 1960, ca prima recunoaștere largă a colectivului. Este analizată activitatea de pregătire a programului de concert, se demonstrează recenzii de înaltă apreciere din presa aliată despre nivelul interpretativ al capelei pe scenele din Moscova. Se concluzionează că participarea capelei într-un proiect cultural atât de important la nivel unional a fost un eveniment-cheie în formarea și dezvoltarea colectivului, ca interpret de primă mărime a muzicii academice corale în RSSM, această evoluare constituind dovada recunoașterii internaționale a capelei „Doina”.

Сувинте-чеие: Vladimir Minin, Decada artei și literaturii RSS Moldovenească, capela corală „Doina”, interpretare corală

This article deals with the performance of the Doina Choir Chapel within the Decade of Moldovan Art and Literature in Moscow from May 27 to June 7, 1960, as the first wide recognition of the collective. The work on the preparation of the concert programs is considered, reports and reviews are given in the Union press about the high level of the performances of the chapel, which took place on various stage venues in Moscow. It is concluded that the participation of the Choir in such a significant cultural event of all-Union level was a key event in the formation and development of the collective as the leading performer of choral academic music in the MSSR, and also that these performances testified to the international recognition of the Doina Choir Chapel.

Keywords: Vladimir Minin, Decade of Moldovan Art and Literature, the Doina Choir Chapel, choral performance

Введение

Известно, что в СССР декады искусства и литературы союзных республик, проводимые в Москве с 1936 года, представляли собой «важные культурные события, активизирующие обмен ценностями литературно-художественных отношений между народами СССР и всего социалистического содружества, взаимообогащение культур, углубляя знания одного народа о другом» [1]. Они знакомили столичную публику с творчеством народов, населяющих Советский Союз, а национальным республикам предоставляли возможность продемонстрировать достижения в развитии своего театрального и музыкального искусства, представить лучшие

³¹ E-mail: nataliacons1290@mail.ru

произведения литературы. Декады молдавского искусства и литературы как «одна из форм связи и обмена творческим опытом» проводились в Москве дважды: зимой 1949 г. и летом 1960 г. [2]. Хоровая капелла *Дойна* принимала участие в обоих событиях, однако именно Декада 1960 г. принесла коллективу оглушительный успех и всесоюзное признание.

Опираясь на разнородные исторические документы из фондов Национального архива Республики Молдова (НАРМ), а также из личных архивов деятелей отечественной культуры, автор ставит перед собой цель раскрыть роль Декады 1960 г. в развитии хоровой капеллы *Дойна* как исполнителя хоровой академической музыки. Это приказы Министерств Культуры СССР и МССР, протоколы заседаний Художественных комиссий Молдавской государственной филармонии (МГФ), распоряжения и деловая переписка, сведения о репертуаре коллектива, о графике работы артистов капеллы, материалы из союзной и республиканской прессы, афиши и концертные программы 1957-1960 годов.

Подготовка к Декаде

Впервые вопрос о подготовке *Дойны* к участию в Декаде молдавского искусства и литературы в Москве был поднят 6 февраля 1957 г. на первом заседании Художественного совета МГФ³², когда, в числе прочих, утверждалось Положение о Художественном совете филармонии. Руководителями капеллы обсуждались требовавшие незамедлительного решения проблемы, связанные с повышением исполнительского уровня коллектива и достижением репертуарного разнообразия. Тогдашний художественный руководитель *Дойны* Моисей Кононенко³³ констатировал, что «одним из важнейших участков в работе капеллы являются литературные тексты молдавских песен, которые находятся в ужасном состоянии» [3 с. 10].

Одним из путей решения поставленных задач стал ряд существенных изменений кадрового состава *Дойны*, необходимых для качественной подготовки к Декаде. На должность художественного руководителя капеллы в 1957 г. был назначен Михаил Федорович Брезденюк³⁴, а в 1958 г. – Владимир Николаевич Минин³⁵, проработавший в коллективе до 1963 года. Тогда же (1957) хормейстерами капеллы стали молодые дирижеры Михаил Пелин³⁶ и Вероника Гарштя³⁷. Обновился певческий состав хора. Репертуар *Дойны* молодой дирижер наращивал в двух направлениях: народной и академической музыки. В области молдавской хоровой музыки работа шла над совершенствованием поэтических текстов и улучшением их музыкального воплощения.

³² Согласно нормативным документам, художественный совет Молдавской государственной филармонии – 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» [3 с. 1].

³³ Кононенко Моисей Никифорович (1891-?) – художественный руководитель хоровой капеллы *Дойна* в 1950-е гг.

³⁴ Брезденюк Михаил Федорович (1895-?) – хормейстер капеллы *Дойна*, в период с апреля 1957 г. по март 1958 г. – художественный руководитель и дирижер.

³⁵ Минин Владимир Николаевич (род. 1929) – российский 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*.

³⁶ Пелин Михаил Денисович (1925-1971) – дирижер-хормейстер капеллы *Дойна* в 1957-1961 гг.

³⁷ Гарштя Вера Александровна (1927-2012) – молдавский хормейстер, педагог. Народная артистка СССР (1987). В период 1957-1963 гг. являлась хормейстером капеллы *Дойна*, а в 1963-2012 гг. – художественным руководителем.

Над литературной редакцией поэтических текстов работали известные поэты Эмиль Лотяну³⁸, Аурелиу Бусуйок³⁹, Петру Заднипру⁴⁰ и Анатолий Гужель⁴¹. В. Минин организовал регулярные занятия с хористами по сольфеджио и интенсифицировал их вокальную подготовку (с Лидией Бабич)⁴². Так удалось достичь необходимого исполнительского уровня в области интонирования и четкости произношения слов. Репертуарный список *Дойны* обновился новыми произведениями русской и советской классики – С. Танеева, А. Гречанинова, Д. Шостаковича и др.

В результате кропотливой работы с коллективом молодой дирижер в рекордные сроки добился блестящих результатов как в совершенствовании исполнительского мастерства артистов капеллы, так и в формировании и обогащении репертуара *Дойны*.

Организация концертов Декады

Декада молдавского искусства и литературы проходила в период 27 мая – 7 июня 1960 г. В ней приняли участие ведущие артисты главных театров республики: Молдавский театр оперы и балета, драматические театры, а также коллективы и солисты Молдавской государственной филармонии [4]. Хоровая капелла *Дойна* стала одним из ключевых участников Декады. В концертных программах Декады в целом участвовало 935 молдавских артистов, как профессионалов, так и любителей [5 с. 47]. Спектакли, концерты и выставки молдавского искусства были организованы на крупнейших культурных площадках г. Москвы.

Концерты хоровой капеллы *Дойна* проходили в Концертном зале имени П. Чайковского, Большом зале Московской консерватории, Большом театре СССР, а также на сценах различных домов культуры. *Дойна* выступала каждый день, согласно следующему графику: 27 мая – Большой зал Московской консерватории, 28 мая – Клуб фрезерных станков Дмитровского района Московской области, 29 мая – концертный зал имени П. Чайковского, 30 мая – Центральный ордена Дружбы народов Дом работников искусств, 31 мая – Совхоз *Горки II* Кунцевского района Московской области, 1 июня – Кремлевский театр, 2 июня – Большой зал Московской консерватории, 3 июня – Клуб Высшей партийной школы, 4 июня – Парк культуры и отдыха *Сокольники*, 5 июня – Дом культуры Завода имени И. Лихачева [6].

К участию в Декаде хоровая капелла *Дойна* подготовила две концертные программы, каждая – в двух отделениях. Один из вариантов программы был исполнен на сцене Большого зала Московской консерватории, в концертном зале имени П. Чайковского и в Кремлевском театре 27 мая, 29 мая и 1 июня соответственно. В первом отделении капелла интерпретировала произведения русских и зарубежных композиторов: *Ave verum* В.А. Моцарта, *Ночь* Ш. Гуно, *Патриотическую песню* М. Глинки, *Вечер* С. Танеева, *Повстречался сын с отцом* Г. Свиридова, *Смолкли залы запоздалые* Д. Шостаковича, *Тихую мелодию* С. Рахманинова, *Узник*

³⁸ Лотяну Эмиль Владимирович (1936-2003) – молдавский и российский кинорежиссер, сценарист, педагог. Народный артист РСФСР.

³⁹ Бусуйок Аурелиу Александрович (1928-2012) – молдавский поэт, прозаик, драматург, редактор, журналист, переводчик, сценарист, детский писатель. Народный поэт Молдавии.

⁴⁰ Заднипру Петр Иванович (1927-1976) – молдавский поэт, переводчик.

⁴¹ Гужель Анатолий Моисеевич (1922-2022) – молдавский поэт, публицист. Заслуженный деятель искусств Молдавской ССР (1971).

⁴² Бабич Лидия Осиповна (1897-1970) – румынская и молдавская оперная певица, примадонна Бухарестской оперы 1930-х гг., музыкальный педагог, доцент Кишинёвской государственной консерватории. В годы войны выступала на фронтах и в тылу в составе ансамбля молдавской песни и пляски *Дойна* под руководством композитора Д. Гершфельда. Её постоянным аккомпаниатором в эти годы была Гита Борисовна Страхилевич. С 1958 г. была консультантом хоровой капеллы *Дойна* по вокалу под управлением В. Минина.

А. Гречанинова, а также первую часть *Хорового концерта № 1* Г. Музическу (на слова А. Бусуйока). Во втором отделении исполнялись только произведения молдавских композиторов (Г. Музическу, В. Ротару, А. Стырчи, Е. Коки, и др.) [7 с. 31]. В остальные декадные дни программа *Дойны* включала молдавские народные песни, песни народов СССР и стран народной демократии [7 с. 32]. В заключительном концерте Декады, прошедшем 7 июня в Государственном академическом Большом театре СССР, в исполнении *Дойны* прозвучали *Allegro* Г. Музическу (на текст А. Бусуйока), *Подмосковные вечера* В. Соловьева-Седого в обработке В. Минина, русская народная песня *Ах, ты, степь широкая* в обработке А. Свешникова и молдавская народная песня *Iac-aşa* [6]. Все хоровые концерты исполнялись капеллой под управлением художественного руководителя В. Минина.

Отзывы в прессе

Концерты хоровой капеллы *Дойна* имели огромный успех у московской публики, о чем свидетельствуют отзывы, рецензии и многочисленные отклики в столичной и союзной прессе, а также публикации в молдавской периодике. К Декаде молдавского искусства и литературы Кишиневская телестудия подготовила программу для показа по московскому и союзному телевидению. В программу был включен фильм-концерт *Песни над Днестром*, в котором снималась и хоровая капелла *Дойна* [8]. Зрители столицы радушно принимали прославленный художественный коллектив Молдавии – государственную капеллу *Дойна*, с исполнительским мастерством которой они уже познакомились в дни Декады по радио и телевидению [9].

С первого дня Декады *Дойна* заявила о себе разнообразием концертной программы. Уже 27 мая газета *Московская правда* заявляла, что «*Дойна* может соперничать с лучшими академическими хорами Советского Союза. В. Минин составил программу не по формальным признакам, а по высоким художественным принципам» [10]. *Московская*, а вслед за ней и молдавская пресса утверждала, что «самый завидный успех в эти дни выпал на долю хоровой капеллы *Дойна*. На первом же концерте, который проходил в Большом зале консерватории, из 19-ти номеров – 9 были повторены на *бис*» [11]. Восторженные отзывы свидетельствуют, что «такого творческого подъема, такого звучания и исполнительского мастерства, как на Декаде в Москве, *Дойна* еще не переживала. С первого своего концерта *Дойна* покорила сердца москвичей. Высокую оценку коллективу дал А. Свешников. Когда закончился первый концерт, на сцену с букетами цветов вышли поздравлять с большим успехом своих коллег певцы Русского хора, и учитель от души обнимал своего ученика (В. Минина)» [11]. В первую очередь, молдавская капелла удивила московскую публику высоким уровнем исполнения классической программы. В прессе отмечались «верная тонкая трактовка, хорошие голоса и монолитность звучания ансамбля», которые захватили слушателей [12]. Конечно же, «наибольшее впечатление осталось от второго отделения, когда в прекрасных национальных костюмах артисты *Дойны* исполняли молдавские песни, которые пленяют необычными ритмами и самобытностью» [13]. Особенно большим успехом пользовались молдавские народные мелодии *Hora mare*, *Hora şî sârba* и русская народная песня в обработке А. Свешникова *Ах, ты, степь широкая*. *Московская* публика воодушевленно встречала *Дойну* как «отличный хоровой коллектив, поющий стройно и чисто, с подлинным артистизмом и ярким темпераментом», отличающийся «красотой звучания, гибкостью фразировки и той непосредственностью, которая всегда находит отклик в сердцах слушателей» [14]. Огромное впечатление произвел на москвичей заключительный концерт, на

котором зрители аплодировали искусству хоровой капеллы *Дойна* за мастерское исполнение *Allegro* классика молдавской музыки Г. Музическу и народной песни *Iac-aşa*.

Высокий профессионализм хора был также отмечен музыковедами и артистами Москвы. Народная артистка СССР Ирма Яунзем отмечала, что «что звучание ансамбля пленяет слитностью групп, тембровой многогранностью, тонкой нюансировкой, интонационной чистотой» [15]. Пресса признавала, что «прекрасный ансамбль, строй, дикция, ярко выраженный национальный колорит, художественная трактовка исполняемого – все это ставит молдавскую *Дойну* в ряд лучших хоровых коллективов страны» [16].

Итоги и перспективы

После Декады 1960 г. перед хоровой капеллой *Дойна* открылись широкие творческие горизонты. Одним из первых достижений коллектива стало присвоение ему почетного звания Заслуженной капеллы Молдавской ССР Указом Президиума Верховного совета Молдавской ССР от 11 августа 1960 года «за выдающиеся заслуги в области развития и пропаганды песенной культуры молдавского и других народов СССР и высокое исполнительское мастерство» [17 с. 25]. Этим же числом, «в связи с успешным проведением Декады молдавского искусства и литературы в Москве» почетное звание Заслуженного деятеля искусств Молдавской ССР присвоено художественному руководителю и дирижеру В. Минину [17 с. 25].

Интерес к творчеству капеллы продолжился и после завершения Декады. Известно, что коллектив *Дойны* в составе 70 человек был откомандирован в гастрольную поездку по городам СССР в течение июля 1960 года. Успех в Декаде стал мощным стимулом к дальнейшему совершенствованию исполнительского уровня коллектива: *Дойна* регулярно стала исполнять классическую хоровую и вокально-симфоническую музыку. Например, уже в 1961 г., хоровая капелла *Дойна* совместно с симфоническим оркестром Молдавской государственной филармонии исполнила *Мессу С-dur* Л. Бетховена.

Выводы

Подготовка хоровой капеллы *Дойна* к Декаде молдавского искусства и литературы в Москве 1960 года и участие в таком важном культурном мероприятии всесоюзного значения послужили огромным толчком в развитии коллектива как исполнителя хоровой академической музыки. Данный исторический факт стал также важным шагом на пути к международному признанию капеллы как одного из лучших представителей молдавской исполнительской культуры.

Библиографические ссылки

1. Decada. In: *Literatura și arta Moldovei: Enciclopedie*. Vol. 1. Кишинэу, 1985, p. 178
2. Декады и дни искусства и литературы народов СССР [online]. В: *Академик.ru: словари и энциклопедии*: [site]. [accesat 28 ian. 2023]. Disponibil: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/83178/%D0%94%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D1%8B>
3. *Положение о художественном совете филармонии, списки членов, планы работы на I полугодие 1957 года*. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 299.
4. URSU, V. Decadele artei și literaturii RSS Moldovenești la Moscova: file de istorie (anii'40 – înc. anilor'60 ai sec. XX). In: *Revista de etnologie și cultorologie*. 2013, vol. 13/14, pp. 154–159. ISSN 1857-2049.
5. *Архив общественно-политических организаций Республики Молдова*. Ф. 51. Оп. 20. Д. 75

6. Программа Декады молдавского искусства и литературы в Москве. В: *Личный архив историка А. Пелина*.
7. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 339.
8. Молдавская программа по московскому телевидению. В: *Советская Молдавия*. 1960, 3 июня.
9. Автозаводцы рукоплещут «Дойне». В: *Советская Молдавия*. 1960, 2 июня.
10. О чем поется в дойне. В: *Московская правда*. 1960, 27 мая.
11. Новые дойны поет Молдова. В: *Молодежь Молдавии*. 1960, 1 июня.
12. Дойна звенит над советской землей В: *Молодежь Молдавии*. 1960, 19 июня.
13. Дневник искусств: Поет «Дойна». В: *Советская Латвия*. 1960, 1 июля.
14. Поет Молдова. В: *Труд*. 1960, 5 июня.
15. ЯУНЗЕМ, И. Пой, «Дойна», песню. В: *Советская культура*. 1960, 4 июня.
16. ВАЛЕРИАНОВ, О. К нам приезжает «Дойна». В: *Калининградская правда*, 1960, 2 июня.
17. *Отклики и рецензии на концерты за 1960 год*. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д.347.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛЬНОГО ДУЭТА

UNELE ASPECTE DE PREDARE A DUETULUI VOCAL POP ȘI JAZZ

SOME TEACHING ASPECTS OF POP AND JAZZ VOCAL DUO

ANGELICA MUNTEANU⁴³,
doctorandă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5648-5137>

CZU 784.087.62:372.8

784.087.62:781.68

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

В статье исследуются некоторые аспекты преподавания эстрадно-джазового вокального дуэта в музыкальном учебном заведении. Автор касается таких вопросов как работа над поэтическим и музыкальным текстом, создание сценического образа. Помимо этого, даются рекомендации по выбору дуэтного репертуара на разных этапах обучения. В статье представлены примеры из ряда композиций, представляющих интерес с точки зрения изучения начинающими певцами.

Ключевые слова: вокальный дуэт, джаз, дуэтный репертуар, сценический образ, поп-музыка

În articol sunt examinate câteva aspecte ale predării duetului vocal pop și jazz într-o instituție de învățământ muzical. Autoarea se ocupă de probleme precum lucrul asupra unui text poetic și muzical, crearea unei imagini scenice. Pe lângă aceasta, se oferă recomandări cu privire la alegerea repertoriului duetului la diferite etape ale procesului educațional. Articolul conține exemple dintr-o serie de compoziții ce prezintă interes din punct de vedere al studierii de către cântăreții începători.

Cuvinte-cheie: duet vocal, jazz, repertoriu duet, muzică pop, imagine scenică

⁴³ E-mail: angela.munteanu1357@gmail.com

The article examines some aspects of the Pop and Jazz Vocal Duet teaching in a musical educational institution. The author deals with such issues as working on a poetic and musical text, creating a stage image. In addition, recommendations are given on the choice of the duet's repertoire at different stages of training. The article presents examples from a number of compositions that are of interest from the point of view of studying by beginner singers.

Keywords: *vocal duet, jazz, duo repertoire, pop music, stage image*

Введение

Вокальный дуэт является составной частью программы обучения эстрадно-джазовых вокалистов в музыкальных учебных заведениях. Например, в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова, в соответствии с куррикулумом, разработанным для специальности *Эстрадное и джазовое пение*, он включен в программу III-IV курсов лицензиата. Присутствие дуэта желательно и в программах лицензионного и мастерантского экзаменов. Приобретая в вузе навыки ансамблевого исполнительства, певцы нередко после его окончания формируют дуэты, которые выступают на эстраде и участвуют в различных музыкальных конкурсах и фестивалях, завоевывая признание публики и жюри. Так, выпускники кишиневской Академии музыки, театра и изобразительных искусств успешно проявили себя в рамках организованных в Молдове телевизионных шоу-конкурсов *Дуэт года*, а также в Международном музыкальном фестивале дуэтов *Golden Wings*, инициатором которого стал культурный центр *Элат*. Подобные мероприятия способствуют продвижению лучших явлений дуэтного и, шире, эстрадного вокального исполнительства.

При той важной роли, какую играет эстрадно-джазовый вокальный дуэт в музыкальной культуре разных стран и времен, данный феномен практически не изучен. Предлагаемая статья призвана восполнить некоторые пробелы в указанной области, включив в себя ряд вопросов, связанных с преподаванием вокально-джазового дуэта.

Можно выделить следующие основные задачи, переплетающиеся между собой на всех этапах работы над дуэтом: а) развитие техники исполнения; б) освоение поэтического и музыкального текста произведения; в) создание сценического образа.

Совершенствование исполнительской техники – это работа над голосовым аппаратом, дыханием, голосообразованием, звуковедением, артикуляцией и др. В вопросах развития вокальной техники, в том числе в области эстрадно-джазовой музыки, есть возможность опереться на ряд методических разработок [1-5 и др.], поэтому в данной статье этот аспект специально не акцентируется. Подчеркнем лишь, что хороший певец совершенствует вокальную технику всю свою творческую жизнь, начиная с первых шагов в овладении профессией. По словам Л. Дмитриева, «технику пения следует рассматривать как результат образования многочисленных связей в речедвигательном анализаторе, связей, возникающих для осуществления какой-либо исполнительской задачи» [2 с. 232]. В работе над дуэтом такой задачей, помимо качественного исполнения партий, является взаимодействие партнеров между собой. Техника в данном случае важна как инструмент для создания особого художественного контекста.

Работа над произведением

В учебном процессе особое внимание следует уделить овладению поэтическим и музыкальным текстом дуэтной пьесы. Только тогда, когда партии безукоризненно освоены обоими певцами, можно говорить о передаче музыкального содержания, о создании образа и

взаимодействии участников дуэта на сцене. Одна из важных задач – работа над поэтическим текстом. Стремление певцов донести художественный образ до слушателя предполагает бережное отношение к слову. «Певец, – пишет Н. Малышева, – способен выразить свои собственные мысли и чувства, но если он не хочет или не может вникнуть в то, о чем поет, то никакого „самовыражения” произойти не может» [4 с. 18].

В этой связи нельзя не затронуть проблему пения на иностранном языке, что в дуэтной практике является распространенным явлением. Во-первых, абсолютно недопустимо механическое заучивание текста, без ясного понимания смысла исполняемого. Во-вторых, необходима работа над произношением, чтобы смысл был донесен до слушателя, потенциального носителя соответствующего языка. Наиболее общая задача при этом – обеспечения четкой дикции, которая в эстрадно-джазовой сфере неотделима от умения работать с микрофоном.

Дуэт – это разновидность ансамбля, поэтому освоение произведения предполагает как работу с каждым участником дуэта в отдельности, так и координацию партий. «Ансамблевое исполнение, – отмечает С. Чайкин, – предполагает целостное, органичное и стройное звучание – один из основных критериев в музыкально-исполнительском искусстве» [6 с. 259]. В академической музыке ансамбль достигается за счет единства партий: агогики, фразировки, акцентуации, артикуляции и др. В эстрадно-джазовом вокальном дуэте не все столь однозначно. Некоторым дуэтам – таким, например, как *The Barry Sisters* или *The Peanuts* – свойственно полное слияние голосов, вплоть до идентичного интонирования мелизмов. Для других это не имеет особого значения. Есть пьесы, для которых важно идеальное интонирование мелодических линий: одной, если голоса поют в унисон, или разных, если они расходятся в двухголосной фактуре. В качестве примера приведем песню *Tell Him* в исполнении дуэта Селин Дион и Барбры Стрейзанд [7]. Двухголосие параллельными терциями в припеве, начинающееся в высоком регистре и делающее обратную «волну» (Пример 1), ставит перед певицами задачу корректного интонирования, отсутствие которого внесет в исполнение досадную неряшливость и нарушит ощущение кульминации, являющейся украшением пьесы.

Пример 1. Tell Him. Дуэт Селин Дион и Барбра Стрейзанд

The musical score for "Tell Him" is presented in two systems. The first system shows the vocal line for both singers (labeled "Both:") and the piano accompaniment. The lyrics are: "Tell him, tell him that the sun and moon rise". The second system continues the vocal line and piano accompaniment with the lyrics: "in his eyes. Reach out to him and whisper". The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piano part features a steady accompaniment with a triplet of eighth notes in the right hand.

Но есть и такие песни, которые допускают определенную свободу в совместном звучании – можно в связи с этим вспомнить легендарный дуэт Фрэнка и Нэнси Синатра с песней *Somethin' Stupid* [8]. Фрэнк Синатра, которому принадлежит явное ансамблевое преимущество, ведет

основную тему в удобном для баритона регистре, в то время как Нэнси Синатра, не обладающей выдающимися вокальными данными и не совсем точно интонирующей свою партию, поручен не слишком выразительный второй голос, включающий в себя низкие звуки диапазона – от *gis*¹ до *fis*¹ (Пример 2). В таких условиях вертикальное соотношение голосов в целом несет на себе печать некоторой небрежности.

Пример 2. *Somethin' Stupid*. Дуэт Фрэнк и Нэнси Синатра

The image shows a musical score for the song "Somethin' Stupid". It consists of two staves. The top staff is for the male voice, and the bottom staff is for the female voice. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. A tempo marking above the first staff indicates a quarter note equals 104. The lyrics are written below the female staff. The lyrics are: (Male) (Female) I know I stand in line un-til you think you have the time to spend an ev-'ning with me, and if we go someplace to dance I know that there's a chance you won't be leav-ing with me.

Предлагая студентам для разучивания пьесу *Somethin' Stupid*, можно рекомендовать в качестве примера версию Робби Уильямса и Николь Кидман [9], которая является более уравновешенной и совершенной с точки зрения ансамблевой техники. Не последнюю роль в этом играет более высокая тональность (*G-dur*), благодаря чему второй голос более удобен для исполнения. Впрочем, дуэт *Somethin' Stupid* Фрэнка и Нэнси Синатра обладает своим шармом, позволившим ему войти в число лучших мировых хитов.

Создание сценического образа

Вокально-техническая сторона певческого процесса неотделима от его образно-художественной составляющей. «Певец, – пишет Л. Дмитриев, – обязательно должен ясно представлять себе тот образ, который ему предстоит воплотить» [2 с. 313]. Процесс подготовки дуэтного произведения в этом смысле отличается тем, что воплотить нужно не один, а два образа. При этом преподаватель сталкивается с необходимостью сочетать индивидуальный подход к студентам с техникой ансамблевого взаимодействия. Сценические отношения партнеров по вокальному дуэту во многом определяются тем, что можно назвать *артистическим диалогом*. По своему содержанию и формам воплощения диалог может быть разным: от явно выраженного – до скрытого, внутреннего; от диалога контрастных настроений – до диалога совместных размышлений или действий⁴⁴.

Работая над дуэтом, педагог должен проявить качества режиссера-сценариста: он создает концепцию пьесы, ее сценический план, распределяя роли между участниками и определяя основные линии их взаимодействия. Роль педагога можно сравнить и с ролью дирижера. Как пишет И. Исаева, «дирижерский стиль руководства ансамблем несравненно более эффективен, чем „сольный”» [10]. Вместе с тем, исследователь предостерегает от чрезвычайного увлечения методом «дирижирования»: «наверное, этот метод завоевал бы в ансамблевом классе главенство, если бы не имел один существенный недостаток: он не осуществим на эстраде (...). Студенты, привыкшие „вперять замороженный взгляд” в указующий перст своего наставника, лишившись его на сцене, не смогут изобразить даже сцену из плохого оперного спектакля» [10]. Следовательно, нужно воспитывать в участниках дуэта самостоятельность, чтобы они осознавали стоящие перед ними задачи и могли действовать на сцене без подсказки со стороны.

⁴⁴ О разнообразных видах артистического диалога в эстрадно-джазовом дуэте см.: [11].

Некоторые особенности дуэтного репертуара

Одна из проблем, которую приходится решать преподавателю, ведущему дуэт, связана с репертуаром. В отличие от академической музыки, где произведение зафиксировано в нотном тексте, в эстрадной выучивание репертуара «по нотам», с инструментальным аккомпанементом пианиста-концертмейстера происходит в исключительных случаях. Нотные сборники, включающие в себя современную дуэтную музыку, выходят довольно редко и не могут удовлетворить потребность в постоянно меняющемся современном репертуаре. Издания, появляющиеся за рубежом, часто не отражают актуальную тематику и не всегда доступны начинающим вокалистам, которые в подавляющем большинстве случаев расшифровывают песни на слух, пользуясь аудио- или видеозаписями звезд мировой и национальной развлекательной музыки.

В современном вузе, в условиях концепции образования, направленной на обучающегося, существенную роль в подборе репертуара играет инициатива студента, основанная на личных интересах, знаниях, опыте. Как правило, нынешние студенты хорошо информированы в области шоу-бизнеса и довольно активно высказывают свои предпочтения, приходя в класс вокала. Вместе с тем, не всегда произведение, предлагаемое студентом, соответствует реальному уровню подготовки участников дуэта и тем критериям, которые выдвигаются куррикулярными документами. В процессе подбора репертуара важны рекомендации педагога, основанные на знаниях и личном опыте и высказанные с необходимой убедительностью и тактом.

При составлении дуэтного репертуара преподаватель эстрадно-джазового вокала должен учитывать многие факторы, и прежде всего, соответствие произведений уровню развития учеников. Выбор пьес должен соответствовать возможностям обоих исполнителей: диапазону и тембровым особенностям голосов, наличию необходимой вокальной техники и исполнительских навыков. Как отмечает Л. Дмитриев, «правильно подобранный вокальный репертуар развивает музыкальность, исполнительское дарование и вырабатывает вокальную технику, развивает голос. Индивидуальность природных способностей и недостатков делают дело подбора репертуара творческим делом. Каждый педагог должен хорошо знать вокальный репертуар и уметь выбрать из него то, что на данном этапе развития наиболее полезно ученику» [2 с. 591].

Предложим несколько рекомендаций, касающихся подбора дуэтных пьес для включения в репертуар на разных этапах обучения. Так, например, смешанным дуэтам на более раннем этапе можно предложить песню *Cosa sei (Ricchi e Poveri)*, предназначенную для меццо-сопрано и тенора. Мелодия в произведении развивается в основном одногласно, лишь местами в припеве подключается вторая мелодическая линия на терцию выше основной (хотя введение двухголосия в данном случае носит опциональный характер). Разучивание пьесы поможет студентам освоить прием обмена фразами в куплетах и совместное пение в припеве. Сложность произведения составляет низкий регистр в партии певицы: в конце припева у нее в оригинале звучит нота *d* малой октавы, но это препятствие можно устранить, предложив ей спеть последнюю фразу («*Cosa sei*») на октаву выше. Следует учесть также значительный объем текста на итальянском языке, что иногда представляет сложность для выучивания произведения на память.

Относительно несложной является песня Алсу и Льва Лещенко *Дуэт (Вместе и навсегда)* – очень напевная песня-гимн, которая исполняется почти исключительно одногласно (сольно или в унисон) и к тому же не требует развитых актерских навыков. Женским дуэтам можно предложить пьесы *Cara mia (Baccara)*, *Melancolie (София и Аурика Ротару)*; мужским – *În ochii*

mei, Numai tu и другие из репертуара молдавской группы *Akord*, песню *Я полюбил* (Алексей Воробьев и Эмин).

Для более подготовленных певцов подойдет пьеса *Stumblin' In* (Сьюзи Кватро – Крис Норман). Ее исполнение требует наработанной поп-манеры и определенного опыта в области пения двухголосия, а также сценического артистизма⁴⁵. То же можно сказать о пьесах *Tonight* (Тина Тернер – Дэвид Боуи), *When You Tell Me That You Love Me* (Долли Партон – Хулио Иглесиас), *Where You Are, A Whole New World* (Джессика Симпсон – Ник Лаше), *Une vie d'amour* (Мирей Матье – Шарль Азнавур), *Я люблю тебя до слез* (Диана Арбенина – Евгений Дятлов), *Цветы под снегом* (Лариса Долина – Александр Панайотов). Из женских дуэтных песен можно выбрать *Million Reasons / Someone Like You* (Леди Гага и Адель), из мужских – *Don't Let The Sun Go Down On Me* (Джордж Майкл и Элтон Джон).

Студентам выпускного курса лиценциата или I курса мастерата (сопрано-баритон) рекомендуем песню *When I Fall In Love*, использованную в саундтреке фильма *Неспящие в Сиэтле* (Селин Дион – Клив Гриффин). В этой балладе-исповеди, в соответствии с ее содержанием, не слишком много поводов для актерской игры, но зато серьезная нагрузка приходится на вокальную сторону исполнения, особенно если партнерша поставит перед собой цель воспроизвести особенности певческой манеры Селин Дион. Также требует особого внимания непростое сочетание мелодических линий в двухголосии.

Достаточно высокому уровню вокального развития соответствует востребованная в учебном процессе пьеса *Più che puoi* из репертуара Шер и Эроса Рамаццотти. Эта песня требует правильного подбора голосов: крепкого тенора и меццо-сопрано с контральтовыми нотами. Попытка поручить женскую партию певице, обладающей высоким голосом, обычно дает отрицательный результат: в сольных фрагментах, звучащих в сверхнизком регистре, ее голос обычно звучит тускло и невыразительно (особенно по контрасту с ярким соло певца в высоком регистре), а в двухголосной фактуре она уступает партнеру динамически. Попытка же поднять тональность фонограммы негативно скажется на партии тенора, которая будет слишком высокой.

Значительные возможности для развития способностей студентов предоставляют следующие пьесы для смешанных дуэтов: *Could I Have This Kiss Forever* (Уитни Хьюстон – Энрике Иглесиас), *Stolen Car* (Милен Фармер – Стинг; специфика пьесы, помимо всего, состоит в том, что она исполняется на английском и французском языках), *Вдвоем* (Наргиз – Максим Фадеев: в этой пьесе необходимо сочетание меццо-сопрано с высоким тенором), *Я тебя никогда не забуду* из мюзикла *Юнона и Авось* (Ариана – Александр Маршал) и др. Для женского дуэта можно порекомендовать пьесу *La solitude* (Лаура Паузини – Лара Фабиан), для мужского – *Summer Wind* (Фрэнк Синатра – Хулио Иглесиас).

Такие песни, как *Vivo per lei* (Селин Дион – Андреа Бочелли), *I Belong To You* (Анастейша – Эрос Рамаццотти) можно смело включать в выпускную программу мастерата: их исполнение предполагает высокий уровень владения вокальной и сценической техникой. Незаурядное мастерство необходимо и для исполнения песни *Tell Him* (женский дуэт Селин Дион – Барбра Стрейзанд). Мужскому дуэту подойдет построенная на основе джазового стандарта пьеса *Lady is*

⁴⁵ Для того, чтобы слова об артистизме не были для исполнителей пустым звуком, можно порекомендовать им ознакомиться с видеозаписью оригинала, имеющейся в YouTube, обратив внимание на сценическое поведение певцов, в особенности Криса Нормана [12].

a *Trump* (Фрэнк Синатра – Лютер Вандросс), но следует учесть, что она требует владения специфической манерой исполнения, практикуемой в джазе.

Добавим к сказанному, что, формируя дуэты, не обязательно объединять студентов одного курса: порой младшие превосходят старших по уровню подготовленности. Важно, чтобы они на протяжении своего обучения попробовали силы с разными партнерами в разнообразных по содержанию и стилю дуэтных произведениях.

Выводы

1. В процессе преподавания эстрадно-джазового вокального дуэта, помимо развития вокальной техники, важную роль играет работа над поэтическим и музыкальным текстом произведения, без освоения которого невозможна координация дуэтных партий. При этом основной принцип взаимоотношений участников дуэта – диалогическое общение, в процессе которого имеют место как взаимоподчинение партнеров, так и проявление творческой самостоятельности каждого из них.

2. Особую роль в процессе исполнения дуэтных произведений играет сценическое воплощение образов, которое требует от участников дуэта навыков в области мимики, жеста, пластики движений, актерской игры. Также важно общение певцов не только друг с другом, но и со слушательской аудиторией. Роль педагога при этом может быть как «дирижерской», так и «режиссерской», важной с точки зрения создания финальной концепции пьесы и воспитания сценической самостоятельности участников дуэта.

3. Одной из ключевых задач педагога в вузе – выбор дуэтного репертуара, в котором необходимо принимать во внимание исполнительские возможности обоих партнеров: диапазон голосов, вокально-технические и артистические навыки, сценический опыт. Учитывая личные предпочтения и интересы певцов, в некоторых случаях можно прибегнуть к адаптации (транскрипции) сольной пьесы для дуэта.

Библиографические ссылки

1. ВЕРБОВ, А. *Техника постановки голоса: учеб. пособие*. Москва: Музгиз, 1961.
2. ДМИТРИЕВ, Л. *Основы вокальной методики: учебник*. Москва: Музыка, 1968.
3. КОРОБКА, В. *Вокал в популярной музыке: метод. пособие для рук. самодеятельных эстрадно-муз. коллективов*. Москва: Студия популярной музыки «Рекорд», 1989.
4. МАЛЫШЕВА, Н. *О пении. Из опыта работы с певцами: метод. пособие*. Москва: Советский композитор, 1988.
5. РИГГС, С. *Как стать звездой*. Москва: Guitar College, 2000. ISBN 5-94012-013-X.
6. ЧАЙКИН, С. Феномен ансамбля в музыкальном искусстве (внутренний диалог). В: *Вестник Красноярского гос. университета*. 2006. № 3, с. 258–262.
7. *Barbra Streisand, Céline Dion – Tell Him* [imagine video]. [accesat 25 ian. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=xKWWyO-C2o0>
8. *Frank & Nancy Sinatra ~ Something Stupid* [imagine video]. 1967 [accesat 15 ian. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=0f48fpoSEPU>
9. *Robbie Williams, Nicole Kidman - Somethin' Stupid* [imagine video]. [accesat 20 ian. 2023]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=f43nR8Wu_1Y
10. ИСАЕВА, Е. Жанровая природа камерного ансамбля и «режиссерский» метод в ансамблевой педагогике [online]. В: *Звуки надежды: [site]*. [accesat 20 ian. 2023]. Disponibil: <https://cutt.ly/IRzRKqv>
11. MUNTEANU, A., BEREZOVICOVA, T. Duet vocal în muzica de estradă și jazz: unele aspecte ale activității interpretative. In: *Akademos*. 2022, nr. 3, pp. 128–134. ISSN 1857-0461.

12. Chris Norman, Suzi Quatro – Stumblin'in (Official Video). [accesat 20 ian. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=0AbvnTgGH8s>

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ ДО МАЖОР В.А. МОЦАРТА:
КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**

**CONCERT PENTRU OBOI ȘI ORCHESTRĂ ÎN DO MAJOR DE W.A. MOZART:
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI INTERPRETATIVE**

**CONCERTO FOR OBOE AND ORCHESTRA IN C MAJOR BY W.A. MOZART:
COMPOSITIONAL AND PERFORMANCE FEATURES**

PETRU IURIEV⁴⁶,

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

<https://orcid.org/0009-0001-8203-7055>

CZU [785.6:780.644.1]:781.6
DOI <https://doi.org/10.55383/ca.18>

Концерт для гобоя с оркестром До мажор К. 314 / 271к В.А. Моцарта занимает одну из ведущих позиций в современном концертном и учебном репертуаре. В данной статье автор касается истории создания Концерта и подробно анализирует его с точки зрения композиции, музыкального языка, а также особенностей исполнения.

Ключевые слова: аппликатура, В.А. Моцарт, гобой, диапазон, концерт, рондо, сонатная форма, трехчастный цикл

Concertul pentru oboi și orchestră în Do major К. 314 / 271к de W.A. Mozart ocupă un loc important în repertoriul artistic și instructiv-didactic contemporan. În prezentul articol autorul abordează istoria creării Concertului și analizează lucrarea în detaliu din punct de vedere al trăsăturilor compoziționale, limbajului muzical, dar și sub aspect interpretativ.

Cuvinte-cheie: ciclu tripartit, concert, diapazon, digitație, forma de sonată, oboi, rondo, W.A. Mozart

Mozart's Concerto for oboe and orchestra in C Major К. 314 / 271k occupies one of the leading positions in the modern artistic concert and educational repertoire. In this article, the author deals with the history of the creation of the Concerto and analyzes it in detail from the point of view of composition, musical language, as well as performance features.

Keywords: hree-part cycle, concerto, sound range, fingering, sonata form, oboe, rondo, W.A. Mozart

Введение

Перу В.А. Моцарта принадлежат более 40 концертов для различных инструментов с оркестром. Хотя концерты для духовых инструментов в этом списке по численности уступают остальным, тем не менее, они занимают прочное место в концертном и педагогическом репертуаре. Сказанное относится и к концертам для гобоя с оркестром.

