

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

8 decembrie 2023

CHIȘINĂU, 2024

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

8 decembrie 2023

CHIȘINĂU, 2024

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., prof. univ., AMTAP

MEMBRI:

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

Victoria MELNIC, dr., prof. univ., Maestru în Artă, rector, 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

Redactor coordonator: **Rodica AVASILOAIE**, directoarea Bibliotecii AMTAP

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

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

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

Asistență computerizată: **Rodica AVASILOAIE**, directoarea Bibliotecii AMTAP

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, 8 decembrie 2023 / colegiul de redacție: Svetlana Badrajan (redactor-șef) [et al.]. – Chișinău : AMTAP, 2024. – 129 p.

Antetit.: Ministerul Culturii al Republicii Moldova, Ministerul Educației și Cercetării al Republicii Moldova, Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Școala doctorală *Studiul artelor și culturologie*. – Texte : lb. rom., rusă. – Rez.: lb. rom., engl., rusă. – Referințe bibliogr. în subsol.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

ISBN 978-9975-176-04-0 (PDF).

7(082)=135.1=161.1

C 94

CUPRINS

Artă muzicală Musical art

DIANA COMAN

UNELE CONSIDERAȚII PRIVIND EVOLUȚIA TEATRULUI LIRIC ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI (REPUBLICA MOLDOVA)

SOME CONSIDERATIONS ON THE EVOLUTION OF THE LYRIC THEATRE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY (REPUBLIC OF MOLDOVA)6

ALEXANDRU JUNCU

PIESĂ DE CONCERT PENTRU TROMBON ȘI PIAN DE DAVID FEDOV

CONCERT PIECE FOR TROMBONE AND PIANO BY DAVID FEDOV14

DUMITRU HANGANU

CONCERTUL PENTRU TROMPETĂ (IN B) ȘI ORCHESTRĂ DE ALEXANDR MULEAR: REPERE INTERPRETATIVE

CONCERTO FOR TRUMPET (IN B) AND ORCHESTRA BY ALEXANDER MULEAR: INTERPRETATIVE ASPECTS25

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ МОРИСА РАВЕЛЯ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ КОМПОЗИТОРА

CICLURILE VOCALE ALE LUI MAURICE RAVEL ÎN TEZAUURUL ARTISTIC AL COMPOZITORULUI

THE VOCAL CYCLES OF MAURICE RAVEL IN THE COMPOSER'S CREATIVE HERITAGE36

DANIELA TROCINEL

CICLUL *ECOUL CODRILOR* PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE ALEXANDR MULEAR: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE

THE ECHO OF THE FORESTS CYCLE FOR VIOLIN AND PIANO BY ALEXANDER MULEAR: COMPOSITION PECULIARITIES43

DIANA VALUȚA-CIOINAC

ROMANȚA DE CIRCULAȚIE FOLCLORICĂ *INIMA MI-E PLINĂ*: PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE

THE ROMANCE OF FOLKLORE CIRCULATION *INIMA MI-E PLINA (MY HEART IS FULL)*: INTERPRETATIVE PECULIARITIES 50

INSSA SEDÎH

СМЕШАННЫЕ ЖАНРЫ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ДУБОССАРСКОГО: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

GENURILE CAMERAL-INSTRUMENTALE MIXTE ÎN CREAȚIA LUI BORIS DUBOSARSCHI: STABILIREA PROBLEMEI

MIXED GENRES IN THE CHAMBER-INSTRUMENTAL WORKS BY BORIS DUBOSARSCHI: SETTING THE PROBLEM56

RADU CAZAC

TRIO PENTRU VIOARĂ, CLARINET ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA: ASPECTE CARACTERISTICE DE LIMBAJ

TRIO FOR VIOLIN, CLARINET AND PIANO BY OLEG NEGRUȚA: CHARACTERISTIC ASPECTS OF LANGUAGE63

**Artă teatrală, multimedia, arte plastice și decorative
Theater Art, Multimedia and Fine, Decorative Arts**

DUMITRU OLĂRESCU

CINEASTUL VLAD DRUC DESPRE PĂMÂNT ȘI OAMENI

FILMMAKER VLAD DRUC ABOUT *LAND AND PEOPLE*73

VIOLETA GORGOS

ARTĂ ȘI CULTURĂ ÎN SERIALUL TELEVIZAT *IDENTITATE BASARABIA*

ART AND CULTURE IN THE TV SERIES *IDENTITY BESSARABIA*79

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN

IMAGINEA FEMEII ÎN REVISTELE DE CRONICĂ CINEMATOGRAFICĂ PRODUSE ÎN RSSM

THE IMAGE OF THE WOMAN IN THE CINEMATOGRAPHIC CHRONICLE NEWSREELS PRODUCED IN THE MSSR86

EMIL GAJU

REFLECȚII ASUPRA EXEGEZEI SCENICE ÎN SFERA REGIEI CONTEMPORANE

REFLECTIONS ON STAGE EXEGESIS IN THE SPHERE OF CONTEMPORARY DIRECTING92

OLGA TRIBOI, SVETLANA TÎRȚĂU

N.EVREINOV – *TEATRALITATEA ȘI MONODRAMA CA O PROIECȚIE A SUFLETULUI PERSONAJULUI CENTRAL ÎN LUMEA EXTERIOARĂ*

N. EVREINOV – *THEATRICALITY AND MONODRAMA AS A PROJECTION OF THE CENTRAL CHARACTER'S SOUL INTO THE OUTSIDE WORLD*105

NINA ERMICIOI, SVETLANA TÎRȚĂU

КИТАЙСКАЯ МУДРОСТЬ И КАТЕГОРИИ АЗИАТСКОГО ТЕАТРА В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

FILOZOFIA CHINEZĂ ANTICĂ ȘI CATEGORII ALE TEATRULUI ASIATIC ÎN DIMENSIUNEA DRAMATURGICĂ A LUI BERTOLT BRECHT

ANCIENT CHINESE PHILOSOPHY AND THE CATEGORIES OF ASIATIC THEATRE IN BERTOLT BRECHT'S DRAMATURGICAL DIMENSION113

ZINICA NOUR-APOSTOL

**VALORIFICAREA RESURSELOR ARTELOR VIZUALE – METODĂ
EFICIENTĂ ÎN EDUCAȚIA ELEVILOR DIN CLASELE PRIMARE**

**CAPITALIZING ON VISUAL ARTS RESOURCES – AN EFFICIENT METHOD IN THE
EDUCATION OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS 121**

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

UNELE CONSIDERAȚII PRIVIND EVOLUȚIA TEATRULUI LIRIC ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI (REPUBLICA MOLDOVA)

SOME CONSIDERATIONS ON THE EVOLUTION OF THE LYRIC THEATRE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY (REPUBLIC OF MOLDOVA)

DIANA COMAN¹,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0007-3437-7905>

CZU 782.1.036(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.01>

Dezvoltarea genului operistic la confluența secolelor XX-XXI în Republica Moldova reprezintă un amalgam de oportunități și constrângeri, care reflectă schimbările semnificative ce s-au produs în contextul istoric și cultural, influențate de evoluția societății și a tehnologiei. În cadrul acestor două perioade distincte, există anumite tendințe și evoluții care merită să fie analizate mai în detaliu.

Cuvinte-cheie: arta lirică, opera istorică, opera eroică, opera de cameră, opera-basm, tragedia lirică, mono-opera, drama muzicală, opera-balet, dramaturgia muzicală

The development of the operatic genre at the confluence of the 20th and 21st centuries in the Republic of Moldova represents an amalgam of opportunities and constraints, reflecting significant changes in the historical and cultural context, influenced by the evolution of society and technology. Within these two distinct periods, there are certain trends and developments that merit further analysis.

Keywords: lyric art, historical opera, heroic opera, chamber opera, opera-fairy tale, lyric tragedy, mono-opera, musical drama, opera-ballet, musical dramaturgy

¹ E-mail: comandiana18@gmail.com

Introducere

Evoluția teatrului liric autohton este esențială pentru înțelegerea și analiza procesului de dezvoltare a culturii muzicale. Fiecare fenomen artistic din istoria operei naționale are un rol valoros în constituirea acestui proces și în conturarea identității noastre culturale.

Perioada sovietică (1950-1991) a fost importantă în istoria teatrului de operă, fiind caracterizată de asimilarea canoanelor de gen și de influența puternică a ideologiei și politicilor culturale ale regimului comunist. Pe parcursul acestei perioade, creațiile artistice din domeniul operistic au fost supuse frecvent unor cerințe ideologice și propagandistice rigide impuse de regimul comunist. Înțelegerea acestei perioade este crucială pentru evaluarea dezvoltării teatrului de operă în contextul istoric și cultural mai larg, evidențiind interacțiunea complexă dintre artă și politică într-o societate totalitară.

Începând cu anii 1990 și continuând până în prezent, odată cu destrămarea Uniunii Sovietice, genul operistic a intrat într-o perioadă de transformare și diversificare. Această etapă se caracterizează prin intersecția soluțiilor canonice și acanonice, evidențiind o tendință către amalgamarea trăsăturilor diferitelor tipuri de opere.

Perioada sovietică: considerații generale

Creația de operă în Republica Moldova cuprinde două perioade distincte, fiecare din ele constând din valori artistice, realizări și eșecuri, constrângeri și oportunități.

Prima perioadă, cea sovietică, s-a remarcat printr-o centralizare puternică a controlului asupra artei și culturii, cu scopul de a sublinia și promova mesajele și ideologiile comuniste predominante. În contextul acestui control asupra creației artistice, operele din Moldova au prezentat anumite trăsături distinctive, concepute pentru a sublinia și a promova ideologia comunistă. Opera sovietică a fost supusă unor cerințe ideologice stricte impuse de regimul comunist, fiind necesar ca creațiile artistice să reflecte idealurile comuniste și să promoveze valorile și eroii revoluției.

Astfel, operele din Moldova au abordat tematici legate de lupta pentru egalitate socială, construcția socialismului și figura eroului muncitoresc. Aceste opere au servit ca mijloc de propagandă pentru valorile și obiectivele regimului comunist, contribuind la consolidarea ideologică a societății sovietice și la promovarea unei imagini pozitive a sistemului comunist în ochii publicului.

În acest sens, par foarte elocvente mărturiile lui Ion Druță, care, referindu-se la perioada anilor '50 ai secolului trecut nota următoarele: „Uniunile de creație sunt sub o supraveghere specială, continuă din partea statului, pentru că talentul ca atare era considerat

de puterea sovietică nu ca o înzestrare a unui anumit individ, ci ca un bun al regimului, care însă prezenta un anumit pericol, era o armă, poate chiar mai periculoasă decât arma propriu zisă. Și, pentru asta, talentele trebuiau ținute în evidență și sub un control cât mai sever... Înainte de a scrie ceva, lucrarea apare în capul creatorului sub formă de vis, dorință, idee. Uite acolo ea trebuia cât mai operativ găbjită, încolonată, supusă unui control riguros” [1 p. 103].

Opera sovietică din Moldova a fost utilizată ca instrument pentru promovarea valorilor sociale și morale considerate importante de către regimul comunist. Printre ele se numără solidaritatea, lupta de clasă, munca în echipă, patriotismul ș.a. Personajele și povestirile din operele acelei perioade au fost adesea concepute pentru a ilustra aceste valori și pentru a inspira publicul să le adopte.

În pofida controlului strict al ideologiei sovietice, opera din Moldova a reușit să-și mențină anumite elemente distinctive naționale, evidențiind tradițiile, limba și cultura moldovenească. Totuși, acest aspect național a fost în general subordonat ideologiei comuniste și a fost accentuat într-un mod care să corespundă intereselor sovietice.

Una dintre puținele căi de emancipare creativă în această perioadă era reprezentată de utilizarea folclorului și a tradițiilor locale. Anumite opere din Moldova din acest interval de timp au fost influențate de această oportunitate, integrând motive și elemente specifice culturii moldovenești în muzică și în libret. Aceste opere au avut adesea rolul de a sublinia identitatea națională și de a întări sentimentul de apartenență la patrie. Ca și exemple pot servi operele *Glira* de Gh. Neaga, *Păcală și Tândală* de V. Verhola.

Există și câteva excepții notabile, ca, de exemplu, opera *Casa mare* de M. Kopîțman, scrisă pe baza dramei cu aceeași denumire de I. Druță, *Unchiul meu de la Paris* de Z. Tcaci, după romanul semnat de Aureliu Busuioc, în care compozitorii au reușit să-și exprime viziunea artistică în ciuda constrângerilor politice. Aceste excepții au fost apreciate adesea pentru originalitatea lor și pentru capacitatea de a transcende ideologiile contemporane.

În general, creațiile de operă din Moldova în perioada sovietică au reflectat interacțiunea complexă dintre ideologia comunistă, coloritul național local și tradițiile culturale moldovenești. Aceste opere au servit ca mijloc de propagandă pentru promovarea ideologiilor sovietice, dar totodată au contribuit într-o anumită măsură la consolidarea identității naționale în cadrul unei conjuncturi politice și ideologice strâns controlate. Tematica creațiilor era strict subordonată, iar unele escapade erau abil canalizate și dozate.

Se utilizau instrumente specifice, cu certe semne caracteristice ale simbolismului politic, un exemplu elocvent reprezintă opera *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld. Opera a fost utilizată ca instrument de propagandă ideologică, promovând valorile și ideile comuniste.

Personajele și temele din operele compozitorilor din Moldova au fost adesea concepute pentru a sublinia victoriile și realizările revoluției socialiste, precum și pentru a critica inegalitățile sociale și injustițiile din epocile anterioare, pre-comuniste. „Tematica, natura genuistică, stilul primelor mostre ale operei naționale corespund întrutotul cu paradigma muzicii sovietice, iată de ce un rol hotărâtor în alegerea subiectelor l-a avut exemplul școlii componistice ruse: de-a reflecta trecutul eroic al poporului, lupta acestuia pentru echitate socială în care sunt ajutați, de regulă, de frații ruși și ucraineni. În consecință, un rol central l-a ocupat tematica operei eroice pe tema revoluției și a celor două războaie”, notează E. Mironenco [2 p. 30].

Unele opere din Moldova au avut ca temă emanciparea și solidaritatea proletară, evidențiind lupta muncitorilor și a țăranilor pentru drepturile lor și pentru o viață mai bună. Aceste opere au fost proiectate pentru a inspira publicul să se identifice cu clasele muncitoare și să sprijine idealurile comuniste. Drept exemplu pot servi *Grozovan* de D. Gherșfeld, *Balada eroică* de A. Stârcea.

În ceea ce privește aspectul limbajului muzical, genul operistic din Republica Moldova a împrumutat adesea elemente din folclorul moldovenesc, integrându-le în structura lui compozițională. Totuși, operele au fost în general conforme cu stilul muzical sovietic, impus de realismul socialist, având adesea o orchestrare grandioasă și melodii patetice, înflăcărate care să exprime idealurile și emoțiile personajelor.

Ilustrând acest punct de vedere, putem privi paleta diversificată de genuri din opera națională din perioada menționată. Un accent deosebit s-a pus pe opera eroică, cu exemple precum *Grozovan*, *Aurelia*, *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld, *Balada eroică* de A. Stârcea. Cu toate acestea, aproape niciuna dintre operele enumerate nu poate fi considerată un exemplu pur al genului, fiecare demonstrând trăsături ale altor tipuri de gen: în *Grozovan* – ale operei epice, în *Aurelia* – ale operei-lied, în *Balada eroică* – ale dramei lirice, *Serghei Lazo*. Repertoriul includea, de asemenea, câteva tipuri specifice: opera pentru copii (*Lupul mincinos* de Z. Tcaci și *Karlsson și piciful* de A. Gherșfeld), opera epică (*Grozovan* de D. Gherșfeld, *Glira* de Gh. Neaga), opera lirico-psihologică (*Casa Mare* de M. Kopîțman, *Unchiul meu de la Paris* de Z. Tcaci), opera comică (*Păcală și Tândală* de V. Verhola), opera-satiră (*Dragonul* de E. Lazarev), opera istorică (*Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea), mono-opera (*Nefertiti* de Gh. Neaga).

Astfel, în perioada sovietică, creațiile de operă din Moldova au fost influențate în mare măsură de cerințele ideologice și estetice ale regimului, promovând valorile și idealurile comuniste într-un mod accesibil și inspirat pentru publicul larg. Trebuie de amintit și despre soarta scenică a unor creații de operă: *Glira* de G. Neaga a fost obstrucționată după prima

prezentare, opera *Casa Mare* a fost interzisă după plecarea lui M. Kopîțman din țară, *Balada eroică* de A. Stârcea – supusă a trei redacții și abia ultima a satisfăcut „hudsovetul”, *Păcală și Tândală* de V. Verhola – montată după zece ani de la moartea compozitorului.

Perioada post-sovietică, în ansamblu, se caracterizează printr-o schimbare și diversificare în genului de operă, marcând o evoluție semnificativă către o mai mare libertate creativă, estetică și culturală sporită.

Compozitorii și regizorii au început să exploreze noi direcții artistice, care relevă diverse influențe și experimentează cu forme și tehnici inovatoare. Această evoluție a condus la apariția unor opere care combină elemente tradiționale cu inovații contemporane, contribuind la crearea unui peisaj operistic mult mai variat și plin de viață.

Pentru a ilustra aceste tendințe, putem menționa câteva dintre cele mai cunoscute creații ale compozitorilor din Republica Moldova:

Opera *Decebal* în trei acte, compusă de T. Zgureanu în anul 1998, pe un libret al poetului V. Teleucă, a avut prima audiție în varianta de concert în septembrie 2002 pe scena Operei Naționale. Din punct de vedere al genului, prin sintetizarea operei cu oratoriul, prin introducerea unor elemente de pastorală și a unui fragment din *Recviem*, *Decebal* de T. Zgureanu se încadrează într-un mixt genuistic, ilustrând perioada de suprapunere a soluțiilor canonice și acanonice. Totodată, datorită structurii numerice și utilizării unui limbaj muzical destul de tradițional, această operă se aliniază la direcția de dezvoltare a genului de operă stabilită de predecesori.

Opera lui Gh. Ciobanu *Ateh sau revelațiile prințesei khazare* a fost semnată în anul 2004 pe un libret scris de compozitor pe baza celor *Trei monologuri ale Ateh* din *Dicționarul khazar: roman-lexicon în 100 000 de cuvinte* de Milorad Pavić și reprezintă un fenomen nou, pentru Republica Moldova. Este vorba de adaptarea pe scenă națională a unui gen sintetic cum ar fi mono-opera-balet.

Opera *Apolodor, călătoria unui pinguin* a aceluiași Gh. Ciobanu, după cunoscutul poem al scriitorului român Gellu Naum, reînvie tradiția operei pentru copii și părinți. *Apolodor* ocupă un rol important atât în creația compozitorului, cât și în dezvoltarea și promovarea lucrărilor muzical-dramatice adresate copiilor. Într-adevăr, în perioada post-sovietică, începând cu anii 1990 și continuând până în prezent, teatrul de operă a experimentat o transformare semnificativă și o diversificare a stilurilor și abordărilor. Această etapă este caracterizată de o suprapunere a soluțiilor canonice și acanonice, în care se observă o tendință

către sintetizarea trăsăturilor diferitelor tipuri de opere. În continuare, vom detalia câteva aspecte cheie ale acestei evoluții.

Odată cu schimbarea contextului socio-politic, compozitorii de operă au fost eliberați de constrângerile ideologice și au început să experimenteze cu noi stiluri, forme și tehnici. Această perioadă a fost marcată de o explorare a limitelor genului operistic, inclusiv prin integrarea elementelor de teatru experimental, multimedia și tehnologie avansată.

În timp ce teatrul de operă a fost deschis spre inovație, s-a observat și o reevaluare a tradițiilor și a moștenirii culturale. Compozitorii au căutat să îmbine elemente din repertoriul clasic cu influențe contemporane, creând opere care să reflecte atât o înțelegere profundă a tradiției, cât și o perspectivă modernă asupra lumii.

Se deschid noi oportunități pentru integrarea unei mai mari diversități culturale și estetice în teatrul de operă. Pe măsură ce se intensifică interacțiunea cu lumea occidentală și accesul la o varietate mai mare de forme de artă și cultură, teatrul de operă devine tot mai divers și eclectic în stiluri și tematici. Autorii încep să exploreze și să îndeplinească elemente din alte tradiții muzicale și culturale în operele lor, contribuind la o mai mare diversitate estetică și culturală în peisajul operei contemporane.

Teatrul de operă s-a adaptat și la schimbările sociale și tehnologice din această perioadă, utilizând noi tehnologii în producții și adaptându-se la noile medii de consum cultural, cum ar fi televiziunea și internetul. Această adaptare a contribuit la creșterea accesului publicului la opera contemporană și la îmbunătățirea experienței de consum.

Din 1991 încoace, compozitorii din Moldova au creat opere în diferite stiluri și genuri muzicale. Deși nu pot lista toate operele create în această perioadă, iată câteva dintre lucrările semnificative și menționate mai sus ale unor compozitori moldoveni din această perioadă: Opera *Decebal* de T. Zgureanu; *Ateh sau relevațiile prințesei khazare* și *Apolodor, călătoria unui pinguin* de Gh. Ciobanu; opera *Ștefan Cel Mare*, compusă de Gh. Mustea (nemontată). În această perioadă, s-a remarcat și o reevaluare a tradițiilor muzicale și culturale specifice Moldovei. Operele au explorat tematici și motive inspirate din folclorul și tradițiile locale, contribuind astfel la întărirea identității culturale a Republicii Moldova.

Odată cu dobândirea unei mai mari libertăți artistice, opera din Republica Moldova a început să abordeze subiecte sensibile și controversate, cum ar fi problemele sociale, politice și morale. Aceste opere au avut adesea un impact profund asupra publicului și au servit ca mijloace de exprimare a preocupărilor și aspirațiilor societății moldovenești. În perioada post-sovietică, teatrul de operă din Republica Moldova a dezvoltat colaborări mai strânse cu comunitatea artistică internațională, lucrând alături de artiști și instituții din alte țări. Aceste

parteneriate au contribuit la îmbogățirea și diversificarea repertoriului operistic din Moldova și la promovarea artei naționale la nivel global. O importantă deosebită îl are în acest context Festivalul Internațional de Operă și Balet *Maria Bieșu*.

În contrast cu tradiționalismul, multe opere moldovenești din această perioadă au fost caracterizate și de o abordare inovatoare și experimentală. Compozitorii au încercat să îmbine elemente din diverse genuri muzicale sau să exploreze noi tehnici de compoziție și de aranjament orchestral pentru a crea opere cu o sonoritate contemporană și proaspătă.

Unii compozitori din Republica Moldova au adoptat o abordare sintetică, fuzionând în creațiile lor diferite stiluri muzicale sau incorporând influențe din alte genuri muzicale, cum ar fi jazz-ul, rock-ul sau muzica electronică. Aceste lucrări au creat un peisaj sonor complex și variat, reflectând diversitatea culturală și estetică a lumii contemporane (rock opera *Miorița*, de L. Știrbu).

Opera din Republica Moldova în această perioadă a fost adesea asociată cu colaborări interdisciplinare, aducând împreună artiști din diferite domenii, cum ar fi muzica, teatrul, dansul, filmul și artele vizuale. Aceste colaborări au dus la producții creative și inovatoare, care au integrat diverse forme de expresie artistică cu ar fi *Festivalul internațional VinOPERA*, *Festivalul de Muzică Clasică DescOperă*.

Concomitent cu oportunitățile, care au apărut în perioada de după 1991, au persistat și constrângeri majore. Lipsa mijloacelor financiare adecvate a constituit o piedică în dezvoltarea genului muzical-teatral, chiar și după dobândirea libertății artistice după independență. Resursele materiale insuficiente au afectat capacitatea instituțiilor culturale de a sprijini și promova noi producții muzicale-teatrale și de a oferi condiții favorabile pentru formarea și perfecționarea artiștilor și compozitorilor. Această lipsă de fonduri a condus la o restrângere a producțiilor artistice și a activităților de promovare culturală, limitând accesul publicului la genul muzical-teatral și diminuând impactul său cultural în societate. „Odată cu destrămarea fostului imperiu sovietic, pe parcursul ultimului deceniu al mileniului trecut Teatrul moldovenesc de operă traversează o dificilă perioadă de căutare a noii sale identități, inclusiv sub aspect financiar. Se observă o orientare cu predilecție spre spectatorul din străinătate în baza repertoriului verificat de-a lungul anilor și, în consecință, o reducere substanțială a numărului de spectacole în premieră. Considerăm că Liricul chișinăuian a făcut cu bună știință aceste concesii de ordin tactic din perspectiva unui câștig strategic de durată, aceasta fiind, realmente, unica posibilitate de a supraviețui sub aspect material”, descrie situația A. Dănilă [3 p. 36].

Concluzii

Perioada sovietică a avut un impact semnificativ asupra teatrului liric autohton, influențând atât creația operistică, cât și interpretarea și receptarea acesteia. Cerințe impuse de regim au avut un impact restrictiv asupra creativității și expresiei artistice, determinând uneori o stare de stagnare creativă și o uniformitate în manifestările artistice. Operele scrise în această perioadă au fost adesea modelate în conformitate cu ideologiile oficiale ale regimului, pierzând uneori din originalitatea și diversitatea artistică. În ansamblu, creațiile de operă din Republica Moldova în perioada de după 1991 și până în prezent au fost caracterizate de diversitate și inovație, reflectând evoluțiile și schimbările din societatea moldovenească și din peisajul cultural global.

Opera din Republica Moldova în perioada de la căpătarea independenței și până în prezent, a fost marcată de o reinventare, reflectând evoluțiile și schimbările din societatea moldovenească. Prin explorarea tradițiilor, diversificarea stilistică și abordarea unor teme sensibile, opera din Moldova și-a consolidat poziția ca parte integrantă a patrimoniului cultural al țării și a contribuit la promovarea identității și valorilor sale culturale.

Generalizând cele spuse mai sus putem afirma, că dezvoltarea genului operistic la confluența secolelor XX și XXI reflectă o evoluție complexă și dinamică, influențată de contextul istoric, politic și cultural. De la asimilarea canoanelor de gen în perioada sovietică la diversificarea și sintetizarea trăsăturilor în perioada post-sovietică, teatrul de operă continuă să fie un mediu în care artiștii pot explora și exprima diversitatea experienței umane.

Referințe bibliografice

1. DRUȚĂ, I. *Căsuța de la Răscruce. Proză memorialistică*. Chișinău: Cartier, 2018. ISBN 10:9789975862936.
2. MIRONENCO, E. *Creația componistică în Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI: (genurile instrumentale, teatrul muzical): autoref. tz. doct. habilitat în studiul artelor și culturologie*. Chișinău, 2016.
3. DĂNILĂ, A. *Apariția și evoluția Teatrului de Operă în Moldova. Interpreți și spectacole (1918–2000): autoref. tz. doct. habilitat în studiul artelor*. Chișinău, 2008.

PIESĂ DE CONCERT PENTRU TROMBON ȘI PIAN DE DAVID FEDOV

CONCERT PIECE FOR TROMBONE AND PIANO BY DAVID FEDOV

ALEXANDRU JUNCU²,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU [780.8:780.646.2]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.02>

Având în vedere aportul semnificativ al compozitorului David Fedov la dezvoltarea artei interpretative la instrumentele de suflat, autorul prezentului articol și-a propus ca scop analiza muzicologică și interpretativă a uneia dintre cele mai populare creații pentru trombon –Piesa de concert. Fiind scrisă în anul 1973, această creație este frecvent inclusă în repertoriul didactic la disciplinele de specialitate ale instituțiilor de învățământ muzical, în programul diferitor concursuri de interpretare. Astfel, autorul examinează limbajul muzical, arhitectura creației, mijloacele de expresie și formulează recomandări ce vizează modalitățile de interpretare și sugestii ce vor fi utile atât tinerilor interpreți cât și celor consacrați.

Cuvinte-cheie: analiză interpretativă, piesă de concert, trombon, David Fedov

Considering the significant contribution of composer David Fedov to the development of the performing art on wind instruments, the author of this article has set himself the goal of a musicological and interpretative analysis of one of the most popular compositions for trombone, the Concert Piece. Written in 1973, this work is frequently included in the didactic repertoire of specialized disciplines in music education institutions and in the program of various performance competitions. Thus, the author analyses the musical language, the architecture of the creation, the means of expression, and formulates recommendations concerning the methods of interpretation, and suggestions that will be useful to both young and established performers.

Keywords: interpretative analysis, concert piece, trombone, David Fedov

Introducere

O contribuție importantă la valorificarea artei interpretative la instrumentele de suflat a avut creația cameral-instrumentală a compozitorului David Fedov (1915-1984). Preferințele genuistice ale compozitorului s-au regăsit în cadrul pieselor instrumentale, printre care menționăm: *Capriciu moldovenesc* pentru trombon și pian (1964), *Piesă concertantă* pentru flaut și pian (1973), *Piesă concertantă* pentru trombon și pian (1973), *Două piese* pentru corn

² E-mail: alexandru.juncu@amtap.md

și pian (1977), *Două piese concertante* pentru trompetă și pian (1977), *Piesă* pentru flaut piccolo și pian (1978), *Piesă concertantă* pentru trompetă și pian (1982), *Piesă concertantă* pentru corn și pian (1982).

Deși repertoriul menționat este inclus frecvent în procesul didactic din cadrul instituțiilor de învățământ muzical și în programele diferitor concursuri de interpretare instrumentală, totuși, aceste lucrări au fost foarte puțin analizate de către muzicologii din Republica Moldova. Astfel, printre publicațiile științifice ale căror obiect de cercetare a fost creația lui D. Fedov sunt articolele *Valorificarea mijloacelor tehnico-expressive ale trompetei în lucrările Improvizație de Vladimir Rotaru și Piesă moldovenească de concert de David Fedov* semnat de Dumitru Hanganu [1] și *Significance of Concerto №.1 for piano and symphony orchestra by David Fedov for the evolution of the piano concerto in the Republic of Moldova*, autor Aliona Vardanean [2].

Scopul prezentului studiu constă în realizarea unei analize muzicologice și interpretative a *Pieseii concertante* pentru trombon și pian. Ca urmare, autorul își propune identificarea și analiza diferitor mijloace de expresie, formularea recomandărilor ce vizează modalitățile lor de interpretare.

Piesa concertantă pentru trombon și pian este scrisă în formă bipartită mare, alcătuită din două compartimente contrastante ca tempo și caracter – ***Andante un poco rubato*** și ***Allegro non troppo*** conform următoarei scheme:

	Intro	A				B								Coda
Tematism	<i>Intro</i>	<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>b</i>	<i>a₂</i>	<i>Intro</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d₁</i>	<i>f</i>	<i>c₁</i>	<i>d₂</i>	
Măsuri	1-10	11-18	19-26	27-34	35-43	44-51	52-59	60-75	76-83	84-99	100-117	118-127	128-143	144-156
plan tonal	<i>f-moll</i>	<i>f-c</i>	<i>b-f</i>		<i>f-c</i>	<i>F-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>d-moll</i>	<i>F-dur</i>	<i>d-F</i>	<i>Des-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>d-moll</i>	<i>F-dur</i>
Tempo	<i>Andante in poco rubato</i>					<i>Allegro ma non troppo</i>								

Prima secțiune, A, scrisă în tonalitatea *f-moll* începe cu o introducere de 10 măsuri în partida pianului, inițiată printr-o secvență armonică descendentă (măs. 1-6) de șase măsuri, ce reprezintă o construcție formată dintr-o succesiune de sextacorduri și cvartsextacorduri diatonice în modul minor natural. Sub aspect ritmic, compartimentul introductiv este omogen,

păstrând pe tot parcursul aceeași formula metro-ritmică. Un element distinctiv al discursului muzical din această introducere îi constituie elementul tematic din măs. 7-10, în care se evidențiază sunetul c^2 , imitând sonoritatea de clopote, fapt ce conferă materialului muzical un caracter monumental, măreț care va fi resimțit pe parcursul întregii mișcări (*Ex. 1*).

Exemplul 1

Andante in poco rubato

Andante in poco rubato

Secțiunea *a* demarează cu expunerea materialului tematic în partida trombonului în tonalitatea *f-moll*, antrenând registrul mediu al instrumentului ($c-f^1$) și fiind caracterizată prin prezența unor elemente modale cromatice, și anume treapta a IV-a și a VI-a ridicate. Planul dinamic al liniei melodice oscilează între *p* și *pp*, fiind perceput ca un moment de *respiro* după introducerea greoaie ce a sunat anterior. Melodia temeii este de origine vocală și poate fi asociată cu *doina*. Sistemul ritmic specific doinei – *parlando rubato*, este reflectat în indicațiile autorului din debutul piesei: *Andante un poco rubato*, ce denotă o stare contemplativă, narativă. La fel, trebuie să menționăm intonațiile *lamento*, de suspin (secunde mici ascendente și descendente), care sună ca un ecou al durerii și tristeții (*Ex. 2*).

Exemplul 2

9

Interpretarea compartimentului necesită o frazare amplă, cu aplicarea unei respirații profunde, prin repartizarea uniformă a acesteia pe întreaga frază muzicală care să asigure cantabilitatea melodiei și obținerea unui sunet bogat timbral. Abordând specificul aplicării respirației în actul interpretativ la trombon, cercetătorul american Adam Johnson

menționează: „Pentru a emite un sunet bogat timbral, este necesar ca interpretul să asigure presiunea necesară a aerului pentru susținerea frecvenței sunetului emis de ambușură. În plus, varietățile dinamice ale liniei melodice influențează în mod direct și modifică fluxul de aer” [3 pp. 27-28].

Un alt moment esențial este atenția sporită pe care interpretul trebuie să o acorde intonației sunetelor *h-c*, determinată de poziția culisei instrumentului. Astfel, pentru a facilita execuția notelor menționate se recomandă practicarea zilnică a diferitor exerciții pe game cu asistarea tunerului, corectând după caz poziția culisei.

Secțiunea A este scrisă în formă bipartită cu o mică repriză, iar conform *Schemei 1*, putem observa cum propozițiile sunt delimitate prin schimbarea pedalei ce se menține în partida pianului. Astfel, însăși tema constă dintr-o perioadă din 8 măsuri, care poate fi divizată în două propoziții egale (4+4), construite pe pedala tonicii – sunetul *f* în bas și sunetul *c* (cvinta tonicii) în registrul acut (Exemplul 2, m. 11). Acompaniamentul pianului este caracterizat prin utilizarea facturii omofono-armonice și a figurii ritmice apropiate celei din introducere, însă cu o mică schimbare a locului – inițial sunt două optime urmate de pătrime (partida mâinii stângi a pianului).

Deși planul dinamic al secțiunii vizate este axat pe nuanța *p*, sugerăm dezvoltarea dinamică continuă a frazei muzicale, în scopul creării unui caracter mai expresiv al liniei melodice, în concordanță cu caracterul și conceptul creației muzicale.

A doua propoziție începe în măsura 19, cu pedala formată din sunetul *b* la bas și *f* în registrul acut, relevând armoniasubdominantei, pe fundalul aceleiași figuri ritmico-intonative a acompaniamentului care se asociază cu sonoritatea de clopot. Acompaniamentul devine mai dinamic, datorită utilizării nuanței de *mf* și sunării octavelor din partida mâinii drepte de pe al doilea timp, cu o octavă mai sus. Acești factori amplifică starea de durere, însoțind totodată tema la trombon cu aceeași melodie (doar că pornește de la sunetul *f*) (*Ex. 3*).

Exemplul 3

De altfel, ca și în cazul altor instrumente de suflat de alamă, registrul acut are specificul său de emisie, condiționat de modul de gestionare a componentelor aparatului interpretativ la producerea sunetului muzical acut. A. Johnson explică: „Deoarece apertura ambușurii variază în dependență de înălțimea tonului emis, fluxul de aer trebuie să se adapteze de fiecare dată la aceste schimbări. Astfel, pentru sunete acute, apertura este mai largă, creând un spațiu mai mare al ambușurii și, prin urmare, o intensitate de aer mai mare. Pentru sunete grave, apertura este mai mică, necesitând un flux de aer mai mic” [3 p. 28]. Astfel, pentru a emite corect intonativ și timbral un ton acut, interpretul trebuie să coordoneze corect fluxul de aer expirat cu poziția ambușurii.

În cadrul secțiunii vizate un moment dificil îl constituie executarea articulației *legato* în măs. 21-22, determinată de registrul acut al instrumentului și pozițiile distanțate ale culisei. Pentru a facilita execuția corectă a articulației vizate recomandăm emiterea sunetului *b'* în poziția a 3-a auxiliară ceea ce va asigura trecerea lejeră către sunetul *as'*. Același A. Johnson menționează că „în frazele muzicale bazate pe articulația *legato*, spațiul sonor dintre note practic nu există; deci, trecerea de la o poziție la alta trebuie realizată în ultimul moment posibil, cât mai rapid” [3 p. 28]. Acest lucru se explică prin necesitatea de a evita glisarea notelor în momentul trecerii de la o poziție la alta.

Cu o recomandare asemănătoare vine și profesorul rus Boris Dikov, care în studiul său *Методика обучения игре на духовых инструментах (Metodica studierii interpretării la instrumentele de suflat)* conchide: „O dificultate aparte reprezintă articulația *legato* la trombonul cu culisă, unde interpretarea sunetelor necesită schimbarea foarte exact și într-o durată de timp foarte scurtă a culisei de la o poziție la alta. Operativitatea schimbării culisei cu ajustarea necesară a ambușurii, oferă interpretului posibilitatea de a obține un *legato* calitativ, evitând trecerea glisată de la un sunet la altul” [4 p. 51].

Următoarea secțiune *b* (m. 27-34) revine la dinamica de *p* însă melodia este ușor modificată, fiind utilizat preponderent motivul descendent din temă. Mișcarea ascendentă lină este înlocuită cu repetarea aceluiași sunet într-un triolet de optimi, urmat de o intonație de suspin (secundă mică descendentă) care se percepe ca un strigăt al sorții. În această variațiune se fac auzite mai pregnant intonațiile de jale, însemnând culminația dramatică a compartimentului. Modificările din partida solistului sunt amplificate și de pian prin înlocuirea ritmului prezent anterior cu o mișcare continuă de optimi fiind de asemenea adițional utilizate apogiaturile duble în fiecare măsură, creând astfel o stare de neliniște și

dramatism intens. Momentul culminant se atinge în măs. 34 – atunci când solistul menține sunetul *c*, iar cele două linii din partida pianului se mișcă în direcții opuse: în partida basului – descendent pe secunde (intonații de suspin), iar în partida mâinii drepte se atinge sunetul *c* din octava a treia, precedat de apogiaturi formate din patru șaisprezecimi, ce înconjoară sunetul *c*.

Un moment dificil este interpretarea frazei din măs. 27-34 în registrul acut la nuanța dinamică *pp*, ceea ce necesită un efort considerabil de la interpret și o coordonare precisă a respirației și ambușurii. De asemenea, deși în textul notografic nu sunt indicate careva ornamente, sugerăm introducerea unor apogiaturi în linia melodică, fapt ce va contribui la corelarea partidei solistice cu linia acompaniamentului pentru o redare mai corectă a conceptului și caracterului creației muzicale (*Ex. 4, 5*).

Exemplul 4

Exemplul 5

Mica repriză reia aproape fără schimbări prima expunere a temei prezentată în Exemplul muzical nr. 2. Diferența este completarea cu o măsură, ce de fapt în esență este repetarea măsurii anterioare cu o octava descendentă, și acompaniamentul pianului

reducându-se la un acord ținut timp de o doime. În acest moment are loc trecerea din tonalitatea de bază, *f-moll*, în omonima sa – *F-dur* (tonalitatea următoarei secțiuni):

Exemplul 6

Secțiunea B începe din măsura 44 odată cu schimbarea tempoului (*Allegro non troppo*), în tonalitatea *F-dur*. Această parte la fel debutează cu un compartiment introductiv, care sună în partida pianului și conține aceeași linie melodică pe sextacorduri însă segmentate în mișcare continuă de optimi, în registrele mediu și acut. Discursul este intens cromatizat, conținând aceleași intonații de suspin (*Ex. 6*).

