

RASH

ARTĂ și EDUCAȚIE ARTISTICĂ

REVISTĂ DE CULTURĂ, ȘTIINȚĂ ȘI PRACTICĂ EDUCAȚIONALĂ



ISSN: 1857-0445

Nr. 2-3 (8-9) 2008

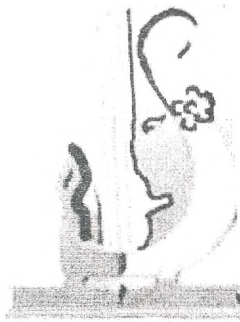
R 78
R 84

ISSN: 1857-0445



ARTĂ și EDUCAȚIE ARTISTICĂ

REVISTĂ DE CULTURĂ, ȘTIINȚĂ ȘI PRACTICĂ EDUCAȚIONALĂ



2032345

2-3 (8-9) / 2008

Bălți
Universitatea de Stat
„Alecu Russo”
Biblioteca Științifică
Fond serie

Fondator: Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți

Co-fondator: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău

Redactor-șef: **ION GAGIM**, dr. hab., prof. univ.,
membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova

COLEGIUL DE REDACȚIE:

CARMEN COZMA, dr. în filozofie, prof. univ

(Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași)

VLADIMIR AXIONOV, dr. hab. în studiul artelor,

prof. univ. (Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău)

VLAD PĂSLARU, dr. hab. în pedagogie, prof. univ.

(Institutul de Științe ale Educației, Chișinău)

EDUARD ABDULLIN, dr. hab. în pedagogie,

prof. univ. (Universitatea Pedagogică de Stat, Moscova)

GHENADIE CIOBANU, compozitor (Președintele

Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, Chișinău)

VICTORIA MELNIC, dr. în studiul artelor, conf. univ.

(Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău)

CONSTANTIN CIOBANU, dr. hab. în studiul artelor

(Academia de Științe a Moldovei)

VIOREL MUNTEANU, dr. în muzicologie, prof. univ.

(Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași)

ELFRIDA COROLIOV, dr. în studiul artelor

(Academia de Științe a Moldovei)

IULIAN FILIP, poet (Chișinău)

SVETLANA TÂRȚĂU, dr. în studiul artelor, conf. univ.

(Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău)

ION NEGURĂ, dr. în psihologie, conf. univ.

(Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*, Chișinău)

VALERIU CABAC, dr. în științe fizico-matematice,

conf. univ. (Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți)

ZOIA GUȚU, dr. în pedagogie, conf. univ.

(Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău)

MAIA ROBU, dr. în pedagogie, dr. în arte,

conf. univ. (Institutul de Științe ale Educației, Chișinău)

CĂTĂLIN DÎRȚU, dr. în psihologie, conf. univ.

(Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași)

DUMITRU GRICIUC, regizor-șef,

Teatrul Național *Vasile Alecsandri*, Bălți

Redactori literari: **LILIA TRINCA**, dr. în filologie, **ELENA SIROTA**, dr. în filologie

Viziune grafică/tehnoredactare: **SILVIA CIOBANU**, **MARIANA DABIJA**, magistru în filologie

Adresa redacției: str. Pușkin, 38
mun. Bălți, 3100, Republica Moldova
E-mail: artedart@mail.md

Tel: (231) 24153; (231) 23066
Fax: (231) 23039; (231) 23362
E-mail: gagim.ion@gmail.com

Tiparul: Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți

© Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți, Presa universitară bălțeană, 2008

Articolele științifice publicate în revistă au fost recenzate.

Prezentul număr este ilustrat cu grafică a poetului Iulian Filip.

S U M A R

TEORIE, ARTĂ, ESTETICĂ

DANA SORINA CHIFU. BRIEF INCURSION IN THE MUSICAL PAST OF BANAT.....	7-17
VERONICA LAURA DEMENESU. KENNZEICHENDE MERKMALE DER MUSIKALISCHEN SPRACHE IM SCHAFFEN DER HAUPTVERTRETER DES FRANZÖSISCHEN IMPRESSIONISMUS.....	18-26
LUDMILA BEJENARU. OMUL DE GENIU - INTRE <i>POESIS</i> ȘI SUPRAREALITATEA MITICĂ.....	27-33
ELENA SAMBRISH. SPECIFICS OF THE MANIFESTATION OF NEOFOLKLOREM IN CONCERT CREATIVE ACTIVITY OF A. ESHPAY.....	34-39
ȘTEFAN ANDRONIC. SĂ-I IUBIM DEOPOTRIVĂ PE BACH ȘI PE NEWTON.....	40-50
IOANA-IULIA OLARU. ARTĂ ȘI IDEOLOGIE: VECHI TRADIȚII ROMANE.....	51-59
ILIE DANILOV. REPERE ALE MITOLOGIEI SLAVE ÎN PROVERBE ȘI ZICĂTORI.....	60-66
SVETLANA TÂRȚĂU. SINTEZA DINTRE TEATRU ȘI DANS ÎN CREAȚIA SASHEI WALTZ.....	67-74
ИННА ХАТИПОВА. ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ В МОЛДАВСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ «КОЛЫБЕЛЬНЫХ» Л. ГУРОВА, В. ЗАГОРСКОГО И З. ТКАЧ).....	75-82
ILINCA VARTIC. TRADIȚIA BACHIANĂ ÎN ARTA MUZICALĂ A SECOLELOR XVIII-XX.....	83-92
VERA MEREUȚĂ. REPERE ALE COMUNICĂRII ȘI ACȚIUNII VERBALE.....	93-96
VALERIA ȘEICAN. PRIMADONA OPEREI NAȚIONALE - EXPRESIE UNIVERSALĂ A CULTURII MOLDOVEI.....	97-109
LUDMILA ANDON, ELEONORA CUSCHEVIC, TEO-TEODOR MARȘALCOVSCHI. UNELE ASPECTE ALE CREAȚIEI ARTISTICE.....	110-116

METODOLOGII DIDACTIC-EDUCAȚIONALE

- MAIA MOREL. L'ACTIVITE ARTISTIQUE PLASTIQUE -
DU "SAVOIR FAIRE" AU DEVELOPPEMENT CULTUREL.....**117-124
- PIOTR SIKUR. SINGING AND COLLOQUIAL VOICE OF A MUSIC
TEACHER. ROLE AND IMPORTANCE OF ARTISTIC QUALITIES
IN A MUSIC TEACHER'S ACTIVITY.....**125-128
- NELLY COZARU. IMPORTANȚA IMAGINAȚIEI ÎN PROCESUL
FORMĂRII APTITUDINILOR SCENICE ALE STUDENTULUI -ACTOR.....**129-135

ALMA MATER

- IULIA RIVILIS. CE ȘI DE LA CINE AM ÎNVĂȚAT.....**136-141

PORTRET DE CREAȚIE

- ТАТЬЯНА МУЗЫКА.
ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МИХАИЛА МУНТЯНА.....**142-148

NOUȚĂȚI EDITORIALE

- ELENA UNGUREANU. MUZICA TĂLMĂCITĂ ÎNTR-UN
DICȚIONAR PE ÎNȚELESUL TUTUROR.....**149-152

ANIVERSĂRI

- RADU MOȚOC. ORAȘUL CERNĂUȚI LA 600 ANI.....**153-157

S U M M A R Y

THEORY, ARTS, AESTHETICS

DANA SORINA CHIFU. BRIEF INCURSION IN THE MUSICAL PAST OF BANAT	7-17
VERONICA LAURA DEMENESU. KENNZEICHENDE MERKMALE DER MUSIKALISCHEN SPRACHE IM SCHAFFEN DER HAUPTVERTRETER DES FRANZÖSISCHEN IMPRESSIONISMUS	18-26
LUDMILA BEJENARU. MAN OF GENIUS - BETWEEN POETRY AND MYSTICISM.....	27-33
ELENA SAMBRISH. SPECIFICS OF THE MANIFESTATION OF NEOFOLKLORISM IN CONCERT CREATIVE ACTIVITY OF A. ESHPAY.....	34-39
ȘTEFAN ANDRONIC. LET US LOVE THEM BOTH BACH AND NEWTON.....	40-50
IOANA-IULIA OLARU. ART ET IDEOLOGIE: ANCIENNES TRADITIONS ROMAINES.....	51-59
ILIE DANILOV. SLAVIC MYTHOLOGY BENCHMARKS IN PROVERBS AND SAYINGS.....	60-66
SVELLANA TÂRȚĂU. SYNTHESIS BETWEEN THEATRE AND DANCE IN SASHA WALTZ'S ACTIVITY.....	67-74
ИННА ХАТИПОВА. THE LULLABY GENRE IN MOLDAVIAN PIANO MUSIC (ON THE BASIS OF THE LULLABIES BY COMPOSERS L. GUROV, V. ZAGORSCHIZ, TKACI).....	75-82
ILINCA VARTIC. THE BACHIAN TRADITION IN THE MUSICAL ART OF XVIII-XX CENTURIES.....	83-92
VERA MEREUȚĂ. DES REPERES POUR UNE COMMUNICATION ET UNE ACTION VERBALE.....	93-96
VALERIA ȘEICAN. PRIMADONA OF NATIONAL OPERA HOUSE - UNIVERSAL EXPRESSION OF MOLDOVIAN CULTURE.....	97-109
LUDMILA ANDON, ELEONORA CUSCHEVIC, TEO-TEODOR MARȘALCOVSCHI. SOME ASPECTS OF THE ARTISTIC CREATION.....	110-116

DIDACTIC-EDUCATIONAL METHODOLOGIES

- MAIA MOREL.** L'ACTIVITE ARTISTIQUE PLASTIQUE -
DU "SAVOIR FAIRE" AU DEVELOPPEMENT CULTUREL.....117-124
- PIOTR SIKUR.** SINGING AND COLLOQUIAL VOICE OF A MUSIC
TEACHER. ROLE AND IMPORTANCE OF ARTISTIC QUALITIES
IN A MUSIC TEACHER'S ACTIVITY.....125-128
- NELLY COZARU.** IMAGINATION IMPORTANCE DURING
STUDENT'S -ACTOR STAGE SKILLS DEVELOPMENT.....129-135

ALMA MATER

- IULIA RIVILIS.** WHO AND WHAT TAUGHT ME.....136-141

CREATION PORTRAIT

- ТАТЬЯНА МУЗЫКА.**
THE PORTRAIT OF MIHAIL MUNTEANU'S CREATION.....142-148

EDITORIAL NEWS

- ELENA UNGUREANU.** MUSIC INTERPRETED
BY DICTIONARY IN AN UNDERSTANDABLE WAY.....149-152

ANNIVERSARIES

- RADU MOȚOC.** THE TOWN OF CERNĂUȚI AT 600 YEARS.....153-157



TEORIE, ARTĂ, ESTETICĂ

BRIEF INCURSION IN THE MUSICAL PAST OF BANAT

SCURTĂ INCURSIUNE ÎN TRECUTUL MUZICAL AL BANATULUI

Dana Sorina CHIFU

PhD, Senior Lecturer

Music Faculty, West University of Timisoara

La fel ca și în celălalte școli muzicale europene, și în creația vocală românească, respectiv cea a compozitorilor bănățeni, constatăm preferința acestora pentru una sau mai multe direcții stilistice, pe parcursul întregului drum creator, sau chiar în cadrul unei sinure lucrări. Vorbind despre diversitatea stilistică, trebuie să precizăm că tipologiile de limbaj muzical ale secolului XX urmează anumite particularități din care se desprind mai multe direcții: limbajul modal, cu trimitere la creațiile inspirate din folclor, prin citate sau creații în stil folcloric, limbajul muzical impresionist, expresionist, limbajul muzical neomodul.

Deoarece în procesul evolutiv al limbajelor au avut loc o serie de transformări stilistice, de preluări și adaptări la linia aflată în continuă schimbare față de fondul inițial transmis de la o generație la alta este interesant de sesizat modul în care aceștia au preluat și transformat elemente din tipologia limbajului muzical românesc și european al vremii. Vom constata că majoritatea elementelor se păstrează, o parte din ele vor suferi modificări, iar ca particularitate a evoluției limbajului, observăm că la unele elemente se renunță.

The evolution of musical execution and singing of Banat has its own history, with characteristic stages and features. Various documents attest this multi-millennial antiquity of song in these regions: the Greek poet Hesoid (7th century B.C.) shows that, on the present Banat territory, there lived a people named *ligi*, a Greek word *ligis*, meaning flute or long pipe.

The Greek historian Herodot, mentioned in its writings that there was a river named *Tibisis*, its Latin name is *tibia*, also meaning flute or long pipe.

It follows that the Ligians are the ancient inhabitants of Banat, named in those times (3000 years ago) *Litigia* or *Tibisia*, meaning the country of the flute or long pipe

players, this fact certifying the ancient musical preoccupations of the inhabitants from Banat.

The very first written evidence of the popular songs from Banat still exists since the 11th century. The *Legenda major sancti Geradi* of *Scriptores rerum Hungaricum* wrote about a woman slave from Cenad singing a sad song.

After the Christianizing of population from Banat, in the 10th and 11th century, there settled monks of Greek religion from Germany, Italy, and Czech.

The musical life and culture (keeping within the limits of vocal and group singing) of historic Banat are highlighted by two sources: the popular culture and the culture promoted by Church.

We will not detail the two aspects, but we will discuss some of them, as without a minimum of reasons, we will not be able either to explain or to understand the singleness of singing, but most of all the choral practice of that country corner.

The study of musical folklore from Banat brought about many other concerns of artistic personalities who, through their work, laid the scientific grounds for the Romanian folklorism. Among the musicians of Banat, thus distinguish Ion Vidu and Tiberiu Brediceanu, Nicolae Lighezan, Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu. These personalities of Banat were both folklorists and composers.

The study of the Romanian folklore concerns formed and increased, being stimulated by Bela Bartok who assumed that the original folklore was constituted in a permanent renewal source of cult music. Due to the researches and collecting of folkloric samples, many musicians had begun to develop some scientific theories on that interesting and new field.

Thus, there imposed the necessity of systematization of musical folklore, its setting in order in genres, categories, and customs.

In addition to the vast collecting actions, also increased the publishing of some musical folkloric text in order to make public and broadcast all the theorizations meant to clarify some specific aspects of this area, thus were published the theorizations of Tiberiu Brediceanu, Bela Bartok, Nicolae Lighezan and Nicolae Ursu.

During the period between the two world wars, the national choral creation had special proportions, being represented by Ion Vidu,

Timotei Popovici, Iosif Veleceanu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu, etc. These musicians either confined themselves to the harmonization of folkloric quotation, or created melodies in Romanian popular character. Thus, people became aware of the modal phenomenon, the musical language finding a new ascendant way, the harmonic thinking being adapted to the modal melodic requests. In the harmonization process, there were frequently used the tendencies of the harmonic structures, combined with elements of polyphony, called immixtures. Another genre cultivated by most of the composers from Banat was the carol, closely followed by the song about the star, performed in some simple remaking.

The church music also met a considerable progress, being promoted in the creations of some composers from Banat such as Ion Vidu (*Liturghia Sf. Ioan Chrisostom*)¹, Timotei Popovici, Sabin Drăgoi (*Liturghia în mi minor pentru cor de bărbăți*;² *Liturghia solemnă în fa major pentru cor mixt*)³, Zeno Vancea (*Liturghia pentru cor mixt, pe melodii de strană din Banat*- 1982); (*Liturghia nr. 2 pentru cor mixt, pe melodii de strană din Ardeal* - 1936).

The Church Music School, open in Făgăraș, on 3 April 1657, by Susana Lorantffy, the widow of the Principe of Transylvania, Gheorghe Rakoczi, showed great interest in the Evangelic (Calvinist) Church promo-

¹ Pentru trei voci egale, Leipzig, Editura F. M. Geidel, 1896.

² Timișoara, Editura Cartea Românească, 1926

³ Cerbăuți, Editura Mitropolitul Silvestru, 1937

tion and in the stopping of Catholicism. Thus, according to the paragraph 2 of the functioning document, the Romanian master's obligation was to *teach his students in accordance with the Romanian singing, taught in the schools from Caransebeș and Lugoj, and to write these works with Romanian letters.*

More learned men from Banat made great efforts regarding the modernization and efficiency of musical education. Among them, we remind the distinguished personality of Teodor Iovanovici de Mirievo, the author of the first Pedagogy and Method Compendium in Slavic-German writing, with much more translations into Romanian made by Dimitrie Eustatievici. Mihai Roșu, among the immortal remarkable men of the culture and national self-assertion from Banat, "founder of the Romanian nationalist current" from Banat, ..., "symbol of national revival", "national apostle", "guide of apostles from Banat and nimbus of schools from Banat" ...attended the Serbian, German, Latin, and Italian schools in Timișoara, learning these languages, including Hungarian and Slavic languages.⁴ In their category, we also mention Dimitrie Țichindeal, student of Mihai Roșu, teacher, rector, fables author and collector ("You philosophize and politicize in fables moralist for education"), Nicolae Stoica de Hațeg, the most original and known chronicler of Banat, and the most educated Romanian native of that period⁵, Ion Budai Deleanu and many others.

At the foundation of this compendium, respectively of the modernization of education from Banat, Transylvania and Bucovina laid the treaties of the Austrian schools reformer, Johann Ignaz von Felbiger: "The handbook of teachers", "Of absence little book", "Book for method," and "The normal" in which music had an important role in the education process. We quote, from the compendium, the thematic formulation of the music curriculum from "The necessary book" and "Of absence little book" (with cursive letters) from 1776:

Here are a few ideas from this chapter 13 of the compendium: The cutting off 1 and 1.

The canticle is the inflection of voice by the settled rules of tone. Eight distinguished tones (voices) are more frequently used in Church chanting and thus are ordered, so that the week has its particular voice and cannot begin another voice until Saturday night, when the vespers begins as usual...2. As the holly apostle Pavel says, colossus III v.16, teach yourself and reproach yourself in all the wisdom with psalms and glory chanting and spiritual canticles and sing the Lord with happiness in your hearts, our soul must be one with the canticle's words like rime and tome blend together. The cutting 3.2. The church canticle is useful not only for little children..., its use covers their entire existence..., and their emotions tell them to join the others, all of them citizens; Then shall be their canticle of great use; they spend their time for they have no other things to do but to sing the Christian canticles, full of guiding, they comfort their weak lives with religious canticles...

⁴ Radu, P-Onciulescu D; *Primul compendiu de pedagogie*, Casa Corpului Didactic Timișoara, 1979, vol.1, pag. 22.

⁵ Ibidem, pag.15.

Starting from the overall character, not only European, of most of the themes approached by a series of folkloric creations, if not similar, at least based on closed sources or structured on common elements, is well-known the fact that there are, within our cultural folkloric dowry, traditions, customs, compressible genres even with those of other very geographically far situated nations. They differ in the specific artistic expressing.

We will go on the introductory step with a brief exhibition of some characteristics of the song from Banat, following the main constructive elements that lay at the basis of the proper style of this folkloric region. As we will see in the chapter dedicated to musical analysis, they devolve from the musical language of the Lied composers from Banat, who have chosen the folkloric lode as a source of inspiration.

Folkloric categories present in the popular song from Banat.

The children repertory has as a fundament the musical dance, a way of children's expressing and manifestation. The classification categories of children's folklore are argued by many musicologists. G. Dem. Teodorescu lists them as follows: prayers for children, songs for animals, insects, plants, children games, Emilia Comişel.

The repertory of familial customs is represented by the nuptial repertory⁶ and the funeral repertory.⁷

⁶ Present in the Romanian folklore under two aspects: one of passing and the other of the ritual-performance

⁷ The repertory includes vocal, instrumental, and dramatic productions. The vocal productions are arranged into

The carols are small-sized musical creations, having three or four basic musical phrases among which one is represented by a chorus. The placing of the chorus is different, this being found at the beginning, in the median area or even right at the end.

The thematic of carols is rich and varying, being linked to some customs and practices, or even to some nature phenomena. Both carols and songs about the star are manifestations created by the Christmas Holliday, respectively by the Jesus Christ's birth event.

A characteristic of the carol is that the melody will not always have the same text, as it differs from one locality to other, from one folkloric region to other.

By their nature, *the doinas* from Banat differ from those of other regions of the country. As the modern folkloristic says, this musical genre has a great improvising character and does not contain a choir. However, the doinas from Banat develop in an exact motion, having a better-defined lyrical poetry, tightly linked to melody and ordered in verses.

The features of the vocal doina from Banat are classified by Sabin Drăgoi as follows:

- the metrics composes of measures 2/4, 3/4, 4/4, 4/8, 5/9, 7/8; it lacks the anacrusis;
- there appear more fermatas;

two categories: ceremonial songs and dirges, and the instrumental productions include vocal signals and melodies. The ceremonial songs are executed in special moments of the funerary ritual.

- the time values and their divisions are not replaced by the properly pauses;
- the tempo is between MM 84-132;
- there appear the polymetric aspects;
- the ambitus of melodies includes in the prepentatonic, pentatonic, hexachordic and heptachordic scales; the major, minor, and augmented interval, tierce, fourth, fifth leaps completed by melismas;
- the ambitus is between the fifth and the nona.

The terminology of *proper song* is given by Constantin Brăiloiu, thus marking his priority in the daily life, compared to other musical genres of smaller value. This wide spread musical genre approaches an accessible language within the rural community that reflects the daily life realities.

The proper song, very well represented in Banat, is accessible to all ages and social categories, being interpreted with different occasions, having multiple themes like love, melancholy, grief, alienation.

The characteristic of the language spoken in Banat in the proper song is the compound choir, which replaces the last melodic lines and the major-minor dialogue.

The cadence characteristic for Banat is made on the second step, this seldom having the function of false fundamental, when the subtone makes the cadence.

The most frequently used rhythmic system is *parlando-rubato*, but there are also examples in which the rhythmic *aksak* system is utilized.

The versification is made of octosyllabic series, seldom hexasyllabic.

The architectonic form of the songs without a choir is formed of three or four melodic lines, and when choirs appear, the form might augment up to six or eight melodic lines.

The proper song represents a very rich and varying category. The zonal specific is rather increased, and this enriches the entire folkloric dowry.

Melodies might have at their base the anhemitonic pentatonic, type I-subtype 4 with pieni F and C, sometimes the sounds G, A, B might be mobile too. There are often present the Dorian, Phrygian or mix-Lydian inflexions. In the internal cadences predominates D or G. The central censorship will be set on the subtone. The final cadence is made on E. The pentatonic structures will be characteristic for Banat together with the Dorian, diatonic and chromatic mix-Lydian.

The popular dance

Together with other musical genres, the popular dance cheers the villagers' parties, being performed by a group or by an individual of the entire rural community. This action often contains witty couplets, ironical extempore songs, magic charms, some of them having a satirical character, and some having an erotic character. A very folkloric category, very well represented in Banat, by its presence as a quotation or used as a model in the "popular style" creations, the dance has many characteristics highlighted by most of the folklorists from Banat.

In his researches, regarding the language specific to Banat, Sabin Drăgoi finds ancient dances named

Hora în cruci, Jocul la cerbi, Șchioapa, Leuca, Măzărîca, Talianca, Pe loc. Ardeleanca, Ardeleana pe picior, Danșu, Judecata, A păcurarului, Cărăbășasca, Călniceanca.

Usually, the dance melodies are instrumental, being interpreted by various instruments such as the flute, the bagpipe, the violin, the leaf, the straw, etc.

Metrically, there predominate the two-three times, there are not compound measures, and do not appear incomplete measures or fermatas, the rhythmical formulas are not combined with pauses.

The tempo is between MM 112-152, there are found asymmetric accents.

When we refer to this category, the sonorous structures' characteristics may be best studied according to some melodies containing illustrative elements. Thus, in *Poșovoaița* from Banat, the most interesting element is represented by cadences, they always being present on the second step. The melodic structure is pentatonic, imposing mainly on the sounds from the base of scale.

The popular dance melody is also characterized by the transposition of sonorous material on other center (interior fifth). The incipit sometimes brings in the Lydian fifth, and then imposes the sounds A-D, and in at the end of the phrase, the sonorous material places on D-G sounds. The second phrase, in this case, imposes the acoustic 1.

The dances' melodic follows the graduate course, being avoided large leaps, the existing leaps are at large intervals from tierce, fourth, fifth, sixth, seventh, and octave. The

melodies' ambitus places between the intervals of fifth and eleventh.

The modulations bring new aspects by moving the sonorous material into the minor parallel, dominant, subdominant, from minor to the major subtonic.

Given the aspect of architectural form, dances are made of two up to twelve different or repeated melodic lines, each having at its base two motives measuring two times, with a final cadence.

The second method of knowledge, much more rich and informational exact, regarding the musical life and culture from Banat along years, is revealed by the Church documents or writings regarding the type of Church activity.

Right after the division of the Roman Empire, the East side (*Pars Orientalis*) would become for 11 centuries an Absolute Monarchist Empire that would severely control the entire Byzantine nation. It would create a powerful, centralized administration, taking into consideration the Greek, and Roman cultural traditions, which had reached high expressions like the Roman right. There would be accepted, with parsimony, even the influences came from East or West, but in its whole, the Byzantine civilization would impose itself as a cultural etalon, as a civilizing factor of the medieval Europe. In all areas, the clock would strike at "sharp" in Byzantion (Constantinople). The official language had remained Italian, but the language of culture was Greek.

The laic music, even the music used at Court or the popular music, considered heathen, were not worthy of being preserved. The source of their learning has remained

the memory and the access way toward us, the orality.

Regarding the clerical music from Banat – not only the national variants of Byzantine music, but also the regional variants of the same people, or as we would say nowadays, its dialects correspond to certain folkloric regions. Such folkloric regions and musical dialects are present not only in our country, but in all countries, they being determined by the autochthon element contribution, specific as the expression of soul and spiritual community of a social group. Thus, for example, in his bulky two tomes paperwork, *Cântarea populară bisericească ortodoxă și sârbă*, appeared posthumously at Beograd, 1969, the Serbian bishop Stephan Lastavici, set numerous variants of some local dialects (*napev*), differing from one another by richer or poorer melodic lines.

Regarding our hymn, one of its most individualized local dialects belongs to Banat, a beautiful artistic dialect, differing from others in its rich and varying melody forms, its nuanced expressivity, as well as in the interpenetration and organic unity between the musical substance and the content of the sacred text.⁸ In general, our clerical music and especially the music from Banat reached the present structure by a natural evolution, after assimilating all the influences that had been changing them along centuries. These influences were melted and changed into a predominant totality of autochthon elements, according to the spiritual requests specific to thinking, and ac-

⁸ Cf. Vărădeanu, Vasile – *Originea muzicii noastre bisericești* – manuscris. Arhiva Episcopiei Aradului.

ording to musical Romanian musical predispositions from its various regions. It is true that, in some regions, like the ancient Romanian provinces, which had known especially the Greek and Turkish music influence, these foreign influences more strongly imposed, due to some historical and social-cultural conditions different from those of Romanian people living in Ardeal and Banat. The most relevant conclusion regarding the clerical music from Banat belongs to Timotei Popovici: "Our church hymn has the same common basis as the ancient hymn of the Eastern Church. Nevertheless, in our clerical books, lacking the notation, the church melodies have been only traditionally preserved, passing by word of mouth from one generation to other. In this situation, it could not have been protected from changes, especially the changes made by the psalm readers... as, for the ancient psalm readers' whims, which little differed from the present psalm readers, people with no school education and predominantly lacking a musical education, some improper elements have been inserted within the church hymn. These elements belonged to the national music and, thus, the hymn has somehow received a national color... in each land, almost in every commune, the hymns are different and thus, there is no uniform church hymn."⁹

The music sung in the Orthodox Eastern Church was known as the Byzantine music, its name being given by the modern epoch historians, by those who have focused on the medieval arts study. In the first

⁹ Op. Cit. Popovici, Timotei – *Dicționar de muzică*, Sibiu, 1905.

decades of the Christianity, the religious hymn had as model the synagogue hymn, which was joined, along centuries, by the musical influences of some people from Minor Asia, Syria, Antiochia, Armenia and of the ancient Greek music. Together with the coming out and development of the Christian hymnography, and with the passing of ages, the church hymn suffered a certain synthesis, a more and more obvious, more firm direction, the church music beginning to get personality, a determining specific. The center of creation and evolution was the Byzantine capital of the Eastern Empire, and from there it spread in other large monastic centers from Greece, Mountain Athos, Palestine, Alexandria, and Romanian Countries.¹⁰

Along centuries, in the Romanian countries the byzantine music had been an objective reality, being an integrant part of the art and culture past of the Romanian people. That specific art had been kept, developed, and handed down in an obvious traditional spirit, by manuscripts of some Romanian transcriber musicians, with a good knowledge of neumatic singing and writing who opened schools close to the great monasteries.¹¹

¹⁰Cf. Belean, Nicolae – *Asemănări și deosebiri dintre cântarea bisericească bizantină și cea bănățeană*, În *Altarul Banatului*, Revista Arhiepiscopiei Timișoarei, Episcopiei Aradului, Episcopiei Caransebeșului, Episcopiei Gyulei și Episcopiei Vârșețului, nr. 1-3, Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 2004.

¹¹ Cf. Școala de la Neamț – secolul al XV-lea; Școala de la Putna – secolul al XV-lea – al XVI-lea; Școala de la Scheii Brașovului semnalată la sfârșitul se-

The interjection or the voice cannot be defined by the mode or tone notions, but by the complex of elements: musical scale, genre, to which it belongs, sonorous system, rhythmical system, and melodic formulas. Referring to a musical scale, we consider a fragment of scale, sometimes they count three, four, or five sounds, other times they even overpass the octave. The groups of three, four, or five sounds are sometimes formed in sonorous systems and by their chaining or annexation are formed scales with a greater ambitus.

In psalmist music, for example, the systems of four or five sounds might be met in the diatonic genre, as well as in the chromatic genre. The long practice has helped the forming of some rhythm systems, more or less specific to each voice. It has also helped the creation of some melodic formulas, determined by the melodic texture that rises between the basic sounds of each voice - the tonic and the dominant that differs from voice to voice or, sometimes, from one hymn category to another, within the same voice.

The rhythm and melodic formulas systems are two categories of elements met in the byzantine and Gregorian music genres. There are in the religious music melodic formulas that represent, starting from different pitches, the same melodic texture. So happens with the seven and eight voices hymn in the psalmist music.

The more the hymns propagate orally, the more typical become the melodic formulas and the

colului al XV-lea, sau cea de la București din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.

rhythms, and their number decreases. This phenomenon is valid for the entire lectern music. The small number of melodic formulas restrains those who perform orally this type of music, making it seem poor and monotonous for those less skilled.

Terențiu Bugariu speaks about three models of church hymns from Banat: the proper voice, named self-voice, equivalent to the "stihiric" style – church hymn –, the voice of "stihovnei" – similar to the hymnological style – and the voice of the hymn – also similar to the hymnological style.

Timotei Popovici asserts that each of the eight voices usually has two or three melodies more or less different, which in Romania are called the self-voice, the hymn melody, and the antiphon melody. The same division also appears at Dimitrie Cunțan, the only difference being a fourth melody, named *podobia*.¹² Aurel Popovici mentions too the following models: the melody of voice, the melody of antiphons, the hymns (*troparele*) and the event melody (*podobiile*).

The 4th century, the century of the Romanian language and people ethnogeny, provides us a first personality, the bishop Niceta (304-414) from Remesiana (today's Bela Palanka, locality situated in the South of Serbia). It formed on the ancient Dacia Mediterranea territory, at north of Banat (and of Danube, of course) between Niș and Sofia, the capital of Bulgaria, being nicknamed Niceta-the Dacian. He is the author of one of

the first known hymns *Te Deum laudamus*, transcribed in the current musical notation by I. D. Petrescu (1884-1970) and of a textbook *De psalmodie bono* (The Right hymn of psalms), handing down the first real samples of Dacian-Roman music.