⁴⁶ E-mail: iuriev.petru@gmail.com

Историю гобойных концертов В.А. Моцарта нельзя признать до конца ясной. В разных источниках можно почерпнуть информацию о трех произведениях, среди которых своей законченностью и достоверностью в смысле авторства Моцарта выделяется Концерт *C-dur*. Его ноты долгое время считались утраченными, и лишь в 1920 г. его оркестровые партии были обнаружены в Зальцбурге австрийским дирижером и музыковедом Б. Паумгартнером. Кроме того, по мнению А. Эйнштейна, сочинение сохранилось в переработанном виде, как Концерт для флейты с оркестром № 2, датированный январем-февралем 1778 г. Исследователь пишет: «Что касается второго флейтового концерта (*D-dur*, К. 314), возникшего, как полагают, в Мангейме, то можно почти с уверенностью сказать, что это тот самый концерт для гобоя, который часто упоминается в переписке Моцартов, и который Вольфганг в 1777 году написал для зальцбургского гобоиста Джузеппе Ферлендиса. За недостатком времени и денег Моцарт попросту переделал его для своего нетерпеливого заказчика де Жана в концерт для флейты, транспонировав при этом из *C-dur* в *D-dur* (почти неопровержимым доказательством первоначального *C-dur* является то, что при транспортировке в *D-dur* скрипки нигде не опускаются ниже *ля* басовой струны). Более раннее происхождение и бóльшая легкость структуры здесь просто бросаются в глаза» [1 с. 272]. К. Саква замечает по этому поводу в комментариях к монографии Г. Аберта о Моцарте: «Именно такую редакцию гобойного концерта сохранили старые рукописные голоса, находящиеся в зальцбургском Моцартеуме» [2 с. 560].

Свидетельство о существовании концерта можно найти в письме В. А. Моцарта к отцу из Мангейма от 4 ноября 1777 г. Композитор описывает время, проведенное в доме у капельмейстера Кристиана Каннабиха: «Там как раз было несколько музыкантов: молодой Даннер, *валторнист* Ланг и гобоист, имени которого я уже не помню, но играет он очень хорошо, и звук у него получается красивый и нежный. Я сделал ему презент – концерт для гобоя (...). Он просто без ума от радости...» [3 с. 78]. Гобоистом, имя которого Моцарт затруднился назвать, был Фридрих Рамм, служивший в мангеймской придворной капелле, – его имя называет Г. Аберт, который добавляет, ссылаясь на письма Моцарта от 13 и 14 февраля 1778 г., что Рамм сделал концерт своим «„cheval de bataille”» (зд.: „излюбленный конек”)» [2 с. 109, 135].

Еще одним свидетельством существования гобойного концерта является просьба В. А. Моцарта, содержащаяся в письме к отцу из Вены от 15 февраля 1783 г.: «Прошу вас, срочно пришлите мне ту тетрадку, в которой находится Концерт для гобоя – для Рамма, точнее, он был для Ферленди. Гобоист князя Эстергази дает мне за него 3 дуката задатку и собирается дать еще 6 дукатов, если я напишу ему Новый» [3 с. 369-370]. Предполагаемый *новый* заказ гобоиста, по всей вероятности, вызвал к жизни замысел концерта *F-dur*, который, впрочем, остался в виде эскизов. В комментариях к российскому изданию писем Моцарта в качестве заказчика указан Антон Майер, служивший у князя Эстергази в 1781-1790 гг. [3 с. 370, сноска 1407]. А. Эйнштейн же предполагает, что «речь идет о Франце Йозефе Червенке, превосходном гобоисте. Сохранились и два начальных наброска концерта для гобоя, несомненно, возникшие в связи с данным поводом, оба в *F-dur*: один короче (К. 416-g), другой длиннее – 61 такт (К. 293). Тот, что покороче, – это попросту вариант вступления гобоя после tutti. Почему тут дело не дошло до завершения и 6 дукатов, неизвестно. А жаль! Ибо tutti это полно живости и энергии!» [1 с. 272]. Пятистраничная партитура первого из указанных фрагментов («того, что покороче»), фигурирующего в шестом издании Каталога Кёхеля (Висбаден, 1964 г.) под индексом К. 416-f, опубликована лейпцигским издательством *Breitkopf & Härtel*. Напечатанная на первой странице

партитуры информация (*Componirt angeblich 1777* – «По непроверенным данным, сочинено в 1777 г.») вносит свою лепту в неразбериху по поводу дат создания гобойных концертов В.А. Моцарта.

Существуют сведения еще об одном гобойном концерте, *Es-dur*, фигурирующем в приложении к каталогу Кёхеля под номером 297b. В шестое издание Каталога этот концерт, год создания которого неизвестен, включен под номером К. Anh.C14.06 – как известно, индексом К. Anh. (*Köchel Anhang*) обозначены произведения, принадлежность которых перу В.А. Моцарта вызывает сомнение. Тем не менее, концерт неоднократно издавался под именем Моцарта, он входит в различные каталоги гобойной музыки и используется в педагогической практике.

В данной статье будет рассмотрен единственный из концертов В.А. Моцарта, авторство которого можно считать достоверным – Концерт для гобоя с оркестром *До мажор* К. 314 / К. 271k, созданный, скорее всего, весной или летом 1777 г. в Зальцбурге⁴⁷.

Концерт представляет собой трехчастный цикл с традиционной для классицистского концерта темповой последовательностью частей: быстро – медленно – быстро. Он предназначен для гобоя и камерного состава оркестра: двух гобоев, двух валторн и струнного квартета. Оркестровка произведения отличается легкостью и прозрачностью, что дает возможность солирующему гобою предстать перед слушателем во всей полноте своих выразительных возможностей.

1. Первая часть (*Allegro aperto, C-dur*) изложена в сонатной форме без разработки с двойной экспозицией. В соответствии с традицией, в первой экспозиции темы проходят в оркестре в основной тональности *C-dur*. Тема главной партии, излагаемая *tutti*, отличается энергичным, напористым характером – этому способствуют общее восходящее движение, дерзкие синкопы, жизнеутверждающее восходящее задержание на сильных долях тактов, пунктирный ритм в оркестровой партии.

Начальный раздел темы построен на тоническом органном пункте альтов, виолончелей, контрабасов и валторн, что создает ощущение устойчивости, надежной «заземленности». Основную мелодию ведут первые скрипки, придающие ей теплый тембровый колорит (пример 1).

Пример 1. В.А. Моцарт. Концерт для гобоя с оркестром *C-dur*,
I часть, первая экспозиция, главная партия

⁴⁷ Ссылки на партитуру Концерта даются по изданию Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1981, перепечатка: *Neue Mozart-Ausgabe, Serie V, Werkgruppe 14, Band 3: Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott* [NMA V/14/3] (pp.97-132) [4].

После остановки на доминанте вступает тема побочной партии (пример 2). Тема носит более легкий, игривый характер благодаря разнообразию штрихов (*legato, non legato, staccato*), а также изящной мелодической «завитушке» в виде выписанного форшлага шестнадцатыми нотами. В оркестровке приоритет отдается струнной группе при периодической педальной поддержке валторн. Своим мелодико-ритмическим рисунком и фактурой аккомпанемента тема предвосхищает тему побочной партии из 1-й части моцартовской фортепианной Сонаты *C-dur*, К 545 (1788).

Пример 2. В.А. Моцарт. Концерт для гобоя с оркестром *C-dur*,
I часть, первая экспозиция, побочная партия

Заключительная партия построена на контрастных тематических элементах: грациозному соло скрипок, изложенному на *pp*, противопоставит фанфарный ответ оркестрового *tutti* на *f*, после чего струнные выступают с решительной фразой на арпеджированном трезвучии (т. 32), как бы подводя итог «дискуссии».

Вторая экспозиция по своему строению более развита по сравнению с первой. К темам первой экспозиции, которые повторяются с некоторыми изменениями, добавлены новые разделы. Партия солирующего гобоя начинается с имитации заключительной фразы струнных с трелью, за которой следует стаккатный восходящий пассаж, приводящий к долгому высокому звуку c^3 (пример 3).

Пример 3. В.А. Моцарт. Концерт для гобоя с оркестром *C-dur*,
I часть, главная партия. Вступление гобоя

Связующий раздел (тт. 50-79) отличается виртуозностью партии гобоя, насыщенной стремительными пассажами, мелизмами, разнообразными штрихами и ритмическими рисунками. Побочная тема (тт. 78-99), изложенная в тональности *G-dur*, начинается в партии солирующего инструмента троекратной «закличкой» с форшлагом, которая воспринимается как призыв к вниманию. В теме гобоя следует очень деликатно выделить динамическим акцентом начала и окончания фраз, обозначенные как *fp*.

Заключительная партия (тт. 100-106) исполняется оркестром. После завершения темы вводится связующая партия, начинающаяся, как и в экспозиции, с имитационных переключек гобоя соло и струнных. Данный раздел выполняет здесь роль перехода к репризе, модулируя в главную тональность. В тт. 112-113 вслед за скерцозной мелодической фигурой с трелью и арпеджио на *staccato* внезапно вводится короткий контрастный мотив ($es^2-d^2-c^2$), овеянный легкой грустью. Новый образный нюанс должен быть передан на хорошем *legato* и поддержан

легкой динамической волной (*crescendo – diminuendo*). Лирический мотив получает свое развитие в хроматических нисходящих пассажах (тт. 114-115), первый из которых играется *legato*, а второй – *portato*.

Реприза (с т. 120) воспроизводит материал экспозиции лишь частично и в достаточно свободной форме. Так, главная партия сохраняет неприкосновенным только свое тематическое «зерно» – первый четырехтакт, за которым следует развертывание материала с появлением новых элементов, варьированием мелодической линии, сменой гармонии. Свободно трактуется и тема связующей партии, подвергающаяся мелодическому и фактурному варьированию. Такое решение репризы, в котором большое значение приобретают развивающие приемы, объясняется отсутствием в сонатной форме разработки как специального раздела.

После каденции солиста, помещенной в коде, оркестр вступает с фрагментом, служившим окончанием первой экспозиции, завершая таким образом первую часть концерта бравым фанфарным звучанием заключительной темы.

2. Вторая часть (*Adagio non troppo, F-dur*), как и первая, написана в сонатной форме без разработки. Музыка главной партии, проникнутая светлой лирикой, объединяет в себе черты арии и менуэта. Гобойное соло поддерживается прозрачным аккомпанементом первых и вторых скрипок. В партии гобоя используются неприготовленные задержания на первых долях тактов, которые придают музыке чувственный, несколько жеманный оттенок (пример 4).

Пример 4. В.А. Моцарт. Концерт для гобоя с оркестром *C-dur*,
II часть, главная партия

В связующем разделе (тт. 19-26), модулирующем из *d-moll* в *C-dur*, гобой солирует на фоне легкого аккомпанемента струнных. Побочная партия (тт. 27-40), приносит некоторое оживление фактуры аккомпанемента, а также имитационные переключки между скрипками и солирующим гобоем. Заключительная партия начинается в тональности *C-dur* и модулирует в основную тональность *F-dur*. В партии гобоя обращает на себя внимание выдержанный на протяжении двух тактов звук c^3 (т. 42) – в этом приеме ощущается отголосок начала главной партии солиста из первой части концерта.

Реприза вносит некоторые изменения в масштабы и изложение основных тем. Главная и заключительная партии проводятся в сокращении. Связующая начинается в тональности *g-moll* и модулирует в основную тональность *F-dur*. Побочная партия транспонирована в главную тональность. Перед кодой помещена каденция солиста.

3. Третья часть (*Rondeau*) написана в оригинальной форме, сочетающей в себе признаки сложной двойной трехчастной, рондо и сонатной формы без разработки:

Двойная 3х-частная форма: А В А¹ В А Ко

а

Рондо:		Р	Э ¹	Р ¹	Э	Р	Ко
Сонатная форма без аботки:		ГП	ПП	ГП	П	(I)	Ко а
Тональный план:		C	G	C-	C	C	C

7

Хотя третья часть цикла названа «Рондо», форма рондо не является основной. Здесь отсутствует один из ее признаков, о котором В. Цуккерман пишет: «рондо в его нормативном виде содержит двоякий контраст: 1) тема и эпизод, 2) эпизоды между собой» [5 с. 4]. В данном случае эпизоды (B) строятся на одном и том же материале, различаясь лишь в тональном отношении (G-dur – C-dur). Название финала свидетельствует скорее о наличии в нем соответствующих жанровых черт. В. Протопопов отмечает: «Нередко в нотах Моцарт выставлял обозначение Rondo или Rondeaux. Можно предположить, что он хотел специально указать на использование этого жанра» [6 с. 4]. Основную роль в финале играет главная тема, которая неоднократно появляется в разных «обличьях» и определяет общий танцевальный характер музыки, свойственный рондо (пример 5).

Пример 5. В.А. Моцарт. Концерт для гобоя с оркестром C-dur,
III часть, главная тема

Тема A написана в простой трехчастной форме *aba*¹, середина которой представляет собой своеобразную оркестровую интерлюдия (тт. 25-37). Реприза построена как видоизмененное проведение главной темы с использованием стретты, охватывающей несколько голосов фактуры (тт. 38-55). Раздел B, также танцевального характера, вносит незначительный контраст в развитие музыки (пример 6). Его материал лежит в основе обоих эпизодов рондо, первый из которых (тт. 91-123) изложен в тональности G-dur, а второй (тт. 181-218) – в основной тональности. Такой тональный план придает эпизодам черты побочной партии, что вносит в форму элемент сонатности.

Пример 6. В.А. Моцарт. Концерт для гобоя с оркестром C-dur,
III часть, раздел B

Одна из особенностей финала – свободное чередование отдельных фрагментов его разделов, которые, причудливо перемежаясь с основным материалом, создают своеобразную

композиционную мозаику, пронизанную духом игры. В конце части, перед кодой, помещена каденция солиста.

С точки зрения исполнительской сложности партии гобоя, следует отметить прихотливую ритмику, мелодические пассажи и арпеджио в быстром темпе, октавные скачки, мелизматику, частое чередование штрихов *legato* и *staccato*. Особого внимания требует динамика: гобой часто играет на нюансе *p*, который вполне достижим в середине второй октавы, но затруднителен в высоком регистре. Серьезную проблему в смысле динамики и строя представляют длинные высокие ноты: диапазон современного гобоя простирается от *b* до f^3 -(g^3), и интонирование достаточно неустойчивого звука c^3 требует больших физических усилий, поэтому его исполнение на *piano*, а также обеспечение качественного *crescendo* на протяжении нескольких тактов составляют весьма трудную задачу. Из мелизматики следует отметить сложную трель на ноте d^2 , оканчивающуюся вспомогательным ходом c^2 - d^2 с дальнейшим переходом в ноту f^2 в 1-й части (т. 109): интервал c^2 - d^2 подразумевает аппликатуру с одновременным задействованием четырех пальцев, которая препятствует мышечной свободе и усложняет звукоизвлечение.

Выводы

1. Концерт В.А. Моцарта для гобоя с оркестром *До мажор* К. 314 / К. 271k является ярким образцом классицистского концерта. Созданный молодым музыкантом, едва перешагнувшим двадцатилетний рубеж, он, тем не менее, возвышается над гобойными концертами своей эпохи благодаря непревзойденным качествам музыкального материала, мастерству композиторского письма, изобретательности формы, художественной яркости и технической насыщенности партии солирующего инструмента.

2. Многие фрагменты концерта рассчитаны на высшую степень виртуозности гобоиста, требуя от него безупречного владения инструментом. Такие же задачи стоят перед солистом и в каденциях, помещенных в каждой части. При этом все технические трудности необходимо преодолевать, добиваясь эффекта невероятной легкости и шутиливой игривости, соответственно преобладающему характеру образов.

3. В наши дни Концерт В.А. Моцарта *До мажор* широко используется в педагогической и концертной практике. Существуют многочисленные записи, сделанные лучшими гобоистами современности, в том числе Х. Холлигером (Швейцария), А. Уткиным (Россия), Ф. Лелё (Франция – Германия) и др. Благодаря красоте музыки и виртуозности партии солирующего гобоя, Концерт продолжает и, без сомнения, будет продолжать свою жизнь в творчестве все новых поколений исполнителей.

Библиографические ссылки

1. ЭЙНШТЕЙН, А. *Моцарт. Личность. Творчество*. Москва: Музыка, 1977.
2. АБЕРТ, Г. В. А. *Моцарт*. Ч. I, кн. II. Москва: Музыка, 1980.
3. МОЦАРТ, В.А. *Полное собрание писем*. Москва: Международные отношения, 2006. ISBN 5-7133-1275-5.
4. MOZART, W.A. *Konzert in C für oboe und Orchester KV 314*. [Partitura] [online]. [accesat 26 febr.2023]. Disponibil: https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/7/7b/IMSLP520064-PMLP76266-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_05_14_3_04_KV_314_scan.pdf
5. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии*. Ч. 1. Москва: Музыка, 1988. ISBN 5-7140-0101-X.
6. ПРОТОПОПОВ, В. *Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта*. Москва: Музыка, 1978.

VITALII SECIKIN: IN MEMORIAM

VITALY SECHKIN: IN MEMORIAM

INNA HATIPOVA⁴⁸,

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

<https://orcid.org/0000-0003-2745-7978>

CZU 78.071.1(478+477)

780.8:780.616.433.071.4(478)

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

Scopul articolului constă în relevarea aportului pianistului, compozitorului și profesorului Vitalii Secikin în dezvoltarea culturii muzicale a Republicii Moldova de la sfârșitul anilor '80 ai secolului XX. Fiind reprezentantul unei familii celebre de muzicieni din Ucraina, Vitalii Secikin a devenit un muzician de seamă, punându-și în valoare talentul de interpret, compozitor și vocația de profesor. În articol sunt dezvăluite principalele momente din viața și calea devenirii artistice a muzicianului, este determinat rolul familiei, școlii și al conservatorului în procesul de acumulare a cunoștințelor și abilităților profesionale. Se apreciază importanța lecțiilor de măiestrie pianistică și componistică desfășurate sub egida profesorilor Nadejda Landesman, Mihail Tiș și Iacov Zac, care i-au oferit cunoștințe de bază în aceste domenii. În baza cercetării materialelor factologice și a relatărilor colegilor, personalități marcante ale vieții culturale, se deduce faptul că Vitalii Secikin a avut un rol incontestabil în dezvoltarea artei muzicale din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: *Vitalii Secikin, pian, muzică pentru pian, creație componistică, activitate pedagogică*

The purpose of the article is to elucidate the contribution of Vitaly Sechkin, a renowned pianist, composer and pedagogue, to the development of the musical culture of Moldova of the late 1980s. A member of a musical dynasty that is well-known in Ukraine, V. Sechkin became one of the remarkable musical figures who combined the talents of a performer, composer and pedagogue. The author presents the major milestones of his life and artistic path, shows the role of his family, school and conservatory in the acquisition of his professional knowledge and skills. The author shows the significance of the piano and composition lessons given to V. Sechkin by the professors Nadezhda Landesman, Mikhail Tits and Yakov Zak, that gave him basic knowledge in these areas. Based on the analysis of factual material and the statements of his colleagues, prominent figures in the cultural life, the author concludes that Vitaly Sechkin played an important role in the development of the musical art of the Republic of Moldova.

Keywords: *Vitaly Sechkin, piano, piano music, composers' creation, pedagogical activity*

Introducere

Vitalii Vasilievici Secikin (1927-1988) a fost un pianist ucrainean, compozitor, personalitate a vieții muzicale, Artist de Onoare al Ucrainei, profesor. În ultimii ani de viață (1984-1988) a locuit și a activat în calitate de profesor la Chișinău, lăsând o amprentă semnificativă în istoria Conservatorului de Stat din Moldova și în cultura muzicală a Republicii Moldova. Începând cu anul 2002, o dată la cinci ani, în diverse săli de concerte din Chișinău sunt organizate de către fratele lui V. Secikin, Mihail Vasilievici Secikin, concerte în memoria acestuia, în cadrul cărora sunt interpretate creațiile pentru pian,

⁴⁸ E-mail: hatipovainna@yahoo.com

dar și lucrările vocale și camerale semnate de marele muzician vizat. În diferiți ani, în cadrul acestor evenimente au participat muzicieni renumiți din Republica Moldova, precum A. Strezeva (orgă), B. Dubosarschi (vioară), N. Busuioc (tenor), I. Rivilis (pian), Cvartetul de Coarde al Companiei *Teleradio-Moldova*, precum și elevi și studenți ai instituțiilor de învățământ muzical-artistic din capitală. Articolul de față este conceput ca o comemorare; scopul său este de a prezenta aportul lui V.V. Secikin la dezvoltarea artei muzicale în Republica Moldova.

File din biografia artistică

Vitalii Secikin s-a născut la 5 septembrie 1927 în Harkov, Ucraina. Abilitățile sale muzicale excepționale – o ureche muzicală absolută și o memorie fenomenală – s-au manifestat încă de la o vârstă fragedă și au fost observate de mama sa, Maria Klimentievna Secikina-Zaharcenko, care la rândul ei, fiind pianistă, obișnuia să cânte adesea în prezența fiului său. Ea a devenit primul mentor muzical al viitorului pianist, compozitor și profesor. La vârsta de 6 ani Vitalii Secikin a fost admis la atelierul dedicat copiilor⁴⁹ înzestrați cu talent musical din cadrul Institutului Teatral-Muzical din Harkov (mai târziu Conservatorul din Harkov), la clasa profesoarei Maria Vladimirovna Itighina – una dintre cele mai importante profesoare de pian din Harkov în acea perioadă.

În 1941, părinții lui Vitalii au decis să meargă la Moscova la o consultație cu distinsul pianist și profesor K.N. Igumnov, profesor la Conservatorul din Moscova. După audiție, V. Secikin a fost acceptat la clasa profesorului, însă declanșarea în scurt timp a războiului a făcut imposibilă continuarea studiilor la Moscova, iar familia s-a întors în orașul natal – Harkov.

După ce a absolvit Conservatorul din Harkov, clasa de pian a profesoarei Nadejda Landesman (1947) și cea de compoziție a lui Mihail Dmitrievici Tiț (1950), Vitalii Secikin a decis să urmeze cursurile postuniversitare la Conservatorul de Stat *P.I. Ceaikovski* din Kiev, clasa profesorului Konstantin Nikolaevici Mihailov, pentru a-și îmbunătăți abilitățile interpretative. În 1951, în calitate de student la cursul postuniversitar, V. Secikin a câștigat premiul I la Concursul Internațional de Muzică din cadrul Festivalului Internațional al Tinerilor și Studenților desfășurat la Berlin. Prestația sa de succes la acest festival a marcat debutul unei cariere strălucitoare, cu numeroase turnee în orașele din fosta URSS și din afară. Mai târziu, însă, V. Secikin a mărturisit că prețuia într-un mod special întâlnirile cu compatrioții săi – iubitorii ucraineni de muzică.

După succesul triumfător de la Berlin, Vitalii Secikin își continuă studiile postuniversitare la Conservatorul de Stat *P.I. Ceaikovski* din Moscova în clasa renumitului profesor Iakov Israilevici Zak. Absolvind cursul postuniversitar în 1953, și-a început activitatea didactică ca asistent la catedra *Pian special* din cadrul Conservatorului din Moscova. Unul dintre primii săi studenți a fost renumitul pianist în devenire Dmitrii Bașkirov. În 1957, Vitalii Secikin s-a mutat la Kiev, unde a fost invitat de profesorul Conservatorului de Stat – Konstantin Fiodorovici Dankevici să predea la academie, precum și să susțină concerte pe întreg teritoriul URSS. Descriind personalitatea artistică a lui Vitalii Vasilevici ca pianist concertist, S.L. Dorenski a scris următoarele: „Maniera sa interpretativă se distinge prin claritatea gândirii, gustul impecabil și stăpânirea liberă a întregului arsenal de tehnici pianistice” [1 p. 319].

Ca muzician de înaltă cultură, Vitalii Secikin avea un repertoriu foarte vast, care includea lucrări semnate de J.S. Bach, W.A. Mozart, L. van Beethoven, F. Liszt, F. Chopin, E. Grieg, A. Skriabin, S. Rahmaninov, S. Prokofiev, D. Șostakovici. Pianistul a fost întotdeauna interesat în mod deosebit de

⁴⁹ În 1943, pe baza acestui atelier a fost înființată Școala-Internat Secundară Specializată de Muzică din Harkov.

muzica ucraineană contemporană. În programele sale se regăsesc creațiile următorilor compozitori: L. Revutskii, V. Kosenko, A. Ștogarenko, D. Klebanov, I. Șamo ș.a.

În 1976 a fost numit în funcția de profesor la Conservatorul de Stat din Kiev, iar până în 1983 a fost decan al Facultății de Pian. Printre absolvenții săi se numără Ludmila Marțevici, Artistă a Poporului din Ucraina, profesor al Academiei Naționale de Muzică *P.I. Ceaikovski* din Ucraina; Evghenia Basalaeva, solista Filarmonicii Naționale a Ucrainei, Artistă a Poporului din Ucraina; Natalia Nalizko, solista Filarmonicii Naționale a Ucrainei; Mihail Șramko, laureat al concursurilor interrepublicane.

Activitatea artistică la Chișinău

În 1984, pianistul acceptă invitația de a deține funcția de șef al catedrei *Pian special* din cadrul Conservatorului *G. Musicescu* de la Chișinău. Deși au trecut mulți ani, astăzi putem spune cu certitudine că atunci, datorită autorității lui V. Secikin și contribuției sale considerabile la organizarea procesului educational, la crearea unei atmosfere productive în colectivul de profesori și studenți, Departamentul *Pian* al actualei Academii de Muzică, Teatru și Arte Plastice se bucura de o evoluție creativă. Acest lucru a fost menționat pe atunci de membrii catedrei V. Levinzon și M. Șramco: „Înalta autoritate a lui V. Secikin [...] era incontestabilă și indiscutabilă. Și această autoritate se datora multor factori: grandorii spiritului, capacității intelectuale și perspicacității, anvergurii și profunzimii viziunilor muzicale; farmecului unui talent autentic; cumpătării și rigorii combinate cu fermitatea în ceea ce privește valoroasele sale principii; demnității lăuntrice și, în același timp, naturaleții și simplității; consistenței unor judecăți bine gândite și alegerii corecte a cuvintelor folosite; «antidogmatismului»; proporționalității și exigenței cuvintelor sale; și, în sfârșit, înțelegerii veritabile reflectată mai ales în capacitatea de a fi el însuși în orice moment și în orice lucru” [2 p. 67].

La inițiativa șefului de catedră, au început să fie organizate concerte tematice și de totalizare atât a studenților, cât și a profesorilor de pian, precum și turnee pentru studenți la conservatoarele din Kiev, Vilnius și Riga. Aceste manifestări au reprezentat o oportunitate de a face schimb de experiență cu interpreții din alte instituții de învățământ muzical superior. În 1986, un număr mare de studenți pianiști din Moldova au participat la cel de-al VI-lea Concurs Interrepublican (în prezent – Internațional) *M. Ciurlionis* în capitala Lituaniei, Vilnius. Un an mai târziu, un eveniment marcant în viața muzicală a Chișinăului a fost un concert solistic susținut de profesorii conservatorului, organizat la inițiativa lui Vitalii Vasilievici Secikin, care a reflectat potențialul artistic al pianiștilor de la Conservatorul de Stat din Moldova. Acesta a fost un prilej de a demonstra înaltul nivel al abilităților lor profesionale și de a împărtăși experiența practică și aptitudinile interpretative.

Preocupat de activitatea pedagogică, dedicându-și timpul aspectelor organizatorice și metodice, V. Secikin nu și-a întrerupt nicidecum activitatea concertistică: în primăvara anului 1985 a susținut un recital la Sala cu Orgă; în 1986 a interpretat Concertul pentru pian de E. Grieg în *a-moll* cu Orchestra Filarmonicii de Stat din Moldova dirijată de M. Secikin; la 24 octombrie 1987, cu prilejul aniversării a 60 de ani, a susținut un concert solistic în Sala Mare a Filarmonicii. Ca pianist, Vitalii Secikin a fost, fără îndoială, un reprezentant al tradiției interpretative romantice. Întotdeauna a cântat cu inspirație și dăruire, copleșind ascultătorul cu virtuozitate și intensitate emoțională, dar și cu lirism profund în același timp. Pianistul Secikin a fost subtil și ingenios în transmiterea ideilor compozitorului, valorificând la maximum paleta variată a posibilităților expresive ale pianului. A rămas memorabilă interpretarea sa a *Nocturnei* în *F-dur* și a *Studiului* nr. 24 de F. Chopin, a *Studiului Transcendental* în *f-moll* de F. Liszt și a *Barcarolei* de F. Schubert în transcrierea lui F. Liszt.

Activitatea lui componistică nu a fost mai puțin fructuoasă. A scris numeroase lucrări în diverse genuri – de la miniaturi până la concerte pentru pian. Compozitorul a avut un sentiment profund pentru muzica de pian. Pentru acest instrument a semnat două sonate, suita *Tablouri muzicale din Cehoslovacia*, variațiuni, trei preludii, *Dumka*, *Romanță*, *Poem festiv*, trei *Studii-tablouri* și o suită pentru două pianе.

Impresionat de peisajele pitorești ale naturii moldave, V. Secikin a compus, în perioada 1986-1987, la Chișinău, cinci *Preludii-tablouri* [3] pentru pian. Scrise în ultima perioadă a vieții, aceste preludii caracterizează o anumită etapă din evoluția creativă a compozitorului și reprezintă sinteza căutărilor sale în domeniul limbajului muzical, al genurilor și al formelor creațiilor pentru pian. Este foarte probabil ca cele cinci *Preludii-tablouri* să fi fost concepute ca un ciclu, deoarece sunt interconectate în baza principiului tempo-ului și al contrastelor imagistice. Cu toate acestea, fiecare dintre aceste miniaturi are caracteristici individuale și aspecte stilistice proprii. Tema principală a primei piese captivează prin caracterul său tandru, sincer și prin farmecul melodic. Sfera imagistică este definită foarte precis de remarcă incipientă a autorului, *inaferando* (it. – subtil, atingând ușor), folosită pentru prima dată de compozitorul rus Alexandr Skriabin. *Preludiul nr. 2* este o creație de proporții mici cu caracter de *scherzo*. Acest lucru este subînțeles din indicația introductivă a compozitorului – *scherzando molto*. Fiind o lucrare de natură jucăușă și poznașă, atrage atenția prin spiritul său ușor și optimist, prin structura ritmică capricioasă, prin luminozitatea și transparența facturii sale. Cel de-al treilea preludiu se intitulează *Peste Nistru*. Efectele sale cromatice pline de culoare, bogăția straturilor armonice și schimbările tonale frecvente și neașteptate pot fi asociate cu lucrările compozitorilor impresioniști. Imaginea acestui preludiu se distinge prin subtilitatea și spiritualitatea sa deosebită. *Preludiul-tablou nr. 4* se numește *Înainte de furtunii*. Piesa este o lucrare de virtuozitate cu trăsături romantice. Prima mișcare începe cu tema principală, a cărei expresivitate se datorează pasajelor triumfătoare și înălțătoare, constituită din triplete de șaisprezecimi, folosite de compozitor între partidele mâinilor drepte și stângi. Pasajele sugerează asocieri cu rafalele puternice de vânt înainte de începerea unei furtuni și ar trebui să fie interpretate *molto animato e agitato*. Textura și caracterul temei secundare amintesc de celebrul *Preludiu op. 28 nr. 4* de F. Chopin.

Ultimul preludiu este intitulat *Memoria celor căzuți*. Întreaga piesă, de la început până la sfârșit, este scrisă într-o factură unitară, a cărei expresivitate este definită de acorduri în durate de doimi, suprapuse pe o figură ostinato de triluri de optimi în registrul grav. Tema principală care deschide lucrarea poartă un caracter sumbru și trist. Acordurile evocă o analogie cu dangătul clopotelor care însoțesc un cortegiu funebru.

Primul concert de autor al lui V. Secikin a avut loc la 22 mai 1986, în cadrul căruia au fost interpretate piesele cameral-instrumentale, vocale și pentru pian ale marelui muzician. După cum a remarcat L. Reaboșapca: „Prin activitatea sa creatoare, Vitalii Secikin a continuat tradițiile compozitorilor-pianiști din epoca romantismului. A avut, în egală măsură, succes în calitate de compozitor, interpret și profesor. Strălucit pianist concertist, care simțea subtil posibilitățile coloristice ale pianului, în lucrările sale a căutat în permanență noi mijloace de expresie care să corespundă ideilor sale artistice originale” [3 p. 3].

Principiile pedagogice

Vitalii Vasilievici Secikin a lucrat la Conservatorul de Stat din Moldova doar patru ani, de aceea, practic, nu a avut timp să-și formeze propria clasă de studenți. Autoarea acestor rânduri are o părere proprie despre activitatea pedagogică a lui Vitalii Secikin, întrucât a avut ocazia unică de a studia sub

îndrumarea lui timp de trei ani (până la moartea sa tragică de la 3 mai 1988). Vitalii Vasilievici lucra foarte minuțios și îndelung cu studenții săi, uitând de zile de odihnă, vacanțe și sărbători. Acest lucru era primordial în caz că elevul a adus un material bine descifrat atât din punct de vedere cantitativ, cât și calitativ. Profesorul era pasionat de muzică și de descifrarea atentă a textului muzical pentru a descoperi anumite provocări de ordin artistic. Noțiunea de timp își pierdea semnificația reală, iar lecția putea dura câteva ore.

Unul dintre principalele concepte pedagogice ale profesorului era cultivarea deprinderilor de lucru de sine stătător. Deseori, la fel ca și H.G. Neuhaus [5], atunci când interpreta o lucrare, vorbind despre conținutul ei și despre nuanțele de interpretare: calitatea sunetului, atingerea și hașurile, V. Secikin indica ceea ce ar trebui să fie realizat, dar căutarea căilor, găsirea modalităților de a realiza acest lucru, o lăsa pe seama studentului. O astfel de abordare a lucrului pentru acasă încuraja elevul să se implice mai pregnant în procesul de interpretare a materialului muzical, să găsească propriile modalități de exprimare a ideii compozitorului și să își dezvăluie propria înțelegere a muzicii din perspectiva calităților sale individuale. În plus, profesorul nu obosea niciodată să repete că studiul individual stimulează o atitudine responsabilă față de munca depusă, întărește caracterul și capacitățile interpretative.

V.V. Secikin era profund devotat muzicii, lucru pe care îl cerea și de la elevii săi. El nu îi ierta dacă erau leneși sau nepregătiți pentru lecție, chiar dacă acest lucru era cauzat de o stare de sănătate precară sau de probleme personale. Le-a insuflat studenților săi dragostea pentru muzică, loialitatea față de ea. Având o pregătire tehnică strălucită, în timpul lucrului său cu studenții Vitalii Vasilievici acorda o atenție deosebită asupra dezvoltării aparatului pianistic, deoarece credea că îmbunătățirea constantă a abilităților tehnice este o condiție indispensabilă pentru profesionalismul unui pianist-interpret. De aceea, din cabinetul lui, probabil singurul cabinet din conservator, răsunau permanent sunetele gamelor, arpeggiilor și diferitor exerciții. Dacă auzai pe cineva cântând exercițiile lui C. Hanon, J. Brahms sau A. Cortot, puteai spune cu certitudine că acesta este un discipol al lui V. Secikin.

În alegerea programului pentru studenții săi V. Secikin opta pentru lucrări din propriul repertoriu, spre exemplu: *Partita c-moll* de J. S. Bach, sonatele nr. 3, 7, 8, 12, 14, 23 de L. van Beethoven, studiile nr. 1, 2, 3, 4, 12, 14, 18, 22, 23, 24 și *Andante spianato și marea poloneză brillantă* op. 22 de F. Chopin, *Studiile transcendente* de F. Liszt, *Preludiu, coral și fugă* de C. Franck, *Preludiu și fugă în d-moll* de A. Glazunov și *Sonata nr. 7* de S. Prokofiev, concertele pentru pian semnate de L. van Beethoven, E. Grieg și P. I. Ceikovski și mulți alții. Am dori să menționăm un fapt uimitor: la lecțiile sale, profesorul nu folosea deloc partituri. Datorită memoriei sale fantastice, Vitalii Vasilievici putea remarca chiar și cele mai mici greșeli din textul muzical fără a se uita în note. În plus, era întotdeauna la dispoziție pentru a exemplifica din memorie toate episoadele muzicale abordate la lecție, chiar și cele mai dificile pasaje din piesa pe care o studiau împreună cu studentul. Ne amintim cu admirație de interpretările sale spontane ale fragmentelor din *Studiul a-moll* op. 10 nr. 2 de F. Chopin și *Studiul transcendental Lumini rătăcitoare* de F. Liszt.

Concluzii

Trebuie de subliniat că pe parcursul numeroșilor ani de activitate pedagogică, V. Secikin a educat o pleiadă de tineri pianiști. În prezent, cei mai mulți dintre ei activează în instituțiile de învățământ muzical-artistic din Ucraina. Aproximativ zece studenți au studiat la Conservatorul de Stat din Moldova: Taisia Șumerina, Irina Bogataia, Angela Oizboid, Alexandr Cuznețov, Elena Kopețkaia, Irina Zamari, Angela Socolova, Oleg Cașuba și alții. Tuturor elevilor săi, indiferent de talentul lor, s-a străduit să le

transmită o cultură muzicală elevată și un gust artistic rafinat și să le cultive atitudinea față de Muzică ca scop primordial al vieții lor.

Profesorul a adus un aport considerabil la dezvoltarea artei pianistice interpretative și pedagogiei din Republica Moldova. În activitatea sa prolifică în calitate de pianist, compozitor și profesor vădit se distinge linia primară a vieții și activității lui de creație – consacrarea cu devotament în numele muzicii, educării tinerilor interpreți și ascultători de toate vârstele și generațiile. Înregistrările audio cu interpretările sale, amintirile discipolilor și colegilor despre proeminentul muzician, precum și muzica sa de cameră și pentru pian îi captivează până în prezent atât pe muzicienii tineri, cât și pe cei avansați, servind drept exemplu inombrabil de fidelitate artei muzicale, dar activitatea sa multilaterală încă necesită studiu ulterior foarte minuțios.

Referințe bibliografice

1. ГРИГОРЬЕВ, Л., ПЛАТЕК, Я. *Современные пианисты*. Москва: Сов. композитор, 1990.
2. ЛЕВИНЗОН, В., ШРАМКО, М.В. В. Сечкин: пианист, педагог, композитор. В: *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*. Отв. ред. С. Циркунова. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 58–67.
3. SECIKIN, V. *Cinci preludii-tablouri pentru pian=Пять прелюдов-картин для фортепиано*. Ed. îngr. de I. Hatipova. Chișinău: Pontos, 2014. ISBN 978-9975-51-433-0. ISMN 979-0-3480-0183-8.
4. ХАТИПОВА, И. *Михаил Васильевич Сечкин. Преданность музыке*. Кишинев: Pontos, 2020. ISBN 978-9975-72-492-0.
5. НЕЙГАУЗ, Г. *Об искусстве фортепианной игры: записки педагога*. Москва: Музыка, 1988.

***CINE MERGE TOT PE DRUM* ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ВИБРАФОНА СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА**

***CINE MERGE TOT PE DRUM* PENTRU FLAUT, VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI VIBRAFON DE SNEJANA PÎSLARI: TRĂSĂTURILE CARACTERISTICE ALE COMPOZIȚIEI ȘI LIMBAJULUI MUZICAL**

***CINE MERGE TOT PE DRUM* FOR FLUTE, VIOLIN, CELLO AND VIBRAPHONE BY SNEJANA PÎSLARI: FEATURES OF COMPOSITION AND MUSICAL LANGUAGE**

DMITRII CABACOV⁵⁰,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 785.74:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/ca.20>

⁵⁰ E-mail: cabacov.dmitrii@mail.ru

В статье анализируется сочинение Снежаны Пысларь «*Cine merge tot pe drum*» для флейты, скрипки, виолончели и вибратона. Свою задачу С. Пысларь сформулировала как синтезирование фольклорного материала с принципами построения минималистской композиции, поскольку одним из импульсов к созданию произведения стала музыкальная полемика с В. Мартыновым и его книгой «*Конец времени композиторов*». Следовательно, использование фольклорной цитаты для автора было принципиальным. Второй музыкальный импульс для возникновения данного произведения родился в результате путешествия С. Пысларь по молдавским селам. Сочинение написано в простой многочастной форме с чертами тройных вариаций, основными принципами интонационно-тематического развития являются вариационность и вариантность. Структура, по замыслу композитора, не предполагает завершенности, поэтому момент окончания произведения приобретает философское значение, свидетельствуя о бесконечности пути.