În urma analizei secțiunii date deslușim o formă tripartită cu trăsături de rondo. Primul compartiment constă din două perioade (c și d) repetate formând o formă bipartită repetată cu varierea celei de a doua perioade. Materialul tematic sună în partida trombonului, având o melodie sprintenă, tempoul mișcat, cu salturi continue la interval de undecimă, iar pianului revenindu-i rolul de acompaniament. Caracterul devine mai vioi, datorită mișcării constante pe șaisprezecimi din partida mâinii drepte a pianului și a accentelor pe timpul relativ slab din partida mâinii stângi (*Ex. 7*).

Exemplul 7

Partida solistică caracterizată prin salturi la intervale de decimă (măs. 52–53) și cvartă (măs. 54-55), ornamentate cu *glissando* ascendent, imprimă melodiei un caracter jucăuș, dansant, de glumă, trezind în memorie imaginea unei hore vesele. Cugetând despre corectitudinea execuției salturilor, savantul rus Dmitri Rogal-Levitski afirmă că acest procedeu „sună cu atât mai calitativ, cu cât mai rapid are loc mișcarea culisei, și invers – cu atât mai caraghios, cu cât mai lent are loc glisarea ei” [5 p. 211].

Cea de-a doua perioadă – *d*, nu reprezintă un contrast puternic față de perioada *c*. Melodia este totuși mai dinamică, datorită utilizării trioletelor în mișcare continuă (*Ex. 8*).

Exemplul 8

57

5

p

Tema la fel conține intonații de secundă mică, însă datorită acompaniamentului vioi, caracterul episodului este mai vesel. După cum am menționat anterior, toată secțiunea B o putem asocia cu hora, fiindcă are un ritm preponderent dansant și sună în tonalitatea *F-dur* (*c*) alternată cu relativa ei – *d-moll* (*d*). Dacă prima perioadă se repetă practic identic, perioada *d* revine într-o nouă variantă: tema trece de la trombon la pian, în partida trombonului apar *glissando* ascendente de la diferite sunete, iar acompaniamentul din mâna stângă a pianului articulează acorduri sincopate (*Ex. 9*).

Exemplul 9

81

f

În plus, cea de-a doua propoziție, demarând în tonalitatea *F-dur*, realizează modulația spre *Des-dur* – tonalitatea în care va începe secțiunea mediană a formei tripartite (*f*).

Dorim să atragem atenția asupra interpretării notelor glissando din partida trombonului. Conform opiniei trombonistului american Stuart Dempster, există trei categorii distincte ale acestui tip de articulație [6 pp. 18-19]:

1. *Glissando normal*, la interpretarea căruia se iau în considerare pozițiile trombonului în limitele unei cvarte mărite.



Exemplul 9a

2. *Bent tone* (n.n. – ton distorsionat) se manifestă prin faptul că interpretul emite un ton și, păstrând aceeași poziție a culisei, modifică înălțimea sunetului prin intermediul ambușurii.



Exemplul 9b:

3. *Glissando armonic* este asemănător *Bent tonului* însă cu excepția faptului că se execută pe un interval mai mare. Acest efect este numit în jazz "drop", fiind probabil cea mai veche formă a procedurii prenotat.



Exemplul 9c:

Constatăm că în cadrul Pieseii de concert D. Fedov a reușit să folosească toate formele procedurii *glissando*, iar în secțiunea vizată utilizează cea de-a treia formă a articulației descrise. Este necesar să menționăm că în procesul interpretării pot apărea careva inexactități intonaționale, condiționate de schimbarea frecvență a pozițiilor culisei în procesul executării acestui ornament muzical.

Secțiunea mediană a compartimentului B (*f*) debutează în măsura 100 cu un tematism nou în partida solistului, bazat pe noi intonații cu alte accente metrice. Ritmul devine tot mai încordat – utilizându-se un mers continuu pe pătrimi cu punct (unite și peste bara de măsură). Destul de instabil tonal, acest episod intens cromatizat, cu egalări enarmonice între bemoli și diezi articulează o formă de perioadă asimetrică 8 + 10. Spre final, tema devine foarte agitată

(mai ales în partida pianului) prin mișcări continue ascendente cromatice, astfel fiind atinsă culminația întregului compartiment (*Ex. 10*).

Exemplul 10

Repriza revine în măsura 118 cu o variantă modificată ritmic a temei *c* atât în partida solistică cât și în acompaniament. Astfel pe lângă trăsăturile formei tripartite și a celei de rondo în compartimentul B al Piesei concertante se manifestă și trăsăturile formei de variațiuni, cele două perioade *c* și *d* fiind reluate de fiecare dată cu anumite modificări. În ultima repriză a temei *c* în locul mișcării uniforme de șaisprezecimi în acompaniamentul pianului observăm o factură acordică în care compozitorul utilizează figura ritmică de pătrimi cu punct preluată din compartimentul precedent (*Ex. 11*).

Exemplul 11

E

La reluarea temei *d* (*d*₂) la trombon aceasta apare într-o variantă ritmică nouă în care trioletele au fost înlocuite cu o mișcare uniformă de șaisprezecimi preluată parcă din acompaniamentul pianistic din *c*. În partida pianului revin acordurile în ritm sincopat din *d*₁. Deși în textul notografic nu găsim nici un fel de ornamente muzicale, recomandăm, totuși, completarea liniei melodice din partida solistică cu câteva figuri ornamentale care vor imprima muzicii mai mult spirit folcloric.

Piesa se încheie cu o Codă care începe din măsura 144 și durează 13 măsuri, întărind tonalitatea de bază – *F-dur* prin utilizarea preponderentă a acordurilor tonicii menținute pe parcursul a două măsuri după care sună II^6_5 urmat de DD^6_5 rezolvat în trisonul D. Această succesiune armonică se repetă de trei ori după care sună o pedală pe D tonalității de bază care durează trei măsuri și într-un final se rezolvă ferm în tonica *F-dur*. În codă observăm elemente intonaționale preluate din toate compartimentele anterioare, atribuindu-i astfel un caracter de sinteză.

Concluzii

Piesa de concert pentru trombon și pian de D. Fedov, analizată în prezentul articol, se distinge prin bogăția sa de mijloace de expresie, care contribuie la explorarea completă a potențialului sonor al trombonului. Prezenta lucrare, structurată într-o formă bipartită contrastantă care amintește compozițiile ce îmbină genurile folclorice tradiționale *Doină* și *Joc* caracteristice muzicii populare românești, se evidențiază prin următoarele aspecte:

1. Compozitorul a conceput piesa astfel încât să acopere întregul ambitus sonor al trombonului, lucru ce implică includerea frecventă a registrelor extreme ale instrumentului în linia melodică. O asemenea abordare oferă instrumentistului oportunitatea de a explora toată varietatea de sunete pe care trombonul le poate produce, de la note grave și puternice până la cele înalte și mai subtile.

2. În piesa sunt utilizate numeroase procedee contemporane de interpretare și efecte sonore originale, ce includ *glissando*-uri variate, care pot genera sonorități dramatice și expresive, precum și utilizarea ornamentelor muzicale, cum ar fi mordentul sau apogiatura. Procedee menționate contribuie la crearea unei palete sonore bogate și interesante în partida trombonului.

3. Interpretarea acestei creații muzicale necesită un nivel avansat de măiestrie și pregătire profesională. Piesa solicită instrumentistului să utilizeze procedee tehnice dificile și să creeze diverse efecte sonore. Această complexitate și cerința de interpretare avansată adaugă o dimensiune suplimentară operei, făcând-o potrivită pentru a fi abordată de către muzicieni experimentați.

În concluzie, reiterăm că *Piesa de concert pentru trombon și pian* de D. Fedov se remarcă prin utilizarea cuprinzătoare a potențialului sonor al trombonului, folosirea procedeelelor contemporane de interpretare care necesită un nivel înalt de pregătire muzicală. Aceasta reprezintă o lucrare provocatoare și captivantă care oferă instrumentiștilor o oportunitate de a-și demonstra abilitățile și de a crea experiențe muzicale complexe și expresive.

Referințe bibliografice

1. HANGANU, D. Valorificarea mijloacelor tehnico-expressive ale trompetei în lucrările improvizație de Vladimir Rotaru și piesă moldovenească de concert de David Fedov. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, 23 apr. 2021, Chișinău. Chișinău: AMTAP, 2021, vol.1, pp. 13–14. ISBN 978-9975-3453-3-0.
2. VARDANYAN, A. Significance of Concerto №.1 for piano and symphony orchestra by David Fedov for the evolution of the piano concerto in the Republic of Moldova. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2009. Chișinău: Notograf Prim, 2009, nr. 1/2(8/9), pp. 89–93. ISBN 978-9975-9501-3-8.
3. JOHNSON, A. *The fundamental approach to trombone technique: a comprehensive strategy for addressing common technical deficiencies in trombone performance*. Thesis: Muncie, Indiana (SUA), 2010.
4. ДИКОВ, Б. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музгиз, 1962.
5. РОГАЛЬ-ЛЕВИЦКИЙ, Д. *Современный оркестр*. Ч. 2. Москва: Госмузиздат, 1953.
6. DEMPSTER, S. *The Modern Trombone*. Athens, Ohio: Accura Music Inc., 1979. ISBN 978-0-918194-27-5.

CONCERTUL PENTRU TROMPETĂ (IN B) ȘI ORCHESTRĂ DE ALEXANDR MULEAR: REPERE INTERPRETATIVE

CONCERTO FOR TRUMPET (IN B) AND ORCHESTRA BY ALEXANDER MULEAR: INTERPRETATIVE ASPECTS

DUMITRU HANGANU³,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9901-1348>

CZU [785.6:780.646.1]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.03>

Anii '60 ai secolului XX constituie o etapă importantă în dezvoltarea artei muzicale naționale. O pleiadă de compozitori, prin activitatea lor prodigioasă, au reușit să creeze un fundament solid pentru constituirea unei școli de compoziție în spațiul Pruto-Nistrean. Interesul predominant a fost focusat pe genurile muzicii instrumentale, în special, se remarcă crearea unor valoroase Concerte pentru diferite instrumente. Printre acestea se numără și Concertul pentru trompetă și orchestră semnat de Alexandr Mulear. Lucrarea prezintă interes pentru cercetare, atât din punct de vedere al tratării genului și a mijloacelor compoziționale aplicate cât și din punctul de vedere interpretativ, al valorificării posibilităților expresive ale trompetei în tratarea conținutului ideatic al creației.

³E-mail: hanganutrumpet@yahoo.com

Cuvinte-cheie: *Alexandr Mulear, concert instrumental, trompetă, arhitectonică, limbaj muzical, interpretare, mijloace de expresivitate*

The 60s of the 20th century constitute an important stage in the development of national musical art. A multitude of composers, through their prodigious activity, managed to create a solid foundation for the establishment of a school of composition in the Pruto-Nistorean area. The predominant interest was focused on instrumental music genres, especially the creation of valuable Concertos for different instruments. Among them is the Concerto for trumpet and orchestra signed by Alexander Mulear. The work is of interest for research, both from the point of view of the treatment of the genre and the applied compositional means, as well as from the interpretive point of view, of capitalizing on the expressive possibilities of the trumpet in the treatment of the ideational content of the creation.

Keywords: *Alexandr Mulear, instrumental concerto, trumpet, architectonics, musical language, interpretation, means of expressiveness*

Introducere

Genul de concert instrumental ocupă un loc aparte în creația compozitorilor din Republica Moldova, atât prin semnificația și esența acestuia ca gen concertant cât și prin terenul vast de creativitate componistică pe care îl oferă. „Începând cu anii '40 ai sec. XX – ani de afirmare a școlii componistice profesionale – și până în prezent, ei (compozitorii – n.n.) au compus peste 80 de concerte instrumentale” [1 p. 706]. Anii '60 ai secolului XX sunt considerați importanți în stabilirea genului de concert instrumental în cultura muzicală basarabeană. Printre autorii unor lucrări mature și de valoare se numără David Gherlfeld, Valeriu Poleacov, Solomon Lobel, David Fedov, cărora li se alătură și Alexandr Mulear cu Concertul pentru trompetă și orchestră, „cu toate deosebirile dintre individuale, în aceste concerte s-au manifestat trăsături comune (...) influența folclorului, fie în forma imitării melodiilor și genului, fie în forma citării lui” [1 p. 707].

Alexandr Mulear (1922-1994), compozitor și profesor, a contribuit prin activitatea sa prodigioasă, în pofida intemperiilor din viața sa (încarcerarea în ghetoul din Transnistria în timpul celui de la Doilea Război Mondial) la dezvoltarea școlii naționale de compoziție. El „este una dintre personalitățile pleiadei de compozitori care s-a remarcat prin compunerea lucrărilor muzicale de o importanță majoră în dezvoltarea repertoriului interpretativ autohton (...). Lecțiile petrecute cu compozitorii Șt. Neaga, S. Lobel și L. Gurov au contribuit la formarea unor repere naționale în dezvoltarea sa ulterioară. Fiind și el, la rândul său, un iubitor de folclor autohton, de bogăția sonorităților populare, de intonațiile cântecelor și ale ritmurilor versatile ale dansurilor populare, a reflectat aceste trăsături în lucrările sale, în special, în limbajul și stilul său muzical, consemnând astfel o asimilare organică a elementelor muzicale de inspirație folclorică” [2 p. 17].

Palmaresul său componistic include lucrări de diferit gen, printre care creații camerale precum Cvartetul de coarde, Rondo pentru vioară, ciclul de Șase miniaturi pentru vioară și pian, Suite pentru cvartetul de coarde, Sonată pentru pian și opusuri de formă amplă cum ar fi: poemul simfonic *Haiducii*, *Uvertura Festivă* pentru orchestra simfonică, Rapsodia pentru orchestra populară, Baletul pentru copii *Făt-Frumos*, Poemul *Tatarbunar*, *Capriccio* și *Simfonieta* pentru orchestra simfonică.

Concertul pentru trompetă și orchestră a fost scris de către compozitorul și profesorul Alexandr Mulear în anul 1962. Autorul are doar un *Concert* pentru trompetă, dar acesta se bucură de popularitate printre interpreți, fiind o creație cu o dramaturgie bine încheată, oferind teren fertil de manifestare a abilităților interpretative muzicienilor trompetiști.

Aspecte ale structurii arhitectonice și limbajului muzical

De regulă, concertul instrumental se structurează pe trei părți. Această formă era caracteristică și lucrărilor scrise în anii '50-'60. Elena Mironenco menționează: „Toate concertele instrumentale din această perioadă sunt compuse după același principiu clasic – un ciclu tripartit, cu dramaturgia tempoului rapid – lent – rapid” [1 p. 707]. Concertul lui Alexandr Mulear iese din aceste tipare, fiind o noutate pentru acele timpuri. Lucrarea din punct de vedere arhitectonic este într-o singură parte, forma căreia este cea de sonată, schematic putem ilustra în felul următor:

Schema 1

Expoziția			Dezvoltarea			Repriza		Coda
TP	TS	TC	TP	TS	TC	TP	TS	TC
Cif. 0-1	4	7	Cif. 8	10	12	Cif. 14	16	Cif. 18

Materialul muzical denotă elemente de inspirație folclorică. Creația debutează cu o introducere în factura acordică la orchestră în tempoul *Allegro con espressivo*. Materialul muzical al introducerii constituie fundamentul intonațional pentru expunerea ulterioară a temei principale în partida solistului. Tonalitatea de bază este *b-moll*. Linia melodică, fiind dublată în octavă, creează o sonoritate masivă a orchestrei, iar nuanțele dinamice de *forte* și *sforzando* îi conferă un caracter dârz și autoritar, chiar destul de sever. La redarea acestei idei muzicale contribuie și accentele ritmice simetrice și asimetrice, ce determină caracterul ritmului de tip aksak. Din punct de vedere al armoniei, sunt utilizate acorduri diatonice (sunetul *la bemol* ce formează modul natural, în loc de *la becar* ce creează modul armonic) cu unele modificări (trisonul treapta a V-a (dominanta) coborâtă: *fa b-la b-do b*):

În continuare intervine solistul cu tema principală (TP), care dezvoltă aceeași atmosferă, promovează același caracter dârz, de luptă. Menționăm faptul că în această lucrare se conturează clar principiile genului de concert, unde tema este expusă inițial în orchestră, iar apoi în partida solistului. La fel ca și în textura introducerii, în tema trasată la trompetă persistă accentele ritmice, formula ritmică sincopată. Rolul orchestrei în acest compartiment este cel de suport armonic și ritmic. Astfel, în partida orchestrei se impun acorduri verticale pe timpii slabi, creând desenul ritmic asimetric și accentuând timpii slabi ai metrului.

Fraza a doua a temei principale este trasată în cifra 1, ea fiind mai desfășurată, conținând modificări în evoluția liniei melodice, dar rămânând a fi la fel de activă. Partida orchestrei este amplificată sonor, dezvoltată melodic și ritmic, utilizându-se aceleași accente ritmice și îmbogățită cu armonii noi precum dubla dominantă de sensibilă – tr. IV urcată *mi becar*.

Textura melodică și armonică este în permanentă mișcare și transformare, trecând prin diferite modificări și cromatizări. Cifra 3 reprezintă o scurtă punte, care delimitează hotarele temei principale și secundară (TS), având rolul și de introducere pentru tema secundară.

Tema secundară derivă intonațional din cea principală. Conținutul ideatic este diferit, determinat de maniera de expunere epico-narativă și respectiv de caracterul domol și senin. Linia melodică a temei secundare se constituie pe durate mari (comparativ cu cea principală, care conținea durate mărunte). Schimbarea tonalității în *F-dur* (dominantă tonalității de bază) la fel influențează sonoritatea și conceptul temei. Raportul tonal tema principală – tema secundară respectă rigorile clasice ale formei de sonată. Partida orchestrei susține tema prin pulsația ritmică perpetuă și îi oferă suport tonal și fundal armonic.

Cea de-a doua trasare a temei secundare are loc în cifra 5, în care se impune melosul popular. Astfel, linia melodică este îmbogățită cu diferite ornamente, modul dublu armonic contribuie la crearea sonorității în stil popular. Partida orchestrei participă și ea la crearea coloritului național prin pasaje ce ne amintesc de melosul folcloric, ornamentare cu triluri și exploatarea spectrului sonor al modului major dublu armonic. Totodată orchestra completează partida solistului prin contrapunct, creându-se un dialog armonic și melodios. Tensiunea sonoră crește treptat și ca o culminație survine un segment din orchestră, care ne amintește de cadență. Se mărește masiv linia melodică, discursul muzical este dinamizat prin factura acordică, nuanțe dinamice de *fortissimo*, diapazon înalt, producându-se o revărsare majoră a energiei acumulate.

Tema concluzivă (TC) este trasată începând cu cifra 7, care diminuează tensiunea și readuce atmosfera inițială al lucrării. Ea sună ca un recitativ *secco*, intonațional fiind axată pe melosul folcloric. Linia melodică este destul de modestă ca structură.

Tempoul *Moderato* indică începutul unui alt compartiment și anume – dezvoltarea. Acest compartiment poate fi asociat cu partea a doua din forma tripartită a concertului clasic. Caracterul și atmosfera generală a dezvoltării contrastează cu expoziția, este misterioasă, sumbră, chiar funebră, fiind redată printr-o pulsație constantă, formule ritmice punctate și de *triolet* în registrul grav al orchestrei. O senzație de extindere în spațiu o creează trecerea temeii din registrul grav în cel acut pe nuanța de *pp*.

Tema principală este trasată la cifra 8 în partida orchestrei, dezvoltarea se realizează în registrul grav, în caracter funebru indicat de autor prin *Moderato con tragico*. Putem susține ca ideea de vitalitate cedează celei tragice, eroul este epuizat și nu are dorință de a lupta în continuare. Linia melodică pare dezmembrată în fragmente intonaționale, este sincopată, dezvoltată cromatic. Persistă intonații asociate cu întrebarea – cvarta ascendentă, de suspin – secunda, iar expunerea lor în permanență indică spre ideea căutării de soluții, frământări, starea psihologică a eroului.

Partida solistului preia linia melodică și continuă expunerea în același caracter. Pulsația ritmică pe *triolet* constituie procedeul de bază al expunerii temeii principale în dezvoltare. Un moment important este dialogul dintre orchestră și solist – unul din subiecții discuției întreabă, iar celălalt răspunde. Treptat, pe parcursul desfășurării discursului muzical, atmosfera sumbră este depășită, începând cu cifra 10 sună tema secundară, care este ca o „lumină la capătul tunelului”. Linia melodică are un caracter festiv și pozitiv, fiind redată prin genul de marș. Partida trompetei expune tema secundară, iar partida orchestrei conturează suportul ritmic și armonic al genului de marș.

Impactul temeii secundare asupra desfășurării acțiunii din cadrul dezvoltării este unul imens. Ca rezultat tema principală preia ideea și caracterul optimist, pozitiv al acesteia. Astfel, de la cifra 11 tema principală în partida orchestrei sună în caracter domol, narativ și epic. Starea melancolică este abrogată de tema concluzivă (TC), care impune caracterul de la începutul lucrării, în tempoul *Allegro*. Linia melodică din partida solistului este dinamică, activă, expresivă, iar accentele ritmice și nuanțele dinamice pe *ff* readuc starea optimistă a concertului. Partida orchestrei susține armonic și formează suportul ritmic pentru solist.

Urmează culminația în partida solistului în „secțiunea de aur” a creației. Această culminație se construiește pe semnalul de chemare la alămuri, pe repetarea aceluiași sunet insistent în registrul acut al trompetei. Cadența solistului se produce la cifra 13, fiind expusă

în stilul recitativului secco. Linia melodică se bazează pe improvizație. Modul minor dublu armonic, formula ritmică pe *triolet* și cromatizarea ei indică spre melosul popular. Orchestra susține, completează partida solistului prin replici intonaționale din linia melodică.

Repriza întregii lucrări are loc de la cifra 14, debutând cu tema principală. În cadrul reprizei sunt readuse tematismul, caracterul, factura și rolurile solistului și orchestrei. Expunerea materialului muzical este similar începutului creației: mai întâi la solist, apoi în orchestră (cifra 15), fiecare subiect are rolul său în exprimarea conținutului și al ideii concertului. Tema principală, trasată în orchestră, este dinamizată, dublată în octavă, secvențată, cromatizată, creând impresia continuării compartimentului dezvoltării. Tot în partida orchestrei, cifra 16, urmează tema secundară, care capătă un caracter măreț, festiv, expusă în factură acordică, registrul acut, pe nuanța de *ff*, *maestoso*, totul contribuind la modificarea conținutului temeii, transformându-se, aceasta creează imaginea sonoră glorioasă (deși era unica temă melancolică și epică).

Totul se amplifică, se dinamizează în compartimentul Coda, și se revarsă în tema concluzivă (TC) din partida solistului, cifra 18, care are funcția de a confirma gloria și caracterul festiv al întregii creații. Pe insistența sonorității intervalului de secundă, registrul acut și expunerea în unison, încheie lucrarea măreț și afirmativ.

Particularități interpretative

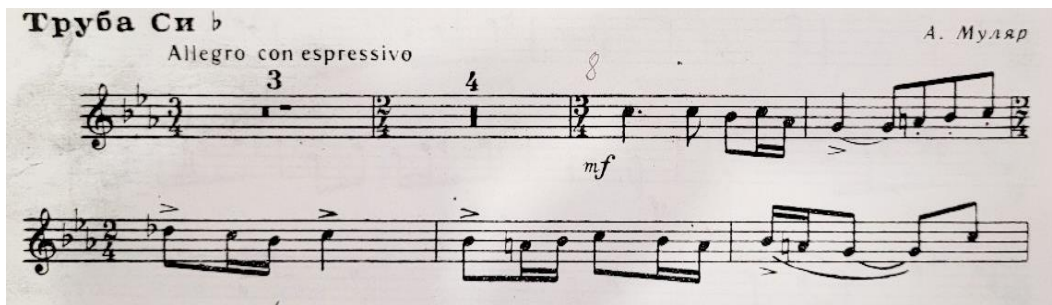
Specificul interpretării și al tempoului în Concertul pentru trompetă solo in B și orchestră de Alexandr Mulear este ghidat subtil și destul de minuțios de către compozitor, scriind următoarele indicații valoroase pentru solist: *Allegro con espressivo*, *crescendo*, *moderato con tragico*, *con sordino*, *allegro*, *senza sordino*, *poco a poco crescendo*, *rallentando*, *moderato assai con maestoso*, *poco rallentando*, *a tempo*, *ritenuto*, *tempo*, *moderato assai*, *maestoso*, *moderato*. Nuanțele dinamice oscilează între *mf*, *sf*, *f*, *ff* și *p*, *sub. p*.

Ambitusul texturii muzicale din partida trompetei in B se încadrează între notele *do* prima octava (nota reală – *si bemol* octava mică) și nota *do* octava a treia (nota reală – *si bemol* octava a doua). Chiar dacă *Concertul* este într-o singură parte, instrumentistul trebuie să acorde o atenție sporită caracterului muzical și tempourilor, care sunt schimbate destul de frecvent pe parcursul desfășurării discursului muzical. Spre exemplu la cifra 8, autorul notează *Moderato con tragico*, sugerând trompetistului să utilizeze *surdina*, iar la cifra 12, deja schimbă caracterul tempoului în *Allegro, senza sordino* (fără surdină). Autorul a folosit în creație diverse structuri ritmice precum grupuri de *şaisprezecimi* și *triolete*, care necesită o concentrare aparte pentru execuție corectă și în caracter. De asemenea a utilizat pe larg

multiple articulații cum ar fi: *staccato*, *accents*, *legato*, *detache*, *dublu staccato* (*ta-ka*) și *triplu staccato* (*ta-ta-ka*).

Trompeta își face intrarea în măsura a 8-a cu tema principală, având nuanța dinamică sugerată de autor *mf* (*Ex. 1*).

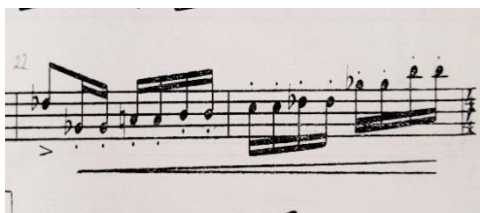
Exemplul 1



Deși execuția temei principale este indicată cu nuanța *mf*, interpretul trebuie să creeze expresivitatea necesară pentru a reda mesajul temei principale. În acest sens se recomandă folosirea respirației fără a elibera fluxul de aer, utilizarea respirației diafragmatică și abdominală, care la fiecare inspirație, mușchiul diafragmatic coboară și abdomenul se ridică, iar la expirație – abdomenul se retrage și diafragma urcă. Susținem că acest tip de respirație este cel mai util pentru interpretarea la trompetă, permițând inhalarea unei cantități mult mai mari de aer, decât respirația toracică și cea claviculară, iar pentru redarea pleneră a conținutului ideatic al temei principale va fi potrivită.

În măsurile 22-23 compozitorul folosește grupuri de *șaisprezecimi* în scară, urcând la nota *do*-octava a treia. Acest fragment poate fi interpretat de trompetist atât cu articulație *staccato*, cât și cu cea de tip auxiliar *dublu staccato*. Autorul de asemenea indică o dinamică în creștere, ceea ce facilitează interpretarea ascendentă spre registrul acut. Și în alte fragmente, unde sunt pasaje de acest gen, pot fi executate prin intermediul articulației de tip auxiliar *dublu staccato* (*Ex. 2a, 2b*)

Exemplul 2a (cifra 2, măs. 17-20)



Exemplul 2b (cifra 14, măs. 15-16)



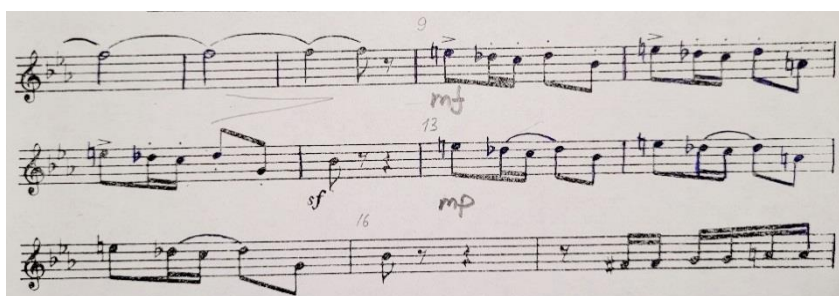
Tema principală (cifra 1) se repetă dinamizată, determinată de procesul încontinuu de dezvoltare. În măsurile 7-10 (cifra 1) interpreților le este recomandat de a folosi dinamica *crescendo-diminuendo* până se ajunge la nuanța *mp*, ceea ce nu este indicat de autor. În rezultat se obține un efect expresiv de mișcare (**Ex. 3**).

Exemplul 3



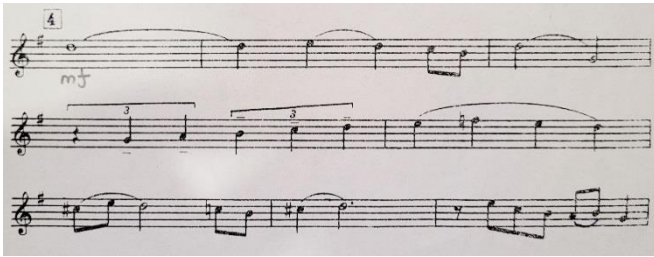
Cifra 2, măsurile 9-12 și măsurile 13-16 constituie două fragmente muzicale identice. Autorul la fel nu a notat nuanța dinamică. Astfel, interpreții le pot executa diferențiat. Cel mai recomandat sunt respectiv nuanțele *mf* și *mp*, deoarece în primul fragment sunt folosite articulații de tip *accente* și *sf*, iar în fragmentul al doilea – articulații *legato* (**Ex. 4**).

Exemplul 4



Fragmentul de la cifrele 4 și 5 reprezintă o melodie duiosă, ce ne sugerează imaginea câmpurilor verzi și înflorite ale plaiului moldav. Această temă trebuie interpretată în caracter melancolic cu susținerea diafragmei. Solistul va fi atent la intonarea sunetelor lungi, dar și a apogiaturilor prezente în linia melodică, care întregesc tabloul național (**Ex. 5**).

Exemplul 5



În cifra 7, chiar din prima măsură, trompeta execută nuanța dinamică (*p*). Instrumentistul trebuie să fie subtil cu modelarea sunetului, deoarece tema concluzivă, chiar dacă revine la atmosfera inițială, totuși contrastează cu celelalte teme prin structura intonațională și caracterul *secco*. Articulația interpretării este *staccato*, sunetele trebuie executate sec și scurt. În măsura 4 (cifra 7) autorul utilizează elemente din folclorul românesc, care îmbogățesc textura muzicală și desigur trebuie păstrat stilul respectiv de interpretare.

În fragmentul de la cifrele 8-11 autorul modifică tempoul în *Moderato con tragico*. În afară de aceasta el sugerează interpretului să folosească surdina (*con sordino*). Deci tempoul *Moderato*, caracterul tragic și folosirea *surdinei*, care scade intensitatea sunetului și sonoritatea trompetei ne direcționează spre o interpretare în caracter trist, moderat și cu patos (**Ex. 6**).

Exemplul 6



Menționăm ca la cifra 10 linia melodică a temeii secundare, plină de caracter și avânt, necesită utilizarea articulației de tip *accents*.

Segmentul muzical de la cifra 12, cu tema concluzivă, notat cu tempoul *Allegro*, ne amintește de sârbă. Compozitorul indică scoaterea surdinei (*senza sordino*), ceea ce permite amplificarea sonorității, contribuie la crearea atmosferei și redarea corespunzătoare a caracterului de dans popular. Accentele pe primul sunet din *triolete* permit interpretul controlarea ritmului. Măsura 13 a cifrei 12 este notată *rallentando*. Astfel autorul ne sugerează o moderare a fluxului sonor, pregătind trecerea la tempoul *Moderato assai con maestoso* – momentul culminant al concertului, care necesită o interpretare cu sunet măreț și

în caracter, compozitorul indicând nuanța *ff* și procedee interpretative bazate pe *accente* (Ex. 7).

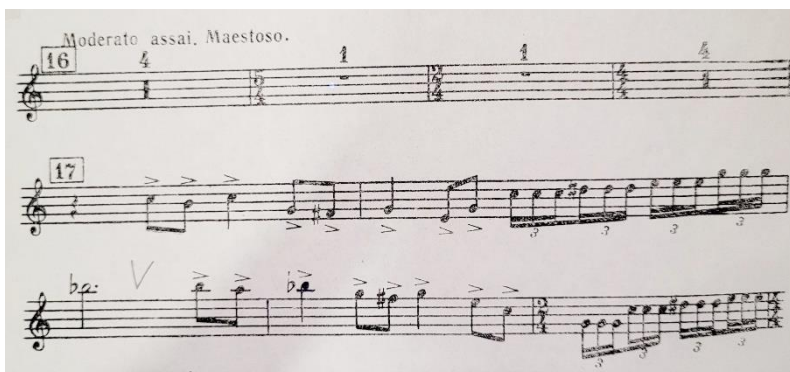
Exemplul 7



Linia melodică de la cifra 13, măsurile 4-14, va fi interpretată liber (*ad libitum*), compozitorul nu indică acest aspect în text. Fragmentul muzical, constituind o cadență, ne amintește după caracter, de stilul improvizatoric și intonațional al doinei. Iar la cifra 14 tempoul revine, o dată cu repriza, la cel inițial *Tempo I* (3/4). În cazul dat responsabilitatea trompetistului este de a crea noutate sonoră, chiar dacă din punct de vedere melodic începe exact cu motivul temei principale și se repetă în tocmai până la cifra 15.

La cifrele 16-17 se produce iarăși o schimbare a tempoului în *Moderato assai. Maestoso*, care pregătește finalul concertului. Aici pentru prima dată se întâlnește articulații de tip *triplu staccato* (Ex. 8).

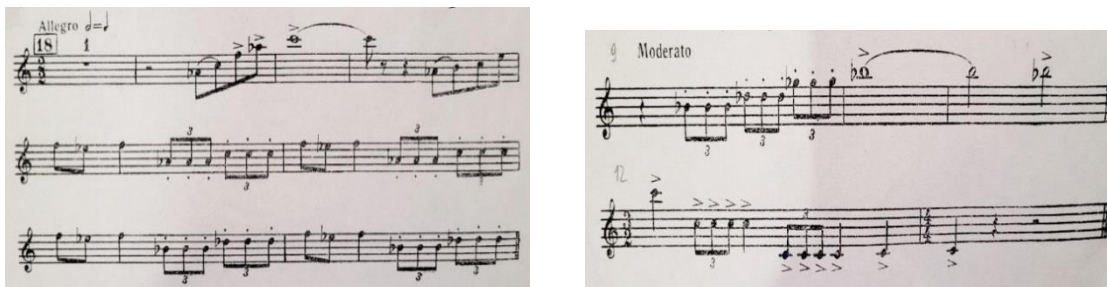
Exemplul 8



Este important pentru interpret să execute segmentul melodic de la cifra 17 fluent, maiestuos, folosind articulațiile de tip *accente* și să nu accelereze tempoul de *Moderato*. În măsura 9 a cifrei 17, pe timpul 4, compozitorul introduce indicația *fermata*, care marchează începutul fragmentului de final al concertului – cifra 18. În această secțiune se produce o schimbare frecventă a tempoului și măsurii, ceea ce creează dificultăți pentru execuție, mai ales că linia melodică se axează pe pasaje în intervale largi, durate variate și aplicarea diferitor articulații la indicația autorului. Astfel la început tempoul este *Allegro* la 2/4, iar în măsura 9

se schimbă deja în *Moderato*. Măsura trece în 3/2, după care urmează 4/4, aceasta fiind și măsura finală a creației (*Ex. 9*).

Exemplul 9



Concluzii

Concertul pentru trompetă și orchestră de Alexandr Mulear este o creație matură, complexă sub aspectul tehnicilor de scriitură componistică și limbajului muzical. Principiul unității ciclului este bazat pe un nucleu tematic, un „grăunte” intonațional, axat pe intervalul de secundă și cvartă din care derivă temele, planul tonal la fel prezintă unitate, fiind respectat raportul tonal al formei de sonată clasice. Succesiunea timpurilor contribuie la consolidarea și unitatea ciclului: expoziția – *allegro*, dezvoltarea – *moderato*, repriza – *allegro*. Menționăm că părțile constitutive sunt contrastante: dezvoltarea nu reflectă principiile unei tratări specifice formei de sonată, în care este continuată linia tematică a expoziției, ci se impune ca un compartiment diferit după caracter, pe care îl putem asocia cu partea mediană (II) a formei tripartite corespunzătoare genului de concert.

Remarcăm aspectul tehnic interpretativ destul de sofisticat din partida solistului, determinat de tempo, care se schimbă frecvent și textura muzicală complexă. Recomandăm solistului trompetist ca interpretând finalul să respecte caracterul indicat de autor, procedeele și articulațiile să fie executate liber, culoarea timbrală să fie aceeași în toate registrele. Pentru a obține un timbru plăcut și egal în toate registrele trompetei sunt recomandate exerciții pe note lungi permanent la încălzirea aparatului interpretativ. Tehnica și metoda contemporană de însușire a trompetei contribuie la o nouă tratare a sensului sonor al acestui concert. Sergiu Cîrstea remarcă: „În a doua jumătate a sec. XX tehnica de interpretare la trompetă a evoluat spectaculos, datorită apariției diferitelor metode avansate de studiu tehnic, bazate pe perfecționarea continuă a tehnicii interpretative a instrumentistului, pe acumularea și însușirea materialului didactic (studii și piese care includ modalități interpretative și mijloace de expresie noi), pe modernizarea construcției instrumentelor” [3 p. 63]. Din propria experiență a autorului articolului considerăm important anticiparea exercițiilor pe note lungi cu

instrumentul și exercițiile de *buzzing* (încălzirea cu buzele și muștiucul, fără instrument). Dinamica și expresivitatea finalului nu trebuie să depășească nuanța *f*, deoarece articulațiile accentuate notate de autor vor da senzația de *ff*. Diversitatea articulațiilor și de nuanțe dinamice, tonalitatea finală *B-dur*, vor contribui la redarea spiritului eroic al finalului.

Referințe bibliografice

1. *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. ISBN 978-9975-52-046-1.
2. TROCINEL D. Șase miniaturi pentru vioară și pian de Alexandr Mulear: repere analitice. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2023, nr. 1 (44), pp. 17–22. ISSN 2345-1408.
3. CÎRSTEA S. Pagini din istoria trompetei. In: *Artă și educație artistică*. 2014, nr.1 (23), pp.57–63. ISSN 1857-0445.

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ МОРИСА РАВЕЛЯ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ КОМПОЗИТОРА

CICLURILE VOCALE ALE LUI MAURICE RAVEL ÎN TEZAUURUL ARTISTIC AL COMPOZITORULUI

THE VOCAL CYCLES OF MAURICE RAVEL IN THE COMPOSER'S CREATIVE HERITAGE

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN⁴,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-1776-5317>

CZU 784.3:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.04>

В статье проанализированы три вокальных цикла М. Равеля: «Пять греческих народных мелодий», «Народные песни» и «Две еврейские песни». Они создавались на протяжении 10 лет – с 1904 по 1914 гг. Каждый цикл индивидуализирован, имеет неповторимый характер, но они объединены общей идеей – обращением к фольклору. Характеризуется образный строй опусов, их жанрово-стилевая специфика, особенности фортепианной партии. Делается вывод о том, что при работе с фольклорными первоисточниками М. Равель оставляет неизменной мелодию, а фортепианную партию трактует как комментирующий компонент ансамбля, усиливающий выразительность вокальной мелодии и содержащий изобразительные приемы.

Ключевые слова: вокальная мелодия, вокальный цикл, камерно-вокальный ансамбль, Морис Равель, фортепианная партия, мелодия

⁴ E-mail: krasnovaseverin@bk.ru

În articol sunt analizate trei cicluri vocale ale lui Maurice Ravel: „Cinq mélodies populaires grecques”, „Chants populaires” și „Deux mélodies hébraïques”. Ele au fost scrise pe parcursul a peste 10 ani – din 1904 până în 1914. Fiecare ciclu este individualizat, are un caracter unic, având în comun sprijinul pe sursa folclorică. Autoarea caracterizează structura ideatică a ciclurilor, specificul lor de gen și stil și particularitățile partidei pianului. Concluziile se referă la faptul că, abordând folclorul, M. Ravel lasă melodia vocală neschimbată și interpretează partida pianului ca pe o componentă cu rol de „comentator” în cadrul ansamblului, sporind expresivitatea liniei vocale și conținând elemente caracteristice.