In addition, from *Legenda major sancti Gerardi* we find out details about life and education in Cenad, which had become in that period a strong cultural center.

Thus, around the cathedral from Cenad, was founded a school in which Master Walter was teaching music.

Musicological researches had proved that until the conquest of Banat by the Turkish people (1552), in Timișoara the musical life was the same like in the other European Courts.

After the liberation from the Turkish domination (1716) it was generated a huge emigrational wave. In addition to the tradesmen working in various fields, the list of citizens that had come in Timișoara included the musicians too.

Together with the building of the Dome from Timișoara (1757) by an imperial order, were granted 1000 guldens a year for the music that had become a model for the development of church music of the other cultural centers from Banat. The Music of the Lord was a model for the development of the other cultural centers from Banat. The bandmasters were very skilled musicians; they were interpreters, conductors, composers, and teachers. There was a boy choir, which was taking canto lessons, being initiated in instrumental music. The most representative bandmasters of the 18th and 19th centuries were H.

¹² "Podobiile" are melodies without any specific place within the Liturgy, any proper improvising features, which are performed on various events.

Pringer, F. Limmer, M. Pfeiffer, Fr. Speer.

At the grounds of the musical education laid the treaties of the reformer of Austrian schools, Johan Ignaz von Felbiger: *The teachers' handbook*, *Of absence little book*, and *The normal*, in which music had an important role in the educational process.

In 1845 was founded the Musical Society Temeswarer Musikverein, and in 1871 was founded the Philharmonic Society.

In 1872 opened a music school directed by Wolheim Speer and Martin Novacek, where students could learn piano, violin and canto classes.

On first of September 1900, Harry Schreger opened "The Academy of Music" from Timișoara.

In parallel with the professional music developed by foreign nations, in Banat was developing the popular song too.

Data about the folklore from Banat came from various sources. Thus, the abbot Francisc Grisellini (1717-1983) described in the paper *The History of Banat*, published in Viena, 1780, some folkloric phenomena from Banat.

The European increasing interest on the national music, had determined the development of a national music conscience in Banat, thus beginning a reversal of the popular music value by the apparition of some amateur choirs, even of some village ploughmen.

Thus, Ion Vidu, together with other composers from Banat, began an amortization process of the popular song for choir.

In the period after that appeared Tiberiu Brediceanu, of whose

musical production opened the Romanian Lied era.

The most precious musical genre has remained the doina from Banat, representing the ideal of lyricism, of value authenticity.

We underline this aspect, taking into consideration that the Lied is rooted in that folkloric genre.

Similarly to the other musical European schools, in the Romanian vocal creation too, as well as in the creation of the composers from Banat, we find their preference for one or more stylistic directions, along the entire creative way, or even within one paper work. Talking about the stylistic diversity, we must mention that the musical language typologies of the 20th century follow certain particularities from which detaches more directions: the modal language, with reference to the creations inspired from folklore, by quotations or folkloric creations, the neo modal musical language (we will refer here to the proper understanding modes).

It is interesting the joining of the genre composers from Banat or the musical European language of the time. Thus, we can assert that the modal folkloric style is best represented by the creations of Ion Vidu, Iosif Velceanu, Tiberiu Brediceanu, Hermann Klee, Nicolae Lighezan, Sabin Drăgoi, Vasile Ijac, Vadim Șumski, Alma Cornea Ionescu, Zeno Vancea, Eugen Cuteanu, Filaret Barbu, Nicolae Brânzeu, Mircea Hoinic, Ion Crișan, Mircea Popa, Nicolae Boboc, Doru Popovici, Gheorghe Firca, Sava Ilin, and Iona Tomi.

Although the melodic-harmonic solutions are not in all cases of

modal origin, the folkloric lode includes them in this category.

Regarding the expressionist style, it appears again in some works of the composers Zeno Vancea, Filaret Barbu, Nicolae Brânzeu, Ion Crișan, and Doru Popovici, and especially at Sabin Păutză, the most important representative of the style.

The neo modal manner, expressed by the intense utilization of the proper understanding mode, finds itself in the creations of Zeno Vancea, Ovidiu Manole, Remus Georgescu, Gheorghe Firca, and Sabin Păutză.

We will not pass over the pioneers of the vocal creation from Banat, about whom we can assert that keep the tonal-functional line all along the creation: Antoniu Sequens, Otokar Novacek, Guido von Pogatschigg, Marcel Miks, Emmerich Bartyer, Ando Kalman, and Richard Carol Oschanitysky.

The series of stylistic changes within the evolutionary

process of the languages, the takings over and adaptations to the line in permanent changing to the initial fund passed over from one generation to another, it is interesting to observe the way in which these composers had taken over and changed the elements of the typology of the Romanian and European musical language of that time. We will find that most of the elements are intact, part of them has suffered changes, and as a particularity of the evolution of language, we note that some elements are abandoned.

The note of individualism produced by the vocal creation of the composers from Banat within the Romanian context of the 19th and 21st centuries is first given by the horizontal parameter, represented through the folkloric melody, either by the quotation or stylistically. Yet, in parallel is also developing a creation based on melodic cells in which the composer's influence is much clearer.

Bibliografie

1. Vidu, Ion. *Liturghia Sf. Ioan Chriosostom. Pentru trei voci egale*, Leipzig, Editura F. M. Geidel, 1896.
2. Popovici, Timotei - Drăgoi, Sabin. *Liturghia în mi minor pentru cor de bărbați*, Timișoara, Editura Cartea Românească, 1926.
3. Popovici, Timotei - Drăgoi, Sabin. *Liturghia solemnă în fa major pentru cor mixt*, Cerbăuți, editura Mitropolitului Silvestru, 1937.
4. Radu, P. - Onciulescu D. *Primul compendiu de pedagogie*, Casa Corpului Didactic Timișoara, 1979, vol. I, pag. 22.
5. Vărădeanu, Vasile. *Originea muzicii noastre bisericesti* - manuscris. Arhiva Episcopiei Aradului.
6. Popovici, Timotei. *Dicționar de muzică*, Sibiu, 1905.
7. Belean, Nicolae. *Asemănări și deosebiri dintre cântarea bisericască bizantină și cea bănățeană*. În *Altarul Banatului*, Revista Arhiepiscopiei Timișoarei, Episcopiei Aradului, Episcopiei Caransebeșului, Episcopiei Gyului, Episcopiei Vârșetului, nr. 1 - 3, Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 2004.

2032345

Universitatea de Stat
"Alocu Russo"
Biblioteca Științifică
Fundația scriitorilor



KENNZEICHENDE MERKMALE DER MUSIKALISCHEN SPRACHE IM SCHAFFEN DER HAUPTVERTRETER DES FRANZÖSISCHEN IMPRESSIONISMUS

TRĂSĂTURILE CARACTERISTICE ALE LIMBAJULUI MUZICAL ÎN OPERA REPREZENTANȚILOR DE BAZĂ AI IMPRESIONISMULUI FRANCEZ

Veronica Laura DEMENESCU
Dr., Westuniversität von Temeswar
Fakultät für Musik

Limbajul muzical, derivat din curentul impresionist apărut în arta plastică franceză, este caracterizat de culoare. Claude Debussy (1862-1918), urmat de Maurice Ravel (1875-1937), au fost cei care au introdus în muzică sonoritățile impresioniste, termenii noi folosiți indicând tendințe către utilizarea coloristica a armoniilor pedatate, a efectelor timbrale noi, a discursului muzical fluent impregnat de nuanțe, provenite din utilizarea modurilor gregoriene sau a celor specifice Extremului Orient.

Din perspectiva armonică, noutatea este dată de înlocuirea relațiilor tonale cu cele de tip modal, de utilizarea frecventă a succesiunilor de terță și secundă între fundamentalele acordurilor, de utilizarea preferențială a sunetelor-pilon sau a armoniilor statice. În melodia de factură impresionistă se vor distinge intervalele preferențiale de secundă și terță, culorile cromatice cărora le vor fi atașate intervale mărite și micșorate. Caracterul sugestiv al melodiei va rezulta din frecvențele porniri și reveniri la fluxul armonic, asociate cu arabescul din artele plastice.

Claude Debussy (1862-1918)

Eher Nachfolger als Gründer einer Volksschule, greift Claude Debussy, im Unterschied zu seinen Zeitgenossen, nicht auf die eigentliche Volkskunst zurück, sondern zieht es vor, eine eigene Sprache zu entwickeln, indem er die Diatonie wieder aufleben lässt und eine auf modaler Musik eigener Auffassung ruhende, von Fünftonmusik, Hexachord oder Heptachord geleiteten Melodie pflegt.

„Um die ständige Bewegung der Werte zwischen den Kulturen der verschiedenen Völker zu beweisen, empfiehlt sich der Bezug auf Claude Debussy als typischer Vertreter der französischen Einfühlungskraft und

Schöpfer des Impressionismus in der zeitgenössischen Musikkunst.”¹

Der Leitgedanke seines Schaffens war die Dissonanzen von der Notwendigkeit, ihre Lösung in einer Konsonanz zu finden, durch die Erweiterung des Gestaltungsraumes der Konsonanzen zu befreien. Das sollte durch den Ausbau des vollkommenen Akkords in komplexe Strukturen mit Nonen, Undezimen,

¹ Op. cit. Vancea, Zeno; Niculescu, Ștefan – Raportul între național și universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii (Das Verhältnis zwischen National und International im Lichte der geschichtlichen Entwicklung der Musik). Bukarest, Zeitschrift *Muzica* (Die Musik), Nr. 3, 1966.

angefügten Klängen und Überlagerungen der Quartan erwirkt werden. (Siehe folgendes Beispiel aus der *Suite bergamasque – Menuet*)



Bei Claude Debussy erzeugt die Melodie akkordische Strukturen und wird durch Analogien auf mehrere Ebene übertragen. „Das Neue bei Debussy bestand vor allem in der neuartigen Überprüfung des Zusammenhangs zwischen der logischen und der Intonationsgrundlage der Musik.“²

Die Besonderheit in Debussys Musik besteht im Ablauf der musikalischen Abhandlung. A. Alşvang stellt Debussys Gleichgültigkeit der Intonation der Melodie gegenüber fest, und unterstreicht deren stete und akzentfreie Art, Eigenschaften die sein ganzes Werk prägen werden.³ Seine musikalische Sprache wird seinerzeit unter allen Gesichtspunkten als originell und authentisch aufgefasst. Clemansa Firca bemerkt Debussys Nonkonformismus, der aus der Verarbeitung folkloristischer und exotischer Musikstoffe⁴,

deren Zusammenschmelzen die impressionistische Sprache Debussys umreißt, hervorgeht.

„Bei der Zusammenfassung der geschichtlichen Bedeutung der

musikalischen Sprache Debussys muss in erster Linie die Neuigkeit, die Komplexität und Farbenvielfalt des modalen Gesichtspunkts seiner Werke hervorgehoben werden. Der Bereich der dissonanten Akkorde erlangt bei Debussy etwas Natürliches, Selbstständiges, Moll- und Dur-Unabhängiges.“⁵

Der Erfindungsreichtum seiner harmonischen Auffassung hat den inbegriffenen Wandel der Anschauungsweise der Sprachtechnik vollführt. Claude Debussy hat ein neues System erfunden, das auf die Elemente der Ganztonleiter gerichtet und durch die freie Anwendung von veränderlichen Tonartstufen vervollständigt ist. Der neu beigebrachte Klangstoff ordnete sich vorwiegend in Fünftonleiter, Sechstonleiter oder

² Op. cit. Kremlev, I. – *Impresionismul la Debussy (Der Impresionismus bei Debussy)*. Bukarest, in *Probleme de muzică (Probleme der Musik)*, nr. 2, 1963.

³ Cf. Alşvang, A. – *Claude Debussy*. Bukarest, in *Probleme de muzică (Probleme der Musik)*, nr. 6, 1962.

⁴ Da diese nicht als textlicher Rohstoff, sondern dank ihrer Fähigkeit als Versorgungsstoff von Intonations- und Rhythmusmikroelementen und harmonischen und klänglichen Vorschlägen, in den

Vordergrund stehen. - Cf. Firca, Clemansa Liliana – *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX ((Moderner Stil und Avant-garde in Vor- und Nachkriegsmusik des XX. Jahrhunderts)*. Bukarest, Verlag der Rumänischen Stiftung für Kultur, 2002.

⁵ Cf. Firca, Clemansa Liliana – *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (Moderner Stil und Avant-garde in Vor- und Nachkriegsmusik des XX. Jahrhunderts)*. Bukarest, Verlag der Rumänischen Stiftung für Kultur, 2002.

verschiedene orientale Tonarten ein, denen sich eine unergründliche Mathematik, wo die Elemente fortwährend teilnehmen, anschließt.

Die Erfahrung des russischen Chromatismus und der modalen Musik fügt der Entstehung debussyscher Musik einen neuen wesentlichen Sinn an. Die Reise, die ihn als Siebzehnjährigen nach Russland führte, bietet ihm die Gelegenheit die neue Schule der „Gruppe der Fünf“ und ins Besondere Modest Musorgskis (1839-1881) Oper *Boris Godunow*, die ihn später beeinflussen wird, zu entdecken.

Zehn Jahre später findet in Frankreich ein weiteres entscheidendes Treffen statt: die Weltausstellung von 1889, die zur Verstärkung seiner Eindrücke in Bezug auf den musikalischen Exotismus beiträgt. Dieses Ereignis vermittelt ihm die Entdeckung der alten kirchlichen Tonarten (slawonisch und byzantinisch), der russischen und skandinavischen Volkskunde und, vor allem, die Offenbarung der japanischen und chinesischen Tonleiter, sowie die berühmte Sechstonleiter. In Debussys Musik hallen diese unheimlichen, leicht starren, bald asiatischen, bald fernöstlichen Klänge, wider. Dem geschichtlich abgedroschenen und ausgedienten Klangstoff stellt er eine neue Quelle entgegen, die der immer frischen und unerschöpflichen Volkskultur entspringt und die durch den Filter seiner subjektiv-künstlerischen Persönlichkeit gelaufen ist.

Claude Debussy hat also von Anfang an, mittels der Loslösung des harmonischen Faktors, in Erstaunen versetzt; er hat die Gesetzlichkeit der modalen Musik, so wie sie von Musorgski geltend gemacht wurde, entwickelt und verstärkt, er hat Wagners

Chromatismus aufmerksam beobachtet, um das funktionelle Konzept zu erweitern indem er die harmonische Verkettungen von dessen strengem Bann befreit. Dazu gesellen sich das häufige Anwenden harmonischer Parallelismen und die durch die Sechstonleiter ermöglichten Klanggefüge.

Der impressionistische Wirkungskreis Debussys bringt auch dank seiner Annäherungsweise des melodischen Konzepts einen neuen Hauch bei. Seine neue Ästhetik baut auf einer farbreichen Melodie, in der nicht die Gesamtheit der Tonhöhen, sondern die Vielfalt der Klänge, von dem Spiel der Nuancen und ultrafeinen agogischen Schwankungen begleitet, die Hauptrolle spielen.

Bei Debussy wandelt sich die Melodie in ein Schweben um, ein fortwährendes „Gleiten“, das anhaltend verschwommene, nebelhafte Eindrücke wiederspiegelt. Die reine melodische Arabeske, auf Unterstützungsklänge gegliedert, bildet einen lebendigen Stoff, von der ornamental-melismatischen Idee einiger Klangzellen (die sich andauernd wiederholen oder einer Drehung oder Umsetzung schlicht unterordnet sind) oder von endlichen Mengen von zwei bis zu zwölf Klängen (die diatonisch-chromatisch angereicht oder schwebend sind) in Bewegung gesetzt. Auf sich selbst bezogen, können diese Zellen synchrone harmonische Verbindungen enthalten, die die Verlängerung des Orgelpunktes anregen.

Das Unmittelbare des melodischen Entwurfs hat sich von den schöpferischen Techniken freigesprochen, der neue Klangstoff wählt das Tonleitersystem als Schwerpunkt, das seinerseits die Erarbeitung

und die Entwicklung gewisser Schreibverfahren beansprucht.

Die von Debussy erwirkte Umgestaltung fand nicht etwa statt, weil er auf das Potenzial der Sechstonleiter zurückgegriffen hat, sondern weil er seine Kompositionsweise mit ihrerzeit einmaligen Ausdrucksmöglichkeiten und -eigenschaften ausgestattet hat. Sein stylistischer Bereich will den Sprachmitteln zu einer neuen Identität verhelfen, um Zustände, Stimmungen, und vor allem das Gefühl der Natur zu vermitteln. Es handelt sich um keine neue Auffassung, sondern um die Übernahme - auf einer verschiedenen Wende des Entwicklungsprozesses - archaischer Grundsätze.

Debussys Melodik ist das Ergebnis steter Nachforschungen in der Geschichte der europäischen Melodie und der über Jahrhunderte hin gebildeten melodischen Typologie. Sie hat sich aus einer sich Richard Wagners (1813-1883) Theorie entgegengesetzte Anschauung der unendlichen Melodie, sowie auch aus dem Konzept von musikalischem Thematismus der traditioellen Formen herausgebildet

Seine Musik erscheint als eine antiwagnerianische Reaktion, sowie eine Ablehnung des Akademismus, ein großartiger Versuch, schöpferische Spontaneität von einer anderen stilistischen Richtung zu retten.

Auf harmonischer Ebene folgt Debussys musikalische Sprache die Entwicklungsrichtungen der vorherigen Erschaffungen Franz Liszts (1811-1886) oder Richard Wagners und erstrebt insbesondere das Konzept der Selbstverwaltung der Akkorde zu steigern, wodurch eine ausdrucksrei-

chere Wiedergabe der harmonischen Klangfarbe erzielt werden kann.⁶

Die Vorliebe für Tonstrukturen wie Fünftonmusik, Hexachord und Heptachord wird dadurch vervollständigt, indem die Entschlüsselungsnotwendigkeit der Dissonanzen beseitigt oder vermieden wird und Akkorde, denen Töne beigemischt werden, die zu einer wechselnden oder kontinuierlichen melodischen Linie führen, eingeleitet werden.

Die auf mehrere Ebene gesetzte Melodie ist von Akkordparallelismen gestützt, sowie durch die Meidung der Funktionalitäten des Leittons, das Ersetzen klassischer D-T Kadenz durch S-T Kadenz, und die Aufhebung tonal-funktionaler Schlussformeln.

Vasile Iliuț ist der Ansicht, dass Debussy „die traditionellen Tongrundlagen beibehält, sie aber mit neuen, freiwirkenden Satzgruppen bereichert, die unabhängig und in einer erstaunlichen Auswahl und Ineinanderschmelzen zusammengefasst, von jeglichem künstlichen Anspruch und vorausbestimmtem Zwang und Regel, handeln...“⁷.

Um uns auf das Thema dieses Kapitels zu beschränken, und zwar der *europäische Kontext* dem die tonalen und modalen Orientierungen entspringen, beziehungsweise die *Hauptströmungen* des europäischen Musikschaffens, werde ich

⁶ Cf. Duțică, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale (Das Universum des polymodalen Denkens)*. Iași, Verlag Junimea, 2004, S. 12.

⁷ Op. cit. Iliuț Vasile – *De la Wagner la contemporani (Von Wagner bis zu den Zeitgenossen)*, Band III. Bukarest, Musikverlag, 1997, S. 23.

eine bündige Analyse von Debussys Präludien⁸ für Klavier unternehmen.

Betreffs den Schlusskadenz-zen, stellt Eduard Terényi⁹ in den Klavierpräludien folgende Akkordstrukturen fest:

- im Prélude *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (Was der Westwind sah), ist der Dur-Akkord in direkter Lage mit den harmonischen Klängen: sixte ajoutée, kleine Septime, große None, Undezime (die Tredezime tritt als sixte ajoutée auf und erscheint daher sehr oft).

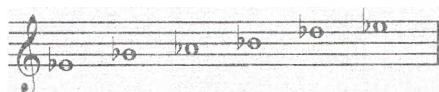


- in den Préludes *Des pas sur la neige* (Fußstapfen im Schnee) und *La sérénade interrompue* (Die unterbrochene Serenade), ist der Moll-Akkord in direkter Lage als vollständiger Akkord (der Schlussakkord in Moll tritt nur in diesen zwei Melodien auf).

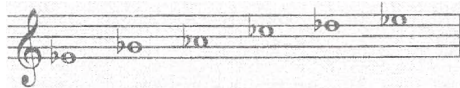


Der Analyse des Prélude VIII, *La fille aux cheveux de lin* (Das Mädchen mit dem flachsfarbenen Haar) werden wir folgende tonalmodale Stellungen entziehen:

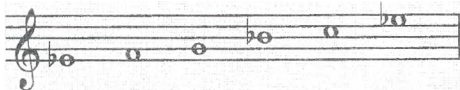
- das Thema passt sich auf eine Fünfterleiter an, die auf die schwarzen Tasten des Klaviers gebaut ist (Es, Ges, As, B, Des, Es);
- alle Klänge dieses Themas (mit Ausnahme des F aus Takt 3) sind dieser Tonleiter eingefasst (Takte 1-6);
- in den Takten 12-14, entwickelt sich die Melodie auf



einer Tonleiter gebildet aus: Ges-Dur mit None, Undezime, Tredezime (As, Ces und Es);



in den Takten 19-21 finden wir eine ähnliche Tonleiter vor, aus einem Akkord mit Es-Dur mit None und Tredezime gebildet.



Debussys Auffassung vom tonerweiternden harmonischen System ist im eben angesehenen Prélude *La fille aux cheveux de lin* mittels folgenden Bezugspunkten wiederzufinden:

⁸ 24 Préludes für Klavier (1910-1913)

⁹ Terényi, Eduard – *Tipuri de cadențe finale. (Schlusskadenzformen)* In *Lucrări de muzicologie (Musikwissenschaftsarbeiten)*, Klausenburg, 1968, Band IV, S. 121.

- Takt 9, Des-Dur mit Septime, None und Undezime;



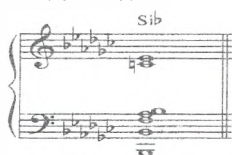
- Takt 12, Ges-Dur mit None, Undezime und Tredezime;



- Takt 17, As-Moll und Des-Moll mit None;



- Takt 18, B-Dur mit None und Undezime.



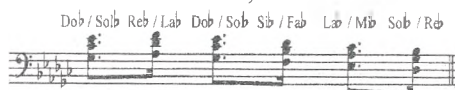
Das Verwenden traditioneller Akkorde im nichttraditionellen Kontext ist Teil der musikalischen Sprache Debussys, der nie davor gezögert hat, Dur- und Moll-Akkorde in einem neuartigen und zugleich gestalterischem Stil zu verwenden. Dieser Blickpunkt trug dazu bei, dass die funktionelle Seite der traditionellen Harmonie vermieden wird um die besondere Farbvielfalt wiedergeben zu können:

- in den Takten 5-9, stimmt Debussy eine Fünffonmelodie mittels Dur- und Moll-Akkorden ab. Der Auftakt in Ges-Dur wird zur Dominante (Takt 5, Intervall 1) geleitet,

die musikalische Überraschung schliesst den Satz in Es-Dur;



- wir nehmen auch die parallelen Züge der Dur- und Moll-Akkorde in den Takten 14 und 33-34 im II. Komplementär-Intervall wahr;



- dieselbe Art paralleler Züge, diesmal in direkter Lage, können in den Takten 21-22 wiedergefunden werden.



Dieses Prélude bietet ein gutes Beispiel für Debussys Verwendungsweise der Akkorde um seiner Musik den nötigen Farbreichtum zu geben. Das Thema, ohne Begleitung vorgetragen, endet mit einem plagalen Schluss in Ges-Dur, der am Ende des Satzes auftaucht. In den Takten 8-10, von zwei Akkorden mit Dominantseptime im III. Komplementär-Intervall eingeführt, endet der Satz mit einer authentischen Kadenz D-T in Ges-Dur.

Das jetzt umgeänderte Thema kommt in den Takten 24 und 25 wieder hervor, von den Akkorden im III. Komplementär-Intervall aus Klängen der Fünffonleiter gebildet, gestützt. Die Melodie endet (Takte 28-30) mit den Tönen des Akkords in Ces-Dur.

Die Tondoppeldeutigkeit dieses Prélude ergibt sich aus dem Gebrauch der Vorzeichnung des Ges-

Dur, und die Zerlegung der Partitur weist die Verwendung von nur zwei Schlusskadenz in Ges-Dur in diesem Stück auf. Die häufigen Modulationen von Ges-Dur in ein natürliches Fünfton Es-Moll erhalten diesen doppeldeutigen Zustand aufrecht.

Im Laufe seines gesamten Schaffens hat Debussy darauf beharrt, seine musikalische Sprache zu verwenden, da diese nicht verschiedenen stilistischen Entwicklungsstufen oder mehreren Vorlagen eingordnet werden kann.

„Man muss von allem Anfang an beachten, dass der Großteil der Fünftonleitern die Debussys musikalischen Stil ausmachen, schon in seinen ersten veröffentlichten Werken auftreten und bis in die letzten Werke forthallen... alles führt zu dem Glauben, dass Debussy eine einwandfreie Kenntnis seiner Arbeitsinstrumente besaß... die Pentatonik ist in seinem Falle kein unbewusstes oder rückbezügliches Überbleibsel, was am besten von ihm selbst unter Beweis gestellt wurde, indem er jedes Mal auf sie zurückgreift.“¹⁰

Debussys musikalische Erörterung baut hauptsächlich auf modalen Fünftonleitern oder Hexakkorden auf. Die doppeldeutige Sprache geht aus dem Gebrauch gleich weit entfernter Intervalle hervor, die in Ton- und Farbtonleitern, in sich aus überlagernden gleichen Intervallen entstandenen Akkorde, in der Abfolge paralleler Akkorde auftauchen. Dieselbe Doppeldeutigkeit entsteht aus tonal-modalen und diatonisch-chromatischen Überschneidungen, die Zwei-, Drei-, Vier- oder Fünftonleiterstrukturen erzeugen. Die

modale Seite gliedert sich in die tonalen Grenzen ein, indem sie dem Leitton ausweicht und die Subdominante verwendet, mit Hilfe welcher die Beziehung D-T durch die unbestimmte, modale ersetzt wird.¹¹

Sowohl die Modulation als auch die Chromatismen, werden als Auffrischungsmittel für die Melodie angewendet. „In der Landschaft der Jahrhundertwende wird Debussy als Figur ersten Ranges festgehalten, dessen Werk zu neuen Perspektiven verholfen hat und den Schöpfern ein Sprungbrett ermöglicht, mit Hilfe dessen sie sich um die Bereicherung und fortdauernde Erweiterung des Blickfeldes der Kunst unserer Zeit weiterbemühen werden.“¹²

Bei Debussy setzt sich die Sprache auf natürliche Weise frei, um der Notwendigkeit bestmöglich zu entsprechen, die umgebende Welt, die ihn bis zur tiefsten Faser seines Wesen berührte, so bildhaft wie möglich zum Ausdruck zu bringen.

Debussy hatte eine ausgeprägte Neigung zum Harmonisten, sein Hauptbeitrag ist die Erweiterung der harmonischen Formeln. Wegen seiner Abneigung den veralteten Schlussformeln gegenüber, die er aus allen Satzschlüssen beseitigt hat, vermeidet Debussy die klassischen Regeln der Harmonie. Diese bestanden darauf, dass die unzerstörbare

¹¹ Cf. Păun, Daniela – *Claude Debussy între mişcare perpetuă și imobilism. (Debussy zwischen fortwährender Bewegung und Stillstand)* Bukarest, In der Zeitschrift *Muzica (Die Musik)* Nr. 3, 2000.

¹² Op. cit. Raţiu, Adrian; Stroe Aurel – *Aspecte innoitoare ale structurii muzicale în opera lui Debussy. (Erneuende Elemente der musikalischen Strukturen in Debussys Werk)* Bukarest

¹⁰ Op. cit. Brăiloiu, Constantin – *Opere I. (Werke I)* Bukarest, Musikverlag, 1967.

Lösung der Dominante auf der Tonika durch den Quarte- und Sexteakkord angebahnt wurde. Mit anderen Worten, ohne neue Akkorde zu schaffen, wird sie Debussy in bisher weniger benutzten Folgen anreihen; er wird reichlich auf Nonen zurückgreifen und hat die Quintenabfolge streng festgesetzt, indem er mehr als einmal Quinten auf dissonanten Stufen verdoppelt hat, um Dur- und Molltöne zu verknüpfen. Den Stufenwendungen wird weniger Aufmerksamkeit geschenkt, der Begriff der Konsonanz wird ausgebaut, der Querstand und die erweiterten Quinteakkorde erscheinen sehr oft, die entfernten Modulationen bilden bitonale Verhältnisse.

Maurice Ravel (1875-1937)

Zum goldenen Zeitalter der französischen Musik zählt auch Maurice Ravels musikalisches Schaffen. Dessen Hauptzüge werden in einer neuen Musik, im neoklassischen Stil und von erlesenen impressionistischen Klängen und volkskünstlerisch- und jazzbeeinflussten Farben übersät, festgelegt.

An Gabriel Faurés (1845-1924) und Claude Debussys impressionistischer Schule ausgebildet, folgt Ravels Musik der Richtung der impressionistisch beeinflussten klaren Umrisse und lebhaften Farben, zu denen sich volkskünstlerische Themen gesellen, Stoff aus dem er thematische Motive und harmonische Strukturen aufbaut.

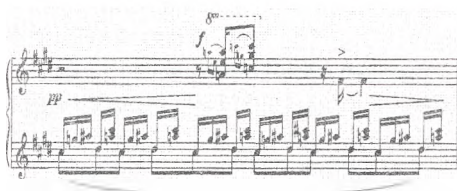
„So lässt sich auch die Fülle von Prototypen erklären, die der Komponist im Laufe seines Daseins geschaffen hat... Oft war das Ausmaß der Gelungenheit neuer Musikwerke so eindeutig, dass diese Hochpunkte des gesamten Schaffens unserer Zeit darstellen... Sie sind nicht nur einer

lückenfreien und fehlerfreien Technik und einem Gewerbe dem er alles seiner Ansicht nach Notwendige verlangen konnte, zu verdanken, sondern weil er es wusste, den Glanz seines Geistes und seine Schaffens-tatkraft unmittelbar und unnachgiebig auf jedes Endziel zu richten.“¹³

Die Klavierstücke des Zyklus *Miroirs* aus dem Jahre 1905 sind Teil der von Ravel komponierten Instrumentalminiaturen. Das zweite Stück, *Oiseaux tristes* (Traurige Vögel) äussert Ravels Vorliebe für melodisch-harmonische und rhythmische Strukturen, indem er die klaren, tonalen Seiten zu Gunsten der Erforschung darin verborgenen Bedeutungen und rätselhaften Hintersinnen ablehnt. Takt 12



Takt 13



Im ersten Plan stellt man Brüche zwischen Harmonie und melodischer Linie fest - Takt 7



die, aus dem Blickwinkel der Tonleiter betrachtet, neue tonale und modale Strukturen, sowie Kombiantionen der beiden, hervorrufen:

- Ges-Dur - Takt 1;

¹³ Op.cit. Romeo Alexandrescu - Ravel. Bukarest, Musikverlag, 1964, S.146.

- Es-Moll – Takt 3;
- Fünftonleiter auf Ges – Takt 4;
- bitonaler Moment, Ges-Dur - Es-Moll – Takt 7;
- Fes-Dur – Takt 10;
- bimodaler Moment – dorisches F - phrygisches F – Takt 20;
- bimodaler Moment – lydisches As – myxolydisches As – Takt 24.