Ключевые слова: Снежана Пысларь, минимализм, форма, жанр, инструментальный ансамбль

În articol este analizată lucrarea Snejanei Pîslari „*Cine merge tot pe drum*” pentru flaut, vioară, violoncel și vibrafon. Compoziția și-a propus să sintetizeze, în cadrul compoziției, materialul folcloric în conformitate cu principiile minimaliste, întrucât unul din impulsurile pentru crearea acestei lucrări l-a constituit polemica muzicală dintre compozitorul rus V. Martynov și cartea sa „*Sfârșitul epocii compozitorilor*”. Prin urmare, utilizarea unui citat folcloric a fost o condiție fundamentală pentru autoare. Cel de-al doilea impuls muzical pentru apariția acestei lucrări s-a ivit în timpul călătoriei S. Pîslari prin satele moldovenești. Lucrarea este scrisă în formă multipartită simplă cu trăsături ale unor triple variațiuni, iar în calitate de principii de bază ale dezvoltării intonaționale și tematice pot fi evidențiate cele variaționale și variantice. Structura, conform planului compoziției, implică un final deschis, prin urmare, momentul sfârșitului opusului capătă o semnificație filozofică, care simbolizează o cale infinită.

Cuvinte-cheie: Snejana Pîslari, minimalism, formă, gen, ansamblu instrumental

The article analyzes the work by Snejana Pîslari „*Cine merge tot pe drum*” for flute, violin, cello and vibraphone. The compositional task was formulated by S. Pîslari as the synthesis of folklore material with the principles of building a minimalist composition, since one of the impulses for the creation of the named work became the musical controversy with the Russian composer V. Martynov and his book „*The End of the Composer's Time*”. Therefore, the use of a folkloric quotation was a fundamental condition for the author. The second musical impulse for the appearance of this work was born after S. Pîslari's journey through the Moldovan villages. The work is written in simple multipart form with features of triple variations, the basic principles of intonational and thematic development are variational and variable. The structure, according to the composer's plan, does not imply completeness, therefore the moment of the end of the work takes on a philosophical significance, testifying to the infinity of the path.

Keywords: Snejana Pîslari, minimalism, form, genre, instrumental ensemble

Введение

Пьеса *Cine merge tot pe drum* (Кто все время в пути) для флейты, скрипки, виолончели и вибратона написана С. Пысларь в 2008 г. В следующем году состоялась ее премьера в рамках фестиваля *Zilele Muzicii Noi* на сцене Национальной филармонии им. С. Лункевича⁵¹. Спустя пять лет (2014) сочинение было повторено в программах двух фестивалей: *Festivalul de Muzica Contemporană* в г. Бакэу (Румыния) и *Zilele Muzicii Noi*. Бессменным интерпретатором являлся ансамбль *Ars Poetica*. В 2019 г. произведение *Cine merge tot pe drum* опубликовано в сборнике *Creații camerale, vol. III* [1].

По словам композитора, импульсом для создания опуса стала музыкальная полемика с В. Мартыновым и его книгой *Конец времени композиторов* [2], где он пишет о минимализме.

⁵¹ В 2009 году С. Пысларь за это произведение удостоена премии и диплома на конкурсе композиторских работ Союза композиторов и музыковедов Молдовы.

Поэтому С. Пысларь сформулировала свою задачу как синтезирование фольклорного материала с принципами построения минималистской композиции, следовательно, использование фольклорной цитаты для автора было принципиальным.

Второй музыкальный импульс для возникновения данного произведения родился в результате путешествия С. Пысларь по молдавским селам. По признанию композитора, сидя на высоком холме, она слышала звон церковных колоколов, который оказался причудливо «искаженным» в пространстве. Взгляд, упавший на плутающую дорогу, породил исходную визуальную картину, что и определило созерцательно-философский характер пьесы. С. Пысларь также отметила, что в данном сочинении «внимание сконцентрировано на звуке как таковом, вследствие работы с которым возникают оригинальные красочные тембровые сочетания».

В статье ставится цель выявить особенности композиции и музыкального языка пьесы *Cine merge tot pe drum* С. Пысларь, обусловленные художественной идеей сочинения и техническими возможностями избранного исполнительского состава. Для этого предпринят подробный анализ музыкальной формы пьесы и основных средств выразительности. Основное внимание уделяется рассмотрению интонационно-ритмического строения основных тем, принципов их развития формообразования, связи с фольклорными источниками.

Вариационность и вариантность как основные способы развития тематизма

Характеризуя пьесу *Cine merge tot pe drum* в связи с ролью цитирования фольклорных образцов в своем творчестве, С. Пысларь писала: «Минимализм как концепция, репетитивность как композиционный метод, в совокупности с принципом вариантности, свойственным фольклору, сближает данное произведение с эстетикой *new simplicity*. Произведение эпично, бесконфликтно, созерцательно по характеру и прозрачно по трактовке музыкальной фактуры» [3 с. 330]. Действительно, написанное для ансамбля флейты, скрипки, виолончели и вибратона, это сочинение органично сочетает в себе черты неофольклоризма и минимализма; оно написано в простой многочастной (девятичастной) форме с чертами тройных вариаций (**Таблица 1**). Первые три раздела *a*, *a₁* и *a₂* объединяются своим тематизмом в отдельный блок, который выполняет вступительную функцию. В следующих разделах *b*, *c*, *d* определяются более яркие и развернутые темы, которые получают дальнейшее развитие в вариациях *b₁*, *c₁* и *d₁*.

Таблица 1. Форма пьесы *Cine merge tot pe drum*

Раздел	<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b₁</i>	<i>c₁</i>	<i>d₁</i>
Число тактов	16	16	12	31	13	12	26	11	41
Цифра		1	2	3	5	6		8	
Форма второго плана	Вступление			1 тема	2 тема	3 тема	Вариация на 1 тему	Вариация на 2 тему	Вариация на 3 тему
Темп	Tranquillo = 65			= 100	Moderato (= с. 100)				

Раздел *a* (тт. 1-16) представлен в форме простого повторенного периода. В нем «задействованы» два инструмента: флейте поручена основная мелодия, которая, не обладая ярким интонационным профилем, характеризуется формульностью строения, ее опорными точками являются звуки *e²* и *a²*. Далее (начиная с т. 4) подключаются выдержанные тоны скрипки (*a¹* и флажолеты *a³*), в результате их различных комбинаций образуются сочетания консонирующих интервалов ч. 5, ч. 8, ч. 11. Чередуюсь в различных вариантах в характере

tranquillo, они способствуют созданию атмосферы философско-созерцательного характера (Прим. 1).

Пример 1. С. Пысларь. *Cine merge tot pe drum*

Tranquillo ♩ = 65

Вариация a_1 (цифра 1, тт. 17-32) отмечена расширением звукового состава за счет более развитой линии скрипки и включения вибратона. Необходимо отметить, что появление вибратона вносит в консонантную ткань качество диссонантности: звуковой состав его интонационного материала не вписывается в «идиллию» флейты и скрипки за счет использования тонов h , f^1 , b^1 , es^2 , которые, одновременно, предвосхищают появление темы, основанной на фольклорном материале в разделе b . Следующая вариация a_2 (цифра 2, тт. 33-44) сокращена, партии флейты и вибратона остаются практически без изменений, в то время, как роль скрипичной оказывается более скромной – на протяжении восьми тактов (из двенадцати) выдерживается квинта в высоком регистре $a^2 - e^3$. Данная вариация завершает развитие первого тематического образа, что подтверждается авторской ремаркой *poco a poco morendo*.

Раздел b (цифра 3, тт. 45-75) основан на двух новых темах, в нем реализуется идея диалога двух участников: вибратона и флейты. Первая, наиболее яркая, тема основана на фольклорной цитате из сборника Л. Цуркану *Solfegiu № 248 Cântec vesel* [4] (Прим. 2).

Пример 2. Народная мелодия *Cântec vesel*

Allegretto

Данная фольклорная мелодия нотирована Л. Цуркану в тональности *es-moll*, в размере 2/4 в форме большого неквадратного периода. Начальная фраза волнообразного строения начинается и оканчивается I ступенью. С. Пысларь в сочинении *Cine merge tot pe drum* использует лишь эту мелодическую попевку и поручает ее вибратону, она, по мнению композитора, должна прозвучать загадочно и многозначительно, что подтверждается авторским обозначением *misterioso*. Эффект таинственности достигается также благодаря приему *glissando* и тремоло виолончели (появляется впервые) в низком регистре (*Cis*), кроме того, для достижения особого

эффекта композитор использует игру у подставки (*sul ponticello*), в результате чего звук становится негромким и резковатым.

Вторая тема раздела *b* отличается минимальным звуковым составом (a^2 , g^2 , fis^2 , e^2) в пределах кварты (условно назовем эту тему «квартовой») и звучит в основном у флейты, эпизодически появляясь в партии скрипки (*Прим. 3*).

Пример 3. С. Пысларь. Cine merge tot pe drum

3 ♩ = 100

Fl. *Misterioso* *non f*

Vib. *non f*

Vln. *Sul pont.*

Vlc. *Sul pont.* *ord* *Sul pont.* *sf*

Fl. *ord*

Vib. (echo)

Vln. *ord* *gliss* *pizz.*

Vlc. *gliss*

Тематизм следующего раздела *c* (тт. 76-88) (*Прим. 4*) представляет собой аллюзию на причудливый марш, который прерывается то интонационными намеками на вторую тему раздела *b* (тт. 78-79), то диссонантными прерывистыми созвучиями на *staccato* вначале у виолончели (тт. 82-84), а затем у обоих струнных (тт. 85-87).

Пример 4. С. Пысларь. Cine merge tot pe drum

5 Moderato (♩ = c. 100)

Fl. *piu f* *distinto* *f*

Vib. *f*

Vln. *piu f* *distinto*

Vlc. *piu f* *distinto* *f*

Начиная с т. 85, маршевая тема развивается в партии флейты, на ней же базируется и раздел *d* (тт. 89-100), в котором сохраняется пунктирный ритм и острые диссонирующие созвучия у струнных инструментов. В то же время из маршевой темы прорастает новый оstinатный мотив, который дробится на два сегмента из звуков, расположенных по широким интервалам и поручаемых разным инструментам (*Прим. 5*).

Пример 5. С. Пысларь. *Cine merge tot pe drum*

Далее темы *b*, *c* и *d* получают развитие. Так, в вариации *b*₁ «таинственная» фольклорная тема вибратона уходит на второй план, а на смену диалогу приходит идея полилога за счет поручения «квартирной» темы не только флейте, но и скрипке. В разделе *c*₁ господствует «марш», не прерываемый репликами из раздела *b*, а в заключительном построении *d*₁, который разрастается до значительных масштабов (1/4 часть всей пьесы), безгранично властвует оstinатный формульный мотив, повторенный 26 раз (!). Построение формы, по словам С. Пысларь, «не предполагает «финальности», поэтому момент окончания произведения приобретает философское значение, свидетельствуя о бесконечности пути» [3 с. 330].

Тембровый вариант *Cine merge tot pe drum* для меццо-сопрано, кларнета, альты и виолончели

Спустя 10 лет, в 2018 г. С. Пысларь вновь обратилась к сочинению *Cine merge tot pe drum* и выполнила вариант для меццо-сопрано, кларнета, альты и виолончели⁵². По признанию автора, она обогатила свой опыт в создании транскрипции уже существующего произведения. Поскольку текст песни *Cine merge tot pe drum* композитору был не известен, она обратилась к словам известной румынской дойны *Cine m-aude cantand* (*Кто слышит меня поющим*). В плане поэтики они близки к песням расставания (*cântece de instrăinare*), песням тоски (*cântece de dor*). Дойна *Cine m-aude cântând* известна в исполнении М. Тэнасе и в обработке Т. Бредичану. В этом варианте песня приближается к стилистике городского романа, она решена в сложной двухчастной форме (*A – B*) с контрастным сопоставлением мажора и минора. Каждый из разделов выдержан в куплетной форме. Выразительная мелодия в народном духе сопровождается аккомпанементом, в котором имитируется звучание народных инструментов. С. Пысларь внедрила в текст данной дойны фразу *Cine merge tot pe drum*, в результате чего получился следующий текст (жирным выделено то, что присоединила С. Пысларь):

Cine merge tot pe drum?

Cel ce mă aude cântând,
Crede că n-am nici un gând,
Și nici dor pe acest pământ.
Da eu câte doruri am
Nu-s nici frunze sus pe ram.
Și de la o vreme-ncoace
Dorurile nu-mi dau pace.
Și de la o vreme-ncoace
Dorurile nu-mi dau pace,
De cu zori și până-n seară
Tot mă ard la inimioară.
Și eu cânt, maică, mereu,
Cânt dorul din pieptul meu.
Cine are doruri multe
Acela poate să cânte,
Și nu cântă c-ar putea,
Dar îi cântă inima.

Cine merge tot pe drum...

Cine merge..., cine..., cine..., cine..., cine...

В новых тембровых условиях с введением голоса и поэтического текста произведение получило иное звучание: обобщенный философско-созерцательный характер оригинала приобрел черты предметной конкретности, драматизм усилился за счет более плотной тембровой окраски низких струнных, кларнета и низкого женского голоса.

Выводы

⁵² Данный вариант сочинения предназначался для концерта в *Ateneul Român*, который по техническим причинам, к сожалению, не состоялся.

Анализ пьесы С. Пысларь *Cine merge tot pe drum* для флейты, скрипки, виолончели и вибратона позволил сформулировать следующие выводы.

В сочинении органично сочетается материал фольклорного типа с принципами организации минималистской композиции. Композитор использует технические приемы репетитивности, часто применяемые в современной музыке. Бесконфликтный характер образного строя достигается при помощи многократного повтора трех родственных интонационно-ритмических моделей – паттернов. Поэтому простая многочастная (девятичастная) форма приобретает на втором плане черты тройных вариаций.

Реализация тембрового варианта *Cine merge tot pe drum* для меццо-сопрано, кларнета, альты и виолончели дала возможность композитору привнести в художественный мир сочинения элементы предметной конкретности и усилить его фольклорные черты.

Referințe bibliografice

1. PÎSLARI, S. Cine merge tot pe drum: pentru ansamblu cameral. In: *Creații camerale*. Vol. 3. Chișinău: Lumina, 2019, pp. 35–45. ISMN 979-0-3480-0399-3. ISBN 978-9975-65-454-8.
2. МАРТЫНОВ, В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. ISBN 5–85887–143–7.
3. ПЫСЛАРЬ, С. Роль фольклорной цитаты в контексте некоторых стилистических особенностей претворения молдавской народной музыки на примере собственных произведений 2000–х гг. В: *Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире*. Астрахань: ПКФ Триада, 2020, с. 328–332. ISBN 978-5-6040538-1-2.
4. Cântec vesel. In: Țurcanu, L. *Solfegiu*. Chișinău: Lumina, 1984, p. 104.

ПЕРСПЕКТИВЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

PERSPECTIVE DE CERCETARE SEMIOTICĂ A GENURILOR MUZICALE

SEMIOTIC RESEARCH PROSPECTIVES OF MUSICAL GENRES

INESSA SEDIH⁵³,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-3263-8987>

CZU 781.1

DOI <https://doi.org/10.55383/ca.21>

Статья посвящена исследованию музыкального жанра в контексте семиологии, отрасли современного научного знания, рассматривающей явления культуры как знаковые системы и феномены коммуникации. С точки зрения семиологии, жанр, являясь важным носителем семантики произведения, раскрывает основные семиотические функции сочинения.

⁵³ E-mail: inessazlata75@mail.ru

Ключевые слова: жанр, семиотика, семиология, семантика

Articolul este consacrat studiului genului musical cercetat în contextul semiologiei, un domeniu al științei contemporane care tratează obiectele culturale ca sisteme de semne și fenomene de comunicare. Din punct de vedere al semiologiei, genul, fiind un important purtător al semanticii opusului muzical, relevă cele mai importante funcții semiotice ale acestuia.

Cuvinte-cheie: semiotică, semiologie, gen, semantică

The article is devoted to the study of the musical genre in the semiology context, a domain of the contemporary science, which treats cultural objects as sign systems and communication phenomena. From the point of view of semiology, the genre, being an important carrier of the semantics of the musical piece reveals its most important semiotic functions.

Keywords: semiotics, semiology, genre, semantics

Вступление

К концу XX столетия круг смежных наук, взаимодействующих с музыковедением, необыкновенно расширился: сегодня он включает историю, философию, литературоведение, искусствоведение, культурологию, а также новые отрасли гуманитарного знания – компаративистику, герменевтику, текстологию, лексикографию и другие. Все эти науки обогатили музыковедение не только новыми объектами, но и методами исследования. Особенно этот процесс активизировался во второй половине XX века, связанной с появлением и развитием новых способов музыкального мышления, требующих иных подходов и методов исследования.

Г. Тараева в своем диссертационном исследовании *Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации* так описывает этот процесс: «На определенном этапе наука осознала: чтобы наделять устойчивым, постоянным значением музыкальные средства, композиторские приемы, музыковедческого аппарата явно не хватает. Необходимо было обращаться к помощи смежных наук, к иным методам анализа» [1 с. 25].

Во второй половине XX века в орбиту смежных с музыковедением наук активно внедряется семиология, рассматривающая все явления культуры как знаковые системы и феномены коммуникации. Как результат, в аналитическом музыковедческом аппарате все чаще фигурируют такие лингвистические и семиотические термины, как: текст, лексика, знак, синтагматика и парадигматика и др., что, в свою очередь, приводит к осознанию сложной иерархической системы музыкально-выразительных средств, рассматриваемых в коммуникативном аспекте.

Семиотика как наука, предоставляющая новый научный аппарат исследования феноменов современного искусства, является одним из наиболее эффективных методов изучения многих явлений современного искусства. Так, в статье Н. Осиповой *Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания*, опубликованной в 2011 году, говорится, что семиология – это наука, которая позволяет выяснить, «как организовано сообщение, что оно выражает и с помощью каких элементов, помогает понять идеи автора и глубинные смыслы текста» [2 с. 7].

К проблеме терминологического аппарата

Семиотика (образовано от греческого слова: σημεῖον – знак) – это «междисциплинарная область исследований, в рамках которой изучаются знаки и знаковые системы, хранящие и передающие информацию» [3]. Согласно данным статьи из Новейшего философского словаря,

знаковая семиотика сосредотачивает свое внимание на изолированном знаке, отношении знака к значению, адресату, а также на процессе семиозиса, т.е. превращения незнака в знак. Процесс семиозиса включает три основных позиции: доступный восприятию элемент, замещающий объект или знак, или репрезентант, ментальный образ этого объекта – интерпретант и, наконец, сам объект, или референт. Этот процесс рассматривается в трех измерениях: 1) синтактика – сфера внутренних отношений между знаками; 2) семантика – отношения между знаками и их объектами; 3) прагматика – отношения между знаками и теми, кто ими пользуется.

Главные принципы семиотики как «науки о знаках» были сформулированы Ч. Пирсом, разрабатывались в трудах Ф. де Сюссора, У. Эко, Ч. Морриса, Т. Сибеока и др. Так, любое произведение искусства, рассматриваемое с позиции семиотического исследования, представляет собой особое **семиотическое пространство** или «семиосферу», в которой взаимодействуют так называемые смысловые коды, особого рода авторские «послания», обращенные к слушателю и требующие «декодировки». По мнению Умберто Эко, «все феномены культуры рассматриваются как факты коммуникации и отдельные сообщения организуются и становятся понятными в соотнесении с кодом» [4]. В процессе использования методики семиотического анализа, как правило, выделяют **культурные, социальные, а также идеологические коды**, а также часто говорят о «**стилевом**» и «**авторском коде**» [2 с. 6].

Как известно, музыкальное искусство является объектом изучения **музыкальной семиотики**. Еще в 1979 г. в статье *Музыкальный стиль как семиотический объект*, В. Медушевский писал: «Как мы полагаем, **музыкальная семиотика** призвана изучать, каким образом духовное содержание культуры, являющееся отражением жизни, а также исторические формы художественного общения отпечатываются в строении отдельных произведений, особенностях музыкального языка, стилей, жанров, культурных сфер» [5 с. 35].

Методология семиотического исследования: базовые концепции

Современное музыкознание располагает большим количеством семиотических исследований, связанных с музыкой. В отдельных работах подробно рассматривается какой-либо один семиотический уровень – как, например, в диссертациях Д. Терентьева *Взаимовлияние музыкального синтаксиса и семантики* (Киев, 1984), О. Никитенко *Фонологические аспекты музыкального языка* (Л., 1987); авторы других работ анализируют знаковую систему на всех уровнях музыкальной организации (в качестве примера сошлемся на диссертацию С. Мальцева *Семантика музыкального знака*). Семиотическому анализу посвящено исследование Галины Демешко *Диалогические традиции современного отечественного инструментализма*, а также последние статьи Н. Гуляницкой, В. Холоповой, благодаря которым были внесены существенные уточнения в представлении о семантике в музыке, в том числе с учетом социально-интеллектуального опыта ее понимания. Отдавая должное знаковой теории Ч.С. Пирса, В. Холопова составила свою типологию музыкальных знаков. Ссылаясь на разработки В. Медушевского, исследователь замечает, что данные интонационные обобщения, которые работают с сознанием человека на ассоциативном, чувственном уровне, хранятся в чувственно-образной памяти человека в виде пластически ощущаемых **знаков**. [6 с. 65]. Систематика художественных знаков в музыке, по мнению В. Холоповой, строится на совокупности и разграничении **а) понятийных, б) эмоциональных и в) предметных знаков**.

В. Холопова заменяет термин «иконичность», подразумевающий изобразительность или зримое подобие, на более емкий по отношению к музыкальному искусству термин «выразительность». Таким образом, иконические музыкальные знаки в семиотической теории В.

Холоповой преобразовались в **выразительные (эмоциональные, заменившие иконы)** куда относятся голосовые (песенные, декламационные) и моторные (ритмические). К **предметным** – относятся **индексы**, с помощью которых в музыке передается зрительная предметность, как например, звукоизобразительные приемы, к **понятийным – символы** (музыкальные и словесные), привносящие в музыку понятийное начало, куда включаются условные знаки, действующие как-бы по договоренности автора и слушателя, как то: музыкально-риторические фигуры, темы с определенной символикой и другие. Кроме того, к понятийным словесным знакам, по мнению В. Холоповой, относятся программные названия и авторские ремарки текста в нотах, а также явления так называемой «новой программности», своего рода авторские послания, отраженные в современных программных заголовках так называемой today's music, таких, как, например, *Стена-сообщение, Второй снег на стадионе* и другие, имеющие яркий понятийно-знаковый характер. С В. Холоповой соглашается Н. Гуляницкая, которая, комментируя ситуацию современных обозначений в музыкальном искусстве XX века, пишет: «Если вдуматься в этот процесс, то окажется, что за внешней вывеской скрыто нечто внутреннее, возможно, и з н а к о в о е (выделено нами)» [7 с. 4].

С. Мальцев в своей статье *Основы теории музыкального знака*, напечатанной в сборнике «Теория и история искусства» за 2020 год [8], анализирует различные семиотические уровни взаимодействия знаковых систем произведения. В работе уточняется понятие программности музыки в широком значении этого слова, при котором голос в музыке действует как персонаж, анализируются различные средства реализации подобной программы, включая условные знаки, звукоподражание, лейтмотив и цитату, музыкальную метафору и метонимию.

По мнению ученого, семиотический спектр музыкально-выразительных средств вовлекает и жанровые средства произведения. Семиотический анализ жанра сочинения автор статьи проводит на основе принципа «**обозначения через жанр**», подразумевающий использование жанровых элементов музыки, таких, как танцевальная ритмоформула, тип фактуры, характер акцентуации и др. присущих жанру элементов, отражающих различные стороны музыкального содержания.

Жанр как объект семиотического исследования

Заметим, что изучение **жанра** является важной областью исследования музыкальной семиотики последних десятилетий. Пионером в этой сфере также выступил русский музыковед В. Медушевский, который в статье *Музыкальный стиль как семиотический объект* писал: «наряду с общим и нейтральным слоем музыкального языка возникают две особые сферы – сферы жанровых и стилистических средств языка... При этом, например, извлеченные из разных жанров жанровые з н а к и (выделено нами), встречаются в конкретных произведениях, рождая неповторимую жанровую драматургию» [5 с. 34].

В. Медушевский дал определение жанра с точки зрения бинарного соотношения кодовых знаков, а именно коннотативного (означающего) и денотативного (означаемого) смыслов. По его словам, музыкальные жанры – исторически развивающиеся типы музыкальных произведений, отличающиеся социально-коммуникативной направленностью, характером содержания и, соответственно особенностями формы в тесном и широком смысле слова. Эти особенности выступают в роли *означающего* а функциональная направленность – в роли *означаемого* (выделено нами)» [5 с. 35].

Заметим, что жанровая драматургия многих произведений реализуется посредством «программирования» отдельных жанровых ассоциаций, которые В. Холопова причисляет к понятийным знакам. Подобный прием был характерен для стиля Ф. Шопена, Й. Брамса, А. Берга, а также жанровых аллюзий в музыке Д. Шостаковича, А. Шнитке, Э. Денисова [6 с. 69].

В статье *Диалогические традиции современного отечественного инструментализма* Галина Демешко подчеркивает знаковый характер жанровой драматургии современных произведений. Автор пишет, что «в самой «означающей» части жанра происходит... значительное смещение акцента с собственно-семантической (отражательной, воспроизводящей) доминанты – на рефлексивную и интерпретирующую (раскрывающую, истолковывающую), а в его знаково-нормирующей части – с «предписывающей» на порождающую, с формообразующей на текстуальную, при которых каждый фрагмент текста становится самостоятельным «атомом» в живом потоке смыслообразования» [9].

Подобные примеры трактовки жанров, которые становятся яркими носителями не только семантики, но и концепта художника в современном искусстве, автор обозначает, как «жанры-носители интеллектуализма».

Выводы

Суммируем изложенное. Семиотика – это наука, которая предоставляет уникальный исследовательский аппарат глубинных процессов, происходящих в разных видах искусства и музыкальное искусство не исключение. В первую очередь, семиотические методы исследования помогают глубже раскрывать семантическую сторону музыкального произведения на самых разных уровнях, таких, как музыкальная интонация, применение того или иного сочетания музыкально-выразительных средств, использование музыкальной символики и других, проливающих свет на его содержание с точки зрения знаковых систем. При этом, семиотика предоставляет уникальную методологическую базу с позиции процесса семиозиса, включающего процесс создания, восприятия и анализа музыкальной формы в широком смысле, оперируя понятиями синтактики, семантики и прагматики.

Важнейшей областью исследования музыкальной семиотики последних десятилетий является жанровая парадигма современного искусства, подразумевающая возникновение целого ряда жанровых экспериментов, отражающих знаковую трактовку жанров в современном искусстве, проявляющих себя как «жанры-носители интеллектуализма» (термин Г. Демешко). При этом, с точки зрения семиотики, принцип «**обозначения через жанр**» (термин С. Мальцева) не только реализует жанровую драматургию сочинения, но и отражает важную роль жанровых средств музыкального произведения с позиции его семиозиса.

Таким образом, семиотический анализ является, на наш взгляд не только наиболее современным, но и наиболее универсальным научным методом анализа современных явлений искусства, включая явление жанра, поскольку позволяет «объединить системообразующие характеристики культуры на основе достижений семиотики в сфере знаковых систем с выявлением их синтаксического, семантического и прагматического аспектов» [2].

Библиографические ссылки

1. ТАРАЕВА, Г.Р. *Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации* [online]: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2013 [accessat 15 noiem. 2022].

- Disponibil: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/semantika-muzykalnogo-jazyka-konvencii-tradicii-interpretatii.html>
2. ОСИПОВА, Н.О. Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания. В: *Культурологический журнал* [online]. 2011, № 3 (5) [accesat 28 aug. 2022]. ISSN 2222-2380. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/strukturno-semioticheskiy-podhod-kak-aspekt-metodologii-gumanitarnogo-znaniya/viewer>
 3. ФИНН, В.К., ГУТНЕР, Г.Б., УСМАНОВА, А.Р. Семиотика [online]. В: *Гуманитарный портал* 2002–2022. [accesat 25 aug. 2022]. Disponibil: <https://gtmarket.ru/concepts/6925>
 4. ЭКО, У. *Отсутствующая структура: Введение в семиологию*. Санкт-Петербург: Symposium, 2004. ISBN 5-89091-252-6.
 5. МЕДУШЕВСКИЙ, В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект. В: *Советская музыка*. 1979, № 3, с. 30–39. ISSN 0131-6818.
 6. ХОЛОПОВА, В.Н. *Музыка как вид искусства: учеб. пособие*. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2014. ISBN 978-5-8114-0334-9.
 7. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н.С. Музыкальный жанр – явление историческое? В: *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных* [online]. 2015, № 1, с. 3–10 [accesat 28 aug. 2022]. Disponibil: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=14929
 8. МАЛЬЦЕВ, С.М. Основы теории музыкального знака. Ч. 2. В: *Теория и история искусств* [online]. [accesat 28 aug. 2022]. Disponibil: [HTTPS:// CYBERLENINKA.RU /ARTICLE/N/OSNOVY-TEORII-MUZYKALNOGO-ZNAKA-CHAST-2/VIEWER](https://cyberleninka.ru/article/n/osnovy-teorii-muzykalnogo-znaka-chast-2/viewer)
 9. ДЕМЕШКО, Г.А. *Диалогические традиции современного отечественного инструментализма* [online]: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Новосибирск, 2002 [accesat 30 aug. 2022]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/dialogicheskie-traditsii-sovremennogo-otchestvennogo-instrumentalizma> .

STAREA I PENTRU SOPRANĂ ȘI GRUP INSTRUMENTAL DE VLAD BURLEA – TRĂSĂTURI COMPOZIȚIONALE ȘI DRAMATURGICE

STATE I FOR SOPRANO AND INSTRUMENTAL GROUP BY VLAD BURLEA – COMPOSITION AND DRAMATURGICAL FEATURES

SVETLANA IONICA⁵⁴,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-6874-8291>

CZU 784.3:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/ca.22>

Vlad Burlea este un reprezentant de seamă al muzicii naționale contemporane, care participă activ la viața artistică națională, manifestându-se în diverse domenii precum proiecte de propagare a muzicii, pedagogie, animator al vieții muzicale ș.a. Vlad Burlea abordează aproape toate genurile camerale, instrumentale, genul simfonic, dar și cel oratorial. Una din lucrările reprezentative este „Starea I”, compusă în anul 2018 pentru soprană și grup instrumental. Interpretarea lucrării „Starea I” pune în fața muzicienilor anumite dificultăți atât intonaționale (în partida sopranei), cât și ritmice și de caracter (în partida pianului).

⁵⁴ E-mail: artasol@mail.ru

Cuvinte-cheie: Vlad Burlea, gen muzical, vocal-instrumental, contemporan, soprană, analiză dramaturgică, repertoriu național

Vlad Burlea is a prominent representative of contemporary national music, who actively participates in the national artistic life, manifesting himself in fields such as music propagation projects, pedagogy, animator of musical life etc. He has tackled almost all the chamber, instrumental, symphonic and oratorical genres. One of the representative works is *Starea I (State I)*, composed in 2018 for soprano and instrumental group. The interpretation of the work *State I* presents certain difficulties for musicians – both intonational (for the soprano part), and rhythmic and of character (in the piano part).

Keywords: Vlad Burlea, musical genre, vocal-instrumental, contemporary, soprano, dramaturgical analysis, national repertoire

Introducere

În arealul componistic național sunt în prezent nume notorii precum Gheorghe Mustea, Ghenadie Ciobanu, Vladimir Beleaev, Vladimir Ciolac, Snejana Pîslari ș.a., care contribuie substanțial la menținerea școlii componistice moldovenești, scriind lucrări de o certă valoare artistică, completând și repertoriul orchestrelor naționale, atât simfonice, cât și camerale.

În acest context, Vlad Burlea este un reprezentant de seamă al muzicii naționale contemporane, membru al Consiliului de conducere al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova (1994), membru al Uniunii Cineaștilor din Republica Moldova (2004), dar și membru definitiv al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (2019), Maestru în Artă (2011), Cavaler al Ordinului *Gloria Muncii* (2018).

Viața și activitatea compozitorului Vlad Burlea

Compozitorul Vlad Burlea se manifestă plenar ca autor și realizator al proiectelor de propagare a muzicii naționale, proiecte didactice-artistice, participant la diverse conferințe, simpozioane naționale și internaționale, master-class-uri, animator al vieții muzicale. A elaborat ghiduri de implementare a tehnologiilor informaționale în domeniul didactic-artistice (Ghid *FINALE* pentru începători, tutorial pentru utilizarea platformei educaționale *ZOOM*) ș. a.

A făcut studii temeinice la secția de teorie a Colegiului de Muzică *Ștefan Neaga* (actualmente Centrul de Excelență și Educație Artistică *Șt. Neaga*), avându-i ca profesori pe Loghin Țurcanu și Pavel Rusu (teoria și armonia), Tatiana Lupan (istoria muzicii), Filip Landsberg (polifonie) ș.a. După absolvirea colegiului continuă studiile la Conservatorul Moldovenesc de Stat *Gavriil Musicescu* (în prezent AMTAP), la specialitatea compoziție, clasa profesorului Gheorghe Mustea. Finalizează studiile cu cantata *Ora Eternă* (în clavier), ca lucrare de diplomă, fiind prima lucrare de anvergură din perioada de formare a compozitorului și care în 2005 este prezentată deja în varianta finală, orchestrată și revăzută prin completare, pentru orchestră simfonică mare, soliști, cor mixt.

În următorii ani și până în prezent, V. Burlea abordează aproape toate genurile muzicale. În acest context, muzicologul Vladimir Axionov menționează: „Vlad Burlea a scris lucrări vocal-simfonice, corale, simfonice, instrumentale și vocale de cameră, având experiență și în domeniul muzicii electroacustice, precum și în genul muzicii ușoare. S-a manifestat ca autor al muzicii pentru filme documentare și artistice, spectacole dramatice și radiofonice” [1 p. 139].

În continuare, evidențiem următoarele lucrări:

- tablourile vocal-simfonice *Mărturiile Calvarului* (1996) pentru cor mixt, declamator și orchestra simfonică;
- simfonia *Destine* (2011) în trei părți, intitulate sugestiv: I – 1940; II – 1946-47; III – 1989;

- cantata *Ora Eternă* (2005), deja în variantă orchestrală, redactată și completată;
- *Monastirea Argeșului* (2015) – tablouri epice după balada cu același nume, îngrijită de Vasile Alecsandri, pentru soliști (bas, voce folclorică), declamator, cor mixt, ansamblu de bărbați, orchestră de coarde, orgă, percuție și harpă;
 - cicluri vocal-instrumentale camerale – *Monologuri latente* pentru mezzo-soprană, clarinet și pian, *Tăcerea*, *Interior* și *Oglinda* pe versuri de Vlad Druc;
 - *Povara nopții*, ciclu vocal-instrumental din cinci numere pe versuri de Valeriu Matei cu același titlu, pentru contra-tenor (soprano), mezzo-soprano, bariton, violă, oboi și fagot (2017);
 - *Ecuatiile disperării*, ciclu vocal-instrumental din patru numere, pentru mezzo-soprano și pian, bariton și pian, versuri de Valeriu Matei;
 - Ciclul instrumental *Sound motion* ce include patru duete, după cum urmează: nr. 1 – vioară și pian; nr. 2 – clarinet in B și pian; nr. 3 – violoncel și pian (cu versiunea contrabas și pian); nr. 4 – oboi și pian. În ciclu se utilizează principiile *filosofiei existențiale* în muzică: „...noi căi în Filosofie, Spirit, Viață, Existență” (Fritz Heinemann);
 - *The Gate (Poarta)*, concertul în patru părți pentru saxofon-alto și orchestra de cameră, în care *Poarta* simbolizează trecerea către un alt spațiu, stare, ființă. De aici și titlurile părților: *Poarta necunoscutului* (1), *Poarta celor nevăzute* (2), *Poarta căutărilor* (3), *Dincolo de a reveni* (4);
 - *Ludos imagination (Jocurile imaginației)* pentru clarinet, vioară, violoncel, pian (2018), lucrare de o formă amplă, dedicată lui George Enescu;
 - *Klepsydra* pentru acordeon, violoncel și pian (2020), o componentă rar întâlnită și având ca principiu de realizare minimalismul și repetitivitatea ce o situează în fruntea lucrărilor de o individualitate componistică aparte.

Compozitorul a mai semnat încă un șir lung de lucrări care ne-au surprins mereu cu originalitate, valoare, maturitate componistică certă, cu „imagini artistice pronunțate, scenariu aproape concret, uneori prin subiect”, cum afirmă M. Mamalîga [2 p. 207]. Un număr mare de lucrări de V. Burlea au la bază o sursă folclorică sau tiparul folcloric.

Forme noi de aranjament vocal-orchestral în *Starea I*

Una din lucrările de referință din palmaresul componistic al lui Vlad Burlea este *Starea I*, compusă în anul 2018, pentru soprană și grup instrumental, care, ulterior apare în varianta pentru duet cu pian, or, transcrierea lucrărilor pentru altă componentă este des întâlnită la autor. Din spusele dumnealui am aflat că *Răzășeasca* are cinci variante ale lucrării – pentru pian (originalul), pentru violoncel și pian, pentru orchestră de cameră și pian, pentru orchestră simfonică mare și pentru cor mixt a capella. La fel este și cu partea a treia, *Călușul*, din *Rituri și dansuri telurice* pentru ansamblu instrumental. De la original s-a trecut la *Coasa* pentru orchestră simfonică mare, *Coasa* pentru orchestra de cameră cu pian, flaut, clarinet și tobă; *Telluric fantasy* pentru trio (vioară, violoncel și pian) cu clarinet in B, *Telluric fantasy* pentru două pianе.

Starea I prezintă o altă colaborare cu Valeriu Matei, poet, academician, autor a unei poezii moderne, concentrate, cu un substrat filozofic și cu o vădită tentă simbolistică, particularități apreciate de compozitor.

Lirismul dramatic ascuns după paravanul cuvintelor-simbol este genul preferat al autorului (*Povara nopții*; *Tristețe*; *Vecernia regală*). La baza textului stă poezia *Crochiiu* din ciclul de versuri *Dimineața marelui oraș* scrise de Valeriu Matei între anii 1985-1989.

Lipsa rimei este înlocuită de construcții ritmice clare, dar asimetrice. Linia melodică generală este ascetică, fără ornamentări caracteristice vocii de soprano, iar divizarea în fraze scurte creează starea de singurătate și anxietate. Aceste caracteristici domină întreaga lucrare, doar că se expun pe rând în șirul secțiunilor dramaturgice, utilizând cuvintele-cheie din același arsenal – *steaua nopții singură, întunericul, tăcerea, inima, clopotul*.

Partiția pianului întregeste starea de neliniște prin formule ritmice sacadate în linia de jos și structuri acordice (*arpeggiato, non arpeggiato*) – în linia de sus. Această dualitate de tratare a facturii întregeste imaginea sumbră a primei secțiuni dar revine pe parcurs în formula variată. În ceea ce privește principiul variațional, astfel precum afirmă și muzicologul Tatiana Muzîca: „În lucrările compozitorilor moldoveni acesta este unul dintre firele ce leagă strâns arta profesionistă a republicii cu creația poporului” [3 p. 28].