Cuvinte-cheie: melodie vocală, ciclu vocal, ansamblu vocal de cameră, Maurice Ravel, partida pianului, melodie

The article analyzes three vocal cycles by Maurice Ravel „Five Greek Folk Melodies”, „Folk Songs” and „Two Jewish Songs”. They were written over the course of 10 years – from 1904 to 1914. Each cycle is individualized, has a unique character, having in common the support on the folklore source. The author characterizes the ideational structure of the cycles, their specific genre and style, and the peculiarities of the piano part. It is concluded that when M. Ravel works with folk sources, he leaves the vocal melody unchanged and performs the piano part as a commenting component of the ensemble, increasing the expressiveness of the vocal line and containing characteristic elements.

Keywords: vocal melody, vocal cycle, chamber vocal ensemble, Maurice Ravel, piano part, , melody

Введение

Творческое наследие М. Равеля многообразно. Однако сочинения композитора известны слушателям в разной мере. К примеру, его *Болеро* знакомо каждому человеку, даже не интересующемуся классической музыкой. Такие произведения как *Испанская рапсодия*, скрипичные сонаты, фортепианные концерты и циклы пьес слушают в основном профессиональные музыканты. Однако, опусы наподобие камерно-вокальных образцов изучаются только узким кругом исследователей. Тем не менее, при ближайшем рассмотрении таких редко звучащих сочинений не только обнаруживается идейная взаимосвязь с уже известными шедеврами, но порой представление о стиле М. Равеля обогащается и приобретает новые детали. Поэтому в настоящей статье привлечено внимание к малоизвестным камерно-вокальным произведениям французского мастера.

Всего композитором написано 22 песни для голоса и фортепиано и девять циклов. Некоторые из них были изданы французским музыкальным издательством *Durand & Cie*. Последовательность циклов в хронологическом порядке такова: *Две эпиграммы Клемана Маро*, 1896, 1899; *Sheherazade (Шехеразада)*, 1903; *Cinq melodies populaires grecques (Пять греческих народных мелодий)*, 1904-1906; *Histoires naturelles (Естественные истории)*, 1906; *Chants populaires (Народные песни)*, 1910; *Trois poèmes de Mallarmé (Поэмы Стефана Малларме)*, 1913; *Deux melodies hébraïques (Две еврейские песни)*, 1914; *Chansons madécasses (Мадагаскарские песни)*, 1926 и *Don*

Quichotte A Dulcinee (Три песни Дон Кихота, 1932-1933). Каждый из названных циклов отличается яркой индивидуальностью и требует особого рассмотрения. Исследователи условно разделяют их на четыре группы: «песни в народном стиле, романсы импрессионистского и символистского наклонения, ориентальная лирика и произведения классицистской направленности» [1 с. 214].

В настоящей статье будут представлены вокальные циклы М. Равеля, созданные на основе фольклорных мелодий: это *Cinq melodies populaires grecques*, *Chants populaires* и *Deux melodies hébraïques*. Они объединены общим стремлением композитора показать красоту и богатство мелодий разных народов. В них проявился безупречный художественный вкус композитора и его удивительно тонкое ощущение национального стиля. Трудно не согласиться с исследователем творчества Равеля И. Мартыновым в том, что «равелевские обработки остались свидетельством способности композитора проникать в стиль и характер песен различных национальностей: для каждой избраны верные и точные гармонические и фактурные приемы. М. Равель мастерски пользуется ими, достигая высокой степени художественной убедительности, что и определило место этих небольших пьес в ряду лучших подобных произведений, созданных европейскими композиторами в первой половине XX века» [2 с. 143].

В названных вокальных циклах, как и во многих других произведениях со словом, можно отметить чрезвычайное внимание композитора к пластике словесного компонента. М. Равель тонко чувствует его стиль и форму, мастерски оттеняет их музыкальными средствами. Подтвердим сказанное примерами.

Cinq melodies populaires grecques

Открывает группу опусов М. Равеля фольклорного типа вокальный цикл *Cinq melodies populaires grecques*. Написанный всего за 36 часов, он возник по просьбе французского музыкального критика Жоржа Жана-Обри гармонизовать пять песен для иллюстрации его публичной лекции. Позже М. Равель переработал три из них, а также оркестровал первую и пятую. Как мелодии, так и словесные тексты имеют народное происхождение. Они исполняются как по-французски, так и по-гречески, а иногда и по-русски, однако, конечно, оригинальный текст придает им прелесть аутентичности.

В основе подлинных греческих мелодий лежат семиступенные лады народной музыки: фригийский в первых двух песнях и далее поочередно – миксолидийский, лидийский и эолийский. И. Мартынов отмечает, что М. Равель «ограничивается

минимумом дополнений к песенной мелодии, он находит основной прием гармонизации либо построения фактуры сопровождения и выдерживает его на протяжении всей обработки» [2 с. 58]. Сопровождение каждой из пяти песен отличается особым видом фортепианной фактуры, в зависимости от содержания. Но в целом во всех номерах цикла проявилась свойственная М. Равелю склонность к лаконичности высказывания и точности деталей.

Первая *Chanson de la mariee (Песня невесты)* поется от лица возлюбленного, который поэтично обращается к девушке, называя ее милой куропаткой, дарит золотую ленту для волос и делает ей предложение, попутно говоря, что их семьи – союзники. Написанная в куплетно-вариантной форме, песня основана на мелодии, в которой ощущается опора на устойчивые ступени лада и используется преимущественное движение восьмыми длительностями, сочетающимися с пунктирными фигурами. Эта мелодия сопровождается ритмически ровным аккомпанементом, основанным на чередовании триолей шестнадцатыми. Такое сочетание вокальной мелодии и фортепианного аккомпанеента рождает чувство взволнованности и нетерпения. Об этом, в частности, пишет и Е. Корниенко в исследовании об особенностях партии фортепианного сопровождения в камерно-вокальных произведениях М. Равеля [3].

Вторая песня – *La-bas, vers l'eglise (Там, возле церкви)* – представляет собой эпитафию памяти людей, погребенных близ двух греческих церквей. Исходя из смысла текста, трудно сказать, идет ли речь о павших воинах или о святых. Обращение к Пресвятой Деве сообщает этой песне элементы молитвы, а ритмическое *ostinato* и переменный размер создают впечатление своеобразного похоронного марша. Все аккорды фортепианного сопровождения арпеджированы и напоминают звон колоколов. Спуск из верхнего регистра в басовый в фортепианной партии усиливает состояние сосредоточенности и сдержанности.

В третьей песне *Quel galantm`est comparable (Какой кавалер сравнится со мной)*, представляющей жанровую сценку, солдат обращается к даме Василики, похваляется собой и признается в любви. Первый куплет начинается с выдержанного фортепианного аккорда, после чего голос звучит без сопровождения в быстром темпе близко к народной манере исполнения. Далее следует фортепианная интерлюдия, напоминающая пасторальный наигрыш, который повторяется в конце песни на *pianissimo*. В середине песни в фортепианной фактуре возникает легкое *staccato* и арпеджированные аккорды.

Четвертая *Chanson de cueilleuses de lentisques* (*Песня сборщиц фисташек*) строится как обращение девушки к предмету своего восхищения и любви, она сравнивает возлюбленного со светловолосым нежным ангелом. В конце песни героиня сожалеет о том, что их бедные сердца вздыхают. Это придает музыке печальный оттенок. В целом музыка напоминает античную оду, в которой мелодия голоса всегда находится на первом плане.

Последняя, пятая, под названием *Toutgai! (Веселей!)* – задорная, с ритмичным аккомпанементом, ассоциирующимся с игрой народного музыканта. В вокальной строке мало текста, и часто присутствуют междометия, употребляемые при танце и пении: *Ha, tra-la-la, la-ra-la*.

Специально отметим, что создание *Cinq melodies populaires grecques* связано с периодом 1904-1906 годов, когда М. Равель написал такие значительные сочинения как *Сонатина, Отражения, Рождество игрушек* и *Естественные истории*.

Chants populaires

Через четыре года, в течение которых были созданы опера *Испанский час*, симфоническая *Испанская рапсодия*, *Ночной Гаспар* для фортепиано и многие другие известные сочинения, композитор вновь проявил интерес к музыкальным культурам разных народов, в результате чего в 1910 г. появился вокальный цикл *Chants populaires* (*Народные песни*) для голоса с фортепиано, продолжающий линию обработок народной музыки в творчестве композитора. Это *Chanson espagnole* (*Испанская песня*), *Chanson française* (*Французская песня*), *Chanson italienne* (*Итальянская песня*) и *Chanson hébraïque* (*Еврейская песня*). Тексты этих песен переведены с галицийского, старофранцузского, итальянского и идиша на французский язык.

Цикл открывает *Chanson espagnole* – песня женщины из Кастилии, вынужденной разлучиться с мужем, призванным на войну. Во втором куплете она образно сравнивает уходящих мужчин с нежными розами, а возвращающихся с войны – с жестким чертополохом. Вся песня написана в *d-moll* танцевальном ритме. Фактура фортепианного аккомпанемента имитирует звучание гитары и перекликается с пьесой *Альборада утреннего шута* из цикла *Отражения*.

Мелодия и слова второй *Chanson française* были собраны Леоном Браншем и Жуаном Плантади и опубликованы в Парижской *Schola Cantorum* в 1904 г. Это пасторальная сценка, из сюжета которой выясняется, что юная Жанетта и пастух проводят в полях время, наполненное романтическими переживаниями. Первая

вокальная фраза представляет собой вопрос к Жанетте, какое бы им выбрать место для привала. Жанетта выбирает тенистую местность, и пастух расстилает свое пальто, чтобы ей было удобно расположиться. Девушке так весело, что она забывает о действительности. Песня написана в *C-dur* в трехдольном размере. Фактура аккомпанемента достаточно прозрачна и выдержана в основном секстаккордами и квартсекстаккордами.

Третья *Chanson italienne* представляет собой меланхоличную музыку в *c-moll* на 2/4 и рисует образ человека, который из окна жилища наблюдает морские волны, ощущая собственную отверженность. Интересно, что М. Равель не просто гармонизовал мелодию этой песни, но в фортепианной партии добавил яркий интонационный оборот, который, повторяясь, как бы цементирует форму.

Четвертая *Chanson hébraïque* представляет собой диалог отца с сыном на религиозную тему. Все вопросы отца организованы ритмически четко, звучат на фоне остиной фигуры в левой руке фортепианной партии (наподобие ударов бубна) и кратких мотивов с форшлагами в правой; и те, и другие расположены в низком регистре. Реплики сына представляют собой свободное изложение библейского текста в виде речитатива и сопровождаются протяженными арпеджированными аккордами. Песня написана в *e-moll* в размере 4/4.

Deux melodies hébraïques

В 1914 г. композитор вновь обращается к обработкам народных песен. Появляются *Deux melodies hébraïques*. Первоначально на основе фольклорных мелодий М. Равель хотел сочинить фортепианный концерт, но затем отказался от данной идеи, так как в процессе разработки народные темы утрачивали свой колорит.

Текст первой еврейской песни *Kaddisch (Кадду)* написан на арамейском языке, поскольку данный язык являлся разговорным в Палестине и Вавилонии в эпоху Талмуда. Кадиш – это иудейская молитва, прославляющая святость имени Бога и Его могущества, выражающая стремление к конечному избавлению и спасению, а также используемая во время траурных ритуалов в качестве заупокойного пения. Исследователи предполагают, что в процессе создания *Deux melodies hébraïques* композитор слушал песнопения в синагоге.

Песнь написана в простой трехчастной контрастной форме. Вокальная мелодия во всех трех частях строится импровизационно, с использованием внутрислоговых распевов, гармонический *c-moll* акцентированием увеличенных секунд между VI и VII

ступенями придает ей архаичный характер. Фортепианный аккомпанемент в первой части основан на выдержанных октавах в верхнем регистре. Они всегда звучат в синкопированном ритме и содержат между звуками октавы скрытую мелодию нисходящей гаммы, спускающуюся с верхнего регистра к нижнему. В средней части формы гармония изложена в виде арпеджио, напоминая звучание струнного инструмента типа арфы. К концу формы музыкальная ткань полностью перемещается в басовый регистр. Октава *g* в партии фортепиано, с которой начинается песня, присутствует в каждом созвучии⁵.

Вторая песня *L'Enigme Eternelle* (*Вечная загадка*) построена в стихотворной форме на идише как философское размышление, в форме вопросов и ответов. Вокальная партия строится в силлабической манере – каждому слогу текста соответствует отдельный звук. Фортепианное вступление экспонирует двухдольный метр, спокойный темп и остинатную ритмическую фигуру, которая сопровождает линию голоса на протяжении всей песни, создавая впечатление заурядности.

Выводы

Подводя итог сказанному, отметим, что к сочинению вокальных циклов М. Равель обращался на протяжении всей творческой жизни. Среди них отдельное место занимают циклы, построенные на обработках народных песен – французских, испанских, итальянских, еврейских. В таких циклах композитор оставляет вокальную мелодию без изменения, считая ее важнейшим средством выразительности, а к решению фортепианного сопровождения подходит творчески. Он всегда стремится скупыми инструментальными средствами подчеркнуть выразительный смысл поэтического текста. Исходя из этого, чаще всего композитор обращается к простой аккордовой фактуре, которая позволяет подчеркнуть ладотональное строение музыки и ее ритмическую организацию. Помимо этого, в ряде песен М. Равель сочиняет фортепианный аккомпанемент, имитирующий звучание народных инструментов (гитары, арфы, бубна), что усиливает выразительность национального колорита.

⁵Известный русский пианист и дирижер Александр Зилоти выполнил транскрипцию *Kaddisch* М. Равеля для фортепиано, которая существует в уникальной записи в исполнении советского пианиста и музыковеда Григория Когана.

Библиографические ссылки

1. КОРНИЕНКО, Е. Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля. В: *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2007, №1, с. 213–225. ISSN 1997-0854.
2. МАРТЫНОВ, И. *Морис Равель*. Москва: Музыка, 1979.
3. КОРНИЕНКО, Е. *Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX веков*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Саратов, 2011.
4. КОРНИЕНКО, Е. Трактовка инструментальной партии в камерно-вокальных сочинениях М. Равеля. В: *Проблемы ансамблевого исполнительства*. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского. 2007, с. 92–106. ISBN 5-98602-034-0.

CICLUL ECOUL CODRILOR PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE ALEXANDR MULEAR: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE

THE ECHO OF THE FORESTS CYCLE FOR VIOLIN AND PIANO BY ALEXANDR MULEAR: COMPOSITION PECULIARITIES

DANIELA TROCINEL⁶,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU [780.8:780.614.332.083.1]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.05>

Ciclul Ecoul codrilor, scris pentru duetul instrumental vioară-pian, este unul dintre opusurile distinse din palmaresul componistic al maestrului A. Mulear. Conform partiturii editate, creația conține patru părți: Ecoul codrilor (Moderato assai), Horă (Tempo di hora), Baladă (Moderato assai) și Dans găgăuz (Allegro con brio), care sunt înrădăcinate în folclorul autohton, fiind legate de sfera rustică și captivate de identitatea națională a muzicii. Lucrarea se distinge printr-o abordare artistică originală, exprimată prin intermediul unui dialog subtil între cele două instrumente, evidențiind virtuozitatea tehnică, aspectele timbrale și melodico-ritmice.

Cuvinte-cheie: suită, horă, dans, baladă, duet instrumental

The cycle Echo of the Forests, composed for the violin-piano instrumental duo, is one of the distinguished works in the compositional record of Master A. Mulear. According to the edited score, the work contains four parts: Echo of the Forests (Moderato assai), Hora (Tempo di hora), Ballad (Moderato assai), and Gagauz Dance (Allegro con brio). These parts are deeply rooted in the native folklore, being linked to the rural realm and captivated by the national identity of the music. The composition is notable for its original artistic approach, expressed through a subtle dialogue between the two instruments, showcasing the technical virtuosity, timbre aspects, and the melodic-rhythmic elements.

Keywords: suite, hora, dance, ballad, instrumental duet

⁶E-mail: daniela1994@list.ru

Introducere

„Muzica lui [A. Mulear] se distinge prin cele mai înalte calități ale tematismului, puritatea intonației, integritatea stilului, indiferent de gen și un simț uimitor al instrumentului, în special al vioarei”, spunea compozitorul P. Rivilis [1 p. 113] (aici și în continuare traducerea citatelor din limba rusă ne aparține – n. a. – D.T.). La baza paletelor ample de genuri abordate de către maestrul A. Mulear, de o importanță apreciabilă rămân a fi lucrările cu caracter cameral – fenomen tipic perioadei anilor '50-'60 ai secolului XX. În baza analizei efectuate asupra creației instrumentale a lui A. Mulear, remarcăm faptul că portofoliul său componistic include câteva opusuri scrise în formă ciclică. Ca testimoniu al domeniului vizat, ne servesc originalele compoziții destinate vioarei. Ciclurile muleariene, scrise cu precădere în perioada timpurie de creație, se remarcă printr-o deosebită forță a limbajului muzical pe care compozitorul nu l-a încorsetat într-o anumită construcție arhitectonică, aceasta fiind determinată firesc de varietatea tematică oferită de temele muzicale folclorice, care i-au oglindit într-un fel sau altul, stările interioare.

Ciclul *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian: particularități compoziționale

Ciclul editat în culegerea *Piese pentru vioară* [2 pp. 10-17] conține patru părți– *Ecoul codrilor (Moderato assai)*, *Horă (Tempo di hora)*, *Baladă (Moderato assai)* și *Dans găgăuz (Allegro con brio)*, care captivează prin identitatea națională a muzicii, fiind profund înrădăcinate în folclorul autohton. Astfel, ideea lucrării este simplă, exprimând sentimentele și impresiile muzicale inspirate de viața oamenilor în țara codrilor.

În ciclul din patru mișcări, atenția este atrasă de logica binarității în opoziția de tempo *foarte moderat – lent*, enunțată în primele două piese, care se intensifică spre finalul suitei până la opoziția *foarte moderat – foarte rapid*. Adică „profilul” de tempo al ciclului este următorul: *Moderato assai – Tempo di hora – Moderato assai – Allegro con brio*.

Autorul a îmbinat trăsăturile specifice genului de suite populare de cântece și dansuri cu muzica de program⁷, având în vedere că ciclul de piese ilustrează într-un mod explicit și transpune în muzică, imagini concrete [3 p. 393]. În această calitate este asemănător cu *Suita în cinci mișcări* pentru vioară și pian (1966) de P. Rivilis care a unit un joc (*Călușarii*), o glumă (*La botul calului*) cu trăsături de sărbătoare, identificate de cercetătoarea O. Vlaicu [4 p.

⁷Muzica programatică este „orice muzică simfonică sau instrumentală al cărei conținut expresiv este asociat – prin intenție declarată a autorului sau prin tradiție – de o sursă concretă de inspirație: fapt de viață, eveniment istoric, motiv literar sau artistic, idee filosofică etc.” [3 p. 393].

85], cântece (*Bocet, Baladă despre trei ciobani*), cu un tablou muzical monumental (*Poarta din piatra albă*). Un alt prototip al ciclului mularian poate fi considerată *Suita în cinci mișcări* (1968) a lui Gh. Neaga, în care sfera dansantă este extinsă, conținând jocuri precum *Hora, Brâul, Melodia populară* (în spiritul horei mari, după părerea aceleiași cercetătoare O. Vlaicu [4 p. 87], un *Recitativ* improvizatoric și *Joc haiducesc*.

În succesiunea părților ciclului *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian de A. Mular se respectă principiul alternanței contrastante. Prima miniatură este caracterizată de un tempo moderat – *Moderato assai* și un metru variabil – 3/4, 4/4, 5/4. A doua parte prezintă trăsăturile tipice ale unei mișcări lente de hora mare – *Tempo di hora* în măsura de 6/8. Tempoul moderat – *Moderato assai* și metrul extrem de liber, variabil revine în partea a treia care este concepută în maniera unui discurs improvizat liber al viorii. În finalul ciclului, partea a patra, într-un ritm rapid *Allegro con brio* și metru flexibil – la început asimetric 5/8 cu formula metroritmică 3+2 și 8/8 cu formula lărgită 3+2+3 care în continuare este înlocuit cu măsura 6/8, demonstrează bogăția texturilor, a formulelor ritmice precum și libertatea armonică. În sensul armonic, ciclul este unit în baza principiului de politonalitate respectat în majoritatea miniaturilor.

Prima piesă – *Ecoul codrilor* – este scrisă într-o formă liberă care se prezintă în mod evident ca o extindere a formei strofice variaționale – *Strofa I (A) – Strofa II (A₁) – Strofa III (A₂) – Strofa IV (A₃)*. Cu alte cuvinte, compoziția piesei are la originea îndepărtată forma strofică cu refren, fiind profund modificată prin supunerea la un proces continuu de improvizație.

Piesa a apărut din interacțiunea mai multor idei constructive. Prima din aceste idei este *contrastul tematic* între fraza politonal-acordică a pianului la *p (a)* și melodia de caracter improvizatoric în maniera *parlando-rubato* a viorii la *f (b)* care demonstrează pe larg calități solistice. În pofida diferenței intonaționale și textural-sintactice, ambele elemente tematice demonstrează puncte comune în zona cadențială, finalizând prin recitarea subtonului către sunetul final al frazei, întins în timp, agățat de o bătaie slabă, șovăind, stingându-se în spațiu (efectul de atenuare, estompare a sunetului).

Refrenul este un marker al dezvoltării armonice: se observă stabilitatea politonală *C/Cis* în compartimentele extreme (*A – A₁ – A₃*) și instabilitatea armonică (*A-dur, e-moll, Ges-dur*) inclusiv suprapuneri politonale *e/Ges* și acorduri polifuncționale *DD/T* în *e-moll* în compartimentul median *A₂*–care se percepe mai clar în momente de cadențare. Funcții similare ale refrenului sunt remarcate în folclorul românesc când refrenul „impune un alt raport cadențial sau revenirea la sistemul cadențial tradițional” [5 p. 393].

A doua idee constructivă constă în elaborarea *tehnicii metro-ritmice* cu scopuri expresiv-constructive. Diverse procedee ritmice sunt asociate cu tendința generală de nerespectare a principiului de unitate metrică, deși nu este respinsă în totalitate. Printre acestea (tehnici) sunt atestate *progresii sintactice structurale* și *ritmice* realizate atât în partida pianului, cât și în melodia vioarei. Astfel, în partida pianului pătrimea pe prima bătaie în măsura de 3/4 se divizează în măsurile următoare pe o pereche de optimi și un triolet formând o proporție descrescătoare 1-1/2-1/3 (fiecare element al progresiei ritmice este mai mic decât cel precedent); iar vioara, pornindu-se în linia melodică de apelul intonațional al trioletului de triton-septimă *c-fis-c-b*, se menține pe repetiția sunetului c^2 pentru a genera o progresie ritmică aritmetică în descreștere 1/2-1/3-1/4 (în numere întregi 2 6 8), reprezentând o divizare a pătrimii pe perechile de optimi, triolete și șaisprezecimi. Însuși faptul apelării la principiul de progresie denotă utilizarea sistemului metro-ritmic și sintactic neregulat. Compozitorul a utilizat progresii ritmice neregulate ca modalități de imitare a fenomenelor naturii, ca tehnici de imagistică sonoră.

Încă o idee – *planificarea neconcomitentă, orizontală a cezurilor* – fiecare expunere următoare a materialului contrastant *a* la pian apare în momentul de încheiere a expunerii precedente a materialului vioarei *b* și invers. În sfârșit, merită de menționat aparte rolul *generator-constructiv al intervalelor de consonanțe perfecte* – cvartelor și cvintelor, atât pentru melodia instrumentului solistic, cât și pentru textura acompaniatoare. Mixturi din aceste intervale produc o melodie îngroșată. Uneori complexe acordice sunt suplimentate cu unele disonanțe în rezultatul îmbinărilor politonale sau polifuncționale.

A doua piesă din ciclul *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian este **Hora**. Descrierea subtilă a atmosferei dansante este realizată prin păstrarea indicilor de gen ale horei mari precum „măsura de 6/8, de structură binară în diviziune ternară, interpretată într-un tempo lent sau moderat” [6 p. 348], în cazul dat, într-un tempo tipic – *Tempo di hora*, având linia melodică specifică jocului popular. Lucrarea se încadrează în forma tripartită contrastantă cu repriză – *A – B – A₁*. Tematismul lucrării în general este impregnat de formulele metro-ritmice ale dansului, dar în partida pianului ele sunt păstrate mai strict, în special în părțile extreme ale formei, realizând idea formulelor ostinato. Textura *Horei* poate fi stratificată, având în vedere specificul materialului muzical al partidelor instrumentale care exprimă cadrul ritmic în moduri diferite.

În partida pianului se disting trei straturi în registrele extreme – vocea superioară conține un pas melodic oscilant sub forma unei terțe descendente e^3 -*cis* care se repetă ostinato, obținând gruparea monoritmă de pătrimi cu punct. Figura melodico-ritmică

formată din optime cu punct și trei șaisprezecimi care face parte tot din cuprinsul știmei interpretate de mâna dreaptă a pianului, repetându-se constant, însă, în mod divers, demonstrează semnele conducerii ascunse a vocilor. Așadar, vocea de sus oscilează permanent între sunetele dis^3 și his^2 , repetând modelul ritmic al vocii superioare și contopindu-se cu ea în intervalul unei secunde mici, iar restul formulei ritmice ostinato reprezintă o celulă-balansor din sunetele $a^2-cis^3-a^2$. Vocea basului în registrul grav din mâna stângă susține pulsația ritmică prin optimi pe sunetul Ais , asemănându-se cu bătăile unei tobe mari.

Vioara, care este înconjurată de straturi de textură de pian în registrele extreme, expune linia melodică a dansului, având la bază două structuri melodico-ritmice distincte. Prima este construită dintr-un scurt pasaj descendent din cinci note diferite ca durată, care sunt înfrumusețate cu apogiaturi duble și flageolette *staccato*, subliniind astfel, apartenența folclorică a piesei; iar a doua, păstrând în mare parte scriitura grafică și scufundând în repetiții sunetului dis^2 , evocă subtil trioletul din șaisprezecimi prezent în prima piesă.

A treia parte a ciclului semnat de A. Mulear – **Balada**, în tempoul *Moderato assai*, ne inițiază într-o altă lume de imagini, oferindu-i ascultătorului o atmosferă meditativă și de contemplare. Metrul piesei este unul variabil, alternând între măsuri binare compuse – 4/4, ternare simple și compuse – 3/4, 6/4 și eterogene – 5/4. Ritmica diversă și liberă bazată pe varietatea desenelor ritmice, contribuie la construirea unui discurs muzical ce amintește de sistemul *parlando-rubato*, oferindu-i lucrării un caracter rapsodic-improvizatoric. Vioara predomină în piesă, iar pianul acompaniază instrumentul solistic, susținându-l cu unele replici sau acorduri disonante.

Arhitectonica *Baladei* tinde spre forma tripartită simplă cu repriză – A – A₁ – A_v, asociindu-se cu forma baladei lăutărești [7]. Astfel, piesa cuprinde o introducere instrumentală a pianului care anticipează, în sensul tematic, apariția viorii; partea centrală, liberă, marcată cu remarca *sul D*, care se alternează cu intervenții-interludii instrumentale și un final instrumental care prezintă revenirea unei fraze inițiale a pianului și o continuare variată și prescurtată a viorii.

Materialul sonor al *Baladei* analizate, care posedă particularitățile unei strofe, la început apare ca o transpunere cu o secundă descendentă a intonației tritonice introductive a pianului, în registrul grav al viorii. Construind ulterior un discurs flexibil, îmbogățit cu note cromatizate, linia melodică se apropie de un cvasi-recitativ.

Culminația registrală a piesei are loc în secțiunea mediană prin sunetul b^3 susținut armonic de un poliacord din patru cvinte împletite ($fis-cis^1-gis^1$ și $a^1-e^1-b^1$) pe fundalul octavei

D-d, cu apogiatura scurtă *Cis-cis*, fiind plasat în știra pianistică, pe al doilea timp. Merită de remarcat faptul că acest acord reprezintă o rezolvare la distanță a octavei suspendate *Cis-cis*, în registrul grav al pianului, pe al cărui bas se întinde întreaga secțiune, în timp ce melodia viorii conturează modul frigian *es*.

Piesa care finalizează ciclul este *Dans găgăuz*, fiind inspirat în aceeași măsură ca și a doua piesă – *Hora*, din repertoriul dansurilor folclorice. Fiind structurată într-o formă destul de uzuală, precum tripartită contrastantă cu repriză – *A – B – A_v*, piesa totuși demonstrează iscusința compozitorului în elaborarea variațională a temelor, în colorarea lor armonică și în transformarea texturii.

În deschiderea lucrării, factura prezintă un acompaniament laconic în mâna stângă, format din acorduri ostinato de cvintă-cvartă (sau un concord de cvintă-octavă, după Iu. Holopov, cu tonul de bază *D*), organizate conform formulei metroritmice 3+2, în succesiune de măsuri simple.

Ulterior, rolul principal îi revine viorii care generează o melodie dansantă în registrul acut. Linia melodică este construită corespunzător formulei metro-ritmice 3+2, prin gruparea șaisprezecimilor și a trioletelor din șaisprezecimi în cinci celule – numai celula a treia (a trioletului) rămâne invariabilă pe parcursul propoziției **a**, precum și încheierile măsurilor împerecheate (m. 5, și 7 – pe *T*, iar m. 6 și 8 – pe *D* în modul mixolidian *D*). De asemenea, pentru convergența armonică a instrumentelor, atât pe orizontală, cât și pe verticală, autorul implementează procedeul de *burdon repetitiv* pe aceleași trepte – *I* și *V* (*a¹*, *d¹*) al modului *D* în linia violonistică, ceea ce-i denotă melodiei un caracter original de natură folclorică.

În propozițiile **b₁** și **b₂**, elementele constitutive ale acompaniamentului figurativ care însoțesc mereu linia viorii și evocă asocieri cu o textură tipică de țambal sunt: a) punctul de orgă octavian discret pe *B*, b) figurația armonică reprezentând alternanța monoritmă a treptelor *I* și *V* în diapazonul de două octave în bas, precum și c) figurația repetitivă care balansează între sunetele *e¹* și *e²* (treapta *IV*) având centrul pe *h¹* (treptele *I*, precedate de sensibile – *VII#*) în mâna dreaptă.

Melodia viorii din **repriză** se repetă exact, cu excepția unei apogiatuiri triple scurte care marchează în mod eficient începutul celei de-a treia părți a piesei. Conținutul armonic al pianului se îmbogățește cu complexe de acorduri disonante, menținându-se însă la același nivel *D*. Concordări de cvintă-octavă din mâna stângă urcă mai întâi cu un triton și apoi cu o secundă în prima propoziție și coboară cu o secundă în a doua propoziție; iar la mâna dreaptă, sunt implicate cele mai preferate combinații acordice muleariene în componența de cvintă

perfectă și cvintă micșorată la o distanță de o secundă mică, producând împletiri verticale disonante.

Concluzii

A. Mulear, bun cunoscător al corzilor, și-a folosit bagajul interpretativ pentru a compune piese folclorice de autor, apropiindu-le cât mai mult de posibilitățile expresive și tehnice ale domeniului muzicii de cameră naționale. În duetul instrumental, vioara, urmând tradițiile muzicii populare, este tratată în primul rând ca un instrument solistic caracterizat prin expresivitate, plasticitate (flexibilitate) și virtuozitate.

Astfel, ciclul din patru piese *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian reprezintă o lucrare de anvergură în palmaresul compozitorului A. Mulear, remarcându-se atât printr-un aspect componistic original, cât și printr-un profil interpretativ insolit, care se bazează pe un spectru larg de mijloace de expresie, înglobând în sine o agogică variată și un conținut ritmico-intonativ potențat. Discursul muzical, construit în limitele scriiturii academice, abundă în elemente ale muzicii folclorice, constituind o mostră concludentă a stilului individual al maestrului. Conținutul sonor se percepe cu facilitate de către publicul meloman, iar în același timp se remarcă prin procedee tehnice care trezesc atenția interpreților profesioniști. Piesele analizate sunt recomandate pentru nivel intermediar și avansat al interpreților ansamblați, fiind incluse atât în programele de studii, cât și în repertoriul de concert.

Referințe bibliografice

1. АБРАМОВИЧ, Е. Личность в истории: композитор Александр Муляр. In: *Евреи Молдовы и их вклад в развитие молдавского государства*: Респ. науч. конф. [online]. Chișinău: Elan Poligraf, 2013 [accesat 22 apr. 2021]. Disponibil: <https://www.holocaust.md/books/4.pdf>
2. *Piese pentru vioară* / alc. E. Vișcăuțan. Chișinău: Cartea moldovenească, 1975, pp. 10–17.
3. Programatică, muzică. In: *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 393.
4. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинэу: Grafema Libris, 2011. ISBN 978-9975-52-099-7.
5. Refren. In: *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura Enciclopedică, 2010, p. 393. ISBN 973-45-0606-4.
6. CHISELIȚĂ, V. Muzica tradițională de dans. In: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 339–366. ISBN 978-9975-52-046-1.
7. Baladă. In: *Dicționar de termeni muzicali* [online]. București: Editura Enciclopedică, 2010 [accesat 12 noiem. 2023]. Disponibil: <https://dexonline.ro//definitie/balada/definitii>

ROMANȚA DE CIRCULAȚIE FOLCLORICĂ *INIMA MI-E PLINĂ*: PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE

THE ROMANCE OF FOLKLORE CIRCULATION *INIMA MI-E PLINĂ (MY
HEART IS FULL)*: INTERPRETATIVE PECULIARITIES

DIANA VĂLUȚĂ-CIOINAC⁸,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-3060-7546>

CZU 784.3(498):781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.06>

Romanța mondenă urbană românească are un parcurs istoric de aproximativ două secole. Chiar dacă este o perioadă de timp relativ modestă, comparativ cu alte producții din patrimoniul cultural imaterial, totuși, ea a reușit să se impună prin specificul său muzical-poetic. Totodată, aspectul interpretativ ridică anumite cerințe față de cântăreț, din punct de vedere al vocalității, expresivității artistice, conlucrării cu suportul instrumental ș.a. În acest articol ne vom referi la romanța „Inima mi-e plină” din colecția lui Anton Pann „Cântece de lume”, propunând o versiune interpretativă, prin care să se păstreze autenticitatea lucrării, a conținutului muzical-poetic și atmosfera timpului când a fost creată.

Cuvinte-cheie: romanța mondenă urbană, Anton Pann, stil oriental, interpretare vocală, acompaniament instrumental

The Romanian urban romance has a history of about two centuries. Even if it is a relatively modest period of time, compared to other productions from the intangible cultural heritage, however it still managed to impose itself through its musical-poetic specificity. At the same time, the interpretative aspect raises certain requirements for the singer from the point of view of vocality, artistic expressiveness, collaboration with the instrumental support, etc. In this article, we will refer to the romance „My Heart is Full” from Anton Pann's collection World Songs, proposing an interpretive version, which would preserve the authenticity of the work, the musical-poetic content and the atmosphere of the time when it was created.

Keywords: urban romance, Anton Pann, oriental style, vocal performance, instrumental accompaniment

Introducere

Romanța urbană românească s-a impus în circuitul cultural la diferit nivel, atât academic cât și popular, ca o entitate muzical-poetică, ce deține anumite particularități

⁸E-mail: dianavaluta@gmail.com

structurale și interpretative. Din perspectivă diacronică constatăm trei straturi stilistice în evoluția acestei specii a liricii populare: romanțe, care au intrat în circuitul folcloric, având autorii necunoscuți; romanțe ale căror autori se cunosc, dar au devenit populare, pătrunzând și circulând și în mediul culturii orale; al treilea strat îl reprezintă romanțele create recent, ne referim la secolele XX-XXI, de către muzicieni consacrați sau amatori, dar care păstrează caracteristicile romanței mondene urbane. Toate producțiile muzicale, ce reprezintă aceste straturi, evident se înscriu în sfera lingvistică a folclorului muzical urban, care constituie o conexiune la nivel de limbaj, semantică, tematică a mai multor surse culturale: orientală, occidentală și general românească. Emilia Comișel remarcă: „Folclorul românesc ține pe de o parte, de cel european, în genere prin conservarea unor elemente arhetipale universale (...), pe de altă parte, se înscrie în cadrul restrâns al sud-estului european (...)” [1 p. 64].

Vom analiza, din punct de vedere interpretativ, romanța *Inima mi-e plină*, ce poate fi inclusă în primul strat – romanțe de circulație folclorică, cu toate că se presupune că autorul este Anton Pann. Astfel de romanțe poporul le-a „cântat, însă, și le cântă și în zilele noastre. Adaptându-le la poetica folclorică și apropiindu-le mult de lirica populară. Astfel s-au folclorizat cântecele-romanțe „Amărâtă turturică”, „Bătrânețe – haine grele”, „Să-mi cânti cobzar”, „Priveam pe malul mării” și multe altele (...)” [2 p. 708]. Romanța *Inima mi-e plină* a fost executată în cadrul proiectului artistic de doctorat cu acompaniament de pian și vioară.

Istoricul romanței *Inima mi-e plină*

Romanța *Inima mi-e plină* o găsim în colecția lui Anton Pann (1796-1854) *Cântece de lume* [3 p. 296] (titlul inițial al autorului *Spitalul amorului* sau *Cântătorul dorului*, 1850). Anton Pann fost un iubitor și pasionat colecționar de muzică românească, de asemenea poet, compozitor, folclorist și publicist. El a oscilat în activitatea și preocupările sale între muzică și literatură, însă așa cum însuși mărturisea „de cele mai multe ori balanța înclina spre arta sunetelor” [4]. Printre culegerile sale muzicale se numără compoziții cu caracter oriental, romanțe și cântece de lume, precum *Bordeiaș, bordei, bordei, Inima mi-e plină, Până când nu te iubeam, Sub poale de codru verde, Tu-mi zicea-i odată* ș.a. Precum am menționat anterior, în istoria folclorului urban pot fi reliefate trei straturi: creații de influență orientală, creații de influență occidentală și lucrări propriu-zis românești, create în baza fondului melodic general românesc. Influența orientală are o proiecție diacronică destul de mare, încă de la începuturile dominației otomane în spațiul românesc. Cunoaștem că odată cu însemnele domnești, Domnitorii români primeau de la Poarta otomană un grup de muzicieni *Meterhanea*, care cântau la diferite ceremonii și serbări de la curte. Ei aduceau cu ei nu numai instrumentele

muzicale, dar și muzica turcească. Lăutarii locali, venind în contact cu aceștia au preluat din instrumente, melodii și stilul pronunțat ornamental de interpretare. Produsul acestui strat de influență orientală este cântecul de lume, o creație cu un conținut erotic și melodie bazată pe motive și ornamente de tip oriental, la modă spre a doua jumătate a secolului XVIII – începutul secolului XIX. Romanța *Inima mi-e plină*, care poate fi considerată și un exemplu autentic de cântec de lume, este un model al creațiilor de influență orientală din această perioadă.

Textul poetic al romanței *Inima mi-e plină* are cu conținut liric de dragoste, sentimental, de o expresivitate deosebită. Autorul exprimă, în mod direct și nemijlocit, trăiri și sentimente specifice genul liric: *inima mi-e plină/de a ta ființă, tu fugi de mine, îți bați joc de mine, mă faci nestatornic* ș.a. Prezența eroului/eroinei este nemijlocită, trăirile sale afective fiind exprimate de la persoana întâi, din perspectiva prezentului: *orișice ți-oi zice..., îmi împilezi soarta, în loc s-o-ndulcești, îmi adaogi rană/îmi ațâți durerea* ș.a. Comunicarea în acest text poetic se realizează prin intermediul eului liric, ceea ce desemnează individualitatea creatoare, astfel spus este vocea care exprimă sentimentele poetului.