Das Verhältnis zwischen den Klängen der melodischen Linie wird nicht mehr von der Harmonie hervorgehoben; diese erweist sich nicht weiter zur Leiterin der melodischen Linie geeignet, sondern keimt mittels obsessivem Wiederholen für harmonische Unterstützung und mittels parallelen Quittenstrukturen zum selbständigen Wesen auf; die Akkorde machen die Farben zu ihrer Aufgabe, die in assoziativem Verhältnis zueinander die poetischen und bildlichen Erfordernisse erfüllen.

Der Komponist wählt die zu verwendenden, dem tonal-modalen Gebiete entstammenden Klänge sorgfältig aus, um sie dann mit neuen Valenzen auszustatten. Dadurch bahnt er neue Wege für die künftige Erforschung mehrdeutiger Klänge an: Takt 8



Takt 9



Da die musikalische Abhandlungen in keine tonale oder modale Einheit eingerichtet ist, genießt sie einer größeren Ausdrucksfreiheit indem den doppeldeutigen Akkorden

ohne Terze der Vorzug gegeben wird. Ravels Sprache ist von der Meidung der Kadenz und der Wahl musikalischer Tonleitern (in denen sich Diatonik, Modus und Chromatik überschneiden) gekennzeichnet; diese Elemente flechten sich in diesem Stück sehr suggestiv zusammen.

In Ravels Schaffen ordnet sich die tonal-modale Musik nicht eigens dafür erfundenen Faktoren unter, sondern entsteht aus der diskreten Melodik, aus den stets erneuerten Modulationen, die auf kurzen Themen die sich in verlängerten Sequenzen entfalten, fußen.¹⁴

Die modale Musik, als System aufgefasst, ist mittels Fünftonleiterintonationen in fast allen thematischen Strukturen, die sich auf tonale Harmonien stützen, zu erkennen.

Die volkskünstlerisch angehauchten Intonationen sind in der *Rhapsodie Tzigane* (1924) wiederzufinden, die tonale Harmonien begleiten die modalen Sequenzen in der *Sonate für Violine und Klavier* (1927), im *Quartett* und im *Trio*¹⁵, die Melodik und die Jazzharmonie in *Sonate für Violine und Klavier*¹⁶.

Gheorghe Duțică stellt bei Ravels musikalischer Sprache das „Erkennen neuer Erscheinungsformen der Ergründung des polymodalen Phänomens, aus einer Perspektive, die diesmal besser in der Grammatik der tonal-funktionellen Sprache verankert ist“¹⁷ fest

¹⁴ Wie im *Streichquartett in F-Dur* – 1903.

¹⁵ *Trio in A-Moll* – für Violine, Cello und Klavier – 1914.

¹⁶ Siehe mittleren Teil der Sonata.

¹⁷ Op. cit. Duțică Gheorghe – *Universul gândirii polimodale (Das Universum des polymodalen Denkens)*. Iași, Verlag Junimea, 2004, S. 66.



OMUL DE GENIU - INTRE POESIS ȘI SUPRAREALITATEA MITICĂ

MAN OF GENIUS – BETWEEN POETRY AND
MYSTICISM

Ludmila BEJENARU

Lector doctor, Catedra de Slavistică Petru Caraman
Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași

This article examines the amazing phenomenon of human nature – genius and brilliant creative talent – which are an integral part of psychology and the nature of a genius. The author considers that the constituent components of a brilliant individual are inspiration, intelligence, intuition, irrationality of the creative act, a bright super consciousness and permanent nostalgia for perfection.

Гениальная личность: от искусства к мифической сверхреальности

Данная статья исследует удивительный феномен человеческой природы – гениальность и гениальные творческие способности – которые являются составной частью психологии и характера Гения. Составными компонентами гениальной личности автор считает вдохновение, интеллигентность, интуицию, иррациональность творческого акта, гениальное сверхсознание и постоянную ностальгию по совершенству.

Valoare culturală universală – arta – în concordanță cu știința, filosofia, tehnica, domina, alături de morală și religie, toată cultura umană.

Frumosul, artisticul și moralitatea în artă înobilează și purifică.

Vechii greci considerau arta un paradis al muncii omului înfăptuit cu iscusință cu ajutorul imaginației. În estetica sa Aristotel pune accentul pe artă, și nu pe frumos. Pentru el arta este o imitație bazată pe instinctul uman al plăcerii și pasiunii. Prin structura sa *mimetică*, întoarsă spre universal, arta înseamnă un mod de a ști. În viziunea sa științifică, Aristotel nega putința unei „Forme în sine”, afirmând că în artă realizarea formei se face din afară mai liber printr-un act de creație (*poesis*).

Pentru Platon, frumosul îmbrățișează tot ce este uman, filosoful văzând în aceeași noțiune doar rolul

ei de *mimesis*, frumosul constituind o imitație în zonele interioare.

Considerată de Platon și Aristotel *mimesis*, o copie a copiei și o umbră a umbrelor, care reproduc imaginea lucrurilor reale, arta nu este numai o imitație a lumii, ci și o activitate creatoare, de plăsmuire și făurire a inexistentului. Procesul creației artistice este o realitate creată, și nu dată, este un rod al gândirii și al sensibilității artistului demiurg.

În romantism, pe lângă teoria imitației, care pune accent pe *determinările obiective* ale actului creator, o pondere deosebită capătă *latura subiectivă*, adică elementele, ce țin de *personalitatea creatoare*. Configurându-și esența umană între *reverie* și *faptă*, creatorul de operă înțelege arta prin aristotelicul *poesis*, explorarea imaginarii constituind pentru el un

imens act de libertate și fantezie creatoare.

Arta romantică, cu puternica ei aspirație spre absolut, construiește noi definiții, create liber de imaginația poetică. Căutarea absolutului se configurează prin jertfa pentru idealul Absolut, iar ficțiunea poetului, care trăiește o stare de dezamăgire și tristă solitudine, evoluează într-o *suprarealitate mitică*.

Mitul poetului de geniu, capabil să organizeze haosul, exprimă năzuințele romanticilor spre libertate și armonie, *artistul* fiind considerat de aceștia răspunzător față de metamorfozele lumii. Străduința romanticilor de a evada sufletește din viața trivială și lipsită de spirit în lumea idealului și a perfecțiunii își găsește realizare în imaginația creatoare a artistului.

Geniul este, în concepția romanticilor, un om din altă lume, neadaptat pentru viață și neinteresat de valori materiale. El evadează într-o lume admirabilă, în lumea minunilor, la care au acces numai firile poetice, care-i seamănă. Capacitatea geniului de a crea, după legile proprii ființei, o lume asemănătoare celei date, este demiurgică. Integrarea în acest nou univers dă creatorului libertatea de a-și dedubla existența, de a trăi într-o lume dublă. *Troxler* considera că *visul*, care constituie fondul vieții, cuprinde întreaga viață a ființei în dubla sa esență și nu se poate lipsi de manifestările opuse ale acestei dualități, de acțiunea celor două forțe externe – infrasensibilul și supraconștientul. Rupt din mrejele lumii sumbre și ale existenței filistine, geniul își creează o lume a sa, dominată de frumos și de miracol. Aceasta este lumea înălțătoare a artei. Numai arta este adevărata misiune a omului de geniu, sin-

gura capabilă să-i dăruiască bucurie și armonie, să-l apere de trivialitatea și de lipsa de spiritualitate a vieții. Considerând actul creator sacru și arta drept forța transformatoare a vieții, romanticii îi atribuie acesteia o funcție taumaturgică, providențială, vindecătoare. *Novalis* considera arta un proces de împlinire a naturii, care poartă amprenta creatorului ei. Se milita pentru o lume romantizată prin intermediul artei, o *lume în care arta să devină factor de romantizare*. Spirit inventiv și practic, de o remarcabilă mobilitate intelectuală, gânditorul german tinde să transforme lumea în virtutea unei viziuni idealiste despre armonie. „Lumea trebuie supusă procesului *romantizării*” (s.n.), pentru că „nimic nu e mai romantic decât ceea ce înțelegem de obicei prin lume și destin”. [1]

Refuzând imitarea modelelor antice și dovedind o reținere față de modul în care acestea prezintă natura și ființa umană, romanticii pledează și cred în forța miraculoasă a spiritului, care marchează procesul progresiv de pătrundere filosofică a lumii. „Necunoscutul, misterul, - afirma *Novails*, - este rezultatul și începutul tuturor lucrurilor”. [2]

Arta, v-a afirmă mai târziu *Martin Heidegger*, preluând ideea novalisciană despre misterul artei, - nu este altceva decât un cuvânt, căruia nu-i mai corespunde *nimic real*. Acest cuvânt poate trece drept o reprezentare de ansamblu care cuprinde singurul lucru ce are realitate în artă: operele și artiștii.

Meditând asupra destinului artei în romantism, *Tudor Vianu* va remarca faptul că „realitatea vieții a degradat ficțiunea *artei*,... care are nu numai rolul de a oglindi viața, dar și pe aceea de a o depăși, de a ne eli-

bera de rigorile și constrângerile ei”.[3]

Romanticii, încercând o reformă a artei, o renaștere a acesteia, considerau că numai *arta* este o *valoare completă*, capabilă să satisfacă cerințele spirituale ale ființei. În romantism, *arta* își lărgeste hotarele, deschizându-și porțile filosofiei și religiei. „Capabilă să cuprindă totul, se îneca în acest tot”[4]- conchide esteticianul român. Spiritul absolut face o efortare de a se cuprinde pe sine, iar formele artei nu pot *cuprinde* conținutul înfinit; sub puterea presiunii interioare ele se sparg și se împrăștie, „lăsând Spiritului Absolut năzuința de a se cunoaște în forma purei spiritualități” [4].

Autodefinindu-se prin artă, fără a fi doar „mijlocitorul” acesteia, creatorul de geniu are capacitatea de a se afla organic în zonele abisale ale conștiinței. Dictonul antic „Cunoaște-te pe tine însuți” suna ca o adresare divină, pentru că numai Spiritul Absolut are această capacitate. Omul de rând cu slaba-i măsură tinde doar spre acest deziderat.

Ajungând, prin emotivitatea romantică, la interiorizare, la descoperirea zonelor de adâncime a ființei, deci la formele vieții subconștiente, omul de geniu manifestă un deosebit interes pentru viața onirică, „image a Marelui Vis etern”. [5] El cuprinde lumea exterioară prin vis, halucinație, amintiri incerte și stări de vagi sau de grele terori. Transfigurarea naturii și a lumii exterioare prin vis făcea parte din idealul estetic romantic.

Îmbătați de frumos și de nevoia de afecțiune, de pasiunea de a se dărui și de a se cunoaște, de necesitatea refacerii energiei creative, romanticii se refugiază în vis care este pentru ei un refugiu primitiv. Visul

constituie pentru romantici o *speranță a cunoașterii absolute*, la care participă nu numai intelectul, ci și întreaga ființă, este „fereastra prin care se observă înfinitul”. [6] Arta romantică este inspirată de viața onirică, iar „visul se asimilează tezaurului de reminiscențe ancestrale, de unde atât poetul, cât și imaginația mitologică își extrag bogățiile”. [7]

Visul înseamnă pentru romantici și o forță taumaturgică capabilă să refacă energia de a trăi și de a crea a omului de geniu. „Pentru majoritatea romanticilor, afirmă Andrian Ghijițchi în *Romantismul rus. Poezia* (1975), visul constituia una din stările sufletești în care se manifesta pregnant puterea creatoare a eu-lui eliberat de constrângerile realității ambiante”[8]

Visul este pentru omul de geniu o dorință de evadare, această dorință fiind generată de nonconformismul și neadaptarea la viață. Înselat de liniște, obsedat de dorința de neant și, uneori, de frica morții, geniul, prin vis, se sustrage de la realitate, conservându-se, astfel, într-o lume a ideilor abstracte, în care „arde soare și cerul e văpaie” (M. Eminescu). Visul exprimă, afirma Albert Béguin, „năzuințele eu-lui izolat care își resimte singurătatea ca pe o lege implacabilă a existenței terestre, dar care sfârșește întotdeauna prin a zări un *dincolo* (s.n.), unde această singurătate va lua sfârșit”[9.] Aspirația romanticilor spre un *dincolo*, spre Absolut, spre frumosul ideal reproduce căutarea unui refugiu, detașarea de teluric. Numai *actul creator* îi ajută artistului să transcendă realul și să privească *dincolo*, regăsindu-se acolo mereu pe sine. „Ceea ce se află *dincolo* de mine este tocmai în mine, îmi

aparține, și invers”, - afirma Novalis la 1798.

Acest *dincolo* este la Novalis, în romanul *Heinrich von Ofterdingen, celebrul vis al florii albastre*, simbolul dorului nemărginit. Rătăcitorul Heinrich urmărește „împărăția” florii albastre, zărită în vis, atras neconștient spre această imagine de nevoia niciodată satisfăcută a unei comuniuni de spirit și de sentiment. Visul despre floarea albastră este consensual cu starea sufletească a eroului stăpânit de eterna nostalgie după valori de neatins. În vis, Novalis găsește forma specifică de expresie a concepției sale mitice asupra lumii. Imaginea florii albastre, întâlnită mai apoi la Jukovski (cu corespondentele ei rusești *vasiliok, nezabudka, aniutiny glazki*), cât și la Mihai Eminescu în *Floare albastră* reprezintă și antinomia dintre absolut și relativ, floarea sugerând relativul, iar albastrul absolutul.

Novalis, autorul conceptului vieții poetului ideal și etern, constată că „viața noastră nu este vis, dar ea trebuie să devină și să devină poate unul”^[10] deoarece, după cum comentează cu excepțională autoritate Albert Beguin, „visul este izvorul fericirii fără margini pentru cei care știu să facă din el centrul viu al existenței lor, dar și izvor de nenorocire pentru oricare se lasă târât să disprețuiască bunăvoința divină”.^[11]

Eroul romantic eminescian Dionis, personajul nuvelei *Sărmanul Dionis* (publicată în „*Convorbiri literare*” din decembrie 1872 și ianuarie 1873), care aspiră spre creație, spre cunoaștere și iubire ideală, își trăiește viața între vis și realitate. La fel ca și Toma Nour, asemenea Demonului Lermontovian sau ca Childe Harold, Dionis găsește în *vis* posibilitatea de

abstragere de la real și un mod de a-și realiza idealurile. Fire visătoare, Dionis – „atât de singur, atât de sărac, atât de fără viitor” - tinde spre evadarea în fantastic, căci numai lumea fantasticului „se potrivea cu pre-dispunerea sa sufletească atât de visătoare. Concepții mistice, subtilități metafizice gravitau asupra cugetării sale făcând retorică întrebarea: „e minune oare că pentru el *visul* era o *viață* și *viața* un *vis*?” (M. Eminescu). Lumea imaginară în care se refugiază geniul „lipsit de iubire și iubitor de singurătate” este singura salvare posibilă pentru ființa superioară. În lumea, în care „nu există nici timp, nici spațiu” își găsește salvarea sufletul omului de geniu, acesta dorind să se piardă în infinitatea creației și a aspirației spre Absolut.

Motivul lumii ca vis, care îi atrage cugetul ca un magnet, este pentru Dionis o minune, pe care personajul, în fericita lui nebunie, și-o dorește veșnică. Visul îi oferă lui Dionis libertatea în gândire, în comportament; el visează lucruri extraordinare.

Novelă onirică prin inserția visului în cotidian, *Sărmanul Dionis* poate fi comparată cu *Ulciorul de aur* al lui Hoffmann. Și la neîntrecutul maestru al artei romantice germane și universale, întâlnim contrapunerea visului unei realități plate și meschine; aflăm un erou - student neadaptat și neinteresat de valori materiale, care caută, prin mijlocirea visului, nu numai o forță de refacere, ci și o cale de reîntoarcere la unitatea pierdută a universului, care poate fi găsită, conform sistemului filosofic schellingian, prin magie sau vis, prin intermediul trecutului sau al inconștientului. Dar „urmărit de marea nostalgie hoffmanniană după un paradis,

pe care visul doar îl presimte, dar nu poate să-l numească”, Anselmus știe că zadarnic îl caută în afara sa. E o “deșertăciune să vrei să regăsești paradisul într-o ființă de aici de pe pământ”,^[12]constată eroul hoffmannian.

După Hoffmann, însăși inspirația, acea „stare poetică pentru care creatorul de geniu trebuie să sacrifice totul sub amenințarea damnațiunii”^[13]este forma superioară a visului.

Visul universalizează Ființa Geniului, în inconștientul acestuia întâlnindu-se *aproapele și departele, trecutul și viitorul, deci Spațiul și Timpul*.

Și poemele de inspirație onirică ale lui Gerard de Nerval (1808-1855), cu înclinație spre reverie, cu predilecție pentru fantasticul magic și forțele oculte ale universului sunt o corespondență între vis și realitate. Piata de încercare și temelie a creației sale poetice, *visul* este pentru poetul francez acel *spațiu* în care formele și latențele sufletului omenesc aspiră spre armonie și frumos.

„Sumbru, văduvit și nemângâiat”, omul de geniu nervalian „visează în grotă unde sirenele înoată”...

Autorul *Himerelor*, născut el însuși pentru suferințe și sfâșiere, „poartă în inimă turbarea, iar tristețea, oaspetele nechemat”, îi umple sufletul mereu. Pentru el, visul este o a doua viață; de lumea nevăzută îl despart porți de fildeși și numai în visul își continuă sub o altă formă existența. Predecesor al lui Apollinaire și al suprarealiștilor în frunte cu André Breton, Nerval meditează în *Aurelia* și *Sylvia* asupra disponibilităților revelatoare ale visului, considerând, ca visul deschide în fața noastră lumea spiritelor. „Lumea visului este, de cele mai multe

ori, la Nerval, o lume fără înădăituri ^[14]constată Jean-Pierre Richard în *Poezie și profunzime*, - iar visul nu este decât *nebunie*”.

Creația lui Nerval, intens explorată de Albert Thibaudet, Albert Béguin, Marcel Baymond, André Lebois, Jean Pierre Richard, păstrând secretul stării somnambulice și al irealului, este fructul desăvârșit al imaginarului. Declanșată dintr-o stare de exaltare maladivă, prilejuită, în mare parte, de iubirea eșuată pentru actrița Jenny Coloh, opera nervaliană transmite, prin visele, obsesiile și Halucinațiile autorului, muzica unui mare spirit, în interiorul căruia starea de veghe și visul sunt greu de demarcat.

Considerând că în vis omul este nemuritor, Gerard de Nerval, cunoaște prin intermediul acestuia, beția înălțimilor divine, a reveriilor vagi, dar și oroarea abisurilor, arsurile sufletești „iluminate” de soarele negru al melancoliei.

Scriitor complet, dar și boem incorigibil, Nerval se refugiază în vis sau în dublul său, descoperă, ca și Novalis, în lumea visului „cea de-a doua viață”, eliberată de condițiile timpului și ale spațiului, patria „mistică”, în care poetul își regăsește iubirea pierdută, viziunile fantastice, existența nocturnă și onirică prefigurând o viață veșnică.

Cea de-a doua viață nervaliană – visul - este o căutare întortocheată a eroului romantic, a călătorului, ce vrea să ajungă la inima ființei. Această lume - lumea visului - ascunde, pentru romantici, nenumărate lumi, pentru a căror cunoașterea omul de geniu trebuie să treacă peste o serie de obstacole, să se descurce în labirinturi pline de scări, coridoare, cu speranța că la capătul întunericului

există o lumină. Pentru Nerval, ca și pentru toți romanticii, de altfel, căutarea, cunoașterea e o goană spirituală tragică, plină de spaimă și singurătate, de nocturn și curse tenebroase, către un loc care rămâne un veșnic ideal.

Labirintul oniric nervalian, în centrul căruia autorul a descoperit doar o dublă imagine a morții, este, deseori, un coșmar, un vis de groază, cu „amărăciuni și scârnăvie”, cu tristețea – „oaspete nechemat, care-i umple sufletul oricând”. Pacostele vieții l-au frânt și inima îi este de gheață, viața terestra nu este pentru omul de geniu decât un joc, prin care și-a plimbat în van junețea.

Aflându-se într-un labirint confuz și afundându-se în fantomatica mulțime depersonalizată, eroul romantic nervalian își găsește salvarea în harul dumnezeiesc și în suferințele nebuniei. Căutând dragostea, el nu găsește decât vid și liniște, iar *Steaua* refuză să coboare până la el, să-și oprească asupra lui privirea mângâietoare.

La Nerval, orice cunoaștere trece printr-un labirint, confuz sau binefăcător, care se deschide spre ființă. Visătorul romantic descoperă, la ieșirea din labirint, „că în vise, lucrurile iradiază propria lor lumină, sunt propriul lor soare”.^[15]

Explorând labirintul, Nerval încearcă să rânduiască universul din perspectiva „Păcatului” (Jean-Pierre Richard), identificând ființa subpământeană și ființa satanică, iar coborârea în sine a ființei se transformă într-o coborâre în infern.

Ideea de geniu în concepția lui Voltaire și Jean Paul Richter, Kant, Schopenhauer, Hegel (filosofi și esteticieni atât de diferiți, despre care Tudor Vianu vorbea în ale sale

Posturne) presupune, alături de o individualitate puternică, și o înzestrare creatoare obligatorie, însoțită de o spiritualitate profundă și multilaterală. Spiritul creator este inseparabil de geniu (dar nu este necesar Demonului); capacitatea și iscusința Geniului „*de a crea*” (Schopenhauer) îi conferă acestuia o plenitudine a existenței.

Spre deosebire de Demon, care „doar incită la acțiune, doar reflectează asupra ordinii strâmbe a lucrurilor, instaurată și vegheată de Demiurg, doar hipnotizează și îndeamnă, „*fără a înfăptui ori a schimba ceva*”^[16] (sublinierea ne aparține) Geniul, pe lângă melancolia, singurătatea și sentimentul tragicismului condiției sale terestre, mai posedă o însușire, care îl deosebește radical de Satan, Titan și Demon - el este însoțit, fie și pentru o clipă, de capacitatea de a crea, care este o înzestrare naturală.

Geniul creează în stare de entuziasm lucrând cu spontaneitatea unui instinct. Operele sale au un caracter natural datorită inconștientului geniului. „Opera geniului este mai neașteptată, mai bogată în surprize, mai irațională”, afirma Tudor Vianu în *Estetica* sa.^[17] Procesul creației este pătruns, la ființa genială, așadar de elemente iraționale.

Surplusul de inteligență, clipa fulgerătoare a inspirației, supraconștiința de geniu, puterea intuiției și permanenta nostalgie a Absolutului dau substanță actului contemplării și celui al creației Geniului.

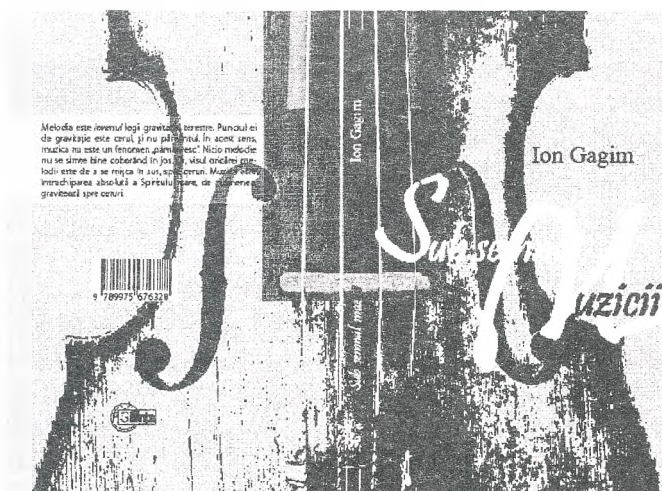
Revenind neconținut către sfera amintirilor din copilărie, către începuturile vieții, dar și receptând experiențele acesteia, Geniul edifică în creația sa rațiunea existențială, dar și iraționalul existenței. Înnăscut cu

harul genialității și cu darul creației, Geniul simte nevoia să se automodeleze, îndepărtând și negând limitele. El se situează între *real* și *ireal*, între un *aici* și un *dincolo*.

Creația se naște spontan din tot ce Geniul a trăit, a văzut, a simțit și a gândit, inspirată fiind de tensiunea, cu care omul de geniu trăiește dorința depășirii sinelui prin creație.

Referințe bibliografice

1. *Arte poetice. Romanticismul*, pag. 24-25.
2. Idem, pag. 25.
3. Tudor Vianu, *Estetica*, cu un studiu de Ion Ianoși, Editura pentru Literatură, București, 1968, pag. 260.
4. Idem, pag. 262.
5. Albert Begui, *Sufletul romantic și visul*, București, 1970, pag. 139
6. Idem, pag. 14.
7. Idem, pag. 17.
8. Adrian Ghijițchi, *Romanticismul rus. Poezia*, Cluj-Napoca, Editura Dacia 1975, pag. 139.
9. Albert Beguin, op. cit., pag. 235.
10. Novalis, *Între veghe și vis. Fragmente romantice*, București, Editura Univers, 1995, pag. 189.
11. Albert Beguin, op. cit., pag. 405.
12. Idem, pag. 404.
13. Idem, pag. 405.
14. Jean Piere Richard, *Poezie și profunzime*, în românește de Cornelia Ștefănescu, București, Editura Univers, 1994, pag. 91.
15. Idem, pag. 47.
16. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. III, București, Editura Artemis, 1995, pag. 455.
17. Tudor Vianu, op. cit., pag. 252.



În curs de apariție

Ion GAGIM, *Sub semnul muzicii*, Editura Știința



SPECIFICS OF THE MANIFESTATION OF NEOFOLKLORISM IN CONCERT CREATIVE ACTIVITY OF A. ESHPAY

*SPECIFICUL MANIFESTĂRII NEOFOLCLORISMULUI ÎN CREAȚIA DE CONCERT
A LUI A. ESHPAY*

Elena SAMBRISH

Lector superior, Universitatea de Stat din Tiraspol T. G. Șevcenko

În articolul E. Sambrich „Specificul manifestării neofolclorismului în creația de concert a lui A. Eshpay” sunt abordate întrebările legate de cercetarea creației concertuale a compozitorului rus contemporan A. Eshpay prin prisma tendinței neofolclorismului. Partea inițială a articolului conține compararea principiilor neofolclorismului, care sunt caracteristice pentru compozitorii secolului XX. Autorul determină particularitățile lor, explică sensul noțiunilor „neofolclorism”, „undă folclorică nouă” și conduce demarcarea lor.

Analizând câteva din concertele instrumentale ale lui A. Eshpay, care sunt mai reprezentative din punct de vedere al tendinței de neofolclorism, autorul remarcă un rînd de particularități, care denotă refractarea individuală a principiilor neofolclorismului în creația compozitorului; din ele făcînd parte combinarea cu politehnicul contemporan (aleatorism, polistilistic etc.), folosirea diferitor genuri ale folclorului și diferitor culturi folclorice, adresarea la metodele diverse ale prelucrării folclorului etc. Autorul articolului face o concluzie despre varietatea manifestărilor principiilor neofolclorismului în concertele instrumentale ale lui A. Eshpay.

Among numerous styles of modern music, one of the the most firm tendencies, during last decades, remains neofolklorism. Its styling features were brightly illustrated in compositions of composers of 60'-80' of the XX-th century - Sviridov, V. Gavrilin, S. Slonimsky, V. Tormis, O. Taktakishvily, V. Salmanov, R. Schedrin, Yu. Butsko and others. Initially a new method has influenced at a great extend choral and chamber-instrumental genres, but later, it was discovered that no less decisive artistic regularities of neofolklorism were revealed in instrumental music. One of such significant examples is the creative activity of a modern Russian

composer Andrey Yakovlevich Eshpay. While studying his nineteen instrumental concerts, written in more than half a century, it can be revealed, on the one hand, a number of typical features, but on the other – individual and original refraction of artistic ideas of neofolklorism, reflecting the whole variety of styling research of contemporaneity.

To emphasize specifics of neofolklorism tendencies in concert creative activity of A. Eshpay. First of all it is necessary to mark the row of the general positions, concerning the given artistic direction.

As it is well known, neofolklorism of the second half of the XX-

th century goes up with its roots to creative discoveries of composers of the beginning of the century, in the first place, of I. Stravinsky and B. Bartok. Their work principles concerning folklore material turned out to be not only close to each other, but also perspective for the further development of music art. Now they are meticulously described in musical literature [1, 2, 4]. Summing up the most important styling constants, researchers note the following:

- 1) the singing principle of the thinking, handhold on microthematism dominate;
- 2) various transformations become the basis of thematic development and forming formation;
- 3) rhythmic and metric liberty increase, connected with changeable rhythmic accent;
- 4) the role of emotive music playing improvisation increases;
- 5) new genres of the folklore appear, not used earlier, connected with wide figuratively-emotional range of folklore material.

Thus other aesthetic attitude to folklore is emphasized. Its artistic coding is given in new meaning key. Unlike the XIX-th century characterized by careful attitude to public attitude and mainly the citing of its reproduction, composers of contemporaneity use in a free way the folklore material, allowing its essential changes, up to figurative and genre transformation. The folklore songs are used as the original "intonational seedingses"(B. Yarustovsky), involving in themselves the unified melodic current, where the author is indissoluble engaged in folklore motive formation. A lot of significant metrorhythmical and temp changes are included. This reveals the variety of

voice changing.

The ways of neofolklorism of the first half of the XX-th century were creatively developed in the second half of the century. The compositions of Sviridov, S. Slonimsky, R. Schedrin and others of the 60's were noted in musical literature as new hits of interest. They were the materialization and renovation of folklore and got the name of "a new folklore wave" [4]. However G. Grigorieva writes that "creative practice of the following years has proved not the wave principle of the development of this current – the decline in it has not followed" [1. c.65] and this proves that the term "neofolklorism" introduces an essentially given method, its receivership in evolution.

The works of the second half of the XX-th century composers, in turn, have enriched neofolklorism by a new artistic approval, demonstrating its whole its extensive development:

- 1) mastering the folklore of un-European cultures, syntheses of the music facilities typical for Orient and West;
- 2) approbation of new ways of sound receiving, new phonical and timbre effects;
- 3) reconstitution of syncretic actions and broader - syncretic thinking;
- 4) style syntheses of folklore material with modern composition techniques – the dodecaphony, aleatoric, sonoric, minimalism.

To save its importance and former styling features is revealing for combined polysemantic and creative productivity of folklore. It strengthens its artistic ideas. In the creative activity of A. Eshpay they acquire an individual peculiarity, confirming the inexhaustibility of

concrete forms and methods of the materialization of folklore sources in composer's creative activity.

So, devil of folklore noted concerts for piano and orchestra nr. 1, for violin nr. 1, 2, 3, for orchestra nr.1, for oboe, flute, clarinet, double-bass, french horn, tuba. Herewith direct folklore borrowing are used not in all compositions: in the First piano concert sounds five quotings from mari folklore, in the Second violin concert - one, this russian folk song close on style mari, in Concert for flute and orchestra - one mari tune, vastly reintonised, in Concert for double-bass - hungarian, in Concert for oboe - a chuvash folk song. Thereby, authentic folklore tune in instrumental concerts as a whole turns out to be few.

The handhold on folklore reveals itself in creative activity of A. Eshpay multiform and is realized on different levels - intonational-thematic, genre, compositional. Such materialization of the folklore is very characteristic for present stage of the development of the music culture. On observation of A. Utkin, the concert materialization of public tradition is realized in modern music on two directions: "One of them consist in maximum approximation to folklore prototype, transmission of the whole complex characterizing its features. Other expects generalised interpreting the folklore, borrowing only some separate devil public genres. < > For this lines it is important reproduction not genre as such, but the general devil of the national culture, temperament, systems of the figurative presentations" [3, c. 82]. The first direction leaves their own headwaters in artistic principles of "Powerful small circle", the second turns

out to be the close creative surges of composers of the "new folklore wave".