Particularitățile formei în *Starea I*

Forma lucrării ar părea tipică, bipartită monotematică $A + A_1$ ce se întâlnește frecvent în genurile de cântec (forma de strofă, strofă variată, strofă variată cu refren), dacă nu ar exista un raport diferit între voce și pian. Compozitorul crează doi „participanți” egali la derularea subiectului artistic – cel instrumental, cu o introducere de sine stătătoare, cu interludiul de virtuozitate dintre părțile A și A_1 , cu o factură de pian individualizată prin formule melodice, motive, structuri ritmice repetitive, ce depășesc cadrul tipic „de acompaniament” și care contribuie la „teatralizarea” discursului muzical prin constituirea unor imagini complexe în îmbinarea pianului și a vocii – construcție ce include și o secțiune apropiată de maniera impresionistă (sfârșitul secțiunii A – de la mm. 95-108) în care autorul utilizează procedeul de acumulare a facturii, adăugă noi linii cromatice și acumulează o energie masivă ce se încheie cu două clustere puternice, distanțate prin registru, atacând imediat pe cel super grav cu un cluster din trei sunete, pe care se suprapune o pedală la soprano – procedeu componistic descriptiv.

În general, se constituie două linii unite după principiul eterofonic. Primul compartiment A constă din patru secțiuni – una instrumentală cu rol de introducere (mm. 1-30) și trei vocale: a (mm. 32-52), ce reprezintă prima expunere a liniei vocale în același tempo reținut al introducerii; b – (mm. 52-66), trecerea la expunerea mai mișcată a tematismului vocal (*Animato*); c – (mm. 67-80) faza cea mai activă care explorează secțiunea introductivă instrumentală din b (mm. 54-58) și creează culminația primei părți.

Urmează partea a doua, A_1 , care începe ce același moment instrumental descris anterior (m. 95), divizat în două secțiuni. Prima, are rol de „personalizare” a pianului printr-un discurs de recitativ, scurt, dar foarte emoțional (mm. 85-92) și a doua – descriptivă, de acumulare a energiei sonore (mm. 93-101) într-un iureș al vârtejului întrerupt brusc de un cluster dublu (m. 101), după care începe partida vocală. Astfel, lipsa unei introduceri la partea a doua ne permite să tratăm ambiguu secțiunea la pian – și ca pe o introducere. Partida vocală din această parte A_1 (mm. 109-126) repetă linia melodică din prima, dar cu o extindere variată a încheierii ce scoate în evidență cuvântul-cheie – *inima*. Secțiunea a doua, b_1 – (mm. 127-138), este mai scurtă ca în prima parte, foarte modificată, astfel că se reiau doar sunetele de bază ale frazelor. Legătura cu materialul expus anterior (în partea A) se obține în mare parte prin păstrarea structurilor ritmico-intonative ale pianului, dar și acelea variate. Secțiunea de încheiere este scurtă și creează impresia de suspendare, dar nu de sfârșit – procedeu dramaturgic ce păstrează tensiunea până la ultima notă.

Originalitatea acestei lucrări constă și în limbajul armonic în care lipsește cu desăvârșire sistemul tonal majoro-minor având drept matrice sonoră suprapunerea cvintelor și cvartelor la pas de secundă

astfel îmbinându-se principiul consonant cu cel disonant. Însăși începutul lucrării relevă din aceste suprapuneri ce nu trasează o stare concretă de tristețe sau dor, sau de tensiune, dar exprimă o așteptare nedefinită până la urmă. Nici frazele din măsura a 15-a nu aduc o certitudine tematică sau de caracter, fiind rupte, cu salturi opuse sau structuri ritmice neordinare, ce conferă tematismului un caracter improvizatoric. Însă elementul de bază al acestui început, cât și a lucrării în întregime este acel staccato scurt, ritmat, sec, cu tentă de coborâre pe trepte, fără a constitui vreun mod special, creând un cadru acustic vag, transparent, lipsit de culoare sonoră pronunțată, astfel intensificând așteptarea a ce va urma.

Acest principiu îl vom întâlni ulterior în toate secțiunile compoziției. Tot din arsenalul armonic-sonoristic fac parte septimele mari și clusterul. Septimele se obțin prin suprapunerea a două cvinte (micșorată cu cea perfectă) sau prin diminuarea octavei ($A - Ab$).

Clusterul este destul de variat, de la cel înalt (m. 41, octava 2) la cel complex, construit în ambele nivele ale facturii de pian (m. 101). Se observă o mică creștere și a densității lui, de la prima expunere în *mp* (m. 41) la *f* (m. 101). Sigur am putea relata și „secționarea” clusterului, păstrând doar partea de jos alcătuită din trei sunete suprapuse pe secunde mici (mm. 80-83; 103-105). Această expunere evolutivă a clusterului se încheie cu un efect sonoristic realizat în interiorul pianului – *glissando inside* ce reprezintă un element al teatralizării și care are rol de a crea acea „suspendare” a discursului muzical, lăsând subiectul artistic deschis.

Interpretarea lucrării *Starea I* pune în fața muzicienilor anumite dificultăți atât intonaționale, pentru soprano, ritmice și de caracter – în partida pianului cât și menținerea ansamblului între interpreți, având în vedere utilizarea frecventă a principiului eterogen de îmbinare a facturii.

Structurile acordice rezultate din suprapunere nu creează repere sonore tonale comode și necesită de la solistă o studiere minuțioasă prealabilă, dar și constituirea logicii de evoluție a materialului muzical, la fel, diferit de sistemul majoro-minor. Ambitusul sopranei include atât registrul de jos la limita partiției, cât și cel acut, astfel implică o bună condiție tehnică de interpretare vocală și, în secțiunile între părți, teatralizarea discursului muzical.

Un loc aparte în partida pianului îl constituie secțiunea de virtuozitate (mm. 93-101) în care structurile ritmice complexe bazate pe micro-intonație se repetă în ascendență cu schimbarea treptei de pornire și cu accelerarea tempoului astfel că la sfârșitul expunerii să se ateste un efect sonor impresionist omogen.

Concluzii

Cu certitudine această lucrare prezintă un mare interes artistic prin utilizarea neordinară, netradițională a duetului vocal-instrumental dintre soprană și pian dar totodată valorifică din plin și profesionist resursele artistico-dramaturgice ale fiecărui interpret, formând și realizând o concepție originală, inedită, scrisă într-un limbaj componistic contemporan, ce permite interpreților să se manifeste în plan artistic profesionist, completând repertoriul acestora prin lucrări moderne de o certă valoare.

Ca și în cazul altor lucrări, compozitorul realizează și o transcriere pentru soprană și un ansamblu instrumental mai larg în care se găsesc instrumentele de suflat de lemn (flaut, clarinet în B), din grupul instrumentelor cu coarde (vioară, viola, violoncel), un corn în F și percuție. O astfel de componentă va scoate în evidență un nou tip de contrast – contrast timbral și va îmbunătăți paleta acustică a lucrării, fără a schimba sau redirecționa mesajul artistic enunțat în varianta de duet soprană-pian.

Conform autorului, titlul creației date, care poate include o multitudine de stări, l-a motivat să-l transforme în ciclu, păstrând cuvântul-cheie *Stare* și adăugând un număr consecutiv, dar nu a păstrat componența din *Starea I*.

Până în prezent au fost compuse încă două numere, *Starea II* pentru flaut și pian convențional, *Starea III* pentru țambal solo, iar ciclul rămâne deschis și pentru următoarele idei. Cert este că originalitatea, creativitatea și fantezia neordinară rămân a fi reperatele de bază ale mesajului artistic. Elementele de virtuozitate, teatralizarea discursului muzical, utilizarea diverselor procedee de expunere ritmică, acordică, sonoristică, fac mesajul artistic atractiv, dar și interesant. Or, pentru evoluția artei muzicale este foarte importantă materializarea prin creații a gândirii artistice contemporane, a principiilor de constituire inedite, a tematicii ce rezultă din cotidian, a acelor aspirații artistice (literare, plastice, teatrale etc.) care caracterizează timpul în care trăim.

Referințe bibliografice

1. AXIONOV, V. Specificul conceptual și morfologic al simfoniei „Destine” de Vlad Burlea. In: AXIONOV, V. *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2012, pp. 139–154. ISSN 978-606-645-011-9.
2. МАМАЛЫГА, М. Произведения В. Бурли, Е. Мамота и О. Негруцы для фортепианного дуэта как образцы фольклорной стилистики. In: *Patrimoniul cultural de ieri: implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine*. Ed. a 2-a. Chișinău, 22–23 sept. 2020. Iași; Chișinău, 2020, pp. 207–213. ISSN 2558 – 894X.
3. МУЗЫКА, Т. О значении вариационной формы и импровизационного начала в молдавском музыкальном фольклоре и композиторском творчестве. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 26–37.

ELEMENTE FOLCLORICE ÎN CREAȚII VIOLONISTICE DE FILIAȚIE ROMÂNEASCĂ SEMNATE DE COMPOZITORI DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN ANII 1950-1960

FOLKLORIC ELEMENTS IN CREATIONS FOR VIOLIN OF ROMANIAN FILIATION SIGNED BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE 1950s-1960s

RADU TĂLĂMBUȚĂ⁵⁵,
doctorand, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-0705-5963>

CZU [780.8:780.614.332]:781.7(478)
DOI <https://doi.org/10.55383/ca.23>

⁵⁵ E-mail: talambuta@yahoo.com

Componistica moldovenească abundă în nume și creații ce demonstrează o atitudine temeinică și un interes în permanență sporit al compozitorilor pentru folclorul moldovenesc. În perioada anilor 1950-1960, compozitori precum Ștefan Neaga, Eugen Coca, Alexei Stârcea, Leonid Gurov, Gheorghe Neaga, David Gherșfeld, Solomon Lobel, Valerii Poleacov și alții au semnat opusuri reprezentative, în partiturile cărora vioara ocupă un loc de frunte. Această constatare urmează a fi argumentată în cele ce urmează prin prezentarea succintă a câtorva mostre din diferite genuri ale muzicii instrumentale care probează legătura vioarei cu domeniul folcloric.

Cuvinte-cheie: folclor moldovenesc, vioară, componistică națională, D. Gherșfeld, L. Gurov, Gh. Neaga

Moldovan music composition abounds in names and creations that demonstrate a thorough attitude and an ever-increasing interest of the composers in Moldovan folklore. During the years 1950-1960, composers such as Ștefan Neaga, Eugen Coca, Alexei Stârcea, Leonid Gurov, Gheorghe Neaga, David Gherșfeld, Solomon Lobel, Valerii Poleacov and others signed representative works, in the scores of which the violin occupies a leading place. This finding is to be argued in what follows by briefly presenting several samples from different genres of instrumental music that prove the connection of the violin to the folkloric field.

Keywords: Moldovan folklore, violin, national composition, D. Gherșfeld, L. Gurov, Gh. Neaga

Introducere

Componistica moldovenească a fost marcată chiar de la începuturile sale de un mare interes al compozitorilor pentru folclorul moldovenesc. În perioada anilor 1950-1960, compozitori considerați clasici ai muzicii naționale – Ștefan Neaga, Eugen Coca, Alexei Stârcea, Leonid Gurov, Gheorghe Neaga, David Gherșfeld, Solomon Lobel, Valerii Poleacov și alții – au semnat lucrări pentru vioară ce ocupă un loc important în repertoriul autohton de vioară. În articolul de față vom prezenta câteva exemple reprezentative ce aparțin diferitor genuri care demonstrează filonul folcloric românesc, prezent la diferite nivele și modalități de tratare, în creații violonistice semnate de D. Gherșfeld, L. Gurov și Gh. Neaga.

Elemente și teme folclorice în creațiile lui David Gherșfeld

Pionier al muzicii profesionale autohtone, **David Gherșfeld** este cunoscut mai ales pentru primele opusuri în genuri de scenă – operetă, operă, balet, comedie muzicală. Deși situate cumva pe un plan secundar, genurile instrumentale, vocale sau corale din palmaresul compozitorului au și ele un rol semnificativ pentru cultura muzicală moldovenească. Printre lucrările instrumentale se evidențiază cele dedicate vioarei, fapt care nu poate fi întâmplător, având în vedere descendența muzicianului dintr-o familie de violoniști. Aceste partituri demonstrează elocvent specificul creației sale, precum simplitatea limbajului muzical, tipicitatea formelor cât mai apropiate de varianta lor clasică, precum și evidența orientare către însușirea și utilizarea elementului folcloric.

Mai ales ultima trăsătură este pe deplin regăsită în *Fantezie moldovenească* pentru vioară și pian, o miniatură din 1940 în a cărei formă tripartită „temele imită exemple tipice de genuri din folclorul moldovenesc, redându-i particularitățile intonaționale” [1 p.12]. Coloritul modal datorat unor trepte coborâte sau urcate, accentuarea intervalelor mărite, melodicitatea tipică interpretării vocale, precum și asemănarea acompaniamentului de pian cu cel al țambalului, toate amintesc de cântecul liric sau chiar de doină.

Și *Concertul* pentru vioară și orchestră compus în 1951 conține anumite trimiteri la domeniul folclorului. Deși a fost considerată mediocră de unii critici muzicali ai timpului din cauza neajunsurilor dramaturgiei și a partidei supraîncărcate a instrumentului solistic [1], creația – una dintre primele încercări autohtone în genul de concert – cuprinde referințe destul de clare asupra stilisticii în baza căreia D. Gherșfeld și-a formulat discursul muzical în cele trei părți ale opusului. Spre exemplu, partea a

doua are un profil tematic legat de cântecul *Frunzișoară de mohor*. Supusă improvizației prin denaturarea metrului sau introducerea sincopelor și coroanei, melodia a căpătat un evident caracter meditativ (Ex. 1).

Ex. 1. D. Gherșfeld, *Concert pentru vioară și orchestră*, p. II



Influența folclorică este mai pregnantă în compartimentul de mijloc al părții: caracterul dansant, tempoul viorii, desenul ritmico-melodic dens, formularea modală mixolidică, precum și abundența ornamentelor tipice lăutărești accentuează prezența folclorului fără a se indica un gen ca sursă concretă de inspirație. Aceasta constatare confirmă faptul că, „în tendința de a crea o imagine populară generalizată, compozitorii din Moldova se adresau și prototipului folcloric de gen” [2 p. 72-73].

Preocupările folclorice în creațiile pentru vioară de Leonid Gurov

Printre primii muzicieni profesioniști care s-au arătat preocupați de folclorul autohton prin întreaga lor activitate componistică rămâne a fi **Leonid Gurov**. El și-a început activitatea prin prelucrarea unor cântece populare și a introdus cu succes, în partiturile sale elementul folcloric sub diverse forme, îmbinându-l organic cu tendințe impresioniste sau romantice târzii și atribuindu-i trăsături concertante. Astfel, în *Sonata* pentru vioară și pian (1959) compozitorul recurge, în cadrul unei dramaturgii tradiționale a genului de sonată, la citarea unor cunoscute melodii folclorice. Mai mult, deoarece „pentru crearea coloritului național autorii apelau la procedeele facturale ce subliniau natura de gen a tematismului” [2 p. 68], prima mișcare *Allegro* conține o temă secundară expusă pe fundalul unui acompaniament pianistic ce sugerează figurații caracteristice țambalului, iar în partea finală, în care L. Gurov introduce impresionante secvențe de improvizație instrumentală iar faimoasa *Ciocârlia* în partida viorii este însoțită de imitarea ritmică și armonică a unui taraf, în cea a pianului (Ex. 2).

Ex. 2. Leonid Gurov, *Sonată* pentru vioară și pian, p. III



A doua mișcare a creației se desfășoară într-o formă tripartită mare cu repriză. Secțiunile exterioare conțin intonații din cunoscuta *Jalea miresei*, prin ale căror armonizări polisemantice compozitorul a încercat să păstreze varianta originală cu specific modal⁵⁶, iar compartimentul de mijloc poartă un caracter dansant și se dezvoltă intens în baza principiului variantic. „Alternarea melodiei triste *Jalea miresei* cu tema de dans în cinci timpi plină de viață te face să-ți amintești de vechile obiceiuri moldovenești de nuntă – un spectacol de teatru colorat, în care plânsul jalnic al miresei de rămas bun de la casa părintească era urmat de glume și dansuri” [3 p. 112].

Interesul pentru folclor manifestat în creațiile pentru vioară de Gheorghe Neaga

Figura artistică a lui **Gheorghe Neaga** se prezintă ca un fenomen special în arta muzicală autohtonă. Cu un repertoriu bogat în creații reprezentative, mai ales opusurile de muzică instrumentală de cameră însumează cele mai importante caracteristici ale stilului său componistic. Având în vedere descendența dintr-o familie de lăutari, instrumentul-cheie în cea mai mare parte a creației este, bineînțeles, vioara. Puține sunt partiturile din care aceasta lipsește, dar și mai puține sunt cele care nu au absolut nici o tangență cu domeniul folclorului.

Câteva opusuri ce ilustrează abordarea elementelor folclorice sunt miniaturile pentru vioară și pian *Oleandra*, *Hora spiccato*, *Joc* și *Joc moldovenesc*, *Joc de doi*, *Recitativ și Burlescă*, precum și *Sonata nr. 1* pentru vioară și pian ori *Suită* pentru vioară și pian. În cazul acestora, Gh. Neaga a valorificat expresia muzicală anume prin intermediul influenței mai mult sau mai puțin evidente a folclorului, raportându-le în diferită măsură la neofolclorism. În unele creații stilistica este sugerată chiar de titlu iar

⁵⁶ O analiză detaliată a tratării armonice se găsește în Miliutina I. Cu privire la utilizarea folclorului în creația camerală instrumentală. În: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Știința, 1993, pp. 66-74.

conținutul, prin „intonațiile folclorice, înnobilate de tradițiile clasice ale scrierii compoziționale profesionale și de maniera individuală de expunere, proprie prin nivelul de expresivitate, capătă în creațiile lui Gheorghe Neaga frumusețe și prospețime unică” [4 p. 136]. În alte opusuri însă influența folclorului poate fi constatată doar prin audierea imprimării și analiza partiturii.

Un exemplu ar fi *Sonata nr. 1* pentru vioară și pian. Apărută în 1957, ca una dintre compozițiile de debut ale lui Gheorghe Neaga⁵⁷, lucrarea impresionează prin prospețimea sonoră și expresivitatea procedeele interpretative inspirate din folclor. „Compusă într-o perioadă de adaptare a genului de sonată și de adaptare a canoanelor acestuia în perimetrul componistic autohton în care abordarea folclorului este o tehnică firească, fără a se îndepărta de concepțiile tradiționale, autorul îi oferă, totuși, originalitate prin perpetuarea entuziasmului, a atmosferei optimiste, a imaginilor pozitive și apropierea tematismului de domeniul folcloric” [5 p. 204].

În forma unui ciclu cvadripartit, *Sonata* cuprinde patru părți în care rădăcinile folclorice se manifestă divers prin intermediul diferitelor procedee de prezentare și prelucrare. În prima mișcare, un *Allegro* energic, se constată utilizarea melodiilor de inspirație folclorică și a ritmului caracteristic anumitor genuri lirice. *Parlando-rubato*-ul din secțiunea temei principale este specific doinelor, iar linia melodică seamănă mult cu cea a unui cântec de leagăn (Ex. 3). În continuare, *Scherzino* conține un tematism în caracter dansant, cu un ritm specific muzicii folclorice de joc. În partea lentă, Gh. Neaga se orientează oarecum spre o altă zonă a componisticii instrumentale de cameră, însă revine cu un *Final* agitat, vioi, în caracter dansant, în care partida pianului imită acompaniamentul de țambal, iar potențialul viorii ca instrument folosit de lăutari este puternic evidențiat [5 p. 205-206].

Ex. 3. Gheorghe Neaga, *Sonata nr. 1* pentru vioară și pian, p. I

O altă creație ce ilustrează modalitatea de expunere a compozitorului în raport cu folclorul este *Suită* pentru vioară și pian⁵⁸. Compusă în 1968, aceasta cuprinde cinci părți, ale căror titluri indică o

⁵⁷ *Sonata nr.1 pentru vioară și pian* de Gheorghe Neaga este și primul opus pentru vioară din domeniul muzicii profesionale autohtone postbelice în genul de sonată.

⁵⁸ Acest opus figurează în unele cercetări și ca *Cinci piese* pentru vioară și pian.

firească inspirație folclorică. Fără a prelua, cita sau imita direct un material muzical folcloric, compozitorul a inclus în partitura sa un caleidoscop de imagini și caractere puternic individualizate. Prima piesă a ciclului – *Horă* – reproduce destul de autentic o horă mare, cu două componente ușor de diferențiat. În timp ce pianul este „responsabil” de tempo și ritm, partida vioarei abundă în detalii improvizatorice ale melodiei. *Brâul* poartă un specific ritmic și intonațional propriu genului folcloric omonim (Ex. 4) și „dictează interpretului un lucru deosebit de insistent asupra respectării nuanțelor metro-ritmice (2/8, 3/8), asupra schimbărilor rapide ale figurilor melodice” [6 p. 149]. Având un caracter mai „potolit”, *Melodie populară* exprimă o horă lentă destul de modificată din punct de vedere ritmic, iar *Recitativ* transpune partitura într-o zonă a folclorului epic prin indicațiile *Largo con liberta* și *Narando*. Cu o virtuozitate impunătoare, *Joc haiducesc* încheie lucrarea în baza „utilizării inventive a procedeelelor variațional și ostinato. Repetarea insistentă și varierea unora și aceluiași celule melodicoritmice constituie miezul procesului de evoluție muzicală” [6 p. 150].

Ex. 4. Gheorghe Neaga, *Suită pentru vioară și pian, Brâul*

Concluzii

Lista creațiilor de inspirație folclorică semnate de compozitorii moldoveni pentru vioară ar putea continua, fiind vorba despre un instrument predilect al acestora, de-a lungul anilor. Fie că unii muzicieni au rădăcini în vechi familii de lăutari, fie că alții au îndrăgit cultura populară într-atât încât și-au propus să o introducă într-o anumită ipostază în creația lor, cert este faptul că folclorul rămâne a fi o sursă valoroasă în procesul componistic.

Câteva mostre din perioada delimitată, ce prezintă un interes deosebit în acest sens ar mai fi *Fantezie moldovenească* pentru vioară, pian și orchestră de coarde sau *Concert* pentru vioară și orchestră de Ștefan Neaga, *Simfonia primăverii* pentru vioară și orchestră de Eugen Coca, *Rapsodie* pentru vioară și orchestră de Valerii Poleacov, *Sărbătoare în satul moldovenesc* pentru vioară și pian de Valentin Vilinciuc. Autorul va dedica următoarele sale articole studierii acestora.

Referințe bibliografice

1. MOLODOJAN-MITIȘOV, A. Concertul pentru vioară și orchestră de David Gherșfeld. 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. 54–61. ISSN 1857-2251.
2. *Folclorul muzical din Moldova și creația compositivă*. Chișinău: Știința, 1993. ISBN 5-376-01668-4.
3. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987.
4. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973.
5. MELNIC, V., CHICIUC, N. Influențe folclorice în sonatele compozitorului Gheorghe Neaga. In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. internaționale*, 11–12 dec. 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 203–206. ISBN 978-9975-52-185-7.
6. VLAICU, O. Tradiții folclorice în „Suită pentru vioară și pian” de Gh. Neaga: aspectele interpretativ și pedagogic. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didac. A profesorilor [АМТАР]* (anul 2003). Chișinău: Grafema Libris, 2003, pp.147–152. ISBN 978-9975-9617-8-3.

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

DISCURSURI CINEMATOGRAFICE LA MODUL ATITUDINAL

CINEMATIC DISCOURSES IN THE ATTITUDINAL MODE

DUMITRU OLĂRESCU⁵⁹,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Institutul Patrimoniului Cultural

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

CZU 791.229:791.233(478)

791.633-051(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca.24>

În creația regizorului Vlad Druc un loc aparte revine discursurilor cinematografice în care se abordează diverse probleme de ordin existențial, moral, spiritual și psihologic întâlnite frecvent în societatea noastră. Drept argumente vor servi filmele-problemă: Pământ natal, Renașterea, Astăzi seara, Copilul tău, Eu vă aștept, Vive la femme!, Goliciune, Alternanțe, Frontiere ș.a. Aceste filme, cu un larg diapazon tematic, se evidențiază prin nervul lor publicistic și printr-un pronunțat spirit de investigare, elucidând poziția civică, modul profund atitudinal și

⁵⁹ E-mail: dumitru.olarescu@yahoo.com

îngrijorarea cineastului Vlad Druc față de problemele societății noastre, exprimându-le cu măiestrie prin limbaj cinematografic.

Cuvinte-cheie: Vlad Druc, discurs cinematografic, film-problemă, diapazon tematic, spirit de investigare

In the creation of director Vlad Druc, a special place belongs to cinematographic discourses in which various existential, moral, spiritual and psychological problems, frequently encountered in our society, are addressed. The problem-films will serve as arguments: Native Land, Renaissance, Today in the Evening, Your Child, I Am Waiting for You, Vive la Femme!, Nakedness, Alternations, Frontiers, etc. These films, with a wide thematic range, stand out through their journalistic nerve and through a pronounced spirit of investigation, elucidating the civic position, the deep attitudinal mode and the concern of the filmmaker Vlad Druc towards the problems of our society, expressing them masterfully through cinematic language.

Keywords: Vlad Druc, cinematographic discourse, problem-film, thematic range, investigative spirit

Introducere

Creația cinematografică a cineastului Vlad Druc, afară de alte caracteristici, se impune printr-un vast diapazon tematic. Din cele aproape cincizeci de filme de scurt și lung metraj se evidențiază și seria de filme, unde, în pofida ideologiei regimului totalitar, care mima politica unei societăți ideale, regizorul V. Druc abordează diverse probleme ale societății sovietice.

Filme-probleme cu tematică existențială, psihologică și morală

Primul film care se înscrie în această serie este *Pământ natal* (imaginea Valentin Belonogov), care a avut o istorie aparte. În a doua jumătate a anilor 1970 era în toi construcția Magistralei Baikal-Amur, ce urma să producă un impact considerabil la explorarea spațiului siberian, urmărind obținerea unor venituri impunătoare pentru statul URSS.

În 1976 regizorul V. Druc, împreună cu operatorul Vasile Boianțiu, întreprind o deplasare la magistrala-gigant, unde erau concentrate forțe de muncă din tot spațiul ex-sovietic. Pentru regizorul V. Druc deplasarea respectivă a marcat cunoașterea acelor meleaguri, a tinerilor noștri, care munceau în condiții neobișnuite din toate punctele de vedere. De aceea, și filmul său *Pe meleagurile Baikal-Amur*, creat în acel timp, poartă un caracter de reportaj televizat, de o simplă inițiere în condiții de muncă și de trai radical diferite de acelea de pe meleagurile noastre. Dar acest rezultat nu-l satisface pe regizor, care avea și unele pretenții la imaginea filmului. În următorul an, însoțit de operatorul Valentin Belonogov, efectuează încă o deplasare pe același șantier al viitoarei magistrale. De data aceasta a reușit, fiindcă în timp ce se lansau zeci de filme-elogii la multe studiouri din spațiul ex-sovietic, dedicate „magistralei secolului”, precum era numită de oficialități, regizorul V. Druc a cutedat să abordeze în filmul său o serie de probleme de ordin existențial și psihologic.

Prin investigarea factorului uman, a vieții cotidiene a tinerilor muncitori, dar și a unor date din destinul acestora, regizorul V. Druc reușește să creeze un portret veridic, profund al colectivului brigăzii complexe de moldoveni.

La aprofundarea acestui factor un rol semnificativ revine secvenței cu imaginea unei mame bătrâne, care, cu furca în brâu, așezată pe prispa casei părintești, toarce lână, așteptându-și copiii...

Această secvență, montată repetat în contextul muncii de pe giganticul șantier, aflat într-o realitate absolut străină, departe de plaiul natal, obține constituția de laitmotiv – un catalizator de emoții, asociații și sugestii, concentrând în el multiple semnificații...

Spiritul de investigare, nervul publicistic sunt comune și filmului *Renașterea*, semnat de același regizor V. Druc și operatorul Oleg Diordienko. Drept obiect de cercetare cinematografică le-a servit o

brigadă de strungari de la uzina *Litmaș* din Tiraspol. Colectivul acestei brigăzi e surprins într-o perioadă dramatică pentru destinul său...

În prim-plan apare omul antrenat activ în conflictul provocat de alternativa de a accepta sau nu o nouă formă de organizare a muncii, fiind vorba, mai întâi, de o barieră psihologică prin debarasarea categorică de niște stereotipuri învechite și acceptarea rapidă a unor metode noi, progresiste.

Ca într-o piesă dramatică, regizorul V. Druc a evidențiat concepția fiecărui protagonist despre problemele stringente ale colectivului la un moment decisiv, oferindu-le timp-ecran pentru ca ei să se manifeste vehement și cu multiple argumente concludente.

Toate acestea îl fac pe scriitorul și publicistul Vsevolod Cernei să menționeze: „Personajele – păcat, de fapt, că le zicem astfel, căci nu-și joacă rolurile, ci-și trăiesc viața – filmului lui D. Olărescu (scenarist) și V. Druc (regizor), rostesc cuvântări clocotitoare, în care vehiculează termeni de economie, producere ș.a. Taie cu palma văzduhul, argumentând teze și antiteze, ce taie în două logica și bunul simț. Cei mai mulți tac. Dar camera cineaștilor le-a filmat tăcerea dintr-un unghi din care ea nu mai e tăcere, ci replică. Prim-planul îl iscodește...

Și aici am ajuns la concluzia că filmul *Renașterea* e o mostră de publicistică cinematografică de bună marcă” [1].

Aspirațiile, condițiile de viață ale omului muncii sunt plasate în prim-plan și în alt film, *O zi și o viața întreagă*, al regizorului V. Druc și operatorului Ion Bolboceanu. Protagonista filmului, Olga Mărăcuță, o fată simplă, venită de la țară, muncește în calitate de mașinistă pe o macara de mare tonaj.

Imaginile cinematografice ne demonstrează cum această ființă firavă muncește toată ziua, aflându-se acolo sus, singură în cabina mașinii gigantice, trăind cu grijile și aspirațiile ei. Printre alte meditații i se strecoară și gândul despre aceea că ea, care a participat la construirea atâtor case de locuit, nu are unde locui... Din această cauză, în fond logică și nevinovată, instanțele n-au acceptat filmul, învinuindu-i pe autori și de singurătatea protagonistei, de situația incertă în care se află o tânără muncitoare – stări create, chipurile, de regizor, fiindcă în realitatea sovietică așa ceva nu putea exista. Au intervenit mai multe redactări obligatorii...

Același destin l-a avut și filmul *Astăzi seara*, în care erau abordate un șir de probleme absolut inocente despre trecerea tineretului la o nouă modalitate de odihnă – discoteca... Instanțele ideologice au găsit motive să învinuiască și autorii acestui film în frunte cu regizorul V. Druc. De ce n-au arătat cum pe terenul de dansuri tinerii dansează tango, vals sau kazaciok? Autorii mai fiind învinuiți dur de erotism, freudism (!) și de multe alte ... „isme”, iar filmul mai întâi a fost interzis, iar mai apoi refăcut... Printr-un ordin special, emis de către direcția studioului, scenaristului i s-a interzis să mai scrie scenarii la „Moldova-Film”, regizorului V. Druc i s-a interzis să activeze jumătate de an în cadrul studioului, iar Boris Movilă, redactor-șef al Asociației de filme documentare, a fost eliberat din serviciu...

O problemă delicată, ce ține de etica și morala femeilor din societatea noastră și care devine tot mai frecventă, este abandonarea propriilor copii. Discursul cinematografic *Copilul tău*, în care V. Druc abordează această dureroasă problemă a epocii, se impune printr-o deosebită sensibilitate a regizorului în perceperea de a reda lumea fără de prihană și atât de tristă a acelor copilași, care încă nici n-au apucat să vadă bine lumina zilei, dar de acuma sunt vinovați. Vinovați de cea mai umilă, mai tragică și mai absurdă vină: că s-au născut... Vina ce vor purta-o pe umerii lor toată viața... Filmul *Copilul tău*, integrând o serie de mărturisiri ale inculpatelor, confesiuni aprinse ale oamenilor îngrijorați de soarta acestor copii, devine și o confesiune a autorilor filmului, fiind surprinși de existența acestor „mame”, de numărul mereu crescând al copiilor orfani cu părinți în viață.

Un alt aspect al aceleași probleme, ce ține de destinul copiilor, a fost abordat în filmul *Eu vă aștept* (imaginea Vladimir Burlacenko), în care se ia în dezbateră destinul copiilor, care suferă din cauza părinților alcoolici (cazuri frecvente în societatea noastră), degradarea statutului familiei și impactul acestei grave molime asupra societății. La elucidarea motivelor și repercusiunilor acestei patimi participă activ medici, profesori, părinți și, desigur, multpătimitii – copiii, oferind discursului cinematografic veridicitate și invocând societatea la mai multă grijă pentru a stopa acest proces.

Acestor filme le este caracteristic laconismul comentariilor literare și al interviurilor cu protagoniștii, dar sincere și adesea pline de emoții, exprimând argumentat esența problemelor abordate.

Odată cu venirea democrației pe meleagurile noastre au apărut filmele *Auzi-mi glasul* (regizor Nicolai Harin) și *Dar să mă iubiți* (regizor Igor Talpă), în care autorii au tins să prezinte adevărata imagine a femeii din societatea noastră.

Printre aceste filme se impune pelicula *Vive la femme!* a regizorului V. Druc, care reușește să se apropie de această deosebită ființă altfel, și anume, cu o aleasă sensibilitate, cu mult tact și cu o subtilă ironie. El refuză de comentariul literar, utilizând posibilitățile artistice ale expresiei prin imaginea filmică, printr-o compoziție și stilistică aparte.

Imaginea din planurile cinematografice de lungă durată alternează lent între ele, evidențiind în prim-plan privirile protagonistelor (femei din diverse sfere de muncă): unele mândre, triumfătoare, altele – majoritatea – ne privesc sfidător, învinuindu-ne parcă de ignoranța, umilința și de toate chinurile și nevoile în care se află ele astăzi.

Toate aceste jocuri de contraste, de stări, executate la un înalt nivel artistic din punct de vedere plastic, armonizează sau contrapuntează cu imaginea sonoră, amplificând esența fiecărei idei, generând asociații poetice, ce conferă filmului noi dimensiuni și îl apropie de un eseu cinematografic, în care, printr-o originală modalitate de expresie cinematografică, s-a configurat imaginea femeii societății noastre la acest început de mileniu.

Tematica tabu în timpurile regimului totalitar ispitește cineaștii, ca și pe toți oamenii de artă, care, folosindu-se de condițiile democrației, le-au abordat în toate genurile de artă. Regizorul Vlad Druc, spre exemplu, în 1989 lansează filmul *Goliciunea* (operator Vladimir Burlacenko), dedicat femeilor, care posedă una dintre cele mai vechi profesii – prostituția, cultivată abil și în timpul regimului totalitar, dar nimeni nu recunoștea și nu îndrăznește să vorbească despre acest viciu amoral, caracteristic chipurile, numai societății burgheze. Regizorul se detașează de clișeele cinematografice și publicistice, utilizate la tema respectivă, care inundaseră atunci tot spațiul mass-media. De la bun început este clară poziția autorului, care, prin mijloacele filmului, afirmă că acest viciu are, mai întâi, profunde motive sociale și apoi morale. Procesul de degradare a acestor femei este direct proporțional cu cel de degradare socială, economică și morală a societății – aceste idei constituie și mesajul filmului. Elementele formale, partitura muzicală tensionează la modul pregnant drama sufletească, tragismul și fatalitatea inevitabilă – calități specifice protagonistelor filmului *Goliciunea*. Toate acestea l-au făcut pe criticul român de film Irina Coroiu să afirme: „Astfel e posibil ca un reportaj despre prostituție să devină un poem cinematografic gravitând între sordid și extaz, înregistrând cu finețe de seismograf blazarea și disperarea, resemnarea și ironia, într-o metaforă împlinită prin câteva elemente simbol: manechinul, masca, albul imaculat spulberat de vântul potrivnic” [2 p. 5]. Chiar dacă aceste intervenții poetice au diminuat, într-o anumită măsură, valența publicistică a lucrării, totuși, documentul, materialul de viață, poziția regizorului, nivelul artistic determină valoarea reală a acestui film.

Filme-probleme cu tematică socio-politică

Cu o deosebită dăruire cineastul Vlad Druc își demonstrează maturitatea sa civică și artistică, dragostea față de istoria neamului și tulburătoarea îngrijorare față de prezentul lui prin filmele de lungmetraj *Alternanțe* (1991) și *Frontiere* (1992) din dilogia *Quo vadis, popule?*, în care, prin limbaj cinematografic, vorbește lumii despre umilele, dureroasele și sângeroasele corelații dictator-popor-forță, despre frontierele ce străpung mereu până la sânge, sufletul și inima neamului nostru.

Începute în decembrie 1989, filmările revoluției antidictatoriale din România rămân a fi nucleul tematic sau un argument forte în relația conducător-popor, fiindcă fondul ideatic al filmului *Alternanțe* depășește limitele acelor evenimente, vizându-le și pe altele, ce s-au desfășurat în diverse timpuri în toată lumea, elucidând astfel corelația respectivă într-o complexitate și amploare reală la nivel de fenomen.

Prin imagini îngrozitoare cu mulțimea dezlănțuită vedem cum euforia libertății ia proporții în toată România. Avalanșa mulțimii se contopește cu coloanele de blindate militare, devenind împreună o mașină uriașă și feroasă gata de grave distrugerii.

Episodul, ca și întreg filmul, emoționează, predispune omul la meditații.

Imaginile timpului ni-l prezintă pe Ceaușescu la diverse manifestații, congrese și, mai ales, la preferatele sale întâlniri cu copiii. În cadru continuă a se afla acel chip congestionat de groază din 21 decembrie 1989 pe balconul prezidențial, atunci, când, pe lângă sutele de morți pe care îi avea pe conștiință de-a lungul carierei sale, se mai adaugă sufletele tinerilor nevinovați de la Timișoara, atunci când acest retardat mintal debita fără noimă cuvinte și promisiuni unui popor, care n-a mai vrut să i se supună. Și el se bâlbâia, devenind un cadavru, care, în fața poporului triumfător, se prăbușea în hăul fără de întoarcere...

Astfel, pelicula *Alternanțe* devine un film al psihologiei comportamentului uman în relația conducător-popor, un film al sintezelor, al revelațiilor, al străduințelor de a înțelege complexitatea fenomenului. Cum va menționa omul de litere V. Gherman, „...regizorul V. Druc nu-și propune să facă un film, fiindcă aceasta e vocația sa, ci pentru că vrea să înțeleagă el însuși ce e cu acest fenomen extrem de complex, dincolo de tentația de a-l considera simplu și poate chiar primitiv care este poporul, „mulțimea”, „cea de jos”, „mizerabilii”, „cei proști”, „minunații”, „magnificii”, „făuritorii de istorie” să înțeleagă cine sunt, de fapt, „conducătorii”, „vojdii”, „capii de state”, care sunt relațiile dintre aceștia...” [3 p. 3]. În acest discurs cinematografic investigațiile sunt orientate și spre alte spații, abordând și alte aspecte ale vestitului și odiosului mecanism al corelațiilor dintre putere și popor.

Regizorul Vlad Druc a exploatat la maximum și potențialul artistic al coloanei sonore, ce s-a impus activ în dramaturgia narațiunii cinematografice. În afară de partiturile muzicale ale lui Klaus Schulze, Vangelis, Peter Gabriel, de piesele de muzică națională și de rugăciunea *Tatăl nostru*, interpretată de Gheorghe Zamfir, coloana sonoră conține o serie de efecte sonore, „momente audio” rupte „pe viu” din vârtoarea evenimentelor, precum strigătele de bucurie și de durere, rafalele de arme și liniștea lacrimilor, vuietul mulțimii, vocile firave de copii și zgomotul de tancuri, bocetele sfâșietoare și sfârâitul lumânărilor arzânde.

Toate acestea devin catalizatorul unei tensiuni emotive, momentele dramatice ale narațiunii cinematografice. Filmul integral este structurat pe principiile unei opere muzicale, divizându-se în șase partituri audiovizuale: *Hora macabră*, *Marșul dement*, *Allegro barbaro*, *Lamentație tardivă* și *Păstrați tăcere*. Acestea, aidoma unor partituri dintr-o operă muzicală, dezvoltă subiectul principal.