Titlul *Inima mi-e plină* indică sugestiv conținutul textului liric sentimental și o linie melodică de o expresivitate deosebită. Versurile romanței redau aspecte de viață, în care dragostea ocupă un loc aparte. Formula memorabilă pe care o observăm în poezie, reverberează asupra conținutului, are un anumit relief, fiind accentuate prin pronumele personal: „mi-e”, „mă”, „îmi”, „eu”: durere (*îmi adaogi rană,/îmi ațâți durerea*), plângere de inimă rănită (*și n-ai milă, crudo*), suspin dintr-un piept săgetat (*îți bați joc de mine,/mă faci nestatornic*), tânguire (*inima mi-e plină/de a ta ființă*), regrete (*și văz bine, crudo/că nu mă iubești*), suferință (*mă lași ca să sufăr*) din pricina amorului. Toate acestea constituie motivul clasic al romanței – specia muzical-literară cu caracter melancolic, trist, duios și sentimental.

Afirmația lui Liviu Rebreanu „Orice durere are leac”⁹ exprimă un adevăr verificat de fiecare dintre noi. Viața nu este altceva decât un lung șir de evenimente provocatoare de durere sau bucurie. Sentimentul durerii sufletești în această lucrare este provocat de către persoana dragă eului liric prin: *iar tu fugi de mine/nu ai umilință, mă nesocotești, orice ți-oi zice/le treci cu vederea*. Nimic nu este mai emoționant decât starea sufletească, ce se schimbă mereu, sub influența sentimentului trăit. Așa și eul liric copleșit de sentimentele, ce i-au provocat supărarea, găsește forță de a-și modifica trăirile intense ale emoțiilor prin a nu eterniza nefericirea *nu vei putea dară/a-mi huli credința/care pentru tine/atât am păstrat*.

⁹ [https://ro.wikisource.org/wiki/Calvarul_\(Liviu_Rebreanu\)](https://ro.wikisource.org/wiki/Calvarul_(Liviu_Rebreanu)).

Specificul interpretării romanței *Inima mi-e plină*

Lucrarea *Inima mi-e plină* are o linie melodică pe cât de simplă, pe atât de dinamică. Tonalitatea este *a-moll*, tempo *Lento*, *Ad libitum*. Melodia poate fi armonizată în diverse variante, dar totuși trebuie de găsit suportul armonic, ce ar contribui la redarea autenticității stilului muzical de la confluența secolelor XVIII-XIX. De aceea, pentru a păstra și a reda starea interpretării muzicii timpului respectiv vom limita acompaniamentul armonic la patru acorduri – *a-moll* (de bază), *G-dur*, *C-dur*, *d-moll*, fără inflexiuni în tonalități înrudite.

Pentru o interpretare autentică, vom căuta să ne familiarizăm cu stilul de cântare bizantină. Totodată să ținem cont și de maniera de interpretare a romanței. Sunetele vocalelor trebuie perfect susținute și ascultate de interpret. Doar în momentul când interpretul reușește să se asculte, poate face performanță în arta vocală.

Fiecare cântăreț, în timpul execuției unei creații își lasă amprenta de coautor, or cunoaștem faptul că o creație muzicală vocală are trei, așa-zisi autori – compozitorul, textierul și interpretul, care aduce lucrarea în fața publicului, având o mare influența asupra afirmării și circulației unei compoziții muzicale. Acest fapt în romanță se reflectă destul de intens.

Precum am remarcat anterior, la prima vedere, linia melodică este simplă, dar având în vedere textul literar pe care cade cea mai mare parte a interpretării, este important să intonăm textul muzical scris, toate sunetele și să nu improvizăm, să transmitem cât mai exact estetica muzicii din perioada în care a fost creată această romanță. Pentru o interpretare mai apropiată perioadei recomandăm să nu se modifice în niciun caz linia melodică, de aceea pentru o expunere a creației mai interesantă și variată o mare importanță o îndreptăm spre textul poetic. Așa cum am recomandat cu referire la alte romanțe, este esențial să subliniem cuvintele importante, cuvintele cheie din fiecare frază, astfel încât, prin acest procedeu vom diversifica și varia execuția.

Primul sunet din introducerea instrumentală îl constituie tonica, sunetul *la*, interpretat pe *tremolo* la pian, după care intră vioara cu linia melodică din a doua propoziție muzicală (B). Structura muzicală a strofei este alcătuită din trei părți A-B-A1. De-asupra versului este indicată armonia acompaniamentului, care, chiar dacă e simplă, are un rol aparte în dezvoltarea conținutului muzical-poetic. Cuvântul sau silaba pe care se schimbă armonia îl vom nota cu font Bold.

Creația are patru strofe muzical-poetice. Riturnela melodică dintre strofe va fi identică cu cea din introducerea muzicală. În continuare propunem o variantă interpretativă cu indicarea particularităților de execuție în fiecare strofă pentru a crea în final o dramaturgie muzicală integră ce reflectă plenar conținutul poetic.

Schema 1

Strofa 1	
Prima propoziție muzicală (A)	
<p><i>a</i> <i>Inima mi-e plină</i> <i>a</i> <i>De a ta ființă</i></p>	<p>Începutul este interpretat la nuanța de <i>piano</i>. Se respectă exact linia melodică, amintindu-ne de cântarea bizantină.</p> <p>Tempoul va fi foarte lent, iar finalele absolut libere, negrăbite.</p>
<p><i>a</i> <i>Și-ncotro m-oi duce</i> <i>G</i> <i>Eu te întâlnesc</i></p>	
A doua propoziție muzicală (B)	
<p><i>a</i> <i>C</i> <i>Iar tu fugi de mine</i> <i>d</i> <i>a</i> <i>Nu ai umilință</i></p>	<p>În a doua propoziție muzicală, accelerăm, doar puțin, tempoul, comparativ cu prima propoziție. Cuvintele evidențiate sunt marcate sonor, prin alungirea duratei vocalelor.</p>
A treia propoziție muzicală (A1)	
<p><i>a</i> <i>Mă lași ca să sufăr</i> <i>G</i> <i>Și să pățimesc.</i></p>	<p>Se revine, în cea de a treia propoziție la melodia din prima – A. În încheierea strofei întâi cuvintele <i>sufăr</i> și <i>pățimesc</i> sunt cele care ne ajută să aducem ascultătorul în starea emoțională a eroului liric. Ele vor fi marcate vocal cu filarea ulterioară a sunetului.</p>
Strofa a II-a	
<p><i>a</i> <i>Îți bați joc de mine</i> <i>a</i> <i>Mă faci nestatornic</i></p>	<p>Cuvântul <i>joc</i> îl vom cânta scurt, aproape vorbit, iar după el, se va face o mică pauză, astfel subliniind expresia <i>îți bați joc</i>.</p>
<p><i>Îmi tratezi amorul</i> <i>G</i> <i>Mă nesocotești.</i></p>	
<p><i>a</i> <i>C</i> <i>Și n-ai milă crudo</i> <i>d</i> <i>a</i> <i>Când eu pe jertfelnic</i></p>	<p>În această frază accentuăm cuvântul <i>crudo</i>, puțin exagerând consoanele <i>c</i> și <i>r</i>.</p>
<p><i>a</i> <i>Îți aduc o jertfă</i> <i>G</i> <i>Ce-o disprețuiești.</i></p>	
Strofa a III-a	
<p><i>a</i> <i>Orișice ți-oi zice</i> <i>a</i> <i>Le treci cu vederea</i></p>	<p>În strofa a treia se va atrage atenția la vocalitatea cuvintelor <i>rană</i>, <i>durere</i>. Înaintând spre final se va accelera puțin tempoul, creându-se un contrast emoțional cu parcursul liric anterior, astfel interpretarea romanței va fi mai convingătoare și atractivă pentru</p>
<p><i>a</i> <i>Îmi împilezi soarta</i></p>	

G <i>În loc s-o-dulcești</i>	ascultător.
a C <i>Îmi adaogi rană</i> d a <i>Îmi ațâți durerea</i>	
a <i>Și văz' bine crudo</i> G <i>Că nu mă iubești.</i>	

Strofa a IV-a	
a <i>Nu vei putea dară</i> a <i>A-mi huli credința</i>	Observăm în textul poetic cuvinte vechi din limbajul popular, rar cântat în zilele noastre (<i>huli</i>), de aceea interpretul va avea și sarcina de a articula mai atent aceste cuvinte.
a <i>Care pentru tine</i> G <i>Atât am păstrat.</i>	Chiar și forma stilistică literară este inversată comparativ cu cea cu care suntem obișnuiți în vorbirea contemporană. De ex: <i>Atât am păstrat = Am păstrat atât.</i>
a C <i>Nici arta mă plânge</i> d a <i>Dacă ție fînța</i>	Spre sfârșitul piesei melodia revine la „respirația” ei lentă și cântată pe nuanța de <i>piano</i> , cu care a debutat lucrarea.
a a <i>Așa da nevoie</i> G <i>De încredințat.</i>	Fraza finală, care are și rolul de <i>Codă</i> , este interpretată <i>ritenuto</i> , aproape pe silabe: de în-cre-din-țaaaat. Este cunoscut faptul că cu cât mai încet rostești, cu atât ascultătorul este mai atent și mai implicat emoțional. Astfel el va încheia emoțional interpretarea romanței împreună cu cântărețul.

Finalizează romanța cu tonica (treapta I), singurul sunet ce va susține vocea.

Concluzii

Așadar, romanța se impune în secolul XIX ca o specie a liricii populare. Trecând prin influența orientală, ea își va desemna treptat trăsăturile proprii, axate pe limbajul folclorului urban românesc. Totuși, primul strat stilistic în evoluția acestei specii va fi pătruns de orientalism în linia melodică. Acest fapt determină o atenție sporită în timpul interpretării, pentru a nu exagera cu ornamentarea sau alte figuri melodice de tip ornamental. Am realizat o analiză interpretativă a romanței *Inima mi-e plină* din colecția *Cântece de lume* de Anton Pann, care reflectă anume aceste particularități stilistice, propunând o versiune de execuție

vocală cu axarea pe exigențele timpului, având în vedere și aspectul specific al acompaniamentului instrumental.

Referințe bibliografice

1. COMIȘEL, E. Particularități stilistico-compoziționale ale genurilor folclorice românești de-a lungul epocilor istorice. In: *Studii de etnomuzicologie*. Vol. 2. București: Editura Muzicală, 1992, pp. 84–88. ISBN 978-606-8513-52-2.
2. *Creația populară: Folclorul românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina*. Chișinău: Știința, 1991. ISBN 5-376-01010-4.
3. PANN, A. *Cântecele de lume*. Red. Gh. Ciobanu. București, 1955.
4. Mitu, R. Anton Pann, un pasionat colecționar de muzică românească... In: *Ziua de Constanța* [online]. 11 noiem. 2015 [accesat 10 noiem. 2023] Disponibil: <https://www.ziuaconstanta.ro/divertisment/stiati-ca/stiati-ca-anton-pann-un-pasionat-colectionar-de-muzica-romaneasca-570797.html>

СМЕШАННЫЕ ЖАНРЫ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ДУБОССАРСКОГО: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

GENURILE CAMERAL-INSTRUMENTALE MIXTE ÎN CREAȚIA
LUI BORIS DUBOSARSCHI: STABILIREA PROBLEMEI

MIXED GENRES IN THE CHAMBER-INSTRUMENTAL WORKS
BY BORIS DUBOSARSCHI: SETTING THE PROBLEM

INESSA SEDÎH¹⁰,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-3263-8987>

CZU [780.8:780.614.632/.633]:781.5

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.07>

Статья посвящена трактовке смешанных жанров в камерно-инструментальном творчестве Б. Дубоссарского. Сочинения композитора – Акварели для скрипки и фортепиано, Соната-баллада для альты и фортепиано, Каприччио а ля рустик для скрипки и фортепиано – демонстрируют такие разновидности смешанного жанра, как жанровые диффузии, переосмысление старых жанров и создание новых жанровых обозначений.

Ключевые слова: Жанр, смешанный жанр, камерно-инструментальное творчество Б. Дубоссарского

¹⁰ E-mail: inessazlata75@mail.ru

Articolul este consacrat tratării genului mixt în creația instrumentală de cameră a lui B. Dubosarschi. Lucrările compozitorului – Acuarele pentru vioară și pian, Sonata-baladă pentru violă și pian, Capriccio a la rustique pentru vioară și pian – demonstrează varietăți ale genului mixt, precum difuziunea de gen, reconceptualizarea genurilor vechi și crearea denumirilor genuistice noi.

Cuvinte-cheie: gen, mixt genuistic, creația cameral-instrumentală a lui B. Dubosarschi

The article is devoted to the mixed genre interpretation in the chamber-instrumental works written by B. Dubosarschi. The composer's opuses –Aquarelles for violin and piano, Sonata-ballad for viola and piano, Capriccio a la rustique for violin and piano – demonstrate different kinds of the mixed genre such as genre diffusion, genre reconceptualization and creation of new genre names.

Keywords: genre, mixed genre, chamber- instrumental creation of B. Dubosarschi

Введение

Одним из феноменов музыкального искусства новейшего времени является эмансипация жанра, которая привела к формированию новой жанровой концепции в музыкальном искусстве. Как пишет М. Лобанова, «жанр становится своеобразным полем, где сосуществуют, борются различные точки зрения, встречаются несколько идей, оспаривается первенство» [1 с. 162]. Подобные процессы, по мнению того же автора, являются характерной особенностью музыкального искусства, принадлежащего эпохе с «подчеркнутой семиотичностью» [1 с. 97].

Целью настоящей статьи является постановка проблемы, касающейся проявлений смешанного жанра в камерно-инструментальном творчестве молдавского композитора Бориса Дубоссарского.

Концепция «смешанного жанра»

Современная жанровая парадигма является предметом внимания, изучения и осмысления ученых всего мира. Важнейшую лепту в изучение жанра внесли российские ученые. В. Цуккерман, анализируя различные способы «взаимопроникновения» и «слияния» жанровых структур в музыкальном искусстве XX века, ввел понятие «жанрового развития» [2]. А. Сохор, исследовавший жанр на синтаксическом и композиционном уровне, добавил понятия «жанрового цитирования», «жанрового варьирования», а также «сопоставления жанров» и «жанрового вкрапления» [3].

О. Соколов для описания композиторской работы с жанрами использует понятие «жанровой экстраполяции» и «жанровой ассимиляции», подразумевающей смешение как функционально близких, так и далеких жанров [4 с. 50-56]. В. Холопова формулирует положение о «внутреннем расслоении на жанр «отражающий» и жанр

«отражаемый», выделяя такие формы жанрового синтеза, как: «жанровая полифония», «жанровая изобразительность» и другие, вводит понятие «музыкально-жанровой лексемы» [5 с. 177].

Наиболее универсальной, на наш взгляд, является жанровая классификация, изложенная М. Лобановой в монографии *Музыкальный стиль и жанр. История и современность*. Для описания основной тенденции жанрообразования в музыке XX века М. Лобанова предложила понятие «смешанного жанра». Исследователь выделяет несколько основных проявлений смешанного жанра в современной музыке, среди которых – жанровые диффузии, отказ от жанрового обозначения, создание новых жанровых обозначений или «сочинение жанров», а также переосмысление старых жанров или «пересочинение жанров» [1 с. 152-161].

Синтетические жанровые структуры в молдавской музыке рубежа XX-XXI веков

В сочинениях композиторов Молдовы конца XX – начала XXI века смешанный синтетический жанр представлен достаточно разнообразно, а проблематика смешанных жанров широко изучается. Впервые целостную панораму жанров симфонической музыки в Молдове представил В. Аксенов. Применяв культурно-исторический исследовательский подход, исследователь выделил такие разновидности жанровой парадигмы современной молдавской симфонической музыки, как: сочинения с нейтральными жанровыми обозначениями, сочинения, апеллирующие сразу к двум и более жанрам, а также заимствующие жанровые наименования из других жанровых сфер и видов искусства [бс. 8].

Заметим, что Е. Мироненко использует термин диффузные жанровые структуры молдавской опус-музыки рубежа последних двух веков не только как диффузии собственно музыкальных жанров (*Simfonia concertantă* Д. Киценко), но и в контексте синтеза различных музыкально-творческих видов: как жанровые структуры с привлечением ассоциаций со смежными видами искусств (*Стансы* В. Загорского, симфонические картины Г. Чобану *Птицы и вода*), стилистические гибриды академического и фольклорного жанров, либо как синтез академических жанров с фоносферой музыкальной культуры неакадемической ориентации (*Симфодойна* Л. Гондю, *Фантазии на темы Чика Кориа* В. Дынги и другие [7 с. 100-101].

Возвращаясь к классификации российского музыковеда, отметим, что помимо разнообразных жанровых диффузий, одной из распространенных синтетических жанровых структур XX-начала XXI века в молдавской музыке остается отказ от жанрового обозначения. Примерами подобного подхода можно считать такие опусы, как *Музыка* В. Ротару, Г. Кузьминой, В. Дони для разных составов инструментов.

Образцы, направленные на создание новых жанровых обозначений присутствуют в таких опусах, как *Фонемы* для симфонического оркестра А. Божонки, *Studii sonore* Г. Чобану и др. Переосмысление старых жанров находит свое воплощение в таких сочинениях, как *Концерт-брэвис* В. Дони, *Инвенции* для голоса и фортепиано Г. Мусти и других примерах нового прочтения классических форм, при котором современные приемы музыкального мышления преобразуют старинные структуры.

Жанровое разнообразие инструментального творчества Бориса Дубоссарского впечатляет. Помимо образцов «чистых жанров», композитор также тяготеет к оригинальному претворению «смешанного жанра». В первую очередь, к ним относятся жанровые диффузии – *Соната-баллада для альты и фортепиано* (1987), *Этюды-пьесы для скрипки и фортепиано* (1991), *Соната «Прелюдии»* для кларнета и виолончели (1983).

Отдельную группу сочинений составляют опусы, идея которых состоит в «переосмыслении старинных жанров» – *Каприччио* для разных составов, *Серенада*, *Бурлеска* и др. К опусам с отсутствующим жанровым обозначением примыкают примеры «сочинения» жанров, включая *Метаморфозы* для вибратона и маримбы (2004), *Reflectare* для цимбал (1997), *Акварели* для скрипки и фортепиано.

В сочинении *Соната-баллада* для альты и фортепиано Б. Дубоссарского, которое может служить примером жанровой диффузии, наблюдается сочетание признаков сонатно-симфонического цикла как высшего достижения эпохи классицизма, с одной стороны, и романтической баллады, ведущей свое происхождение от средневекового песенно-танцевального искусства трубадуров и труверов, с другой. В отличие от классического сонатного цикла, подразумевающего связанную последовательность разделов, объединенных общей идеей в рамках жестко регламентированной структуры, романтическая баллада предполагает свободное строение, основанное на сочетании яркого лиризма и картинной живописности.

Композиционное строение *Сонаты-баллады* Б. Дубоссарского основано на объединении 8 разноплановых эпизодов, каждый из которых обозначен авторским указанием темпа и характера частей (*Recitando, Andante Moltoespressivo, Allegromolto* и

т.д.), визуально разграниченных двойной тактовой чертой на манер сонаты эпохи барокко. Драматургия сочинения представляет собой сочетание «сольных» эпизодов речитативного склада с остродраматическим, сюжетным развитием «туттийных» эпизодов, идущим от балладного жанра.

Симфоническое единство сочинению придает сквозное развитие тематических комплексов и развитая лейтинтонационная система в сочетании с преобладанием расширенной хроматической тональности. Так, одноголосная мелодия речитативно-импровизационного склада первого эпизода *Recitando*, опирающегося на расширенную тональность с тональным центром *c*, не только отражает свободно-импровизационное метроритмическое строение, идущее от семантики балладного жанра, но и является интонационным ядром тематизма всего сочинения (тт. 1-19).

Название цикла Б. Дубоссарского *Акварели* для фортепиано и скрипки, позаимствованное из изобразительного искусства, вызывает ассоциации одновременно и с техникой письма, позволяющей передать постепенную градацию цвета, и с картинами, выполненными в этой технике, отсылая слушателя не только к ассоциативному ряду, связанному с изобразительным искусством, но и определенной манере письма, а также специфической образности.

Акварели включают 3 разнохарактерные жанровые миниатюры: *Povestire* (история), *Dans bătrânesc* (танец стариков) и *Vals* (в подражание Ф. Крейслеру), в которых жанровое обозначение играет роль своеобразной программы сочинения. Первые две миниатюры выдержаны в духе молдавского народно-песенного исполнительства: если пьеса *Povestire* построена на мелодии скрипки балладного, импровизационно-речитативного склада, то *Dans bătrânesc* – полная юмора жанровая картинка, воскрешающая древние традиции молдавских народных праздников. В основе обеих миниатюр модальная система, опирающаяся на натурально-ладовый звукоряд в сочетании с хроматической тональностью.

В свою очередь, миниатюра *Vals* (в подражание Ф. Крейслеру) – ироничная стилизация в духе так называемых «пьес настроения» Ф. Крейслера – скрипача, композитора, последнего представителя виртуозно-романтического искусства XIX века. Тема вальса обобщает «чувствительные» интонации романтического вальса, которые в сочетании с огромными восходящими скачками (на нону, квартдециму и т.д.) и диссонирующими альтерированными гармониями в контексте расширенной тональности (*G-dur*) создают легкий юмористический эффект.

Все пьесы цикла *Акварели* – жанровые миниатюры, выполненные в светлых, прозрачных «акварельных» тонах, напоминающие о введенном в музыковедении термине картинность, связанном с «конкретизацией образности, визуальными представлениями, возникающими в процессе художественной перцепции» [8 с. 40]. Подобный прием жанровых ассоциаций со смежными видами искусств описала Г. Кочарова в работе *Quatre tableaux pour orchestra a cordes Бориса Дубоссарского: музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание*. Трактую жанр сочинения в семиотическом аспекте, музыковед ввела понятие музыкального экфрасиса, направленного на замену живописного жанрового кода вербальным, «осуществляющем переход от иконического к общесмысловому кодированию» [8 с. 41].

Характерно, что тот же прием реализуется в *Каприччио а ля рустик для скрипки и фортепиано* Б. Дубоссарского, представляющем «воссоздание» старинного жанра, популярного в XVII-XVIII веках и принадлежащего сразу двум видам искусства. Напомним, что с музыкальным искусством его связывает трактовка сочинения как инструментальной пьесы свободной формы в блестящем виртуозном стиле, а с пейзажной живописью сочинение связывает отсылка к стилю *рустик*, который, как известно, отличается сдержанной цветовой палитрой в сочетании с обилием свободного пространства.

С точки зрения композиции *Каприччио а ля рустик* представляет собой трехчастную репризную структуру, в основе которой лежит сочетание импровизационного развития народно-песенного и инструментального тематизма и виртуозности в духе лэутарского искусства. Интонационно основная тема *Каприччио* опирается на модальную систему и мажоро-минорные сочетания тональностей. Таким образом, технически принцип «воссочинения жанра» реализуется путем преобразования старинной жанровой модели средствами современного музыкального языка.

Музыка *Каприччио а ля рустик* Б. Дубоссарского – одновременно историческая «реконструкция» и жанровая зарисовка, в которой отражено уникальное культурное наследие, а также богатейшие традиции народного исполнительства Молдовы глазами современного художника. Таким образом, техника «воссоздания» жанра *каприччио* сочетается с жанровой диффузией на стыке смежных видов искусств. В случае «воссоздания» старинных жанров реализуется тенденция к «взаимодействию

традиционного и новаторского в культуре», при котором обостряется «проблема культурной коммуникации, диалогичности мышления» [1 с. 111].

Выводы

Являясь неотъемлемой частью современного музыкального искусства, «смешанный» синтетический жанр рубежа XX-XXI веков широко представлен в музыке композиторов Республики Молдова, включая творчество Бориса Дубоссарского, где можно обнаружить различные варианты жанровых диффузий, примеры создания новых жанровых обозначений, а также переосмысления старинных жанров.

Характерно, что композитор почти не интересуется таким проявлением синтетических жанровых структур, как сочинения с отсутствующим жанровым знаком, что компенсируется техникой «сочинения жанров», которая уже сама по себе подразумевает отказ от традиционных жанровых обозначений, а в случае творчества Б. Дубоссарского – синтеза внутри самого смешанного жанра.

Это хорошо видно на примере жанровой диффузии, представленной в *Сонате-балладе*, где сонатный жанр отражает импровизационную свободу и картинность баллады, которая, в свою очередь, приобретает логику сквозного сонатно-симфонического развития, идущую от сонаты. Помимо этого, в данном сочинении можно наблюдать технику «воссоздания» старинных жанров, как, например, композиционные признаки барочной сонаты или старинной баллады.

В примере на «сочинение» жанра – цикла *«Аквадели»*, жанровое название которого заимствованного из изобразительного искусства, можно вспомнить не только о введенном в музыковедении термине картинность, но и о приеме «обозначения через жанр» (термин С. Мальцева), который проявляется в жанровом обозначении миниатюр цикла, играя роль условной программы [9 с.191]. Таким образом, в сочинении, жанр которого заимствован из другого искусства, прием «обозначения через жанр» реализован через соединение смежных видов искусств.

Техника «воссоздания» жанра в *Каприччио а ля рустик* Б. Дубоссарского также сочетается с жанровой диффузией на стыке разных видов искусств, атрибутика которых играет роль программного заголовка, отражаясь в образности и специфических приемах выразительности сочинения. При этом *Каприччио а ля рустик* – не просто жанровая зарисовка, но и историческая «реконструкция» уникального

культурного наследия, а также богатейших традиций народного исполнительства Молдовы глазами современного художника.

Итак, смешанный жанр – это не только «новые синтезы» современной жанровой парадигмы, но и «обновление традиции, обостренное внимание к культурной памяти, а также воссоздание культурно-исторических архетипов и глубинных основ национального самосознания в XX веке» [1 с.177].

Библиографические ссылки

1. ЛОБАНОВА, М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Советский композитор, 1990. ISBN5-85285-031-4.
2. ЦУККЕРМАН, В. *«Камаринская» Глинки и её традиции в русской музыке*. Москва: Госмузиздат, 1957.
3. СОХОП, А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. В: *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва: Музыка, 1971, с. 292–310.
4. СОКОЛОВ, О. К проблеме типологии музыкальных жанров. В: *Проблемы музыки XX века*. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977, с. 12–58.
5. ХОЛОПОВА, В. *Музыка как вид искусства: музыкальное произведение как феномен*. Москва: Консерватория, 1990. ISBN 5-86419-014-4.
6. АКСЕНОВ, В. *Жанры симфонической музыки в Молдове (30-80-е годы XX века)*. Кишинев: Bulat Art Glob, 1998. ISBN 9975-9537-3-5.
7. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: PrimexCom, 2014. ISBN 978-9975-110-03-7.
8. КОЧАРОВА, Г. «Quatre tableaux pour orchestra acordes» Бориса Дубоссарского: музыкальный эксфрасис или индивидуальное художественное послание. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014, nr.1 (21), pp. 38–44. ISSN 2345–1408.
9. МАЛЬЦЕВ, С.М. Семантика музыкального знака. В: *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой* [online]. 2020, № 3 (68), с. 187–209. [accesat 28 aug. 2022]. Disponibil: [HTTPS://CYBERLENINKA.RU/ARTICLE/N/OSNOVY-TEORII-MUZYKALNOGO-ZNAKA-CHAST-2/VIEWER](https://cyberleninka.ru/article/n/osnovy-teorii-muzikalnogo-znaka-chast-2/viewer)

TRIO PENTRU VIOARĂ, CLARINET ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA: ASPECTE CARACTERISTICE DE LIMBAJ

TRIO FOR VIOLIN, CLARINET AND PIANO BY OLEG NEGRUȚA: CHARACTERISTIC ASPECTS OF LANGUAGE

RADU CAZAC¹¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

¹¹ E-mail: radu_cazac@yahoo.com

Autorul își propune să studieze unele elemente structurale și de limbaj aplicate în lucrarea Trio pentru vioară, clarinet și pian de Oleg Negruța. În urma analizei detaliate a creației Trio pentru vioară, clarinet și pian de O. Negruța, evidențiem că lucrarea dată constă din trei părți contrastante după tempo Allegro con fuoco-Andante cantabile-Allegro vivace, în care autorul se bazează pe tradiția muzicii clasice și romantice, combinată armonios cu elementele limbajului muzical folcloric. Putem spune că în partea I prevalează direcția muzicii clasice – elementele de limbaj, forma, planul tonal etc. Per general, partea II se remarcă prin cantabilitate, emoții pozitive, caracter meditativ, melancolic, narativ și cu influențe folclorice în compartimentul median. Finalul este unul tradițional festiv, energic, fastuos și în stil de dans, în care sunt prezente elementele clasice combinate cu cele folclorice. Trioul atrage prin claritate, simplitate și determină specificul scriiturii componistice a maestrului.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, limbaj, formă, element, trio, stil

The author's aim is to study some structural and language elements applied in the work Trio for violin, clarinet and baritone by Oleg Negruța. Following the detailed analysis of the creation Trio for violin, clarinet and piano by O. Negruța, we point out that the given work consists of three contrasting parts according to the tempo Allegro con fuoco-Andante cantabile-Allegro vivace, in which the author is based on the tradition of classical and romantic music harmoniously combined with elements of the folkloric musical language. We can say that in part I, the direction of classical music prevails – language elements, form, tonal plane, etc. In general, part II stands out for its cantability, positive emotions, with a meditative, melancholic, narrative character and folklore influences in the middle section. The finale is traditionally festive, energetic, lavish, and in dance-style, in which classical elements combined with folk elements are present. The trio attracts with its clarity, simplicity and determines the specificity of the master's compositional writing.

Keywords: Oleg Negruța, language, form, element, trio, style

Introducere

Creația instrumentală de cameră a lui Oleg Negruța se înscrie în fondul componistic național, orientată, după cum afirmă muzicologul Elena Mironenco „spre relația dintre muzica academică cu diferite genuri ale muzicii de jazz, folclorice și muzicii scenice” [1 p. 27]. Muzicologii afirmă că individualitatea compozitorului se remarcă prin limbajul muzical propriu, accesibil și clar. Totodată, menționăm și aici că, creația lui O. Negruța cuprinde trei direcții stilistice distincte: academică, de jazz și folclorică-autentică. Drept dovadă servesc multiplele creații ale maestrului, care au devenit obiect de studiu pentru cercetători.

În registrul componistic al lui Oleg Negruța întâlnim *Trio* pentru vioară, violoncel și pian, astăzi cunoscut și interpretat atât în original cât și în transcripție pentru clarinet, bariton și pian și *Trio* pentru vioară, clarinet și pian, anume această creație o vom supune unei analize muzicologice. Scopul cercetării în articolul dat se rezumă la elucidarea unor elemente caracteristice ale structurii, scriiturii componistice, dar și a unor aspecte tehnice interpretative.

Lucrarea *Trio pentru vioară, clarinet și pian de O. Negruța* constă din trei părți contrastante după tempo *Allegro con fuoco – Andante cantabile – Allegro vivace*, în care autorul se bazează pe tradiția muzicii clasice și romantice, îmbinată armonios cu elementele limbajului muzical național.

Partea I este scrisă în forma tripartită complexă cu schema:

Schema 1

Introducere	A	B	A	Coda
	a a ₁	b b ₁ a ₁	a a ₁	
	Cifra 1 4	6 8 9	1-3 4	

Compartimentul A începe cu o scurtă introducere în care este prezentat caracterul și tempoul menționat de autor. Chiar de la început se creează o tensiune sonoră prin inflexiunea în subdominantă prin VII₇ și acordul grupului de dominantă (DDVII₇^{b3} în măsura 3), (*Ex. 1*).

Exemplul 1

Introducerea este urmată de tema *a* de la cifra 1, inițial în partida vioarei în tonalitatea *g-moll*. Linia melodică începe în registru grav cu accente marcate de autor, apoi, crescând în ambitus, sonoritatea se intensifică, generând un caracter dramatic. Partida clarinetului este susținută cu elemente isonice, iar pianul redă fundalul armonic tipic, la fel cu unele accente și *staccato*, acumulând energie (*Ex. 2*).

Exemplul 2

Această temă este variată și dezvoltată ulterior, trecând prin compartimentele de legătură și *a₁* (aceeași linie melodică *a* expusă cu unele varieri intonative). În continuare,

caracterul muzicii ia o altă înfățișare prin introducerea lirismului, cantabilității în partida viorii, de la cifra 6, unde începe compartimentul B. Tema și b_1 (repetarea temei b cu mici variații) sunt expuse progresiv la soliști-vioară și clarinet, iar pianul colorează discursul acestora în rol secundant. Linia melodică a acestui segment este încărcată de gingășie, tandrețe, cantabilitate și chiar de epicitate. În tonalitatea B -dur, acordul nealterat și alterat de dominantă (DD2 cu prima urcată și cvinta coborâtă), cât și formule ritmice variate, registrul maxim de expresivitate al viorii și cel grav al clarinetului, imprimă un mesaj colorit pitoresc, pregnant. Este important de menționat că, instrumentistul (clarinetistul) trebuie să coordoneze respirațiile astfel, încât să nu întrerupă frazele muzicale. Locurile optime pentru respirație sunt la sfârșitul frazelor sau la semnele de respirație marcate în partitura. Varierea dinamicii trebuie să fie subtilă și bine controlată pentru a adăuga profunzime interpretării (*Ex. 3*).

Exemplul 3

Se face aluzie la revenire printr-un mic fragment a_1 însă repriza este indicată de compozitor *da capo al fine*. În acest sens, se impune repriza exactă. Coda părții I confirmă caracterul dramatic, viguros și ferm de la indicațiile autorului *risoluto* (*Ex. 4*).

Exemplul 4

Partea II introduce contrastul pronunțat de tempo și de caracter.

Aici predomină sfera epico-lirică, care conturează de fapt genul de nocturnă. Ca și arhitectonică aceasta este scrisă în forma tripartită complexă, care se încadrează în schema:

Schema 2

	A		B		A ₁		
Introducere	a	a ₁	b	b ₁	a	a ₁	încheiere
Cifra	1	2	3	5	6	7	8

Partea a doua debutează cu o scurtă introducere la pian, care conferă pulsație, mișcare cu figuri arpeggiate ale tonalității *Es-dur* pe fundamentala *mi bemol* ca pedală. Astfel, sonoritatea induce o imagine nocturnă, liniștită. Tema *a* este lirică, cantabilă predominant în partida clarinetului. De această dată, vioara completează tematismul cu intervenții isonice, formule ritmico-intonative, în timp ce pianul asigură suportul armonic necesar (**Ex. 5**).

Exemplul 5

The image shows a musical score for Example 5. It consists of three staves: a grand piano (Piano) and a violin. The piano part is written in a 12/8 time signature and features arpeggiated chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The violin part plays a lyrical melody. Dynamics include *mf* and *mp*. There are first endings marked with a '1' in a box.

Ulterior, această temă este variată și repetată în cifra 2, de data aceasta ușor modificată prin completări cu pasaje, apogiaturi, alterații. Aici se contopesc armonios pianul și partida vioarei la unison cu pasaje ascendente (**Ex. 6**).

Exemplul 6

The image shows a musical score for Example 6. It consists of three staves: a grand piano (Piano) and a violin. The piano part is written in a 12/8 time signature and features arpeggiated chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The violin part plays a melodic line. Dynamics include *mf* and *cresc.*. There are second endings marked with a '2' in a box.

Compartimentul B schimbă caracterul muzicii, devine epic. În acest sens, tema *b* în partida clarinetului sună în registrul de maximă expresivitate. Linia melodică este ușor cromatizată, iar paralel, la vioară, linia melodică este ornamentată, susținută în partida

pianului de pulsații ritmice vagi ternare pe durate de pătrime cu punct și doimi, care ar ilustra un element de dans (*Ex. 7*).

Exemplul 7

În cele ce urmează întâlnim o cadență a solistului-clarinet (susținut și de partida viorii), care se bazează pe pasaje de esență improvizatorică, pe agilitate, cromatizări și libertatea tempoului indicat de autor prin *rubato tempo*. Toate aceste elemente pregătesc ulteriorul compartiment *hora*.

Din punct de vedere tehnic-interpretativ, menționăm că frazele lungi solicită un control foarte fin al aerului și o atenție sporită la legătura dintre note. Este esențial ca interpretul să dozeze respirația în funcție de durate pentru a nu întrerupe continuitatea muzicală. Respirația trebuie realizată subtil, unde este nevoie, pentru a menține liniștea și fluiditatea. Acest lucru implică utilizarea unei cantități controlate de aer și ajustarea presiunii pentru a obține o sonoritate caldă și dulce. După cum afirmă profesorul A. Федотов, „Interpretul la orice instrument trebuie să coordoneze activitatea unui șir de componente: vederea, auzul, memoria, simțul mișcării musculare a diferitelor organe, imaginația muzical-estetică, efortul fizic depus ș.a.” [2 p. 35] (*Ex. 8*).

Exemplul 8

Începând cu cifra 5, intră în drepturi *hora* în tonalitatea *H-dur* (tonalitate ce poate fi tratată enarmonic cu *Ces-dur* – tonalitatea treptei a VI-a coborâte (sistemul majoro-minor, gradul al II-lea de înrudire)). În toate partidele instrumentale se face resimțit coloritul folcloric – intonația, pulsația ritmului de horă, mordentele etc. La indicația autorului *Piu mosso (con moto)*, interpretul respectă tempoul ce trebuie să fie mai rapid și cu mișcare, ceea ce sugerează o interpretare cu energie în creștere, iar frazele lungi presupun execuție și emiterea fluidă și expresivă a sunetului (*Ex. 9*).

Exemplul 9

Ca dimensiune, acest compartiment este unul de scurtă durată, fiind urmat de repriza *A₁*, care reiterează caracterul incipient epic. Tematismul este reprezentat de pasaje, apogiaturi în registru înalt, care însoțesc firul melodic către încheierea părții, inducând o atmosferă sonoră, luminoasă (*Ex. 10*).

Exemplul 10

În general, partea II se remarcă prin cantabilitate, stări afective melancolice, caracter meditativ, narativ cu influențe folclorice în compartimentul median.

Partea III are funcția de final în tempo *Allegro vivace*. Forma părții este tripartită complexă, având schema:

Schema 3

Introducere	A	B	A ₁	Coda
	a b a ₁	b b ₁	a b a ₁	a
	1 5 8	9 10	1 5 8	11

Finalul începe cu o scurtă introducere în tonalitatea *g-moll*. Secțiunea se aseamănă cu melodia unui dans în măsură ternară simplă și, datorită tempoului rapid, ilustrează energia unui final tradițional. Tema *a* derivă intonativ din tema *a* din Partea I, dar cu unele modificări. În cazul de față, tema *a* se desfășoară în mișcare descendentă, contrar liniei melodice inițiale ascendente. Predomină caracterul dansant, diferit de cel din partea I, care era mai mult amprentat de însușiri ale dramaticului. Așadar, se simte o arcadă intonațională la nivel de celulă.

Partea tehnică de interpretare la clarinet trebuie să fie clară și expresivă cu o atenție deosebită la articularea notelor *legato* și *staccato*. Prima frază necesită un atac puternic pe notele accentuate. Totodată, vioara începe în tandem cu clarinetul, oglindindu-i tematismul, ceea ce presupune o sincronizare maximă între cele două instrumente, în timp ce pianul susține soliștii, creând baza armonică. Este de menționat și faptul că partidele muzicale trebuie să fie omogenizate și asamblate într-o manieră firească (*Ex. 11*).

Exemplul 11

Tema dată este variată în toate partidele instrumentale cu mici modificări. Tema *b* este contrastantă și invocă caracterul de dans-*hora* în partida pianului, în care persistă formula ritmică determinată de specie, iar în partida soliștilor tematismul este redat prin durate mari ceea ce conferă spațialitate și stil de horă mare (*Ex. 12*).

Exemplul 12

După varierea și dezvoltarea acestei teme, urmează o scurtă repriză a_1 cu același tematism și concept ideatic. Un contrast pronunțat îl introduce compartimentul median B , în care s-a schimbat măsura 12/8, tempoul *Quasi Andante*, linia melodică lirică, cantabilă și nostalgică. Acest material pare a fi o reminiscență intonațională a compartimentului b din prima parte. Drept urmare, observăm încă o arcadă intonațională (**Ex. 13**).

Exemplul 13

La indicațiile autorului, *da capo al coda* se reinterpretează compartimentul A – repriza exactă. Coda întregului final este energică, la *ff*, cu pasaje ascendente, accente marcate, la unison, în acest sens creându-se amplitudine sonoră. Încheie *trio*ul festiv, măreț, fastuos și pozitiv (**Ex. 14**).