The concerts of A. Eshpay demonstrate the refraction of both principles. Except this, in them is presented and, conditionally dialect, Bartok's folklore direction, which sense is concluded in reconstitution, modeling of folklore genre in modern context.¹ The tribute of B. Bartok is tracked on length of the whole creative way of A. Eshpay that is expressed, in particular, in emphases to hungarian folklore, close mari due to the general acne-finnish origin ("Hungarian melodies" for violin and orchestra). In Concert for double-bass A. Eshpay resorts to quoting of hungarian folk song in original harmonization of B. Bartok, as well as denotes him the *Third violin concert* - "Bartok-concerto", where creative reconstructs the handwriting of the hungarian master.

So, in melodics composer rests in short motifs with diatonic construction and prevalence of quart intonations, threehord turns, modal changes and metric liberty that is, first, typical devil for hungarian and mari songs, but secondly, points to very ancient, archaic origin of melos. Aside from this, invoice differs the grafical voice moving, and, as effect, significant increase of dug of the polyphonic acceptances; in harmonies are often used quart chords, complex dubbed, which are quite often used for dissonant harmonization of diatonic tune. Aside from given concerts, and such style elements meet in the other creations, which allow A. Eshpay to give the instruction in score "a la Bartok" (n. 30 in Concert for tuba).

Of course, Bartok's style and

its modeling in Ashpay's concerts are conditioned not only by neofolklorism. As is well known, to representatives of the given direction refer, aside from B. Bartok and I. Stravinsky (the early period), such composer as L. Yanachek, E. Vila-Lobos, M. de Falya. None of them can be not named neofolklorists in net type, each builds its artistic world on crossing the different directions. So addressing to style of B. Bartok will add the additional depth to panorama of the artistic world of A. Eshpay. As a result in creations is formed up the dialogue two poetics - folk and modern professional, which is complicated and mediated by reflection of style and attitude of the great artist of the XX-th century.

As a whole, such approach reflects the principles of composers of the "new folklore wave". Here meet different methods of the processing of the folklore - from traditional quoting of public tunes before use separate typical intonations, melodic turns, bright folklore intonations and broader - before creation generalised music images though and not reproducing typical line of some folklore genre, but public on spirit that is to say resting in the total line of the national culture, mentality, customs and artistic traditions. All this is given through the prism of modern attitude, in interaction with the new music culture and the most rich possibility of its music language.

All named methods of the work are used in instrumental compositions of A. Eshpay with folklore material. The hungarian, russian and native for composer mari folklore (which in professional music before this practically was not developed) is taken as a prototype. Hereunder, the

composer introduces the fresh international line in academic genres, updating their music language.

For instance, in the *First piano concert* and the *First violin concert* are broadly attracted folklore of the quoting, on interpretation and development of which are built large sections of the form; aside from this, some themes written by composer intonational close to mari songs, will reconstruct their style. The principles of interpreting of the folklore in data concerts continue the traditions of russian composer's school, reconstructing within the framework of classical composition authenticity public melody. Such approach, expecting deepening of the expressivenesses of the quoted source is typical for the initial stage of the formation of many young composer's schools and as a whole peculiar to soviet music of 40-50-th of the XX-th century, when ensemble of symphonic suits, rhapsodies, overtures with national tunes was created.

Gradually in creative activity of A. Eshpay on change of direct quoting of material comes the other type of its materialization, representing itself syntheses of folklore elements with modern composer's technics. In early concerts these principles only appear, wider they reveal itself, as from Concert for orchestra nr.1. Among the late compositions folklore influences retreat on the by-play or completely are absent.

In modern music of the academic tradition pass the complex assimilation heterogeneous elements of folklore poetics that demonstrates, in particular, *Concert for oboe and orchestra*. If in early compositions of A. Eshpay at variety folklore influences leading is an idea of the artistic

refraction the different genre and different national sources then in Concert for oboe are used received folklore style features that is expressed in specific for folklore variant methods of transformations of themes. At subject are built as quasi-quotes, forming the most fine style associations. Thereby, folklore allusions are born, on the one hand, inwardly thematism on modal-intonational level (modal changes, personified in play high and low steps in the main part, introduction of threetone turns with fleeting touched of lidic quart in side). With another, they are tracked in leading dug of the principles of variational-variant development, penetrating all sections of sonata form, but brighter emerging in multiple variant undertaking of main and side parts in exposures and reprise.

The refraction of folklore principles is combined with modern polytechnics since composer resorts to aleatoric, polystilistics, installation, broadly uses symbolical program, where in dug the sign-symbol act the different thematic complexes (the symbol of time, chaos, eternal valuables, fate). However folk elements is given birth in Concert for oboe, either as in row late (Concert for flut, Concert for french horn, Concert for tuba), all remain on the second plan in imagic-thematic dramaturgy of concerts.

Thereby, individually-style feates of Ashpay's neofolklorism is concluded that resting in ensemble of different folklore elements, he liberally connects them with modern polytechnics, obtaining organic, highly artistic syntheses. Given phenomena, on essences, turns out to be the intrastyle (author's) sign in concert creative activity of the composer.

Only in some concerts folklore constants predominate over in imagic composition, daring that in sphere dance (Concert for clarinet), that, less, epic inclination (Third violin concert), herewith noticeably becomes complicated their style context to account of modern chromatic lexicon. And, finally, minority form the concerts, in which folklore influences practically are absent: there are symphonic concerts (for viola, for cello, Fourth violin concert) and compositions interacting with jazz tradition (Concerts for saxophone, fagotto, Double concert for trumpet and trombone, Concert for orchestra nr.2).² All this demonstrates the variety of style foundations, their active interaction and creative refraction in each concert composition of A. Eshpay, where one of the most important style landmark is neofolklorism. In turn, multiplane manifestations principles of neofolklorism promotes, first, address to different methods of materialization of the folklore - from quoting long tunes before introduction separate intonation, style details (modal, metrorhythmic), use the variant methods of the development. Secondly, in dialogue enter the different genres of the folklore (singing, dancing) and, broader, facility of the folklore of the various folk - mari, russian, hungarian are attracted. In the third, at a rate of intonational, without quoting are reproduced the most small folklore language units, becoming element of the own music language of A. Eshpay. Quite often in one creation on various levels act the attributes and signs of different style systems, forming complex artistic unity that creates ground for forming monostilistics of the new type (G. Grigorieva), detectable not

only in separate creation, but also within the framework of the whole

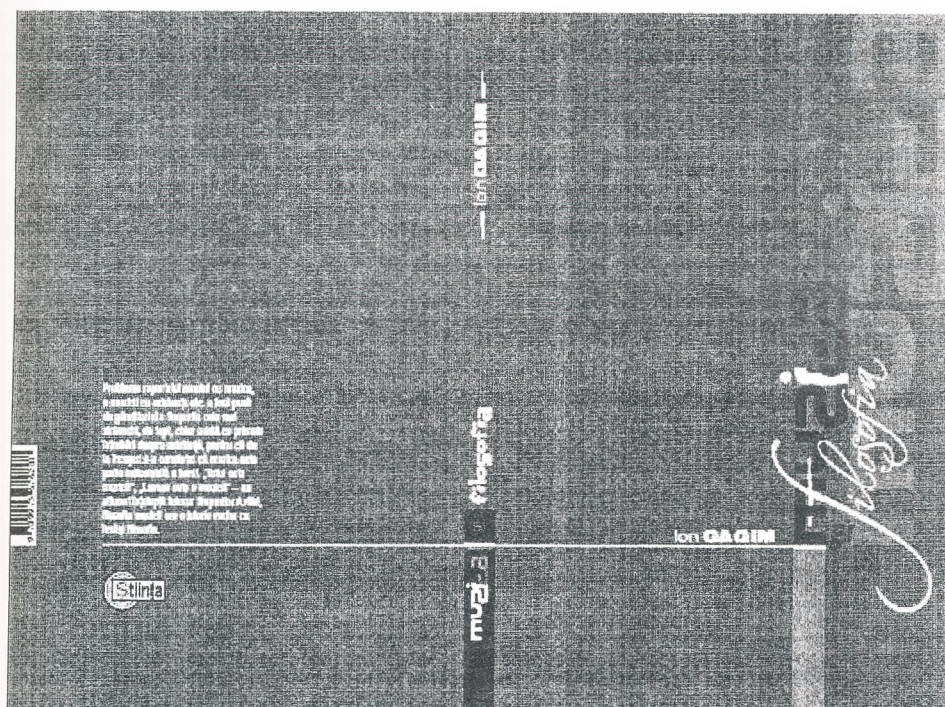
concert creative activity of the composer.

Notes

1. Such a method is closed also to I. Stravinsky.
2. However if restore the genesis of jazz, rising to afro-american culture, that and here influence of folklore tradition will turn out to be unchallengeable. Herewith "point of the slope" of folklore headwaters of different cultures is the practice itself of improvisation.

Literature

1. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М., 1989.
2. История современной отечественной музыки: 1960-1990. Вып. 3. – М., 2001.
3. Уткин А. О концерттировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970 годов. – Л., 1979.
4. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. – М., 1972.



În curs de apariție

Ion GAGIM, *Muzica și filosofia*, Editura Știința



SĂ-I IUBIM DEOPOTRIVĂ PE BACH ȘI PE NEWTON

LET US LOVE THEM BOTH BACH AND NEWTON

Ștefan ANDRONIC

Maestru în Artă, Cavaler al Ordinului *Gloria Muncii*

Părinte al muzicii românești, compozitorul, muzicologul și folcloristul Dumitru Georgescu Kiriac, a cărui maximă afirma: „Soarta muzicii în școală se hotărăște”, continuu pleda pentru traducerea în viață a neștrămutatului său crez artistic.

The Father of Romanian music, the composer, the musicologist and the folklorist Dumitru Georgescu Kiriac, whose aphorism stated: „The fate of music is settled in school”, continuously advocated for the conversion into life of his unalterable artistic credo.

I. ȘCOALA (GIMNASIUL, LICEUL) DE CULTURĂ GENERALĂ

Este binecunoscut faptul că primele dovezi de muzicalitate a copilului se manifestă în cântul vocal individual și colectiv. Superioritatea cântării colective adică a cântului coral, este evidentă din punct de vedere etic și estetic, deoarece cântând în grup copiii se stimulează și se antrenează reciproc, trăind adevărate emoții estetice comune, pe care nici o altă disciplină nu le poate produce în mod atât de grăitor și de apropiat de înțelegerea lor.

Pe de altă parte, prin interpretarea unei piese corale, în sufletul copilului se naște sentimentul realizării interpretative mult mai rapide decât în cazul unei piese cântată la un instrument muzical.

Cântarea colectivă este una din formele cele mai eficiente de dezvoltare a vocii, a auzului muzical melodic și armonic, precum și a gustului estetic al elevilor.

Marele compozitor rus **Mihail Glinca** afirma: „*Dacă doriți să vă perfecționați auzul muzical, cântați*

în cor și mai cu seamă cântați vocile de mijloc.”

Robert Schumann spunea: „*Dacă aveți o voce bună, nu șovăiți o clipă să o cultivați, considerând-o cel mai frumos dar pe care vi l-a dat natura.*”

O școală în care este pusă bine la punct fizica, dar în care nu se cântă, este o școală abia în curs de dezvoltare. Ea se poate compara cu un car încărcat pe o parte.

Drumul spinos și plin de primejdii, nici nu ar fi putut fi altul decât cel pe care mi l-am ales din propria-mi voință, încă cu jumătate de secol în urmă, fiind tânăr specialist, absolvent al **Școlii Normale de Muzică din Cernăuți**, prezent la datorie – profesor de muzică și dirijor de cor, repartizat la **Școala Medie nr. 10** din acel oraș frumos bucovinean.

Pășind în școala de cultură generală, m-am convins că numărul pianelor puse în vânzare nu era și nici azi nu este direct proporțional cu cel al îndrăgostiților de muzică. Iar cultura muzicală presupune ceva cu mult mai important, și anume, crearea unei ambianțe estetice, în care muzica să devină o preocupare serioasă a majo-

rității, dacă nu a tuturor, în care să existe chiar un cult al muzicii. Din păcate, deocamdată la noi mai există mai curând cultul pianelor decât al muzicii.

Am avut marea șansă de al avea ca director pe Victor Covalciuc, o personalitate marcantă, un cunoscător al secretelor pedagogice și un bun meloman, care m-a încurajat și mi-a alțoit dragostea față de obiectul preferat – **muzica**. Domnul director mi-a fost și primul dascăl în organizarea unui cor de copii. Avea chiar un cult al corului. Înțelegând importanța muzicii în educația copiilor, el a făcut din grija pentru cor de copii o obligațiune de fiice zi.

Angajându-mă în postul de profesor și dirijor de cor, dumnealui și-a expus astfel exigențele față de subalternul său: „*La orele de muzică elevii trebuie să solfegeze, iar corul școlii să-l cânte pe Mozart, Beethoven, Ceikovski, Porumbescu, ci nu cântece de proastă calitate artistică.*”

Pentru disciplinarea elevilor în „zilele corale”, când se desfășurau ședințele de repetiții, erau desemnați cei mai buni profesori, care se bucurau de un respect aparte printre elevi. Dumnealui considera că lucrul de organizare îl poate afecta și matematicianul și istoricul. Pe când misiunea dirijorului o poate face doar ... **dirijorul**. Considera că este necesar ca dirijorul să se acordeze la toate partiturile pe care trebuie să le transmită elevilor prin harul său, talentul și metodele necesare. El trebuie să apară în fața corului pasionat de muzică și purtător al frumosului. Să nu fie afectat de probleme străine de muzică.

În privința unui cor de copii, am aflat multe adevăruri, pe care nici la facultate nu le însușești. Aranja corul

în scenă cu „*frânghiuța*” din capăt în capăt, dispunând elementele cele mai expresive în primele rânduri, inventând niște „*scândurele*” de diverse lungimi și grosimi, ca să-i ridice pe toți coriștii la nivelul frânghiutei.

La finele fiecărui an școlar, organiza *Serbări artistice* cu participarea tuturor formațiilor din școală. Închiria cele mai prestigioase săli de concert din oraș, invita părinții, oaspeți de onoare, distinse personalități. Elevii și chiar întregul cartier așteptau cu nerăbdare aceste serbări școlare. Întregul corp profesoral contribuia la buna desfășurare a acestor manifestări artistice. Iar pe profesorul cu cel mai pronunțat simț al umorului, îl numea responsabil de „*pregătirea morală*” a dirijorului, pentru ca *omul cu bagheta* să apară în scenă cu zâmbetul pe buze.

Atunci am înțeles la ce înălțime trebuia ridicată predarea disciplinei **cântul sau educația muzicală**. Și toate acestea trebuie să le înfăptuiască profesorul de muzică și dirijorul de cor. Deci – **omul sfîntește locul**.

De atunci, de prin anii 60 ai secolului trecut, principiul meu de bază a fost: „*Nu vei putea aprinde în sufletul altuia dorința de a face ceva deosebit și trainic, dacă tu însuți nu arzi fără rezervă.*”

„*În continuare, pe parcursul întregii mele activități pedagogice și artistice, m-am străduit să „ard” la repetiții, pentru ca pe scenă să fac metaforic vorbind, risipă de lumină!*”

II. STUDIOUL MUZICAL-CORAL

Fiindcă am activat în Școala Normală din Călărași, ce pregătea cadre didactice, evident că eram interesat de noile metode și sisteme de predare în acest domeniu. Colegul meu de facultate, dirijorul Eugen

Mamot, deținea funcția de inspector la Ministerul Culturii și avea destule ocazii să asiste la numeroase întruniri și simpozioane la temă, în diferite centre culturale din ex-URSS. Rusia, de exemplu, practica sistemul de *studiouri muzical-corale* de genul „Pioneriei” din Moscova, condusă de cunoscutul compozitor și dirijor de cor Gheorghe Struve.

Pasionați de idee, împreună cu Eugen Mamot și Sofia Volcov, ne-am asumat responsabilitatea de a înființa primul studiou muzical-coral din Moldova, în incinta Palatului Republican de Creație al copiilor și adolescenților „Cutezătorii”, ulterior numit „Lia-Ciocârlia”. El se axa pe următoarea structură: **corul mic** (clasele I-II); **corul mediu** (clasele III-IV) și **corul mare de concert** (clasele V-X).

Pe lângă cântul coral, copiii studiau solfegiul și la alegere, un instrument muzical.

Studioul coral „Lia-Ciocârlia”, s-a afirmat ca formă de educație muzical-corală și există până în zilele noastre.

Trăsătura caracteristică a studiourilor corale o constituie îmbinarea activității interpretative cu munca de instruire și de educație.

Reținem, deci, particularitățile acestor studiouri corale:

Treptele corale; clasele corale; taberele corale; ștafeta corală; legătura dintre disciplinele corale; principiul acumulării repertoriului coral; solfegiul coral.

Treptele corale sunt prima condiție a stabilității colectivului coral, condiție ce-i favorizează și creșterea măiestriei sale interpretative și invers lipsa treptelor corale îl obligă pe dirijor să-și înnoiască formația cu elevi nepregătiți din punct de vedere muzi-

cal, treptat ce va constitui în permanență o frână în maturizarea profesională a formației.

Prima treaptă corală include **corul pregătit** în care cântă elevii clase I (I-II). Scopul principal este de a educa dragostea pentru muzică și de a cultiva aptitudinile muzicale. E dovedit că fiecare copil care nu are patologii fizice în ce privește auzul și vocea, poate fi învățat să intoneze corect.

În cor copilul nu simte atenția îndreptată asupra sa, se simte mai degețat.

La prima treaptă copiii studiază diferite instrumente, cum sunt: metalofonul, blocflautul, triumghiul, tobele și alte instrumente confecționate din lemn etc. Se procedează astfel pentru ai pregăti pe elevi în vederea studierii instrumentelor muzicale de bază, începând din clasa a doua.

Treapta a doua constituie **corul mic** (clasele II-III). Se fac primele probe de a cânta cu elemente de două voci. Posibilitățile interpretative cresc treptat. Elevii adesea participă în roluri de soliști.

Treapta a treia o constituie **corul mediu**, format din elevi ai claselor (III) IV-V. Menirea acestei trepte este de a pregăti coriștii pentru trecerea în corul superior, **corul de concert**.

Corul mediu este un colectiv deja format, independent, care evoluiază în diverse concerte de sinestător.

Treapta a patra presupune activitatea în corul superior (**corul de concert**). Acesta este colectivul model al studioului coral. Aici se reflectă toate succesele obținute în treptele premergătoare. În **corul de concert**, coriștii au o pregătire multilaterală la un nivel performant de interpretare.

În corul de concert participă elevi de la 10-12 ani până la 16-17 ani. La această treaptă corul trebuie să poată auz armonic bine dezvoltat, simț ritmic bun, aparat vocal sănătos cu o extindere a vocii largă, să solfegeze cursiv creații muzicale de difi-cultăți avansate.

Clasele corale

Organizarea claselor corale con-stituie un mare și real folos pentru am-bele părți. Profesorii studioului coral și profesorii claselor corale organizate în școlile generale din vecinătate acti-vează după un orar unic, bine chibzuit fără ai suprasolicita pe elevi.

Taberele corale

În urma buneii înțelegeri dintre organele locale din sistemul învățământului public și syndicate pot fi organizate tabere speciale pentru ele-vii din studioul coral, desigur, din contul financiar al părinților.

Scopul acestor tabere corale:

1. Însănătoșirea copiilor: *Regim strict, alimentație bună, excursii, jocuri sportive și evoluări în lo-calitățile din vecinătate.*
2. Consolidarea formației corale. Îmbinarea intereselor personale cu cele ale formației.
3. Studierea repertoriului nou, ședințele corale au loc zilnic. Profesorii studioului coral se ma-nifestă și în rolul de educatori.

De regulă, în tabere copiii au mult timp liber și dacă îl vom pro-grama rațional ne va ajunge timp și pentru ședințele corale, și pentru convorbiri interesante, plimbări și, desigur, pentru concerte, care este scopul final.

Ștafeta corală

Așa se numește una din formele de transmitere a cunoștințelor și de-prinderilor din partea coriștilor cu o practică corală avansată, celor mai

mici. Elevii cu mai multă experiență, care cunosc bine repertoriul, sunt mâna dreaptă și primul ajutor al di-rijorului.

Ștafeta corală prezintă interes prin aceea, că educă cele mai nece-sare și mai pretențioase trăsături ale individului: *grija de apropiați, de cei mai mici.*

Ștafeta corală înseamnă nu nu-mai transmiterea cunoștințelor și de-prinderilor corale, ea mai include și perpetuarea tuturor celor mai fru-moase tradiții ale stuio-ului coral.

De-a lungul anilor în Moldova au activat studiouri corale în diverse orașe și chiar comune, unele cu plată, altele finanțate de stat.

III. ȘCOALA DE MUZICĂ PENTRU COPII ȘI SECȚIA CORALĂ ÎN ȘCOALA DE MUZICĂ PENTRU COPII

Primii ani la școala de muzică nr. 3 din Chișinău am lucrat numai cu for-mația de gen a claselor primare. Abia aici am început să studiez și să cunosc în adevăratul sens al cuvântului vocea copilului. Rătăcind prin „hățișul” me-todicii, am început să consult multă literatură de profil, să mă deplasez în marile centre muzicale: Moscova, Sankt-Petersburg, Kiev, Minsk, Odesa, Tallin, Vilnus, Riga etc., la diferite simpozioane, conferințe metodice. Mă interesa atât evoluția psihologică a co-pilului, cât și modificările biologice și anatomice ce se produc în aparatul vo-cal în perioada pubertății, numit **muta-ție**. Cu alte cuvinte, am luat conserva-torul de la capăt.

Am fost preocupat mereu de în-cadrarea mai eficientă și mai activă a copiilor în procesul artei muzicale. Căutam forme inedite de educație a generației tinere, punând la contribuție frumosul și, mai concret arta corală.

Nimeni nu știe cu ce eforturi am obținut dreptul de a deschide o filială a școlii de muzică și anume, o **secție corală** în incinta școlii de cultură generală?! Să nu credeți că inițiativa mea a fost tratată cu entuziasm de toată lumea? Peste tot mi se reproșa că cele două tipuri de școli... nu au nimic comun între ele, că nu poate fi vorba de o colaborare din simplul motiv că se află în subordonarea diferitor ministere – **Ministerul Culturii și Ministerul Învățământului...** **Peste inocența gândirii se mai poate trece, dar peste ceea ce-i scris cu penița... nu?!**

Geneza s-a produs, după multe tratative cu factori de decizie din ministerul de resort, în octombrie 1979 în incinta Școlii nr. 11 (actualul Liceu „**Ion Creangă**” din Chișinău) prin inaugurarea secției corale a **Școlii de Muzică nr. 3**, pe care, însăși copiii au numit-o semnificativ „**Vocile Primăverii**”.

După semnarea unui contract între directorul **Școlii nr. 11** (din partea **Ministerului Învățământului**) care se angajează să pună la dispoziție sălile de clasă și copiii, care vor studia la această secție și directorul **Școlii de Muzică nr. 3** (din Partea **Ministerului Culturii**) care se obliga să asigure secția cu instrumentele muzicale necesare și cadrele didactice de specialitate, s-a produs acel „**Început**”!

Conform planului de studii, pe care l-am întocmit, copiii-coriști studiau **cântul coral** (4 ore săptămânal); **solfegiul** (1,5 ore); un **instrument muzical**, la discreția copiilor și a părinților (2 ore săptămânal, individual); din clasa a V-a **istoria muzicii naționale și universale** (1 oră) și în clasa a VII-a, clasa de absolvire – **dirijatul** (individual, 1 oră).

Mărturisesc, nu a fost de loc ușor! Profesorii Școlii nr. 11 mai cu seamă, cei de la clasele primare, au întâmpinat ideea în „**furci**”. Adesea îmi reproșau că abia de se însușește matematica, iar noi am inventat și muzica; profesorii de limba engleză (pentru că școala avea deja un profil – de studierea aprofundată a limbii engleze) erau și mai alertați: „**La ce ne trebuie încă un profil, cel de muzică?!**” În schimb copiii și părinții au salutat intenția.

După primul an de studii, parcă i-am convins pe toți, inclusiv pe sceptici, că **Muzica în Școala nr. 11 „Ion Creangă”** trebuie să intre în drepturi egale cu **matematica, româna, engleza** etc. Ulterior, am „beneficiat” de unele reproșuri de la unii profesori, dar de altă natură. Când selectam copiii în următorii ani, veneau învățătoarele claselor primare cu nedumeriri de genul: „**De ce am selectat din clasa ei mai puțini elevi decât din clasa colegei?**” Deoarece copiii care cântau în corala „**Vocile Primăverii**” erau mai activi, mai receptivi, mai disciplinați. La orice sărbătoare, dirigintele avea o echipă artistică. Iar formațiile corale „**Vocile Primăverii**” se înscriau organic în viața școlii și își asumau funcțiile sale obștești – **organizarea concertelor și seratelor muzicale**.

O astfel de alianță rodnică poate apare atunci, când **corpul profesoral** și **părinții** înțeleg importanța acestei cooperări și nu ridică bariere artificiale, ci ne ajută pe toate căile.

Corala „Vocile Primăverii” participa la toate concursurile corale și în scurt timp, au plasat **Școala „Ion Creangă”** printre primele nu numai în Chișinău, dar și în republică. Astfel, „**Vocile Primăverii**” au devenit un adevărat centru de educa-

ție estetică. Aici se organizau sistematic seminare **Master class** pentru profesorii de muzică și dirijorii de cor din toată republica.

Evident, că respectiva modalitate este optimă în comparație cu unanim recunoscuta formă de **școală de muzică, pictură, coregrafie** pentru copii. Copiii nu au nevoie să se deplaseze la mari distanțe de domiciliu și de școala de cultură generală. Ei studiază în același local. Orele de muzică se programau în funcție de orarul **Școlii nr. 11**, ținând seama și de cartierul în care locuiește elevul. Erau satisfăcuți părinții, pentru că copiii aveau un regim bine chibzuit.

Așadar, **secția corală a școlii de muzică în incinta școlii generale** este un fenomen care și-a confirmat existența în practica curentă. Exigențele față de educația muzicală a elevilor au sporit într-o asemenea măsură, încât se impune cu insistență nu numai înlocuirea formelor vechi cu altele noi, ci chiar înlocuirea lor cu modalități care să asigure multilateralitatea educației artistice. **O secție corală** bine organizată va spori neîndoiește capacitatea de receptivitate a elevilor față de muzică; în felul acesta un concert în școală devine nu pur și simplu un concurs la care participă fiecare clasă cu ce are, deseori cu ce nu are, ci o adevărată sărbătoare a muzicii.

Astfel, în colectivul școlar de cultură generală se formează un climat artistic exigent, incompatibil cu simplismul în educația estetică a copiilor.

IV. ȘCOLILE (CLASELE) CU PROFIL MUZICAL (CORAL)

Preocupat mereu de încadrarea cât mai efectivă și mai activă a copiilor în procesul artei muzicale, mi-au atras atenția formele de educație mu-

zicală împământenite în **Țările Baltice, Bielarus** și alte state.

După câțiva ani de tratative și consultări insistente cu factorii de decizie din învățământ, împreună cu colegul meu de la Școala nr. 37 Valeriu Colâganov și specialistul de la Ministerul Învățământului, Eugenia Parlicov, am izbutit să deschidem, în septembrie 1988, primele clase cu studierea aprofundată a muzicii corale. Ne-a surâs marele noroc de-al avea la începuturi alături pe d-nul **Anatol Mocreac**, inspectorul general al învățământului din municipiul Chișinău, care ne-a susținut în toate. Prin concursul domniei sale și cu propriul risc – de ce nu? – au fost deschise primele clase cu profil muzical coral în Școlile nr. 11, 36, 37 și Școala-internat nr. 2.

Toate **clasele muzical-corale** se află sub tutela unei administrații, sub același acoperiș cu școala generală și orele de profil de muzică corală și instrumentală sunt incluse în unicul orar al școlii. La elaborarea regulamentului și planurilor de învățământ pentru activitatea lor practică, s-a luat în calcul necesitatea instituirii funcțiilor de **conducător artistic** și **director adjunct**, responsabil de învățământul muzical.

După doi ani de activitate cu clasele cu profil muzical – coral, unde rând pe rând se promovau și absolveau copiii secțiile corale a **Școlii de muzică nr. 3**, care formau o formație corală unică, am fost surprins de o ofertă măgulitoare.

La insistența ministrului învățământului am acceptat postul de șef de sector **Educație estetică** a ministrului, dar cu condiția înaintată de mine, ca să nu părăsesc „**Vocile Primăverii**”. De trei ori pe săptămână veneam la copii. După contactul cu

ei, fericit, reveneam la biroul de la minister unde își așteptau soluția o sumedenie de probleme. Nu era în firea mea să tratez lucrurile cu indiferență. Se impunea elaborarea unei noi concepții de educație muzicală. Trebuia, în sfârșit, reanimată activitatea formațiilor corale, orchestrale, teatrale, a colectivelor folclorice din republică.

Am reușit să schimb unele lucruri, dar era foarte dificil să te opui multor baraje, mentalități și stilului învechit de lucru al unor șefi. Dar, cu sprijinul ministrului învățământului **Nicolae Matcaș** am transferat toate funcțiile de instructori de pionieri din toate școlile de cultură generală în funcții de conducători de formații corale, instrumentale, teatrale, folclorice etc. Dar visul meu cel mare era organizarea unei sărbători corale de talia celor din Țările Baltice.

Obținând funcțiile necesare de conducători de formații artistice prin școli, pe domnii cu pricina îi convoacam la diverse seminare, întruniri metodice pe baza activității „*Vocilor Primăverii*”. Când am lansat ideea **Sărbătorii corale** în republică, opiniile s-au împărțit. În fond, se „argumenta” univoc: *la noi e imposibil de organizat așa ceva*. Pentru a dovedi contrariul, am propus la început un festival-concurs al școlilor cu profil de educație prin arte (apropo, reușisem să deschidem circa 20 de școli cu studierea aprofundată a artei **muzical-corale, teatrale, coregrafice, arte plastice** etc.). Concertul de gală al laureaților s-a desfășurat la Palatul Național. În lista invitațiilor au fost trecuți și toți profesorii de muzică, conducătorii formațiilor artistice din republică, directorii de școală și inspectorii generali din raioane. Festivalul-concurs în cauză s-a soldat cu o

mare biruință: în 1992 Ministerul Educației și Științei anunță Festivalul coral sub genericul „**Cântare Limbii Române**” care s-a încheiat cu succes cu un cor unit de o mie de coriști...

Revin la „*Vocile Primăverii*”.

În cei circa 30 de ani de activitate la pupitrul „*Vocilor Primăverii*” m-am străduit să le cultiv discipolilor mei un timbru sonor cristalin, deprinzându-i să cânte neforțat, convingător prin emoție.

M-am străduit să includ în repertoriul „*Vocilor Primăverii*” creații de o valoare artistică aparte, de la neasemuitele colinde românești până la lucrări de amploare: *poeme, cantate, suite, misse*, precum: *Cantata Stabat Mater* de G.B. Pergolesi; *Cantata Luci, soare, luci* de Tudor Chiriac, versuri de Grigore Vieru; *Missa nr. 4* de Charles Gound; *Suita a II-a de Crăciun* pentru *soprano, tenor, cor de copii și orchestra simfonică* de Viorel Munteanu etc.