Această structură regizorul Vlad Druc o utilizează și în filmul *Frontiere*, care include tot cinci partituri: *Ziua sacrificiilor*, *La umbra fricii*, *Cine va ispăși păcatul?*, *Maria Bucovineanca*, *Doamne, miluiește*. Referindu-se la oportunitatea acestei compoziții muzicale, regizorul Vlad Druc menționa: „Am dat filmului structura unei opere muzicale nu întâmplător. Arta muzicală e ceva, care cuprinde totul... în

plus, am fost și rămân pasionat de Thomas Stearns Eliot, care a scris vestitele sale patru cvartete, fiecare din cinci părți ce formează o simbioză dintre cuvânt, muzică și imagine. Am recurs la o asemenea structură, ca emoția să vină de aici și nu de la povestirea propriu-zisă, n-am dorit să fiu sclavul povestirii” [4 p. 6].

În linii generale, și în filmul *Frontiere* autorii tratează aceeași relație dintre putere și mulțimea manipulată, stăpânită prin forță și minciună, spălarea propriei conștiințe și implantarea uneia străine, fabricată în cancelariile noului regim. Dar mai concret, cineștii abordează problemele situației umilitoare ale unei părți a poporului român, care în urma consecințelor pactului Ribbentrop-Molotov a fost despărțită în două de sârmă ghimpată, ce mai continuă să dicteze modul de viață al acelor oameni absolut nevinovați.

Regizorul V. Druc reușește să depășească rezistența aceluia material dur, adică a acelei realități, pe care o cunoaște toată lumea, și propune incursiuni reflexive, cu rezonanțe poetice, utilizând în structura narațiunii cinematografice multiple figuri de stil, construcții metaforice și motive arhetipale. De exemplu, după ce ne implică (prin cronică cinematografică, prin destine concrete) în drama acelor oameni, el introduce imaginea unui drum aglomerat de vite, care se mișcă încet prin noroi. Planurile cinematografice de lungă durată, filmate ralenti (cu viteza încetinită) și însoțite din off de fluierături stridente de tren, de împușcături și strigăte disperate ale oamenilor, creează o imagine metaforică polidimensională a acelei realități. Generalizând poetic prin conjugarea acestei imagini cu drumul vieții al sutelor de mii de destine văduvite de istorie și umilite pe pământul lor natal sau impuse chinuitoarelor deportări, regizorul obține atmosfera apocaliptică a acelei realități, care ne convinge, ne copleșește și ne doare...

În crearea unei alte metafore V. Druc utilizează cu multă măiestrie mecanismul repetiției: de mai multe ori se repetă în ambianțe sugestive imaginea unei tinere care, fiind martoră (prin montaj) la evenimentele trăite de eroii filmului, devine treptat o tulburătoare metaforă a Bucovinei. Regizorul a consacrat integral ultimul act al filmului desfășurării acestei construcții metaforice, care, împreună cu metafora drumului, au determinat caracterul poetic al filmului *Frontiere* important prin atitudinea civică a autorului și prin nivelul artistic.

Concluzii

Valențele eseistice, substanța reflexivă – particularități distinctive ale creației regizorului Vlad Druc, invocă la meditații, la conceperea unor soluții reale pentru problemele abordate în filmele respective. Toate aceste discursuri cinematografice denotă evidentă poziție civică, modul profund atitudinal al cineastului Vlad Druc față de problemele societății noastre, transpunându-le cu măiestrie în limbaj cinematografic întru sensibilizarea societății.

Referințe bibliografice

1. CERNEI, V. Documentarul. In: *Tinerimea Moldovei*. 1983, 2 mar.
2. COROIU, I. Să filmăm ce vedem, cum simțim. In: *Noul Cinema*. 1990, nr. 9, pp. 5–7.
3. GHERMAN, V. Quo vadis, popule? In: *Țara*. 1992, 26 mai, p. 3.
4. COROI, T. Quo vadis, popule? In: *Literatura și arta*. 1992, 21 mai, p. 6.

TENDINȚA INDUSTRIEI CINEMATOGRAFICE DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN CEI 30 DE ANI DE INDEPENDENȚĂ

THE TREND OF THE FILM INDUSTRY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA DURING THE 30 YEARS OF INDEPENDENCE

VIRGILIU MĂRGINEANU⁶⁰,
doctorand, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-8671-1919>

CZU 791.6(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca.25>

În anii '90, odată cu prăbușirea imperiului sovietic, se ruinau și sistemele după care funcționau anumite domenii artistice. Personalități importante ale filmului moldovenesc deveneau legende. Cele câteva nume noi păreau lipsite de perspectiva unui viitor luminos, iar filmul, ca a șaptea artă, stingea lumina și trăgea cortina. Dacă e să aruncăm o privire în trecut, pe de o parte, cinematografia moldovenească are un parcurs cu realizări de mare impact, cu o istorie bogată, dar, în același timp, e domeniul cel mai slab dezvoltat, dacă e să-l raportăm la ascensiunea pe care au parcurs-o alte arte de după independență încoace.

Cuvinte-cheie: cinematografie, film, case de film, producție/co-producție de film, cinematografe, festivaluri de film, distribuție de film etc.

In the 90s, with the collapse of the Soviet Empire, the systems by which certain artistic fields functioned were also ruined. Heavy names of Moldovan cinema became legends. The few new names seemed devoid of the prospect of a bright future, and the film, as the seventh art, turned off the light and drew the curtain. By taking a look at the past, on the one hand, Moldovan cinematography has a path with high-impact achievements, with a rich history, but at the same time, it is the least developed field, if we relate it to the rise which other arts have experienced since our independence.

Keywords: cinematography, film, film making companies, film production/co-production, cinemas, film festivals, film distribution etc.

Introducere

Situația economică creată după anii '90, dar și democrația care se instaura și pe care fiecare o înțelegea cum voia, au făcut ca în câteva domenii generațiile de aur să se dea la o parte, iar cei tineri să se avânte în față ca niște entuziaști, sfidând pe toți și toate. A fost cazul muzicii, care s-a ținut sub lupă ani de zile. Acolo lucrurile, până la urmă, au luat-o rapid din loc și apoi destul de repede au intrat într-o normalitate, s-au maturizat. Or, acest lucru nu e valabil pentru cinematografie, care încă mai are de trecut multe etape, mai are multe hopuri de depășit până va ajunge să fie un domeniu în care să rămână doar loc de creație.

Revenind la trecutul destul de impunător al cinematografilei moldovenești, statistica arată clar cât de proastă a fost situația pentru film, mai ales în primii 20 de ani de independență și de economie de piață. În 2022 am marcat 70 de ani de la înființarea studioului Moldova-Film și 60 de ani de la crearea Uniunii Cineaștilor din Moldova, moment ce înseamnă, de fapt, lansarea cinematografilei moldovenești. Odată cu apariția studioului Moldova-Film, s-au creat condiții pentru producția planificată de film, care pe an ce trecea a dus la formarea unei bresle numeroase de cineaști și a unei filmografii naționale demne de laudă.

Dacă în perioada anilor 1952-1992 la *Moldova-Film* s-au produs 177 de lungmetraje și peste 1.000 de documentare, atunci după anii '90, *Moldova-Film* a mai scos doar câteva lungmetraje de ficțiune [1]. După serialul *Codrii* (7 episoade) din 1991 în regia lui Vasile Pascaru, au mai apărut: *Patul lui Procust*, 2001, în

⁶⁰ E-mail: virgiliu.margineanu@gmail.com

regia lui Sergiu Prodan, *Jana*, 2004, în regia lui Valeriu Gagi, *Lupii și Zeii*, 2009, în regia lui Alexandru Vasilache ș.a. Întrebarea care lovea frontal în acel moment era: ce fac oamenii de film?

Iar regizorii de școală veche, odată cu intrarea în „concediu forțat” a studioului *Moldova-Film*, au rămas în afara platourilor de filmare, cu excepția documentariștilor care au continuat să mai facă filme în cadrul unor studiouri independente apărute mai târziu.

Telefilm-Chișinău [2], studioul din cadrul Televiziunii Naționale din Republica Moldova a rămas și el mult timp pe linia de plutire, ca abia în ultimii ani să revină cu o serie de documentare de impact social.

Concept inovativ în arta cinematografică

După 1995, au apărut primii absolvenți basarabeni cu școala de film de la București (ATF de atunci sau UNATC în prezent). Ei se întorceau în țară cu practici și cunoștințe acumulate, dar și cu o mare dorință de a relansa cinematografia națională. Însă s-au întors pe un teren arid. Cinematografia moldovenească era la acel moment pe linia de așteptare. Statul tânăr, Republica Moldova, nu avea politici și mecanisme clare de resuscitare a cinematografiei naționale. Cu toate acestea, mulți din acei tineri cinești s-au ambiționat să facă film și au reușit să aducă un suflu nou cinematografiei în derivă prin documentarele, scurtmetrajele, iar mai târziu și lungmetrajele, precum și alte lucrări cinematografice care apăreau, spre mirarea tuturor, datorită colaborărilor internaționale sub formă de proiecte sau co-producții.

În 1992 la Chișinău s-a deschis școala de film sub bagheta dlui Vlad Druc (astăzi Departamentul Multimedia în cadrul AMTAP) [3] unde, an de an, studiau regizori, scenariști, editori, operatori cu acte în regulă, doar că, în mare parte, absolvenții primelor generații erau înghițiți rapid de televiziuni, mașinării care, împreună cu sărăcia curentă, le devora visul de a mai face film. Mai ales că o altă capcană care le aducea venit deveniseră nunțile, cumetriile și alte petreceri care le impunea o cu totul altă manieră de filmare, montare, gândire, departe de expresia artistică. Iar cel mai trist lucru e că s-a produs o ruptură între generații. Cei tineri nu au mai avut ca loc de practică platourile de filmare ale „granzilor” de la care să „fure meserie”, ci și-au croit drum în carieră, pe cont propriu, la propriu și la figurat.

Totuși, în toată amorțeala anilor 1990, în „pustietatea” cinematografică a acelor ani, la un moment dat, industria cinematografică a prins viață. După anul 1995 apar și primele studiouri independente: OWH Studio, P&P Studio, Atelierul SP, Diametral Film, Brio Studio etc. Ele au reanimat într-o anumită măsură viața cinematografică moldovenească. Lucrul cel mai bun pe care l-au făcut aceste studiouri este că au prins și ținut pe lângă ele o bună bucată de vreme absolvenții școlilor de film de la București, chiar dacă, până la urmă, o parte din ei tot au plecat din țară. Asta nu înseamnă că a început producerea în lanț de lungmetraje de ficțiune, dar cel puțin mulți și-au găsit un rost departe de filmările nunților sau ritmul impus de televiziuni. Clipurile muzicale, spoturile sociale tot mai complexe au prins nu doar atenția, dar și aprecierea publicului. Iar cea mai importantă realizare a acestor studiouri a fost crearea de documentare și scurtmetraje, care au mai dat sentimentul că în Moldova cuvântul cinematografie încă nu și-a pierdut definitiv rostul.

Oricum, filmul rămânea un vis al tuturor. Și al celor cu nume, dar și al celor care abia depuneau actele la facultate, crezând în existența unei lumi de poveste. Azi în Moldova avem peste 60 de case de producție cinematografică înregistrate la CNC Moldova [4].

Un alt element important care s-a produs destul de târziu în Moldova a fost realizarea de co-producții. Primul film de ficțiune de lung metraj realizat fără implicarea financiară a statului, a apărut abia în 2010. Era o primă co-producție Moldova-România-Luxemburg pentru filmul *Nunta în Basarabia*, în regia lui Nap Toader. Moldova era prezentă prin implicarea co-producătorului – OWH Studio, unul dintre primele și

cele mai longevive studiouri independente, care există și astăzi, studiouri care a inițiat în 2001 și Festivalul Internațional de film Documentar CRONOGRAF [5].

Dacă e să revenim la producțiile de ficțiune care s-au realizat între timp fără contribuția statului, atunci continuăm lista cu următoarele filme realizate în co-producție:

- *Toti copiii Domnului* – regia Adrian Popovici, co-producător – Diametral Film.
- *Tenis cu Moldovenii* – o ecranizare a romanului cu același nume semnată de autorul Tony Howks, co-producător – Brio Studio.
- *La limita de jos a cerului și Afacerea Est*, în regia lui Igor Cobileanski, producție – Brio Film din Moldova.

Mai târziu apar următoarele filme independente:

- *Ce lume minunată* – în regia lui Anatol Durbală, produs de YUBESC FILM.
- *Culorile* – realizat în 2013 la Atelierul Sergiu Prodan, în regia Vioricăi Meșină.
- *Beautiful Corruption* – realizat în 2018 de Milk Film, în regia lui Eugen Damaschin.

Co-producțiile rămân și astăzi o șansă pentru revigorarea cinematografului național. De fapt, co-producțiile ar susține mult întreaga breaslă cinematografică din Moldova, pe care ar menține-o în activitate, i-ar oferi un schimb de experiență, alimentând și bugetul statului. Condițiile tehnice de care dispun studiourile de producție din Moldova sunt acceptabile. Moldova e țara unde producția nu costă la fel de mult ca în Europa de Vest, un alt atu care ar putea atrage investitorii străini din domeniul filmului. Un lucru absolut important care a fost obținut recent e legea „cash rabate”. Fiecare producător străin de film care vine să filmeze aici știe că, grație acestei legi, la sfârșit, statul îi poate restitui până la 25-30 % din suma investită în Moldova, ofertă care nu ar fi de ignorat [6].

Conștientizarea autorităților referitor la importanța industriei cinematografice

Un pas important pentru cinematografia moldovenească de după independență s-a produs în anul 2014, când s-a redactat și votat *Legea cinematografului Nr. 116 din 03-07-2014*, care a făcut posibilă crearea Centrului Național al Cinematografului (CNC) în 2017 [7]. Chiar dacă CNC are un buget la limită, a preferat să-l împartă an de an între cât mai multe proiecte depuse de tinerii cinești dornici de afirmare. Poate e de bine să dai șanse la un număr cât mai mare din proiecte, dar în primii ani în care producțiile moldovenești au început a fi subvenționate parțial de stat am avut câteva producții mai mult sau mai puțin reușite cu sigla CNC care au fost lansate prin cinematografe, iar publicul spectator a putut să descopere noile producții autohtone de film, numărul biletelor vândute la aceste filme fiind un bun indicator al calității operelor cinematografice. În această ordine de idei, pot fi menționate:

– filmele de animație: *Mașina lui Cedric* în regia lui Alexandru Curilor și *OF* în regia lui Vlad Bolgarin;

– documentarele: *Alexandra* și *Eu Geniu Cioclea* regizate de Violeta Gorgos; *Grădina Sovietică* în regia lui Dragoș Turea; *Pași pe graniță*, regia Alecu Deleu; *Șase personaje în căutarea unui teatru* în regia lui Mircea Surdu;

– *Siberia din oase*, docudramă semnată de Leontina Vatamanu;

– filme de ficțiune de lung și scurt metraj: *Doina*, regia Pavel Brăila; *Botez și 9 vieți* semnate de Ion Naniev; *Fântânile* și *La pensie*, în regia lui Radu Zaporojan; *Memoria*, în regia lui Maxim Chisnicean; *Salix Caprea* și *Eu sunt Dorin*, în regia lui Valeriu Andriuță; *Spectrum* și *Werner Gruber*, în regia lui Igor Sadovski; *Pandemia.md*, în regia lui Valeriu Jereghi ș.a. [8].

Cel mai recent succes cinematografic moldovenesc e filmul *Carbon*, în regia lui Ion Borș, o producție Yubesc Film și Pascaru Production, scenariul Mariane Starciuc, un film care în toamna anului

2022 a avut premiera mondială la Festivalul de film de la San Sebastian și care e propunerea Republicii Moldova la categoria *Cel mai bun film străin* pentru premiile OSCAR, ediția 2022. Un film autohton care a făcut performanță și a depășit toate așteptările la capitolul distribuție în cinematografe și al fluxului numeros de public. Un film care a convins că cinematografia moldovenească are șanse și că publicul autohton este în așteptarea filmelor autohtone.

Cu cât proiectul cinematografic este mai complex, cu atât are nevoie de mai multe resurse financiare, respectiv mai mult timp pentru găsierea cofinanțării și, respectiv, pentru pregătirea filmărilor. Problema finanțării de către stat ar avea o rezolvare prin crearea Fondului Cinematografic, asemeni țărilor cu o cinematografie dezvoltată. E poate cea mai importantă problemă a cinematografiei naționale, de care depinde calitatea filmelor moldovenești. O necesitate stringentă pe care ar trebui să o conștientizeze autoritățile și să o rezolve cât mai rapid.

O altă problemă cu care se confruntă astăzi producătorii de film din R. Moldova este lipsa cinematografelor. Dacă în 1992 Republica Moldova dispunea de un număr de peste 600 de săli de proiecție, în prezent, pe tot teritoriul țării au rămas doar unități. Chiar dacă producătorii autohtoni au deja ce propune publicului, nu mai au spațiile necesare, dotate tehnic corespunzător pentru a promova și vinde producțiile lor.

Dacă e să vorbim de cultura mersului la film, ajungem la unul din cele mai importante evenimente cinematografice – festivalurile de film. În 2001, a fost fondat primul Festival Internațional de Film din Republica Moldova – CRONOGRAF, inițiat de OWH Studio. Dacă la prima ediție doar aproximativ 10-15 filme intrau în competiție pentru marele trofeu, iar în sală figura un număr redus de spectatori, la ultimele ediții, în preselecție se înscriau peste 900 de filme [9], iar sala de cele mai multe ori devenea mică pentru publicul numeros.

În 2016 în orașul Cahul se lansa un alt festival de film documentar – MOLDOX [10]. Tot în 2016 la Tiraspol apare Festivalul de Film Documentar CHESNOK [11], iar în 2018 la Chișinău apare și Festivalul Internațional de Film RAVAC [12], primul festival dedicat filmelor de ficțiune de scurt și lung metraj care, din păcate, a ținut doar 2 ediții.

Marea provocare a prezentului nu constă în lipsa specialiștilor sau a proiectelor de film, ci în insuficiența finanțării și a unui sistem solid de funcționare. Dacă tinerii cinești nu vor avea posibilitatea să obțină resursele de care au nevoie pentru proiectele lor în Moldova, atunci ceea ce ar trebui să fie o producție națională ar putea deveni o producție străină. Un exemplu recent ar putea fi cel al tinerei regizoare originare din R. Moldova, Olga Lucovnicova, care a obținut Ursul de Aur la Berlinale cu filmul *Nanu Tudor*, producția fiind semnată de Belgia, și nu de Moldova [13].

Astăzi se lucrează intens nu doar la documentare, dar și la producții de ficțiune – fie de scurt sau lung metraj. La fel, în lucru sunt și filme de animație. Mai sunt necesare ajustări la legislație, dar așa cum ultimii 30 de ani au călit cinematografia moldovenească, sperăm că ea va rezista în continuare. Moldova cu siguranță e locul unde se pot crea filme memorabile.

În concluzie, industria cinematografică din Republica Moldova deține toate atuurile pentru a deveni cu adevărat o carte de vizită a țării atât la nivel național, cât, în special, și la nivel internațional. Iar acest lucru este posibil doar unificând eforturile breslei cinematografice cu legiuitorii acestei țări pentru susținerea și promovarea *celelalte șapte arte*.

Referințe bibliografice

1. *Moldova Film* [online]. [accesat 13 febr. 2023]. Disponibil: <https://moldovafilm.md/despre-noi/>

2. *TeleFilm Chișinău* [online]. [accesat 15 febr. 2023]. Disponibil: <https://trm.md/ro/telegfilm-chisinau>
3. *Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice* [online]. [accesat 13 febr. 2023] Disponibil: <https://amtap.md/ro/departament-multimedia.html>
4. *Agenți economici înregistrați la CNC* [online]. [accesat 16 febr. 2023]. Disponibil: <https://cnc.md/agenti-economici/>
5. *Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF* [online]. [accesat 16 febr. 2023]. Disponibil: <https://cronograf.md/festival.php?id=1>
6. Lege privind atragerea investițiilor străine în domeniul producției de film și alte opere audiovizuale: nr. 154 din 26.07.2018. In: *Monitorul oficial al Republicii Moldova* [online]. 2018, nr. 336–337, art. 559 [accesat 16 febr. 2023]. Disponibil: https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=105511&lang=ro
7. Legea cinematografiei: nr. 116 din 03.07.2014. In: *Monitorul oficial al Republicii Moldova* [online]. 2014, nr. 217–222, art. 467. [accesat 16 febr. 2023]. Disponibil: https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=133178&lang=ro#
8. Producții finanțate de CNC. In: *Centrului Național al Cinematografiei. Republica Moldova* [online]. [accesat 17 febr. 2023]. Disponibil: <https://cnc.md/filme/>
9. *Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF* [online]. [accesat 17 febr. 2023]. Disponibil: http://cronograf.md/Films_1526030175.php?id=422
10. *Moldox: despre festival* [online]. [accesat 17 febr. 2023]. Disponibil: <https://moldoxfestival.com/despre-festival/>
11. *Festivalul de Film Documentar CHESNOK* [online]. [accesat 17 febr. 2023]. Disponibil: <https://chesnok.co/>
12. *Festivalului Internațional de Film RAVAC* [online]. [accesat 17 febr. 2023]. Disponibil: <https://mecc.gov.md/ro/content/festivalul-international-de-film-ravac>
13. PITU, Lavinia. Olga Lucovnicova – „Ursul de Aur” pentru scurtmetrag [online]. In: *DW: made for minds*. 5 mar. 2021 [accesat 17 febr. 2023]. Disponibil: <https://www.dw.com/ro/moldoveanca-olga-lucovnicova-ursul-de-aur-la-berlinale-pentru-scurtmetraj/a-56781284>.

CUI ÎI E FRICĂ DE MACBETH?

WHO`S AFRAID OF MACBETH?

CEZARA-ȘTEFANIA SAVA-FANTU⁶¹,
doctorandă,

Școala Doctorală de Teatru,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

<https://orcid.org/0000-0001-9361-11824>

CZU 028.4:82-

792.09(478):82-2

DOI <https://doi.org/10.55383/ca.26>

Citim „marile cărți” sau despre „marile cărți”? Pot exista remușcări dacă nu-i citim pe clasici? Citim Macbeth-ul lui Jo Nesbø, pentru că ne e frică de Macbeth-ul lui William Shakespeare? Pierre Dukan a vândut peste douăzeci de milioane a vândut peste douăzeci de milioane de cărți în lume, pe care cititorii le-au cumpărat fără rezerve. Care sunt gusturile elitelor în materie de cărți? Articolul de față propune o serie de întrebări ce vizează lecturarea din ce în ce mai restrânsă a „clasicilor” în defavoarea unor scriitori promovați de cultura de

⁶¹ E-mail: f.cezaraaa@yahoo.com

masă și despre modul în care teatrul poate contribui la valorificarea și promovarea unor texte canonice. Ca studiu de caz este prezentat spectacolul *Macbeth* propus de Botond Nagy, în 2022, la Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu.

Cuvinte-cheie: Shakespeare, *Macbeth*, Botond Nagy, cultura mainstream, texte clasice, performance

*Are we reading „the great books” or about „the great books”? Can there be remorse if we don't read the classics? Do we choose Jo Nesbø's *Macbeth* because we fear William Shakespeare's *Macbeth*? Pierre Dukan sold more than twenty million books in the world, which readers bought nonchalantly. What are the elites' tastes in books? The present article proposes a series of questions concerning the increasingly narrow reading of the „classics” in favour of some writers promoted by mass culture. The questions are also related to how the theatre can contribute to the valorization and promotion of some canonical texts. As a case study, the performance *Macbeth*, proposed by Botond Nagy in 2022, at the Radu Stanca National Theater from Sibiu, is presented.*

Keywords: Shakespeare, *Macbeth*, Botond Nagy, mainstream culture, classical texts, performance

Introducere

Pentru mulți oameni în asentiment cu Jorge Luis Borges, care și-a imaginat paradisul ca pe o bibliotecă, au existat „îngeri” care „au mijlocit” apetența pentru lectură. Cititul a avut perioada lui de glorie, când oamenii brodau cele mai frumoase povești, jefuiau marii scriitori „cană cu cană”, când fiecare casă avea măcar un metru de carte. Cărțile ilustrilor scriitori Tolstoi, Shakespeare, Proust, Molière, Joyce stăteau la loc de cinste pe masă, nu uitate într-un cufăr vechi dintr-un ungher al casei. Acești „îngeri” manageriau „biblioteca pentru toți”, „țeseau” frângerii de lumină, cercetând, valorificând și promovând cărțile. Proiectul *Biblioteca pentru toți* este un exemplu bun în vederea propunerii întregului popor, la un preț rezonabil, a posibilității de a-i citi pe clasici. În România, în 1895, ea avea să fie primul produs al colaborării dintre scriitorul și folcloristul Dumitru Stăncescu și editorul Carol Müller, care, inspirat de colecția germană de buzunar *Universal Reklam Bibliothek din Leipzig*, publică, pentru început, *Povești alese* de Hans Christian Andersen. Remușcarea de a nu fi citit „marile cărți” putea fi resimțită de orice tânăr, întrucât seriile au continuat să curgă apoi la chioșcurile de ziare, în magazine, în gări, unde diverse edituri elaborau în numere de colecție biblioteca pentru toți, din 1970 până astăzi ea fiind întreținută de Editura Minerva. Dar există cu adevărat această remușcare de a nu-i fi citit pe clasici?

Macbeth-ul lui Jo Nesbø vs. *Macbeth*-ul lui William Shakespeare

Articolul nostru urmărește acest aspect. Întrebarea specifică este: „Avem răbdare să îi mai parcurgem? Nu citim „marile cărți”, dar vorbim despre ele, menționează Sandra Newman în *Arta de a citi clasicii fără reverență*, remarcând modalitatea editorilor de „a-i hrăni cu lingurița” [1 p. 7] pe cititori, spune ea, propunând volume precum *Ulise pe gustul oricui – ediție pentru supernătângi*, cărți de genul: *Cum îți poate schimba Proust viața?*, *Înghite Platon, nu Prozac*, *Socrate în blugi* sau oricare din colecția *Hogarth Shakespeare*. Cărți, ce fac parte din ceea ce Philippe Delerm numea „literatura analgezică” [2 p. 250], care-l distrează pe cititor sau îl liniștește, pe lângă alte lecturi pioase ambalate într-o spiritualitate modernă, care promit găsirea sensului vieții în cinci pași. Dukan a vândut peste douăzeci de milioane de cărți în lume [2 p. 229], cu rețetele lui de slăbit, de ce să nu fie loc și pentru un „aragaz” în cultură. Există și cititorii convenționali din categoria celor suferinzi de „sindromul lui Panurge”, care urmează cu un aer superior gustul elitelor. Dar care sunt gusturile elitelor?

Cartea sociologului Frederic Martel, *Cultura Mainstream*, „vorbește” până și despre jocurile video, despre manga, despre Shakira, un singur scriitor fiind menționat, Dan Brown; nici urmă de clasici. Asistăm la o frenezie a comunităților de lectură, festivaluri, bloguri, postări, cercuri private de cititori, unde, paradoxal, cartea rămâne izolată. Apar pe piață cărți precum *Citește! Te rog, citește!* a lui

Felicitas von Lovenberg, care sporesc îngrijorarea vizavi de numărul de cititori, amintind de Ray Bradbury, care spunea că nu arzând cărți nimicești o cultură, ci determinându-i pe oameni să se lase de citit. Astfel că alegem răul cel mai mic, îl alegem pe *Socrate în blugi* sau orice altă carte din colecția *Hogarth Shakespeare*. Alegem *Macbeth*-ul lui Jo Nesbø (fără a subestima valoarea lor) și te întrebi, citând din distopia lui Huxley: „Era un tip numit Shakespeare. Bineînțeles că n-ai auzit niciodată de asemenea nume, nu?” [3 p. 57]. Mă pot răsfața cu *Povestiri după Shakespeare*, varianta pentru cei mici, cu cărți de genul *A Guinea Pig Romeo & Juliet* sau *Hamlet Versus The Brain Sucking Vomiting Alien Invaders* și întreaga colecție *Hogarth Shakespeare* și mă pot alătura antistratfordienilor și teoriilor conspiraționiste ce pun la îndoială paternitatea operelor lui Shakespeare, dar asta numai și numai după ce îl citesc pe Shakespeare. Altfel, mă voi alătura intelectualilor de formație veche ce nu acceptă reimaginarea, reîntrebuințarea lui Shakespeare în alt scop, văzând gestul ca pe o profanare: „Shakespeare este Shakespeare!” Bineînțeles că Shakespeare este Shakespeare! Și William Shakespeare a scris piesele lui William Shakespeare. Dar dacă va fi pus așa sus pe un pedestal, va stârni spaima. Va deveni ceva prea complicat și greu de parcurs. De aici remușcarea că „nu i-am citit pe marii clasici”. Dacă voi căuta pe *Google* descrierea cărții lui Jo Nesbø, voi găsi următoarele: „*Macbeth* este un roman *thriller* al scriitorului norvegian Jo Nesbø, o repovestire a piesei *Macbeth* de William Shakespeare pentru un public mai modern” [4]. Cel puțin stârnește interesul, e *cool*, nu e atât de înfricoșător; nu este o operă de Shakespeare. Altfel, voi recurge la paralela făcută de criticul de artă Roger Scruton, între *Patul* lui Delacroix și *Patul* artistei Tracey Emin: abordări și emoții atât de diferite. Avem nevoie de ambele „piese”, însă dacă le parcurgem în ordine cronologică, vom avea o perspectivă diferită asupra artei. Probabil că uitându-mă la Delacroix, aș simți același lucru ca personajul lui Huxley: „Emoția întâlnirii unui om care-l citise pe Shakespeare îl făcuse să uite într-o clipă de orice altceva” [3 p. 232].

William Shakespeare și Omul recent. Între elisabetan și actual

Mariajul dintre clasic și modern în teatru funcționează, „dacă se găsește o cale de mijloc”. Poate fi o experiență minunată sau un eșec, de nu știi pe unde să ieși din sală, ca să o citez pe Sandra Newman: „Ticluiești un plan ascuns, cât joci *Angry Birds* pe el (pe telefon) trei ceasuri la rând” [1 p.102]. Totodată, pentru alții poate fi un prilej de întâlnire cu textele unor mari dramaturgi. Voi lua ca exemplu spectacolul *Macbeth*⁶², producție a Teatrului Național *Radu Stanca* din Sibiu, Secția Germană, realizată în 2022 de tânărul regizor român, Botond Nagy. Întrebat „de ce” a ales un clasic, de ce Shakespeare, Botond Nagy spune: „Simt nevoia să fiu obraznic cu clasicii. Îmi place să răstorn totul și să văd esența, să fac o muncă de detectiv” [5].

Așadar, „Cui îi e frică de *Macbeth*?”, întrebare veche, deseori reluată în numele unui blestem legendar, al unor temeri susținute de accidente produse adesea în cursul reprezentațiilor. În România, sigur nu s-au temut Radu Penciulescu, Mihai Măniuțiu, Michal Docekal (invitat de Teatrul *Bulandra*), Gavriil Pinte, Roxana Ionescu și Botond Nagy. Tânărul regizor Nagy a început făcând asistență de regie pentru Radu Afrim și Tompa Gábor, a pus în scenă propriile spectacole la Gheorghieni, Sfântu Gheorghe, Cluj și Sibiu, lucrând atât pe texte moderne (Beckett, Strindberg, Ibsen), cât și contemporane (Matei Vișniec), spectacolele lui fiind instalații techno-poetice.

⁶²**Text:** William Shakespeare, **Adaptare text:** Botond Nagy, **Regia:** Botond Nagy, **Scenografia:** Cosmin Florea, **Muzica & Sound Design:** Claudiu Urse, **Visual Design:** Andrei Rancz, **Light design:** Cristian Niculescu, **Asistent regie:** Pia Carla Ionescu-Liehn, **Distribuție:** Daniel Plier, Emőke Boldizsár, Benedikt Haefner, Daniel Bucher, Ioana Cosma.

„În *Macbeth* vorbim încontinuu de poluri îndepărtate, opuse și de linia subțire ce le separă. Vorbim de adicții. Avem o poveste arhicunoscută, dar care a devenit ca un film porno, public, la îndemâna oricui”, afirmă Botond [5]. *Macbeth* poate fi un text sacru ce aduce revelații, poate fi o tragedie sângeroasă ce aduce ghinioane, în mitologia „înșesată” de superstiții a teatrului, o piesă purtătoare de ghinion, și poate fi un „film porno public la îndemâna oricui” [5], asta nu știm ce aduce sau poate că de fapt face apel – într-o modalitate voit șocantă – la celebrul titlu al lui Jan Kott – *Shakespeare contemporanul nostru* [6]. Este o formă de revalorificare a operei marelui dramaturg ca material literar viu, acut contemporan și purtător de semnificații oricând actuale. Northrop Frye și Harold Bloom au scris și despre Shakespeare, și despre Biblie, Bloom prin perspectiva-i anglocentrică, considerându-l centrul canonului occidental, dramaturgul responsabil de „inventarea omului” [7], inaugurarea personalității așa cum am ajuns să o înțelegem. Shakespeare aparține Renașterii și este, totodată, cât se poate de contemporan, vehement, crud, brutal terestru și diabolic, natura umană nu se schimbă, temele fundamentale nu se schimbă, dar cum se judecă contemporaneitatea lui Shakespeare? De pildă, la nivel micro, într-o viziune studentească după *Macbeth*-ul lui Ionesco, la o clasă de la Facultatea de Teatru din Cluj, Malcolm îmbrăcat în extraterestru este pregătit să instaleze dictatura cosmică. Propunerile uneori sunt excentrice, psihedelice, „noi”, pentru că ne uităm după acest „nou”, or, vorba lui Adrian Papahagi, Shakespeare „...este vechi pentru totdeauna! Când ești vechi pentru totdeauna ești contemporan cu toate epocile” [8]. Avem nevoie de cuvinte, hârtie, cărți, de tăcerea glacială a poveștilor ce ard, de acest tărâm miraculos, vechi, pe care îl recunoaștem ori de câte ori trecem prin el și a cărui nuanțe mereu ne scapă, locul unde lucrurile sunt și nu sunt, unde umbrele au substanță și nevoile sufletului sunt universale, avem nevoie de clasici. Cu precădere, acest „om nou” are, acest om numit de Patapievici „omul recent” [9], care crede că totul începe și se termină cu el.

Mariajul dintre clasic și modern în teatru. *Macbeth*-ul lui Botond Nagy

Macbeth este una din cele mai scurte și concentrate piese ale lui Shakespeare. Regizorul Botond Nagy, intervenind în text, păstrează momentele tensionate prin care se decupează acele intimități aproape de decăderea umană și lumina dumnezeiască. Deși lui *Macbeth* „îi este teamă de lumină”, *light design*-ul realizat de Cristian Niculescu punctează foarte bine întunericul ca absență a luminii. Atmosfera preponderent difuză, întunecată, paranoică, dar controlată, un registru demn, asumat, scenele încadrate adesea în lumini neon, verde cadaveric, gri depresiv sau roșu sângieru, cu lumini laterale, care străpung alb sau crom, susțin foarte bine scenografia minimalistă realizată de Cosmin Florea (un ecran cu ușă), bazată mult pe proiecțiile lui Andrei Rancz. *Visual-designer*-ul formulează diverse spații, de la interioare, o vilă de lux, un sediu extravagant, o clădire modernă, un studio radio/film, de unde sunt transmise bucăți din filmul interior al lui *Macbeth*, până la exterioare, în fața blocurilor bombardate din Kiev, în fața fiilor săi uciși, în fața războiului. Ecranul este o soluție ingenioasă pentru efecte spectaculoase în soluționarea unor situații regizorale, de pildă, în pragul nebuniei acute ca urmare a asasinării regelui, ecranul desprinzându-se, lăsând o uriașă dună de fum în explozia reflectoarelor, generând un alt spațiu: o secvență performativă, un concurs de talente sau o frumoasă imagine a unei decăderi pasionale; Lady *Macbeth* interpretează *Skyfall* (Adele), anunțând: „Acesta e sfârșitul. Ține-ți respirația și numără până la zece” [10].

Ideea tradiționalistă a construcției concrete, a unui conflict transparent, într-o încadrare spațială recognoscibilă, disputat între aceiași termeni ai ecuației textuale, este înlăturată, în fața noastră derulându-se de multe ori forme narrative disociate și plurivalente. Botond Nagy anunță de la început că nu urmărește „temele macbetiene”, ci e axat mai degrabă pe triumful Lady *Macbeth* (Emőke

Boldizsár) – Macbeth (Daniel Plier) – Banquo, Macduff (Benedikt Haefner): „Mă interesează acel băiat care plânge în Macbeth, când el se simte singur și furios pe toată situația în care se afundă cu o viteză incredibilă. Mă interesează acel sentiment în interiorul unei femei lăsate singură cu visele și instinctele ei înăbușite în neputință, fără posibilitatea de a crea o familie, fără a da viață mai departe. Mă interesează acel om care credea în ceva atât de greu de definit, precum o prietenie” [5]. Acest procedeu de a schimba constant unghiul de vedere îi conferă un oarecare stimulent perceptiv inconștient, pentru că spectatorului i se naște dorința unei afiliieri la o anumită parte din poveste. Regizorul Botond Nagy pune mult preț pe imagine, pentru că, în opinia sa, dacă cuvintele pot eșua, spectatorul are libertatea de a-și alege, din suita de imagini, una pe care vrea să o rețină. Exact ca într-un muzeu. Spectacolul prezintă o dimensiune video consistentă. Ceea ce vedem și auzim se petrece în mintea lui Macbeth, proiecțiile simulând o apă sau un fum, o substanță modelatoare, o punte între trecut și viitor cu aspect premonitoriu fac să pară că însuși Macbeth nu mai poate depista o coerență reală. Suntem ori în decalajul unei închipuiri paranoice ori într-o asamblare ironică regizorală. Constantă este imaginea unui tigru atașat consecutiv unor nume tăiate succesiv, morți pomeniți și eliminați, acompaniată de un sunet ascuțit de tăiere, ce este reluat obsesiv de-a lungul spectacolului – o modalitate minimalistă găsită de Botond pentru a elimina personaje fără a le distribui.

Un alt personaj important îl găsim în lucrările *Muzica & Sound Design*-ul, semnate de artistul Claudiu Urse, imprevizibile într-o notă, în principal, stranie, însoțind toate trenele psihologice ale întâmplărilor, dând permanent un aer de primejdie. Pregnante sunt momentele de muzică *teho* cu un tip beat, seducător sau obsesiv, care se fac resimțite în scenele dintre Macbeth și Lady Macbeth sau între Macbeth și propriile gânduri sau vrăjitoarele, punctate sugestiv printr-un singur personaj (Ioana Cosma). O arătare omenească, suplă, cu păr lung, care face aluzie, poate, la ceremoniile de tip asiatic, dar a cărei dinamică somnolentă trezește fiori; vocea Neagră șoptită din întuneric este proiectată pe fundalul conștiinței lui Macbeth – progresiv – și pe cea a spectatorilor. „Misterul vieții nu este o problemă pe care s-o rezolvi, ci o realitate pe care s-o experimentezi. Viața mereu ne dă șansa să câștigăm ceva și, în același timp, să pierdem ceva. Este o cursă continuă”, afirmă Botond Nagy cu referire la spectacolul său, astfel că această construcție este realizată sub forma unei curse [5]. În fond, regizorul însuși se află într-o cursă nu doar personală, ci și, inclusiv, cu spectacolul în sine. Fiecare generație încearcă să supraviețuiască cum poate mai bine. Pentru Botond Nagy un spectacol bun este ca pescuitul: „...prinzi ori un pește mic, ori un pește mare, ori nimic. Dar omul stă acolo, pe malul apei. Importantă este bucuria de a reflecta în liniște, chit că prinde ceva sau nu” [5].