Exemplul 14

Concluzii

În urma analizei asupra creației *Trio* pentru vioară, clarinet și pian de Oleg Negruța, evidențiem următoarele aspecte:

1. Forma celor trei mișcări ale lucrării se bazează pe arhitectonica tripartită complexă cu o introducere în toate părțile constituante. Influențele clasice sunt dezvăluite după principiile compoziționale ale ciclului, precum structura generală în trei părți cu raportul de tempo: *Allegro con fuoco* – *Andante cantabile* – *Allegro vivace*.

2. Unitatea ciclească este elucidată prin raportul tonal al părților – *g-moll* în prima mișcarea, *Es-Dur* în partea medie și la final *g-moll* (după rigorile perioadei romantice).

Totodată, în partea a II-a (tonalitatea părții fiind *Es-dur*), în compartimentul B, autorul recurge la un plan tonal armonic bazat pe modul majoro-minor în care întâlnim tonalitatea *H-dur* tratată ca *Ces-dur* – treapta a VI-a coborâtă. Încă un element al unității ciclice îl reprezintă arcadele intonaționale în care sunt preluate temele din partea I în partea III; iar părțile medii sunt centre lirice.

3. În materialul sonor prevalează procedeul de variere, trasări la unison, înfrumusețări cu diferite apogiaturi, mordente, utilizarea pasajelor fluente etc. Limbajul muzical al trioului pare a fi o fuziune organică a elementelor universale cu cele naționale în care se regăsesc elemente ale genului de *nocturnă*, dar și a speciei folclorice *hora*.

4. Particularitățile tehnice de interpretare sunt foarte importante în redarea imaginilor presupuse de compozitor, în care un rol decisiv îl au soliștii. Astfel, interpretul (clarinetistul) acordă o atenție deosebită articulării și frazării pentru a scoate în evidență liniile melodice. Utilizarea *legato*-ului și *staccato*-ului și alte tehnici de suflare poate adăuga diversitate și expresivitate. În acest sens, clarinetistul navighează printr-o gamă largă de dinamici: de la *pianissimo* până la *fortissimo* intens. Pune accentul pe controlul respirației și tehnica de suflare. Menținerea unei intonații precise și a unui ton consistent este crucială, mai ales în pasaje unisonice sau în dialog cu vioara. Totodată, pianistul ajustează rolul său de acompaniator cu momentele solistice, având grijă să nu depășească dinamica clarinetului și a vioarei. Cei trei actanți urmăresc echilibrul sonor, interpretarea unitară, din punct de vedere expresiv, sunt interdependenți în ajustarea dinamicii în timp real, pentru a asigura o performanță bine încheată.

În așa fel, conchidem că *Trio* pentru vioară, clarinet și pian semnat de O. Negruța este o fuziune a tradițiilor clasice și romantice cu elemente ale folclorului moldovenesc ce determină specificul scriiturii componistice a maestrului.

Referințe bibliografice

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: Примех-Сом, 2014. ISBN 978-9975-110-03-7.
2. ФЕДОТОВ, А. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музыка, 1975.

ARTĂ TEATRALĂ, MULTIMEDIA, ARTE PLASTICE ȘI DECORATIVE

THEATER ARTS, MULTIMEDIA AND FINE, DECORATIVE ARTS

CINEASTUL VLAD DRUC DESPRE PĂMÂNT ȘI OAMENI

FILMMAKER VLAD DRUC ABOUT LAND AND PEOPLE

DUMITRU OLĂRESCU¹²,

doctor, conferențiar universitar,

Institutul Patrimoniului Cultural

<https://orcid.org/0000-0001-9651-5364>

CZU 791.63-05(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.09>

În diversitatea spectrului tematic al creației cineastului Vlad Druc persistă probleme, aspecte ale vieții oamenilor din spațiul rural. Începând cu anul 1999, regizorul Vlad Druc se lansează cu o serie de filme dedicate oamenilor muncii din gospodăria agricolă: „Primăvara care începe în noiembrie”, „Bucuria de a trăi”, „Suița pământ și oameni”, „Cazacii”. Prin aceste filme reușește să abordeze multiple probleme, importante pentru actuala etapă a industriei agricole. Grație expunerii materiei într-un limbaj cinematografic ușor asimilabil, a integrării unor experiențe progresiste din domeniul respectiv, a valenței aplicative, aceste filme s-au bucurat de succes.

Cuvinte-cheie: Vlad Druc, limbaj cinematografic, valența aplicativă, film documentar

In the diversity of the thematic spectrum of filmmaker Vlad Druc's work, problems, aspects of people's lives in rural areas persist. Since 1999, director Vlad Druc has been making a series of films dedicated to the people working on agricultural farms: „Spring that Begins in November”, „The Joy of Living”, „Land and People Suite”, „Cossacks”. Through these films, he manages to address multiple issues, important for the current stage of the agricultural industry. Thanks to the presentation of the subject matter in an easily understandable cinematographic language, the integration of progressive experiences in the field, and their applicative value, these films have been successful.

Keywords: Vlad Druc, cinematographic language, applicative value, documentary film

Introducere

Creația cineastului Vlad Druc se caracterizează printr-un vast spectru temeinic, dar întotdeauna a fost interesat de viața de la țară, de bucuriile și necazurile acelor nobili

¹² E-mail: dumitru.olarescu@yahoo.com

păstrători de tradiții, creatori de frumos și harnici făuritori de pâine, depinzând de ei, în mare măsură, și existența noastră, a tuturor, dar de care adesea uităm sau minimalizăm importanța lor în viața societății. Și nu e deloc accidental faptul că Vlad Druc debutează în calitate de regizor cu filmul *Pâinea cea de toate zilele*, dedicat muncii și grijii plugarilor de pe meleagurile țării noastre, ca apoi, pe tot parcursul prodigioasei sale cariere cinematografice să revină frecvent la diverse probleme și aspecte din viața oamenilor de la sate, fie despre munca de toate zilele a acestor oameni sau despre lumea lor spirituală. Să ne amintim de filmele: *Ciobanii*, *Tata*, *Moara*, *Neobosite mâinile tale*, *Cheamă-i*, *Doamne, înapoi* ș.a.

Acestea au fost o experiență pentru serioasa încercare sau provocare la tematica respectivă – ciclul de filme *Suita Pământ și Oameni*.

Dialogul – procedeu cinematografic

La lungmetrajul *Primăvara care începe în noiembrie*, primul film din această suită, regia aparține lui Mihai Poiată, iar Vlad Druc își demonstrează măiestria sa în calitate de director de imagine, dar reușind să-și impună și vocația sa de regizor. Fiind cu aparatul de filmat în mâini, „modelându-i” activitatea mecanismelor, se implică în discuție cu protagonistul filmului – Alexandru Cazacu, cunoscut conducător al unei gospodării agricole din raionul Criuleni, satul Coșernița, provocându-l să se destăinuie despre problemele mai importante din activitatea gospodăriei sale.

Astfel, simplul procedeu cinematografic de a-l însoți pe protagonist cu aparatul de filmat și de a intra în discuție cu el, le-a reușit autorilor să ne convingă că ei descoperă realitatea respectivă acum în fața noastră sau concomitent cu noi. Această modalitate de abordare sporește gradul de sinceritate, provoacă o anumită intimitate, o apropiere de domeniul cercetat, facilitând procesul de cunoaștere, de aprofundare în lumea de interes și aspirații ale protagonistului, a cărei experiență s-a dovedit a fi interesantă și benefică pentru toate gospodăriile agricole din Republica Moldova.

Acest fapt l-a determinat pe Vlad Druc să-și continue cercetările sale cinematografice, de acum în calitate de regizor, tot în aceeași gospodărie a lui Alexandru Cazacu.

Chiar din primele secvențe ale noului său film *Cazacii* protagonistul filmului se impune prin conceptul său despre prezentul și viitorul gospodăriei, pe care o conduce cu succes mai mulți ani, apelând și la evoluția agriculturii din întreaga țară și constatând cu regret despre distrugerea acesteia odată cu trecerea la economia de piață, când au apărut multiple probleme imprevizibile într-un context de prea modeste remedii de soluționare.

Regizorul Vlad Druc îl însoțește pe protagonistul filmului peste tot, reușind să-l provoace pe acesta la o destăinuire profundă și sinceră. În acest fel facem cunoștință „pe viu” cu problemele cu care se confruntă Alexandru Cazacu, fermierul sau liderul, cum i se mai spune pe la noi. Cunoaștem relațiile cu oamenii, care conlucrează cu el și, concomitent, modalitățile sale de „dirijare” a activității gospodăriei.

Astfel, prin frecventele discuții dintre regizor și protagonist se configurează niște mici spectacole – documente vii, capabile să elucideze prin mesajele lor unele trăsături spirituale nu numai ale protagonistului, ci și ale regizorului, care, pentru a cunoaște problemele, aspirațiile protagonistului, necesită implicări concrete și serioase la subiectul discuției, care, în acest film, trec de limitele unui simplu interviu, fiindcă întrebările adresate protagonistului sunt concepute de către regizor, în majoritatea cazurilor, ca niște micromonologuri cu importante generalizări la cele expuse de protagonist, exprimând esențe concomitent cu apariția spontană a unor întrebări, provocându-l astfel și pe protagonist la aceeași modalitate de expunere a conceptelor sale, aprofundându-se astfel în materia respectivă, dar și în unele momente importante din calea de devenire a gospodăriei sau din destinul familiei sale, precum destăinuirea despre fiii săi, care toți trei se afirmase ca muzicieni, dar au început să facă abuz de alcool, apoi și să divorțeze...

Măiestria de a provoca destăinuirii

A fost nevoie de multă răbdare, tact și voință din partea tatălui ca să-i convingă să se integreze și ei în gospodărie. Și a reușit: „Deja treisprezece ani lucrez cu ei și deabea acum și-au dat seama ce-i asta pâine, pământ, om bătrân, muncă, stimă, credință. Sunt bucuros că feciorii m-au înțeles. Mă gândesc că, dacă nu erau muzicanți, poate, că nici nu mă înțelegeau, dar muzica i-a făcut mai nobili, mai înțelegători”, – concluzionează cu mândrie tata Alexandru Cazacu că, totuși, a reușit să-și orienteze feciorii pe calea cea dreaptă...

În tot traiectul acestui discurs cinematografic regizorul ne demonstrează în mod concludent cunoștințele, interesele permanente ale liderului A. Cazacu, prezintă interes general pentru întreaga societate. De exemplu, spre finalul filmului, până i se va înmâna titlul onorific de Businessmanul anului 2002, el va menționa: „În Europa agricultura e proprietate de stat. La mine – impozite mari și invidie. Credite mari în termeni mici. Dar cea mai mare problemă sunt oamenii. Ei vor să lucreze... Așteaptă ceva de la stat sau pleacă... Situația de astăzi amintește de anii patruzeci. Numai că atunci oamenii erau forțați să plece, dar acum pleacă de bună voie...”.

Aceste constatări invocă la meditații, la căutări de noi modalități pentru soluționarea problemelor abordate de către protagonistul filmului.

Menționăm că regizorul Vlad Druc a izbutit să-l surprindă pe protagonistul filmului și în ipostaze mai deosebite. În contrast cu problemele sale cotidiene, ce țin de condițiile creditului de stat, de tehnici și tehnologii performante, de noi piețe de desfacere, el poartă grijă de întreținerea bisericii și a cimitirului din sat.

Aici Alexandru Cazacu conchide îngândurat: „Toate acestea sunt necesare, căci noi suntem niște oaspeți pe pământ că apoi cu toții să ne ducem acolo...”.

În continuare devenim martorii unei sincerități debordante din partea lui A. Cazacu, fiind obținută printr-o încredere reciprocă dintre el și angajații săi. Dar, în cazul respectiv, aceeași încredere a fost necesară și între regizor și protagonist. Mai concret: în cadrul unei adunări A. Cazacu își îndeamnă angajații săi la înțelegere reciprocă, la fapte nobile, confesându-se uneori, poate, chiar în detrimentul statutului său de conducător al gospodăriei.

Doar câteva idei expuse cu emoție de către Alexandru Cazacu la acea adunare: „Pământul nu e al liderului din sat, ci e al vostru. Să ne debarasăm de mentalitatea veche de rob și să ne obișnuim cu ideea că suntem proprietari. Voi sunteți proprietarii pământului, dar eu sunt cel care arendez pământul de la voi, argatul dumneavoastră, cum s-ar apune...”.

Au urmat și alte îndemnuri, chemări la înțelegere între lider și angajați, apelând, drept exemplu, chiar la unele fapte din biblie...

Regizorul a conceput acest eveniment mai mult din prim-planuri pentru ca să cunoaștem reacția angajaților la cele expuse de liderul lor.

Trecerea la economia de piață a provocat multiple probleme și în domeniul agriculturii atât pentru agrarieni, cât și pentru structurile statale.

Cu scopul de a facilita lumii cointeresate conștientizarea unor noi condiții de producere și realizare a producției agricole, de relații cu cei angajați, cu băncile și cu toate structurile statale, studioul „Cinerama” a propus crearea unui film despre un fermier cu experiență în domeniul agriculturii. Producerea acestui documentar de lung metraj „Bucuria de a trăi” studioul i-a încredințat-o cineastului Vlad Druc, iar protagonistul viitorului film s-a aflat a fi Gerrit Marsman – un fermier cunoscut în Olanda – țară vestită prin succesele ei în domeniul agriculturii.

În prim-plan – Omul

De la bun început menționăm că regizorul Vlad Druc n-a apelat la estetica și condițiile filmului didactic cum, poate, s-ar fi cerut în cazul respectiv, dar a creat un film-portret despre

un fermier cu experiență, „un foarte bun gospodar”, care, împreună cu familia sa, produc și pun la dispoziția consumatorilor diverse producții agricole. Un gospodar și o gospodărie de la care agrarienii noștri au încă multe de învățat...

Cu scopul de a evidenția, de a pătrunde mai profund în universul unor probleme și aspecte mai importante, regizorul compune narațiunea sa cinematografică din patru micro-epizoade ale căror titluri dezvăluie conținutul acestora: *Pământul*, *Vitele*, *Managementul*, *Omul*. Și chiar dacă micro-epizodul *Omul* regizorul l-a plasat spre acordul final al filmului, condiția omului e în prim-plan în tot traiectul discursului său cinematografic.

Imaginea protagonistului persistă în toate cele patru micro-epizoade implicat în diverse munci și nu numai în domeniul agriculturii. Mai mult îl vedem la cârma diferitor mașini și agregate sau lucrând manual la diverse operații agricole. Dar în alte secvențe imaginea lui e surprinsă oferind sfaturi angajaților la fermă sau propriilor copii, implicați și ei în activitatea gospodăriei. Îl vedem la bancă, interesându-se de credite sau discutând despre noile condiții, ce țin de management și implicat încă în multe activități necesare pentru o activitate optimă a fermei sale.

Așadar, micro-epizodul *Omul* conține unele generalizări ale activității omului, care el este stăpân în gospodăria sa și el decide relațiile cu statul, cu partenerii săi, de el depinde, în mare măsură, prezentul și viitorul fermei sale.

Astfel, regizorul Vlad , utilizând un procedeu mai specific filmului televizat, ne-a convins că, în cazul respectiv, când protagonistul e o fire foarte activă, având multe obiective în grija sa, precum și multiple și diverse probleme de soluționat rapid din mers, într-un spațiu destul de vast, această modalitate de expresie audiovizuală s-a dovedit a fi cea mai reușită.

Urmărirea protagonistului s-a efectuat concomitent cu mai multe discuții dintre el și regizor despre problemele mai importante din activitatea fermierului olandez. Dar aceste discuții nu se limitează la un simplu interviu. Regizorul, prin propriile exemple de concepere a materiei respective și a modalității de a exprima importanța acesteia, îl orientează și pe protagonistul filmului său la întrebări și răspunsuri mai complexe, mai profunde, apropiindu-se adesea, asemenea regizorului, de niște micro-monologuri, care, afară de informația necesară, conțin meditații, ce uneori trec de limitele problematicii filmului, referindu-se la unele probleme de interes pentru toată societatea...

În debutul filmului, regizorul, după ce îl prezintă pe fermierul Gerrit Marsman, continuă cu o confesiune: „Suntem aproape din aceeași generație – fapt ce ne-a permis în răgazarile dintre săriturile din cabina unui tractor în altul să mai vorbim nu numai despre treburile gospodărești ale lui Marsman, ci și despre băieții din Beatles, despre Jimi Hendrix, despre ruși

și americani, despre Moldova – Țara mea, cea mai săracă din Europa, despre comunism și comuniștii, care pleacă și vin, despre creștinism și intoleranță și să tăcem... despre femei, dacă ne credeți...”. Iar despre scopul filmului său vorbește în cadru, însăși regizorul ce-i drept, cam alegoric: „...Filmul meu ar putea fi o lecție de religie sănătoasă pentru țărani din Țara mea rătăciți pe nesfârșitele aberații post-sovietice...”.

Astfel, regizorul Vlad Druc prin mai multe micro-monologuri/confesiuni, rostite în cadrul filmului, l-a îndemnat și pe protagonist la aceeași modalitate de expunere. Vedem cum fermierul, lucrând alături de angajații săi (fapt mai rar întâlnit la noi!), printre multele griji și probleme, pe care le are în toată ziua, vorbește cu mândrie despre faptul că Olanda este o țară bogată, dar această bogăție s-a adunat în decurs de sute de ani. Nivelul tehnologic în domeniul agriculturii din Olanda este foarte înalt. Totul pare un paradis pentru oamenii din alte țări, care cred că ar putea să copie sistemul olandez și să vină și la ei paradisul. Dar aceasta nu poate fi, e nevoie de timp, de munca multor generații...

Exegeții în domeniu au perceput faptul că regizorul filmelor-portrete, aducând în prim-plan protagonistul, se exprimă și pe sine. Dar noi am sesizat că sunt și cazuri, când felul de a fi al protagonistului, exercită o anumită influență asupra regizorului. Idee susținută și de regizorul Vlad Druc prin destăinuirea sa despre aceea că în timpul filmărilor peliculei „Bucuria de a trăi” protagonistul filmului, Gerrit Marsman, a devenit un *alter-ego* al său...

Presupunem că și un caz și altul necesită o anumită limită...

Astfel, procedeul i-a reușit regizorului să ne convingă că descoperirea activității protagonistului o efectuează odată cu noi, impunându-ne să participăm la acel proces, să percepem conotațiile imaginii filmice, să pătrundem în esența confesiunilor provocate adesea de către regizor. Prin dialog s-a produs acea apropiere și încredere reciprocă, ce a permis regizorului să elucideze importanța problemelor abordate, unele trăsături de caracter, principii de activitate, moravuri și aspirații ale protagonistului Gerrit Marsman din filmul *Bucuria de a trăi* și ale lui Alexandru Cazacu din filmul *Cazacii*.

Acest proces ne permite să constatăm o anumită interactivitate, care, la modul general, după cum au observat exegeții în domeniu: „...dobândește noi grade de complexitate pe măsura ce ritmul inovațiilor și transformărilor din media interactivă devine tot mai accelerat” [1 p. 80].

Concluzii

Această modalitate de abordare a realității a minimalizat distanța dintre regizor și protagonist, sporind gradul de sinceritate a celor evocate, provocând o anumită intimitate a

lucrurilor, ce a facilitat procesul de cunoaștere, de aprofundare în lumea de interese a protagoniștilor. A conferit calitatea și tonalitatea unor deschideri sincere și interesante ale acestor discursuri cinematografice, în care realitatea abordată prin limbaj cinematic devine artă sau „...o stare estetică a materiei” [2 p. 64].

Filmele s-au bucurat de succes în rândul tuturor spectatorilor și al presei. Conținând multe idei de natură aplicativă, aceste lucrări cinematografice au fost apreciate în mod deosebit de către specialiștii din industria agricolă, de către toți cei care activează în acest domeniu, care în prezent într-o țară agricolă, ca Republica Moldova, e plin de transformări, de continue căutări, beneficiind și de susținerea oamenilor de artă.

Referințe bibliografice

1. MIHALCEA, A. Forme de participare și co-creație în documentarul interactiv. In: *Realitatea ficțiunii, ficțiunea realului*. București: Hecate, 2018.
2. BAZEN, A. *Ce este cinematograful?* București: Meridiane, 1968.

ARTĂ ȘI CULTURĂ ÎN SERIALUL TELEVIZAT *IDENTITATE BASARABIA*

ART AND CULTURE IN THE TV SERIES *IDENTITY BASSARABIA*

VIOLETA GORGOS¹³,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-6369-257X>

CZU 654.197:[7.07+008-05](478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.10>

Această expunere propune viziunea autorului asupra valorificării artistice a spațiului nostru identitar prin prisma unui ciclu de emisiuni televizate realizate pe parcursul a 10 ani. Protagonistii acestor producții sunt artiști originari din Republica Moldova, care, prin felul lor de a se exprima creativ, au devenit cap de afiș în domeniile lor de activitate. Perspectiva acestei cercetări este curioasă și prin faptul că emisiunile sunt realizate și difuzate de postul public din România. Astăzi, când Republica Moldova se străduiește din toate puterile să demonstreze că vectorul ei este unul european, ar trebui să cunoaștem basarabenii care au demonstrat că ei deja merg senini pe acest drum. Apar în cele mai diverse palmaresuri internaționale. Unii au reușit să se stabilească în Europa, alții nu au făcut-o din cele mai diverse motive. O parte se fac auziți de acolo, alții se pierd în anonim... *Basarabia culturală între Orient și Occident.*

Cuvinte-cheie: Republica Moldova, studii academice de profil, performanțe, valori culturale

¹³E-mail: violeta.gorgos@yahoo.fr

This paper proposes the author's observations on the artistic valorization of our identity space through the prism of a cycle of television shows produced over 10 years. The protagonists of these productions are artists originating from the Republic of Moldova who, through their way of creative expression, have become headliners in their fields of activity. The perspective of this research is curious and due to the fact that the shows are produced and broadcast by the public station in Romania. Today, when the Republic of Moldova is struggling with all its might to prove that its vector is a European one, we should meet Bessarabians who have demonstrated that they are already walking serenely on this road. They appear in the most diverse international records. Some of them managed to settle in Europe, others did not for various reasons. Some make themselves heard from there, others get lost in anonymity... Cultural Bessarabia between the East and the West.

Keywords: Republic of Moldova, academic studies, performances, local cultural values, European connections

Introducere

Dincolo de aspectele politice, de cele mai multe ori scandaloase, din străinătate fiind, nu urmărim ce se întâmplă în Republica Moldova. Am epuizat subiectele cu poduri de flori, cetățenie, vize și luăm lucrurile firesc, fără a încerca să constatăm niște realități. Vladimir Bulat, Mihail Vakulovski, Oleg Garaz, Dumitru Crudu, Oleg Mutu, Ion Sapdaru, Vitalie Ciobanu, Nicoleta Esinenco, Carlas Dreams, Irina Rimes, Alex Calancea, Valentina Naforniță sunt nume cunoscute, în bagajul cărora nu are cum să lipsească semnul locului din care au plecat: familie, tradiție, educație. Despre astfel de artiști, despre devenirea și performanțele lor este proiectul televizat *Identitate Basarabia*. Emisiunile sunt concepute sub formă de portret, dar prin prisma personalității unui protagonist, de fiecare dată cunoaștem și alți oameni din anturajul lui artistic. Majoritatea celor care aleg să-și trăiască viața prin creație au stabilite valorile la care se raportează și criteriile de abordare a propriilor căutări. Lumea pe care o au în preajmă le servește drept modele și surse de inspirație. La capătul acestor trăiri, găsim lucruri demne de toată admirația, care fac față rigorilor internaționale, ajungând să se impună în cele mai diverse topuri. Cercetarea noastră își propune o radiografie a acestor fenomene cu ajutorul unor personaje care știu să-și trăiască bucuria creației, pornind dintr-o țară uneori blamată și recunoscând faptul că au nevoie să revină mereu aici pentru a-și alimenta câmpul energetic.

Muzica, un limbaj universal

Dintre toate genurile artei, muzica a fost cea care ne-a consacrat pe noi în toate timpurile. Pe lângă fondul genetic al neamului nostru, trebuie să menționăm și nivelul studiilor academice în ceea ce privește muzica. La Conservatorul din Chișinău a existat prima catedră de muzică populară, unde melosul popular era interpretat cu statut de virtuozitate. Nu

întâmplător, cel dintâi sezon al serialului *Identitate Basarabia* începe cu *Trigonul* lui Anatol Ștefăneț.

Criticul muzical Virgil Mihaiu spunea: „Muzica, purtând marca Trigon, dispune de acea rarisimă capacitate de a-i cuceri și emoționa până și pe auditorii cei mai puțin acomodați cu paradoxalele rigori ale libertății jazzistice. Meritul principal (dar nu exclusiv) îi revine lui Anatol Ștefăneț. Cel pe care, de câțiva ani buni, nu încetez a-l considera drept numărul unu în materie de violă în jazz” [1].

La zece ani de activitate, când grupul a devenit brand de țară, Anatol Ștefăneț a inițiat la Chișinău și un festival internațional de jazz, unde își invită an de an colegii de breaslă din lumea mare. Plecând de la acest argument, echipa TVR Iași și-a început filmările în contextul *Ethno Jazz Festival*, ediția 2013, atunci când Anatol Ștefăneț vine cu viziune integratoare a creației Mariei Tănase dintr-o perspectivă jazzistică. Împreună cu dinastia Ștefăneț (Marcel, Veaceslav, Eduard) și interpretele invitate Maria Răducan, Geta Burlacu, Cornelia Ștefăneț, Cristina Pintilie, Olesea Tucan și Nadin Trohin, evocă numele marii artiste.

Elementele constitutive ale expunerii televizate pentru acest prim episod ar fi: Un festival de talie internațională la Chișinău cu un program special „Elogiul Mariei Tănase” la o sută de ani de la naștere, povestea unei dinastii de muzicieni ale căror nume impun respect, o incursiune biografică a protagonistului cu accente pe studiile făcute, șansa întâlnirii cu Mihail Alperin, evoluția grupului Trigon, aprecierile lui Voicu Rădescu (România), Mihail Mitripolsky (Rusia), Vitale Ciobanu (Republica Moldova), Vasile Butnaru (Republica Moldova), Veronique Notrh Minca (Franța) despre protagonist, toate susținute de secvențe muzicale din piesele de referință ale grupului: *Hăulita*, *Glasul Pământului*, *Somnul copilului*, *Rapsodie în oglindă spartă*, dar și secvențe din repetiții și viitoare studii pentru viola scrise de Anatol Ștefăneț. În cele douăzeci și cinci de minute ale emisiunii, spectatorului neinițiat i se oferă șansa să afle lucruri nebănuite despre lumea jazzului din Republica Moldova, iar melomanilor, posibilitatea unor plăcute revederi.

Tot despre dinastii și perpetuarea tezaurului folcloric, de această dată în forma pură, se evocă și în episodul în care îl avem protagonist pe violonistul și dirijorul Marin Bunea. Marea lui calitate este că el poate fi deopotrivă rapsod popular la prispa casei și virtuoz al viorii pe marile scene ale lumii. Recunoaște cu mândrie că este de etnie romă și declară peste tot că provine dintr-o familie de lăutari din nordul Moldovei, el fiind parte din a cincea generație. După o intensă experiență interpretativă, după numeroase turnee în cele mai diverse formule în peste douăzeci de țări din Europa, America și Asia, împreună cu Valeriu Cașcaval și Ion Croitoru ajung să ne reprezinte la Wiener Konzerthaus, unde cântă muzică populară din

Republica Moldova. Acest spectacol este organizat de The Other European Orchestra, membrul al căruia din 2008 este Marin Bunea. O formație de lăutari din diferite țări (Polonia, Ungaria, Slovacia, Franța și Republica Moldova), în combinație cu o echipă de klezmer (folclor evreiesc), se reunesc în diferite locuri din bucuria de a cânta. „Își adaptează repertoriul în funcție de țara în care cântă?”, l-a întrebat reporterul. „Nu, lăutarii se respectă unii pe alții și cântă fiecare muzica lui...” [2]. Alături de ei Marin Bunea a conștientizat responsabilitatea pe care o are pentru bagajul pe ce-l moștenește. Dar acest lucru nu s-ar fi întâmplat dacă în copilăria lui nu ar fi ascultat la TVR (unicul post de televiziune pe atunci) interpreți ca Mioara Lincan, Toni Iordachi, Gabi Luncă... Și, totodată, interesul pe care l-a avut încă din copilărie pentru benzile de lăutari, unde și-a făcut școala vieții. La doisprezece ani a cântat la prima cumătrie împreună cu fratele lui geamăn, care cânta la acordeon. Azi îi este recunoscător destinului pentru studiile academice pe care le-a făcut la Colegiul de Muzică „Ștefan Neaga” și la Conservatorul din Chișinău, dar pentru el această experiență a fost ca o pedeapsă... Cum să cânte note lungi, când degetele lui cresc în melizmatica lăutărească. Un lucru imperceptibil pentru marea majoritate este „mirosul de lăutar” (sic) despre care vorbește Marin Bunea în emisiune. O expunere de concepte și amintiri ilustrată cu secvențe muzicale, care are drept codă finală ideea de continuitate. Fiica cea mai mică a protagonistului studiază vioara la doamna profesoară Galina Buinovschi. Veriga a șasea din generațiile dinastiei...

Pentru a susține și teoretic partea muzicală a acestei expuneri, o să ne oprim la episodul cu Oleg Garaz, profesor la Conservatorul *Gheorghe Dima* din Cluj. „Cel mai impetuos creator de limbaj muzicologic” [3] – spune despre el Virgil Mihaiu. Creativ mereu, Oleg își inventează câte o introducere muzicală pentru fiecare subiect discutat în cadrul emisiunii. Mai întâi îl găsim la o prelegere unde, teoretizând, spune că jazzul nu mai este o subcultură, ci este o manieră. Desigur, ascultătorii lui nu sunt simpli spectatori, ci oameni pregătiți. Cu o improvizație folclorică trece la un subiect despre lecturile lui din copilărie, despre colegiul muzical, despre Conservatorul din Chișinău și despre toate acumulările lui care „s-au dovedit a fi prohibite” în mentalitatea militară, odată ajuns în armata sovietică. Drept urmare, a apărut cartea „Territoria”, în care explică cum înțelege el „creativitatea”. Cu un laitmotiv muzical odesit își prefațează discursul despre cultura internațională cu care venim noi basarabeni din spațiul ex-sovietic. „Pe lângă Tolstoi, Cehov și Dostoievski, în egală măsură ar trebui să vorbim despre Cinghiz Aitmatov. În termeni muzicali, alături de Ceaikovski, ar trebui să spunem despre armeanul Aram Ilyich Khachaturian, despre georgianul Giya Kancheli, despre estonianul Arvo Part. Apoi, printr-o piesă de Gabi Luncă, trecem la povestea unui moldovean în Ardeal cu adaptări și reminiscențe constante. O

melodie clasică ne plasează în zona unor nume mari precum Vasile Herman, Dan Voiculescu, Cornel Țaranu, Florentin Mihăescu, Ferdinand Weiss, alături de care și-a definit profilul și și-a creat o familie muzicală cu Ceaikovski, Maller, Wagner, Șostakovici, Schnittke, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, Arvo Part. Iar muzicologia o asemănă cu „un furnal în care eu retopesc subiectivitatea, turnând-o în formele unui discurs consensual, inteligibil la nivel de comunitate [3].

Firește că ar merita să ne oprim și la episoadele cu Alex Calancea, cel care a dus spiritual lupilor de la Cuhnești pe multe scene din lume, cu Alexandru Samoilă, primul dirijor al oricărui teatru, dar și cu Dumitru Cîrciumaru, Valentin Boghean, Alex Arcus, Cristi Aldea Teodorovici, Eugen Negruță, Natalia Barbu și alți muzicieni prezenți în acest proiect.

Forme și culori marca MD

Înainte de a începe șirul artiștilor plastici care au devenit pe rând protagoniștii acestei serii de emisiuni, o să vorbesc despre episodul cu criticul și istoricul de artă, Vladimir Bulat, cel care a ajuns să fie un etalon al zonei pe plan internațional, fiind un bun cunoscător al fenomenelor artistice atât din estul cât și din vestul Europei. Școlit deopotrivă la Kiev și la București, Vladimir rămâne ancorat în tot ce înseamnă evenimente culturale la Chișinău, regăsindu-se printre organizatorii *Ethno Jazz Festival*, artiștii de la KSA:K, jurnaliștii de la *CONTRAFORT*. Episodul cu el este filmat în cetatea de Scaun a Moldovei, la Suceava, unde discutăm despre integrarea artiștilor din Republica Moldova în circuitele internaționale. Dar prezența lui Vladimir Bulat în contextul proiectului nu se rezumă la această emisiune. El devine (nedeclarat) „expertul” la care se apelează atunci când vorbim de arta plastică. „Fioghin Calistru este un nume despre care vom tot auzi în viitor. Nu rata șansa să-l filmezi” [4]. A fost ca o premoniție. Viața zbuciumată a pictorului și-a pus amprenta asupra sănătății lui. După revenirea de la Tallinn, unde a studiat pictura, la începutul anilor '90, tânărul pictor a vrut să arboreze tricolorul pe furnalul unei uzine din Chișinău, fapt pentru care a fost arestat și a stat închis 100 de zile. La Chișinău, oamenii au protestat împotriva arestului său și a fost eliberat, devenind cumva un erou național. Îndată ce a fost posibil, s-a mutat cu traiul în România, dar fără a se stabili undeva anume. A locuit la Constanța, București, Bistrița, până a decis să meargă în Germania, acolo unde locuia sora lui, Anastasia, și unde a avut o perioadă bună de creație. S-a bucurat de succes, a avut expoziții, presa de specialitate a început să-l remarce, colecționarii să-i cumpere lucrările. Dar Fioghin a zis că își pierde rădăcinile și a decis să se întoarcă în România. După trei căsătorii eșuate, se izolează în numele artei sale. Localitatea Sfântul Gheorghe este locul în care se desăvârșește ca artist, sacrificând relațiile

cu oamenii dragi. Alege o viață boemă, cu ieșiri dese în mediul natural pentru a picta peisaje, cu ședințe lungi în propriul atelier. Între escapadele de beție și desfrâu, a pictat în disperare, încercând să-și acopere dorul pentru cei șase copii rămași undeva prin lume. Când a ajuns echipa de filmare la el, realizatorii au trăit un șoc vizual. Un bărbat pierdut printre propriile lucrări aruncate într-o dezordine infernală în cele trei camere ale apartamentului/atelierului său. Un pictor aproape orb, ale cărui picioare nu-l mai serveau. Emisiunea este de o sinceritate debordantă, cu un mare grad de valorificare a esteticii urâtului, cu unghiuri atipice, cu un interviu neformal filat cu replici de producție. La câteva luni după această filmare, un picior i-a fost amputat și Fioghin a orbit în totalitate. Aceasta este povestea lui de viață, dar picturile lui sunt apreciate de cunoscători și căutate în continuare de către colecționari.

Dacă vorbim despre valoare, poate unul dintre cei mai reprezentativi artiști plastici din Republica Moldova, care excelează în zona de artă contemporană, este Ghenadie Popescu. Și episodul cu el este filmat în întregime în atelierul protagonistului, dar datorită secvențelor video pe care le-a realizat, am putut avea acces la lumea lui de zi cu zi. Ghenadie Popescu este autodidact, deși a frecventat cursurile Facultății de Arte Plastice de la AMTAP, nu a fost niciodată înmatriculat și nu a pretins să aibă o diplomă. „Am o poveste a mea”, spune el [5]. Este o persoană atipică prin stilul lui de viață, iar demersurile lui artistice sunt mereu imprevizibile și senzaționale. A mers cu roaba (vopsită în roșu, galben și albastru) timp de două săptămâni de la Naslavcea la Giurgiulești. Criticii de artă i-ar zice „performance”. Autorul spune că a vrut să vadă ce zic oamenii pe care îi întâlnește. Un alt proiect de autor este cel cu obiecte confecționate din mămăligă: masca de gaz (respirăm mămăligă), calorifer (mămăliga ne încălzește), telefonul fără disc (suntem supuși, doar ascultăm, fiind subordonați), medalie (lipsa dă valoare) și seria acestor exponate se termină cu o mămăligă de o sută cinzeci de kg pe care Ghenadie Popescu a cărat-o pe jos de la Chișinău până la Iași. Dar autorul valorifică mămăliga și într-un film de animație. O poveste despre tancul mamă, tancul tată și copilul tanc, care apare în urma actului de iubire între două tancuri. Totul umanizat cu propria voce care imită zgomotul șinelor de tanc în dialog, tandrețe, bucurie... Un alt „simbol” autohton, mai nou, ar fi gențile din rafie, materie din care Ghenadie Popescu a confecționat figurine pentru animația poveștii „Punguța cu doi bani”, dar și un costum pentru sine pe care l-a îmbrăcat în filmulețul despre râul Bâc, și la un performance de la București. Sapa de lemn cu sunet și lumină, o carte în trunchi de copac în care este scrisă legea Drepturilor de autor, un fluture-tricolor-balama, un harbuz-militar-patriotic... Iar din poeziile copilăriei își amintește: „Lenin, Lenin, dorogoi, ia mai vino pe la noi, și-ai vedea un copilăș cum mănâncă colțunași” [5].

Vorbind despre Lenin, ar trebui să trecem în revistă din seria protagoniștilor proiectului pe Vladlen Babcinetskii (mama i-a pus numele după Vladimir Lenin), un sculptor promițător care este vârful de lance al breslei din Iași. Un alt episod i-a fost dedicat sculptorului Valentin Vârtosu, cel care lasă în toate taberele de creație câte în Dorumetru (măsurător de doruri). Artiștii plastici Nicolae Guțu, Valentina Ajder, Iurie Matei, Stela Verebceanu, Eugen Gorean se numără și ei printre cele o sută de nume din „Identitate Basarabia”. N-ar fi întregită povestea fără Nicoleta Zagura, care este expert UNESCO în Educație Artistică pentru Patrimoniu.

Concluzii

Și în loc de concluzie finală, voi da un citat din episodul cu artistul polivalent (scriitor, muzician, artist plastic, regizor) Mitoș Micleușanu, cunoscut publicului larg prin proiectul „Planeta Moldova”: „Nesimțindu-mă cu adevărat atașat de nici un spațiu, decât acela în care m-am născut și m-am format, care e legat de părinți, de prieteni și de rude cultural, plecând de acolo, apare un sentiment, o obligație în plus de a face ceva, măcar și de a le arăta, de a le spune oamenilor despre cum suntem noi, cum gândim, cum facem, cum procedăm. Nevoia de a fi o oglindă a acestui loc...” [6]. Proiectul are protagoniști din toate domeniile artistice, iar într-o altă, viitoare comunicare, ar fi să relatăm despre actori și regizori.

Referințe bibliografice

1. MIHAIU, V. Trigon 10 ani: cântări de jazz cu accent românesc In: *Contrafort* [online]. 2002, nr. 9/10 (95/96) [accesat 16 dec. 2023]. Disponibil: <http://www.contrafort.md/old/2002/95-96/428.html>
2. *Identitate Basarabia – Marin Bunea* [image video]. [accesat 16 dec. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=Jo-Rtfv6OZO>
3. *Identitate Basarabia – Oleg Garaz* [image video]. [accesat 16 dec. 2023]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=_3CCZpOqanE
4. *Identitate Basarabia – Fioghin Calistru* [image video]. [accesat 16 dec. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=8DVTDVkVF4g>
5. *Identitate Basarabia – Ghenadie Popescu* [image video]. [accesat 16 dec. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=Sz8RQZZ3wXE>
6. *Identitate Basarabia – Mitoș Micleușanu* [image video]. [accesat 16 dec. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=0OSZkpvcfNE>

IMAGINEA FEMEII ÎN REVISTELE DE CRONICĂ CINEMATOGRAFICĂ PRODUSE ÎN RSSM

THE IMAGE OF THE WOMAN IN THE CINEMATOGRAPHIC CHRONICLE NEWSREELS PRODUCED IN THE MSSR

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN¹⁴,
doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-9420-8741>

CZU 791.229.4:396(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.11>

Acest studiu are la bază analiza mai multor reviste cinematografice de actualități extrase de la studioul Moldova-Film, precum și a unor filme sovietice de propagandă expuse pe teritoriul RSSM, dar și al Uniunii Sovietice în general. Prin aceste fragmente, înghețate în timp, voi încerca să identific și să evidențiez modul în care era expusă femeia pe peliculă, modul în care aceasta era prezentată publicului, atât din punct de vedere stilistic cât și a contextului ideologic și social. Vom explora elementele esențiale care conturează imaginea femeii prin prisma acestor cronici cinematografice, dar și care sunt diferențele sau asemănările cu spațiul vestului capitalist.