Un loc aparte în repertoriul „*Vocilor Primăverii*” îl ocupă creațiile muzicale instrumentale ale marilor compozitori clasici în transcripție pentru cor de copii pe versurile poetului **Grigore Vieru**.

Apropierea „*Vocilor Primăverii*” de versul marelui poet Grigore Vieru s-a produs prin iubire. Aplecarea poetului către tot ce este frumos ține, probabil, de „arhitectonica” spiritului său. Colaborarea noastră constituie ceva mai mult decât o filă, e o carte deschisă în care coexistă admirabil poezia și muzica, valorile naționale și cele universale. Maestrul Grigore Vieru prețuiește adevărata artă, fiind un strălucit slujitor al ei. Cu „*Vocile Primăverii*” colaborează fără istov de la fondarea coralei și până în prezent. Copiii îl adoră. Este sensibil la muzica de calitate, este și un rafinat cu-

noscător al acesteia, altminteri n-ar fi fost în stare să scrie versuri pentru piese muzicale aparținând lui *Palestrina, Bach, Vivaldi, Albinoni, Mozart, Beethoven, Chopin, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Schumann, Gluck, Brahms, Ceakovski, Saint-Saëns, Grieg, Șostakovici, Villa-Lobos, Porumbescu, Enescu* etc. Dacă l-ați vedea atunci când ascultă melodia pentru ai plăsmui versul... Fiecare sunet al muzicii trece prin sufletul lui, iar fiecare vers își are o anumită justificare.

Corala „*Vocile Primăverii*” în acești 30 de ani de activitate ce s-au scurs a evoluat pe cele mai prestigioase scene în compania unor reputați interpreți: **Ion Josan** (violoncel), **Ana Strezev** (orgă), **Vasile Iovu** (nai), **Cesar Cazanoi** (flaut), **Ion Zaharia** (flaut), **Adrian Tamazlăcaru** (vioară), **Gheorghe Ichim** (corn); reputații soliști ai Operei Naționale ca: **Lidia Oprea** (soprană), **Vera Draganiuc** (soprană), **Tatiana Busuioc** (mezzo-soprană), **Elena Gherman** (soprană), **Svetlana Strezev** (soprană), **Lidia Mihailov** (mezzo-soprană), **Valeriu Cojocar** (bas), **Mihai Mînteanu** (tenor), având prilejul de a cânta în repetate rânduri și alături de primadona *Operei Naționale Maria Bieșu*.

De menționat și colaborarea „*Vocilor Primăverii*” cu prestigioase orchestre:

- **Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale** sub bagheta maestrului **Dumitru Goia**;
- **Orchestra Simfonică a Companiei „Teleradio Moldova”** sub bagheta maestrului **Gheorghe Mustea**;
- **Orchestra Camerală a Filarmonicii „George Enescu”** din

Botoșani, România sub bagheta maestrului **Liviu Buiuc**.

Pe parcursul anilor, cei mai talentați coriști din „*Vocile Primăverii*” și-au demonstrat calitățile vocale excepționale în fața publicului spectator. Este vorba de soliștii: **Marcela și Gabriel Andronic, Mădălina Țurcanu, Corneliu Popușoi, Liliانا Țurcanu, Păvălaș Chișlaru, Cristina Doagă, Nadin Trohin, Ina Pleșca, Nadin Calistru, Florentina Cojocar, Ina Rurac, Isabelle Haile, Cristian Papanaga, Corina Cozlov** etc.

Astfel, de trei decenii încoace „*Vocile Primăverii*” reprezintă arta corală din Moldova pe scenele din Chișinău și din străinătate:

- **Februarie 1986** – împreună cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii din Chișinău dirijată de maestrul *Dumitru Goia*, alături de solistele Teatrului Liric *Svetlana Strezev* și *Lidia Mihailov* au interpretat *Cantata Stabat Mater* de Giovanni Pergolesi, Chișinău, *Sala cu Orgă*;
- **Decembrie 1986** – serata jubiliară de creație a poetului **Grigore Vieru** „*O floare pentru pace și dragoste*”, Chișinău, *Palatul Național*;
- **Martie 1988** – comemorarea poetului **Alexe Mateevici** (100 ani de la naștere), Chișinău, *Filarmonica Națională*;
- **Mai 1988** – comemorarea marelui **Bogdan Petriceicu Hasdeu** (150 de ani de la naștere), Moscova, *Sala cu Coloane*;
- **Decembrie 1988** – serata de creație a compozitorului **Eugen Doga**, Chișinău, *Palatul Național*;

- **Iulie 1989** – participă la a **VI-a Sărbătoare Corală a copiilor din Riga**, Letonia, contopindu-se într-un cor imens de circa **20000 de coriști** sub cer liber. „*Vocile Primăverii*” au interpretat 15 creații corale în limba letonă, repertoriu obligatoriu;
- **Iunie 1993** – „*Vocile Primăverii*”, pentru prima dată trec Prutul, participând la concursul coral din București – *Sala Radio*, București. Înainte de evoluare la concertul final la *Casa Radio*, corala vizitează Patriarhia și primește binecuvântarea Preafericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Române;
- **Octombrie 1994** – zilele „**George Enescu**”, ediția a **XVIII-a**, împreună cu **Orchestra Camerală din Botoșani** condusă de maestrul Liviu Buiuc și solistele *Ateneului Român* din București – *Bianca Manoleanu* și *Liliana Seropian* – *Filarmonica* și *Teatru „Mihai Eminescu”*, Botoșani;
- **Decembrie 1994** – spectacole de colinde și muzică sacră la **Palatul Culturii, Biserica „Trei Ierarhi” și Catedrala Mitropolitană, Iași**;
- **Mai 1997** – Festivalul-concurs „**Gavriil Musicescu**” (150 ani de la naștere); *Podul de cântece*: **București-Chișinău-Tiraspol, Sala cu Orgă, Filarmonica Națională, Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Palatul Feroviarilor, Academia de Muzică și Palatul Național**, Chișinău;
- **Iunie 1997** – turneu: *București, Sinaia, Săpânța, Iași, Piatra Neamț, Suceava, Rădăuți, Putna, Nemțișori*;
- **Mai 1999** – spectacol coral consacrat jubileului a **50 ani ai Consiliului European**, în colaborare cu *Centrul de Documentare a Consiliului European de la Chișinău, Filarmonica Națională*;
- **25 decembrie 2004** – Concertul Jubiliar „**Roua Veșniciei**”, marcând **25 ani de activitate artistică a acestei formații corale**;
- **14 februarie 2005** – „*Vocile Primăverii*” l-au omagiat pe *poetul și academicianul Gri-gore Vieru* cu prilejul celei de-a **70-ea aniversare**, *Ginta Latină*, Chișinău.

De oricâtă pricepere ar da dovadă dirijorul în activitățile corale cu copiii, el nu poate atinge performanțe în afara unui repertoriu adecvat, care să cuprindă muzica de calitate, ca gen și stil, să corespundă cerințelor artistice, să fie acceptabilă, ca realizare, să aibă priză la spectator.

Repertoriul corului de concert (cl. VI-IX) trebuie să cuprindă creații pentru copii piese din patrimoniul național, melodii folclorice aranjate pentru formații corale de copii, cântece și coruri de compozitori români, coruri preclasice, clasice și contemporane din creația corală universală.

Fiecare profesor-dirijor, alcătuiind repertoriul corului, poate și trebuie să apeleze la creații care corespund înalțelor exigențe artistice și posibilităților vocilor copiilor.

Partea de bază a repertoriul rezervat pentru studiere trebuie să corespundă pe deplin posibilităților de interpretare ale colectivului, o altă parte să le depășească, iar treia – să fie mai ușoară decât nivelul atins în prealabil.

Planul de activitate al formației trebuie să prevadă repetiții, manifestări artistice, pe de o parte se valorifică activitățile legate de cântul coral – elevii bucurându-se de aprecierea publicului, iar pe de altă parte, se realizează creșterea colectivă a interpretării și a trăirilor emoționale, dacă bineînțeles piesele respective au fost în prealabil suficient realizate din punct de vedere interpretativ.

Să remarcăm, de asemenea, faptul că în cadrul repetițiilor, și a manifestărilor artistice se poate realiza cu succes una din cele mai dificile probleme educative și anume disciplina. Pentru aceasta, este absolut necesar să se ia măsuri organizatorice, care să asigure ordinea intrării și ieșirii coriștilor din sala de repetiții și, respectiv, din scenă, precum și amplasamentul corespunzător pe partide corale pentru a preveni orice tulburări. Elevii, odată deprinși cu ordinea și disciplina știu s-o aprecieze, s-o respecte și s-o dorească în orice împrejurare similară.

Fiecare manifestare artistică este un anumit bilanț al formației, de aceea numărul lor trebuie să fie limitat. Așadar, fiecare formație corală trebuie să desfășoare anual nu mai puțin de 2-3 manifestații pentru corul pregătitor – clasa I; 3-4 pentru corul mic și mediu, clasele II-III și IV-V; iar corul de concert – clasele VI-IX nu mai puțin de 5-6 concerte în decursul unui an școlar.

În paralel cu activitatea artistică și pedagogică, am desfășurat o intensă activitate didactică.

Cunoscând deficitul de repertoriu pentru copii de diverse vârste am publicat:

Lucrări didactice: „**Organizarea corului de copii**”, 1982; „**Metodica predării muzicii în clasele pri-**

mare” (în colaborare cu prof. Pavel Delion, Iași).

Culegeri îngrijite: „**Creații corale clasice**”, 1980; „**Cântare limbii române**”, 1990; „**Să cânte copiii**”, 1997.

În colaborare cu poetul Grigore Vieru: „**Poiana privighetorilor**”, 1982; „**Cine cântă nu e singur**”, 1983; „**Dimineața copiilor**”, 1984; „**Florile dalbe**”, 1985; „**Peste țară cântec zboară**”, 1986; „**Cântul roțește pământul**”, 1987; „**Vino, mirare**”, 1989; „**Dreptatea izvorului**”, 1990; „**Să cântați ca niște frați**” și „**Vocile Primăverii**”, 1992; „**Lăsați copiii să vină la mine**”, 1994; „**Cu noi este Dumnezeu**”, 1999 etc.

Sunt gata pentru țipar:

„**Să trăiască visele**”, crestomație de muzică corală din patrimoniul național, în colaborare cu Grigore Vieru;

„**Roua Veșniciei**”, crestomație din muzica instrumentală a compozitorilor celebri universali, în transcripție pentru cor de copii, pe versurile poetului Grigore Vieru;

„**Împărăția minunilor**”, *abecedarul muzicii, manual pentru clasele I-II (gimnaziu și școli cu studierea aprofundată a muzicii corale; școli primare de muzică și de arte; școli populare de arte; licee de muzică și de arte).*

A fost scris în stele ca acest cor să strălucească și peste trei decenii, iar în sălile de concert să evolueze cu talent și dezinvoltură noi copii, purtând girul, denumirea și blazonul „**Vocilor Primăverii**”. Gloria, aprecierile și laurii se traduc, până la urmă, în ore de repetiții, asemănătoare poate doar cu antrenamentele sportivilor de performanță, muzica suprimând alte priorități.

Pot să afirm că mi-am purtat cu demnitate și responsabilitate generațiile de „Voci...” prin „decorul” uneori extenuant al partiturilor muzicale, dar și al orelor de educație, astfel că cei trecuți prin Școala „Vocilor Primăverii” s-au format înainte de toate ca personalități și apoi ca oameni de artă sau profesori.

* * *

Câteva opinii ale unor distinși oameni de cultură:

„*Vocile Primăverii*”, o valoare cu iotul ieșită din comun: repertoriu deosebit de dificil, dar lucrat la filigram, lucrat la amănunt, încât de piatră dacă ai fi, tot întri în vibrație grație acestor minunați copii și acestui mare maestru.

Jean Lupu, dirijorul Corului

„*Symbol*”, București

„*Vocile Primăverii*” este cea mai efectivă corală a copiilor și adolescenților. Ele sunt simbolul renașterii noastre spirituale, căci, după atâtea vijelii sociale, după atâtea răsturnări de valori se află în centrul cosmosului sonor al lumii copiilor ... al umanității.

Andrei Tamazlăcaru, Uniunea
Muzicienilor

Miracolul copilăriei însoțit de miracolul muzicii – oare nu e aceasta cea mai scilpitoare fericire pentru copiii de la „*Vocile Primăverii*”, în sufletele cărora răsună cea mai frumoasă muzică din lume?!

Iulia Țibulschi, compozitoare,
Germania

Poclon adânc semănătorilor de frumos!

Mulțumesc, copii frumoși!

Să ne trăiți cât veacul – maestre Ștefan Andronic!

Dăruiește-i, Doamne, poetului Grigore Vieru nemoartea!

Ion Melniciuc, profesor universitar

Orice s-a întâmplat și se întâmplă frumos în viața noastră poate fi încadrat în cele șapte note muzicale:

DO – Dorința de carte și dragostea de Țară!

RE – Refugiu în lumea muzicii ori de câte ori simțim nevoia.

MI – Miracolul împlinirii după orice succes!

FA – Farmecul viselor împlinite.

SOL – Solemnitatea clipei de acum!

LA – Lacrimi de bucurie în ochii părinților noștri.

SI – Simțire și trăire românească!

Pentru toate aceste minuni maestre Ștefan Andronic aveți toată stima și recunoștința noastră.

Cristina Scelifos, clasa a IX-a
(serata de absolvire)

Toate aceste minuni se pot încadra în incinta unei singure instituții de învățământ modern, unde își găsesc locul cuvenit pe portativul instruirii și educației deopotrivă: **matematica, chimia, româna și engleza, muzica, arta plastică, coregrafia și istoria etc.**

Absolvenții acestor instituții preuniversitare îi vor cunoaște și îndrăgi la fel de mult pe **Bach și Newton, Mozart și Mendeleev, Ceikovski și Repin, Enescu și Eminescu.**



ARTĂ ȘI IDEOLOGIE: VECHI TRADIȚII ROMANE

*ART ET IDEOLOGIE:
ANCIENNES TRADITIONS ROMAINES*

Ioana-Iulia OLARU

Lector universitar, doctorand
Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design
Universitatea de Arte George Enescu, Iași, România

Cette étude est un bref essai sur l'évolution du bas-relief romain, depuis la République et jusqu'à l'aube du christianisme, avec des références aux oeuvres qui ont une importance essentielle pour ce domaine artistique de la propagande impériale. Nous ne prétendons pas à l'exhaustivité de la présentation des oeuvres de cette époque, et encore moins à une analyse stylistique ou artistique complète. Nous nous sommes limités aux oeuvres qui mettent en évidence les moyens auxquels faisait appel l'art du temps dans le but de manipuler la conscience des masses.

Fenomenul de convertire a artei în instrument de propagandă a fost considerat întotdeauna ca una din caracteristicile sistemelor politice din epoca modernă. Însă o incursiune în istoria Romei antice ne surprinde prin iscusința de a manipula opinia publică din acele timpuri prin intermediul vizualului. Astfel, influența artelor asupra mentalității, conlucrarea artei „oficiale” cu puterea socială – aceste tertipuri utilizate de diverse regimuri în perioada contemporană, au de fapt tradiții foarte vechi. Vom încerca să ilustrăm această afirmație printr-un studiu al **basoreliefului roman**, care a purtat un rol important în consolidarea puterii imperiului.

Statuara care rotunjește un volum este o artă specifică spațiului, ca și arhitectura, care dispune și edifică în spațiu construcții. Basorelieful depinde de suprafața-suport și este, în ultimă instanță, o compoziție în plan, care însă, față de pictură și desen, poate sugera perspectiva și cu alte mijloace. Prezintă și jocul cu lumina

și umbra, ca și desenul, dar este legat și de formă. Găsim în basorelief, prin însăși definiția acestei arte, detașarea de limitele planului și relația formelor cu exteriorul, întrepătrunderea lor cu spațiul în care se află. În funcție de înălțimea acestui relief, uneori se ajunge chiar până la limita cu sculptura ronde-bosse, așadar un adevărat curaj în depășirea planității și pătrunderea în lumea 3D. Acțiunea luminii captată de aceste forme are și ea un rol important, în funcție de orientarea ei, creând un joc de valori care vor accentua sau vor atenua perceperea volumului.

Toate acestea erau cunoscute și aplicate, la diferite nivele, de sculptorii romani, dar, pe lângă tehnicile și stilurile acestui domeniu artistic, pentru artistul de atunci subiectul era important: facilitatea recunoașterii întâmplărilor, impusă de narațiunea istorică (atât de îndrăgită de romani), precum și rapiditatea lecturării imaginilor au fost dintotdeauna aspirațiile reprezentărilor lor

plastice. Acest lucru era rezolvat prin claritatea discursului plastic, scop pentru care erau necesare emfaza și retorismul, deoarece artistul dorea să impună spectatorului „trăirea” poveștii, introducându-l în scenă. Temporal, întâmplarea nu rămânea într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat, ci se stabilea în realitatea înconjurătoare, devenind însă, în același timp, și un stimulent pentru măiestria artistului.

Iar propaganda politică a rămas până la sfârșit o caracteristică a întregii arte romane, dar mai ales a acestui domeniu de cumpănă între planitate și spațial, o artă care nu îngheată într-un anumit tip, ci cunoaște permanente reveniri, însă mai ales pași înainte, pași pe care îi vom parcurge și noi treptat pentru a înțelege rolul basoreliefului roman ca factor de influențare a opiniei publice.

De la sarcofagul consulului Lucius Cornelius Scipion Barbatus, cu un decor arhitectural de tip grec¹, o dată cu expansiunea imperială a Romei basorelieful se modifică: începe declinul artei de influență elenistică. Ia naștere o artă funcțională, care întărește prestigiul statului, al conducătorului, dar și al familiei, al cetățeanului chiar, o adevărată artă propagandistică, după modelul celei

specifice despotismului oriental. S-a cerut inventarea unui nou tip de relief, un relief istoric: narativ și comemorativ, unde semnificația scenei nu mai apare la o primă privire, ca până atunci, ci se explorează fragmente separate ale existenței, ca într-o „dare de seamă”, lipsită însă de finețea și inventivitatea grecilor. Această artă, care pune în evidență forța, adresându-se mai mult simțurilor decât intelectului, va fi un instrument puternic al legitimării puterii, un garant al câștigării admirației poporului de către noii stăpânitori.

Încă în cel mai „bătrân” basorelief roman din marmură păstrat, *Altarul lui Dominitus Ahenobarbus* (fig.1), cea mai veche comemorare a unui sacrificiu public², se vor contura cei doi poli stilistici viitori: eleganța fanteziei și detalierea narativă. Aici acest lucru se traduce prin conjugarea fundalului rafinat – cu arta triumfală (continuitate a poveștii, dispunere paratactică, perspectivă ierarhică, detaliere).



Fig. 1

În „Secolul lui Augustus” basorelieful exprimă ideologia unui singur individ: conducătorul suprem, un zeu aproape – împăratul –, promotor al unei arte dinastice, de o

¹ Citatele grecești (sub motivul volutei – friza dorică, cu metope și triglife și cu o cornișă ionică, profilează o simplitate florală, fără adâncime; este un relief netipic pentru arta romană de mai târziu) dezvăluie dorința celor bogați de a rupe cu tradiția centro-italică, dorință manifestată așadar încă de la începuturi. Cf. Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord), *Istoria artei*, București, Ed. Univers enciclopedic, 2006, p.251

² Claude Frontisi (coord.), *Istoria vizuală a artei*, București, Enciclopedia RAO, 2003, p.60.

virtuozitate tehnică dusă la extrem. Aspectul oficial, propagandistic al artei imperiale timpurii se regăsește în *Ara Pacis Augustae* (fig.2), un înalt exemplu de sinteză artistică. Figurile au individualitate, fără să ajungă însă la nivelul redării particularităților fizionomice de mai târziu, elementele sunt redade pe mai multe planuri, dar lipsește spațiul, aerul, decorul. Personajele par doar volume dispuse în planuri diferite. În ciuda acestor căutări stilistice, împăratul iese în evidență prin procedeul orientării privirilor celorlalți spre el, deși el încă este amestecat în mulțime.

După *Ara Pietatis Augustae* (fig.3), monument reprezentativ pentru diversitatea ce caracterizează începutul de secol I d.Hr. (unde deja personajele sunt dispuse grupat și într-o mare varietate de poziții, într-un cadru topografic foarte concret – o noutate în relieful roman, regășibilă ulterior –, volumele sunt mai puternic evidențiate, într-un relief picturalizat, cu lumini și umbre, în opoziție cu lumina neutră a reliefului augustan) – arta va urma căi noi. În netradiționalele *Reliefuluri ale Cancelariei* (fig.4), reprezentarea intimității dintre împărat și oamenii de rând va atinge culmi mai înalte ca niciodată. Iar reliefulurile iluzioniste de pe *Arcul lui Titus* (fig.5), unde impresia generală va fi de 3D (profunzimea este accentuată aici prin înclinarea panourilor față de verticală, în partea de sus fiind retrase, iar reliefulurile proiectate înainte; efectul pictural, aproape impresionist³, este realizat și prin pierderea treptată a fundalului, ulti-

mul plan fiind realizat în relief foarte jos) – figurile depășesc cu mult mărimea obișnuită, iar supraînălțarea, frontalitatea și detașarea împăratului sunt atribute artistice ale noului ritual de curte (trăsături instituite peste cam o sută de ani), aici evitându-se însă hieratismul prin spontaneitate, personajele reale se asociază alegoric zeilor.

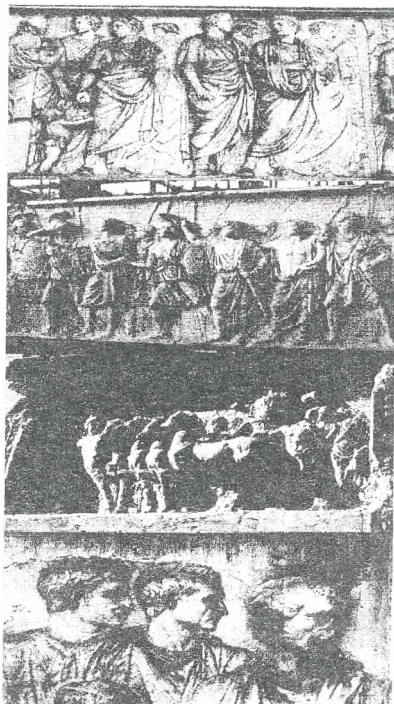


Fig.2 - 5

Maturitatea estetică și tehnică la care ajunsese arta celui de-al II-lea secol d.Hr. este reflectată impresionant de *Columna lui Traian* (fig.6), prima coloană sculptată cu reliefuluri, un exemplu de propagandă politică prin conceptul redării unei narațiuni în imagini. Stilistic, personajele, individualizate etnic, se deplasează într-un cadru care le înglobează; dar dimensiunii spațiale i se adaugă dimensiunea temporală: acest spațiu este animat, derularea faptelor este extraordinar de rapidă, în opoziție cu

³ Alois Riegl, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, București, Ed. Meridiane, 1983, p.125-126.

redarea de până atunci – simultană – a unei acțiuni. Scurgerea timpului pe Columnă (o inovație, de altfel) este realizată prin trecerea de la o scenă la alta ca într-un film cinematografic, cu câteva întoarceri în timp. Reliefurile reușesc, în mod singular poate, o sinteză între foarte vechile scheme elenistice și gustul oriental – și tendințele originale manifestate treptat în basoreliefurile romane. Pe de altă parte, ea este, înainte de toate, un monument propagandistic tipic, multe scene fiind incluse doar pentru a demonstra superioritatea oștirii romane. În plus, pe lângă glorificarea armatei, această coloană este și un imn pe care împăratul și-l închină lui însuși: el este redat ca un șef omniprezent, care domină situația – nu prin procedeele obișnuite ale artei oficiale (mărire, frontalitate, supraînălțare sistematică) întâlnite anterior, ci prin dispunerea personajelor, prin jocul privirilor celorlalți. Chiar dificultatea perceperii imaginilor din vârf poate fi explicată prin simbolismul acestui monument, care poate reprezenta doar pur și simplu triumful, prin doar prezența sa...

O îmbinare între detașarea de la *Ara Pacis*, dinamismul de pe *Ara Pietatis*, iluzia spațială din *Arcul lui Titus* și intimitatea personajelor din *Reliefurile Cancelariei* – aceasta este decorația de pe *Arcul de la Benevento* (fig.7). Unitatea compozițională este realizată tocmai prin procedeele propagandistic al repetiției personajului imperial, în plus și supradimensionat, dar fără ostentație. Începe acum, o dată cu Antoninii, Antichitatea Târzie, o perioadă cu trăsături aparte, atât stilistice și tehnice, cât și ideologice, reflectate în iconografie. Este folosită perspectiva ierarhică, apare incidental conturul

adâncit, un procedeu optic pictural, iar naturalismul elenic este înlocuit de simbolismul decorativ. În panourile din epoca lui Commodus, înglobează mai târziu în *Arcul lui Constantin*, Marc Aureliu (ulterior transformat în Constantin) este înfățișat tronând, înconjurat de personaje mai mici decât el, așa cum vor fi reprezentați, în arta creștină, Hristos împreună cu apostolii și oamenii de rând. Apărut anterior pe *Columna lui Traian*, se afirmă acum un procedeu stilistic, folosit și el în scopul întăririi puterii conducătorului, care constă în includerea noastră, a spectatorilor în compoziție, împreună cu personajele redade întoarse cu spatele, pentru a-l privi pe împărat, reprezentat cu fața spre noi.

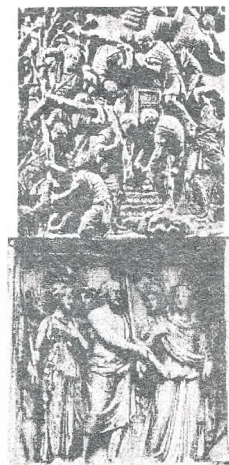


Fig. 6 - 7

Un stil schimbat se constată și în *Columna aureliană* (fig.8), în care noblețea și demnitatea de pe *Columna lui Traian* au fost înlocuite de un expresionism provocator al scenelor de masacr. Stilul Antichității Târzie se simte în încadrarea împăratului de cele două personaje care îl scot în evidență. Continuitatea de pe *Columna traiană* nu se mai regăsește aici, iar factorul timp este

neglijat prin dispunerea pe aceeași secțiune verticală a scenelor înrudite, nu în desfășurare cronologică împrejurul corpului coloanei. Soclul *Coloanei antonine* (fig.9) prezintă aceeași diferență stilistică a două scene – ca pe *Altarul lui Domitius Ahenobarbus*. O opoziție puternică se regăsește între sobrietatea și schematicismul *Apoteozei* lui Antoninus și a Faustinei – și stilul plebeean al scenei *Decursio* (însăși pătrunderea artei plebeie în lucrările oficiale este o trăsătură esențială a artei antice târzii), aceasta din urmă cu un relief accentuat, proporții incorecte, detalii, perspectivă pe registre suprapuse, spațiu comprimat. O dată cu domnia lui Adrian se statornicise ritul înhumării în sarcofage decorate cu un relief elaborat (moda înhumării în locul incinerării începuse o dată cu domnia lui Traian)⁴. Această noutate duce la o răspândire excepțională a basoreliefurilor private, în ornamentația cărora se constată o nouă pătrundere a modelelor elenistice, un exemplu tipic fiind *Sarcofagul din Portonaccio* (fig.10), unde regăsim expresivitatea dusă la exagerare a scenei de luptă, foarte aglomerată și tensionată.



Fig. 8



Fig. 9

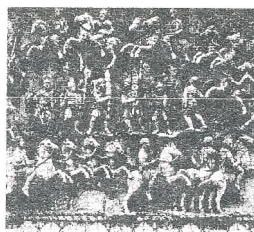


Fig. 10

În secolul al III-lea și începutul secolului al IV-lea d.Hr, Imperiul Târziu introduce o estetică nouă în artă, care susține puternic de la început, idealul dinastic. *Arcul lui Septimius Sever* din Leptis Magna (fig.11) (nordul Africii) (orașul de origine al acestui prim împărat non-european) glorifică pe împărat și pe familia sa, dar nu în scene ce redau evenimente reale, ci în compoziții în care narativismul a dispărut, unde totul este doar o reprezentare generală a unui împărat în glorie. Respectând convenția estetică a Antichității Târzii, elementele sunt subordonate ierarhic față de împărat, care privește spre noi, spectatorii, în timp ce celelalte personaje îl privesc pe el. Frontalitatea carului cu cai și a oamenilor (redare condiționată de lungimea frizei) era o trăsătură a artei populare – a cărei prezență atenuază caracteristicile artei oficiale. Procedeul folosit în decorul marelui *Arc al lui Septimius Severus* din Forul Roman (fig.12) sunt cele ale picturii omagiale: perspective cavaliere, diferențe de scară, detalii. Grupul imperial și soldații se dizolvă parcă în două mase nedefinite. Împăratul este prezentat în fața unui mulțimi omogene, puse în evidență de semicercul ostașilor. Acest baroc flavic⁵ denotă dispariția stilului tradițional,

⁴ David Piper, *The Illustrated History of Art*, London, Crescent Books, 1991, p.50.

⁵ Niels Hannestad, *Monumentele publice ale artei romane*, București, Ed. Meridiane, 1989, p.208-209.

Winckelmann numind reliefurile chiar proaste, mirându-se cum a putut arta să decadă atât de mult în cei doisprezece ani de la moartea lui Marc Aureliu⁶. Dar este posibil să fie de fapt vorba despre renunțarea împăratului – în cazul monumentelor din Roma – la virtuozitatea unor artiști experimentați (care au realizat decorul arhitectural de la Leptis), în dorința de a introduce un modernism stilistic⁷.

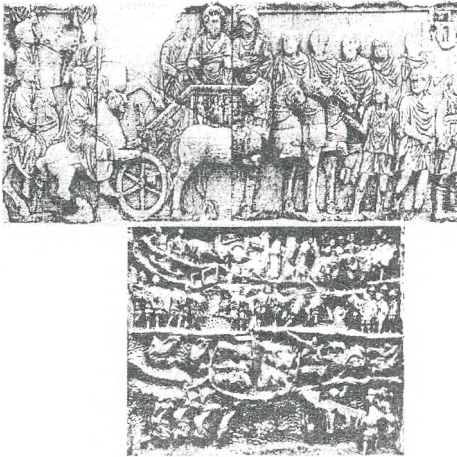


Fig.11 – 12

În timpul Tetrarhiei, relieful oficial roman va fi înlocuit treptat de cel de pe sarcofage. Somptuosul *Sarcofag Ludovisi* (fig.13) înfățișează un general roman ca pe un împărat, într-o scenă suprapopulată dar foarte realistă, în care agitația personajelor nu lasă să se întrezărească fundalul, altorelieful fiind foarte accentuat (efectul optic al jocului de umbră și lumină era sporit inițial prin aurire). Dar, în spatele acestui haos aparent, compoziția respectă scrupulos sche-

mele tradiționale, la care se adaugă corectitudinea reprezentării spațiului. Aceeași decoratie excesivă, care dizolvă parcă structura construcției, se găsește și la *Arcul lui Galerius* de la Salonic (fig.14) (orașul de reședință al acestui împărat). Marca Antichității Târzii se detectează în scena sosirii împăratului după victoria împotriva perșilor, unde fastul și perspectiva ierarhică vor deveni un model pentru redarea viitoare a intrării lui Hristos în Ierusalim. (...Un contrast puternic față de *Arcul lui Traian de la Benevento*, unde împăratul este egal cu supușii...) Și aici motivul tronului și poziția lui dominantă sunt ilustrative pentru arta Antichității Târzii, fiind regăsite, ulterior, în iconografia creștină.