Concluzii

În seara în care am văzut spectacolul în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, la aplauze, un grup de tineri s-a ridicat de pe scaune și a început să huiduie. A fost pentru prima dată când am văzut în teatru o asemenea formă de manifestare. Era o reacție? A ce? A faptului că se așteptau să vadă „un Shakespeare”, „un Macbeth” într-o altă formă? Pentru că un clasic a fost excesiv de „modernizat”? Pentru alți spectatori a fost doar o reîntâlnire cu textul marelui dramaturg englez. Unii erau copleșiți. Cititul a avut perioada lui de glorie, cărțile ocupând o poziție privilegiată pe care trebuie să le-o redăm astăzi. În concluzie, avem nevoie de *Biblioteca pentru toți*, care să îi readucă pe marii clasici la un nivel accesibil întregului popor. Avem nevoie de „spațiul desfătării” [11 p. 9], pe care atât de frumos îl descrie Roland Barthes, spațiul unde Shakespeare, de pildă, emoționează, unde râzi cu Molière, unde dialoghezi cu toți cei pe care i-ai citit, ascultat și admirat în trecut. Și avem nevoie ca teatrul să ajute, să contribuie la promovarea dramaturgiei clasice. Un adevărat miracol simțim atunci

când ne putem desfăta într-o seară sub alegoriile paradisiace, nimfele și îngerii încadrați de stucatura *rococo* a unei săli mari de teatru, bucurându-ne de un Cehov, de un Ibsen, de un Bulgakov, de un Ionesco sau de un Shakespeare, fără să îi simți plictisitori, greoi, înfricoșători. Când auzim pronunțându-se într-un fel exagerat: „Shakespeare e Shakespeare!”, ar fi bine să răspundem simplu: „Da, Shakespeare este Shakespeare!”. Aceasta nu oprește pe nimeni să nu aibă lângă *Operele complete* ale lui Shakespeare și un exemplar al cărții „Dieta Dukan”, care s-a vândut în peste douăzeci de milioane de exemplare la nivel global. Așadar, „Cui îi e frică de Macbeth?”

Referințe bibliografice

1. NEWMAN, S. *Arta de a citi clasicii fără reverență*. București: Baroque Books & Arts, 2019. ISBN 978-606-8977-29-4.
2. ROUVILLOIS, F. *O istorie a bestsellerului*. București: Humanitas, 2013. ISBN 978-973-50-3947-9.
3. HUXLEY, A. *Minunata lume nouă*. Iași: Polirom, 2011. ISBN 973-681-166-2.
4. NESBØ, J. *Macbeth* [online]. [accesat 12 noiem. 2023]. Disponibil: <https://www.descopera.ro/cultura/18286750-macbeth-de-jo-nesbo-oo-carte-pe-zi>
5. IONAȘ, A. Îmi construiesc show-urile să te facă mic, ca și cum ai sta în față la Sagrada Familia. In: *Capital Cultural* [online]. 2018, 23 mar. [accesat 12 noiem. 2023]. Disponibil: <https://capitalcultural.ro/botond-nagy-imi-construiesc-show-urile-sa-te-faca-mic-ca-si-cum-ai-sta-in-fata-la-sagrada-familia/>
6. KOTT, J. *Shakespeare contemporanul nostru*. București: Editura pentru literatură universală, 1969.
7. BLOOM, H. *Canonul occidental*. București: ART, 2018. ISBN 978-6067-1053-1-5.
8. VOINESCU, S. Shakespeare este vechi pentru totdeauna și astfel este contemporan cu toți. In: *Dilema Veche*. [online]. 2020, 29 oct. [accesat 2 noiem. 2022]. Disponibil: <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/shakespeare-este-vechi-pentru-totdeauna-si-astfel-631395.html>
9. PATAPIEVICI, H. *Omul recent*. București: Humanitas, 2020. ISBN 978-973-50-6697-0.
10. ADELE. Skyfall. In: *Lyrics: The Web's Largest Resource for Music, Songs & Lyrics*. [accesat 12 noiem. 2022]. Disponibil: <https://www.lyrics.com/lyric/28166568/adele/skyfall>
11. ROLAND, B. *Plăcerea textului*. Cluj: Echinox, 1994. ISBN 973-9114-34-2.

APARIȚIA ȘI DEZVOLTAREA DANSULUI CLASIC: PREMISE ȘI PARTICULARITĂȚI

THE APPEARANCE AND DEVELOPMENT OF CLASSICAL STAGE DANCE: PREMISES AND PARTICULARITIES

SNEJANA APOSTOL⁶³,
doctorandă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4451-4527>

⁶³ E-mail: snejana.apostol@gmail.com

Apariția și dezvoltarea dansului clasic și, în special, a baletului a fost influențată de mai mulți factori interni și externi și, în primul rând, de evoluția artei coregrafice populare, baletul devenind genul superior al artei coregrafice. În articolul dat sunt analizate pe larg etapele constituirii dansului clasic, începând cu sec. al XIV-lea și finalizând cu epoca contemporană. Se caracterizează particularitățile dezvoltării dansului clasic, ale baletului, în țările europene, inclusiv în Republica Moldova. Se apreciază și rolul dominant al marilor interpreți și coregrafi în dezvoltarea baletului. Totodată, se pune accent pe abordarea baletului ca gen de artă coregrafică sintetic, care include în sine coregrafia, dramaturgia, muzica, arta plastică.

Cuvinte-cheie: dans scenic, dans clasic, balet, artă coregrafică, coregrafie, coregraf, dansator, spectacol de balet

The appearance and development of the classical dance and, in particular, ballet was influenced by several internal and external factors and, first of all, by the evolution of popular choreographic art, ballet becoming the superior genre of choreographic art. In the present article, the stages of creation of the classical dance are analyzed at length, starting with the 14th century and ending with the contemporary era. The particularities of the development of the classical dance and ballet in the European countries, including the Republic of Moldova, are characterized. The dominant role of the great performers and choreographers in the development of ballet is also appreciated. At the same time, emphasis is placed on approaching ballet as a kind of synthetic choreographic art, which includes dramaturgy, music, choreography, plastic art.

Keywords: stage dance, classical dance, ballet, choreographic art, choreography, choreographer, dancer, ballet performance

Introducere

Divizarea artei dansului în dans scenic (nonclasic) și dans clasic a fost predeterminată de diferiți factori. Pe de o parte, a apărut necesitatea de creare a noilor canoane estetice, a noilor chipuri artistice, ceea ce a implicat noi mijloace plastice. Pe de altă parte, au început să apară noi curente, concepții în cultură și, în general, în artă, fapt care a influențat dezvoltarea artei dansului. Totodată, a apărut un șir de coregrafi-inovatori, printre care Domenico da Piacenza, Fabrizio Caroso da Sermoneta, B. de Beaujoyeux și alții, care și-au propus crearea unui nou „gen” al artei dansului.

Printre factorii care au determinat divizarea dansului acelor timpuri pot fi influența muzicii, arhitecturii, retoricii.

Ca premiză în crearea dansului clasic se consideră și dorința regilor Karl al VIII-lea și Louis al XII-lea, precum și a altor reprezentanți ai elitelor, ca diversele reprezentări artistice să fie mai pline de viață și de conținut, mult mai bine puse la punct și atractive din punct de vedere estetic. Menționăm că stilizarea și divizarea dansului în scenic nonclasic și clasic s-a produs pe parcursul unei perioade îndelungate de timp, aproximativ din secolul al XII-lea până în secolul al XVI-lea.

Premise ale apariției și dezvoltării baletului

După cum afirmă cercetătorii artei coregrafice, baletul a apărut în epoca Renașterii, în contextul interesului pentru Antichitate, față de personalitate, sentimentele și pasiunile acesteia. Multe forme de dans prezentate în cadrul sărbătorilor populare și al ritualurilor din acele timpuri au stat la baza dansului clasic. Fiecare element în parte se șlefua, se cizela, se combina cu altele, ca, în final, să formeze un nou tip de artă – *baletul*, artă pur laică, care proslăvea frumusețea corpului uman. „Dansul clasic este un produs al creației de veacuri: în el totul este nefiresc, din punct de vedere al pornirilor dansante primitive, și totul este firesc, logic, dacă e să privești rațional construcția corpului și dacă ți-ai propus să descoperi toate posibilitățile corpului de a dansa” [1 p. 29].

Istoria demonstrează că fiecare epocă a avut repertoriul său de dansuri expresive și de virtuozitate, purtătorii lor în diferite timpuri fiind așa-numiții (în diverse formule) profesioniști, imaginea dansului suferind schimbări. Însă, baza pe care e construit un atare dans profesional întotdeauna e aceeași – *everssiunea* și *salturile*. *Everssiunea* – ca premisă anatomică pentru libertatea mișcării virtuozitate, *salturile* – ca bază primară atavică a dansului primitiv de cult, interpretarea de virtuozitate a cărora i-a evidențiat pe primii „maeștri”. Aceste două calități, pe care le demonstrează dansatorii profesioniști, pot fi urmărite din Antichitate până în secolul al XIX-lea, epoca în care s-a constituit dansul clasic contemporan.

Totodată, dansul profesional nu a rămas neschimbat, el se află permanent în dezvoltare, în evoluție, numără diviziuni certe, etape clare, corelate cu apariția noilor ideologii, cu noua epocă în artă. Fiecare perioadă strălucită în teatru, fiecare talent celebru își aduce dansul său [1 p. 31-32].

Astfel, secolul al XV-lea – începutul secolului al XVI-lea se caracterizează prin aceea că dansul scenic (deocamdată nefiind nonclasic cu elementele viitorului dans clasic) s-a format pe măsura în care s-au cristalizat noile forme de dans în intercorelarea și influența lor reciprocă.

Dansul a început să-și schimbe statutul, intermediile dansante deveneau părți ale reprezentărilor dramatice, pastoralelor. Trebuie de menționat că aceste intermedii erau montate de coregrafi profesioniști. În atare mod, intermediul poate fi considerat o verigă importantă în constituirea dansului clasic.

O altă verigă importantă în constituirea baletului este madrigalul, o nouă direcție în muzică. Aname dramatismul și teatralizarea madrigalului au condiționat evoluția formelor dansului.

Baletele madrigale debutau cu *intrada*, adică cu ieșirea, și finalizau cu *retirada*, adică cu plecarea. În ele, prioritare erau ritmurile dansante, deși expresivitatea muzicii, penetrând în dans, intra în dezbatere cu începutul spectaculos. Baletele de așa gen presupuneau acțiune consecutivă sau un episod dramatic, în care interesul principal îl prezentau diversitatea și expresivitatea formelor vocale și dansante. Unul dintre contemporani scria: „Mișcărilor au încetat a deveni un scop în sine, începeau să depindă de acțiunea dansantă și vocală și să o explice” [2 p. 95].

Totodată, influența formelor dansante ale muzicii instrumentale asupra muzicii vocale a condiționat interpătrunderea și îmbinarea în madrigal a elementelor de diferit gen, ceea ce depindea, într-o anumită măsură, de influența baletului francez de la curte. Deosebirea constă în aceea că francezii tindeau să coreleze mișcărilor dansului cu ritmul versului, pe când italienii îmbinau dansul și cântul. Comun și esențial era faptul că termenul „balet” avea pe atunci un înțeles polisemantic, nu cel de spectacol pur dansant [3 p. 43-44].

Un loc important în constituirea dansului clasic se atribuie *pastoralelor*, care au dominat teatrul italian al secolului al XVI-lea. Pastoralele din această perioadă includeau ca element obligatoriu dansuri însoțite de jocuri, prologuri declamate, muzică. Pastoralele au fost la modă la curțile franceze și spaniole până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Însă, cel mai serios imbold în constituirea dansului clasic l-a dat muzica și, în primul rând, opera, contrapunând dramatismul său distracțiilor altor spectacole.

A venit timpul când arta avea nevoie de noi mijloace muzicale pentru a transmite caractere variate și psihicul bogat al omului Renașterii. Redarea „psihicului oamenilor Renașterii necesita armonie, așa cum se cerea să fie prezentat în arta plastică, în care fenomenele sau obiectivele trebuiau montate nu altfel decât în trei dimensiuni, într-un anumit punct al spațiului”, scria muzicologul Carl Nef [apud 3 p. 44].

Opera a conferit dansului dramatism, dar l-a limitat în drepturi. Dansul s-a acomodat și, în scurt timp, a ocupat în operă locul digresiunilor lirice. Odată cu dezvoltarea operei serioase, dansul comic a ajuns neobligatoriu chiar și în operă. Drept teren pentru dezvoltarea în continuare a baletului a devenit Franța. Totuși, la sfârșitul secolului al XVI-lea în Italia s-a afirmat o specie a artei teatrale, care a influențat dezvoltarea baletului european – teatrul pieței *Comedia dell'arte*.

Acest teatru popular considera improvizația actoricească drept condiție obligatorie a acțiunii și a fost purtătorul unei măiestrii profesionale înalte și multiaspectuale. „O trupă bună, scria A.K. Dzhivelegov, aproape întotdeauna avea în componență două actrițe, care îndeplineau funcții speciale. În primul rând, era cântăreața (*la cantante*), în al doilea rând, dansatoarea (*la ballerina*). Publicului teatrului, în special în orașele mari, îi plăcea foarte mult când spectacolul se înviora și varia cu intercalări vocale și coregrafice” [4 p. 298]. Însă rolul esențial în dezvoltarea teatrului de balet l-au jucat nu interpretele dansurilor montate și nu dansurile, dar actorii și imaginile create de ei, aparținând acțiunii însăși a comediei [3 p. 47].

Influența muzicii și legătura muzicii cu dansurile s-a observat pe parcursul secolelor XVI-XVIII. E adevărat însă că, pe lângă tendințele pozitive, influența muzicii asupra coregrafiei a avut și un caracter negativ, după cum afirmă și T. Livanova: „Baletul s-a transformat în unul dintre elementele auxiliare ale spectacolului de operă” [5 p. 283].

S-ar părea că acest aspect a cauzat stoparea evoluției artei coregrafice. Dar anume aici detectăm paradoxul istoric: baletul, reținut pentru mult timp în cuprinsul operei clasiciste, treptat devine pătruns de conținutul ei și acumulează forțe ca să câștige propriile drepturi în cadrul noului stil. Baletul nici pe departe nu respecta normele clasicismului. Totuși, estetica acestui stil a ajutat baletului să devină o specie a spectacolului teatral, sprijinindu-se pe scenariul literar, dar realizat cu mijloacele coregrafiei, fără ajutorul cântului și al declamației.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea baletul a repetat în felul său procesele care aveau loc în muzică, acumulând diverse elemente ale stilului, care dominau deja în literatură și pe scena dramatică. „La începutul secolului, baletul întrunea mai multe tipuri de artă – dramă, muzică, pictură, arhitectură. Fiecare artă, într-o anumită măsură, acționa asupra conținutului, compoziției și formelor structurale ale scenelor de balet, adaptându-l aplicativ la cultura lor de paradă” [3].

Secolele XVII-XVIII se caracterizează prin apariția *baletelor-mascarade*, care constituiau scene de pantomimă din viața contemporană, deseori având un caracter umoristic; a *baletelor-tragedie*, care se bazau pe tematica antică și pe cea cavalierească; a *baletului cu ieșiri (entrées)*, „o întrunire de episoade alegorice, care utilizau dansul, poezia, cântecul, costumele, actorii-profesioniști” [6]. Reprezentanți de vază ai artei coregrafice din secolul al XVII-lea au fost Jean-Baptiste Lully, Pierre Beauchamp și alții. Ei au contribuit în mare măsură la dezvoltarea dansurilor solo și de masă, dansul cu figuri fiind cel de bază... „Nu pot găsi cuvinte ca să-i aduc o laudă demnă reputației câștigate pe bună dreptate” [3 p. 86], scria Jean-Filippe Rameau despre Pierre Beauchamp. Chiar primele sale experimente i-au evidențiat măiestria și el întotdeauna a împărtășit recunoștința bine meritată de compozitorul Lully. A fost un savant și cercetător în creațiile sale; dar avea nevoie de oameni capabili să realizeze ceea ce el a inventat. Într-adevăr, ținând cont de noile forme ale muzicii de dans, Beauchamp a compus pentru „ariile” lui Lully un dans convențional, ce tindea spre un instrumentalism de virtuositate. Un atare dans răspundea cerințelor stilului baroc și nu presupunea o schimbare aleatorie, cum a fost mai înainte, a mișcărilor plastice pe orizontală și verticală, ci una organizată în timp și spațiu.

Dansul solo, prin mișcărilor sale caracteristice de alunecare pe orizontală *pas glissade* și *pas chasses*, creiona scena în diferite direcții. Plies aprofundau suprafața plană în reverențe. Stropii, plesniturele, dimpotrivă, conturau verticala, întrerupeau prin frântură linia lentă a dansului. Prin aceasta orizontala, cum e și firesc, domina în tempourile *adagio*, iar tempourile *allegro* dezvoltau și perfecționau verticala. Noile procedee se cizelau prin respectarea cu strictețe; a pozițiilor *en dehors*, adică a picioarelor desfăcute în exterior, principiul poziției frontale a corpului. Viziunea asupra mișcărilor pe orizontală puțin câte puțin este înlăturată, afirma A. Levinson [10], analizând evoluția dansului începută de Pierre Beauchamp. Aceasta cedează locul concepției cu privire la mișcărilor pe verticală, care predomină asupra concepției

renascentiste a „primitivilor” (a maeștrilor de dans italieni din secolele XV-XVI – A.S.) sau, mai bine zis, se suprapunea acesteia. Coregrafia *stereometrică* va schimba treptat coregrafia *planimetrică*.

În Italia secolului al XVII-lea se observă revenirea la unele forme anterioare ale dansului. Spectacolele de balet se montau la curțile Medici, Farneze ș.a. Era înalt dezvoltată măiestria coregrafilor și dansatorilor acelor timpuri. Totuși, contradansul și-a păstrat proprietățile sale naturale de horă populară improvizată, fapt redat excelent de marele pictor englez W. Hogart: „Liniile formate de toți cei implicați în figura contradansului prezintă în sine o priveliște minunată, în special, când întreaga figură o poți vedea dintr-o privire, ca din galeria teatrului” [apud, 7 p. 35]. Frumusețea acestui „dans misterios” depinde de mișcare, care se exprimă în varietatea coordonată a liniilor, în principal șerpuitoare, care se subordonează regulilor complexității. Una dintre cele mai frumoase mișcări în contradans, care răspunde concomitent tuturor regulilor, se numește încurcătură.

Teatrul de balet profesional, apărut în Olanda secolului al XVII-lea, parțial se orienta pe experiența baletului francez. Dar baletul a manifestat în scurt timp tendința spre independență, semnificativă în cazuri aparte prin faptul că ținea cont de tradițiile picturii naționale, mai ales de interesul acesteia față de viață. La hotarul secolelor XVII-XVIII în baletul olandez predominau genurile pastorale și anacreontice, de asemenea, arlechinadele italiene, populare în Franța și în Anglia. Pe lângă acestea, pe scena baletului au început să pătrundă teme ale vieții naționale, tipuri de meseriași, marinari, guvernante. Aceste personaje, deja întâlnite pe scenele baletului din alte țări, aici erau la fel de veridice și apropiate vieții redată pe timpuri de pictorii olandezi [3].

Un traseu propriu în dezvoltarea sa l-a avut baletul scandinav. Orientându-se la Franța și Italia, ca centre ale artei baletului, el nuanța cele împrumutate și importate cu specificul său național. Din două țări ale Scandinaviei, care aveau teatre de balet independente – Suedia și Danemarca, celei de a doua i-a fost menit să ocupe la sfârșitul secolului al XVIII-lea un loc semnificativ în Europa și să-l mențină până în prezent. Dar baletul a început în Danemarca prin imitări modeste. În secolul al XVI-lea dansul era prezent la reprezentările trupelor ambulante și la spectacolele teatrului școlar. În secolul al XVII-lea baletul de curte în Danemarca a urmat tacit metodele versailieze. În anii 1640, în Copenhaga au apărut maeștri de balet francezi. Ei montau pentru sărbătorile de la curte spectacole muzicale în plan sintetic, unde ieșirile de balet ocupau un loc când mai mare, când mai mic.

În istoria baletului suedez secolul al XVII-lea, dimpotrivă, s-a dovedit a fi epoca în care el a devenit mai activ pentru a se autoforma, dar și teatrul suedez se dezvolta neuniform, fiind influențat, ca și întreaga cultură a țării, de războaiele frecvente cu Danemarca, Polonia, Rusia.

Menționăm că multe tendințe de dezvoltare a dansului clasic din secolul al XVII-lea au rămas importante și în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Centru al artei coregrafice era, ca și înainte, Franța, reprezentată de Academia Regală de Muzică. Academia se considera citadela tradițiilor, se mândrea cu ele și accepta ușor inovațiile. „Totuși, anume în Franța și-au găsit expresie ideile iluministe, care au influențat dezvoltarea artei coregrafice în întreaga Europă. În același timp, un șir de reprezentanți ai iluminismului (Diderot, Voltaire, Rousseau,) criticau atașamentul față de normele clasiciste, în particular în arta coregrafică. Dar, la sfârșitul secolului al XVIII-lea clasicismul, sub presiunea sentimentalismului, începe să piardă din influență”, afirmă V. M. Krasovskaya [3].

Aproape sincron și în interacțiune inevitabilă se schimbau costumele de balet și tehnica dansului, provocate de o nouă viziune asupra conținutului spectacolului de balet. Câte puțin, scena devine populată de eroi și eroine a căror natură trebuia transpusă în scenă într-o formulă firească. Este de remarcat aici rolul a doi reprezentanți renumiți ai artei coregrafice, Augustin Vestris și Michelle Gardel, care, după cum afirmă mai mulți experți, au pregătit terenul pentru activitatea lui J.G. Noverre. Vestris și Gardel insistau

asupra dansului de virtuozi în formele sale instrumentale cristalizate nu doar în virtutea calității lor de protagoniști. Perseverența lor a fost condiționată istoric și a avut motivele sale pozitive. Procedeele tehnice șlefuite de generații de maeștri, Vestris și Gardel le-au ridicat la un nivel și mai înalt și s-au mândrit pe bună dreptate cu arta lor. Despre aceasta se poate judeca pe exemplul lăsat de G. Magri în *Tratatul teoretic și practic al dansului de balet* (1779). „În timpul unei rotiri, scria Magri, A. Vestris de trei sau de patru ori trece de pe un picior pe altul, ceea ce cu adevărat merită admirație veșnică. Însă întâi de toate surprinde faptul că, rotindu-se cu o viteză nemaipomenită, el se oprește cu un așa aplomb excelent, încât rămâne absolut nemișcat și păstrează echilibrul în poziție” [7 p. 151].

Cel mai ilustru reprezentant al artei coregrafice din secolul XVIII a fost J.-G. Noverre – dansator, maestru de balet, teoretician al dansului. Întinzând termenul *dans de acțiune*, Noverre a sesizat una dintre formele structurale ale dansului clasic. Termenul este viabil deja timp de două secole, deși principiul privind realizarea lui scenică s-a modificat parțial: concretețea gestului plastic ba se pierdea și se dizolva în sfera generalizată a plasticității, ba apărea cu o claritate mai mare sau mai mică, după sarcinile artistice ale întregului. Aici nu era un urcuș direct de la bază, propus de Noverre, spre vârf. Vârfurile erau atinse, ridicându-se spre ele pe diferite scări condiționate, acceptate în cadrul unei sau altei estetici, de un timp sau altul. Înălțimi le-a avut fiecare secol. Înălțimea plasticității generalizate a secolului al XIX-lea a fost *pas d'actions* în baleturile lui P. Ceaikovski și A. Glazunov, montate de M. Petipa. În secolul XX mulți coregrafi se ridicau, fiecare în felul său, pe vârfurile abrupte ale acestei forme muzical-dansante complexe. Însă practica baletului s-a dus departe de cea a lui Noverre, l-a depășit cu mult, la ea doar se poate face referință pentru a demonstra că Noverre a agitat apele stătătoare ale baletului epocii sale, a indicat calea spre dezvoltarea baletului epocilor ulterioare [3 p. 97].

Secolul al XIX-lea se caracterizează prin trecerea de la baletul de acțiune la cel romantic, reprezentanți iluștri ai căruia au fost Jules Perrot, Auguste Bournonville, Marius Petipa și alții. Montarea unor baleturi, cum ar fi *Giselle* (Jules Perrot, Jean Coralli), *Lacul lebedelor*, *Frumoasa adormită*, *Spărgătorul de nuci* (Marius Petipa), a ridicat dansul clasic la o așa înălțime, care până astăzi este etalon [8].

Secolul XX s-a așteptat a fi un secol al progresului și inovațiilor, inclusiv în arta coregrafică. M. Fokin și S. Diaghilev, prin intermediul baletelor ruse puse pe scena din Paris, au dat o nouă respirație dansului clasic. Anume în Paris au excelat A. Pavlova, T. Karsavina și V. Nijinsky. Coregrafia baletelor rusești s-a construit pe intercorelarea strânsă a muzicii și măiestriei în dansul clasic și pe inspirația creatoare, care avea o temelie populară. După cum am menționat deja, constituirea dansului clasic în țările europene s-a produs diferit, însă peste tot pot fi observate legități identice și specifice.

Unele particularități de dezvoltare a baletului în Republica Moldova

Familiarizarea cu baletul în Moldova s-a început la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Trebuie menționat faptul, că pe parcursul întregului secol al XIX-lea și începutul secolului XX, Chișinăul și alte orașe au fost vizitate de un mare număr de trupe de peste hotare: franceze, italiene, germane, ruse și toate lăseau o anumită amprentă și influență în constituirea dansului scenic național. Trebuie remarcat că pe parcursul unei perioade îndelungate de timp și până la apariția Teatrului de Operă și Balet dansurile în Republica Moldova nu aveau o clasificare strictă [9].

Astfel, unul din cei mai cunoscuți coregrafi din Chișinău – G. Calmanson, „s-a făcut renumit prin montarea dansurilor în spectacolul ruso-moldovenesc de amatori după piesa lui V. Alecsandri *Cinel-Cinel* la începutul anului 1908: „Piesa „Cinel-Cinel” a avut un triumf total și imprevizibil” [apud 9 p. 38]. Evoluarea spectacolului a avut loc pe parcursul a câtorva luni, fiind menționată în presa timpului. În

special, se remarcă în el dansurile, specificându-se că baletul este montat din dansuri naționale „Frumușica”, „Mititica”, „Hora”, „Sâsâiac”, „Puțințica”, „Urma dracului”.

Astfel, pe parcursul întregului secol XX, în special, în a doua jumătate, s-a manifestat proeminent tendința de constituire a dansului scenic: pe de o parte, dansul popular moldovenesc se stiliza și devenea academic, ceea ce a condus în mod firesc la apariția cunoscutelor ansambluri de dans *Joc, Mărțișor* ș.a., adică dansul popular a luat statutul scenic; pe de altă parte, dansul popular s-a stilizat deja în cadrul dansului clasic și a devenit parte a spectacolelor de balet. Această tendință este caracteristică pentru țările din Europa, când dansul popular prin intermediul stilizării capătă statut de dans clasic.

Concluzii

Dansul clasic a apărut în epoca Renașterii. În secolele XIV-XV în Italia se contura dansul de salon în baza dansului popular, ulterior acesta a profesionalizat.

Termenul „balet” a apărut la sfârșitul secolului XVI. La sfârșitul secolului XVII au fost elaborate canoane care reglementau tematica și forma spectacolului de balet. Secolul XVIII se caracterizează printr-o reformă a teatrului de balet propusă de G. Angiolini și V.G. Noverre. Dezvoltarea dansului clasic în secolul XIX s-a desfășurat sub semnul romantismului, iar în secolul XX sub semnul esteticii dansului propus de M. Fokin. Sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI se caracterizează prin experimentele coregrafilor și influența postmodernismului. Statutul dansului clasic pe parcursul istoriei a fost atât de puternic încât s-a impus mai ales în secolul XX, chiar și în țările unde tradițiile baletului european lipseau.

Referințe bibliografice

1. БЛОК, Л.Д. *Классический танец. История и современность*. Москва: Искусство, 1987.
2. REINA, F. *Des origines du ballet*. Paris: Alberto Tallone, 1955.
3. КРАСОВСКАЯ, В.М. *Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века*. Ленинград: Искусство, 1979.
4. ДЖИВЕЛЕГОВ, А.К. *Итальянская народная комедия*. Москва: Изд-во АН СССР, 1954.
5. ЛИВАНОВА, Т.М. *Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств*. Москва: Музыка, 1977.
6. BARON, J.H. *Les Fées des Forests de St. Germanin, ballet de cour*, 1965. New York: Dance Perspectives, 1975.
7. WINTER, M.H. *The Pre-Romantic Ballet*. London: Pitman, 1975.
8. GINOT, I., MICHEL, M. *Dansul în secolul XX*. București: Art, 2011. ISBN 978-97312 4533-1.
9. КОРОЛЕВА, Э.А. *Молдавский балетный театр*. Кишинев: Штиинца, 1990.
10. ЛЕВЕНСОН, А. *Старый и новый балет: Мастера балета*. Москва: Лань; Планета музыки, 2008. ISBN 978-5-8114-0842-9.

**ARTE PLASTICE, DECORATIVE, DESIGN.
CULTUROLOGIE
FINE, DECORATIVE ARTS, DESIGN.
CULTUROLOGY**

**NUMELE SCENIC ȘI MARCA MUZICALĂ PROTEJATĂ: ANALIZA
BRANDINGULUI MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA**

**THE STAGE NAME AND PROTECTED MUSIC TRADEMARK: ANALYSIS OF
MUSIC BRANDING IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA**

IURIE BADICU⁶⁴,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-3290-3832>

CZU 78:659.126

78:658.626

DOI <https://doi.org/10.55383/ca.28>

Prezenta lucrare evidențiază importanța numelui scenic protejat în dezvoltarea industriei muzicale și oferă răspuns la întrebarea: din totalitatea mărcilor comerciale protejate în lume, câte mărci muzicale sunt în Republica Moldova și care sunt acestea? Autorul a desfășurat o cercetare în care a efectuat analiza etapizată și complexă a brandingului muzical autohton. S-au investigat plenar numele scenice protejate și reprezentative pentru industria muzicală din Republica Moldova în perioada anilor 2012-2021. Pentru înregistrarea unui rezultat cantitativ, calitativ, semnificativ și actualizat, autorul a combinat mai multe metode și principii metodologice de cercetare, aplicând mărcilor comerciale următoarele criterii de validare: valabilitatea, reprezentativitatea, valorificarea, valorizarea, conexiunea socială, conexiunea profesională și criteriul apartenenței la industria muzicală din Republica Moldova. Întru evitarea erorilor s-au contrapus și au fost comparate baze de date clasificate, grupate, criptate, structurate și codificate ale diferitor entități reprezentative.

Autorul concluzionează prin considerentul că marca muzicală protejată asigură dezvoltarea industriei muzicale autohtone și exercită un impact cultural și economic semnificativ, contribuind astfel la dezvoltarea culturii și societății din Republica Moldova. Prin evidențierea importanței abordării culturologice a numelui scenic protejat, cercetarea reprezintă o noutate în domeniul studiului culturii și a managementului artistic public și privat.

Cuvinte-cheie: nume scenic, marcă muzicală, branding muzical, protecția mărcii comerciale, industria muzicală din Republica Moldova

This research highlights the importance of the protected stage name in the development of the music industry and provides an answer to the question: out of all the protected trademarks in the world, what is the total number of music brands in the Republic of Moldova and what exactly are they? The author carried out a research where he performed a staged and complex analysis of local music branding. The protected and representative stage names for the music industry in the Republic of Moldova during the period between 2012 and 2021 were fully investigated. In

⁶⁴ E-mail: ibadicu.official@gmail.com

order to record a quantitative, qualitative, significant and up-to-date result, the author combined several research methods and methodological principles, applying the following validation criteria to trademarks: validity, representativeness, capitalization, valorization, social connection, professional connection and the criterion of belonging to the musical industry from the Republic of Moldova. In order to avoid errors, classified, grouped, encrypted, structured and coded databases of different representative entities were contrasted and compared. The author concludes considering that the protected music brand ensures the development of the local music industry and exerts a significant cultural and economic impact, thus contributing to the development of culture and society in the Republic of Moldova. By highlighting the importance of the cultural approach to the protected stage name, research represents a novelty in the field of the study of culture, public and private artistic management.

Keywords: stage name, music brand, music branding, trademark protection, the music industry of the Republic of Moldova

Introducere

În domeniul culturii și artelor utilizarea pseudonimului reprezintă un element caracteristic care își are originea în antichitate și continuă până în prezent. Menționăm, în acest sens, că „...nume artistice sonore, precum sunt Madonna, Marilyn Monroe, Sophy Loren sau Tudor Arghezi, reprezintă pseudonime, numele real al acestor entități fiind: Louise Veronica Ciccone, Norma Jeane Mortensen, Sofia Scililone sau Ion Teodorescu” [1 p. 13-16]. Fenomenul pseudonimului se evidențiază și în industria muzicală contemporană, îndeosebi prin două forme funcționale: *nume scenic* și *marcă comercială*; ambele având, în rezultatul formalizării protecției, perspective și oportunități importante.

În cadrul acestei cercetări prin *marcă comercială* considerăm „orice semn vizual, sonor, olfactiv, tactil care servește la individualizarea și deosebirea produselor și serviciilor unei persoane fizice sau juridice de cele ale altor persoane fizice sau juridice” [2]. Iar prin expresia *branding muzical* se subînțelege totalitatea mărcilor comerciale protejate, pseudonime sau nume scenice, nickname-uri și nume oficiale din acte de identitate, care figurează ca identități fizice sau juridice în *sectoarele industriei muzicale din Republica Moldova*⁶⁵. Această analiză a brandingului muzical autohton reprezintă continuarea cercetării industriei muzicale în care autorul a utilizat atât abordarea sectorială a domeniului cercetat cât și pleneră, fiind analizată cea mai mare bază mondială cu date despre mărcile comerciale – „Global Brand Database” [3], aferentă World Intellectual Property Organization. Astfel, în cadrul analizei brandingului muzical autohton, a fost considerată completă „...structura industriei muzicale constituită din componentele structurale: producere, distribuție și consum, care interacționează prin intermediul conexiunilor specifice” [4 p. 21-29].

Pentru realizarea unei analize calitative și cantitative a brandingului muzical din Republica Moldova a fost cercetată varianta protecției mărcii muzicale care constă în obținerea și posesia unui certificat cu o valabilitate inițială de 10 ani. Această protecție oferă deținătorului de drept următoarele avantaje utilizate în industria muzicală: evaluarea și estimarea mărcii; capitalizarea în urma valorificării; fortificarea în urma valorizării; moștenirea; gajarea; împrumutul; licențierea; cesionarea mărcii protejate și altele. Astfel, în inițierea acestei cercetări, din șirul *claselor de mărci*⁶⁶, ne-am centrat pe analiza *clasei 41*, fiind reprezentativă industriei muzicale și *clasa R 90* din „clasificatorul CAEM 2” [5]. Baza normativă internațională, cu referire la mărcile comerciale aplicată în Republica Moldova, a fost analizată și structurată în *tabelul 1*.

⁶⁵ În cadrul activității de cercetare a industriei muzicale din Republica Moldova, la Școala Doctorală Studiul Artelor și Culturologie a AMTAP, autorul a evidențiat șase sectoare ale industriei muzicale autohtone: *protecția numelui; protecția dreptului comercial privat, comercial public, necomercial asociativ și gestiunea colectivă*.

⁶⁶ Prin clase de mărci considerăm gruparea produselor și serviciilor la nivel internațional – *Clasificarea CIPS*, dar și *TMClass* – instrument elaborat de European Union Intellectual Property Office.

Tabelul 1. Legislația internațională privind mărcile comerciale, aplicată în Republica Moldova

Nr.	Actul și data adoptării	Actul de confirmare a aplicării interne	În vigoare în RM
1.	Convenția de la Paris pentru Protecția Proprietății Industriale, din 20.03.1883.	<i>Hotărârea Parlamentului nr. 1328-XII din 11 martie 1993</i>	25.12.1991
2.	Aranjamentul de la Madrid privind înregistrarea internațională a mărcilor, din 14.04.1891.	<i>Hotărârea Parlamentului nr. 1624-XII din 26 octombrie 1993</i>	25.12.1991
3.	Tratatul privind dreptul mărcilor (TLT), din 27.10.1994.	<i>Hotărârea Parlamentului nr. 614-XIII din 27 octombrie 1995</i>	01.08.1996
4.	Tratatul de la Singapore privind dreptul mărcilor, din 37.03.2006.	<i>Legea Republicii Moldova nr. 214-XVI din 23 octombrie 2008</i>	16.03.2009
5.	Protocolul referitor la Aranjamentul de la Madrid privind înregistrarea internațională a mărcilor, din 26.08.1989.	<i>Hotărârea Parlamentului Republicii Moldova nr. 1252-XIII din 10 iulie 1997</i>	01.12.1997
6.	Aranjamentul de la Viena privind instituirea clasificării internaționale a elementelor figurative ale mărcilor, din 12.06.1973.	<i>Hotărârea Parlamentului 1250-XIII din 10 iulie 1997</i>	01.12.1997
7.	Aranjamentul de la Nisa privind clasificarea internațională a produselor și serviciilor în scopul înregistrării mărcilor, din 15.06.1957.	<i>Hotărârea Parlamentului nr. 1251-XIII din 10 iulie 1997</i>	01.12.1997
8.	Acordul privind aspectele comerciale ale drepturilor de proprietate intelectuală (TRIPs), din 15.04.1994.	<i>Legea Republicii Moldova nr. 218-XV din 01 iunie 2001</i>	26.07.2001
9.	Protocolul referitor la Aranjamentul de la Madrid privind înregistrarea internațională a mărcilor, din 26.08.1989.	<i>Hotărârea Parlamentului Republicii Moldova nr. 1252-XIII din 10 iulie 1997</i>	01.12.1997
10.	Aranjamentul de la Madrid privind sancțiunile pentru indicațiile false sau înșelătoare de proveniență a produselor, din 14.04.1891.	<i>Legea Republicii Moldova nr. 1330-XIV din 27 octombrie 2000</i>	26.07.2001

Sursa: Tabel elaborat de autor.

Așadar, împărtășim considerentul că „industria muzicală din Republica Moldova se află la proximitatea industriei muzicale globale, având probleme și perspective asemănătoare, iar dimensiunea sa autohtonă cedează dimensiunilor străine: occidentală și est-europeană” [6 p. 33-40]. Acest fapt impune necesitatea reabilitării producerii, distribuției și consumului în industria muzicală din Republica Moldova prin valorizarea și valorificarea producției muzicale autohtone și nemijlocit a mărcii muzicale protejate în calitate de „enter face” sau „avan post” reprezentativ.

Metodologia cercetării

Cercetarea s-a bazat pe un procedeu propriu de abordare a brandingului muzical autohton, care constă în utilizarea și combinarea asimetrică a mai multor metode, principii metodologice și tehnici ale cercetării, cum sunt: metoda de analiză complexă a documentelor; analiza bazelor de date statistice; analiza paginilor web oficiale ce conțin date structurate, clasificate, grupate și codificate; principiul culturologic de integritate a totului cercetat, precum și procedeul axiomatic, deductiv și inductiv etc. Datele și conținutul cercetării au fost incluse în dosarul cercetării, pentru perioada 2012-2021, deschis de către autor, în perspectiva formalizării rezultatelor și publicării acestora. Astfel, prin diversitatea sa, identitățile supuse cercetării au asigurat *integritatea totului cercetat*⁶⁷ în cadrul abordării brandingului muzical autohton. Cantitativ și reprezentativ acestea au inclus: 1 bază mondială de date; 1 minister; 1 agenție de stat; 1 birou național; 1 serviciu național; 2 instituții concertistice publice; 2 uniuni de creație; 3 asociații obștești și 5 organizații de gestiune colectivă.