Cuvinte-cheie: *cinema, femeie, propagandă, RSSM, Moldova Sovietică*

This study is based on the analysis of several cinematographic revues extracted from the Moldova Film Studio, as well as Soviet propaganda films shown on the territory of the MSSR, but also of the Soviet Union in general. Through these fragments, frozen in time, I will try to identify and highlight the way in which the woman was exposed on film, the way in which she was presented to the public, both stylistically and in the ideological and social context. We will examine the key elements that define the image of the woman through the prism of these cinematographic chronicles, but also the differences or similarities with the space of the capitalist West.

Keywords: *cinema, woman, propaganda, MSSR, Soviet Moldova*

Introducere

Acest studiu are la bază analiza mai multor reviste cinematografice de actualități extrase de la studioul „Moldova-Film”, precum și a unor filme sovietice de propagandă expuse pe teritoriul RSSM, dar și al Uniunii Sovietice în general, în perioada anilor 1951-1973. Filmele la care am avut acces pentru studiu cuprind o varietate de subiecte și teme, de la reconstrucția orașului Chișinău după cel de-al Doilea Război Mondial și până la premierele culturale din oraș, precum cele ale Teatrului Național din Chișinău. Prin aceste fragmente, *înghețate în timp*, voi încerca să identific și să evidențiez modul în care era expusă femeia pe peliculă, modul în care aceasta era prezentată publicului, atât din punct de vedere stilistic cât și al contextului ideologic și social. Vom identifica care sunt elementele-cheie ce definesc imaginea femeii prin prisma acestor cronici cinematografice, dar și care sunt diferențele sau similitudinile cu spațiul Vestului capitalist. La baza acestei analize vor sta reviste cinematografice de actualități precum *Moldova Sovietică* (transliterat din *Молдова*

¹⁴ E-mail: zaporojanradu@gmail.com

Советикэ), almanahul cinematografic *Viața în imagini* (translitterat din *Вяца ын имажинь*) sau alte produse de cronică cinematografică cu titlu unic: *Равная среди равных* (1949), *Цвети, Молдова!* (1959).

Din arhivele de propagandă sovietică fac parte o serie de reportaje executate la comandă, în fiecare lună, pentru a raporta puterii sovietice cât de *bine* și *glorios* se descurcă moldovenii la construirea viitorului luminos în diferite domenii. Aceste cronici dedicate R.S.S.M. au fost realizate, la început, de fabrica de film din Odesa. Au fost continuate de *Studioul de cronică cinematografică și filme documentare din Chișinău* (1952-1957) și sistematizate odată cu apariția studioului *Moldova-Film*. Structura acestor reportaje, stabilită în anii '40, rămâne neschimbată până la destrămarea Uniunii Sovietice. Cartonul de titlu, numărul și autorii, iar apoi, pe parcursul a aproximativ zece minute, sunt prezentate mai multe secvențe din diverse domenii în care au loc activități legate de construirea comunismului în societate.

Iluzia emancipării feminine

Călătoria în lumea Moldovei Sovietice începe cu *Kinojurnalul nr. 8 din aprilie 1951*, care are filmat un paragraf dedicat activităților *Colhozului Lenin, Sovhozului în numele lui Mikoian și Gospodăriei pădurilor din Tigheci*. Toate acestea – împachetate în subcapitolul intitulat *Primăvara pe ogoarele Moldovei* [1]. Materialul prezintă munca asiduă a țăranilor moldoveni, care se pregătesc de arat, semănat, folosesc ultimele tehnologii precum tractorul, fac măsurători și proiecte agricole simandicoase și sunt, desigur, ghidați de lideri *cu carte* veniți de departe. Unul din episoadele acestei construcții publicitare prezintă mai multe cadre cu femei lucrând de zor, cu batic pe cap și îmbrăcate în halate albe și curate, de zici că tocmai au fost despachetate și prima oară îmbrăcate. Am o bănuială că așa a și fost, or, din punct de vedere tehnic, pelicula nu pare să fi fost atât de supraexpusă încât efectul să se datoreze unei erori tehnice. Aceasta e o realitate construită, la fel cum este și imaginea acestor țărance. Apogeul glorios al acestui episod, totuși, îl constituie secvența celor patru femei *călare* pe un tractor de ultimă generație, care ară și seamănă concomitent. O femeie conduce tractorul și cu zâmbetul pe buze aruncă priviri optimiste la colegile ei din spate care toarnă semințele prin mecanismul tractorului. Tractorul cu femei în lucru merge înainte pe cernoziomul fără sfârșit. Această tendință avea să evolueze mai târziu într-o goană după grandomanie și patos. În acest sens, scenaristul și regizorul Dumitru Olărescu spune: „Pentru a prezenta pe ecran o gospodărie intercolhoznică (...), zile întregi se aduna tehnica din tot raionul pentru ca

operatorii să filmeze 14-16 combine într-un cadru care secerau una după alta și mecanizatorii se îneca în nori de praf (...). Totul era organizat, poleit, înfrumusețat” [2 p. 348].

Acele scene cu femeile pe tractor par a face parte, și ele, din categoria filmărilor *organizate și poleite*. Cronică cinematografică a lunii mai, 1954 [3], vine cu un truc nou de reprezentare a femeii în procesul de construire a socialismului. Pe parcursul unei secvențe, în care vedem cadre de pe un șantier imens de construcție, cu macarale, schele, camioane și oameni care se mișcă de colo-colo, la un moment dat, vedem imaginea unui sudor cățărât pe scheletul metalic al unei clădiri. Filmat din contraplonjeu, muncitorul sudează două țevi, cu îndemănare și scânteii. La un moment dat, editorul taie spre un priplan în care sudorul își scoate masca pentru a vedea mai bine rodul muncii. Surpriză – descoperim chipul unei femei cu batic pe cap. Nu pun la îndoială capacitățile domnișoarei din cadru, dar constat faptul că s-a dorit un anumit efect, obținut prin filmare și montaj.

Condiționarea ideologică a femeii sovietice

În majoritatea cazurilor, episoadele revistelor cinematografice de actualități erau „ (...) lipsite de identitate, toți sunt egali, nimeni nu se evidențiază cu nimic, identitatea așa-numitului erou se pierde, după cum se pierde și personalitatea acestor pelicule” [2 p. 304]. Totuși, în toată această uniformizare ideologică găsim *perle* care ies în evidență, una deloc pozitivă.

În 1958 (*Советская Молдавия, н.12, апрель, 1958*) [4] ediția din aprilie a jurnalului de propagandă ne prezintă cadre din filmul *Последний табор (1936)*, în care familiile de romi nomazi călătoresc pe drumuri noroioase, pe ploaie și pe vânt, cu femei și copii înghesuți într-o trăsură. Prin comparație, editorul ne aduce la *ziua de azi* în care familiile de romi, în sfârșit, s-au oprit din călătorit și s-au stabilit în case normale ca la toți, în orașul Soroca. Femeile de etnie romă își văd de treburile casnice într-un interior dotat cu toate cele necesare, cu mobilă, bucătărie, pat, covor pe perete, ba chiar și un aparat de radio.

Ediția din mai, 1958 [5], este dedicată Zilei Internaționale a Muncii. Una din secvențe începe cu următoarea frază a naratorului (voce feminină): „Cu ce începe sărbătoarea? Orice femeie o să vă răspundă – curățenia generală” (traducere din rusă). Progresul aparent al incluziunii femeii sovietice este contraatacat de etichetarea tradițională a rolului feminin stabilit de istoria patriarhală. Îmbrăcate frumos, adolescentele dau cu aspiratorul, dau cu fierul de călcat sau taie cartofi. Ele sunt educate să fie viitoare gospodine la *Casa Pionierilor* din Bălți. Nu pun la îndoială că poate tinerele chiar savurează procesul de *educație*, dar, în același timp, se pare că alte opțiuni nu le-au fost oferite.

Patru ani mai târziu, *Moldova Sovietică* [6] ne aduce pe ecrane o nouă ispravă a comunismului. Călugărițele convertite la comunism. Se cunoaște intoleranța comunismului față de religie, iar, în acest context, instituțiile religioase, precum biserica sau mănăstirile, nu puteau să mai existe cel puțin nu în forma tradițională. Secvența începe cu imagini ale mănăstirii din Vărzărești, după care urmează cadre cu femei cățarate în copaci care strâng roada de cireșe. După spusele naratorului, acestea au rupt pentru totdeauna legăturile cu mănăstirea și au început să lucreze voios la colhozul din Nisporeni. Urmează o suită de cadre cu foste călugărițe îmbrăcate în halate albe, care pun cireșele în lăzi – un munte de lăzi. Observăm că fețele femeilor nu prea radiază de fericire sau voieșie. Presupun că editorul a căutat atent să includă în montaj cel puțin câteva prim-planuri în care fostele călugărițe cel puțin schițează o mină pozitivă. Aici nu se încheie subiectul. Ne este prezentată și ideea că fosta călugăriță pe nume Elena și-a întemeiat o familie, căsătorindu-se cu învățătorul Gheorghe Chiradanjan. Cei doi sunt înconjurați de vreo cinci copii, or, ni se sugerează ideea că toți sunt ai lor. Povestea finalizează cu fosta mănăstire ce a fost transformată în tabără pionierească. „Acolo unde era liniște, azi cresc și se dezvoltă copiii...” , spune naratorul.

După anii '60 standardele frumuseții feminine sufereau schimbări în întreaga lume, mai mult sau mai puțin civilizată. Creșterea standardelor de trai și a evoluției în materie de frumusețeaducea pe piața internațională și noi produse și tendințe de îngrijire și machiaj. Ca să nu rămână URSS-ul în urma Vestului capitalist, comuniștii trebuiau să *investească* în femeia comunistă. În almanahul cinematografic intitulat *Viața în imagini*, nr. 3 din aprilie 1971 [7], avem parte de un episod mai puțin comun acestor tipuri de cronici cinematografice. Deschiderea unui nou salon de frumusețe, dotat cu mobilier și echipament modern, în care vor lucra cei mai buni specialiști pentru necesitățile estetice ale femeilor. Șefa acestei *instituții* ne relatează cu mândrie despre îndeplinirea planului cincinal în deservirea populației, cum în această vreme au fost deschise peste cincizeci de saloane de frumusețe, iar „astăzi, cu ocazia sărbătorii de 8 Martie, deschidem salonul de frumusețe de lux” [7] (sau poate titlul era *Lux*). Oferta socială de lux cuprinde servicii de coafare, cabinet medical-cosmetic, sală de manichiură și pedichiură. În imagini ne sunt prezentate femei în părul cărora se lucrează intens cu pieptene, bigudiuri și alte instrumente. Iată că după ani grei, cu imagini ale femeilor care muncesc în sudoarea frunții pe câmpuri și prin uzine, bărbații sovietici s-au gândit că, totuși, le-ar place ca femeile să fie mai *chitite*. O reprezentare clasică a secolului XX în care vechiul stereotip al femeii care trebuie să treacă pe la salon era propagat în societate. Acest episod vorbește despre cât de îngustă era, totuși, viziunea identității feminine și a necesităților acesteia. Faptul că deschiderea unui salon de frumusețe este *un cadou* de 8 Martie, astăzi ar fi

catalogat drept un gest sexist și primitiv. A se deduce că dorința unei femei sovietice constă doar în grija față de frumusețea exterioară și împlinirea planului la muncă. Or, când ești robot la uzină, mai trebuie și să arăți bine.

Concluzii

Cronica de propagandă sovietică studiată, cu imagini din anii '40 și până sfârșitul anilor '70 al secolului XX, reflectă un tipar repetitiv, în mare parte, a modului în care apariția femeii este prezentată. De altfel, același tipar general e valabil pentru toți, indiferent de gen. Femeile lucrează asiduu la fabrici de croitorie (precum în *Sovetskaia Moldavia*, nr. 2, 1954 sau în *Moldova Sovietică* nr. 31, 1957), femeile strâng și usucă tutunul (în 1949, 1954, 1971), femei lucrând intens la milioane de conserve la fabrică (1962) și, desigur, cea mai adorată îndeletnicire – munca intensă pe câmp. Mai târziu femeile sunt repartizate la specialități noi la fabrici de componente electronice sau cabluri. Rolul femeii pe care îl deducem din arhive pare să fie unul limitat strict la politica ideologică. Nu se caută preocupări personale, dorințe, trăiri, suferințe sau emancipări. Se pare că femeia trebuia să poată lucra cu hărnicie în colhoz, la fabrică sau dacă sta acasă – să-și crească copiii cât soțul e la muncă. Căutările cultural-artistice se limitau la elogiul leniniste sau staliniste, iar îndeletniciri, precum teatrul sau cinematografia, se puteau obține doar cu *blagoslovirea* Moscovei.

Observăm că timp de câteva decenii expresia de pe chipul femeilor rămâne, în mare parte, neschimbată, operatorul și editorul căutând mereu să includă în montaj doar secvențele în care ele cel puțin schițează un zâmbet. Toaleta se schimbă periodic, dar oricum se simte că în unele cazuri femeile au fost pregătite, dacă nu chiar îmbrăcate. După anii șaizeci apare și machiajul ce conturează buze, gene și astfel începe o transformare liniștită a femeii într-un accesoriu, o decorație pentru bărbați. Un exemplu de imagine sexistă, în acest sens, găsim în filmul *Aniversarea de Aur (Золотой юбилей, 1973)* [8], în care Leonid Brejnev, la acea vreme Secretarul General al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, aflat în vizită în RSSM, face o poză împreună cu mai multe fete îmbrăcate în costume naționale, fiecare reprezentând câte o republică sovietică. Aceleași femei sunt urcate pe scenă și prezentate ca la expoziție.

O remarcă hilară (pentru mine cel puțin) față de imaginea țărancilor prezentate lucrând în colhozuri, este aspectul vestimentar. În afară de costumația bine pregătită pentru filmări, pe alocuri, este universală purtarea baticului în câmp. Acest *cult al baticului* ar putea fi un bun subiect de studiu pentru un cercetător în ale stilurilor vestimentare din secolul XX. Peste ocean, țărancele americane aveau și ele un soi de batic, dar era purtat diferit, fără a ascunde total podoaba capilară sau obraji.

Vizionată astăzi, cronică propagandă sovietică oferă o imagine de ansamblu a unei tragedii naționale, o viziune a unei conștiințe colective *drogate și pervertite*. Cu referire la aceste cronici documentare, Dumitru Olărescu scrie: „Se făcea tot posibilul ca filmul, cel mai accesibil gen de artă, să devină un instrument puternic de îndoctrinare și canalizare a conștiinței omului spre unilateralitatea rațiunii și uniformizarea comportamentului acestuia, adică distrugerea totală a personalității” [2 p. 349].

Prin imaginea cinematografică a femeii regimul totalitar și-a propagat timp de decenii diversele dogme ideologice, făcând abstracție de orice element care ar povesti despre individualitate sau trăiri personale autentice, din afara sistemului. Astfel, s-a construit o narațiune în care *conștientul* femeii este expus pe peliculă într-o formă sterilă, iar *subconștientul* lor este ceea ce a rămas în afara cadrului, în spatele camerei. Desigur, exploatarea sexualității feminine nu pare să fie atât de intensă precum în Vestul capitalist. Punerea în prim-plan a femeilor *cu aspect de copertă* se observă și la noi după anii șaizeci (*Moldova Sovietică*, nr.18, iunie, 1962), influențat, probabil, inevitabil, de spiritul vremurilor și tendințelor venite din Vest.

Din aceste cronici cinematografice deducem un fel de *incluziune* forțată a femeii de a fi la egalitate în societate, dar numai atâta timp cât este convenabil. Poate că aici capitalismul în acea perioadă era mai *sincer* prin propagarea ideii că femeia poate și să nu lucreze, dar să fie o soție și o mamă bună care are grijă de casă. Sub aspectul standardelor de antidiscriminare și a egalității de șanse în societate, jurnalele sovietice au mesaj foarte confuz și contradictoriu.

Referințe bibliografice

1. *Молдова Советикэ*, nr. 8, aprilie, 1951, Moldova-Film.
2. OLĂRESCU, D. *Arta Cinematografică din Republica Moldova*. Editura Grafema Libris, R.Moldova. ISBN 978-9975-52-174-1.
3. *Молдова Советикэ*, nr. 14, mai, 1954, Moldova-Film.
4. *Советская Молдавия*. nr.12, aprilie, 1958, Moldova-Film.
5. *Советская Молдавия*. nr.13, mai, 1958, Moldova-Film.
6. *Молдова Советикэ*, nr. 18, iunie, 1962, Moldova-Film.
7. *Вяца ын имажинь*, nr. 3, aprilie, 1971, Moldova-Film.
8. *Золотой юбилей, 1973*, Moldova-Film.

REFLECȚII ASUPRA EXEGEZEI SCENICE ÎN SFERA REGIEI CONTEMPORANE

REFLECTIONS ON STAGE EXEGESIS IN THE SPHERE OF CONTEMPORARY DIRECTING

EMIL GAJU¹⁵,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0008-3753-4774>

CZU 792.027

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.12>

Începutul secolului XX, datorită unor personalități remarcabile ale teatrului universal, postează regia în funcția ei primordială în arta teatrală. Voi încerca succint, iertat să-mi fie laconismul, să trec în revistă unele nume de referință care au dat contur și valoare acestei profesii-cheie. Fără aportul înaintașilor nu vom înțelege căile de dezvoltare și avatarurile, metamorfozele și dialectica dezvoltării dinamice a acestei minunate vocații artistice. La fel de importantă este și o altă componentă – scenografia. În trecut fie spus, au fost exponenți ai acestei profesii care au încercat să dovedească dominația ei în teatru. Succesele au fost răzlete și needificatorii. O scenografie (o arhitectură scenică) bună în sine nu este, implicit, și un factor pozitiv în actul teatral. Scenografia trebuie să fie o parte componentă organică, care ajută la realizarea conceptului de bază a spectacolului, care îl ajută și pe actor să se manifeste și să se realizeze. Ea trebuie să pună în valoare ideea, subiectul, sensurile ascunse, forțele latente, valențele spectacolului dat. Desigur, sunt încă destule nume răsunătoare în regia românească și fiecare în parte ar merita un studiu minuțios și amănunțit.

Cuvinte-cheie: teatrul universal, regia contemporană, asta teatrală, arhitectura scenică

The beginning of the 20th century, thanks to some great personalities of the Universal Theatre, places Directing in its primary function in Theater Art. I will try to be brief, forgive my brevity, to review the great names that gave shape and value to this profession that has become a key one. Without the contribution of the ancestors, we will not understand the development paths and avatars, metamorphoses and dialectics of the dynamic development of this wonderful artistic vocation. Equally important is another component – scenography. In passing let it be said, there were exponents of this profession who tried to prove its dominance in the theater. Successes have been sporadic and unedifying. A good scenography (stage architecture) in itself is not implicit and a positive factor in the theatrical act. It has to be an organic component that helps realize the basic concept of the show that also helps the actor to manifest and realize himself. It must highlight the idea, the subject, the hidden meanings, the latent forces, the valences of the given performance. Of course, there are still enough resounding names in Romanian directing and each of them would deserve a thorough and detailed study.

Keywords: universal theater, contemporary directing, theater art, scenic architecture

Introducere

Și totuși, de ce teatru?

Ce întrebare minunată! Risc să devin patetic. Superfluu. Reticent... Cu toate acestea, voi îndrăzni măcar cât de cât să mă apropiez de această întrebare majoră, fiindcă de peste două mii

¹⁵ E-mail: e.gaju@yahoo.fr

de ani atâta lume și-a pus această întrebare și nu sunt sigur că mulți dintre ei au fost mulțumiți de răspunsul pe care l-au dat. Dar, poate că așa e mai bine. E bine ca nu a fost găsit până acum un răspuns care să consume totalmente această problemă. E bine că până acum teatrul rămâne o minune, o veșnică întrebare. Atâtea minți luminate au încercat să-i dea niște definiții, să-l îmbrace în atâtea ipoteze și supoziții.

Misterul teatrului e infinit, nu are capăt, nu are început și, cu siguranță, că nu va avea sfârșit, atâta vreme cât spiritul uman va fi viu, cât dorința de a crea, de a adăuga fie și o infima cărămidă la colosul frumosului, va mai incita pe acei oameni care își jertfesc viața pe altarul creației, maxima ofrandă fiindu-le și maxima fericire. Nu voi întreprinde, dar nici nu aș fi capabil, să mă aventurez în a descrie izvoarele teatrului (s-a scris atât de mult, ca n-ar fi de ajuns o viață de om să le studiezi!). Voi încerca să abordez doar o branșă – regia – sau, mai concret – exegeza scenică în sfera regiei.

Repere ale teatrului universal

Desigur, regia este unul dintre cele mai importante compartimente studiate de estetica artei teatrale. Iată ce spune profesorul universitar, doctor Ion Toboșaru: „Socialitatea faptului teatral, caracterul angajat al creației scenice, conștientizarea creației artei actorului și aspirația actorului-creator spre propria-i devenire ca actor modern, virtuțile regizorale, capacitate regizorului de a se afirma ca exeget și arhitect al artei spectacolului, deschiderea creației teatrale spre un public nou, tentativele de generalizare a educației estetice, toate acestea se cer a fi studiate de estetica artei teatrale(...)” [1 p. 22].

Este o confirmare elocventă a faptului ca regia a făcut obiectul studiilor unor importanți oameni de teatru. Regia este singura funcție cu preistorie incertă și discutabilă. Ea își face apariția abia în secolul XIX, ca acțiune conștientă, cu toate că, virtual, exista dintotdeauna în teatru. La începuturi, ea presupunea o ordonare obiectivă, constând în descrierea animației teatrale și a accesoriilor necesare jocului, pentru a deveni ceea ce noi numim azi „mise en scène”, adică interpretare personală, sugerată de opera dramatică și coordonând toate elementele spectacolului. Apariția regiei propriu-zise o atestăm în activitatea de la Weininger a ducelui Georg al II-lea și a lui Ludwig Kronegk. Apoi urmează Antoine, simbolistii, Craig. Faptul că această funcție se impune foarte rapid demonstrează caracterul său necesar pentru spectacolul de la sfârșitul secolului XIX.

Începutul secolului XX, datorită unor personalități remarcabile ale teatrului universal, postează regia în funcția ei primordială în arta teatrală. Voi prezenta succint, iertat să-mi fie laconismul, unele nume de referință care au dat contur și valoare acestei profesii-cheie. Fără

aportul înaintașilor nu vom înțelege căile de dezvoltare și avatarurile, metamorfozele și dialectica dezvoltării dinamice a acestei minunate vocații artistice.

Una dintre cele mai importante figuri în istoria teatrului universal este, desigur, Constantin Sergheevici Stanislavski. Împreună cu Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko creează celebrul *Teatru de Artă* în 1897. Lupta vehement împotriva patetismului, a declamatorului, a clișeelelor, propunând un nou tip de interpretare, bazat pe adevărul sentimentelor umane, pe autenticitatea relațiilor dintre personaje. De asemenea, una dintre preocupările sale este reconstituirea mediului unde se desfășoară actul teatral. „Teoria” lui Stanislavski [2 p. 46] nu este o lege rigidă, imuabilă. Ea este o minunată temelie pe care, reieșind din adevărul trăirilor lăuntrice, pot fi construite cele mai diverse edificii. Se înșală amarnic cei care susțin că Stanislavski e depășit! Cum poate fi depășit ceea ce stă la baza unei arte atât de complexe, cum poate fi depășit ceea ce înarmează creatorul de teatru cu cele mai eficiente ustensile pentru a putea zi de zi să se perfecționeze, să crească și să îmbogățească măiestria sa? E o eroare opinia conform căreia Stanislavski a fost un realist (naturalist) unilateral, care a urmărit cu meticulozitate doar reconstituirea scenică fidelă a epocii, a locului desfășurării acțiunii, ca în jocul actorilor a impus întotdeauna respectarea academică a realismului și naturalismului. Dar extraordinarele sale spectacole poetice *Pasarea albastră* cu feeria și magia sa înaltă, dar puterea de expresie și patima nestăvilită din *Inimă fierbinte* – lista ar putea fi continuată cu numeroase alte exemple. El știa să creeze o impresie fascinantă a unei „felii de viață”, foarte des urmărind scopul ca lumea să uite că se află la teatru. Iluzia era majoră, dar această iluzie care a dărâmat, a alungat falsul din teatru, era pe atunci o mare inovație. Apoi, arsenalul de procedee care au lărgit arealul elementelor scenice a devenit din ce în ce mai variat, mai divers. Căutările nu s-au oprit nici pentru o clipă. A rămas o fire zbuciumată și în febrile căutări până la sfârșitul vieții. Tot lui Stanislavski îi aparține meritul de a-l fi descoperit pe Cehov și de a-i monta piesele.

O figură absolut aparte, de o incandescență uimitoare, a fost Evghenii Bogrationovici Vahtangov, minunat actor, incomparabil pedagog, genial regizor. Elev și continuator al lui Stanislavski, creează, la rândul său, o direcție aparte, care păstrează „temelia” stanislavskiană, dar îi conferă un spirit de o teatralitate și de un sărbătoresc fără precedent. Forța sa de imaginative și inventivitatea nu au asemănare și pereche.

E. Vahtangov a susținut întotdeauna că teatrul are propriul sau realism, propriul său adevăr. Adevărul teatral e în adevărul sentimentelor, care se transmit prin intermediul fanteziei și mijloacelor teatrale. Maestrul, ca nimeni altul, a explicat cum apare, de unde ia naștere starea de creativitate: din vocație, fiindcă repetiția e sărbătoare, și nu lecție; de la

îndrăzneală și cutezanță; de la conștiința demnă că ești artist, că ești dotat cu voință, temperament, cu umor, cu voce, cu o dicție minunată; din conștiința faptului că știi ce vrei în viață, din aceea că știi legile scenei; din aceea că ești maestru al teatrului și nu un amator accidental; din aceea că în scenă îți este întotdeauna ușor, ești vesel și plin de bucurie. Spectacolul (din păcate ultimul) care i-a adus cea mai mare faimă a fost *Prințesa Turandot*. E o operă de creație și este greu de comparat cu altceva. Se zice că foarte mult s-a bazat aici pe improvizație. Dar n-a fost o improvizație stihinică, ci una înțeleaptă, calculată, care era de fapt un joc în improvizație. Vahtangov s-a străduit să împletească organic tragedia împreună cu o veselie nețărnută, umorul de bălci cu o lirică sublimă, gluma cu patosul. Deviza lui a fost: „Întotdeauna să crezi” – iată unicul drum și actul de eroism al cărui rezultat este victoria [3 p. 17].

Nu putem trece cu vederea alte câteva nume, care s-au afirmat cam în aceeași perioadă. Vsevolod Emilievici Meyerhold este unul dintre regizorii remarcabili, care au lăsat o urmă adâncă în spectacologia secolului XX. La începuturi e lângă Stanislavski, ca apoi să se distanțeze de el, creându-și propria cale și propriul stil. Trece prin mai multe etape: stilizarea, grotescul, convenționalitatea, constructivismul. Este un militant înflăcărat al afirmării caracterului convențional al spectacolului, combătând identificarea lui cu viața. Posedă niște virtuți plastice deosebite în *Hedda Gabler* de Ibsen, redescoperă forme ale teatrului popular în *Balagancik* de Al. Block. În pregătirea actorului a elaborat o practică specială numită biomecanica. Stilizarea pentru care a pledat Meyerhold elibera teatrul de exigentele verosimilului contemporan în favoarea armoniilor cromatice, a mișcărilor și a expresiei corporale, specifice doar actului teatral.

O altă figură importantă în sfera regiei a fost Edward Gordon Craig, regizor, scenograf, gravor și teoretician englez. A debutat ca actor, dar ulterior a renunțat, pentru a se consacra în totalitate regiei și scenografiei. Afirmă și teoretizează arta regiei ca artă a spectacolului în condițiile unei teatralități eliberată de servituțile și dependența față de text. A publicat în 1905 cartea *Arta teatrului*, lucrare decisivă pentru gândirea teoretică modernă. El enunță pentru prima oară termenul de „supramarionetă” vizavi de funcția actorului. De fapt, după părerea mea subiectivă, această idee constituie o reducere și o obstrucționare a rolului actorului în procesul artei scenice, admițându-l doar ca interpret, și nu creator cu reale valori artistice independente. Edward Gordon Craig pledează pentru decoruri stilizate, epurate de cultul imitației realiste, respectând spiritul și esența piesei; pune în scenă opere de Purcell, Händel, iar apoi lucrări de Ibsen și Shakespeare.

Desigur, în aceasta ordine de idei, ar trebui să menționăm încă niște nume care au jucat un rol important în afirmarea teoretică și practică a regiei contemporane: Adolphe Appia și Toirov, care au adus o contribuție substanțială, aportul lor fiind incontestabil. Dar spațiul nu ne permite o desfășurare pe măsură.

Înainte de a trece la nume de personalități importante din activitatea noastră, aș vrea să subliniez câteva aspecte importante din sfera esteticii regiei în corelare și interacțiune cu alte componente integrante ale artei teatrale. S-a vorbit mult în trecut (și azi se mai aud voci răzlețe) despre primatul în teatru al autorului dramatic. Disputele s-au dus între mari personalități. A fost, într-adevăr, o perioadă destul de lungă când dramaturgului i se atribuia rolul decisiv în actul scenic. Odată cu apariția regiei, ca factor important și indispensabil, raportul de forțe se schimbă radical. Marile figuri din domeniul regiei pledează pentru autonomia spectacolului, pentru un limbaj specific doar teatrului, dramaturgia fiind tratată ca pretext, imbold, ca factor secundar sau chiar superfluu. Desigur, varianta optimă ar fi (părerea mea pur subiectivă) o corelare organică, dinamică și dialectică a tuturor componentelor, care ar duce la varianta cea mai reușită a actului final – spectacolul.

La fel de importantă este și o altă componentă – scenografia. În trecut fie spus, au fost exponenți ai acestei profesii care au încercat să dovedească dominația ei în teatru. Succesele au fost răzlețe și nedificatorii. O scenografie (o arhitectură scenică) bună în sine nu este, implicit, și un factor pozitiv în actul teatral. Ea trebuie să fie o parte componentă organică, care ajută la realizarea conceptului de bază a spectacolului, care îl ajută și pe actor să se manifeste și să se realizeze. Ea trebuie să pună în valoare ideea, subiectul, sensurile ascunse, forțele latente, valențele spectacolului dat. Tot aici aș adăuga și semnificația luminii, a costumului care își au rolul lor creativ doar respectând cele enunțate mai sus.

Despre relația actor – regizor se poate vorbi enorm (aceasta va face tema unei lucrări posterioare). Această corelare mi se pare primordială în teatru. Important e ca actorul să nu fie tratat ca un simplu interpret, ca o figură secundară, ci ca un colaborator decisiv, ca un creator cu drepturi egale. Prin el totul capătă viață și esență. Prin el învie decorul, costumele, arhitectura, prin el își află valoarea coloana sonoră și efectele de lumină. Omul este măsura tuturor lucrurilor – în aceste cuvinte se exprimă marea adevăr.

Relația spectacol – public spectator e la fel de importantă și definitivă. Pentru el se creează spectacolul. Putem considera o reușită un spectacol doar atunci când publicul este parte activă a actului scenic, când el este coparticipant activ, integrant și edificator.

Peter Brook este, fără doar și poate, una dintre cele mai reprezentative personalități în regia modernă. Debutază foarte devreme (cu succes) cu *Dr. Faustus* de Marlowe. Montează

numeroase spectacole de Shaw, Anouilh, Dostoievski și Sartre. Dar este cunoscut mai ales pentru montările sale shakespeariene: *Măsură pentru măsură*, *Regele Lear*, *Visul unei nopți de vară* etc. Realizează diverse experimente, de la Teatrul Cruzimii până la Teatrul Documentar. A inițiat și conduce până în prezent, cu mare succes, un laborator internațional de cercetări ale mijloacelor expresive ale actorului [4 p. 68]. Peter Brook este reprezentantul tipic al omului de teatru european, exprimându-i deschiderea către varietate, capacitatea de asimilare a formelor și limbajelor și limbajelor elaborate pe alte continente, dar și păstrând legătura cu tot ce au realizat înaintașii. Întreaga sa activitate constituie, în buna măsură, reluări, aplicări și perfecționări ale experiențelor anterioare, proprii teatrului european, ale biomecanicii lui Meyerhold, ale semnelor propuse de Craig, sau reflectând adevărul psihologic conform teoriei lui Stanislavski. Minunata sa carte *Spațiul gol* (lucrare de capatii pentru mulți creatori de teatru) este rezultatul unor îndelungate experiențe cercetări. Aici persista dorința de a înlătura artificialul din arta spectacolului, aducând pe scenă marile adevăruri poetice. El apără autonomia artei teatrale, chemând la abandonarea procedeelelor cunoscute, a șabloanelor și clișeelelor, făcând apel pentru reclădirea teatrului de la podiumul gol. Problema principală pentru el este cea a acordului perfect între mijloacele scenice și necesitățile epocii noastre, modificarea limbajului scenic în funcție de psihologia, gândirea, gustul și cerințele publicului actual. Un regizor, care este aservit de text, riscă să realizeze un spectacol incolor și fără strălucire; intervenind, însă, brutal, poate ajunge la exteriorizări exagerate și lipsite de poezie. Actul teatral începe din momentul în care un individ privit de un altul pășește într-un spațiu gol, schițând un gest sau o mișcare, proprii artei scenice.

Într-unul din capitolele acestei cărți se vorbește despre *Teatrul Mort*. Prin el se subînțeleg montările fastuoase, exterioare, captări artificiale de atenție, acelea care nu comunica nimic, ci se servesc doar de combinații plastice și vizuale cu frumuseți „în sine”, dar fără nici o valoare artistică. Peter Brook susține ca fiecare perioadă trebuie să-și făurească stilul său propriu, fără să dea impresia falsă că respectă tradițiile și exclusiv în modelele și tiparele care nu au sens și viață. În concepția lui, *Teatrul Cruzimii* e cel care recurge la mijloace mai dure, mai stridente, pentru a contura niște sensuri și concepții care cu mijloace obișnuite ar fi imposibile. Recurgând la contraste puternice, ofensive, directe, se obțin rezultatele scontate.

Teatrul Imediat e cel chemat să răspundă necesităților și gusturilor imediate. El vine să reflecte și să studieze o realitate apropiată, comună, ușor detectabilă, unicitatea teatrului constând în faptul că el poate oferi ceva ce nu poate fi găsit nici acasă nici la restaurant, nici la medicul psihiatru...

Teatrul Viu (sau *Teatrul Invizibil*), capitolul cel mai înălțător, ne vorbește despre o foame după invizibil, despre o realitate mai profundă decât cele mai împlinite forme ale vieții de zi cu zi, căci există nevoia unui contact real, prin teatru, cu o invizibilitate sacră...

O personalitate de o valoare incomensurabilă este Jerzy Grotowski, regizor și teoretician de teatru polonez. În 1959 inițiază Teatrul Laborator la Opole, iar apoi se mută la Wrocław. Jerzy Grotowski face cercetări asupra artei actorului; contribuie enorm la lărgirea registrului expresiv al actorului; modifică radical raporturile spectacolului cu spectatorul; montează câteva spectacole remarcabile: *Cain* de Byron, *Kordian* de Slowacki, *Akropolis* de W(?) *Dr. Faustus* de Marlowe, *Principele statornic* de Calderon-Slowacki. De asemenea, a scris cartea *Teatrul sărac*. Este un bun cunoscător al filosofiei indiene, pe care o folosește în experiențele sale, preocupat de metateatru și de formele parateatrale. Pentru Grotowski actul scenic înseamnă, în primul rând, un fapt estetic.

Exercițiile sale reprezintă o rezervă enormă pentru mărirea capacitații creatoare a interpretului, iar comunicarea sa cu publicul este de ordin estetic-extatic. A pledat pentru disponibilitatea fizică și psihică a actorului printr-o solicitare totală. S-a străduit să elimine orice barieră în munca sa cu sine însuși și în procesul de comunicare cu spectatorul. Este un militant pentru autonomia și unicitatea actului scenic ca o comunicare vie între actor și public. Conceptul sau de *Teatru Sărac* se manifestă prin eliminarea a tot ceea ce nu e legat direct de actor și de resursele sale expresive.

Grotowski s-a străduit întotdeauna să-l includă pe spectator în structura montării, obligându-l să intre în atmosfera acesteia, să-i simtă direct presiunea, tensiunile, influența sa nemijlocită. Fiind lipsit de decoruri, lumini, costume, machiaj, actorul lui se transforma într-un creator total, dăruind-se cu întreaga lui ființă actului scenic.

Voi încerca să enunț în continuare câteva nume, care mi se par deosebit de importante în contextul problemei studiate.

Anatoli Efros, unul dintre remarcabilii regizori ruși, a fost numit adesea „ce mai stanislavskian”. Dar este, în același timp, și un creator de o mare originalitate, cu o stilistică proprie, inconfundabilă. Acea bază solidă stanislavskiana îl ajută să descopere sensuri noi în piesele pe care le montează, străduindu-se să dezvăluie convingător și plenar adevărul vieții complexitatea trăirilor psihologice. Spectacolele sale sunt neașteptate prin soluțiile găsite, tulburătoare prin profunzimea sentimentelor și elucidarea străfundurilor sufletești. Efros, ca nimeni altul, știe să îmbogățească, din punct de vedere psihologic și intelectual, personajele, creând planuri multiple cu nesfârșite subtilități.

El considera că și regizorul, ca orice artist, trebuie să găsească un veșmânt concret-senzorial pentru gândurile și ideile sale, o formă plastică vie, în stare să provoace un impact puternic asupra publicului. Spectacolele sale de o rară frumusețe uimesc întotdeauna publicul. „Don Juan” de Molière, montat la Malaia Bronnaia, *Trei surori* la Taganka, *Othello* de Shakespeare; Rozov, Arbuzov, Dvoretki – sunt doar câteva din marile sale montări, care au influențat și dinamizat teatrul contemporan.

O altă personalitate, care se afirmă în paralel cu Efros, este Yuri Liubimov. Descendent al școlii vahtangoviste, el inițiază cu studenții săi un colectiv, care va deveni celebrul teatru Tuganco. Păstrând spiritul vahtangovist, el va crea un teatru militant, publicistic, incisiv, bogat în sensuri și risipitor în inimagini. El a știut să crească un colectiv care a dat artei numeroase personalități: Olga Demidova, Valeri Zolotuhin și, desigur, celebrul Vladimir Vîsoțki. Spectacolele sale au jucat și un important rol social, fiind de un curaj și o îndrăzneală excepționale.

Direcții în școala românească de regie

E limpede că intrarea valorilor artei teatrale românești în marea competiție internațională se datorează, în primul rând, originalității viziunilor regizorale. Nume răsunătoare, care au stat la baza școlii românești de regie, precum Soare Z. Soare, Aurel Ion Maican, Victor Ioan Popa, Ion Sava (din perioada interbelică), iar mai apoi Sică Alexandrescu, Moni Ghelerter, Alexandru Finti, Marieta Sadova ș.a., au dovedit cu prisosință valoarea autentică și incontestabilă a școlii și tradiției românești.

Evoluția artei teatrale românești a impus necesitatea unui nou limbaj scenic, cu o forță de expresie mai pregnantă, care se bazează mai mult pe sugestii, numai pe reconstituiri. Încă în 1945 ia naștere Seminarul de regie experimentală, înființat în capitală și condus de Camil Petrescu. În același an, Ion Sava inițiază cursurile de regie, completate în fiecare an cu metode elaborate sistematic. Sub îndrumarea lor s-au născut importanți creatori de teatru, care s-au afirmat în timp.