Împăratul Constantin se folosește de creștinism pentru restaurarea unității Imperiului. Arcul ridicat lângă *Colosseum* (unde foarte curând vor fi martirizați creștinii!), dedicat victoriei lui Constantin împotriva lui Maxențiu (fig.15), este ultimul arc omagial construit la Roma. Ca ornamentație, arcul este împodobit cu sculpturi de împrumut, iar indiferența față de tradiție e mai puternică decât ceea ce se vroia o recunoaștere a acesteia⁸. Stilul frizei este o continuare a celui de pe *Arcul lui Galerius*, dar asemănarea cu arta romanică a Evului Mediu e tot mai evidentă: într-o compoziție 2D, împăratul, înconjurat de senatori, stă pe tron, în plină centralitate, frontalitate și simetrie, figura lui atrage imediat privirea, el tronând pe un soclu înalt. Relația dintre figuri și fond este realizată printr-un efect pictural, optic. Baza *Obeliscului lui Teodosius* (fig.16) din hipodromul din

⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Istoria artei antice*, vol. II, București, Ed. Meridiane, 1985, p.106.

⁷ Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier, *op. cit.*, p.296.

⁸ David Piper, *op. cit.*, p.53.

Constantinopol are un stil prin care a fost deschisă o ușă spre reprezentările lui Hristos de pe portalurile romane: realismul este înlocuit de neglijarea proporțiilor corecte, de lipsa profunzimii spațiale, de atenția pentru detaliu, de simetrie, de ordine ierarhică. Reliefulurile acestea exprimă cu adevărat plasticitatea limbajului Antichității Târzii.

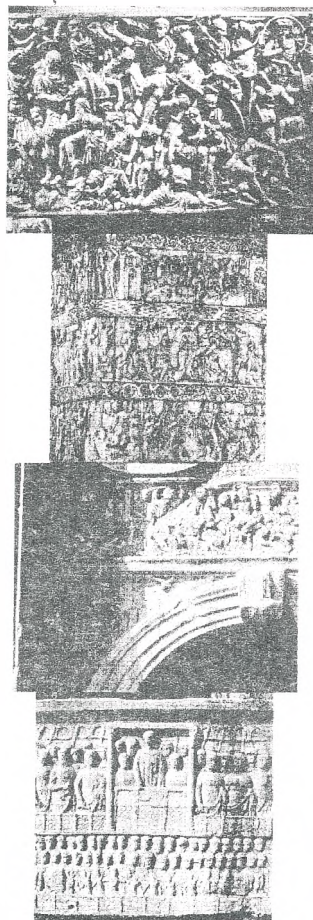


Fig.13 - 16

În creștinismul de început, dezvoltat doar după recunoașterea oficială a noii religii, reprezentarea lui Hristos devine tema centrală a artei – Lui și însoțitorilor Săi conferindu-li-se iconografia și simbolistica împăratului și ale curții imperiale. Hristos era împăratul din

cer, echivalent al împăratului de pe pământ. Ca urmare, Biserica se transformă în servitoarea curții și a împăratului, ca o grațitudine pentru recunoașterea creștinismului ca religie oficială. Cultul împăratului și ceremonialul curții intră în ritualul religiei, iar arta creștină devine arta oficială, sub protecția împăratului, care conducea și ca șef religios. Se schimbă iconografia, elementele păgâne capătă conotații creștine. Din domeniu major în epoca greco-romană, sculptura a devenit un auxiliar al arhitecturii religioase, devenind tot mai picturală, dar, oricum, bisericile timpurii nu au exploatat foarte mult sculptura. Atelierele au continuat ornamentarea cu sculpturi a sarcofagelor, dar și prelucrarea fildeșului în opere miniaturale (de altfel, singurele care se puteau obține din acest material). Din categoria acestora din urmă, în ceea ce privește arta laică menționăm dipticurile dăruite de împărați și consuli cu ocazia investiturii. Un exemplu renumit este *Fildeșul Barberini* (fig.17), unde placheta din mijloc înfățișează un împărat călare, probabil Constantin cel Mare (dar apariția lui Iisus cu gestul binecuvântării specific bizantin și sugestia prezenței unor trimiși indieni indică o perioadă mai târzie)⁹. Revenind la sarcofage, acestea constituie una dintre principalele forme de sculptură paleocreștină romană. *Sarcofagul Sfintei Constanza* (fig.18), fiica lui Constantin, este o reflectare artistică tipică a autorității imperiale. Iconografic, compoziția este deschisă, cu un caracter mai mult sim-

⁹ Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, București, Ed. Didactică, 1967, p.98.

bolic, elementele figurative – amorași culegând struguri – armonizându-se cu elementele decorative – spiralele viței-de-vie. Concepția antică despre relief se face simțită în aparenta lipsă a fondului, care nu mai evidențiază forma, ci devine spațiu¹⁰.

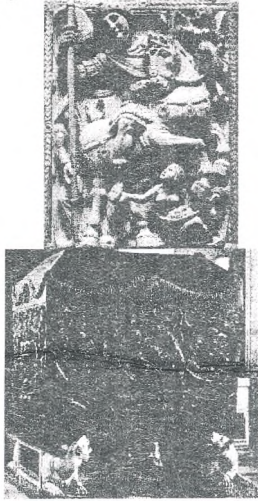


Fig.17 - 18

Așadar, am văzut cum, fie că se recurgea la extrase sau la influențe elene, fie că se realizau sinteze în care naturalismul se îmbina cu simbolismul, păgân sau creștin, împăratul (și implicit cetățeanul roman) vedea în special utilitatea basoreliefului, care era numai un instrument întrebuintat, cu calcul, pentru a spori efectul unor monumente și așa impresionante. Una dintre constantele importante ale reliefului roman este

¹⁰ Caracteristică epocii romane târzii este această tratare a fondului ca spațiu, cu menținerea figurii individuale ca centru de interes; acest lucru se poate realiza doar dacă sunt reprezentate izolat puține figuri. Când sunt multe personaje, ele apar într-un șir lat, cele din spate sunt reduse la capete, fondul liber dintre ele dispărând. Cf. Alois Riegl, op. cit., p.129-131.

realismul, care permitea atunci popoului înțelegerea rapidă a mesajului, precum și recunoașterea portretelor împăratului și ale familiei imperiale, în lipsa altor mijloace, în cele mai îndepărate colțuri ale Imperiului. Altă constantă este narativismul, care fixa în memoria urmașilor – oameni pentru care imaginile erau mult mai convingătoare și mai accesibile decât scrierile – faptele mărețe ale conducătorului, care îi legitimau puterea.

Împăratul a știut la fel de bine să își atragă poporul de partea sa – și prin redarea, pe scene, a unei intimități care îi permitea amestecul printre ceilalți, singularizat fiind doar prin traseele privirilor anturajului – și prin omniprezența sa pe colonne – și prin frontalitatea, centralitatea, perspectiva ierarhică, privirea sa ațintită asupra noastră, din timpul Antichității Târzii. ...Însă mai ales prin strategia de a accepta o religie pentru a și-o atrage apoi de partea sa, servindu-se de Biserică, dar și de artă: Hristos a fost dotat cu atributele iconografice imperiale, dar i-a și împrumutat, la rândul său, împăratului, divinitatea.

În concluzie, putem afirma că rolul propagandistic al basoreliefului roman, ca și al întregii artei romane, este de necontestat. Indiferent de materialul folosit, de înălțimea reliefului, de modernismul acestuia sau, dimpotrivă, de întoarceri la academismul rece, totul era pus în slujba politicii imperiale.

Bibliografie selectivă

1. Bell, Julian, *Oglinda lumii: o nouă istorie a artei*, București, Ed. Vellant, 2007.
2. Bloch, Raymond, Cousin. Jean, *Roma și destinul ei*, vol. I, II, București, Ed. Meridiane, 1985.
3. Brilliant, Richard, *Arta romană de la republică la Constantin*, București, Ed. Meridiane, 1979.
4. Châtelet, Albert Bernard, Groslier, Philippe (coord), *Istoria artei*, București, Ed. Univers enciclopedic, 2006.
5. Delvoye, Charles, *Arta bizantină*, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1976.
6. Fleming, William, *Arte și idei*, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1983.
7. Frontisi, Claude (coord.), *Istoria vizuală a artei*, București, Enciclopedia. RAO, 2003.
8. Gramatopol, Mihai, *Arta imperială a epocii lui Traian*, București, Ed. Meridiane, 1984.
9. Hannestad, Niels, *Monumentele publice ale artei romane*, vol. I, II, București, Ed. Meridiane, 1989.
10. Hollingsworth, Mary, *Arta în istoria umanității*, București, Enciclopedia RAO, 2004.
11. Kagan, M.S., *Morfologia artei*, București, Ed. Meridiane, 1979.
12. Piper, David, *The Illustrated History of Art*, London, Crescent Books, 1991.
13. Riegl, Alois, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, București, Ed. Meridiane, 1983.
14. Talbot Rice, David, *Art of the Byzantine Era*, London, Thames and Hudson, 1993.
15. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei europene*, București, Ed. Didactică, 1967.
16. Vulpe, Radu, *Columna lui Traian*, București, Ed. Sport-Turism, 1988.
17. Winkelmann, Johann Joachim, *Istoria artei antice*, vol. I, II, București, Ed. Meridiane, 1985.



Ion GAGIM, Dicționar de muzică,
Editura Știința, Chișinău, 2008



REPERE ALE MITOLOGIEI SLAVE ÎN PROVERBE ȘI ZICĂTORI

SLAVIC MYTHOLOGY BENCHMARKS
IN PROVERBS AND SAYINGS

Ilie DANILOV

Conferențiar doctor, Catedra de Slavistică Petru Caraman
Universitatea Alexandru Ioan Cuza din Iași

This paper begins with the study of Slavic mythical and historical conscience moments have been seriously grounded in a series of proverbs that have been generally incorporated in the foundation of the active paremiologic background of languages as Russian, Ukrainian, Czech, Polish, etc. The proverbs, as metaphoric formulas and communicative units with a specific level of contextual universality, have appeared in the social-historic practice by means of generalization of concrete experiences of many generations; the speaker is using them to express one's opinion on a specific context. Proverbs became repositories for data (otherwise not actually attested) on culture and history of the communities within which they appeared.

Wood, water, field and household represent the four pillars of Slavic conceptions of the world and are used to weave their entire polytheistic mythology.

In primitive ages, when men were primarily hunters and harvesters (which made them considerably dependent on wood), the Slaves were worshipping wild animals considering them both ancestors and deities. Each tribe had its own totem for worshipping. These totems were usually represented by the most powerful animals or birds (the bear, the wolf, the eagle, etc.) which, by primitive beliefs, were protecting people from malignant spirits. The religious propaganda launched against paganism, almost simultaneously with the Slaves' Christianization, wiped the totemic animals' protective virtues out of the human conscience, imposing only their malefic side.

The Slavic proverbs on wolves – quite numerous – have a genetic essence. The negative side (ferocity, rapacity, greed) only of these mythical animals, were once respected and even worshiped. In paremiology, the bear is – just like the wolf – appearing as an enemy of the householders in the villages next to wooden areas, while the fox is sly, a thief, a liar, and always able to justify any failure. The eagle can be found in fewer Russian proverbs, but not with a prerogative nuance like the bear, the wolf or the fox.

A generous topic in Slavic languages paremiology is the confrontation between the devil and the woman (witch, old woman), although most proverbs inspired from Slavic mythology are usually built-up around spirits.

Se știe că mitologia slavă nu a avut un suport epic de consistența celui grecesc, sau, cel puțin, el n-a ajuns într-o formă clară până la noi. La slavi n-a existat un Homer al lor care să lase miturile neamului său urmașilor de peste generații.

„Istoria cercetărilor religiilor slavilor este o istorie a dezamăgirilor”, afirma cunoscutul slavist

Stanislav Urbančik, întrucât din epusul mitologic precreștin au ajuns până la noi doar niște resturi fragmentare, risipite în diferite specii folclorice (în basme, byline și cântece), în credințe, obiceiuri și superstiții. Toate domeniile menționate ale culturii populare pot fi interpretate ca o reflectare a conștiinței mitice și istorice a slavilor, care a dat un impuls oamenilor

de știință pentru reconstituirea și studiul eposului religios politeist pierdut. Această pierdere nemeritată a fost favorizată, credem, de cel puțin doi factori esențiali: propaganda acerbă antipăgână a creștinismului, izbucnită cu dușmănie din chiar momentul creștinării oficiale a rușilor, și asimilarea treptată a adepților păgânismului în perioada „dublei credințe”.

Pădurea, apa, câmpul și gospodăria sunt cei patru piloni ai concepției slavilor despre lume, în jurul cărora se țese întreaga mitologie politeistă a acestora.

În perioada primitivă, când omul era, în primul rând, vânător și culegător (depindea, deci, într-o măsură considerabilă de pădure), slavii se închinau unor animale sălbatice, considerându-le strămoși și zeități. Fiecare trib avea propriul său totem căruia i se închina. Aceste totemuri reprezentau, de obicei, cele mai puternice animale sau păsări (ursul, lupul, vulturul etc.) care, conform credințelor primitive, îi apărau pe oameni de spiritele maligne. Propaganda religioasă declanșată împotriva păgânismului, aproape concomitent cu creștinarea slavilor, a șters din conștiința acestora virtuțile protectoare ale animalelor totemice, impunând doar latura malefică a acestora.

În mitologia slavă, lupii apar în ipostaza zeităților inferioare (Lupul Alb¹, Păstorul Lupilor², Lupul de

Foc³, Volh⁴ etc.). Vrăjitorii⁵, de asemenea personaje mitice, pot fi incluși și ei în această categorie, deoarece au capacitatea de a se metamorfoza și pentru că cel mai adesea se transformă în lupi. Aceste fiare sălbatice mai apar în mitologie și în postura

rii. Este considerat a fi prototipul lupului sur din basmele rusești (care îi ajută pe Ivan Țarevici și pe preafrumoasa Vasilisa).

² Păstorul Lupilor, stăpânul norilor de furtună, are în subordinea sa lupii cerești care îl urmează în haite imense. În timpul vânătorilor, acești lupi se transformă în ogari. Conform legendelor, păstorul se deplasează călare pe un lup, ținând în mână un bici lung, sau merge pe jos, în fața numeroasei sale haite, agitând un toiag pentru a se face ascultat de lupi. Imaginat ca un moșneag bătrân, se poate metamorfoza în lup pentru a se năpusti asupra oilor sau a altor animale domestice din sate. Înainte de a ataca gospodăriile, păstorul fixează pentru fiecare lup cu ce pradă trebuie să se întoarcă: unul primește sarcina să răpună o vacă, altul o oaie sau un mânz, un altul să sfâșie un om. Omul care a fost menit să cadă victimă lupului nu mai poate scăpa, oricâte măsuri de precauție și-ar lua.

³ Lupul de Foc, în mitologia slavă, era un erou cu trăsături supranaturale, care îi putea transforma în lupi sau în alte animale pe tovarășii săi de luptă pentru a obține mai repede și mai facil victoriile.

⁴ Volh, erou al bylinelor rusești, pentru a-și atinge țelul, se transforma și el în lup.

⁵ Vrăjitorii aveau capacitatea să se transforme în lupi și să-i prefacă și pe oamenii normali în aceleași fiare. Și unii și ceilalți se numeau Volkodlaci. Volkodlacul era ușor de recunoscut după părul care-i creștea sub limbă. Volkodlaci erau cei care mușcau din soare sau din lună în timpul eclipselor. Pre luat în limba română, termenul a evoluat în „vârcolac”.

¹ Lupul Alb, personaj mitic, supranumit și kneazul lupilor, îi însoțește în permanență pe Dajbog și Perun și îi ajută pe zei și pe bogatiri. Inițial, lupii erau considerați ca fiind întruchiparea forțelor binelui. În basmele slavilor, lupii n-au fost niciodată purtători ai răului. Lupul Alb este simbolul luminii solare și al bunăstă-

animalelor folosite pentru deplasarea rapidă a unor personaje fantastice¹.

În legătură cu paremiologia rusă, trebuie să subliniem că momente ale conștiinței mitice și istorice ale rușilor s-au fixat temeinic într-o serie de proverbe care, în marea lor majoritate, au rămas în fondul paremiologic activ al limbii ruse. Proverbele, *formule metaforice* dar și *unități comunicative* cu un anumit *grad de universalitate contextuală*, apărute în practica social-istorică pe calea *generalizării* experiențelor concrete pe parcursul mai multor generații, cu ajutorul cărora vorbitorul își exprimă poziția față de un anumit *context*, sunt depozitare ale unor date (neatestare altminteri) legate de cultura și istoria comunităților în sânul cărora au apărut.

Proverbele slave cu lupi, destul de multe ca număr, au ca sâmbure genetic doar latura negativă (ferocitatea, rapacitatea, lăcomia) a acestor animale mitice, respectate și chiar divinizate în vechime. Iată câteva exemple: Которую овцу волк задавит, та уж не пищит. (Oaia pe care o sugrumă lupul nu mai behăie.); Овце с волком плохо жить. (Oaia nu are trai cu lupul.); Сделайся (или: Стань) овцой – а волки готовы. (Fă-te oaie, că lupii sunt coale.); Голодный волк и завертки рвет (у саней). (Lupul flămând și legăturile (dintre hulubă și sanie le mănâncă.); Кобыла с волком тягалась: один

хвост да грива осталась. (S-a judecat iapa cu lupul: doar coada și coama i-au mai rămas.) etc.

Ursul în paremiologia rusă apare, ca și lupul, în postura de inamic al gospodarilor din satele care se învecinează cu terenurile forestiere: Что ни лучшая корова - ту и медведь задрал. (Vaca cea mai bună a sfâșiat-o ursul.); Отольются медведю коровьи слезы. (O să-i vină de hac ursului lacrimile vacii.); Кобыла с медведем тягалась, да один хвост да грива остались. (S-a judecat iapa cu ursul: doar coada și coama i-au mai rămas.); Не дал Бог медведю волчьей смелости, а волку медвежьей силы. (Nu i-a dat Dumnezeu ursului curajul lupului, iar lupului puterea ursului.). O altă ipostază în care apare ursul în proverbele și zicătorile rusești este cea de animal îmblânzit, legat în lanț și purtat prin sate și prin bâlciuri pentru a-i distra pe oameni: И медведя плясать учат. (Și ursul învață să danseze.); Медведь-то новый, да поводилицык-то старый. (Ursul e nou, dar conducătorul e vechi); Медведь не тянет (нейдет), так водильщику не лопнуть статью. (Dacă ursul nu merge, doar n-o să crape conducătorul.) etc.

Vulturul se întâlnește în puține proverbe rusești, în schimb nu este prezentat cu nici un fel de nuanță peiorativă, ca ursul, lupul sau alte animale sălbatice: Всем птицам птица орел. (Vulturul e pasărea tuturor păsărilor.); Орел мух не ловит. (Vulturul muște nu prinde.); Орлы бьются, а молодцам перья достаются. (Vulturii se bat iar voinicii se aleg doar cu penele.); Ищи на казне, что на орле, на правом крыле (Să aștepți de la stat, atât cât găsești pe vultur, pe aripa dreaptă.).

¹ Personajele mitologice inferioare de tipul vrăjitorilor și vrăjitoarelor se deplasează și ele recurgând la animale, dar niciodată la cai (rezervați în exclusivitate zeilor, eroilor, bogatrilor și chiar inamicilor față de care slavii aveau un deosebit respect). Vrăjitorii merg călare pe lupi, iar vrăjitoarele pe țapi sau pisici.

Dintre toate celelalte animale, cel mai des se întâlnește în paremiologia rusă vulpea; este șireată, hoată și mincinoasă; întotdeauna își găsește justificare pentru orice eșec: Лиса семерых волков проведет. (Vulpea păcălește șapte lupi.); Когда ищешь лису впереди, то она назади. (Când crezi că vulpea e în față, ea se află în spate.); Лиса врет, на свой хвост шлет, да оба изверились. (Vulpea minte dând vina pe coadă și amândouă și-au pierdut credibilitatea.); Лиса рано встает (Vulpea se trezește devreme.); У лисы Патрикеевны ушки на макушке (чутка). (Vulpea Patrikеевна are urechile ciulite.); Увидимся у скорняка на колочке (сказала лиса волку). (Ne vedem la sojocar pe manechin – i-a spus vulpea lupului.); Хоть и рано (говорит лиса в капкане), а ночевать придется. (Cu toate că-i încă devreme – zice vulpea în carcană – voi fi nevoită să înnoptez.).

Animalele domestice cele mai răspândite în proverbele și zicătorile rusești sunt: vaca, oaia, capra (șapul), calul, câinele, pisica. Iată câteva exemple: В Астрахани и коровы рыбу едят (соленую). (În Astrahan și vacile mănâncă pește.); Пусты бабу в рай: она и корову за собой ведет. (Dacă o lași pe babă să intre în rai, ea vine și cu vaca.); Будь здорова, как корова, плодovита, как свинья. (Să fii sănătoasă ca vaca și fertilă ca scroafa.); Голой овцы не стригут. (Oaia goală nu se tunde.); Набралась овца репьев. (S-a umplut oaia de scaieți.); За бешеной овцой не крылату пастырю быть. (Pentru o oaie turbată, nu devine înaripat păstorul.); Козла спереди бойся, коня сзади, а злого человека со всех сторон. (De șap să te păzești din

față, de cal din spate, iar de omul rău din toate părțile.); Овец не стало, так и на коз честь пала. (Au dispărut oille, așa că au ajuns și caprele la mare preț.); Гусь козлу не товарищ (не брат). (Gânsacul șapului nu-i este prieten.); Козий бог на веревочке издох. (Zeul caprelor a crăpat pripornit.); Захочет коза сена - будет у воза. (Dacă va dori capra fân, va fi lângă căruță.); Где козы во дворе, там козел без зову в гостях. (Unde sunt capre în curte, acolo vine și șapul în vizită nechemat.); Чей конь, того и воз. (Al cui e calul, a aceluia e și căruța.); Ни коня, ни воза, а хочет сесть. (N-are nici cal, nici căruță, dar vrea să se urce.); Прыгнул бы на коня, да ножки короткие. (Ar sări pe cal, dar picioarele sunt scurte.); В худого коня корм не тратят. (Nu se cheltuiește mâncarea pe un cal prost.); Конь о четырех ногах, да спотыкается. (Calul pe patru picioare, și tot se împiedică.); Казак голоден, а конь его сыт. (Cazacul e flămând, dar calul său e sătul.); Сытая лошадь меньше съест. (Calul sătul mănâncă mai puțin.).

Foarte multe unități paremiologice rusești au apărut pe baza noțiunilor antonime „бог” („zeu”, sau „dumnezeu”) și „чёрт” („drac”). Trebuie să evidențiem faptul că „бог” nu este o născocire a ortodoxiei ruse, ci a fost preluat din tradiția slavă păgână, unde existau mulți zei și zeițe („бог”, „богиня”, „боги”, „богини”), iar cuvântul „чёрт” este, de asemenea, tot o invenție a păgânismului slav, unde el denumea un spirit malefic ce pricinuia rău oamenilor. Iată câteva exemple, de asemenea proverbe: Бог дал путь, а чёрт крюк. (Dumnezeu a dat drumul, iar dracul ocolul.), Бог даст денежку, а чёрт дырочку, и пойдёт Божья

денежка в чѣртову дырочку. (Dumnezeu îți dă bănuțul, iar dracul gaura, și se duce bănuțul Domnului pe gaura dracului.); *Бог с рожью, а черт с костром.* (Dumnezeu cu se-cara, iar dracul cu focul.) etc.

În toate limbile slave, paremiologia abundă în proverbe și zicători apărute pe baza cuvintelor: чѣрт, бес, дявол (rusă), дявол, бяс (bulgară), čert, bēs, d'abel (cehă), czart, bies, diabeł (polonă). Iată câteva exemple: У богатого черт детей качает. (Bogatului îi leagăna dracul copiilor), Где черт ни был, а на устье реки поспел (поверье). (Pe unde n-a fost dracul, dar la vărsarea râului a avut timp să ajungă.), Шел бы черт на свадьбу, да попа боится. (S-ar fi dus dracul la nuntă, dar se teme de poră.), Мил черт одному сатане. (Dracul îi este drag numai satanei.) – unități paremiologice rusești; Дявола не е толкова черен, колкова го правят. (Dracul nu-i chiar atât de negru, cum îl fac unii.), Дявола не оре, не копае а учи хората на зло. (Dracul nu ară, nu sapă, ci îi învață pe oameni la rău.) – bulgărești; Čert neni tak strašen, jak se maluje. (Dracul nu-i chiar atât de fioros, cum îl zugrăvește lumea.), Čert nikdy ne spi. (Dracul nu doarme niciodată.) – cehe; Bogu służ, a czarta nie gniewaj. (Slujeste-i lui Dumnezeu, dar nici pe dracu nu-l mânâia.); Z naszego Zacharka ni Bogu swieczki, ni diabłu ogarka. (De la Zacharek al nostru nu scoți nici lumânare pentru Dumnezeu, nici muc pentru dracu.) – poloneze

O temă generoasă în paremiologia limbilor slave este cea a confruntării dintre drac și femeie (babă). Iată câteva exemple din paremiologia poloneză: Baby ani diabeł nie ocygani. (Pe muiere n-o poate păcăli nici dracul.), Bies tam nie dowiedzie,

gdzie baba dojedzie. (Dracul nici nu-și poate închipui pe unde ajunge baba.), Czart z babą nie poradzi (Dracul n-o scoate la capăt cu femeia.), Gdzie diabeł nie może, tam babę pošle. (Unde dracul nu reușește, acolo o trimite pe femeie.) etc. Proverbul Czart z babą nie poradzi. (Dracul n-o scoate la capăt cu femeia.) a apărut, după cum ne încredințează Julian Krzyżanowski¹, pe baza unei snoave populare, care a fost tipărită în anul 1570 și apoi retipărită în 1624. Redăm această snoavă în traducerea noastră:

„O femeie văduvă, nu prea tânără, dar care nu arăta totuși rău, a avut parte, într-un an, de o recoltă atât de mare, încât ea, chiar împreună cu slugile ei, nu se putea descurca să o strângă și s-o aducă acasă de pe câmp. A fost cuprinsă de îngrijorare știind ce greu era să găsești lucrători care să te ajute la treabă. Întâlnindu-se cu dracul, acesta o întrebă de ce-i așa de neliniștită. „Da tu cine ești?” îl întrebă muierea. Satan îi răspunse: „Sunt dracul.”, iar femeia: „Deci tu ești, drace! Mi-ai ieșit în cale taman la moment! Am multă recoltă pe câmp pe care aș fi dorit s-o strâng și s-o duc în hambare, dar nu găsesc lucrători, așa că te rog pe tine să mă ajuți să văd totul dus în hambar!” Dracul îi răspunse: „Femeie, dacă îmi încredințezi mie sufletul, îți culeg și-ți car totul în hambar”. Muierea zise: „Bine, drace! Îți dau sufletul, dacă îmi îndeplinești trei dorințe. Mai întâi să-mi strângi recolta de pe câmp și să mi-o duci în hambar, fără să risipești

¹ Julian Krzyżanowski, *Mądrzej głowie dość dwie słowie. Pięć centuruj przysłów polskich i diabelski tuzin*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, tom 1, p. 44-45.

nici un bob. Să-mi aduci din pădure o stivă mare de lemne și să mi le tai. După ce faci astea, vii la mine și-ți spun și a treia dorință”. Dracul a făcut totul foarte repede: avea cai vânoși și topor ascuțit. A venit la femeie să primească și a treia poruncă. Dar muierea, care de dimineață mânca ridichi, trage un vânt¹ cu glas tare și-i spune dracului: „Prinde-l și fă din el frânghie!”. Dracul, care n-a fost la școala aceea unde să învețe cum se fac frânghiile din așa ceva, a întins-o cât de repede a putut, că nu avea ce să mai aștepte de la femeie”.

Cuvântul „борат” în limba rusă veche denumea un om iubit de zei și, prin urmare, înzestrat de aceștia cu toate bunurile materiale, iar prin „небор” era denumit omul neagră de zei, urât de aceștia. Mai târziu, sensul acestui cuvânt s-a limitat la înțelesul de „sărăntoc”, „cerșetor”. Acest cuvânt („небор”) s-a păstrat în limba ucraineană cu sensul de „sărărac”, iar în limba rusă actuală, el a supraviețuit numai datorită proverbului *Вот тебе, небоже, что нам негоже*. (Ține, cerșetorul, ceea ce nouă nu ne face trebuință.).

Cele mai numeroase proverbe inspirate din mitologia slavă sunt cele construite în jurul spiritelor. Dintre acestea, cel mai des întâlnite sunt Domovoi, spiritul casei, Leșii, spiritul pădurii și Vodianoii, spiritul apelor: Вертит, как домовој на конюшне; Купил дом и с домовыми; Домовој пошутит: лошадь в подворотню протасил (изломал); Домовој тешитя, леший заводит, а водяной топит; Мутит, как водяной под мельницей.; Леший пошу-

¹ Din motive de pudoare, am evitat cuvântul vulgar folosit în snoavă, înlocuindu-l prin „vânt”.

тит - домой не пустит; водяной пошутит – утопит; Со всякой новой мельницы водяной подать возьмет (т. е. утопит человека.). În afara spiritelor amintite, apar în proverbele și zicătorile rusești, cu titlul de excepție, și alte spirite (direct sau indirect) precum: Polevoi (Домовой лешему ворог, а полевой знается и с домовым и с лешим.), Аuka (Шёл, нашёл, потерял. – zicătoare cu ajutorul căreia oamenii puteau scăpa de acest spirit), Ovinnik (Голой рукой погладит, за бедным быть; мохнатою - за богатым.) etc. Există zicătoarea rusească: Бане не сгореть, а овина не потушить, care face trimitere directă la firea și aruncăturile celor două spirite protectoare ale anexelor respective (Bannik și Ovinnik). Atât unul, cât și celălalt sunt irascibili și răzbunători, dar, în timp ce Ovinnik, atunci când se supără pe stăpânii gospodăriei, provoacă incendiul uscătoriei de snopi, spiritul băii, când se supără, îi împoașcă pe oameni cu apă fierbinte și aruncă în ei cu bolovani încinși, ceea ce este rezumat și în zicătoarea citată.

Nici într-un proverb rusesc nu apare numele lui Bannik – spiritul băii. În schimb, există foarte multe unități paremiologice structurate pe baza noțiunii de baie, cu trimitere indirectă la spiritul acesteia. Baia tradițională cu aburi a jucat dintotdeauna un rol foarte important în viața rușilor. Ea a fost privită dintr-o multitudine de unghiuri de vedere, fapt ce se reflectă și în proverbele construite pe baza ei: ca o anexă importantă a gospodăriei, necesară pentru refacerea și menținerea sănătății (Баня парит, баня правит. Баня все поправит. Когда б не баня, все б мы пропали. Баня - мать вторая.; Русского человека что парит

(баня), то и правит (лечит); Баня - мать вторая; Кости распаришь, все тело направишь; Наешься луку, ступай в баню, натришь хреном да запей квасом.; Лук да баня все правят etc.), ca loc ritual (По рукам, да и в баню (от обычая молодых)), ca mijloc de manifestare a ospitalității (Напоил, накормил и в баню сводил.), ca loc de distracție (Табак да баня, кабак да баба - только и надо; Табак да баня, кабак да баба - одна забава; Сон да баба, кабак да баня - одна забава.), ca mijloc de împăcare între soți (Черт с тобой, не живи со мной; пойдём в баню да разведемся!) etc. Dar baia este și un loc periculos care poate aduce mari neplăceri celui care nu se pricepe să-l folosească sau nu dă atenție riscurilor

la care se exprune: В бане пристало.; От бани до мазарок (могилки) недалече.; В бане пристало (болячка, чесотка и пр., говорится шутя о человеке, который заразился.); Шел в баню на ногах, а из бани на дровнях.