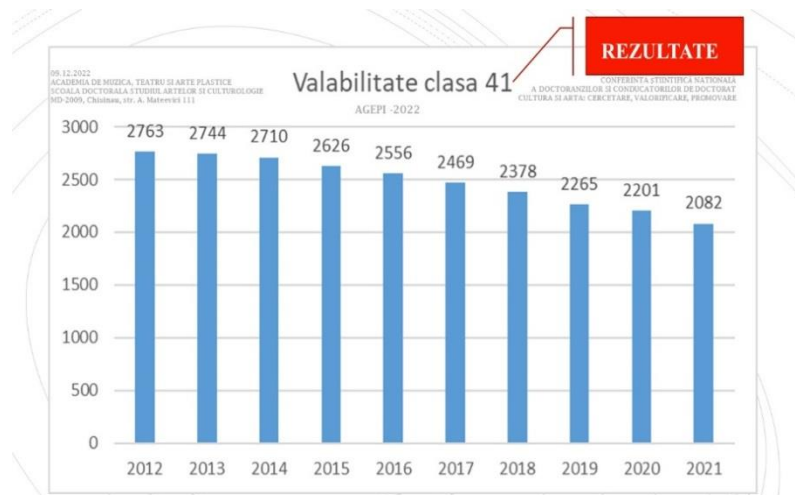
Criteriile de validare a rezultatelor *analizei brandingului muzical* din Republica Moldova au fost următoarele: *valabilitatea* – constând în „formalizarea numelui și a protecției juridice” [6], ce presupune posesia unui certificat valabil pe teritoriul Republicii Moldova pentru perioada de cercetare (2012-2021); *reprezentativitatea* – constând în prezența mărcii în cel puțin jumătate din sectoarele funcționale ale industriei muzicale autohtone; *valorificarea* – constând în prezența mărcii în toate componentele structurale ale industriei muzicale (producere, distribuție și consum) și atestarea sa la „una din formele” [7] organizatorice ale activității de antreprenariat; *valorizarea* – constând în prezența mărcii în toate „sectoarele necomerciale” [8] ale industriei muzicale din Republica Moldova; *conexiunea profesională* – constând în apartenența mărcii la una sau mai multe „asociații profesionale sau uniuni de creație” [9]; *conexiunea socială* – constând în recunoașterea publică a notorietății mărcii la nivel național, dar și prezența mărcii în sectorul asociativ; *criteriul de apartenență* (criteriul muzical) – constând în „apartenența exclusivă a numelui scenic sau mărcii comerciale la industria muzicală din Republica Moldova” [10] sau apartenența neexclusivă, dar cu predominarea activității muzicale comparativ cu practicarea „altor genuri de activitate” [11].

Rezultatele cercetării efectuate

Cercetarea a înregistrat un rezultat cantitativ, calitativ, semnificativ și actualizat privind brandingul muzical din Republica Moldova. Studiul întreprins ne-a permis să răspundem la întrebarea: din totalitatea mărcilor comerciale protejate în lume, câte mărci muzicale protejate sunt în Republica Moldova și care sunt acestea? Menționăm că răspunsul, până la finalizarea cercetării și anterior acesteia, nu a putut fi oferit de nici o instituție publică sau privată din Republica Moldova sau organizație din străinătate. Așadar, vom parcurge selectiv rezultatele cercetării ca urmare a aplicării etapizate a criteriilor de validare. Prima parte a răspunsului, care cuprinde dimensiunea cantitativă, este structurată în ***tabelul 2***.

Tabelul 2. Mărcile comerciale protejate, asociate cu industria muzicală din Republica Moldova

⁶⁷ Aspect important al principiului metodologic de cercetare în culturologie.

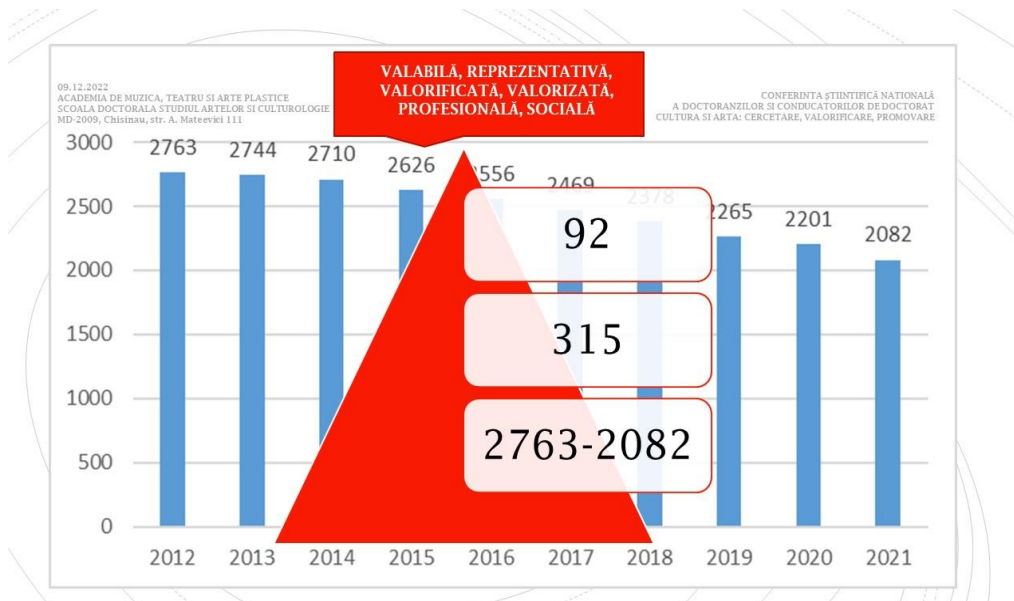


Sursa: Tabel elaborat de autor în colaborare cu AGEPI.

Conform **tabelului 2**, în perioada 2012-2021, în Republica Moldova, numărul anual de mărci comerciale, care au aplicat domeniul caracteristic industriei muzicale (clasa 41), nu a depășit 3.000 de unități protejate și valabile. Conținutul tabelului evidențiază și tendința de scădere a numărului de mărci comerciale, tendință ce o asociem cu restricțiile caracteristice perioadei pandemice. Totodată, considerăm că datele cantitative ale tabelului nu sunt reprezentative pentru industria muzicală autohtonă, deoarece la această etapă a cercetării a fost aplicat doar un criteriu de validare a rezultatelor. Aplicând și celelalte criterii de validare, inclusiv criteriul muzical de apartenență la industria muzicală (clasa R 90) prin confruntarea bazelor de date ale Agenției Servicii Publice, Serviciului Fiscal de Stat, Biroului Național de Statistică, Ministerului Culturii al Republicii Moldova și altor entități menționate în metodologia cercetării, am înregistrat următorul rezultat indicat în **tabelul 3**.

Conform scalei cantitative, totalitatea mărcilor comerciale protejate a fost ierarhizată în trei niveluri, dintre care doar 315 mărci pot fi asociate cu industria muzicală din Republica Moldova. Aceste mărci pot fi considerate neexclusive domeniului industriei muzicale, deoarece protecția lor se regăsește nu doar în cadrul clasei 41, iar deținătorii de drept a acestora au ales și alte genuri de activitate decât cea muzicală. În acest context, în viziunea noastră, treapta inferioară a scalei, ce cuprinde anual cca 3000 de mărci comerciale, nu este reprezentativă industriei muzicale din Republica Moldova. Mărcile comerciale protejate, din cadrul treptei

Tabelul 3. Scala cantitativă a mărcilor comerciale protejate, asociate industriei muzicale din Republica Moldova



Sursa: Tabel elaborat de autor.

inferioare a scalei, exercită o acțiune defensivă pentru industria muzicală, nu posedă notorietate în domeniul culturii și artei muzicale, iar actul acestora de a avea protecție și pe domeniul industriei muzicale îl considerăm tendință monopolistă.

Evidențiem doar 92 de unități autentice (cca 100 de mărci protejate), care, conform rezultatului cercetării și interpretării noastre, pot fi considerate *mărci muzicale*. Așadar, aplicând repetat criteriul muzical, validăm rezultatul final plasat la nivelul trei al scalei și-l completăm cu imagini (logouri) ale mărcilor comerciale în cadrul *tabelului 4*.

Tabelul 4. Scala cu logouri reprezentative brandingului muzical din Republica Moldova



Sursa: Tabel elaborat de autor.

În consecință, analiza efectuată asupra logourilor ce reprezintă brandingul muzical din Republica Moldova confirmă „tendința sănătoasă a mărcilor comerciale protejate, de organizare calitativă a pieței” [12]. Menționăm, în acest sens, și alte roluri și funcții caracteristice mărcilor muzicale: de diferențiere

artistică; de reclamă; de concurență loială; de apartenență; de garanție a calității, precum și de protecție a consumatorului de produse și servicii muzicale.

Concluzii

În rezultatul analizei ample și etapizate a brandingului muzical din Republica Moldova, fiind cercetate totalitatea mărcilor comerciale legale în perioada 2012-2021, facem următoarele concluzii:

– Brandingul muzical din Republica Moldova constituie totalitatea mărcilor comerciale protejate și conține trei grupuri de mărci: (1) *mărci nereprezentative industriei muzicale* – cu protecție vastă pentru clase diverse, inclusiv pe domeniul industriei muzicale, care însă nu înregistrează activitate muzicală; (2) *mărci asociate industriei muzicale* – cu protecție pe domenii asociate industriei muzicale și cu activitate muzicală, aceasta însă nefiind activitate de bază; (3) *mărci muzicale* – reprezentative pentru industria muzicală din Republica Moldova, cu protecție și activitate de bază în domeniul muzical.

– În Republica Moldova sunt cca 100 de mărci comerciale protejate care pot fi considerate *mărci muzicale*. Dintre acestea menționăm: *Balan, Catharsis, Doredos, Zdob și Zdub, Advahov, Millenium, Akord, Vali Boghean, Fluieraș, Moldovlaska, Ion Paladi, Lăutarii, Formația Noroc, Sulac, Mugurel, Plăieșii* și altele.

– Posedând protecție, marca muzicală devine importantă pentru industria muzicală prin rolurile și funcțiile pe care aceasta le exercită, iar valorificarea ei oferă deținătorului de drept oportunități și avantaje. Astfel, mărcile muzicale asigură dezvoltarea industriei muzicale autohtone prin impactul său cultural și economic, contribuind în acest mod la dezvoltarea culturii și societății din Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. GLADCHII, N. Practica utilizării pseudonimului: scopuri și procedee. In: *Intellectus*. 2014, nr. 1, pp. 13–16. ISSN 1810-7079.
2. Mărci. In: *Agenția de Stat pentru Protecția Intelectuală a Republicii Moldova* [online]. [accesat 2 dec. 2022]. Disponibil: <https://agepi.gov.md/ro/content/mărci>
3. BRANDS. *FIND BY GOODS AND SERVICES*. Global Brand Database. World Intellectual Property Organization [online]. [accesat 23 sept. 2022]. Disponibil: <https://branddb.wipo.int/en/goodsservices>
4. BADICU, I. The Influence of the Digital Economy Development on the Global Music Industry. In: *European Journal of Accounting, Finance & Business* [online]. România, Suceava. 2022, vol. 10, nr. 1 [accesat 3 dec. 2022]. ISSN 2344-102X. Disponibil: <https://doi:10.4316/EJAFB.2022.1013>
5. *Clasificatorul activităților din economia Moldovei (CAEM2)*. Biroul Național de Statistică al Republicii Moldova [online]. Chișinău, 2019 [accesat 23 sept. 2022]. Disponibil: https://midr.gov.md/files/shares/Clasificatorul_activit_ilor_CAEM_2_rom.pdf
6. BADICU, I. 51% de muzică autohtonă: imperativ cultural și normă juridică pentru dezvoltarea industriei muzicale din Republica Moldova. In: *Intellectus*. 2022, nr. 1, pp. 33–40. ISSN 1810-7079.
7. Datele statistice privind numărul deținătorilor de patentă [online]. In: *Serviciul Fiscal de Stat a Republicii Moldova* [site]. [accesat 14 noiem. 2022]. Disponibil: <https://sfs.md/ro/catalogul-datelor-deschise/v-patenta-de-intreprinzator>
8. Date din Registrul de Stat al unităților de drept privind organizațiile necomerciale înregistrate în Republica Moldova [online]. In: *Agenția Serviciilor Publice*: Pagina oficială: [site]. [accesat 11 aug. 2022]. Disponibil: <http://asp.gov.md/ro/informatii-utile/date-statistice>
9. *Raport anual privind transparența în procesul decizional pentru anul 2021* [online]. Ministerul Culturii al Republicii Moldova, 31 ian. 2022 [accesat 5 sept. 2022]. Disponibil: https://mc.gov.md/sites/default/files/raport_anual_transparenta_2021_0.pdf
10. Lista membrilor AO AN „Copyright” [online]. In: *COPYRIGHT: Asociația Națională*. [accesat 9 sept. 2022]. Disponibil: <https://copyright.md/ro/for-members/lista-membrilor-ao-an-copyright1.html>

11. Date statistice din Registrul de Stat al unităților de drept după genurile de activitate declarate [online]. In: *Agenția Servicii Publice*: Pagina oficială: [site]. [accesat 24 aug. 2022]. Disponibil: <http://asp.gov.md/ro/informatii-utile/date-statistice>

12. MOGOL, N. *Protecția mărcilor în Republica Moldova* [online]. [accesat 23 sept. 2022]. Disponibil: <https://euproin.md/wp-content/uploads/2020/04/5.-M%C4%83rcile-comerciale-%C8%99i-prot%C8%9Bia-acestora.pdf>

PARADIGMELE COMUNICĂRII ARTISTICE: PARTICULARITĂȚI DE CONSTITUIRE

THE PARADIGMS OF ARTISTIC COMMUNICATION: PARTICULARS OF CONSTITUTION

VERONICA CURCHI⁶⁸,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-2302-602X>

TATIANA COMENDANT⁶⁹,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-2596-4714>

CZU 316.77:7

DOI <https://doi.org/10.55383/ca.29>

Cercetarea reprezintă un studiu analitic asupra paradigmelor comunicării artistice, domeniu foarte puțin cercetat de comunitatea științifică. Autorul, referindu-se la lucrările și teoriile înaintate de cercetători, reprezentanții mai multe științe socioumanistice, încearcă o identificare și determinare a particularităților de constituire a paradigmelor comunicării artistice.

În procesul de conceptualizare au fost examinate paradigmele: funcționalistă, alternativă, unilateralității, interpretativă care vizează nemijlocit valorile culturale și comunicațional-artistice ale societății.

Cuvinte-cheie: paradigmă, comunicare artistică, funcționalistă, alternativă, unilateralității, interpretativă

The research represents an analytical study on the paradigms of artistic communication, a field very little researched by the scientific community. The author, referring to the works and theories put forward by researchers, representatives of several socio-humanistic sciences, tries to identify and determine the particularities of constituting artistic communication paradigms.

In the conceptualization process, the following paradigms were examined: functionalist, alternative, unilateral, interpretative that directly targets the cultural and communicational-artistic values of the society.

Keywords: paradigm, artistic communication, functionalist, alternative, unilateral, interpretive

⁶⁸ E-mail: alin.niko@yahoo.com

⁶⁹ E-mail: tatiana.comendant@amtap.md

Introducere

Comunicarea artistică este o formă a comunicării prin intermediul artei și este mai puțin cercetată comparativ cu alte tipuri de comunicare. Investigația asupra subiectului dat a scos în evidență faptul că în literatura de specialitate lipsesc studii cu referire la paradigmele comunicării artistice.

Noțiunea de paradigmă

Comunicarea artistică reprezintă o simbioză între știința comunicării și știința artei. Pentru a formula paradigmele comunicării artistice mai întâi de toate am cercetat modelul paradigmatic de dezvoltare științifică a filosofului american Thomas Samuel Kuhn. Dânsul subliniază că „paradigmele sunt acele realizări științifice universal recunoscute care, pentru o perioadă, oferă probleme și soluții model unei comunități de practicieni” [1 p. 58]. Ea înglobează convingeri, valori, metode, teorii și modele care sunt utilizate în procesul de cercetare. „Formularea și rezolvarea de probleme pe baza cunoașterii tacite cuprinse în paradigme constituie ceea ce Kuhn numește știință normală sau cercetare normală” [1 p. 21], menționează Mircea Flonta în studiul introductiv realizat pentru lucrarea *Structura revoluțiilor științifice* de Thomas S. Kuhn. [1] Paradigmele pot fi aceleași pentru mai multe domenii, dar fiecare arie a științei o integrează în sfera ei de activitate.

Aspecte de constituire ale paradigmelor comunicării artistice

Am examinat paradigmele comunicării în mai multe cercetări științifice, pentru ca într-un final, prin interpretare și comparație să deducem modelele teoretice necesare. Știința comunicării este un domeniu relativ tânăr care își are sursele de inspirație din științele socioumanistice mai experimentate, cum sunt: filosofia, sociologia, psihologia, lingvistica sau filologia, respectiv, și paradigmele comunicării reprezintă adevărate importuri din aceste domenii.

Teoreticianul britanic în științele comunicării Denis McQuail, în lucrarea sa *Mass Communication Theory, 6th edition (Teoria comunicării de masă, ediția a șasea)*, propune două tipuri de paradigme: *paradigma dominantă* care este de fapt cea *funcționalistă* și *paradigma alternativă* care mai este numită și *paradigma culturală* [2 p. 63-69]. În care din ele se regăsește comunicarea artistică urmează să le identificăm.

Paradigma funcționalistă, numită și *dominantă*, este o teorie care ar putea fi comparată cu un puzzle, pe care îl poți realiza doar dacă plasezi fiecare piesă în locul ei desemnat. Astfel, metaforic, ne explică sociologul american contemporan Kaleigh Allen teoria funcționalismului, bazându-se pe concepția fondatorului școlii franceze de sociologie, Emile Durkheim. Cercetătorul francez subliniază că funcționalismul explorează „faptele”, că societatea funcționează ca o unitate formată din unități mai mici care sunt interdependente și fiecare parte distinctă a societății servește unui scop specific. Teoria funcționalismului este importantă, deoarece conectează fiecare aspect al societății și explică modul în care acestea funcționează în tandem pentru bunăstarea societății [3].

Această paradigmă a fost preluată și adaptată pentru mai multe domenii socio-umane. Specialistul român în sociologia comunicării Ioan Drăgan, în lucrarea sa *Paradigme ale comunicării de masă* subliniază, că paradigma funcționalistă a comunicării stabilește criterii noi de a defini procesul de comunicare, elementele structurale ale comunicării și alte aspecte ce permit realizarea eficientă a procesului comunicării de masă între toți actorii ei. Este o paradigmă axată pe empiric și societate. Ea cercetează efectele comunicării asupra societății și promovează imaginea unei societăți independente, cu propriile sale viziuni [4 p. 160].

Preluând această teorie pentru tipul de comunicare artistică, obținem următoarea determinare: paradigma funcționalistă a comunicării artistice presupune normele de definire a comunicării prin artă, analiza structurală a întregului proces și relația dintre creator-operă-public, rolul ei în societate și efectele pe care le are asupra omului. Ea clarifică funcționalitatea fiecărui element în parte și a întregului proces în ansamblu.

Un alt element important al paradigmei dominante sau funcționalistă este studiul efectelor, pentru că anume ele stau la baza formării acestei paradigme. Cercetătorii români Paul Dobrescu, Alina Bârgăoanu și Nicoleta Corbu, în lucrarea lor comună *Istoria comunicării*, ne oferă mai multe detalii despre studiul efectelor comunicării de masă și accentuează importanța lor ca parte constituantă a paradigmei dominante pe care o mai numesc și paradigma efectelor. Au fost realizate cercetări empirice ale impactului comunicării media asupra comportamentului uman, rezultatele fiind evaluate la nivel micro sau la nivel macrostructural al societății, efectele media având rezultate pozitive sau negative cu impact puternic [5 p. 163-165]. Această practică poate fi atribuită și efectelor comunicării prin intermediul artei, a impactului pe care le are asupra individului și societății în ansamblu.

Practicarea unei forme de artă, fie ea muzică, dans, pictură sau alt gen de activitate artistică, poate avea un efect pozitiv asupra stării noastre psihologice. Exprimarea artistică prin artă, în viziunea marelui psihanalist austriac Sigmund Freud, este considerată ca o terapie pentru a îmbunătăți starea emoțională a unui om sănătos și a echilibra sau trata unele afecțiuni mentale. Fiind și critic de artă, Sigmund Freud a susținut că o operă de artă ar putea provoca un schimb puternic de energie între privitor și lucrarea artistică, comparând-o cu o experiență de empatie. Receptorul se poate identifica pe sine în opera de artă prin transpunerea simpatetică și prin trăirea afectivă a mesajului artistic ce îl transmite lucrarea. Freud a considerat foarte important rolul artei în societate [6]. „Arta îi ajută pe oameni să intre în contact cu emoțiile, simțămintele lor. Ne permite să accesăm în părți subconștiente ale minții noastre și să experimentăm diverse dimensiuni ale sinelui, ascunse, intangibile. Și, prin asta, ne putem forma propria, autentică noastră identitate, căci nu este numai o cale de exprimare a sinelui, ci și una de autocreare a acestuia” [7].

Creatorul comunică prin intermediul artei, exprimându-și gândurile chiar și cele mai ascunse, iar receptorul primește aceste mesaje prin prisma stării sale emoționale. Astfel, o pictură sau melodie poate avea un efect de regenerare sufletească, de fericire, atenuarea emoțiilor negative și inspirație sau din contra poate intensifica starea de anxietate și melancolie. Efectele comunicării artistice caracterizează funcționalitatea procesului comunicațional prin artă și relația creator-operă-public.

Paradigma alternativă, numită și *paradigma culturală*, în viziunea savantului britanic Denis McQuail, este axată pe o viziune ce nu acceptă modelul rațional-calculativ, utilitarist al vieții sociale, respinge principiile ascunse ale pluralismului și ale funcționalismului conservator. Ea urmărește o perspectivă interpretativă și construcționistă, având preferință și pentru teoriile culturale; se bazează pe o viziune mai completă a comunicării ca plenitudine, susținere și împărtășire de opinii, ca un ritual, nu doar ca un proces simplu de transmitere a mesajului. În lucrarea *Mass Communication Theory, 6th edition (Teoria comunicării de masă, ediția a șasea)*, McQuail descrie aspecte generale ale paradigmei alternative care pot fi valabile și pentru comunicarea artistică [2 p. 66-69].

Comunicarea artistică, fiind o simbioză între comunicare și artă, este deschisă mai multor interpretări. Ea poate fi văzută diferit și interpretată din mai multe perspective. Arta este o formă de exprimare și artistul e în drept să își reproducă cele mai ascunse gânduri, să comunice publicului printr-o formă inedită

cele mai neașteptate idei. Atât procesul de creare cât și cel de transmitere a mesajului artistic pot fi asemenea unui ritual. Ritualul este un fenomen foarte des întâlnit în diferite culturi ale lumii.

Cercetătorul român contemporan Delia Balaban în lucrarea *Comunicare mediatică* analizează caracteristicile principale ale *paradigmei alternative*, descriind teoriile ce fac parte din această ideologie [8 p. 27-37]. Considerăm că unele dintre ele sunt potrivite și pentru comunicarea artistică:

– Teoria funcțională ar viza obiectivele și funcțiile comunicării prin artă: funcția de educare estetică, funcția de comunicare artistică, funcția de continuitate culturală, funcția de conservare a valorilor estetice și sociale, funcția de terapie.

– Teoria critică ar presupune abilitatea publicului de a dezvolta o gândire critică față de lucrările artistice. La acest compartiment putem menționa și importanța expunerii consumatorului de artă față de industria culturală care presupune „reproducerea artei și astfel produce transformări în percepția conținuturilor” [8 p. 28]. Mesajul transmis și forma prin care el este redat nu mai este important, accentul fiind pus pe cantitate, dar nu pe conținut și valoare.

– Teoria culturală s-ar referi la elementele morale, normative și estetice ce vizează valorile culturale și comunicațional-artistice. Procesul de comunicare este bazat pe aspectul de ritual și interacțiune simbolică, iar mijloacele tehnologice de comunicare sunt subordonate înțeleșurilor culturale.

– Teoria normativă se caracterizează prin libertatea de exprimare, pentru că într-o societate democratică procesele comunicării artistice sunt foarte importante și nu ar fi corect să fie supuse anumitor reguli [8 p. 27-37].

Sociologul american Harold D. Lasswell propune *paradigma unilateralității* care provine de la formula procesului de comunicare. Ideea lui este axată pe efectele comunicării asupra receptorului, iar întregul proces trebuie să răspundă la cinci întrebări determinative: Cine spune?; Ce spune?; Prin ce canal?; Cui?; Cu ce efecte?. Conform acestei teorii accentul se pune pe comunicator, mesaj și efectul mesajului asupra receptorului. Efectul care este orice schimbare în comportamentul publicului cauzat de mesajul primit, și, întreg procesul este îndreptat într-o singură direcție, unilateral. Cercetătorul german contemporan Uwe Hasebrink, specialist în domeniul comunicării empirice, nu este de acord cu afirmația menționată mai sus, referindu-se la domeniul media. El susține că „efectul nu se manifestă doar asupra receptorilor, ci și receptorii au efect asupra media” [8 p. 92].

Raportând această teorie la procesul de comunicare artistică, venim cu următoarele constatări:

– Comunicarea artistică posedă caracteristici unilaterale în cazul în care autorul lucrării de artă face parte din trecut, iar lucrarea sa care a trecut prin timp este admirată de publicul ce aparține prezentului. În această situație mesajul artistic cristalizat într-o sculptură, o pictură rupestră, înregistrare muzicală sau video ajunge la receptor, influențându-l într-o măsură oarecare. Are loc un proces de comunicare artistică îndreptat într-o singură direcție și efectul comunicării este doar asupra receptorului.

– Altă situație este când creatorul aparține trecutului, dar lucrarea lui este vie și interpretată de către un muzician, un dansator sau o trupă de teatru. Fiecare din ei completează mesajul autorului cu trăirile sale personale, cu abilitățile de interpretare și multe alte aspecte ce „ambalează” opera pentru spectator. Atât autorul, cu mesajul său artistic, cât și interpreții lucrării, cu atitudinea lor, au un efect asupra publicului. Receptorul poate transmite un feed-back doar celor ce au interpretat opera, având un efect asupra lor, dar nicidecum nu poate influența creatorul. În acest proces artistic de comunicare multilateral *paradigma unilateralității* este valabilă doar pentru veriga autor-operă-public. În relația interpret-operă-spectator care există paralel formulei menționate anterior, efectul se manifestă atât asupra publicului, cât și publicul are efect asupra interpretului. Este o comunicare bilaterală în care este prezent atât mesajul artistic care

aparține creatorului cât și mesajul simplu al receptorului, ca reacție sau răspuns în urma percepției operei de artă.

– În situația în care toți actorii procesului comunicațional aparțin prezentului (de exemplu, în cazul unui spectacol, ne referim la întreaga echipă creativă de pe scenă și din spatele ei: de la scenarist și actori până la regizor de sunet și costumier), atunci nu mai este valabilă *paradigma unilateralității* pentru că nu doar publicul este influențat de opera artistică, dar și spectatorul direct sau indirect poate să aibă un efect atât asupra creatorului, exprimându-și opinia despre lucrarea și mesajul artistului, cât și asupra interpreților și tuturor participanților la transmiterea mesajului.

Dacă am analiza doar direcția mesajului artistic într-un proces de comunicare și ne-am abate de la efectul comunicării, atunci am vedea că mesajul artistic, de fapt, în majoritatea cazurilor este unilateral, pentru că feed-back-ul de la receptor în cele mai multe situații este un mesaj simplu ce nu conține elemente artistice. Mai rar putem fi martori la o reacție sau mesaj artistic al receptorului ca răspuns la un spectacol teatral ce l-a impresionat într-atât, încât iese din sala teatrului fredonând o melodie sau exclamând fraze din reprezentație.

Concluzionând cele spuse mai sus, menționăm că *paradigma unilateralității* poate descrie comunicarea artistică doar în cazurile ce îndeplinesc principiile acestei reguli: atât mesajul artistic cât și efectul lui este îndreptat unilateral către receptor.

Paradigma interpretativă este un model de cercetare care presupune observarea, înțelegerea, descrierea și interpretarea a ceea ce este investigat. Este o paradigmă care a avut un rol important în dezvoltarea disciplinelor precum istoria, sociologia, psihologia, antropologia, și alte științe sociale și umaniste. Ea este utilizată de către savanți pentru a cerceta culturi diferite, tradiții, obiceiuri, religie, politică, economie, artă, limba vorbită și persoanele ce fac parte din aceste culturi. Adepții acestei paradigme nu cercetează subiectul dorit prin observații din afară, dar încearcă să-și realizeze cercetarea integrându-se în acel spațiu cultural, punându-se în locul entităților care, de fapt, reprezintă obiectul de cercetare. Orice cercetare a *paradigmei interpretative* este influențată de valorile și punctele de vedere ale persoanei care o realizează.

Unul dintre cei mai importanți savanți care au studiat *paradigma interpretativă* a fost Martin Heidegger – filosof german a cărui lucrări reprezintă o mare contribuție în domenii cum ar fi psihanaliza, ecologia, antropologia culturală și arta. Referindu-se la *paradigma interpretativă*, Heidegger considera că este important să studiem interpretările și semnificațiile pe care oamenii le dau realității. Dânsul apela la ideile interacțiunii simbolice care presupun analiza modului în care propriile interpretări ale lumii influențează modul în care o trăim [9].

În domeniul comunicării artistice *paradigma interpretativă*, în viziunea noastră, ocupă un loc însemnat. Aici spațiul de interpretare este inepuizabil, pentru că arta în sine presupune un limbaj simbolic care este înțeles de fiecare receptor din perspectiva valorilor personale și cunoștințelor sale. În procesul de creație artistul, care este de fapt emițătorul, interpretează realitatea sau gândurile sale, trăirile așa cum simte el la moment și le transpune fie în note muzicale, în mișcări de dans sau forme și culori. Dânsul, folosind limbajul artistic, cifrează mesajul lăuntric într-o operă muzicală, dramatică sau plastică. Receptorul de artă, la rândul său, la fel interpretează mesajul artistic primit, dar el poate fi înțeles altfel, pentru că și în acest caz interpretarea este subiectivă.

Paradigma interpretativă în comunicarea artistică studiază cultura din care provine artistul, societatea, viața lui personală și profesională și tot ceea ce contribuie la înțelegerea personalității sale. Pentru o mai bună explicare a mesajului artistic este important să înțelegem trăirile autorului în momentul

creației și locul în care a conceput mesajul. Cercetător sau simplu receptor de artă, deseori poți doar intui și interpreta mesajul artistic primit, pentru că adevăratul sens al mesajului, cu toate nuanțele lui, îl deține doar creatorul. Mesajul artistic rămâne mereu o enigmă, cu niște paranteze nedeschise care oferă comunicării artistice unicitate.

Concluzii

Cercetarea realizată reprezintă o analiză a paradigmelor socioculturale, preluate și adaptate în procesul de conceptualizare a particularităților de constituire a paradigmelor comunicării artistice.

Paradigma *funcționalistă*, numită și dominantă, se axează pe funcționarea întregului proces al comunicării artistice în cadrul societății. O importanță deosebită în cadrul acestei teorii o au efectele comunicării artistice asupra omului, fie el creator sau public.

Paradigma *alternativă* oferă posibilitatea de a interpreta mesajul artistic, accentuează funcția comunicării artistice, libertatea exprimării și valorizarea elementelor estetice și morale prin intermediul artei.

Paradigma *unilateralității* pune în evidență creatorul și efectul lucrării sale artistice asupra publicului. Procesul comunicării artistice este îndreptat într-o singură direcție – asupra publicului.

Paradigma *interpretativă* vizează cercetătorul care este și receptor al operei de artă, ce analizează mesajul artistic, canalele prin care este transmis acesta și însăși personalitatea creatorului operei de artă. Paradigma se referă și la creatorul lucrării care își interpretează gândurile în formă artistică, fie că realizează un rol într-o piesă de teatru sau elaborează un proiect arhitectural deosebit.

Paradigmele comunicării artistice facilitează înțelegerea și studierea întregului proces al comunicării artistice.

Referințe bibliografice

1. KUHN, T.S. *Structura revoluțiilor științifice*. Trad.: Radu J. Bogdan; pref.: Mircea Flonta. București: Humanitas, 2008. ISBN 978-973-50-2030-9.
2. MCQUAIL, D. *Mass Communication Theory. 6th ed.*. New Delhi: SAGE South Asia Edition, 2010. ISBN 978-81-321-0579-4 (PB).
3. ALLEN, K. *Emile Durkheim & Functionalism Theory* [online]. [accesat 14 noiem. 2022]. Disponibil: <https://study.com/learn/lesson/emile-durkheim-theory-functionalism.html>
4. DRĂGAN, I. *Paradigme ale comunicării de masă*. București: Șansa, 1996. ISBN 973-9167-54-3.
5. DOBRESCU, P., BÂRGĂOANU, A., CORBU, N. *Istoria comunicării*. București: Comunicare.ro, 2007. ISBN 978-973-711-140-1.
6. LESSO, R. *The Impact of Sigmund Freud's Theories on Art* [online]. [accesat 17 noiem. 2022]. Disponibil: <https://www.thecollector.com/sigmund-freud-theories/>
7. POPESCU, D. *Efectele artei asupra psihologiei noastre* [online]. [accesat 17 noiem. 2022]. Disponibil: <https://www.diane.ro/2020/01/efectele-artei-asupra-psihologiei.html>
8. BALABAN, D. *Comunicare mediatică*. București: Tritonic, 2009. ISBN 978-973-733-313-1.
9. *Paradigma interpretativă în caracterele de cercetare, autori și exemple importante* [online]. [accesat 20 noiem. 2022]. Disponibil: <https://ro.thpanorama.com/blog/cultura-general/paradigma-interpretativo-en-investigacin-caractersticas-autores-importantes-y-ejemplos.html>

MATERIALELE SPECIFICE SCULPTURII ȘI MODALITĂȚILE DE PRELUCRARE A ACESTORA

MATERIALS SPECIFIC TO SCULPTURE AND METHODS OF PROCESSING THEM

OLEG DOBROVOLSCHI⁷⁰,

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

<https://orcid.org/0000-0001-7283-3501>

TEODORA HUBENCO⁷¹,

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

<https://orcid.org/0000-0002-6582-4604>

CZU 730.023

DOI <https://doi.org/10.55383/ca.30>

Conținutul articolului se referă la materialele utilizate în sculptură de-a lungul timpului. Materialul sculpturii stimulează fantezia artistului, sugerându-i anumite forme create de natură. De aceea hotărârea artistică în sculptură este legată de alegerea materialului care redescoperă frumusețea naturală. În foarte multe cazuri originalitatea de expresie a sculpturii depinde de corespunderea ideii și materialului. Prin urmare, fiecare material pentru sculptură are calitățile sale proprii și posibilitățile de prelucrare unice. Datorită particularităților specifice ale materialelor folosite în sculptură, creatorul își alege intuitiv pe cel care se potrivește mai bine cu ceea ce urmărește să realizeze.

În articolul respectiv sunt descrise proprietățile, calitățile, caracteristicile plastice, conservarea și patinarea materialelor sculpturale.

Cuvinte-cheie: sculptură, metal, lut, lemn, bronz, modelare, cioplire

The content of the article refers to the materials used in sculpture overtime. The material of the sculpture stimulates the artist's imagination, suggesting certain forms created by nature. That is why artistic determination in sculpture is linked to the choice of the material that rediscovers natural beauty. In many cases, the originality of expression of the sculpture depends on the correspondence of the idea and the material. Therefore, each material for sculpture has its own qualities and unique processing possibilities. Due to the specific characteristics of the materials used in sculpture, the creator intuitively chooses the one that best suits what he aims to achieve.

In this article, are described the properties, qualities, plastic characteristics, preservation, and the patination of the sculptural materials.

Keywords: sculpture, metal, clay, wood, bronze, modelling, carving

Introducere

De-a lungul timpului, în experimentarea tridimensionalului ca limbaj plastic s-au produs o mulțime de mutații legate de materialele și tehnicile de prelucrare a acestora. Materia primă a sculpturii se bazează pe ceea ce există deja în varietatea formelor naturale și artificiale sau poate fi o invenție pură a artistului. Procesul tehnologic de realizare a lucrărilor sculpturale cuprinde succesiunea operațiilor și procedeele prin care materialele alese de către artist sunt preparate, fasonate, supuse tratamentului termic și finisate potrivit tuturor caracteristicilor și cerințelor de utilizare. Prin urmare, sculptura este arta de a da formă unui obiect, pornind de la o materie primă sau asamblând diferite materiale împreună.

⁷⁰ E-mail: olegdobrovolschi@gmail.com

⁷¹ E-mail: hubencodora@yahoo.com

Descrierea materialelor

Conform dicționarului: „Sculptura este ramură a artelor plastice specializată în crearea imaginilor artistice tridimensionale, prin cioplirea sau modelarea unui material” [1 p. 1759].

În opinia lui H. Focillon: „Sculptura folosește și păstrează unele din cele mai vechi forme de expresie. Atât materialele, cât și tehnicile de folosire a acestora, punând la dispoziția spiritului uman diverse modalități de comunicare vizuală cu caracter tridimensional, a reușit să ofere lumii o altă față. Materialul este corpul operei, în funcție de el opera există, are expresie și comunică” [2 p. 73].

Sculptorii, de cele mai multe ori, au încercat să creeze opere de artă care să dureze foarte mult în timp, lucrând astfel cu materiale scumpe, precum bronzul și piatra (marmură, calcar, porfir și granit). Cele mai rare sunt sculpturile realizate din **metale** prețioase (aur, argint, jad și fildeș), iar cele mai des întâlnite, desigur, sunt cele mai ieftine și care se găsesc, de obicei, din abundență în stare naturală [3]. Sculptorii moderni au extins enorm gama materialelor noi. Cercetând literatura de specialitate, putem vorbi de o clasificare a materialelor în: *naturale, durabile, din mase plastice, artificiale, efemere și neefemere*.

Vom descrie și caracteriza în continuare principalele materiale sculpturale:

Lutul este materia primă cea mai accesibilă folosită încă din perioada preistorică, care prin ardere dobândește rezistență, ca și cărămida. Acest material maleabil trebuie să aibă două caracteristici importante, și anume: densitate și plasticitate. La începutul modelării lutul trebuie să fie mai moale, iar la sfârșitul modelării lutul trebuie să devină mai dens și mai tare, ca să permită prelucrarea detaliilor. Lutul nu poate fi înlocuit, potrivit calităților sale plastice, cu nici un alt material creat de natură [4 p. 150, 161].

Luturile care se folosesc pentru lucrările de sculptură sunt de culoare galben-verzuie, sur-verzuie, sură, albastră, galbenă, sur-gălbuie, sur-albuie, argintie. Cel mai des utilizat este lutul verzui care scade mai puțin la pierderea umidității. De cele mai dese ori sculptorii au ales teracota, în culoarea ei naturală, apropiată de cea a pielii omenești, pentru a modela portrete de femei și copii [5], (de exemplu: Gânditorul de la Hamangia, Statuie feminină, Cultura Cucuteni).



Fig.1. Gânditorul de la Hamangia, lut.



Fig. 2. Statuie feminină, Cultura Cucuteni, lut.

Ghipsul este folosit de către egipteni încă din antichitate. Formele de ghips slujesc pentru multiplicarea în lut, pentru teracotă, faianță, porțelan. Se mai folosesc formele de ghips pentru confecționarea sculpturii în beton, turnarea modelelor din ceară și în metal. Produsul din ghipsul cu durabilitate mare se deosebește prin rezistența la frig și umezeală, ceea ce ne amintește de sculptura în porțelan sau marmură [6].

Lemnul este considerat un material viu, organic. Combinația suprafețelor din lemn brut și cel prelucrat este un model viu al fibrelor de lemn, la fel și culoarea sa – toate acestea creând impresia de căldură și respirație vie a sculpturii [7]. Lemnul este unicul material care are forma cilindrică. Această deosebire a materialului dictează sculptorului condițiile lui. Speciile de lemn folosite în domeniul sculpturii se împart în: *moi* (teiul, plopul), *semitari* (mesteacănul, fagul, bradul, pinul) și *tari* (nucul, palmierul, părul, stejarul).

Este foarte important procesul de uscare a lemnului. De aceea, tăierea lemnului se efectuează iarna

sau toamna târziu, când în lemn este mai puțină umiditate. Capetele lemnului pregătit pentru uscare este dat cu vopsea de ulei nu mai târziu de cinci zile după tăiere. Uscarea tulpinii are loc încet, timp de 2-3 ani. Conservarea sculpturii până la tonare se face cu un amestec de apă și sare de bucătărie. Dacă sculptura este amplasată în exterior, patinarea se face cu o cârpă de lână înmuiată într-un amestec de ceară dizolvată în ulei de in. Proporțiile ar fi: la 10 grame de ulei de in fiert se adaugă 25-30 grame de ceară de albine.

Fiecare lemn de copac de o esență anume se comportă diferit, în funcție de proprietățile fibrelor sale. La începutul secolului XX în sculptura din lemn existau două direcții: 1) „să te supui” materialului, 2) „să supui” materialul ideii tale. Stepan Dm. Erizia, ca plastician, se lăsa condus de direcția potrivit căreia materialul este supus gândirii artistice – *Zburătorul*, iar cealaltă direcție este realizată prin opera lui Constantin Brâncuși – *Torsul unui tânăr*.