Sorana Coroamă, Mihai Raicu și George Rafael sunt cei care au apărut categoric necesitatea unei schimbări fundamentale, demonstrând că directorul de scena este adevăratul creator al spectacolului. Iată un citat din revista „Contemporanul”, 1 iunie 1956: „Atât textul poetului, cât și interpretarea lui de către actor își dobândesc caracterul expresiv major, devin opera conștientă numai dacă pot sorbi din intenționalitatea regizorului conceptul unitar, care să le contopească într-un întreg perfect, încheșat”. În acea perioadă a început să se manifeste tendința de a se înlocui elementele de decor destinate să precizeze locul și timpul cu altele, cu

valori simbolice, menite să comunice emoționalitatea, dramatismul și profunzimea trăirilor. În memorabilul articol „Teatralizarea picturii de teatru” Liviu Ciulei argumentează faptul că omul de teatru are dreptul să apeleze la convenții, propunând metafora artistică și sugestia. Regizorii români nu se mai mulțumesc să conspecteze doar textul dramatic, ci îl raportează din nou la realitatea ce l-a generat, confruntându-l cu mediul, căutând să descopere liniile de forță ale contextului social și istoric. Regizorii redescoperă hiperbola, grotescul, burlescul, caută sensuri mai adânci, ridicându-se de la realitatea imediată la simbol. Împreună cu scenografii, inventează convenții noi, caută căi inedite de comunicare între scenă și sală.

Unul dintre cele mai răsunătoare nume în regie este prin excelență Liviu Ciulei. A știut întotdeauna să îmbine tradiția cu inovația, a îmbogățit considerabil limbajul scenic, a pus în valoare arta actorului și celelalte componente ale artei teatrale. Și, mai ales, a știut să transforme experiența noastră în acest domeniu într-o experiență universală. A urmărit întotdeauna să ajungă la o armonie desăvârșită între spațiul unde evoluează actorul, cel unde este publicul și sensurile profunde ale spectacolului. A știut să creeze spații noi de joc, cu multiple valente estetice. A pledat nu numai pentru apropierea actorilor de public, ci mai ales pentru participarea lui la actul creației scenice, pentru implicarea spectatorilor într-un proces activ de coparticipare și adeziune. Respectând textul dramatic, a căutat să găsească echivalentele vizuale și auditive cele mai adecvate pentru mesajul cuprins în piesă. Poate că nimeni altul nu a știut să ajute și să pună în valoare interpretul, descoperindu-i nebănuite calități și aptitudini. Nu a urmărit să reprezinte cu fidelitate locul și timpul acțiunii din piesă, dar a găsit modalități relevante pentru ideile esențiale cuprinse în textul dramatic. Deseori a apelat la jocul deschis, jocul „pe față”, practicând „teatrul în teatru”, iar succesele nu au întârziat să vină, confirmând o dată în plus că acest procedeu este unul dintre cele mai spectaculoase și antrenante atât pentru interpreți cât și pentru spectatori. Nu citez să trec în revistă și să fac o analiză sumară a spectacolelor Domniei sale. Fiecare dintre ele merită un capitol aparte, amplu și minuțios. Cert este că s-a produs o ascensiune „spectaculoasă”, ascensiune a regiei atât în plan românesc cât și în cel universal.

În galeria marilor creatori de teatru contemporani un loc de frunte îl ocupă Lucian Pintilie. Este regizorul cel mai imprevizibil, surprinzător și neașteptat, prin felul cum tratează opera dramatică. Căutând cele mai ascunse sensuri și înțelesuri ale textelor, lectura și traducerea lor scenică va fi lipsită de orice prejudecăți, clișee sau pseudo-tradiție. Fiecare spectacol pus de el în scenă este izbitor de nou și neașteptat. Dăm un citat, care ni se pare edificator: „Nu spiritul polemic, cum mulți ar crede, a condus spre o anume radicalitate a spectacolelor mele cel mai adesea o simplă ignorare a clișeelelor interpretative, o indiferență

cum nu se poate mai naturală față de tirania lor m-au împins să propun, în stare de deplină ingenuitate, ipoteze blasfematorii pentru unii, pentru mine transcrieri cuviincioase ale evidenței” [5 p. 51].

Diversitatea abordării operate de Pintilie este uluitoare. El poate fi perfect realist, respectând adevărul până în cele mai mici detalii sau, dimpotrivă poate fi iconoclast, violent, inedit. La fel poate fi foarte încifrat, codificat, polisemantismul fiind un element propriu montărilor sale. Nu a fost niciodată interesat de ceea ce e la suprafață, ce e superficial și facil, ci a căutat întotdeauna esența, substraturile adânci, complexe. Întotdeauna a tins să ajungă la spectacolul pur unic și irepetabil. În spectacolele lui Pintilie grotescul se asociază cu tragicul, care creează în rezultat o atmosferă de vis, onirică. Grotescul pretinde exagerarea, tușe dense, frânte, mișcări violente, dure care, combinându-se cu încordarea de peste limite, pe care le presupune tragicul, fac în contrast, ca realul să se dilate, să se transforme în ireal. Acest efect este incomensurabil mult mai puternic decât orice realism posibil, dirijat de o rațiune corectă și cuminte. Întotdeauna a fost tentat de lumea gândurilor de straturile invizibile ale pieselor, de asociațiile cu universul subconștientului, astfel făcând ca în scenă să pulseze o viață tumultoasă, un amalgam în care se topesc realul cu irealul, posibilul și ireversibilul.

Numele lui Andrei Șerban vine să completeze lista marilor regizori. El știe foarte bine, încă de la începuturile carierei sale, să îmbine componentele teatrului românesc cu cele universale. Toate căutările lui conțin intrinsec zbulciumul și realizările teatrului european și ale celui american din ultimele decenii. Chiar debutul său avea ceva, ce îl deosebea evident de colegii săi. „Omul care s-a transformat în câine” de Osvaldo Dragan, a fost marcată de o asociere foarte curajoasă între simplitate și meditație, accentul fiind pus pe trăire lăuntrică, angajare și o simbolistică aparte a muzicii folosite, cât și a gestului și cineticii elaborate împreună cu interpreții. A montat la Piatra Neamț în stagiunea 1968/69 *Omul cel bun din Sîciuan* de Bertold Brecht și *Noaptea încurcăturilor* de Oliver Goldsmith. Aici s-au manifestat cu pregnanță căutările și investigațiile lui pe linia unui limbaj modern, de o expresivitate proeminentă și a găsit, totodată, un echivalent exterior gestic și plastic al trăirilor lăuntrice.

În 1969 pleacă la New York. Era o perioadă turbulentă, scuturată de febra transformărilor radicale, de căutarea și elaborarea unor noi limbaje scenice, de negarea a tot ce e perimat și vetust. În teatrul *La Mamma* Andrei Șerban montează în curând *Medeea* pe baza textelor lui Euripide și Seneca. A uimit, în primul rând, prin insolitul montării, printr-o stare de încordare continuă, prin asocierea surselor și gesturilor cu o profundă trăire lăuntrică. Au urmat un număr impunător de spectacole după A.P. Cehov, Shakespeare, Eschil, Sofocle

și alții. Întotdeauna și-a păstrat spiritul tineresc, plin de cutezanță, înarmat cu o sensibilitate acută, cu o inteligență rafinată, a căutat întotdeauna să refuze iluzia, minciuna și artificialul. Este un adept al teatrului total, un teatru al esențelor, al profunzimilor. S-a străduit întotdeauna să pătrundă în adâncurile sufletului omenesc, să ajungă la ceea ce este arhetipal, magic, ritual. A dorit să reconstituie în scenă, măcar pentru o fracțiune de timp, ceea ce putem numi actul inițial al creației. A știut să descopere într-o lumină nouă semnificațiile unor piese cunoscute, căutând să exprime prin multitudinea de elemente exterioare zbuciumul și trăirile lăuntrice.

Silviu Purcărete este noua vedetă a regiei de teatru în Europa. Așa începe un capitol închinat reabilului regizor, domnul Marian Popescu. Subscriu și...așa încep și eu. Montând în mai multe teatre la începuturile sale de afirmare (la Sibiu, la Râmnicu Vâlcea, în capitală etc.), Silviu Purcărete printr-o fericită ocazie (grație și inspirației direcțiunii a eminentului director Emil Boroghina) ajunge regizor artistic în Teatrul Național de la Craiova. Urmează un șir de reușite răsunătoare, cu care se fac înconjurul lumii, într-un entuziasm și fervoare, cum rar s-au mai întâlnit în ultimele decenii. Purcărete s-a afirmat și ca unul dintre cei mai interesanți creatori de spectacol în aer liber, de tip ambiental, valorificând în montări deschise mai ales texte antice: *Atrizii*, după *Orestia* de Eschil, la Istria (1978) și *Hecuba* de Euripide, la Mamaia (1981). Renumita sa montare cu „Ubu Rex – scene din Macbeth” a șocat prin stilul său neașteptat, prin valențele estetice care transpar din îmbinarea foarte curajoasă a grotescului hiperbolei, a causticului cu o atmosferă macabra, lugubră dar și profetică în același rând. Stilul de joc al actorilor denotă o teatralitate foarte specifică, având prea puțin în comun cu realismul psihologic, și cu „viața spiritului uman”. Dar tocmai reprezentarea prin mijloace exagerate exterioare contrast cu acel conținut amenințător, acest impact ne releva sensurile superioare ale acestei montări.

Cercetătorul Marian Popescu subliniază un fapt important în practica lui Purcărete. Este vorba despre intuiția regizorului privind jocul cu multiplul (care se sesiza încă din *Ubu Rex*), iar acum apare într-o formă mai specială în *Danaidele*. Pentru Purcărete ideea de unu nu poate fi reprezentabilă decât prin multiplul său. Așa a fost creat personajul Danaos, prin aceea a tipului hermafrodit, deci prin simplificarea lui doi cu unu sau a reprezentării lui doi prin unu. Atribuind o importanță performanței actoricești și mizând mai ales pe pânze epice largi, cu figurații enorme de personalizate, dar foarte mobile, din punct de vedere al manifestării și conturării semnelor scenice, Purcărete realizează un stil propriu absolut inconfundabil [6 p. 83].

Cătălina Buzoianu este unul dintre cei mai neliniștiți regizori. Un creator de teatru care detectează pretutindeni semne și simboluri, o multitudine de planuri și un polisemantism inepuizabil. Tot ceea ce pune în scenă se manifestă printr-o cromatică puternică, conturată și, în același timp, aflându-se într-o continuă metamorfozare enigmatică. Ea a adus întotdeauna rezolvări neașteptate și nebănuite, reușind să restructureze, să modifice nu numai sensurile piesei, ci și ale jocului actoricesc, tinzând să sublinieze relațiile lăuntrice, descoperind valențele estetice ale subconștientului, contradicțiile și conflictele interioare ale naturii umane. Are o imagistică ieșită din comun, fiind foarte diversă și controversată: este când barocă, încărcată, vulcanică, reliefând o manieră personală de comunicare a timpului lăuntric, când limpede și transparentă, urmărind ca trăirile lăuntrice ale personajului să fie într-o concordantă revelatorie cu manifestările sale exterioare. Spectacolul *Hedda Gabler* de Ibsen (la teatrul Bulandra) este foarte edificator în acest sens. Imagistica scenică reușește să creeze atmosfera grea, apăsătoare, obsedantă de închisoare, în care se zbat personajele, conjugată cu o firească și disperată dorința de libertate. Memorabilă montare cu *Fuga* de Mihail Bulgakov plină de dramatism, vibrație lăuntrică, cu multitudine de planuri ce se suprapun, cu nuanțe cromatice și plastice, care îi dau o configurație estetică aparte. S-au scurs câțiva ani, dar nu putem uita *Pescărușul* lui A. P. Cehov în montarea doamnei Buzoianu. Îmbinarea unei fine ironii cu un dramatism veridic, trecerea insesizabilă de la o stare la alta, planurile ascunse care își găseau pregnant veșmântul scenic, sunt doar câteva caracteristici ale acestui spectacol. Mi se pare absolut firesc ca un astfel de profesionist să fie și un bun dascăl, un pedagog, care contribuie la formarea noilor personalități regizorale.

Urmează câteva schițe de portret ale unor regizori contemporani, care s-au afirmat deja și continuă fructuos să se manifeste. Mihai Măniuțiu a reușit să-și facă un nume binemeritat. Spectacolele lui au o arhitectură complexă, în care, de regulă, decorul e abia sugerat, iar actorul om, omul-uman, capătă o investiție neobișnuită, monumentală, și atunci când e singur și atunci când este în grup. S-a vorbit adesea despre folosirea spațiului de jos de către Măniuțiu, despre faptul că pornește aproape întotdeauna de la un spațiu degajat, epurat, care se umple pe parcurs cu vibrație umană, cu efecte de lumini, folosite în modurile cele mai neașteptate, sprijinite de efecte sonore, care denotă diverse valențe estetice.

O atenție deosebită acordă Măniuțiu actorului. Despre această relație s-a vorbit mai puțin, dar faptul în sine îl preocupa pe cunoscutul regizor, ca mărturie servindu-ne materialele sale redescoperirea capacităților și potențelor actoricești, punerea lor în valoare (scrise). Relația actor-regizor sunt doar câteva din aspectele acestor lucrări. Iată un citat din Miruna Runcan, care mi se pare perfect valabil: „Spectacolele lui Mihai nu sunt nici comode, nici

ostentative (frumoase – n.a.), chiar atunci când farmecul lor e uluitor (mi-aș permite aici să nominalizez Antoniu și Cleopatra, Afară, în fața ușii ori Richard al III-lea); ele au prin însuși refuzul manifest al ostentației vibrație care te trimite mereu la cauza de substrat și la opțiunea pe cât de originale pe atât de ferme”.

S-a vorbit și s-a scris mult în ultima vreme despre spectacolul de substanță al ideilor scenice pe care le propune Tompa Gabor. S-a vorbit și despre deosebitul angrenaj imagine-joc. Dar trebuie să subliniem faptul că „mijloacele” pentru Tompa Gabor sunt secundare, iar stilistica sa nu este un ceva dat, ci rezultanta unor căutări adânci, mereu perfectibile și care niciodată nu are finalitate totală. Tot ceea ce este scenic la Tompa Gabor capătă corporalitate simbolică, dar acest fapt a presupus întotdeauna, implicit, participarea, iubirea, răspunderea, antrenarea întregii ființe omenești. Acest demers, mai degrabă inductiv, presupune, simultan, un patos al răbdării, mărturisitor asupra unei naturi de căutător al zăcămintului pur și o bucurie necurmată a plasticității, ce exclude, însă, improvizatia mângălită, obținând spontaneitatea și fantezia ca pe o băutură rafinată din cele mai neobișnuite dozaje ale fructelor pământului. „Inventivitatea sa și imagistica nu pot să nu uimească în montările sale care de fiecare dată aduc ceva nou. Câte sensuri noi n-a găsit regizorul în *Tartuffe*, câte descoperiri și revelații. Să nu mai vorbim de *Cântăreța cheală* de Eugen Ionescu, Teatrul din Cluj. Nu știu să fi văzut o montare mai exemplară și mai relevantă în acest domeniu al teatrului.

Concluzii

Desigur, sunt încă destule nume răsunătoare în regia românească și fiecare în parte ar merita un studiu minuțios și amănunțit. Simpla lor enumerare ne dă fiorul unei imensități incomensurabile: Valeriu Moisescu – redevabil regizor și eminent dascăl, Sanda Manu, Horea Popescu, Alexandru Tocilescu, Gelu Colceag, Alexandru Dabija, Alexandru Darie, Dragoș Galgoțiu Victor – Ion Frunza, Ion Cojar, Vlad Mugur, Al. Giurchescu, alăturându-i aici și pe regizorii din Basarabia – Ion Ungureanu, Ilie Todorov, Alexandru Vasilache, Petru Vutcărau și alții – un imens câmp de studiu și investigație. La fel și alte școli de teatru ne impresionează cu noi tendințe în regia spectacolului. Toată această armată impresionantă este într-o continuă căutare și antrenare zilnică, în descoperirea de noi valente, de noi sensuri, de noi limbaje scenice.

Dar, la sigur, aceasta și constituie frumusețea artei teatrale – căutarea, zbuciumul, revelația, descoperirea, bucuria.

Referințe bibliografice

1. ТОВСТНОГОВ, Г.А. *Зеркало сцены*. Ленинград: Искусство, 1984.
2. СТАНИСЛАВСКИЙ, К.С. *Работа актёра над ролью*. Москва: Искусство, 1957.
3. *Евгений Вахтангов*: сборник. Москва: Просвещение, 1984.
4. BROOK, P. *Spațiul gol*. București, UNITEXT, 1993.
5. COJAR, I. *O poetică a artei actorului*. București: UNITEXT, 1996.
6. ADOPHE, A. *Opera de artă vie*. București: UNITEXT, 2000. ISBN 973-8129-04-4.

EVREINOV N. – *TEATRALITATEA ȘI MONODRAMA CA O PROIECȚIE A SUFLETULUI PERSONAJULUI CENTRAL ÎN LUMEA EXTERIOARĂ*

EVREINOV N. – *THEATRICALITY AND MONODRAMA AS A PROJECTION OF THE CENTRAL CHARACTER'S SOUL INTO THE OUTSIDE WORLD*

OLGA TRIBOI¹⁶,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-8458-6706>

SVETLANA TÎRȚĂU¹⁷,

doctor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9619-5137>

CZU 792.07(470)

792.01

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.13>

Nikolai Evreinov a fost una dintre personalitățile teatrului rus care a activat la începutul sec. XX. Perioada în care Evreinov a studiat originile artei prin prisma teatralității a fost epoca spargerii fundamentelor și principiilor teatrului contemporan. Laitmotivul căutărilor teoretice ale lui Evreinov a fost tocmai teatralitatea vieții, iar teatrul a fost un mijloc de a transforma realitatea în ceva mai impresionant decât viața însăși. În 1908 Evreinov a citit rezumatul Introducerii în monodramă la Centrul literar și de artă din Moscova, în care a conturat principiul teoriei sale teatrale. Conform teoriei monodramei lui Evreinov, monodrama presupune derularea unor evenimente scenice, proiectate prin conștiința protagonistului. Potrivit lui Evreinov, monodrama este o proiecție a sufletului personajului central în lumea exterioară.

¹⁶ E-mail: olgagutu22@gmail.com

¹⁷ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

Cuvinte-cheie: *Evreinov, Introducere în monodramă, monodrama, teatralitate, teatralizarea vieții, teoriile lui Evreinov*

Nikolai Evreinov was one of the personalities of the Russian theater at the beginning of the 20th century. The period in which Evreinov studied the origins of art through the prism of theatricality was the era of breaking the foundations and principles of contemporary theater. The leitmotif of Evreinov's theoretical searches was precisely the theatricalization of life, and the theater was a means of transforming reality into something more impressive than life itself. In 1908, N. Evreinov read the summary of Introduction to Monodrama in the Moscow Literary and Art Circle, in which he outlined the principle of his theatrical theory. According to Evreinov's theory of monodrama, monodrama involves the unfolding of scenic events, projected through the consciousness of the protagonist. According to Evreinov, monodrama is a projection of the central character's soul into the outside world.

Keywords: *Evreinov, Introduction to Monodrama, monodrama, theatricality, theatricalization of life, Evreinov's theories*

Introducere

Nikolai Nikolaevici Evreinov (1879-1953) a fost un dramaturg, regizor și teoretician teatral rus, activ în perioada modernă a sec. XX. S-a remarcat prin abordările sale neconvenționale și teoriile inovatoare despre teatru, contribuind semnificativ la dezvoltarea teatrului rus și mondial, cu toate acestea, nu i s-a acordat niciodată meritul cuvenit. Absența unei evaluări riguroase și extinse a vastei producții creative a lui Evreinov i-a orbit pe critici față de importanța ideilor sale cu privire la esența teatrului. În timp ce nume precum Stanislavski, Meyerhold, Strindberg, Piscator, Brecht, Artaud, Craig și chiar ruși mai puțin cunoscuți, Vakhtangov și Tairov, au devenit cu toții nume de referință în istoria teatrului experimental și inovator, Evreinov a rămas în umbră.

Există puține lucrări dedicate direct artistului Evreinov, ele au fost scrise la mijlocul anilor 1920. Dintre acestea, cartea profesorului B.V. Kazansky–*Metoda teatrului (analiza sistemului Evreinov)* (1925). Studiile și articolele moderne examinează, în principiu, aspecte individuale ale operei sale, fie în relație cu alte nume și probleme, fie ca parte a unui context cultural și istoric mai larg. E.A. Znosko-Borovsky, cercetător al teatrului rus contemporan, a remarcat, în același an, că Evreinov construiește un întreg sistem filozofic.

Vladislav Ivanov s-a apropiat de fenomenul teoreticianului Evreinov. Articolele sale (2009) introduc conceptul de teatralitate în contextul nu numai al fenomenelor artistice, ci și al avangardei teatrale al sec. XX.

Claudia Pieralli în cartea *Gândirea estetică a lui Nikolai Evreinov între teatralitate și „poetica revelației”* (2015) propune o analiză a gândirii estetice a regizorului, dramaturgului, teoreticianului teatrului și istoricului, filozofului și teoreticianului artei N.N. Evreinov. Totuși, teoria teatrală a lui Evreinov a devenit una dintre cele mai profunde manifestări ale spiritului creativ printre fenomenele surprinzătoare ale mării epoci teatrale într-o perioadă în care relația

dintre artă și viață a fost regândită. Teoria monodramei a lui Evreinov a atras atenția multor critici și scriitori celebri de la începutul secolului trecut din Rusia și Europa, deoarece a reflectat și a formulat logic căutările multor dramaturgi inovatori și a oferit o cale de ieșire din criza teatrală. N.N. Evreinov scrie piese de teatru, articole, desenează, compune muzică, cântă la pian, regizează. În articol Evreinov este cercetat ca regizor și scriitor despre teatru.

Teatralitatea este esența teatrului

Teoria teatrală a lui Evreinov s-a dovedit a fi uitată la începutul secolului XXI. Evreinov este amintit ca istoric al teatrului, ca director și creator al *Teatrului Antic*, ca dramaturg și regizor al *Oglinzii Strâmbe*. Toate acestea sunt doar o mică parte din întreaga moștenire diversă pe care a lăsat-o Evreinov. Și totuși, cel mai important lucru din opera sa este teoria teatrului, dezvoltată la începutul secolului XX și formulată în lucrările *Introducerea în monodramă*, *Teatrul ca atare*, în trilogia *Teatru pentru sine*, *Demonul teatralității* și altele.

Criticii de teatru, istoricii, filozofii – contemporanii lui Evreinov, au văzut în teoria sa un anumit program filozofic, o regândire și o dezvoltare a filozofiei vieții, reformulată într-o filozofie a teatrului. B.V. Kazansky a publicat în 1925 un studiu special al teoriei lui Evreinov, în care a confirmat universalitatea principiilor și conceptelor lui Evreinov: „Teatralitatea devine principiul fundamental al ființei, prezumția supremă și universală a culturii personalității, căci numai în ea, ca principiu al creării a ceva nou și personal, se află atât afirmarea personalității cât și mișcarea istoriei în general” [1].

E.A. Znosko-Borovsky, cercetător al teatrului rus contemporan, a remarcat, în același an, că Evreinov „construiește un întreg sistem filozofic” [2]. Evreinov este nu doar un critic de teatru, ci autorul unui sistem original, al cărui subiect nu este arta ca atare și nici impactul artei asupra vieții umane. Subiectul său este omul și viața lui. De aceea concluziile sale se încadrează ușor și organic în contextul general al gândirii filozofice a secolului XX.

În articolul *Apologie pentru teatralitate*, publicat în 1908, Nicolai Evreinov a afirmat un alt concept al relației dintre *teatru* și *viață*. Pe parcursul anilor 1910 a fost dezvoltat constant de autor în numeroase volume de manifest. Vladislav Ivanov a scris că „Evreinov a dezvoltat metafora barocă a *theatrum mundi* într-un concept coerent, actualizat” [3].

Evreinov este una dintre acei oameni de teatru care s-au disociat decisiv de naturalism, au întreprins o companie acerbă împotriva lui. După părerea lui Evreinov, declinul teatrului se datorează anume dorinței de a reflecta naturalul.

După părerea Claudiei Pieralli, „teatralitatea la Evreinov arată o dublă dimensiune a existenței: pe de o parte, ea constituie materialul esențial al artei scenico-dramatice, care, în termeni tehnici, se traduce printr-un accent pe rolul actorului și într-o scenografie convențională (teatralitate scenică). Pe de altă parte, este o prerogativă firească a spiritului și psihicului uman, și posibilitatea de a face ceva „ciudat”, obișnuit” [4 p. 75].

Evreinov este convins că esența teatrului este teatralitatea, iar fără teatralitate nu există teatru. Dimpotrivă, spectacolul poate să nu fie prezentat într-o clădire de teatru, atâta timp cât această teatralitate este prezentă. Adevărat, Evreinov nu dă acestui concept sensul care i se atribuie de obicei, îl adâncește și construiește un „întreg sistem filozofic” pentru a-i dezvălui și fundamenta adevăratul sens. După Evreinov, teatrul satisface nevoia noastră de teatralitate și crește din ea. Această nevoie aparține categoriilor de instincte primare, precum sexul, foamea etc. și, prin urmare, este pre-estetică. Înainte de orice conștiință sau înțelegere a frumosului, instinctul de teatralitate trăiește deja în om. Când un sălbatic s-a împodobit cu o pană sau cu pielea unui animal ucis, sau își atârna un colier de dinți în jurul gâtului, nu o făcea din motive estetice, ci din motive teatrale: voia să nu fie mai frumos, ci mai teatral, fiind mânat nu de setea de frumos, ci de instinctul de transformare. Esența teatralității este opusul artei, deoarece aceasta din urmă ține să exprime personalitatea creatorului, în timp ce teatralitatea este dorința de a se schimba, de a fi diferit.

Ca orice instinct, teatrul este universal și niciun popor nu se poate lipsi de el, nu poate rămâne străin de el, oricât de scăzut ar fi nivelul de dezvoltare la care s-ar afla. Și, ca cel mai nou apologet al teatralității, Evreinov analizează datele antropologice disponibile, examinează triburile primitive cunoscute, pentru a se convinge pe sine și pe alții de validitatea acestei afirmații. Acest instinct nu dispare odată cu civilizația, dimpotrivă, cele mai strălucite ere ale istoriei sunt asociate cu înflorirea teatralității. Era un adevărat teatru curtea lui Ludovic al XIV-lea la Versailles, cu ceremoniile, recepțiile, toaletele. Napoleon părea să fie un actor de primă clasă, pentru care lumea întreagă era scena lui. Evreinov considera că teatrul este peste tot, nu doar în clădirile teatrului, deoarece acesta poate fi mai plictisitor decât viața.

Prin urmare, tendința teatrului spre naturalețe și simplitate este o persecuție a însăși esenței artei teatrului. Evreinov susține că atunci când un spectator merge la teatru, este tocmai din dorința de a ieși din propria personalitate, de a o dizolva în personaje. Când un tânăr actor cere să joace pe scenă, este mânat de aceeași dorință, de a renunța la personalitatea sa concretă de dragul unor măști pe care teatrul permite să le îmbrace și care sunt adevăratele entități inteligibile. Teatrul adevărat nu are nevoie de producții complexe, mașini voluminoase, decorațiuni luxuriante: atunci când publicul are puțină imaginație, când

instinctul lor pentru teatralitate nu este zdrobit și înăbușit, apoteoza acestuia poate deveni o scenă complet goală pe care va avea loc spectacolul, misterul transformării.

Evreinov nu considera ca teatrul să fie transpus pe scenă, ci ca teatrul să fie transpus în viață. *Teatralizarea vieții* – este sloganul lui Evreinov, este sarcina sociologică pe care o încredințează teatrului. „Sunt un arlechin și voi muri un arlechin”, spune el. „A deveni croitor al Majestății Sale Doamna Viață este o carieră mai de invidiat decât cea pe care o am”. El ar dori să „îmbrace Viața în haine de sărbătoare” [5], să o coloreze în culorile teatrului, să o readucă la teatralitatea de odinioară. Acest lucru va face viața nu doar mai frumoasă, ea va deveni mai ușoară: teatrul va vindeca rănilor pe care le provoacă viața.

Dacă teatralitatea transformă viața, atunci în teatru o persoană (un actor) își dezvăluie liber impulsurile și dorințele subconștiente. Evreinov dezvoltă idei de terapie prin teatru care anticipează diverse tehnici bazate pe psihanaliză. Teatrul, potrivit lui Evreinov, aduce o vindecare reală, rezolvă probleme umane care nu pot fi rezolvate în niciun alt mod.

Monodrama

Potrivit lui Evreinov, fiecare piesă ar trebui să fie o dramă sau o comedie a unui personaj, a eroului central. Asta nu înseamnă că piesele nu ar trebui să aibă mai mult de un personaj, dar toate ar trebui prezentate dintr-un singur punct de vedere, și anume din punctul de vedere al eroului, în funcție de atitudinea acestuia față de ei. Vorbind despre *monodramă*, Evreinov susține că „... forma de creativitate scenic-dramatică, în care ar trebui să fie îmbrăcată o dramă perfectă, este o dramă care „devine propria drama”, adică drama fiecăruia dintre spectatori” [6].

Prin *monodramă* s-a înțeles un gen de operă predominant melodramatică, care a fost interpretată de la început până la sfârșit de un singur actor. Această *artă*, cum îi zice Evreinov, este de origine foarte veche. Fondatorul ei este Thespis, care în urmă cu mai mult de 2.500 de ani, după ce a compus piese după un plan binecunoscut cu mai multe personaje, a început de unul singur să le întruchipeze pe scenă cu ajutorul măștilor de în și a costumelor caracteristice create de el. Cele mai multe dintre mențiunile ulterioare ale monodramei, atât în studiile literare și teatrale rusești cât și străine, au fost asociate cu numele lui N. Evreinov. Sunt în mare măsură controversate și nu sunt întotdeauna obiective.

În ceea ce privește monodrama lui Evreinov, este important de menționat că acesta a abordat diferite aspecte ale teatrului, dar nu a fost cunoscut pentru dezvoltarea sau promovarea monodramei în sensul tradițional al unui singur actor, care interpretează întreaga piesă. Evreinov ar dori să vadă *monodrama* ca un concept diferit de prezentare dramatică.

Acest gen de performanță dramatică prezintă pe scenă lumea din jurul personajului așa cum este percepută de actor în orice moment al existenței sale scenice, încercând să comunice spectatorului cât mai pe deplin starea psihică a personajului. Transformarea unui spectacol de teatru într-o dramă determină o experiență care în momentul actului scenic transformă o dramă străină în „propria drama”.

Potrivit lui Evreinov, piesa este percepută doar atunci când privitorul se simte participant la ceea ce se întâmplă pe scenă. Dacă acest lucru nu se întâmplă, spectacolul rămâne doar un „spectacol”. Monodrama recrează lumea interioară a eroului: „Performanța externă trebuie să fie o expresie a performanței interne” [7]. Toate obiectele trebuie recreate pe scenă precum sunt percepute de personajul principal. Un artist de pe scenă poate să abandoneze personajul, să se adreseze direct spectatorului, să înfățișeze stări umane care nu au legătură între ele și să creeze imagini care nu seamănă cu viața.

Monodrama necesită o direcționare corespunzătoare. Regizorul trebuie să reușească să îmbine *Eul* personajului principal cu *Eul* publicului. În mod ideal experiența de pe scenă și din sală ar trebui să devină una. Un exemplu de monodramă ca o reprezentare a lumii interioare a eroului este *Hamlet* a lui Gordon Craig la Teatrul de Artă din Moscova (1911) [8].

Evreinov a scris monodrame, care au fost puse în scenă în diferite teatre. Posedând în mare măsură autoironie, Evreinov a creat o parodie a monodramei – *În culisele sufletului*, care a făcut înconjurul teatrelor lumii. Dramaturgia lui Evreinov se caracterizează prin comunicarea dintre actori și public, stabilirea unei arlequinade pe scenă, ea denotă ideea de teatralitate în viață. Este de menționat că monodramele lui Evreinov de la Teatrul *Oglinda Strâmbă* sunt parodii, principiile sale regăsindu-se aplicate, în special, în genul comic.

Mijloacele scenice de exprimare a experienței dramatice se reduc, după cum știm, în primul rând, la cuvinte. Dacă nu există nici o modalitate de a te exprima în cuvinte, rămân gesturile. Gesticulația artistică și expresivă este un limbaj comun tuturor raselor umane, expresiile faciale, în sensul larg al cuvântului, adică arta de a reproduce cu propriul corp mișcărilor care ne exprimă emoțiile și sentimentele. Charles Aubert [9] notează că expresiile faciale sunt, în primul rând, elementul principal al teatrului, deoarece reprezintă acțiunea. Astfel, susține Evreinov, spectatorul este încurajat, conform legii imitației, să împărtășească aceleași sentimente ale căror semne le vede. Și această ultimă împrejurare este cea mai semnificativă în teatru, deoarece, condiționând empatia cu actorul, stabilește astfel conversia *dramei străine de mine în drama mea*. Astfel, principiul de bază al monodramei este principiul identității spectacolului de scenă cu interpretarea actorului. Cu alte cuvinte, performanța externă să fie o expresie a performanței interne.

Monodrama îl obligă pe fiecare dintre spectatori să ia poziția actorului, să-și trăiască viața, simțindu-se ca el, să gândească iluzoriu, să vadă, să audă la fel ca și actorul. A transforma privitorul într-un actor iluzoriu este sarcina principală a monodramei. Pentru a face acest lucru, trebuie să existe în primul rând un subiect de acțiune pe scenă și nu numai din motivele expuse chiar de la început, ci și pentru că monodrama își propune să ofere o performanță externă care să corespundă performanței interne a subiectului acțiunii.

Potrivit memoriilor contemporanilor, doctrina monodramei a câștigat popularitate în Polonia, unde, după revoluția din 1917, N.N. Evreinov nu numai că a realizat în scenă piesele sale, dar a ținut și prelegeri. Urmașii săi au fost Y. Osterva, K. Borovsky, profesorul de teatru Limanovsky, precum și regizorul M. Shpakevici. Cu părere de rău, situația politică a avut un efect nefavorabil, în teatrologia poloneză nu se regăsesc recenzii critice ale doctrinei monodramei, dar le-au aplicat activ în practica lor teatrală. Moștenirea lui N. Evreinov a fost interpretată în teatrul lui E. Grotowski, care a devenit una dintre figurile de frunte ale scenei străine moderne, ceea ce demonstrează validitatea judecăților tuturor criticilor lui N. Evreinov cu privire la lunga viață a teoriei sale.

Concluzii

În articol sunt analizate teoriile lui N.N. Evreinov despre teatralitate și monodramă. Una dintre cele mai notabile contribuții ale teoreticianului rus a fost teoria și practica teatrului spectacolului total, pe care a dezvoltat-o și promovat-o intens. El a susținut ideea că teatrul ar trebui să depășească limitele teatrale tradiționale și să devină un eveniment global, implicând toate simțurile spectatorilor și transcendând granițele obișnuite ale scenei.

În urma cercetării lucrărilor teoreticienilor precum: B.V. Kazansky, E.A. Znosko-Borovsky, V. Ivanov, C. Pierallințelegem că Evreinov nu este doar un critic de teatru, ci autorul unui sistem original, al cărui subiect nu este doar arta ca atare și nici impactul artei asupra vieții umane; subiectul său este omul și viața lui pe pământ. De aceea concluziile sale se încadrează ușor și organic în contextul general al gândirii filozofice a secolului XX.

Din afirmațiile lui Evreinov putem concluziona că teatralizarea vieții nu este conceptul propriu-zis de teatru. Teatralizarea vieții este un concept filozofic care explică natura umană, principiile ordinii mondiale și calea evoluției ulterioare a umanității.

Potrivit lui Evreinov, piesa este percepută doar atunci când privitorul se simte ca un participant la ceea ce se întâmplă pe scenă. Dacă acest lucru nu se întâmplă, spectacolul rămâne doar un „spectacol”. Monodrama recrează lumea interioară a eroului: „Performanța

externă trebuie să fie o expresie a performanței interne”, cu alte cuvinte, monodrama este ca o *proiecție a sufletului* personajului central în lumea exterioară.

Evreinov a avut o influență semnificativă asupra teatrului contemporan, deschizând calea pentru inovații și experimente creative în domeniul artelor spectacolului. Deasemenea, a fost unul dintre primii teoreticieni care a examinat și a promovat ideea teatrului psihologic și a explorat conexiunile dintre teatru și psihologie, accentuând impactul emoțional și mental pe care îl poate avea teatrul asupra spectatorilor.

Referințe bibliografice

1. КАЗАНСКИЙ, Б.В. *Метод театра: (анализ системы Н. Н. Евреинова)* [online]. [accesat 10 oct. 2023]. Disponibil: <https://search.rsl.ru/ru/record/01008534542>
2. ЗНОСКО-БОРОВСКИЙ, Е.А. *Русский театр начала XX века* [online]. Прага: Пламя. 1925. [accesat 10 oct. 2023]. Disponibil: https://krispen.ru/knigi/znosko-borovskij_01.docx
3. ИВАНОВ, В.В. *О ретееатрализации театра к театральной антропологии* [online]. [accesat 23 oct. 2023]. Disponibil: <http://nrgumis.ru/articles/148/>
4. PIERALLI, C. *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e 'poetica della rivelazione'* [online]. Firenze: Firenze University Press, 2015, p. 75. ISBN 978-88-66-55-946-7 [accesat 10 oct. 2023]. Disponibil: <http://digital.casalini.it/9788866559467>
5. ЕВРЕЙНОВ, Н.Н. *Демон театральности* [online]. М: СПб: Летний сад, 2002. ISBN 5-94381-017-X [accesat 11 oct. 2023]. Disponibil: <https://archive.org/details/demonteatralnost0000evre/page/n7/mode/2up>
6. ЕВРЕЙНОВ, Н.Н. Введение в монодраму [online]. В: *Lib.ru/Классика*: [site] [accesat 13 oct. 2023]. Disponibil: http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0070oldorfo.shtml
7. МАКСИМОВ, В. *Философия театра Николая Евреинова* [online]. [accesat 12 oct. 2023]. Disponibil: <https://history.wikireading.ru/397177>
8. Гамлет в постановке Гордона Крэга. Театральная хроника [online]. В: *КИНО-ТЕАТР.РУ*: [site]. 23 dec. 1911 [accesat 12 oct. 2023]. Disponibil: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/history/y1911/>
9. AUBERT, C. *The art of pantomime* [online]. London: Allen & Unwin, 1927 [accesat 10 oct. 2023]. Disponibil: <https://archive.org/details/artofpantomime00aube/page/n11/mode/2up>

КИТАЙСКАЯ МУДРОСТЬ И КАТЕГОРИИ АЗИАТСКОГО ТЕАТРА В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

FILOZOFIA CHINEZĂ ANTICĂ ȘI CATEGORII ALE TEATRULUI
ASIATIC N DIMENSIUNEA DRAMATURGICĂ A LUI BERTOLT BRECHT
ANCIENT CHINESE PHILOSOPHY AND THE CATEGORIES OF ASIATIC
THEATRE IN BERTOLT BRECHT'S DRAMATURGICAL DIMENSION

NINA ERMICIOI¹⁸,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

SVETLANA TÎRȚĂU¹⁹,
doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9619-5137>

CZU 821.112.2.09

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.14>

Существует мнение, что путь создания Бертольтом Брехтом своего театра сравним с возведением Великой китайской стены²⁰. В данной статье особым образом интерпретируется природа данной аналогии. Драматургическое измерение Брехта немислимо без восточной составляющей. Случаи цитирования античной китайской мысли встречаются в произведении «Добрый человек из Сычуани». В этом же произведении обнаруживаем некоторые категории азиатского театра, поскольку связанное с представлениями Брехта о театре стилистическое своеобразие китайских приёмов сценической выразительности изначально заложено в драматургическом материале.

Ключевые слова: китайская мудрость, Конфуций, Мэн-цзы, Чжуан-цзы, цитирование, эффект очуждения, пантомима

Există o opinie conform căreia modul în care Bertolt Brecht și-a creat teatrul este comparabil cu construcția Marelui Zid Chinezesc. Acest articol interpretează esența acestei analogii într-un mod special. De fapt, dimensiunea dramaturgică a lui Brecht este de neconceput fără o componentă orientală. Exemple de citare a gândirii chinezești antice se regăsesc în lucrarea „Omul cel bun din Seciuan”. În același timp, estetica, unicitatea stilistică și metodele de exprimare scenică caracteristice performanțelor artiștilor chinezi sunt parțial reflectate în materialul dramaturgic.