Singura zeităte slavă de rang înalt, pătrunsă în paremiologia rusă este Makoș, zeița fertilității, a recoltelor bogate și a destinului, însă proverbul în care este atestată a fost creat nu pentru a o preamări ci, dimpotrivă, pentru a servi propagandei antipoliteiste, dezlănțuite în perioada coabitării în Rusia a celor două credințe (creștin-ortodoxă și politeistă): *Бог не Макешь (или Мокешь), чем-нибудь да помилует.*

Bibliografie

1. V. V. Adamcik, *Slovar` slaveanskoj mifologii*, HARVEST, Minsk, 2007.
2. Aleksandr Afanasiev, *Slaveanskaia mifologia*, EKSMO-MIDGARD, M-SPb, 2008
3. Vladimir Daľ, *Poslovicy russkogo naroda*, AST-Astraľ-Hranitel', M, 2008.
4. Ilie Danilov, *Dicționar de mitologie slavă*, Polirom, Iași, 2007 .
5. Krzyżanowski Julian, *Mądrai głowie dość dwie słowie. Pięć centuryj przysłów polskich i diabelski tuzin*, tom I-III, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1975.
6. V. M. Mokieńko, Ju. A. Ermolaeva, A. A. Zajnul'dinov, *Slovar` russkich poslovic*, Astrel', M, 2007.
7. * * * *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, tom I-III, redaktor naczelny Julian Krzyżanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1970-1972.



SINTEZA DINTRE TEATRU ȘI DANS ÎN CREAȚIA SASHEI WALTZ

SYNTHESIS BETWEEN THEATRE AND DANCE
IN SASHA WALTZ'S ACTIVITY

Svetlana Târțău

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

One of the most representative and interesting figures of the young generation of Theatre - Dance background - Sasha Waltz, was mentioned within the framework of the 12th edition of the Europe Prize New Theatrical Realities. The Tranztheatre phenomenon, in different forms, is consistently and firmly emphasized and discussed, beginning with Robert Wilson's Theatre, followed by Pina Bausch, then by the Theatre - Dance of Josef Nadj, and, at last Sasha Waltz - a representative of the last generation of active choreographers from Germany.

Analyzing the performances Travelogue - Trilogie, Alle der Cosmonauten, Zweiland, Korper, Impromptus, NoBody, Insideout, we can conclude that Sasha Waltz manipulates the dancers and transforms the human body into an instrument. The performances are not created on the basis of dramaturgic or literary material; they are made up of collages, are laboured and invented during the rehearsals. The starting point is the theme that the choreographer outlines and examines from different points of view. There is a lot of improvisation during the rehearsals but it stops when the performance is finished. The Waltz performers possess a special technique of modern dance, being sensitive and having a remarkable ability of mutual communication. The modern movement's technique in the Waltz Theatre starts with the interior impulses, it is based on improvisation. It uses the infinite language of the body and that of the dynamic energy.

The choreographic creation is original; it is based on symbols, intellect, emotivity, visuality and spectacularity.

The Waltz is continuing its way that brings together the theatre and the dance initiated by Pina Bausch. The synthesis of the theatre and dance become an artistic reality that has found its sources in different evolutionary manifestations and styles of the contemporary dance of the 20th century.

Pentru al doilea an consecutiv, Ministerul Culturii al Greciei a găzduit în luna aprilie 2008, la Teatrul Național Grecia de Nord, din Thessaloniki prestigioasa instituție Europe Theatre Prize, însoțită de Europe Theatre New Theatrical Realities, care contribuie, de aproape două decenii, la crearea imaginii unei identități europene comune prin demersurile evolutive ale teatrului.

Critici de teatru, regizori, actori, dramaturgi, profesori universitari s-au întâlnit și-au prezentat lucrările, pe parcursul acestor patru zile, în cadrul unor colocvii, discuții, reprezentări, repetiții deschise publicului, pentru a verifica și a confrunta diversitatea de opinii și idei, precum și pentru a crea noi perspective în evoluția artei teatrale. Programul Ediției a XII-a a fost unul foarte vast,

atât din punctul de vedere artistic, cât și sub aspectul civic și politic.

Una dintre figurile cele mai importante ale scenei europene, Patrice Chereau, a fost menționată cu distincția *Europe Theatre Prize*, iar Krzysztof Warlikowski, Sasha Waltz și Rimini Protocoll - regizori originali, care participă prin creațiile lor la redefinirea spectacolului teatral – au fost nominalizați deținători ai trofeului *Europe Prize New Theatrical Realities*.

*Împreună, acești artiști prezintă imaginea unei Europe pe care ne-o dorim - unită, deși neunificată. Lucrările lor reprezintă cel mai elocvent exemplu al dorinței de investigație și comunicare, aceasta fiind ideea constitutivă a Europei multinaționale și multiculturală¹, – a menționat Jack Lang, Ministrul Culturii și Educației al Franței, Președintele *Europe Theatre Prize*, adresându-se participanților la eveniment.*

Printre premianții de la Thessaloniki, merită să fie remarcată, în special Sasha Waltz, una dintre figurile cele mai reprezentative și relevante din noua generație în mediul Teatrului–Dans, a cărei creația o urmăresc de mai mulți ani, având și posibilitatea să vizionez câteva dintre spectacole prezentate în cadrul unor festivaluri și turnee în Italia.

Izvoarele Teatrului–Dans le găsim, încă la începutul secolului XX, în încercările de eliberare de convențiile și „restricțiile” baletului clasic, propunând, în scenă, o mișcare plastică naturală, firească a corpului uman. Dorința de „umanizare” a dansului i-a obligat pe coregrafii – inovatori, încă de pe timpuri, să observe și să pună în evidență limbajul plastic individual al interpreților, implicându-i în procesul de creație.

Această metodă este încă extrem de actuală: coregraful propune impulsul inițial, iar diversitatea de rezolvare a acestui „impuls” de către dansatori „provoacă” o expresivitate variată, din care se compune textul coregrafic.

Actualmente, forma de spectacol o găsim în literatura de specialitate sub denumirea de *Tanztheater* este răspândită în toată Europa, asumându-și caracteristici diverse în țări diferite, cu urmări individuale, care amintesc de originea acestui fenomen, apărut la începutul secolului al XX - lea, în special în Germania.

Nu vom încerca să trasăm un parcurs evolutiv al fenomenului, vom căuta doar anumite evenimente, care, de-a lungul anilor, au contribuit la fertilizarea și devenirea genului.

De secole, dansul și teatrul tind spre unificare: de la comedie și tragedia-balet în anii '600, la dansul-pantomimă, la sfârșitul anilor '700, spre Grand Opera din anii '800. Este vorba despre forme cu secvențe vorbite, cântate, acompaniate, mimate, dansate, ce se aflau în căutarea unei armonii complexe, rămânând, în cele mai multe cazuri, doar pasaje de la un limbaj la altul.

Abia în anii '900 se conturează arta mișcării corporale - o idee revoluționară, o modalitate de expresivitate, ce ar putea fi considerată fundament comun și esențial pentru oricare altă tehnică. Wagner, în *Opera de arta totală*, „invita” în scenă celelalte „arte-surori”, iar Appia, după „întâlnirea” cu ritmica lui Jacques Dalcroze, observă că actorul/cântărețul/dansatorul, realizează prin ritmica sa dinamică, o modalitate de transpunere a operei din timp în spațiu, sau cum a determinat-o

Appia *Opera de arta vie*. François Delsarte, care a elaborat un sistem complex de estetică aplicativă, unde gestul (deci mișcarea), ca mijloc esențial de expresivitate, împreună cu vocea și cuvântul, reprezintă indicii sufletului uman, a influențat întreg teatrul occidental și, în special, a favorizat nașterea dansului, cunoscut în evoluția sa modernă. În teatru, datorită lui Stanislavskii și Meyerhold, apar adevărate laboratoare pentru actor, în care se cercetează arta actorului, pornind de la autenticitatea acțiunilor fizice, în timp ce, în Germania se naște arta regiei, când individualitatea regizorului devine responsabilă de coerența limbajului operei teatrale. Aici se experimentează, în special, în arta mișcării, a dansului, privită ca teritoriu antropologic de expresie totală, ce îmbină, în mod organic, corpul și spiritul.

Rudolf Laban teoretizează arta mișcării, considerând-o fundament pentru oricare dintre tehnicile actorului, el studiază în profunzime elementele psihofizice și posibilitățile energetice ale actorilor. Cultura teatrală germană folosește teatrul în calitate de tribună, unde arta scenică devenise și spațiu de dezbateră a problemelor societății, iar mișcarea expresionistă, unde dansul nou își găsește solul fertil a dat un deosebit impuls artiștilor, în acest sens. Este vorba, în primul rând, de *Tanztheatre* al lui Kurt Jooss, populat de imagini și personaje din societatea contemporană, cu un angajament puternic de critică directă a puterii.

Această concepție teatrală este folosită cu multă pregnanță în spectacolul de dans, rezultatele fiind observate, în mod deosebit, în ultimele decenii ale secolului XX, când limbajul teatral non-verbal cucerește,

stabilindu-se în scenă. Este bine să ne amintim de Artaud și Brecht: primul pentru - sugestiile sale profetice asupra corpului, iar al doilea pentru viziunea distanțată și pentru tehnica de montare.

Teatrul și dansul se îndreaptă spre o nouă reunire. Teatrul de cercetare (Grotowski, Barba) descoperă actorul care dansează, un actor care a devenit stăpânul total al artei acțiunilor și mișcării. În Germania, tradiția expresionistă, transmisă prin intermediul școlilor lui Jooss, Wigman și altor mari dansatori se confruntă cu o realitate artistică explozivă și frământată, cu modalități noi de reprezentare scenică, cu noi probleme ale generațiilor - probleme existențiale, sociale.

În anii '80-'90, *Tanztheater* propus de Bausch, Kresnik, Waltz este o replică a mișcării coregrafice contemporane la exigențele de moment, o sinteză cu caracter ereditar german, fiind, totodată, rodul experiențelor celor mai actuale în spațiul de comunicare artistică, un colaj de limbaje, imagini, sunete, personaje, obiecte, asamblate și unificate prin prezența dilatată și dirijată de corpul viu al dansatorului. Exemplul dansului german, dar și al altor grupuri teatrale, a devenit punct de pornire și impulsioneare pentru mari experimente europene. *Tanztheatre*, ce se traduce în limba română ca *Teatru-Dans*, a devenit sinonimul unei mișcări teatrale, care se inspiră atât din sursele naționale, cât și din sursele europene sau nord-americane.

La moment, se pare că teatrul și dansul au realizat sinteza spre care au tins pe parcursul mai multor secole, evoluând ca gen specific, în care se asociază dansul și dramaturgia teatrală. Personalitățile care au

cucerit titlul de maeștri ai *Tanztheatre*-ului, sunt individualități ce au propus inovații în domeniul baletului, au apropiat coregrafia de teatru, devenind regizori – sensibili la expresia corporală a actorului, prin sugestia noilor modele de narațiune, exprimată de corpul uman.

Revenind la momentul de la care am pornit, adică evenimentele teatrale din Thessaloniki 2008 (*12th Europe Theatre Prize și 10th Europe Prize New Theatrical Realities*), observăm ca fenomenul *Tanztheatre*, sub aspecte diferite, este adus în centrul atenției și al discuțiilor, într-un mod consecvent și insistent, începând cu Teatrul lui Robert Wilson, urmat de Teatrul lui Pina Bausch, apoi de teatrul-dans al lui Josef Nadj și, în final, de cel al lui Sasha Waltz – reprezentantă a ultimei generații de coregrafi activi ai Germaniei.

Sasha Waltz, născută în 1963 la Karlsruhe, având studii realizate la Amsterdam și New York, influențată de dansul expresionist, iar într-o anumită perioadă - de dansurile africane, de arta plastică contemporană, a încercat să meargă în direcții diferite, dar „întâlnirea” cu dansul modern a fost pentru ea o adevărată revelație. Revenind în Europa în 1988, colaborează cu pictori și muzicieni recunoscuți, precum Tristan Honsinger, David Zabran, Marc Tompkins, Laurie Booth etc. Această colaborare denotă un parcurs, ce reflectă o îndepărtare de la „rădăcinile” *Tanztheater*-ului.

Prima sa creație, realizată în 1994-1995, *Travelogue – Trilogie* o plasează în fruntea coregrafilor importanți germani din sfera Teatrului-Dans. *Twenty to Eight*, *Tears Breakfast* și *All Ways Six Steps* sunt spectacole ce reprezintă imagini acute, tra-

gico-comice din viața Germaniei anilor '90 în căutarea unității sale naționale, care plătește *un preț extrem de mare* pentru binele omului, pentru dragoste, afecțiune, pentru bunuri materiale. Coregrafa lucrează într-o manieră superrealistă, îmbină dansul absurd postmodernist cu *teatrul fizic*, narativ, folosind practica de improvizație creativă, bazată pe amintiri, gânduri, acțiuni și reacții, pe propriile sentimente, dar și ale actorilor, pentru a „fese” istorii reale, pe care publicul le „citește”, în confruntare cu propriile sentimente și experiențe.

Alle der Kosmonauten (1996), dedicată „cazarmelor” din Berlinul de Est și *Zweiland* – un spectacol-simbol, cu un univers poetic dens, caracteristic pentru Sasha Waltz, continuă acest parcurs, în care cercetează contradicțiile din țara sa, fiind, totodată, o demonstrare a talentului său „grotesc”, suprarealist și ironic.

Zweiland (în traducere: două orașe), spectacol cu care Waltz a debutat în 1997 la *Berliner Festwochen*, este o operă magnetică și fluidă, bazată pe un subiect de asociații libere (dramaturgia fiind semnată de Jochen Sandig, iar muzica - de Juan Diaz). Spectacolul pornește de la o imagine a Germaniei unite, în același timp împărțită în două, reprezentată de o pereche de gemeni siamezi (interpretări de Luc Dunberry și Grayson Millwood). Corpul care dansează în scenă are patru picioare, două brațe și un cap, cele două burți respiră în unison. Este o creatură deformată, ce suferă. Ea demonstrează, în tăcere, lipsurile și privațiunile, până când apare o a treia persoană, care încearcă să o separe.

Toate acestea se întâmplă în timp ce o femeie, prin mișcările sale circulare, se îndreaptă spre zid. Înțelegem, că este vorba despre zidul ce a împărțit, pentru câteva decenii, Berlinul în două orașe. Femeia este înfășurată de o funie, care își are prelungirea în propria ei coafură. Observăm un leitmotiv vizibil, ce devine o semnificație dramaturgică precisă. El definește contururile unei lumi de marionete, în care corpurile nu se mișcă din propria voință, ci sunt puse în acțiune de un mecanism din afară. Reprezentația a fost concepută, inițial, ca o cercetare asupra populației germane din Est și celei din Vest, apoi *Zweiland* s-a transformat într-o lucrare ce relevă declinurile și distrugerile provocate de diferite forme ale puterii.

Spectacolul *Korper*, creația sa de inaugurare în calitate de responsabilă a secției coregrafice de la *Schabuhme din Berlin*, reprezentată o verificare a valorii corpului într-o epocă a biotehnologiei, clonării, globalizării, cu accente ironice, dar cu un nucleu puternic de contestare a presiunii supraputerii științei și economiei, pe care acestea o exercită asupra omului. Lucrarea este un eseu filosofic, „scrisă” într-o manieră extrem de dură, având, totodată, un stil ferm, plin de spiritul libertății. Spectacolul este creat pentru a fi jucat într-un spațiu imens, acesta fiind construit cu mijloace foarte sobre (Sasha Waltz s-a inspirat din arhitectura *Jewish Muzeum din Berlin*): podea de culoare neagră, delimitată de tuburi fluorescente, un perete înalt de 10 metri, în rest - spațiul este liber pentru cei 13 dansatori antrenați în spectacol. Reprezentația începe cu imaginea unei prizme realizată din sticlă, în interiorul căreia mișună

somnolent corpurile nude ale dansatorilor. Rămâi cu impresia că acestea sunt cercetate la microscop, precum niște molecule. În spațiul de sticlă, rămâne doar o singură dansatoare, care se confesează, vorbind despre ocupațiile sale matinale.

Waltz reflectesează asupra omului ca ființă, începând cu anatomia și fiziologia acestuia: vorbește despre corp, despre structura lui, despre mișcare, sănătate, boală. Dansatorii ne informează și ne demonstrează câți litri de apă conține corpul uman. Eroii spectacolului, brusc conștientizează faptul că trupul lor refuză să li se conformeze și să li se supună, acesta devenind o părțică a mediului agresiv. Oamenii nu reușesc să-și dirijeze propriile mâini, picioare, încep să fie încurcate funcțiile diferitelor părți ale corpului. Cineva încearcă să vândă spectatorilor organele sale interne. Oamenii goi se rostogolesc și lunecă într-o direcție necunoscută.

Waltz prezintă o versiune extraordinară a corpurilor, reflectându-le într-un mod absolut surprinzător: brațe - picioare de centaur, picioare, care sunt, mai curând, tentacule decât părți ale corpului uman. În *Korper* corpul pare, o masă (greutate) formată dintr-un grup palpitant ce se mișcă dezinvolt. Autoarea explorează ideea dependenței reciproce - a unuia de celălalt. Alteori, corpul apare izolat, vulnerabil, gol și străin, în acest spațiu enorm.

Acțiunile se multiplică și se desfășoară pe planuri diferite, dar coregrafa reușește să pună în evidență scenele, care ar trebui să fie urmărite, în mod special, de către spectator. Spațiul este umplut de zgomote industriale și, doar din când în când, se aud sunete emise de o ar-

monică. Spre sfârșitul spectacolului, surprinzător sună o melodie care sugerează dorința omului de a redobândi armonia și înțelegerea.

Spectacolul *NoBody* este un discurs polivalent asupra corpului pe care Waltz, îl continuă după *Korper* și misteriosul *S*: corpul plin de viață, de senzații, de sentimente, și non-corpul care este distrus sau distruge... Lucrarea reprezintă un mesaj extrem de dur, ce vine din neant. Protagonistii aparțin la diferite categorii sociale, rase, credințe, îi unesc doar regulile, mecanismele eterne ale societății și încercările lor de a se identifica sau individualiza, încercări ce ajung să falimenteze. Waltz exprimă prin dans și gesturi existența metafizică a omului. Eroii din *NoBody* nu reușesc să-și dirijeze propriul corp, se mișcă haotic în scenă: ba se caută unul pe altul, apoi se resping, par niște ființe extrem de firave, lăsate să fie purtate de vânt.

Mișcările brațelor repetă intențiile unor aripi, creează impresia zborului, dar „pământul” „absoarbe” toată energia și readuce corpurile înapoi. Waltz își amintește că întotdeauna există „cineva” care reușește să se revolte împotriva puterii, supunerii și omologării, dar „aceste cazuri” rămân singulare.

Spectatorul urmărește un balon enorm, de culoare albă (unicul element scenografic), care planează deasupra actorilor, mai că pe parcursul întregului spectacol. Când acesta coboară în scenă și ocupă aproape tot spațiul, eroii par nedumeriți, speriați și reprezintă o imagine de supușenie. O dansatoare însă se urcă pe balon, cu hohote răsunătoare de râs, demonstrând că nu este înfricoșată. Oamenii vor elibera balonul de aer și îl vor depozita, cu acuratețe, pe scenă. În

final, dansatorii strigă în toate limbile, revelând nu doar instinctele lor, ci și o umanitate, o identitate, care inițial păreau pierdute sau private de o aparență condiționată și impusă.

Spectacolul este complex în mijloacele sale de expresivitate: de la scenografia minimală a lui Thomas Shkenk, jocul de lumini, creat de Martin Hauk, de la sunete, strigăte, muzică, tăcere, la elementele fundamentale ale Sashei Waltz, la aspectul pantomimic al spectacolului făcut din mișcări uneori - obsesive, agresive, nervoase, violente, alteori - melancolice, ritualice, improvizate, fluide.

Impromptus (improvizații) este unul din creațiile cele mai poetice și lirice, care relevă o altă „fizionomie” a coregrafei, recunoscută deja prin experiențele ei. Pentru prima dată Waltz alege o muzică clasică, partituri din creația lui Franz Schubert, o compoziție shubertiană, care stimulează improvizația, alcătuită aparent din piese pianistice, - genul rapsodie, dar cu o capacitate enormă de a provoca un spectru foarte diferit de imagini, stări sufletești, evocări.

Piese pianistice ale compozitorului sunt completate de liedurile lui Schubert, interpretate de mezzosoprana Ruth Sandhoff și pianista Cristina Marton, care participă live, fiind amplasate în avanscenă, pianista va improviza la fel precum o fac și dansatorii. Waltz reacționează la muzica stimulentă a lui Schubert printr-o lucrare cu figuri de stil abstracte, interioare, senzuale, cu un substrat, abia vizibil, de ironie.

Legătura dintre mișcare și muzică este punctul dominant în lucrarea lui Waltz, care se bazează pe partiturile compozitorului vienez. Această operă insistă asupra descifră-

rii raporturilor între femeie – bărbat. Scenografia spectacolului este rezolvată cu mijloace minimale: ea constă din platouri înclinate, ce creează o instabilitate a mișcărilor, dar în același timp scoate în evidență capacitățile acrobatice și măiestria extraordinară a dansatorilor.

Spectacolul prezintă momentele cele mai intime și senzuale dintre bărbat – femeie. Trei perechi de dansatori compun nucleul central al spectacolului. Dialogul dintre dansatori și muzică creează o atmosferă abstractă, bogată în imagini, plină de spontaneitatea sentimentelor.

Impromptus exprimă fragilitatea relației dintre oameni și mutațiile rapide pentru care omul, în cele mai frecvente cazuri, nu este pregătit. Coregrafia este realizată din elemente ce pot fi considerate: semidans, semiacrobație, semipantomimă. Corpurile se împletesc în mișcări de dans. Ele se unesc și tot atunci se resping. Spectacolul pare a fi un joc al dragostei, un dans-luptă. Cei șapte interpreți se ating cu tandrețe, își ung cu vopsea roșie și neagră corpul, apoi spală vopseaua cu apă, turnată dintr-o cizmă de cauciuc. Vopseaua curge pe scenă, colorând-o. Dansatorii devin inspirați, atunci când muzica lui Schubert este întreruptă de sunetele celor șapte note din gamă.

Waltz atrage spectatorul într-un fascinant joc de compoziție, fondat pe improvizatie, într-un dialog compus de forțe contrastante, din elemente care se compun și se descompun cu aceeași ușurință.

Coregrafia în spectacolul *Insideout* nu este realizată pentru a fi jucată într-o scenă - cutie tradițională, iar spectatorul nu este invitat să se așeze pe locul rezervat. Spațiul enorm reprezintă o construcție

neregulară cu două niveluri cu trepte (scenografie realizată de Tomas Schenk). Publicul este invitat să se plimbe prin camere – celule. În micile spații – celule, observi câte un interpret, care stă așezat, sau culcat la podea, altcineva insistă să releveze propria istorie a familiei sale. Într-o vitrină vezi malul mării, iar în alta - un frigider-container.

Muzica trezește corpurile, care tresaltă, se debarează de somnolență, formând perechi de dansatori. Spectatorul, timp de o oră și jumătate, se plimbă printr-o „instalație” coregrafică, urmărind acțiunile interpretelor. Eroii se mișcă, trecând dintr-o celulă în alta, își găsesc parteneri noi. Privirea se oprește asupra unui interpret fără identitate, asupra mulțimii de mâini, care pătrund prin niște găuri din pereți, sau asupra personajelor, care devin exponate stranii, plasate în vitrină. Unii se transformă în „sclavi”, ei primesc ordine prin megafon de la „stăpânii” lor. Aceste ființe pot fi urmărite din orice parte a instalației și pe un ecran, care proiectează acțiunile din celula vecină.

Spectacolul este inspirat din viața intimă și autobiografică a dansatorilor înșiși, care provin din nouăsprezece țări și patru continente. El redă istoria, amintirile și identitatea lor. Limbajul corpului, gesturile, vocile exprimă teme globale, acute, precum migrația, identitatea, depersonalizarea, puterea și supunerea. Lucrarea reprezintă omul modern, implicat și deusolat de furtuni sociale, politice, tehnologie, morale, intime, el numai dispune de coordonate precise, nu aparține unui spațiu exact: periferic sau central, individul simte o angoasă înfinită față de realitatea existențială. Aici teatrul se infiltrează

în viața noastră și se contopește cu ea.

Analizând anumite spectacole din creația coregrafei Sasha Waltz, ajungem la concluzia, că ea manipulează dansatorii, transformând corpul uman într-un instrument. Spectacolele nu sunt create în baza unui material dramaturgic sau literar complet. Compuse din colaje, acestea sunt lucrate și inventate în timpul repetițiilor. Punctul de pornire este o temă, pe care coregrafa o creionează și o cercetează sub diferite aspecte și din diferite unghiuri de vedere. În timpul repetițiilor se improvizează, dar această metodă sfârșește, după ce spectacolul este finisat. Interpreții waltzieni posedă o tehnică specială a dansului modern, ei gândesc, sunt

sensibili și au o capacitate deosebită de comunicare reciprocă. Tehnica modernă a mișcărilor în teatrul lui Waltz pornește de la impulsurile interioare, se bazează pe improvizație, utilizând limbajul inepuizabil al corpului și al energiei dinamice.

Creația coregrafei este originală, se bazează pe simboluri, pe intelect, pe emotivitate și pe spectaculozitate. Waltz a continuat traseul ce apropie reciproc teatrul și dansul inițiat de Pina Bausch. Sinteza dintre teatru și dans devine o realitate artistică, care și-a găsit izvoarele în diferite manifestări și stiluri evolutive ale dansului contemporan din secolul al XX - lea.

Bibliografie

- Jack Lang. President, Europe Theatre Prize, 10th Europe Prize New Theatrical Realities, Premio Europe per il Teatro. 12th Europe Theatre Prize Thessaloniki, 10th – 13th april 2008, p.19.





ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ В МОЛДАВСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ «КОЛЫБЕЛЬНЫХ» Л. ГУРОВА, В. ЗАГОРСКОГО И З. ТКАЧ)

THE LULLABY GENRE IN MOLDAVIAN PIANO MUSIC
(ON THE BASIS OF THE LULLABIES BY COMPOSERS
L. GUROV, V. ZAGORSCHI, Z. TKACI)

Инна ХАТИПОВА

Старший преподаватель кафедры специального фортепиано
Академии Музыки, Театра и Изобразительных искусств

În articolul de față autorul se adresează la un gen destul de popular al muzicii cantilene pentru pian – cântecul de leagăn. În analiza interpretativă sunt implicate trei cântece de leagăn pentru pian ale compozitorilor L.Gurov, V.Zagorschi și Z.Tkaci. În articol sunt examinate particularitățile caracteristice ale limbajului componistic, ale stilului pianistic al autorilor, se descriu procedeele de interpretare. Autorul de asemenea analizează detaliat tematismul, forma părților și tipurile facturii pianistice

In the present article the author turns to one of the rather genres of the cantilena piano music – the Lullaby. Three “Lullabies” for piano by composers L.Gurov, Z.Tkaci and V.Zagorski are included in the performing analysis. The article considers the characteristic peculiarities of the composer’s language, the piano styles of these composers, describes the performing methods. The author also analyses the problem of themes, the movements form and used in the piano texture. These works are used in the process of the teaching at the Piano Department of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, and are frequently performed in concert programs. The article by I.Hatipova is of great importance because it deals with the methods of teaching music for piano.

Как известно, жанр колыбельной песни относится к числу древнейших в музыке. Его прикладная жанрово-бытовая функция и прочная включенность (прочное обоснование) в жизненный контекст обеспечили данному музыкальному жанру жизнеспособность и устойчивую, легкоразличимую семантическую окраску. Представление о матери, укачивающей ребенка, ассоциируется с миром безмятежного детства и материнства, покоя и ласки, нежности и добра. Естественно, что композиторы нередко обращались к выра-

зительным возможностям колыбельной для (вос)создания лирических образов, используя свойственные этому жанру спокойное, замедленное движение, точные и варьированные повторы попевок и ритмических фигур. Большой популярностью пользуются колыбельные песни для голоса в сопровождении фортепиано Ф. Шуберта, Й. Брамса, Г. Вольфа, А. Алябьева, М. Глинки, М. Мусоргского, П. Чайковского, других авторов. В XIX веке появляются инструментальные версии колыбельных песен, прежде всего – для

фортепиано. Они отличаются большим разнообразием своего проявления – от простой и непритязательной миниатюры до свободной фантазии, дающей обобщенное опозитизированное представление образов колыбельной. В числе авторов фортепианных колыбельных – Ф. Шопен, Й. Брамс, Э. Григ, Ф. Лист, К. Сен-Санс, М. Рeger, К. Дебюсси, другие композиторы. Не обошли вниманием данный жанр и композиторы Республики Молдова. Пожалуй, наиболее показательными примерами в этом плане являются *Колыбельные* для фортепиано Л. Гурова, В. Загорского и З. Ткач

Имя Л. С. Гурова тесно связано с развитием молдавской музыкальной культуры. В его классе обучались многие композиторы и музыковеды, ставшие впоследствии видными деятелями молдавского музыкального искусства. В композиторском творчестве Л. Гурова нашли отражение его интерес к фольклору разных народов, а также увлечённость русскими музыкальными традициями. Как отмечает музыковед Е. Абрамович, «...своеобразие творческой манеры композитора заключается в том, что он обогатил молдавское искусство традициями русской классической музыки, широко опираясь на молдавскую фольклорную основу, во всех его сочинениях ощущается пытливая мысль художника, тонкий вкус и мастерство» (1).

Колыбельная Л. С. Гурова – это лирическая фортепианная миниатюра, являющаяся одной из десяти пьес фортепианного цикла *Детская сюита*, сочинённого композитором в 1949 году. Пять

пьес из этого цикла были изданы и прочно вошли в музыкально-педагогический репертуар республики. Особенной популярностью, благодаря яркости рисуемых образов, проникновенности звучания основной темы, плавности и естественности музыкального развития, пользуется *Колыбельная*, часто исполняемая студентами-пианистами АМТИИ на концертах и экзаменах. «Отличным психологом, рисуящим нам особенности детского восприятия жизни, проявляет себя Л. С. Гуров в *Детской сюите*. Это сочинение – своеобразные картинки из детской жизни. Но, пожалуй, главное в *Детской сюите* - это ясные, образные, запоминающиеся темы, лежащие в основе этих пьес», - пишет Е. Абрамович (2).

Пьеса, как уже было упомянуто, представляет собой насквозь проникнутое теплотой и нежностью сочинение лирического склада в котором композитор стремится раскрыть детское мироощущение и чувства матери.

Произведение, написанное в трёхчастной форме, открывает небольшое восьмитактовое вступление, настроивающее слушателей на восприятие непосредственно колыбельной. После взлетающего лёгкого ажурного пассажа и нисходящей последовательности мягких плавных аккордов, движение как бы замирает на остинатных *g-cis* в партии левой руки и неизменном ритмическом рисунке. Во вступлении отсутствуют какие-либо динамические авторские обозначения, кроме начального *f*. Предполагаемые возможные нюансы здесь - это *poco diminuendo* во втором такте и дальнейшее ди-

намическое угасание до нюанса *p* к заключительному *cis*¹. Далее, на том же звуке, но уже *des*¹ (тональность *b-moll*) вступают триольные фигурации аккомпанемента основного тематического материала первой части (т. 9).