Fig. 3. S.D. Erizia, *Zburătorul*, lemn.



Fig. 4. C. Brâncuși, *Torsul unui tânăr*, lemn.

Ceara este un material natural, ușor maleabil și este utilizată pentru realizarea sculpturilor, însă treptat a fost înlocuită cu ceara sintetică. Principala utilizare a acestui material în sculptură este pregătirea formei pentru turnarea lucrărilor în metal prin procedeul numit *ceară pierdută*, etapă preliminară turnării propriu-zise.

Piatra de calcar este o rocă de piatră organică, naturală, având în componența sa atât oasele creaturilor de mare cât și scoici. După structura lor acestea pot fi clasificate în două grupe: 1) cristaline (marmura), 2) organice (amidonul). De asemenea, ele sunt și de culori diferite: albe, ocre, pale, gri, roze, roșii și verzui.

Prelucrarea pietrei de calcar este realizată cu ușurință, în funcție de umiditatea blocului de piatră scos din carieră, iar în contact cu aerul pierde din umiditate și capătă un caracter dur, greu de prelucrat. Blocul de piatră de calcar, ca material pentru sculptură, trebuie ales și extras primăvara, prelucrat cât mai rapid, ca sculptura să aibă suficient timp să se usuce, fiind expusă la aer cald. Numai după uscarea completă a pietrei, sculptura poate fi amplasată în aer liber. Sculptura din calcar poros expusă în aer liber este mai dură și mai rezistentă decât cea de marmură. Duritatea calcarului se explică prin existența capilarelor pietrei, porii acestora ocupând o parte din volumul pietrei. Rezistența la frig a acestei roci se datorează porilor și prezenței acestora în structura materialului în cantități considerabile.



Fig. 5. Liviu Bumbu, Cluj-Napoca, România.
Pion, piatră, 173 cm.



Fig. 6. Muzeul Luvru, Paris, cca 720 î.Hr.
Taur înaripat, calcar, 400 cm.

Marmura era cel mai răspândit material în sculptura greacă. Lumea antică a descoperit acest material pentru sculptură și a elaborat tehnica de prelucrare a acestuia, la fel și posibilitățile plastice. Marmura este de două tipuri: *de granulație fină*, care permite finisarea formei până la obținerea suprafeței translucide și sunt obținute efecte de fluiditate a alunecării luminii peste materie și *de granulație mare*, care acceptă o tratare sintetică, volume majore și pune în valoare incandescența porozităților aspre.

Luminozitatea marmurei dă senzația de aureolă împrejurul sculpturii. Aceasta se explică prin prezența particulelor de calciu în componența sa, care reflectă, la rândul lor, lumina. Tot astfel se întâmplă și cu reflectarea luminii de către corpul uman. Marmura statuară albă este compusă din calcit și dolomit, piatră foarte scumpă și rar întâlnită în sculptură. Marmura neagră era folosită la redarea pielii negre a oamenilor de culoare. De obicei, în astfel de sculpturi, globul ocular era sculptat din marmură albă, iar irisul din marmură neagră.

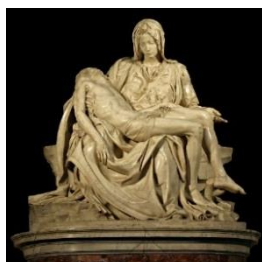


Fig. 7. Michelangelo, *Pieta*, 1497, marmură fină.



Fig. 8. Michelangelo, *Pieta Randonini*, marmură.



Fig. 9. Michelangelo, *Sclav cu barbă, detalu*, marmură.

Granitul este o rocă cristalină, foarte dură, alcătuită din cuarț, feldspat și mică, cu aspect găunțos și strălucitor. Datorită durității și rezistenței la erodare și intemperii, granitul este folosit în construcții și în artă. Sculptura din granit este foarte compactă, cu forme generale și cu absență a detaliilor mici. Proprietatea granitului, ca material pentru sculptură care dictează crearea formelor ample, fără detalii, îl califică pe acesta ca fiind unul din cele mai bune materiale pentru arta monumentală.

Tehnica de incrustare în relief pe granit a fost descoperită de sculptorii egipteni din Antichitate. Conform principiului de prelucrare minimalistă a blocului de granit, sculptorul făcea ca suprafața pietrei să fie păstrată netedă, iar conturul figurilor să se adâncească. Această tehnică de lucru este asemănătoare cu cea a imprimării, doar că în cazul sculpturii înscrierea conturului este realizată în piatră. Acest mod de a sculpta este cunoscut ca fiind unul cu o îndepărtare redusă a materialului de pe suprafața blocului. În arheologie, reprezentarea sculpturală realizată în această tehnică mai poartă denumirea de *punctare*.



Fig. 10. Sculptură egipteană, Foto: gallery.8r4d.com. Fig. 11. Gutzon Borglum Muntele Rushmore din Dakota.

În sculptură, pe lângă piatră, marmură, granit, calcar, lemn ș.a., **bronzul** a fost folosit ca material alternativ, având calități durabile în timp. Acesta a început să devină material principal în realizarea lucrărilor statuare finale. Bronzul s-a folosit în realizarea operelor de tip basorelief, altorelief, mezzo-relief sau ronde-bosse (tehnici ale sculpturii) [8]. Bronzul este un aliaj realizat din 80-90% cupru și 10-20%

staniu, fiind un material universal plastic de turnare pentru soluționarea sarcinilor artistice în sculptura monumentală. Bronzul are capacitatea de a se extinde când se înfierbântă și de a se micșora pe măsură ce se răcește. Artiștii au folosit de secole acest metal versatil pentru a crea sculpturi cu texturi, forme și detalii realiste. Pentru sculptori turnarea în bronz era singurul mod de a-și păstra lucrările. Statuile din bronz sunt utilizate frecvent în amenajarea spațiilor de interior sau exterior.

Metalul, prin tăria lui și datorită faptului că poate fi turnat într-un strat foarte subțire cu o greutate relativ mică, permite anumite rezolvări compoziționale specifice turnării, lucru imposibil în granit sau marmură. Muchiile ascuțite, detaliile cizelate sunt posibile doar în metal. Luciul bronzului cere de la artist o structurare deosebită a planurilor pentru a exploata reflexele de lumină ce realizează în total o vibrație care contribuie la sugerarea vieții. Fiecare metal are o calitate proprie de consistență, culoare și strălucire. Oțelul inoxidabil are o rezistență la condițiile atmosferice neprielnice, dar și o luminozitate a coloritului său.

Caracteristicile plastice ale metalelor și ale aliajelor utilizate în sculptură, precum bronzul, aliajele pe bază de aluminiu, fonta, foile de cupru, foile de aluminiu și cuprul electrolit pentru sculptura galvanoplastică, sunt cele care constituie subiectul cercetării din acest articol.

Fonta, ca metal statuar, după calitățile sale de turnare nu este mai prejos decât bronzul. Luând în considerare fidelitatea redării calităților plastice ale materialului, putem spune că tehnicile artistice contemporane de turnare în fontă se apropie de transpunerea formei în bronz. Noi facem deosebirea dintre o sculptură realizată din fontă și o sculptură realizată din bronz prin negrul suprafețelor care reliefează siluetele acestor sculpturi. În unele cazuri, când se dorește, sculptura din fontă este supusă tonării, pentru a imita bronzul. Studiind fonta și bronzul ca materiale principale de turnare a sculpturilor statuare, ajungem la concluzia că aceste două metale au aceleași proprietăți pentru rezolvarea problematicii formei în sculptură. De multe ori relația dintre volum și spațiu la cele două materiale sunt într-o relație de armonie compozițională. În crearea sculpturilor din fontă de la sculptor se așteaptă o rezolvare cât mai exactă a formei finale, aceasta implicând și procesul de modelare, și cel de prelucrare, și cel de finisare a formei. Această precizie în execuție este importantă pentru o turnare cu succes a lucrării, ținând cont că o caracteristică de bază a fontei este absența unei elasticități în comparație cu bronzul sau cu orice alt metal „viu”. Fonta este o tehnică contemporană de turnare artistică care se apropie de turnarea în bronz după redarea concretă a plasticii.



E.M. Falconet, modelator Khoroshenin.

Fig. 12. *Persoană care face baie*, 1907, fontă, 27 cm. Fig.13. *Balerina Maya Plisetskaya*, fontă, 50 cm.

Aliajele de aluminiu, cu proprietățile plastice proprii, se deosebesc puțin de cele ale bronzului. În același timp, aceste aliaje au și deosebiri decorative. Aluminiul, ca și caracteristică, are posibilitatea de lustruire fină a suprafeței și face posibilă reflecția luminii de o mare strălucire. Textura naturală a aliajelor de aluminiu conferă materialului o înfățișare de un argintiu plăcut, amintind de argintul învechit. Aliajele

de aluminiu pot imita culoarea aurie a bronzului și culorile altor materiale prin metoda absorbției conținutului de oxid aplicat pe suprafața sculpturii, procedeu similar cu patinarea. Aceste aliaje metalice deosebite permit sculptorului posibilitatea de a folosi smălțuirea, făcând ca relieful sculpturii să devină unul dens și saturat. În practica de specialitate s-a demonstrat că aluminiul are o mare rezistență la coroziune. Aliajele de aluminiu la turnare reproduc detaliile amănunțite ale modelării și facturii și este un material care nu ruginește.

Foile de metal (de cupru, aluminiu și inox) se deosebesc de sculptura turnată și de sculptura plastică galvanică prin procedeul de întregire a formelor, unind prin sudare foile de metal între ele. De obicei, din foi de metal sunt realizate sculpturile decorative, uneori însă și cele monumentale, cele de șevalet și busturile. Sculptura făurită din acest material se face prin montarea pe carcasă de metal, oferind artistului varii posibilități pentru crearea unor compoziții de mare complexitate. În timpul realizării sculpturii montate din foi de metal sculptorul descoperă posibilități artistice multiple în comparație cu formele realizate din bronz sau fontă, suprafețele cărora pot fi prelucrate doar din exterior, de la suprafață. Sculptura din foile de metal (cupru, aluminiu, inox) se folosește în sculptura decorativă, monumentală, de șevalet și portret. Sculptura din aceste materiale se montează pe carcase de oțel.

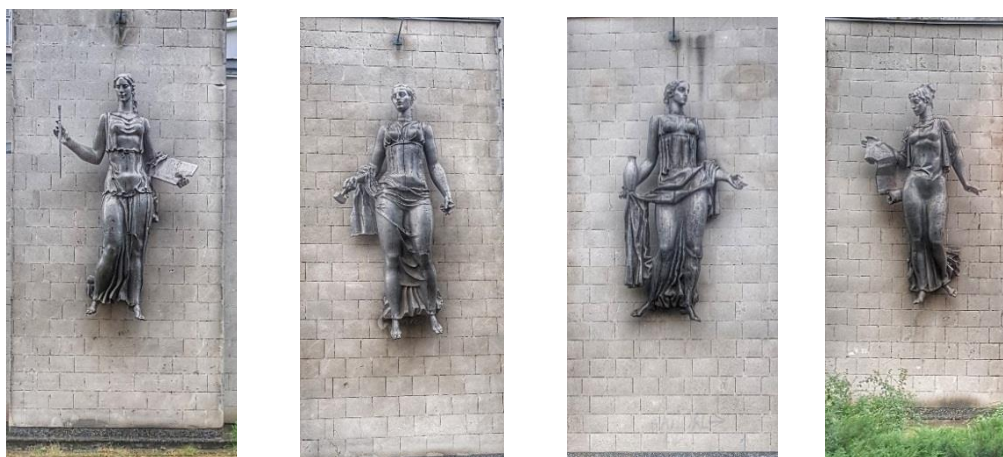


Fig. 14. Natalia Vlasova.

Muzele artelor, Centrul Expozițional Constantin Brâncuși, Chișinău.

Plastica galvanică din cupru, ca alternativă pentru exprimarea artistică în sculptură, se deosebește de plastica bronzului prin precizia cu care pot fi realizate cele mai fine execuții plastice, indiferent de nuanța acesteia. Plastica galvanică este una din tehnicile cele mai ieftine în comparație cu alte procedee, datorită faptului că permite tehnologic realizarea pereților sculpturii de grosimea dorită. Luând în considerare posibilitățile plastice ale sculpturii galvanice din cupru, aceasta nu se deosebește mult de cea din bronz, dar o depășește pe cea din bronz prin acuratețea execuției sculpturii după forma originală [6]. Metoda plasticii galvanice din cupru a fost descoperită de profesorul rus B.S. Iacobi [8].

Betonul este un amestec de nisip și bucăți mici de piatră, cimentul făcând din ele o pastă omogenă. Pentru formarea acestui material de o mare rezistență pot fi utilizate o varietate de pietre precum marmura zdrobită, așchiile de granit și pietrișul, acestea oferind betonului efecte particulare de textură și culoare.

Se cunosc două tipuri de ciment utilizat în sculptură: a) **cimentul fondu**, care este extrem de greu ca masă, dar rapid în acțiune și b) **cimentul portland**, care este utilizat ca material de umplutură la prepararea betonului pregătit pentru sculptură.

Procesul tehnologic al elaborării sculpturii din beton este constituit din următoarele operațiuni principale: pregătirea materialului; scoaterea formei întregi sau pe bucăți din ghips, pregătirea betonului, turnarea pe straturi, îndesarea în formă a amestecului de beton, armarea ce oferă o mare libertate în proiectarea sculpturii și dă rezistență formei, întreținerea sculpturii de beton în condiții umede, înlăturarea formei, îndepărtarea surplusurilor dintre forme, înlăturarea defectelor de pe suprafața sculpturii de beton. Ca invenție recentă, în sculptură betonul înlocuiește piatra, întrucât este ieftin și durabil ca material. Betonul se potrivește pentru realizarea sculpturilor monumentale în aer liber, în special pentru reliefuri de dimensiuni mari.

În prezent, sculptura modernă a evoluat, ajungând să se folosească în realizarea lucrărilor materiale inedite precum plasticul, sticla, hârtia sau diverse materiale reciclabile [9].

Masele plastice constituie unul dintre multele materiale folosite în sculptură și are particularități specifice care le diferențiază pe acestea de celelalte materiale mai ales de cele tradiționale. În masele plastice, ca material folosit în domeniul sculpturii, se ascund posibilități de combinare a culorilor, ceea ce permite ca formele să prezinte aspecte diferite. După turnarea propriu-zisă a lucrării, masa plastică se întărește și poate fi desprinsă din formele de ghips. Prin urmare, lucrarea poate fi supusă tonării. Sculpturile din masă plastică tratate cromatic rezistă la schimbările climaterice din atmosferă și pot avea o durată de viață mai mare. Există și posibilități de prelucrare decorativă a sculpturii de acest gen prin introducerea în masele plastice în stare lichidă, adaosuri de granit și de marmură fărâmițate în prealabil, alb de zinc și oxid de titan. De pildă, o sculptură neobișnuită din masă plastică consacrată compozitorului Ludwig van Beethoven a fost executată de artistul avangardist german Ottmar Hörl.

Fibra de sticlă este o sticlă care se prezintă sub formă de fibre fine, care se realizează din sticlă specială, fiind rezistentă la fluctuațiile și schimbările de temperatură, lumina directă a soarelui și presiunea atmosferică. Fibrele de sticlă în amestec cu alte substanțe plastice măresc elasticitatea și rezistența mecanică a acestor materiale.

Ținând cont de capacitățile sale unice de a imita orice material – de la lemn la marmură, fibra de sticlă este folosită activ în procesul de creare a sculpturilor. Materialul a fost folosit pentru prima dată în sculptură cu scopul de a produce înlocuitori utilizați la turnarea în bronz și aluminiu a lucrărilor tridimensionale prin metoda cunoscută sub denumirea „*rece turnat*”, metodă care implică costuri reduse, dar oferă, totodată, și posibilitatea de a pune în practică și de a experimenta noua tendință de folosire a culorilor luminoase în sculptură, aceasta fiind realizată fie prin pigmentarea materialului propriu-zis, fie prin vopsirea acestuia.

Fibra de sticlă, fiind un material maleabil, poate avea orice formă, textură și dimensiune. Datorită absenței metalului în compoziția materialului, asupra sculpturii nu acționează umiditatea și coroziunea. Transportarea sculpturilor nu necesită suport tehnic special, iar greutatea redusă permite instalarea acestora chiar și pe acoperiș sau în orice alt loc greu accesibil. Prin urmare, putem afirma că sculpturile din fibră de sticlă sunt o alegere excelentă, ținând cont de viteza, ușurința de fabricare și costul redus al materialului.

Concluzii

Dacă în trecut cele mai populare materiale folosite pentru realizarea sculpturilor erau lutul, piatra, bronzul și lemnul, observăm că în prezent repertoriul acestora s-a schimbat și există o mai mare diversitate a materialelor care permit sculptorilor contemporani să-și aleagă materialele potrivite pentru realizarea viziunii artistice.

Astfel, sculptorii folosesc materiale moderne variate și diverse cum ar fi: fibra de sticlă, masele plastice, plastica galvanică din cupru, foile de metal (cupru, aluminiu, inox), aliajele de aluminiu, fonta,

betonul etc. Există numeroase materiale care nu au neapărat o destinație pur tehnologică în domeniul sculpturii, dar care au fost utilizate la crearea formelor tridimensionale. Putem aminti aici de materialele cu caracter efemer – penele, aluatul de brutărie, zahărul, sarea, frunzișul, gheața și zăpada, pecum și de cele cu caracter neefemer – scoicile, chihlimbarul și cărămida.

Referințe bibliografice

1. *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*. Chișinău: ARC, Gunivas, 2007. ISBN 978-9975-61-155-8.
2. IOVAN, I. *Semantica artei vizuale*. Vol. 1. Timișoara: Anthropos, 2011. ISBN 978-973-7985-79-8.
3. DUMBRAVA, V. Despre sculptură, pe scurt [online]. In: *Totul despre artă*: blog. 12 mar. 2013 [accesat 12 mar. 2022]. Disponibil: <http://artamea1996.blogspot.com/2013/03/despre-sculptura-pe-scurt.html>
4. КАМЕНСКӢ, А. *Рыцарский подвиг*. Москва, Изобразительное искусство, 1978.
5. NANU, A. *Pe scurt despre sculptură*, București: Meridiane, 1966.
6. ОДНОРАЛОВ, Н.В. *Скульптура и скульптурные материалы*. Москва: Изобразительное искусство, 1982.
7. ЗЪОМКО, С.В. *Значение правильного выбора материала и техники его обработки в наиболее ярком выражении идеи произведения скульптора* [online]. [accesat 12 mar. 2022] Disponibil: znachenie-pravilnogo-vybora-materiala-i-tehniki-ego-obrabotki-v-naibolee-yarkom-vyrazhenii-idei-proizvedeniya-skulptora.pdf
8. СИДНЕВА, И.А. Внутренняя скульптура [online]. В: *Исаакиевский собор*: [site]. [accesat 14 mar. 2022]. Disponibil: <https://cathedral.ru/ru/isaac/sculpture>
9. Apariția bronzului și dezvoltarea sculpturii [online]. In: *Marina Capatina*: [site]. [accesat 14 mar. 2022]. Disponibil: <http://www.marinacapatina.com/arta/sculptura-bronz>

EDUCAȚIA CREATIVĂ – DOMENIU DE INTERES SPORIT PENTRU POLITIC ȘI POLITICIENI DIN TOATE TIMPURILE

CREATIVE EDUCATION – AN AREA OF INCREASED INTEREST FOR POLITICS AND THE POLITICIANS OF ALL TIME

VALERIA ȘEICAN⁷²,

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

<https://orcid.org/0000-0001-9142-1254>

CZU 316.75

008:32

DOI <https://doi.org/10.55383/ca.31>

Într-o lume modernă atât de schimbătoare, când marea majoritate a principiilor guvernante se dovedesc a fi VOLATILE, arhetipurile culturale sunt TEMELIE unică pe care te poți baza, din moment ce alte principii fundamentale se dovedesc a fi false, iluzorii. Cultura, ca factor decizional primordial, determină formarea majorității modelelor de comportament în societate. Factorul CULTURAL și rolul de importanță majoră a acestuia,

⁷² E-mail: valycultura@hotmail.com

crucială chiar, sunt de o importanță deosebită în perioada de transformare revoluționară a societăților. În prezent, cele mai prestigioase CASE de consultanță strategică/politică internaționale INSISTĂ pe valorificarea MATRICEI CULTURALE a societăților (națiunilor, statelor) consultate la formarea Proiectelor de țară. Pentru a conferi un plus de autoritate, importanță, notorietate unui candidat, unui proiect politic, Strategiile sociale și politice moderne utilizează, în mod obligatoriu, în toate tipurile de campanii politice, conținut, forme, metode și autoritatea oamenilor de cultură. Astfel, Cultura devine domeniu de interes sporit pentru politic și politicieni din toate timpurile.

Cuvinte-cheie: cultură, arhetip cultural, globalizare, politic, model comportamental, libertate

In such a changing world today, when the vast majority of governing principles turn out to be VOLATILE, cultural archetypes are the ONLY ONES you can rely on, since other fundamental principles prove to be false, illusory. Culture, as the primary decision-making factor, determines the formation of most of the behavioral models in society. The CULTURAL factor and its role of major importance, is even crucial, in the period of revolutionary transformation of societies. At present, the most prestigious international strategic / political consultancy HOMES INSIST on the valorization of the CULTURAL MATRIX of the consulted companies (nations, states), when forming Country Projects. In order to confer additional authority, importance, notoriety to a candidate, to a political project, modern social and political Strategies use, in a compulsory way, in all types of political campaigns, content, forms, methods and the authority of people of culture. Thus, Culture becomes an area of increased interest for politics and the politicians of all times.

Keywords: culture, cultural archetype, globalization, politics, behavioral model, freedom

Cultura înseamnă lărgirea minții și a spiritului. Sau, cum a spus Norman Mailer: „Fără cultură suntem cu toții doar bestii totalitariste”.

Introducere

Primăvara anului 2020 aduce o schimbare esențială în sistemul valoric care va structura și determina formarea majorității modelelor de comportament în societate.

Cultura, dacă doriți, este antemergătorul unei civilizații veritabile. Mai mult, noțiunea de CULTURĂ constituie un COD ce conține legi comportamentale, norme, simboluri, mituri și imagini, care pătrund în intimitatea individului uman, structurându-i, pe de o parte, instinctele și, pe de altă parte, orientându-i emoțiile. Orice societate modernă, civilizată tinde, prin modul de existență individualizată, să valorifice acest COD generic propriu, pentru a aduce la lumină esența sa caracteristică, particulară, deoarece globalizarea și, în special, cea culturală impune viziuni comune cu privire la nevoile autentice umane, care lasă loc pentru manifestarea particularităților culturale, geografice, istorice.

Arhetipurile culturale – temelie de bază întru edificarea unei construcții sociale competitive

Această diferențiere în colectiv și individual coexistă într-o relație strânsă de interacțiune și interconectare firească. Într-o lume modernă, atât de schimbătoare, când marea majoritate a principiilor guvernante e volatilă, anume ARHETIPURILE CULTURALE sunt temelie unică pe care te poți baza întru edificarea unei construcții sociale competitive și rezistente la provocările atât interne, cât și externe. Când spunem arhetipuri culturale subînțelegem valori, norme și artefacte care există într-un trecut ireversibil, dar care trebuie orientate pentru a valorifica CE este mai bun în individ și întreaga societate pentru un viitor mai bun. Pentru a concepe și dezvolta un model cât mai reușit de societate moldovenească civilizată și prosperă, algoritmele trebuie să fie setate în consonanță cu specificul mentalului colectiv tradițional. Soluția o găsim în ideile fundamentale, formatoare de personalitate a basarabeanului pe care le vociferează MITURILE, după care POVEȘTILE și, într-un final, modelele comportamentale tirajate și promovate de media prezentă. Baladele *Miorița*, *Meșterul Manole* insistă pe idea de **sacrificiu** individual întru binele

comun. Harap Alb este eroul viteaz, neînfricat, luptător, dar SINGUR/SOLITAR în lupta cu răul. Ileana Cosânzeana este un cumul de frumusețe, modestie, cumsecădenie, înțelepciune și răbdare.

Poveștile lui Ion Creangă plasează la un alt nivel, superior, formarea individului, care, de această dată, este parte componentă a unui grup social (poveștile *Capra cu trei iezi*, *Punguța cu doi bani*, *Prostia Omenească*, *Ivan Turbincă*, *Fata Babei și Fata Moșneagului* etc.).

Și iată că ajungem la modernul filosof basarabean Spiridon Vangheli. Acest *Guguță* (și prietenii săi) vorbește și cultivă **libertatea** interioară a individului uman în devenire.

Depinde de persoanele care controlează, în prezent, resursa administrativă din Moldova, dacă vor crea condiții optime pentru manifestarea liberă și creativă a individului. Și aici ar fi bine să fie preluate practicile europene moderne, unde atenția sporită este orientată spre dezvoltarea creativității, dar, în special, spre dezvoltarea educării emoționale.

Unul dintre cei mai reprezentativi gânditori ai genului aforistic mondial, Sorin Cerin, în lucrarea sa, publicată acum un an, *Viitorul îndepărtat al Omenirii*, a intuit schimbarea dramatică la nivel global, pe care o trăim azi cu toții într-o lume confuză, nouă, incertă. Filosoful decriptează atât de simbolic un alt Virus – Virusul Cunoașterii și consecințele emergente acestui proces: „Paradoxal, Libertatea de Sine a omului în loc să ducă la o expansiune a acestuia în exterior această expansiune se va dezvolta cu precădere în interiorul Ființei umane. După decriptarea Virusului Cunoașterii, Omul va realiza că Universul său interior nu diferă cu nimic față de Universul său exterior, întrucât tot ceea ce conține Conștiința sa că aparținând exteriorului său se află de fapt în interiorul său... Cea mai importantă schimbare pe care o va aduce decriptarea Virusului Cunoașterii sunt Noțiunile de Bine și Rău care vor primi cu totul alte valențe...” [1 p. 70-72].

Greșeala primordială făcută de factorii decizionali politici ai Republicii Moldova în ultimii 30 de ani a fost **ignorarea educației ca prioritate națională**. Accentele au fost puse pe tehnologizare, productivitate, demagogie, schimburi de percepții sociale, popularizarea libertății viziunilor și mijloacelor de expresie; construirea unui model iluzoriu de succes și reușită bazat pe muncă și implicare cu neglijarea introspecției, studiului aprofundat; îmbogățirea spirituală în defavoarea îmbogățirii materiale sunt doar câteva dintre piste false pe care a fost orientat discursul strategic de evoluției a Țării noastre din ultima vreme.

Componenta culturală, indispensabilă oricărei abordări, în ansamblu, al existenței unei societăți în anumite perioade istorice, este, cât de paradoxal nu ar suna, **unica care enunță calea corectă și simplă spre a evolua, și nu spre degradarea societăților** (economic și social). Dar, spre regret, nici azi Republica Moldova nu a ajuns, deocamdată, la conștientizarea legii de aur a succesului – cultura e cea care ne mișcă spre civilizație, dar nu orice civilizație aduce cu sine o dezvoltare a culturii. Altfel spus, cultura este un limbaj sigur pentru a trece de la *competitivitatea brutală* la o *competitivitate benefică*.

Pentru că, după cum insistă marii filosofi – cu cât un om este mai cultivat, cu atât el este mai bun!

Arhetipurile culturale sau ideile, comportamentele, cultura materială (instituții de cultură și obiectele materiale de artă) sunt sau ar trebui să fie pilonii de rezistență ai edificării statului modern Republica Moldova.

Republica Moldova are un trecut glorios prin oameni/caractere care au impus respect în întreaga lume (Ștefan cel Mare, Dimitrie Cantemir), dar și savanți, oameni politici, artiști care și-au realizat plener talentul în secolul trecut și în prezent în SUA (Hollywood-ul cinematografic înființat de descendenți din Moldova), Canada cu primarii săi de succes; artiști de top din întreaga Europă (numai istoria Mariei Cebotari cât face! – la cortegiul funerar al căreia, la Viena, au venit sute de mii de oameni, cum nu s-a întâmplat la funeraliile împăraților austro-ungari).

Astăzi avem prim-balerini moldoveni la Opera de Stat din Viena – Mihail Sosnovschi, solist ai celei mai prestigioase Orchestre Simfonice din lume – Opera Națională Bavareză din Munchen – Adrian Mustea (violă), Alexandra Conunova, Olga Losi, Valentina Naforniță, Dinu Tamazlăcaru, designer de modă cu origini *bălțene* – Diane von Furstenberg, brand mondial, și asta ar fi de mediatizat! Există sute de exemple. Pentru că a vorbi despre modelele de succes individual a reprezentanților unei națiuni mici, dar care sunt nume de referință în civilizația mondială – este o cale sigură de a forma caractere, de a construi o societate de oameni integri, demni.

Deoarece un popor, o națiune, un stat este puternic și respectat, în primul rând, prin cetățenii săi și valoarea acestora.

Statul – mijloc de creștere a calității noastre umane

A face politică înseamnă a lua parte, în mod activ, la viața publică. Politica mai este știința și arta de a governa un stat. Și aici cuvintele-cheie sunt – viață publică, știință, artă. Cele mai pertinente strategii de competiție politică insistă în explorarea la maxim a componentei emoționale a societății. Este o paradigmă de nezdruncinat faptul că *oamenii votează, ab ovo, cu inima și sufletul, și nu cu rațiunea*. Din care considerente, toți sftnicii, începând cu Machiavelli și terminând cu Manafort, Belkovski, Sitnikoff și alți profesioniști de top în materie de elaborare de strategie victorioasă electorală/politică, structurează construcția întregii campanii abordând MULTILATERAL latura senzorială/emoțională a grupurilor interconectate în proces – electori/candidați/formatori de opinie publică.

Esențială este relația de intercompletare dintre Cultură, Știință și Politică, după cum se întreabă și Pierre Bourdieu: „With which criteria is it possible to perform the conversion of ”universal” values of a cultural or scientific type into political values?” („Cu ce criterii este posibilă efectuarea conversiei valorilor „universale” de tip cultural sau științific în valori politice?” – tr. n.) [2 p. 334]. Și aici se intră direct în ARTĂ, care este *fiica libertății*, după cum susține Schiller. Artiștii, cu intuiția adusă la cote maxime, sunt născuți pentru a SIMȚI lumea. Ei își perfecționează talentul pentru a convinge și a pătrunde în sufletul a cât mai multor persoane, din dorința firească de a-i face mai buni, mai frumoși, mai liberi. Artistul consacrat este MAESTRUL care a găsit calea de acces în intimitatea publicului său. Iată de ce politicul, pentru a penetra și convinge cât mai multe persoane (diferite cum sunt toți indivizii umani), face uz de acest remediu sigur (plus valoare garantată prin atragerea de oameni de cultură în tabăra sa de susținători/părtași) pentru a-i cuceri pe alegători. Statistica demonstrează – cu cât mai multe celebrități din cultură/artă susțin o FORMĂ, aceasta câștigă detașat orice competiție.

Depășirea problemelor de ordin politic prin procedee de/din cultură este un PUNCT ÎNALT al evoluției din raportul politică-cultură. Farmecul constă în următorul truc – chiar dacă politicul face uz de cultură/artă pentru a-și atinge scopurile, nu întotdeauna elegante, odată stabilit contactul dintre aceste două entități, interconexiunea și *contaminarea* politicului prin cultură este inevitabilă. În acest sens, Margaret Thatcher afirmă: „Este o realitate eminentă importanța Culturii ca factor definitoriu ce contribuie la un succes economic, care influențează în egală măsură instituțiile sociale și cele politice” [3 p. 37].

Cultura transformă prin înnobilitate componenta politică și o face într-o manieră ilustră. Toate statele moderne civilizate, stabile economic și social, sunt lideri mondiali cu o luxuriantă latură a existenței artisticului/culturalului: Marea Britanie (Londra – centru mondial al culturii moderne, cu cele mai frumoase galerii de artă vizuală, cele mai talentate orchestre, MTV MusicAward, teatre, actori celebri, dramaturgi, filosofi, poeți...), Austria (Viena, Salzburg – centre gravitaționale ale vieții muzicale academice mondiale), SUA (un NY luxuriant artistic și o Metropolitan Opera, fără să mai vorbim de Hollywood), Rusia (cu Bolshoy și Tretiakov Galery), Italia (leagănul frumosului), Franța etc.

Arta/cultura este, de fapt, acea centrală energetică inepuizabilă care generează resurse pentru parcursul oricărui stat, pentru simplul motiv că spiritul curios al artistului și creativitatea sa curajoasă sunt motorul dezvoltării civilizate și progresiste ale unei națiuni. Odată ce arta îl înobilează pe om, într-o societate cu persoane ce au chipul și rațiunea luminate de cultură problemele existențiale primare se depășesc mult mai ușor, mult mai rapid și mai puțin dureros, deoarece omul cult știe să și audă, nu doar să asculte și să înțeleagă ce aude.

Astăzi trăim timpuri în care cele mai populare cuvinte în societate sunt și vor fi: creativitate, cultură, artă. Centrele strategice de consultanță și de formulare de direcțiuni pentru depășirea crizelor mondiale, globale și naționale insistă pe noțiunea de REINVENTARE a modelului valoric uman, unde la bază ar fi noțiunile de cunoaștere, studiu, cercetare cu un profund accent pus de dezvoltarea capacităților creative ale individului uman.

În Republica Moldova avem un sistem educațional european, avem instituții de cultură după modelul celor europene, internaționale, însă factorii decizionali care au posedat resursa administrativă până în prezent (vorbim de perioada de la Independență încoace) nu au finalizat ciclul firesc de existență a Artei, a Culturii, ca părți componente de bază ale unui stat civilizată. La nivel instituțional, Republica Moldova este perfect asigurată: avem **edificii de școli profesioniste** în domeniul tuturor artelor pe întreg teritoriul țării; avem **case de cultură** în teritoriu; avem **scene de teatru** în capitală; avem **săli de concert și de expoziții**; avem **centre universitare** dislocate... Suntem perfect dotați sub aspect de TALENT ARTISTIC, care este unul firesc pentru un moldovean, care chiar și dacă... *la un colt de masa plânge, la alt colț de masă cântă!*

Soluții

Nu ne rămâne decât să fortificăm prin calitate și condiții moderne accesibile **ACTUL DE STUDIERE** – profesorii, formatorii societății de mâine trebuie stimulați (financiar și moral) și interconectați internațional cu multă responsabilitate de STAT (instituții guvernamentale, autorități locale, președinție și parlament).

Un alt aspect de implementat ar fi acordarea de atenție, protecție și suport financiar creatorilor valoroși din țară prin simpla valorificare a dimensiunii internaționale de interconectare financiară a Moldovei cu toate fundațiile existente, prin încurajarea colaborării internaționale dintre instituțiile de învățământ pe platforme de comunicare de alternativă (încurajarea ONG-urilor de a desfășura astfel de activități, obligarea de către legiuitor a autorităților locale de a se implica financiar în realizarea de asemenea proiecte de INTERCONNECTARE).

De asemenea, ar trebui acordată o atenție sporită studiului MUZICII, ca cea mai populară formă de manifestare liberă și creativă artistică, fiind cea mai accesibilă artă. Orice sentiment uman poate fi și este redat prin muzică. Și nu e nevoie să știi să vorbești germana, rusa, engleza, chineza, ebraica, latina, suomi, araba sau oricare altă limbă pentru a înțelege ce a vrut să spună prin muzica sa Beethoven, Bach, Skreabin, Enescu și toți titanii culturii universale prin filosofia muzicii lor. Cum glumesc azi psihanalistii – *pentru ce e nevoie să mergi la psihanalist dacă este o Missa Si minor de Bach care e accesibilă de pe orice gadget...* Muzica e felul în care sună viața. Doar că popularitatea trebuie să fie acordată calității. Calitatea se asigură prin studiu, cunoaștere a interpretului, creatorului și ascultătorului. Popularitatea este emanația sufletului artistului, deoarece în muzică nu e loc pentru minciună, ea sună astfel fals. Tot ce e fals sau prea savant, lipsit de pasiune și sună *a gol* nu va dura în timp. Într-o altă dimensiune – muzica lui Bach e ascultată și pe terra, dar a *mers* și în cosmos (fragment din muzica sa, ca mesaj unic emanat de prima navă spațială pe care omul a trimis-o spre explorarea unor civilizații galactice în anii 60 ai secolului trecut). În același timp, cântecul *Sărut, Femeie, mâna ta* interpretat de Doina și Ion Aldea-Teodorovici este popular și azi, cum a

fost pe vremuri și va mai fi mult timp înainte. Muzica este un element definitiv al culturii. Astăzi, mai actuală ca oricând, noțiunea de globalizare sub aspect tehnologic, economic, politic devine de neconceput fără aspectul emergent Culturii unei națiuni.

Curiozitatea cunoașterii spirituale, virtuale, specifică speciei umane are, în prezent, o libertate totală. Primul contact, prima impresie pe care o au oamenii ce se intersectează cu background-ul specific fiecărui individ, națiuni este facilitată prin intermediul limbajului muzical care-i reprezintă. La un alt nivel, festivitatea de deschidere a campionatelor mondiale de sport este marcată prin intonarea imnurilor țărilor participante; la reuniunile șefilor de state și a delegațiilor oficiale – asemenea. *Oda Bucuriei* lui Beethoven și Schiller unește statele membre ale Uniunii Europene în aeroporturi, gări auto, gări feroviare, porturi navale etc., unde răsună muzică de ambianță caracteristică țărilor-gazdă. Oamenii se îndrăgosteau și se vor îndrăgosti la concerte *open Air*, la botez cântă imnuri, la trecerea în neființă se resemnează cu melodii și imnuri înălțătoare. De la Pitagora, care punea studiul muzicii alături de matematică, la Sherlock Holmes, care cânta la vioară, de la un simplu ofițer al armatei Rusiei Țariste, care știa toată muzica de la Bach la Offenbach, azi și președinți de state și lideri mondiali moderni cântă la instrumente muzicale! Moldova ar trebui să fie mai insistentă în susținerea instituțională și administrativă a muzicii și culturii, termenul modern corespunzător fiind educație emoțional-creativă, pentru a avea cetățeni mai frumoși, mai buni și mai fericiți.

Concluzii

Moldova are o construcție propriu-zisă a matricei civilizaționale sociale cu o formă distinsă. Activarea funcțională a acesteia trebuie să devină o prioritate pentru agentul guvernamental responsabil. Structura există și funcționează în regim econom. Cultura/arta impulsionează toată societatea către progres și civilizație *benefică*. Pentru a porni această structură la turații maxime acest domeniu social are nevoie de BUNĂ INTENȚIE și de susținere din partea FACTORULUI ADMINISTRATIV/POLITIC. În prezent discursul public al liderilor actuali din Moldova emană cultură interioară, caracter, cunoștințe și spirit vizionar.

Și dacă *Cultura nu are ce căuta la Palat, dacă este invitată să intre târâș și în genunchi, EA intră în picioare, cu capul sus*, după cum spuneau filosoffii. Cred că a venit momentul pentru dialogul demn în PALATUL Conducător al Țării pentru binele comun al Republicii Moldova.

A venit timpul să recuperăm imaginea pierdută a unei Moldove de Succes.

Referințe bibliografice

1. CERIN, S. *Viitorul îndepărtat al Omeniri: Aforizme filozofice*. București: Editura Lulu Inc, 2019. ISBN 978-03599-0086-2.
2. BOURDIEU, P. *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*. Paris: Minuit, 1989. ISBN 978-27073-1279-5.
3. Тэтчер, М. *Искусство управления государством. Стратегии для меняющегося мира* [online]. Москва: Альпина Паблицер, 2014 [accesat 14 noiem. 2022]. ISBN 978-5-9614-1928-3. Disponibil: http://loveread.ec/view_global.php?id=43779.

**Culegerea este indexată în baza de date
națională: Instrumentul Bibliometric Național (IBN)**

**Cerințele față de autori și procedura de recenzare peer review pot fi consultate pe site-ul
AMTAP:
<https://revista.amtap.md/wp-content/uploads/2019/10/Cerinte-autori.pdf>
Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD-2009**