Cuvinte-cheie: gândirea chineză antică, Confucius, Mencius, Zhuang Zhou, citare, efectul distanțării, pantomimă

There is an opinion that the way Bertolt Brecht created his theatre is comparable to the construction of the Great Wall of China. This article interprets the nature of this analogy in a special way. In fact, Brecht's dramaturgical dimension is inconceivable without an Eastern component. Cases of quoting ancient Chinese thought are found in the work «The Good Person of Szechwan». At the same time, the aesthetics, stylistic uniqueness and methods of stage expression inherent in the play of Chinese artists are partly reflected in the dramaturgical material.

Keywords: ancient Chinese thought, Confucius, Mencius, Zhuang Zhou, citation, V-effect, pantomime

¹⁸ E-mail: ninaermicioi83@gmail.com

¹⁹ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

²⁰ Barba Eugenio *Teatru: Singurătate, meșteșug, revoltă*, 2013, p. 62.

Введение

В драматургическом измерении Бертольта Брехта находим мудрость «ста соперничающих школ», представителями которой являются Конфуций, Мэн-цзы, Чжуан-цзы и многие другие. В пьесе *Добрый человек из Сычуани* нами были обнаружены случаи цитирования драматургом изречений китайских мудрецов, что послужило стимулом для попытки создания таблицы *Боги v.v. мудрецы*, представленной в этой статье.

Относительно категорий азиатского театра, то Брехт делится некоторыми существенные замечания по этой теме в эссе *Эффекты очуждения в китайском сценическом искусстве*. Пантомима, как категория, вобравшая в себя другие, такие как жест и мимика, представляет своеобразную модель цитирования фабулы, способствующую отстранённо-критической трансляции содержания сценическую форму.

Китайская мудрость в драматургическом измерении Бертольта Брехта

Ядром данной главы стала таблица *Боги v.v. мудрецы*, разработанная на основе материала пьесы *Добрый человек из Сычуани*. Она сложилась из примеров сопоставления реплик персонажей пьесы с изречениями китайских мудрецов.

Исследователь Сергей Земляной полагает, что ставший фирменным знаком творчества Брехта эффект очуждения «начинается» с текста: «В соответствии со своей концепцией искусства <...>, распознавание компетентным читателем в предложенном ему тексте плагиата, переделки или контаминации, при условии знания им исходного текста, оригинала, создавало ту критическую дистанцию», являющуюся разновидностью «того «очуждения» (*Verfremdung*)», при котором читатель «должен был не «вживаться» в литературное произведение, а компетентно разбираться с текстом» [1 с. 19].

Таким образом, если использовать метод параллельного чтения пьесы *Добрый человек из Сычуани* и серии книг по античной философии Китая пекинского издательства *Sinolingua*, то сопоставить аутентичный смысловую нагрузку с интерпретацией немецкого драматурга и режиссёра становится весьма любопытно.

Например, монолог Вана о *Терновой роже* [2 с. 157] представляет из себя пучок идей, принадлежащих нескольким китайским мудрецам. Для пояснения данного тезиса нами были выработаны три замечания, которые слышатся, на наш взгляд, диссонансным аккордом (в какой-нибудь опере – предвестнице постмодернизма), из-за

многослойной, отстранённо-вольной интерпретации драматургом этой китайской притчи на потоке сознания.

Итак, **Замечание №1** вытекает из реакции Первого бога на слова Вана, выраженной в реплике: «Чего только не пишут!» [2 с. 157]. Первый бог выказывает своё несогласие относительно произнесённого Ваном (процитированного драматургом) отрывка из учения даоса Чжуан-цзы. Такой отклик сопоставим с изречением Мэн-цзы, который обращается к образу саду в негодующем тоне: «Подлы те люди, которые ухаживают лишь за тем, что является малым в их теле; велики те люди, которые ухаживают только за тем, что является большим в них самих. Представим себе теперь, что имеется мастер-садовод, который забросил выращивание своих дорогих платанов и дриандр и ухаживает за не представляющими никакой ценности кизилом и жужубами. В таком случае его сочтут презренным садоводом, не заслуживающим никакого уважения...» [3 с. 167]. Объединяет эти два высказывания идея о степени воздействия на среду персональным образом мыслей.

Замечание №2, относящееся к монологу Вана о *Терновой роще* является редким примером брехтовского цитирования, при котором автор-парадоксалист в целом оставляет нетронутыми форму и содержание притчи Чжуан-цзы из главы IV Внутреннего раздела *Среди людей*: «Есть в царстве Сун местечко – оно зовётся Цзинши, где в изобилии произрастают и катальпа, и кипарис, и туговое дерево. Но дерево толщиной в обхват или более того обязательно срубят кто-нибудь, кому нужен столб, чтобы привязывать обезьян. Дерево толщиной в три-четыре обхвата срубят тот, кто хочет вытесать колонну для своего дворца, а деревом толщиной в семь-восемь обхватов рано или поздно завладеет какой-нибудь богатый и знатный человек, желающий изготовить себе гроб. Вот так ни одно дерево не имеет возможности прожить сполна срок, дарованный ему природой, и безвременно гибнет от топора. Таково несчастье тех, кто представляет собой добротный материал» [4 с. 85].

Замечание №3 выражено итогом, выводимом Третьим богом из книжного отрывка, воспроизведённого водоносом: «Выходит, кто всех бесполезнее, тот всех ценнее» [2 с. 157]. Прообраз данной реплики находим у Брехта в статье *Комическое*: «Чжуан-цзы в *Страданиях из-за пригодности* показывает, что наиболее счастливы самые бесполезные» [5 с. 290]. У самого Чжуан-цзы идея такова: «Все знают пользу полезного, но никто не знает пользы бесполезного» [4 с. 86], а также «Воздерживаясь от действия <уподобляясь небу и земле>, мы приближаемся близко к блаженству и к наслаждению жизнью» [6 с. 195].

Можно наблюдать, как драматургом применяются разнообразные модели вращения содержания в пространстве театра.

Помимо вышеизложенных **Замечаний №1, №2, №3**, интерес представляет доказуемость валентности брехтовской мысли с восточной философией посредством допустимых инсценировочных ходов. К примеру, Первый и Второй боги реагируют на новость о том, что новоявленный двоюродный брат Шой Да, почтенный коммерсант, соблюдая интересы своей родственницы Шен Де, поступился интересами другой стороны: «Первый бог <...>. Ах, эта мне коммерция! <...> А праведный Кун торговал рыбой? Что общего у коммерции с достойной, честной жизнью?

Второй бог (*очень сердито*). Так или иначе, это не должно повториться. (Поворачивается, чтобы идти.)» [2 с. 132].

Исходя из приведённого отрывка определяем следующие задачи:

I) обнаружить в материале пьесе зацепку, благодаря которой стало бы возможным отождествить Второго бога с чуждым коммерции праведником Куном;

II) спроецировать полученный результат на образ китайского мудреца.

Гипотетически, решение сценическое I-й задачи может выглядеть так: Первый бог, по окончании своего антикоммерческого монолога, на реплике «А праведный Кун торговал рыбой?», соответствующим пластическим адресом вводит в большой круг внимания Второго бога. Предпринимает он, потому что его второй товарищ, так, как если бы речь шла непосредственно о нём, доводит себя (согласно ремарке «очень сердито») до состояния, которое необходимо учитывать. В то же время выстраивается система перекрёстных оценок между исполнителями ролей Вана и Третьего бога.

Предлагая такое решение, мы пробуем следовать примеру драматурга, который, «когда пишет <...> работает целиком в этом направлении. Он сам себе играет события. Так возникает то, что Б. называет «сцены показывания»» [7 с. 137].

Для решения II-й задачи мы посчитали нецелесообразным находить параллели в аутентичном источнике. Вместо этого любопытным в свете данной темы является составленное Е.В. Розен следующие примечание: «*праведный Кун* – Имеется в виду Конфуций» [2 с. 358]. Действительно, первый знак в имени китайского философа – 孔(kǒng) в транскрипционной системе Палладия соответствует слогу «кун». Однако, принимая во внимание брехтовскую непрерывную нюансировку значений, мы лишь оттолкнёмся от данного примечания. К праведнику Куну мы вернёмся, так как попутно обнаруживается важный смысловой момент, своеобразный семантический узел,

распутывание которого в заключительной части третьего раздела таблицы поможет выявить одну из идей данного произведения.

Отождествления, соответствующие приведённым выше примерам, присутствуют в материале пьесы в изобилии. Вероятно, с целью подтверждения закономерности обращения Брехта к восточной мысли графическая демонстрация обнаруженных уравнений являлась бы наиболее удовлетворительным аргументом. Следовательно, приведённая ниже таблица является попыткой схематически оформить электрические заряды китайской мудрости в молекулах брехтовской фразы – по две пары для каждого из вариантов пары брехтовский бог – китайский мудрец. Подобная визуально завершённая формула, как нам кажется, вполне могла бы подойти для раскрытия темы в диссертационном формате (*Таблица 1*).

Таблица 1. Боги v.v. мудрецы

Брехтовские боги	Китайские мудрецы
<i>Первый бог</i>	<i>Мэн-цзы</i>
Боги нашли приют у девушки (Шен Де), вынужденной продавать свою любовь. Первый бог: «Знай, что ты подарила нам нечто большее, чем ночлег. У многих, и даже у нас, богов, возникло сомнение – существуют ли ещё на свете добрые люди...» [2 с. 107].	«Если невестка будет тонуть, и зять не подаст руки, чтобы спасти, то это будет зверь. Что мужчина и женщина при взаимной передаче или получении чего-либо не касаются рук друг друга — это постоянное правило, спасение же утопающей невестки при помощи руки — это мера, требуемая обстоятельствами. Когда вселенная тонет, то её надобно спасать учением, а тонущую невестку спасают рукою. Неужели Вы хотите, чтобы я спас от гибели вселенную рукою?» [8 с. 133].
Диалог Вана с Первым богом: «Ван: Она купила у меня кружку воды, несмотря на то что шёл дождь. Первый бог: Всё это, в общем, не больше чем мелкая благотворительность. Впрочем, это понятно» [2 с. 131].	«Сегодня так называемые доброжелательные люди вмещают добродетели не больше чем на чашку, содержимым которой желают затушить воспламенившуюся телегу с дровами. Когда огонь невозможно потушить, они говорят, что вода не может погасить огонь. Они больше не верят, что доброжелательность лучше недоброжелательности...» [8 с. 109].
<i>Второй бог</i>	<i>Конфуций</i>
Из трёх богов, именно второй обращает	«Если мастер хочет хорошо выполнять

внимание на то, что «инструмент» Ванаводоноса должным образом подготовлен к работе: «Второй бог. <...>. Когда водонос дал нам напиток из своей кружки, я кое-что заметил. Вот кружка <с двойным дном>» [2 с. 103].	работу, он должен подготовить свои инструменты» [9 с. 41].
«Второй бог (очень сердито). Так или иначе, это не должно повториться» [2 с. 132].	«Неисправленная ошибка – настоящая ошибка» [9 с. 47].
<i>Третий бог</i>	<i>Чжуан-цзы</i>
Ван безуспешно пытается помочь богам найти ночлег. Второй по счёту отказ (от вдовы Су), он объясняет тем, что в неприбранной комнате полно пауков: «Второй бог. Пустяки! Где пауки, там мало мух. Третий бог (приветливо, Вану). Иди к господину Чену или ещё куда-нибудь, сын мой, пауки, признаться, мне не по душе» [2 с. 102].	«Цикада, нежась в тени, забыла об опасности; богомол, спрятавшийся за ней, схватил её; богомол что-то получил и забыл, в какой опасности он находится; сорока настолько жаждет схватить богомола, что забывает беспокоиться о собственной жизни (не видит, чтобы кто-то целился в неё из рогатки)» [6 с. 17]. Наблюдая это Чжуан-цзы печально вздохнул: «Увы! Вещи навлекают друг на друга несчастье, разные существа друг друга губят» [4 с. 187].
Возвращаемся к реплике Первого бога «А праведный Кун торговал рыбой?» [2 с. 132]. Развязываем семантический узел. У Чжуан-цзы «Кун» – это не рыбак, но рыба. Рыба Кун (鯤–kūn) в море является зародышем Великого Мудреца в теле Великого Дао ²¹ , что соответствует понятию кун ²² (空 – kōng) – даосской изначальной Пустотой.	«В Северном океане обитает рыба, и зовут её Кун. Кун настолько велик, что мне неведомо на сколько тысяч миль он простирается» [6 с. 7].

Источник: собственной разработки

Погружаясь в драматургический мир Брехта, мы подвергаемся воздействию противоречивых формулировок, результирующих из авторской техники цитирования. Сам драматург пишет: «Если мы вобрали предмет в себя, он, прежде чем выйти из нас, должен воспринять что-то от нас, а именно критику, добрую или злую<...>, то, что

²¹Кун (китайские иероглифы) Baidu Encyclopedia.

²²В исследованиях, затрагивающих вопрос о влиянии восточной культуры на европейское искусство, нередко упоминается категория китайской философской мысли – кун. Например, в книге Е.В. Завадской «Восток на Западе» (с. 18) и в монографии В.И. Максимова «Век Антонена Арто» (с. 61).

выходит, должно непременно содержать в себе личное, правда, оно будет иметь двойственный характер...» [9 с. 338-339].

Категории азиатского театра в драматургическом измерении Бертольта Брехта

В драматургическом измерении Брехта категории азиатского театра присутствуют в виде пантомимы. Нам удалось обнаружить в произведении *Добрый человек из Сычуани* пантомиму на ремарках. Также в этой главе продолжается тема цитирования, однако в аспекте актёрского исполнения.

Исходя из замечаний Брехта о том, что китайский артист «заведомо ограничивается одним цитированием изображаемого героя» [10 с. 389], что <западный> исполнитель, применяющий эффект очуждения, «должен отказаться от *полного перевоплощения* в образ того или иного сценического героя», поскольку он «только *показывает* этот образ, только *цитирует* текст» [10 с. 475], и что взамен старательного создания впечатления, «будто он импровизирует, пусть лучше актёр покажет правду: а именно, что он цитирует» [10 с. 519], предлагаем альтернативное определение эффекту очуждения. Эффект очуждения – это актёрская техника изящного цитирования.

Например, пантомима может рассматриваться в качестве одного из приёмов данной техники. Вот, что Брехт пишет в заметке *Эффекты очуждения в китайском сценическом искусстве*: «Каждое движение этой прославленной девушки, наверное, не раз было запечатлено в картинах; каждый изгиб реки был чреват приключением, причём известно и приключение, и изгиб. Такое чувство у зрителя вызывают жесты артиста: это они прославили поездку девушки в лодке» [11 с. 231]. Пантомиму Брехт считает важнейшей основой актёрского искусства, объединяющей многие категории азиатского сценического искусства. По словам Брехта «мимические находки превосходно помогают раскрытию фабулы» [10 с. 209].

В пьесе *Добрый человек из Сычуани* присутствует пантомима, которую предлагаем назвать *Мой сын лётчик!* Она обнаруживается, если за исключением нескольких реплик опустить текст и объединить авторские пояснения в одно целое. Получается следующее: «Шен Де (*неподвижно смотрит ей <Шин> вслед. Потом осматривает себя, проводит рукой по животу, и на лице у неё появляется выражение глубокой радости. Тихо*). О, счастье! (*Как бы представляет публике своего маленького сына.*) Лётчик! (*Начинает ходить взад и вперёд, ведя за руку воображаемого сына.*) (*Кланяется.*) (*Даёт ему кружку воды.*) (*Идут, опасливо, осторожно озираясь.*) Нет,

лучше сюда, тут нас скроет кустарник (*Он, видимо, пытается оттащить её, она сопротивляется.*) (*Внезапно уступает.*) (*Поднимает его.*) (*Съедает вишню, которую он кладёт ей в рот.*) Вкусно. О, полицейский! (*Бегут.*) Теперь спокойно, спокойно, не спешите... (*Поёт, словно гуляя с ребёнком.*) ... [2 с. 160].

Узнаваемость, поэтичность, тематическая универсальность обеих пантомим (управляющая лодкой девушкой и пантомима *Мой сын лётчик!* из пьесы *Добрый человек из Сычуани*) способствуют цитированию фабулы средствами сценической выразительности.

Выводы

Китайская античная мысль является благодатным материалом, через обращение к которой Брехт привносит в драму элемент «неразрешимого – и благодатного именно в неразрешимости – противоречия» [7 с. 316]. Как следствие, её поверхностные слои трансформируются в сценически-действенный материал. Критическое цитирование обостряет внимание зрителей. Присутствие парадоксального и иронического контекстов позволяет предположить, что драматург преобразует восточную мудрость в поток, движущийся по исправленному руслу.

В случае актёрского исполнения, его причастность к потоку осуществляется через ассоциации, генерируемые пантомимой. В доведённом Брехтом до высочайших высот стиле возможны «преувеличенные стратегии игры» [12 с. 46], в том числе и пантомима, в которой китайский артист «использует своё лицо, как чистую страницу, которую можно заполнить жестами» [11 с. 231]. Пантомиму, как синтез категорий азиатского театра, как единство жестов и оценочной мимики, как бессловесное выражение индивидуального своеобразия поведения и повадок, Брехт считает основой актёрского искусства.

Библиографические ссылки

1. ЗЕМЛЯНОЙ, С. Человеческий проект Бертольта Брехта. В: Брехт, Б. *Ме-ти. Книга перемен* [online]. Москва: Логос-Альтера, 2004, с. 15–39 [accessat 11 ian. 2024]. Disponibil: brecht_1.pdf(lenin.ru)
2. БРЕХТ, Б. *Избранное*. Москва: Радуга, 1987.
3. МЭН-ЦЗЫ. Под. ред. Л.Н. Меньшикова [online]. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 1999. ISBN 5-85803-136-6 [accessat 11 ian. 2024]. Disponibil: mengzi.pdf (abirus.ru)
4. ЧЖУАН-ЦЗЫ. ЛЕ-ЦЗЫ. Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В.В. Малявина [online]. Москва: Мысль, 1995. ISBN 5-244-00772-6 [accessat 2 febr. 2024]. Disponibil: 586ccfa839bac6533af41c084a4196eb.pdf (philosophy.ru)
5. БРЕХТ, Б. *О литературе*. Москва: Художественная литература, 1988. ISBN 5-280-00392-1.

6. CAI XINQIN. *Zhuang Zi says*. Beijing: Sinolingua, 2009. ISBN 978-7-80200-213-5.
7. КОПЕЛЕВ, Л. *Брехт*. Москва: Молодая гвардия, 1966.
8. CAI XINQIN. *Mencius says*. Beijing: Sinolingua, 2009. ISBN 978-7-80200-212-8.
9. CAI XINQIN. *Confucius says*. Beijing: Sinolingua, 2010. ISBN 978-7-80200-211-1.
10. БРЕХТ, Б. *Teatr: Пьесы. Статьи*. Т. 5/2 [online]. Москва: Искусство, 1965 [accesat 29 noiem. 2023]. Disponibil: Брехт Б. Театр.Т.5 (2).(teatr-lib.ru)
11. БРЕХТ, Б. *O teatru* [online]. Москва: Иностранная литература, 1960 [accesat 29 noiem. 2023]. Disponibil: https://imwerden.de/pdf/brecht_o_teatru_1960__ocr.pdf
12. GAO XINGJIAN. *Aesthetics and creation*. New York: Cambria Press, 2012. ISBN 978-1604978360.

VALORIFICAREA RESURSELOR ARTELOR VIZUALE – METODĂ EFICIENTĂ ÎN EDUCAȚIA ELEVILOR DIN CLASELE PRIMARE

CAPITALIZING ON VISUAL ARTS RESOURCES – EFFICIENT METHOD IN THE EDUCATION OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS

ZINICA NOUR-APOSTOL²³,

doctorandă,

Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

<https://orcid.org/0009-0003-6766-9251>

CZU 7:37

373.036

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.15>

Autorul investighează importanța și inovațiile asociate cu educația în artă, educația artistică, cultură vizuală, valorificare, promovare și resurse digitale în contextul învățământului pentru elevii din clasele primare, concentrându-se pe relevanță și actualitatea temei într-o societate în rapidă schimbare. Subliniază rolul esențial al acestora în dezvoltarea holistică a copiilor și în promovarea abilităților creative și critice. Acesta precizează metodele și tehnicile inovatoare utilizate în predarea artelor vizuale, cu accent pe integrarea eficientă a tehnologiei și a resurselor digitale în procesul de învățare. Se examinează promovarea incluziunii și a diversității culturale în contextul educației în artă și cultură vizuală, evidențiind abordările teoretice și practice pentru a asigura accesul la o educație relevantă și inclusivă pentru toți elevii. Se evidențiază necesitatea continuării inovației în educația în artă și cultură vizuală pentru a oferi elevilor din clasa primară o educație relevantă și transformatoare.

Cuvinte-cheie: arta, educație artistică, cultura vizuală, valorificare, resurse digitale

The author investigates the importance and innovations associated with art education, artistic education, visual culture, valorization, promotion and digital resources in the context of education for primary school students, focusing on the relevance and timeliness of the topic in a rapidly changing society. Emphasis is laid on their essential role in the holistic development of children and in the promotion of creative and critical skills. The article specifies the innovative methods and techniques

²³ E-mail: zinicanour@yahoo.com

used in teaching the visual arts, with an emphasis on the effective integration of technology and digital resources in the learning process. The author examines the promotion of inclusion and cultural diversity in the context of art and visual culture education, highlighting the theoretical and practical approaches to ensure access to a relevant and inclusive education for all students. The need for continuing innovation in art and visual culture education is pointed out in order to provide primary school students with a relevant and transformative education.

Keywords: *art, art education, visual culture, capitalization, digital resources*

Motto: „Prin urmare, calea face legătura de la întreg, via părțile componente, înapoi la întreg. Copiii vor dezvolta un fel de filosofie care-i învață unitatea universului. Aceasta e cheia organizării inteligenței lor și prin care-i facem să-și înțeleagă mai bine locul și menirea în lume, dându-le, în paralel, ocazia de a-și dezvolta energia creatoare” (Cuvântare nepublicată, Margaret Stephenson, înregistrată la Cursul de pregătire elementară AMI, Institutul Montessori din Milwaukee).

Introducere

În epoca contemporană, educația în domeniile artei, educația artistică, cultura vizuală și utilizarea eficientă a resurselor digitale în procesul educațional devin din ce în ce mai relevante și imperative. Societatea noastră traversează o perioadă de schimbare tehnologică rapidă, marcând astfel o nevoie crescută pentru dezvoltarea abilităților creative și critice în rândul tinerilor elevi. Scopul acestui prim-capitol este de a prezenta subiectul și de a argumenta importanța și actualitatea cercetării în domeniul educației în artă și cultură vizuală, mai ales în contextul claselor primare.

Educația în artă și cultura vizuală oferă elevilor oportunități inestimabile pentru a dezvolta abilități esențiale precum gândirea creativă, rezolvarea problemelor, comunicarea vizuală și aprecierea estetică. Într-o lume în care tehnologia și mediul digital s-au imprimat profund în viața noastră cotidiană, educația artistică trebuie să evolueze și să se adapteze pentru a răspunde noilor cerințe. Acest proces implică revizuirea metodelor de predare și adaptarea realității tehnologice, în scopul dezvoltării competențelor relevante pentru elevi.

Scopul principal al acestei cercetări este de a investiga și analiza importanța și inovațiile asociate cu educația în artă, educația artistică, cultura vizuală, valorificarea, promovarea și utilizarea resurselor digitale în cadrul procesului educațional pentru elevii din învățământul primar. Această analiză are ca obiectiv fundamental aducerea în prim-plan a relevanței și actualității acestui subiect într-o societate caracterizată de schimbarea continuă și rapidă.

Obiectivele specifice ale acestor cercetări includ:

a) analiza atentă a teoriilor și practicilor educației în artă și cultură vizuală, cu o accentuare specială pe modul în care acestea au evoluat în contextul actual;

b) investigarea metodelor și tehnicilor inovatoare utilizate în predarea artelor vizuale, cu un deosebit accent pe integrarea tehnologiei și a resurselor vizuale în procesul de învățare;

c) examinarea cu luare în considerare aprofundată a strategiilor și abordărilor teoretice și practice pentru promovarea incluziunii și diversității culturale în cadrul educației în artă și cultură vizuală;

d) evaluarea performanței în ceea ce privește studiul educației în artă și cultură vizuală, inclusiv a abordărilor tradiționale și a celor inovatoare, pentru a identifica metodele care pot asigura cel mai bun progres la elevi;

e) identificarea implicațiilor rezultatelor cercetării pentru politică educațională și pentru practicile didactice, punând în evidență necesitatea continuării inovației în domeniul educației în artă și cultură vizuală, în beneficiul elevilor din învățământul primar.

Fundamente teoretice și practice în educația în artă și cultură vizuală

Evoluția teoriilor educației în artă și cultură vizuală. Pentru a înțelege în profunzime importanța și inovațiile în educația în artă și cultură vizuală, este esențial să examinăm evoluția teoriilor și practicilor din acest domeniu. Teoria educației în artă și cultură vizuală a traversat diverse perioade și a suferit transformări semnificative.

Teoriile care promovează accesul la educația artistică pentru toți elevii și accentul pe dezvoltarea sensibilității estetice și a gândirii creative au avut un impact semnificativ asupra metodelor de predare și evaluare în domeniul artei și culturii vizuale. În trecut, metodele tradiționale de predare în artă erau adesea centrate pe transmiterea cunoștințelor tehnice și artistice de către profesor către elevi, urmând un model de instruire directivă. Astfel, elevii erau învățați să reproducă tehnicile și stilurile clasice de artă, iar evaluarea se concentra în principal pe abilitățile tehnice și cunoștințele teoretice.

Odată cu adoptarea teoriilor care promovează accesul la educația artistică pentru toți și dezvoltarea gândirii creative, metodele de predare au început să se schimbe. Astăzi, accentul este pus pe stimularea imaginației și a exprimării personale a elevilor, iar profesorii adoptă roluri mai degrabă de facilitatori și mentori decât de puri transmițători de cunoștințe. Aceasta înseamnă că predarea devine mai interactivă și mai orientată către elevi, încurajând explorarea liberă și experimentarea în artă.

În ceea ce privește evaluarea, schimbarea teoriilor a dus la o diversificare a metodelor de evaluare în artă și cultură vizuală. În loc să fie evaluate strict abilitățile tehnice și cunoștințele teoretice, acum evaluarea vizează și exprimarea personală, originalitatea și

creativitatea elevilor. Astfel, se utilizează mai des portofolii artistice, evaluarea peer-to-peer și proiecte practice pentru a măsura progresul și dezvoltarea elevilor în artă și cultură vizuală.

Teoriile care promovează accesul la educația artistică pentru toți și dezvoltarea gândirii creative au determinat schimbări semnificative în metodele de predare și evaluare în domeniul artei și culturii vizuale. Astăzi, predarea este mai centrată pe elevi și pe stimularea creativității, iar evaluarea este mai holistică și mai orientată către exprimarea personală și originalitatea elevilor.

Educația în artă și cultură vizuală dezvoltă gândirea creativă, abilitățile sociale și emoționale ale copiilor, având un impact pozitiv asupra performanței școlare, abilităților de comunicare și încrederii în sine în diverse aspecte ale vieții lor.

Integrarea tehnologiei în educația în artă și cultură vizuală reprezintă atât o provocare cât și o oportunitate semnificativă. Pe de o parte, tehnologia oferă instrumente și resurse inovatoare care pot îmbunătăți procesul de învățare și pot stimula creativitatea elevilor. Totuși, există riscul ca utilizarea excesivă a tehnologiei să compromită experiența autentică de învățare și să distanțeze elevii de la interacțiunea directă cu mediul și materialele artistice tradiționale. Pentru a gestiona această provocare, este esențial să se promoveze un echilibru între utilizarea mediilor digitale și a celor tradiționale, să se acorde atenție calității conținutului digital și să se promoveze interacțiunea și colaborarea între elevi.

În actuala reformare sistemică a învățământului se vorbește despre o interdependență între elementele de curriculum, unde structura cognitivă trebuie să aibă ca bază un sistem valoric de referință care să cuprindă „un set de valori culturale, morale, religioase, estetice, etice” [1].

Rolul educației în artă și cultură vizuală în dezvoltarea copiilor. Educația în artă și cultură vizuală este recunoscută ca având un rol esențial în dezvoltarea holistică a copiilor. Aceasta oferă elevilor oportunitatea de a dezvolta abilități precum gândirea creativă, abilități de comunicare vizuală și capacitatea de a analiza și interpreta opere de artă și imagini vizuale. De asemenea, aceasta contribuie la dezvoltarea empatiei, a sensibilității estetice și a capacităților de exprimare personală.

Un aspect crucial al educației în artă și cultură vizuală este promovarea abordărilor bazate pe învățarea experimentală, „învățarea-aventură”, care încurajează elevii să exploreze, să experimenteze și să creeze [2]. Astfel, ei devin parte activă în procesul de învățare, dezvoltându-și abilități practice și teoretice (o varietate de materiale vizuale, cum ar fi ilustrații, diagrame, videoclipuri, desene animate și fotografii pentru a explora diferite

concepte și subiecte. Acestea pot face învățarea mai atractivă, dar și vizitele la teatru, muzee, expoziții. Jocurile educaționale sau activitățile pe tabletă ori computer implică elemente vizuale pentru a face învățarea distractivă și interactivă).

Integrarea resurselor digitale în educația în artă și cultură vizuală. O dimensiune semnificativă a educației în artă și cultură vizuală în era contemporană este integrarea resurselor digitale. Tehnologia și mediul digital au adus schimbări semnificative în modul în care arta și cultura vizuală sunt create, distribuite și înțelese.

Elevii din clasele primare au acces la o gamă largă de instrumente și platforme digitale care facilitează explorarea creativă și înțelegerea conceptelor artistice. De la software-uri de design grafic la platforma de galerie virtuală, resursele digitale oferă noi modalități de explorare și interacțiune cu arta și cultura vizuală, experimentate cu succes în perioada pandemică [3].

De asemenea, integrarea tehnologiilor digitale în predarea artelor vizuale poate contribui la dezvoltarea abilităților tehnologice ale elevilor, pregătindu-i pentru cerințele societăților digitale contemporane.

În concluzie, acest capitol a oferit o perspectivă asupra fundației teoretice și a practicilor educației în artă și cultură vizuală. Evoluția domeniului, rolul său în dezvoltarea copiilor și integrarea resurselor digitale aspecte cruciale în contextul cercetărilor actuale. În capitolele următoare, vom explora metodele inovatoare de predare, promovarea incluziunii și a diversității culturale și evaluarea performanței în educația în artă și cultură vizuală.

Promovarea incluziunii și a diversității culturale în educația în artă și cultură vizuală

Context și relevanța incluziunii și a diversității culturale. În contextul globalizării și al diversității culturale crescânde, promovarea incluziunii și a diversității culturale în educația în artă și cultură vizuală devine o necesitate imperativă. Elevii din clasele primare provin din medii diverse, având diferite perspective culturale și experiențe de viață. Prin urmare, este important ca educația în artă și cultură vizuală să fie sensibilă la această diversitate și să promoveze valori precum respectul, toleranța și înțelegerea culturală.

Abordări teoretice și practice pentru promovarea incluziunii. În acest capitol vom explora abordările teoretice și practice pentru promovarea incluziunii în educația în artă și cultură vizuală. Dintre abordările fundamentale este „educația pentru toți”, care subliniază dreptul de a avea acces la educația artistică de calitate, indiferent de caracteristicile individuale. O altă perspectivă importantă este promovarea participării active și creative a

elevilor în procesul de învățare. Prin încurajarea elevilor să-și exprime propriile perspective culturale și să-și împărtășească experiențe personale, se creează un mediu educațional inclusive, empatic și constructiv [4].

Abordări teoretice și practice pentru promovarea diversității culturale. Promovarea diversității culturale în educația în artă și cultură vizuală implică recunoașterea și valorificarea contribuțiilor artistice și culturale ale diferitelor grupuri etnice, religioase sau sociale. Aceasta poate fi realizată prin includerea operei și a practicilor artistice diverse în programele de studiu și prin explorarea tematicilor culturale variate. De asemenea, este important să se încurajeze dialogul intercultural și să se promoveze dezvoltarea reciprocă între elevi cu origini culturale diferite. Aceasta poate contribui la dezvoltarea abilităților de comunicare și la formarea cetățenilor globale informații și sensibili la diversitatea lumii .

Implementarea practicilor inclusive și a diversității culturale. Pentru a transforma aceste abordări teoretice în practică, educatorii și profesioniștii din domeniul educației în artă și cultură vizuală trebuie să dezvolte strategii concrete. Acestea pot include dezvoltarea de materiale didactice sensibile la diversitate, organizarea de expoziții sau evenimente culturale și colaborarea comunităților locale pentru a aduce în școli experiențe și perspective culturale variate.

Evaluarea impactului promovării incluziunii și a diversității culturale în educația în artă și cultură vizuală este esențială pentru a măsura eficacitatea acestor eforturi. Aceasta poate implica colectarea de date privind performanța elevilor, feedback-ul de la părinți și evaluarea percepției elevilor asupra mediului educațional.

Evaluarea performanței în educația în artă și cultură vizuală

Evaluarea performanței în educația în artă și cultură vizuală reprezintă un aspect esențial în procesul de învățare și dezvoltare a elevilor. Acest capitol se concentrează pe abordările tradiționale și inovatoare ale evaluării în contextul educației artistice și culturale, evidențiind importanța validității și a feedback-ului în procesul de evaluare. Abordările tradiționale în evaluarea performanței în artă și cultură vizuală au inclus adesea teste scrise și examene teoretice, care au evaluat cunoștințele teoretice ale elevilor despre artă și cultură. Cu toate acestea, metodele menționate au limitările lor, deoarece nu pot captura în întregime creativitatea și abilitățile practice ale elevilor. De asemenea, aceste abordări pot crea presiune asupra elevilor și pot să nu încurajeze explorarea și exprimarea liberă în artă.

Abordările inovatoare în evaluare. În contrast, abordările inovatoare în evaluarea performanței în artă și cultură vizuală își propun să măsoare nu doar cunoștințele teoretice, ci și abilitățile practice și mai ales creativitatea ori spontaneitatea elevilor. Aceste abordări pot include:

1. Portofolii artistice: Elevii pot crea portofolii care să cuprindă lucrările lor artistice și proiectele culturale pe parcursul unui an școlar sau al unui program. Aceste portofolii pot evidenția progresul și dezvoltarea individuală a fiecărui elev.

2. Evaluarea peer-to-peer: Evaluarea realizată de către colegi poate fi o modalitate eficientă de a obține feedback imparțial și de a promova colaborarea. Elevii pot evalua și critica lucrările colegilor, contribuind la dezvoltarea abilităților critice și la îmbunătățirea lucrărilor.

3. Proiecte practice și expoziții: Elevii pot să participe la proiecte practice, precum crearea unei instalații artistice sau organizarea unei expoziții. Aceste proiecte pot să ofere o modalitate excelentă de a evalua abilitățile lor practice, creativitatea și capacitatea de organizare [1 p. 330].

Importanța validității în evaluare. În cadrul evaluării performanței în artă și cultură vizuală, este esențial să se acorde atenție validității măsurătorilor. Validitatea se referă la cât de bine măsoară o evaluare ceea ce se intenționează să măsoare. De exemplu, o evaluare a unei lucrări de artă ar trebui să evalueze cu adevărat creativitatea și abilitățile artistice ale elevului, nu doar aspectul tehnic [5].

Importanța feedback-ului. Feedback-ul în educația în artă și cultură vizuală are un rol crucial în dezvoltarea elevilor. Educatorii trebuie să ofere feedback clar și constructiv cu privire la lucrările elevilor, să sublinieze punctele lor tari și să identifice oportunitățile de îmbunătățire. Feedback-ul nu trebuie să fie doar o notă, ci și o oportunitate de învățare și creștere.

Așadar, evaluarea performanței în educația în artă și cultură vizuală poate fi abordată în mod tradițional sau inovator, dar trebuie să aibă în vedere validitatea măsurătorilor și să ofere feedback adecvat. Un proces de evaluare bine gândit poate contribui la dezvoltarea elevilor în cadrul acestor domenii, încurajându-i să-și exprime creativitatea și să exploreze lumea artei și a culturii vizuale.

Concluzii

În final, această lucrare subliniază cu fermitate importanța educației în artă și cultură vizuală în viața elevilor din clasele primare și în societatea noastră în continuă schimbare.

Evaluând critic și detaliat aspectele-cheie ale educației artistice, am identificat inovațiile, metodele și abordările care pot contribui la transformarea învățământului într-un instrument relevant și transformatoare pentru tinerii în formare. Implicațiile acestui studiu se extind dincolo de simpla învățare a tehnicilor artistice. Ele se reflectă în dezvoltarea holistică a elevilor, în promovarea creativității și gândirii critice și în sensibilizarea acestora la frumusețea și diversitatea lumii înconjurătoare. Într-un climat educațional în continuă evoluție, acest articol subliniază că educația în artă și cultură vizuală nu este doar un aspect opțional sau estetic al învățământului, ci un fundament esențial al formării individuale și a dezvoltării sociale. Continuarea inovației și integrarea practicilor educative avansate în aceste domenii este crucială pentru a asigura că elevii din clasele primare beneficiază de o educație relevantă, transformatoare și adaptată la cerințele lumii moderne. În încheiere, această lucrare își propune să aducă lumină asupra potențialului uriaș al educației în artă și cultură vizuală în formarea noilor generații de cetățeni informați și sensibili la diversitatea și frumusețea lumii în care trăim. Ea invită la reflectare și acțiune în direcția unei educații mai bogate și mai relevante pentru elevii din clasele primare, oferindu-le resursele și instrumentele necesare pentru a deveni cetățeni implicați și creatori de valoare în societatea noastră globalizată și în evoluție constantă.

Referințe bibliografice

1. POPA, C., DOBREA A. *Evaluarea creativității și a intereselor artistice ale elevilor: un model de cercetare educațională*. București: U.N.A.T.C. Press, 2019. ISBN 978-606-8757-50-6.
2. POPESCU, G. *Psihologia creativității*. București: Editura Fundației România de Măine, 2007. ISBN 978-973-725-869-4.
3. STOICA-CONSTANTIN, A. *Creativitatea pentru studenți și profesori*. Iași: Institutul European, 2004. ISBN: 973-611-307-8.
4. HÂNCU, I. *Creație și creativitate mediată de tehnici interactive: Suport didactic pentru cadrele didactice din învățământul general*. Chișinău: Institutul de Științe ale Educației, 2019. ISBN 978-9975-48-153-3.
5. POPA, N., ANTONESEI, L. *Ghid pentru cercetarea educației: Un „abecedar” pentru studenți, masteranzi, profesori*. Iași: Polirom, 2009. ISBN 978-973-46-1279-6.
6. BOCOȘ, M. *Didactica disciplinelor pedagogice: un cadru constructivist*, Ed. a 3-a. Pitești: Paralela 45, 2008. ISBN 978-973-47-0534-4.
7. NEGREȘ-DOBRIDOR, I., PÂNIȘOARĂ, I. *Știința învățării: De la teorie la practică*. Iași: Polirom, 2005. ISBN 973-681-846-2.
8. POLK LILLARD, P. *Educația montessori: Ghid esențial pentru formarea viitorului adult, de la naștere până la 24 de ani*. București: Litera, 2018. ISBN 978-606-33-2546-5.
9. PĂUN, E. *Școala viitorului sau viitorul școlii?: Perspective asupra educației postpandemice*. Iași: Polirom, 2022. ISBN 978-973-46-8934-7.
10. BOCOȘ, M. *Instruirea interactivă: repere axiologice și metodologice*. Iași: Polirom, 2013. ISBN 978-973-46-3248-0.
11. DOORLEY, R. *Să meșterim!: Ghid practic pentru micii inventatori*. Iași: Gama, 2017. ISBN 978-973-149-753-2.

**Culegerea este indexată în baza de date
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