Аккомпанемент основной темы написан автором в двухголосном изложении, где верхний голос – это интонации просьбы (вздоха), нижний голос – остигатное *F* в басу. Общее звучание аккомпанемента напоминает покачивание колыбели. В т. 13 появляется основная мелодическая линия пьесы: очень простая, ласковая и в то же время выразительная, проникновенная тема. Нужную окраску звучанию придаст использование левой педали (композиторское обозначение *una corda* в т. 9 до т. 21). Изложение темы также двухголосно. Здесь исполнителю следует (по)работать над мелодической линией отдельно, без интервалов сопровождения, добиваясь хорошей кантилены. Аккомпанемент в партии левой руки должен звучать очень ровно и плавно.

Во втором проведении темы (т. 21 - 28) автор перемещает мелодию в средний голос, а интервалы сопровождения в верхний. Тема звучит более наполненно и экспрессивно (в нюансе *mf*, *tre corde*). После небольшого *diminuendo* также в нюансе *mf* в тональности субдоминанты (*es-moll*) вступает вторая тема сочинения (т. 29), представленная композитором в аккордовом изложении. Исполнитель должен ясно выявить в этих аккордах мелодическую линию верхнего голоса. Теме контрапунктируют выразительные секундовые попевки в

нижнем голосе левой руки. Характер темы не вносит изменений в общий лирический настрой произведения. В дальнейшем изложении второй темы автор использует полифонические приёмы развития в виде имитационных переключек.

Вторая часть пьесы (тт. 45-75) строится по типу варьирования тематического материала первого раздела. Следует отметить, что форма произведения очень пластична, каждая новая тема (или новый раздел) вступает настолько незаметно, будучи искусно подготовлена предшествующим (и), что слушатель не сразу отдаёт себе отчёт в её появлении.

Во второй части *Колыбельной* проходят первая и вторая темы в той же последовательности, но с изменениями в фактуре. Основная тема звучит в октавном изложении в обращении мягко звучащих шестнадцатых, вторая тема также окутывается волнообразным движением шестнадцатых. Далее большое *crescendo* на интонациях второй темы приводит к кульминации на *ff*, построенной на материале вступления (тт. 67-75). ПИАНИСТУ необходимо добиться сверкающего звучания при исполнении трелей и пассажных всплесков.

Diminuendo на нисходящей аккордовой последовательности приводит к постепенному спаду напряжения. После хорошо прослушанной ферматы на *des*¹ наступает третья часть пьесы.

В третьей, репризной части произведения (тт. 76-92) звучит главная тема, но не в полном объёме, а в сокращённом виде: появляются только отдельные интонации и попевки, не теряющие своего ясного и светлого характера.

Звучание постоянно стихает и гаснет на *ppp*: ребёнок погрузился в сладкий сон. Таким образом, *Колыбельная* для фортепиано Л. Гурова представляется одним из первых интересных и убедительных примеров трактовки данного жанра в отечественной фортепианной музыке. Следующим образцом подобного фортепианного жанра в национальной музыкальной культуре стала *Колыбельная* В. Загорского.

Творческая деятельность В. Загорского является важной составной частью музыкальной культуры Республики Молдова. В. Загорский – автор произведений, ставших важными этапами в развитии молдавской профессиональной музыки. Своеобразие авторского стиля В. Загорского, его успехи в освоении различных музыкальных жанров обеспечили композитору заслуженно прочное положение в истории национального музыкального искусства.

К фортепиано В. Загорский обращался в разные периоды своего творчества, но наиболее плодотворными оказались конец 50-х и начало 60-х годов XX века, когда были написаны и изданы *Колыбельная*, *Этюд-экспромт*, *Новелла* и *Бурлеска*. Следует отметить, что *Новелла*, а впоследствии и *Фантазия* для фортепиано (1987 г.) были написаны композитором специально к межреспубликанским конкурсам пианистов, проходившим в Кишинёве соответственно в 1963 и 1988 годах, как обязательные конкурсные произведения.

Колыбельная В. Загорского написана в трёхчастной форме в тональности *c-moll*.

Пьеса покоряет своим мелодическим обаянием, проникновенным характером и красотой её певучей темы, полной глубокой нежности и грусти.

Первая часть (такты 1-16) начинается изложением основной темы, звучащей на фоне плавно колышущихся восьмых в партии аккомпанемента и оstinатно повторяющейся в первой доле каждого такта квинты *c*¹ и *g*¹ в басу. Картину четырёхголосного изложения основной темы произведения завершают выдержанные ноты в среднем голосе фактуры. В верхнем, мелодическом голосе использованы интонационные обороты, характерные для молдавского музыкального фольклора. Мотивное строение мелодии соответствует жанру колыбельной. Основная мелодическая линия должна быть сыграна пианистом в нюансе *p*, но очень наполненным, глубоким звуком.

Diminuendo в конце каждого такта, выписанные автором, помогут исполнителю сымитировать покачивания колыбели. Во втором предложении (т. 9) тема и аккомпанемент перенесены в более высокий регистр, тема изложена с октавными удвоениями, в басу появляются журчащие, нежно обволакивающие мелодию пассажи шестнадцатыми. Тему здесь следует исполнить в нюансе *tr*, с большей экспрессией по сравнению с первоначальным вариантом изложения. Педальные указания выписаны редактором – пианистом А. Мирошниковым (с. 30-31). В завершении первой части (т. 16) авторское *diminuendo* агогически подчёркивает границы формы. Следует также отметить,

что мотивное строение основной мелодической линии темы в первой части сочинения потребует от исполнителя дополнительной работы и специального внимания к проблеме цельности фразировки.

В среднем разделе (*poco più mosso*, тт. 17-67) характер музыки ощутимо меняется, становясь всё более воодушевлённым и взволнованным. При сохранении четырёхголосной фактуры фортепианного изложения, средний раздел построен на новом тематическом материале. В верхнем голосе в партии правой руки (т. 17) появляется очень светлая, оптимистическая, приподнятая тема с характерными чертами молдавского мелоса в нюансе *mf*, которая экспонируется трижды в разных тональностях: в Es-dur, C-dur, f-moll. «Попадая», по воле автора, в другие тональности, тема изменяет свой характер и динамику звучания: в тт. 25-28 звучит тихо, затаённо, в тт. 31-36 – бурно, ярко и взволнованно. В тт. 17-29 в аккомпанементе появляется выразительный подголосок, удачно дополняющий звучание верхнего мелодического голоса. Определённую трудность у студента-пианиста может вызвать второе предложение средней части (тт. 25-30). Оно изложено трёхголосно, основная мелодия переходит в средний голос и сопровождается трепетной триольной пульсацией в партии верхнего голоса правой руки. Такое выполнение разнородных задач одной руки всегда требует большого слухового внимания и отлично скоординированной работы разных пальцев. Линия каждого голоса в трёхголосной фактуре должна быть дифференциро-

вана тембрально и динамически: в нижнем голосе «слышится» звучание виолончели, в среднем – кларнета, в верхнем – скрипки. Обилие секундовых интонаций в основной мелодической линии среднего голоса предопределяет особое внимание и осторожность при пользовании правой педалью.

Аккордовая вспышка в G-dur и каскад *martellat'*ных аккордов приводят к главной кульминации среднего раздела всей пьесы в целом, построенной на материале основной темы первой части. Тема здесь проходит в тональности c-moll, в октавном изложении и аккордовой фактуре, звучит насыщенно, очень ярко, торжественно-гимнически. Особую выразительность звучанию темы придают триольная пульсация в партии аккомпанемента и яркие «колокольные» басы.

В т. 57 триольное сопровождение становится экстатическим и достигает своего апогея, вливаясь затем в устремлённый в низкий регистр октавный пассаж. Последующий эпизод (*quasi recitativo*) связан с интонациями дойны, носит каденционный характер и готовит слушателя к восприятию репризы. Фрагмент *quasi recitativo* следует исполнять очень свободно, в импровизационной манере. В тт. 65-66 ноту h в верхнем голосе удобнее будет сыграть левой рукой. Нисходящий гаммообразный пассаж, завершающий каденцию, должен прозвучать очень ясно, с усилением динамики (на *crescendo*).

В т. 67 музыка вступает в третью, последнюю фазу своего развития: начинается реприза, заключительная часть *Колыбельной*.

По сравнению с первым изложением, в репризе основной музыкальный образ пьесы звучит более печально, грустно, прощально, словно исчерпав все скрытые в нём возможности развития. Здесь автор средствами музыкальной выразительности рисует образ тихо засыпающего, успокоенного колыбельной песней ребёнка. В фактуре репризного раздела формы можно ясно выделить три плана: остинатные октавы в самом нижнем регистре инструмента, переплетающиеся линии средних голосов, выполняющих функцию сопровождения и собственно октавное проведение темы, звучащее в третьей октаве. Тема должна быть сыграна в нюансе *pp*, по указанию автора, очень нежным, мягким звуком, средний пласт звучит *sotto voce*, линия баса исполняется глубоким, согласно авторским акцентам, бархатным звуком. Начиная с т. 75 движение темы словно приостанавливается, звучание угасает на многократно повторяемой нисходящей попевке. В этом эпизоде (тт. 75-80) для придания *pp* определённой тембровой окраски следует использовать левую педаль. *Morendo e poco ritenuto*, приводящие к предельно тихому звучанию (*ppp*), вносят последний штрих в завершение музыкального образа произведения.

Автору данной статьи довелось неоднократно работать над *Колыбельной* В.Загорского со студентами своего класса. Исполнение этой выразительной пьесы в классных концертах, различных конкурсах, на выпускных экзаменах неизменно встречало тёплый приём как профессионалов, так и любителей музыки.

Интересен тот факт, что в творческом наследии композитора *Колыбельная* первоначально не являлась самостоятельной пьесой, а выполняла функцию второй медленной части сонатного цикла (в сонате F-dur). Большой популярностью пользуется переложение этого сочинения для скрипки и фортепиано, выполненное Е.Вышкауцаном.

Наконец, еще один интересный пример решения отечественными композиторами жанра колыбельной в фортепианной музыке принадлежит перу З. Ткач. Композиторское творчество этого автора обширно и многообразно, ею созданы произведения для музыкального театра, вокальные, вокально-симфонические, хоровые и инструментальные сочинения. Существенное место в данном ряду занимает фортепианная музыка: *Тема с вариациями, Детская сюита, Монолог, Вальс, Колыбельная*, фортепианное трио и многое другое. Музыковед Г. Кочарова справедливо указывает: «Музыка З. Ткач имеет прочную жанровую основу. Опора на жанровые элементы сказывается в большинстве случаев в обращении к музыкальной сокровищнице молдавского народа. Обычно З. Ткач интенсивно разрабатывает тематизм на основе фольклорных элементов, используя приёмы современной композиторской техники. При этом многонациональный характер молдавского мелоса, формировавшегося в сложном взаимодействии с музыкой других народов, но сохранившего свою первозданную свежесть, обусловил и своеобразный синтез фольклорных элемен-

тов в музыкальном языке З. Ткач» (3).

Колыбельная З. Ткач была написана в ранний период творчества композитора на рубеже 50-60 годов (издана в 1961 г.). Прекрасным эпиграфом, раскрывающим характер музыки *Колыбельной*, могут служить слова молдавского писателя Г. Георгиу, сказанные о другой *Колыбельной* З. Ткач из цикла *Забавные истории* для кларнета и струнного квартета: «Самая красивая песня - это песня, которую поёт тебе мама, - колыбельная песня» (4).

Крайние части произведения (*Колыбельная* написана в трёхчастной форме) проникнуты удивительной нежностью и любовью. Первые восемь тактов – проведение основной темы колыбельной, в которой слышны интонации молдавского мелоса. Тема звучит очень тихо, в нюансе *pp*, как бы вполголоса. Мелодическое развитие привлекает своей певучестью в более яркой динамике и наполненной фактуре, что придаёт музыке лирико-эпический характер. Характерной в этом произведении для первой части является линия баса: на протяжении шестнадцати тактов она остаётся неизменной в виде остинатных октав *f*; ритмическое движение басовых октав напоминает укачивание ребёнка.

Серединный раздел сочинения (*росо piu mosso*, т.17) сразу погружает слушателя в атмосферу взволнованного чувства. Неспкойный характер музыки проявляется и в ускорении темпа, всё возрастающей динамике от *p* до *ff*, волнообразном движении восьмых в партии левой руки. Исполнение партии левой руки на протяжении

среднего раздела может представлять собой определённые трудности вследствие широкой интерваллики и применения техники двойных секст и скачков в довольно подвижном темпе. Несмотря на изменения в фактуре, остинатное *F* в басу сохраняется и на протяжении второй части, являясь своеобразным выразительным средством, цементирующим форму всей пьесы. Мелодическое развитие эпизода базируется на интонациях основной темы, звучание которой в кульминации носит патетический, величественный характер. Несмотря на преобладание максимальной динамики (*f*, *ff*), пианист должен сохранить певучесть звука и хорошее *legato*, играя слегка вытянутыми пальцами и контролируя свободу кисти.

Небольшое *diminuendo* и *ritenuto* в конце второй части предвещают репризу (*a tempo*, т. 43), которая возвращает слушателя к первоначальному настроению. В репризе автор помещает основную тему в очень высокий регистр, что меняет тембр звучания мелодии на прозрачный, хрустальный, *quasi campanelli*. Аккомпанемент в третьей части практически не изменён, представляя собой попеременное звучание тонического и доминантового басов, имитирующих лёгкие покачивания.

Мелодическая линия темы проходит полностью в обрамлении квартольных восьмых, постепенно затихая и спускаясь в нижний регистр. В третьей части исполнителю рекомендуется пользоваться левой pedalю, чтобы добиться, согласно композиторскому обозначению, приглушённого мато-

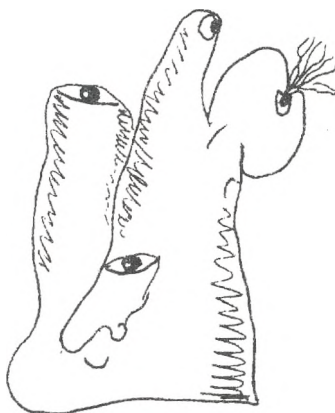
вого звучания инструмента (*pp*, *morendo*).

Проанализированные в настоящей статье *Колыбельные* Л. Гурова, В. Загорского и З. Ткач являются яркими пьесами лириче-

ской направленности и по праву занимают достойное место в концертном и педагогическом репертуаре музыкальных учебных заведений республики.

Литература

1. Абрамович, Е., *Леонид Гуров*. – Кишинев: Литература артистикэ, 1979. - С. 57.
2. Там же. – С. 45.
3. Кочарова, Г., *Злата Ткач*. – Кишинев: Литература артистикэ, 1979. - С. 91-92.
4. Там же. – С. 74.





TRADIȚIA BACHIANĂ ÎN ARTA MUZICALĂ A SECOLELOR XVIII-XX

THE BACHIAN TRADITION IN THE MUSICAL ART OF XVII I- XX CENTURIES

Ilinca Vartic

Doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

This article is focused on The bachian tradition in the musical art of XVIII-XX centuries the author describes the way J.S. Bach's musical heritage, being a synthesis between transcendental and human, art and mathematics, philosophy and mysticism, has the ability of being up-to-date taking into consideration the realities of every epoch. Great classical and romantic composers (W.A. Mozart, L. Beethoven, F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Liszt, C. Franck) and notorious composers of the 20th century (A. Schoenberg, A. Webern, A. Berg, M. Reger, P. Hindemith, D. Șostakovici, H. Villa-Lobos etc.) have been influenced and inspired by his music, which is undeniably valuably, important and universal.

În această lume în continuă schimbare se modifică permanent și înțelegerea muzicii bachiene, a rolului pe care îl joacă în procesul artistic universal. Creațiile lui Johann Sebastian Bach au capacitatea uimitoare de a rezona cu realitățile epocii în care sunt interpretate, de a se metamorfoza prin ele și de a le modifica, în funcție de ritmul și structura noilor vremi. Ele capătă o nouă viață, contribuind la descoperirea unor limite neexplorate încă ale posibilităților umane, atât de necesare pentru a păstra echilibrul dintre om și natură, dar și dintre om și semenii săi, sau, încă și mai important, dintre om și sinele său. În acest sens și realitatea muzicală și artistică a lumii este obligată să se schimbe de la contactul tot mai adânc, spiritual și psihedelic (mai ales prin muzica de jazz sau prin rockul simfonic, îndrăgite de majoritatea oamenilor contemporani) cu opera lui Bach.

S-ar părea că fiecare transformare a societății declanșează manifestarea unor noi laturi ale muzicii

bachiene, aflate într-o stare latentă până în acel moment. Și, cu toate acestea, misterul muzicii lui Bach rămâne și astăzi nedescifrat.

Atât prin relația sa cu transcendentul, cât și prin necesitatea de a reacționa la realitățile timpului în care a trăit, muzica lui Johann Sebastian Bach este o călăuză sigură a umanității prin painjeniișul globalizării și, se pare, rolul ei va crește pe măsură ce tehnologiile și omul se vor departaja tot mai mult.

J.S.Bach a avut și continuă să aibă un impact fundamental atât asupra artei componistice, cât și asupra artei interpretative și a celei pedagogice. Lucrările sale sunt adevărate antologii ce arhivează, cu ajutorul limbajului universal al muzicii, valori general umane, ale căror transcendență face dificilă clasificarea lor conform unor discipline sau categorii pragmatice. În acest sens opera lui Bach, fiind muzicală și matematică, filozofică și mistică, laică și religioasă, depășind însă cadrul relativ îngust al acestor domenii și atingând

cotele cele mai înalte ale misticului și divinului, face posibilă această arhivare.

De aceea creațiile lui Bach nu-și vor pierde importanța și actualitatea încă mult timp, poate chiar niciodată atâta timp cât există ființa umană. Și aici nu este vorba doar de faptul că ele fac parte din marile valori ce trec cu succes prin sita timpului. Bach are o influență mistică asupra viitorului, inclusiv asupra muzicii care este compusă după el, încât, într-un fel, putem vorbi de o atracție magnetică a viitorului față de precedentul muzical al operei lui Bach. Creațiile lui sunt mereu prezente în repertoriul celor mai de seamă interpreți, dar și folosite din plin în procesul de educare a tinerilor muzicieni, îmbinând înaltele valori artistice cu cele didactice. Lucrările Marelui Cantor au avut o influență fundamentală asupra potențialului creator al mai multor epoci, începând cu perioada clasică și ajungând până la muzica modernă experimentală. Astfel, nu ne putem imagina universul muzical actual în afara muzicii lui Bach.

Arta lui Bach, cercetată și ca metodă, reprezintă o sinteză a celor mai mari realizări ale culturii muzicale europene din perioadele anterioare Barocului. Astfel Bach nu doar însumează arhiva muzicală a trecutului, dar deschide curajos și ferestre largi spre viitor. Și încă spre un viitor care, așa cum arătam mai sus, parcă așteaptă și inovațiile, și experiența mistică și metafizică a lui Bach. Echilibrul și profunzimea artei sale trec dincolo de avanposturile actualei civilizații, dar tocmai aceste calități dau șanse nu doar muzicii, ci și omului, ca să facă față noilor provocări.

Stilul bachian a constituit în secolele ce au urmat și reprezintă în bună parte și astăzi baza tuturor creațiilor de esență polifonică. Ca și Händel, dar într-un mod diferit, Bach a fost nu doar finisatorul unei epoci vaste în muzica europeană, dar și un deschizător de drumuri noi. Influența artei sale cuprinde mai mult de trei secole pentru a ajunge, mai puternică chiar decât în perioada redescoperirii, și în zilele noastre. Cei mai mari compozitori ai secolului XIX - Beethoven, Brahms, Wagner, Liszt, Franck, corifeii muzicii ruse - Glinka, Rimski-Korsakov, Taneev - au venerat muzica lui Bach, care le-a fost o sursă permanentă de inspirație. Concepțiile sale, metodele și ideile au avut o influență importantă și asupra marilor maeștri ai contemporaneității - Șostakoviți, Reger, Hindemith, Honegger, Villa-Lobos etc.

Clasicii vienezi, apoi compozitorii romantici au adaptat vechile tradiții polifonice bachiene la noile condiții impuse de particularitățile stilului omofono-armonic. În creația lui Haydn, Mozart și Beethoven „polifonia începe să capete calități artistice de *amplificare și aprofundare a caracterului expresiv*, unificând contrapunctic temele formei de sonată (și rondo-sonată), astfel creându-se o nouă structură compozițională” [9, p. 317-318]. În epoca romantică, polifonia continuă să îmbogățească factura muzicală, să contribuie la crearea unor imagini contrastante, să amplifice expresivitatea noilor genuri și, desigur, își păstrează importanța în muzica genului cantato-oratorial. „Ceea ce ne atrage, în primul rând, atenția ca prezență a polifoniei în muzica clasică și cea romantică provine din abordarea unor genuri muzicale cristalizate și consacrate în

epoca Barocului, ca: *oratoriul, misa și requiemul*, reprezentând marile genuri vocal-instrumentale ale acelei epoci” [2, p. 178].

Chiar dacă nu putem vorbi de o influență directă a creației lui J.S. Bach¹ asupra stilului lui J. Haydn, formele polifonice ale căruia „sunt o nouă etapă în dezvoltarea istorică a polifoniei ce nu se aseamănă cu cea bachiană” [9, p. 319], totuși nu putem exclude extraordinarele oratorii *Anotimpurile* și *Creațiunea* și cele 14 mise din contextul tradiției, în afara căreia lucrările religioase nu puteau căpăta profunzime. Cu timpul, polifonia în lucrările lui Haydn devine tot mai puternică și mai energică, căpătând un rol fundamental în ultimele simfonii, mise și cvartete.

Extraordinairele contrapuncte ale lui W. A. Mozart poartă amprenta unei influențe directe a lui Bach. Vizitând școala bisericii St. Thomas și ascultând un motet (BWV 225), Mozart a exclamat: „Avem ce învăța de aici!” [14] - după care, rugând să-i fie aduse partitura, a studiat-o extrem de atent. O simplă lectură a motetelor și a *Clavecinului bine temperat* i-a fost suficientă pentru a conferi stilului său o nouă bogăție polifonică și o profunzime armonică ce s-au intensificat permanent până la moarte. Culminații ale stilului polifonic mozartian pot fi considerate simfonia *Jupiter*, ultimele cvartete și cvintete, fantezia f-moll pentru orgă și alte creații. În plus, Mozart a realizat transcripții ale unor fugi din *Clavecinul bine temperat* pentru trio și cvartet de corzi (K. V. 405). Și, desigur, conținutul profund transcendent și

atmosfera gravă a *Requiem*-ul își au rădăcinile în capodoperele bachiene.

L. van Beethoven prețuia foarte mult muzica lui Bach. În copilărie el cânta preludii și fugi din *Clavecinul bine temperat*, iar mai apoi l-a numit pe Bach „adevăratul părinte al armoniei”, spunând că „numele său nu este Pârâu, ci Ocean”². Beethoven a studiat serios toate lucrările accesibile ale lui Bach și le-a citat frecvent în schițele sale. Influența liricii filosofice a lui Bach asupra muzicii beethoveniene este profundă și evidentă de la Prima sonată pentru pian până la *Simfonia Nr. 9* și ultimele cvartete. Datorită lui Bach ultima perioadă a creației lui Beethoven devine total diferită față de ceea ce am fi putut aștepta de la el în mod firesc.

Cele 33 de *Variațiuni după un Vals de Diabelli* de Beethoven au fost de la bun început comparate de editor cu *Variațiunile Goldberg* de Bach. Această asemănare se dezvăluie și mai limpede, dacă comparăm *Variațiunea 31* de Beethoven cu *Variațiunea 25* de Bach: aici, unde similitudinea este foarte evidentă, fiecare compozitor și-a exprimat cele mai intime viziuni.

Influența polifoniei bachiene și-a găsit o întruchipare genială și în celebra *Misa solemnă*, considerată, alături de *Misa h-moll* de Bach, una din cele mai mari capodopere ale genului din toate timpurile.

Dar adevărata renaștere a creației lui Bach a început odată cu interpretarea *Pasiunilor după Matei* în 1829 la Berlin, organizată de F. Mendelssohn. Hegel, prezent la acest concert, l-a numit pe Bach „un mare,

¹ În schimb, a fost influențat de creațiile lui C. Ph.E. Bach, pe care le-a studiat aprofundat în tinerețe.

² Cuvântul *Bach* în germană înseamnă râu.

adevărat protestant, un geniu puternic și erudit pe care abia acum am învățat din nou să-l prețuim cu adevărat” [11]. În anii următori, Mendelssohn a continuat să popularizeze muzica lui Bach și astfel celebritatea marelui compozitor a început să crească.

Chiar dacă se manifestă romantic în majoritatea compozițiilor pentru pian, Mendelssohn nu s-a îndepărtat niciodată prea mult de genurile tradiției, în care a compus *Preludii* (op. 104), *Preludii și Fugi* (op. 35), *Fugi* (fără număr de opus), *Variațiuni* (op. 54, 82, 83) etc. Influența bachiană se face simțită din plin în aceste creații. În plus, Mendelssohn a compus preludii, fugi, variațiuni și passacagii pentru orgă, toate fără număr de opus. După cum remarcă Ioana Ștefănescu, „o remarcabilă știință contrapunctică sprijină arta și inspirația compozitorului a cărui sensibilitate se reliefează cu deosebire în părțile lor lente” [6, p.98].

Pasiunile după Matei și-au lăsat amprenta asupra lui Mendelssohn încă din perioada în care a descoperit această creație, la vârsta de 12 ani. Câteva *Fugi* pentru cor la patru și cinci voci, *19 Psalmi* pentru cor și soliști (datând din 1821), o *Gloria*, un *Magnificat* (1822) și un *Kyrie în do minor* pentru cor dublu și soliști (1823) formează un grup de lucrări care-i anunță din copilărie îndreptarea către muzica bisericească. Vor urma *Motete*, *Psalmi*, *Imnuri*, *Antheme*, *Laude*, *Cantate*, părți din liturghiile duminicale - pagini de o rară frumusețe, dar mai puțin cunoscute în zilele noastre. Lucrările bisericești relevă o profundă cunoaștere a tradițiilor polifonice corale și instrumentale. Mendelssohn a scris și două oratorii pe tematică religioasă, *Paulus* (op.

36) și *Elias* (op. 70). Având rădăcinile în arta lui Bach și Händel, dar și în echilibrul viziunii clasice, împletindu-se cu evidente tendințe către lirismul romantic, genul oratorial ilustrează cel mai bine trăsăturile caracteristice ale temperamentului, talentului și culturii lui Mendelssohn.

R. Schumann i-a purtat o mare venerație lui Bach, așa cum atestă o scrisoare adresată de el profesorului său J.G. Kuntzsch în 1832: „*Clavecimul bine temperat* de Bach este gimnastica mea de toate zilele, rămânând cea mai bună. Am analizat *Fugile*, în ordinea în care ele se succed, în cele mai mici detalii. Acest studiu este foarte folositor pentru că exercită asupra tuturor o influență morală înviorătoare... Bach a fost un om, un om adevărat. El nu a făcut nimic pe jumătate, el nu are nimic maladiv, totul pare scris de el pentru eternitate.”³ Totuși, creația compozitorului romantic din acea perioadă, chiar dacă avea o scriitură preponderent polifonică, nu pare să fi fost sub influența gândirii cantorului de la Leipzig. Abia după anul 1844 începe strădania sa de a se apropia de acest model, mărturie fiind nu mai puțin de șaiszeci de *Fugi* și de schițe de *Fugi* nepublicate. Începutul îl fac *Studiile pentru pian cu pedală* (op. 56), șase piese în stil contrapunctic, care se vor face cunoscute mai ales prin prelucrarea lor pentru două pianе (făcută de Debussy). Este anul în care apar pe rând: șase *Schițe pentru pian cu pedală* (op. 58), *Șase Fugi pe numele lui Bach* (op. 60), ca și cele *Pa-*

³ Citat după: Ștefănescu I. *O istorie a muzicii universale. Vol. III. De la Schubert la Brahms*. Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.

tru *Fugi pentru pian* (op. 72). Vor trece mulți ani până când Schumann va mai înscrie în lista sa de compoziții o lucrare în stil contrapunctic, cele *Șapte piese pentru pian în formă de fughetă* (op. 126) ale anului 1853. Și tot din acest an datează și încercarea sa de a crea un acompaniament pentru lucrările lui Bach gândite pentru vioară solo și pentru violoncel solo. În afară de aceste piese, influența lui Bach străbate textura și ritmul operei sale în moduri mult prea numeroase pentru a fi ușor urmărite.

Este cunoscut faptul că Fr. Chopin, înainte de concerte, se închiudea în cameră și cânta muzica lui Bach. Acest fapt este o mărturie minunată a conștientizării de către compozitorul polonez a înaltelor valori filozofice, artistice, pedagogice și general umane ale artei bachiene. Chopin nu-și pierde originalitatea atunci când își manifestă admirația față de *Clavirul bine temperat*, în *Studii* și *Preludii*. Cele 24 preludii (op. 28), fiecare ilustrând culoarea uneia din cele douăzeci și patru de tonalități majore și minore (așa cum făcuse cu un secol în urmă Bach), sunt impresionante mărturisiri muzicale independente, ce nu mai au un caracter introductiv. Ele sunt înrudite cu cele două cicluri de *Studii* prin substanța lor poetic-confesivă de mare concentrație.

În creația ultimilor decenii din viața lui F. Liszt un loc aparte ocupă realizările ce au oglindit venerația sa față de opera lui Bach. Geniul bachian i-a inspirat câteva creații de o mare frumusețe. În 1863 Liszt a omagiat cantata *Weinen, klagen, singen, sagen* într-o lucrare ce poartă același titlu, redându-i viață într-un limbaj nou, romantic. În 1864 el va compune și *Variațiunile pe un motiv*

de Bach (motiv preluat din basul ostinat al primei mișcări din cantata *Weinen, klagen, singen, sagen*), iar în 1871 va scrie și *Fantezie și Fugă pe tema B-A-C-H*, reluând astfel vechea tradiție a anagramelor muzicale și deschizând drumul unui întreg șir de lucrări pe același motiv. Sentimentul religios a marcat întreaga biografie a lui Liszt. La început el s-a reflectat cu nuanțe panteiste în unele miniaturi din *Anii de peregrinări*, pentru ca mai apoi, reafirmând legăturile cu tradiția catolică, să se manifeste în șirul de *Armonii poetice și religioase* și în alte piese pentru pian desprinse din ceremonialul bisericesc, ca *Aleluia* sau *Ave Maria*.

Dar profunda religiozitate este exprimată mai direct în creația pentru orgă. Începând cu *Fantezia și Fuga pe o cântare religioasă de Meyerbeer* (1852), Liszt va dedica acestui complex instrument multe alte lucrări: *Requiem pentru orgă* (1855), *Litanii*, *Intrade și fugi* (1863), *Missa pentru orgă* (1880) etc. Aspirațiile sale spre domeniul religios și-au găsit o adevărată împlinire și în lucrările vocal-simfonice: câteva *Mise* (din rândul cărora se detașează *Misa de la Gran*), *Psalmi*, un *Requiem*, un *Te Deum*, oratoriile *Christus* și *Legenda Sfintei Elisabeta*, cantatele *Sfânta Cecilia* și *Clopotele de la catedrala din Strasbourg*, ca și muzica gravă pe care Liszt o compune la apusul vieții - *Pax vobiscum*.

Goethe, făcând cunoștință cu lucrările lui Bach la o vârstă destul de târzie, a comparat impresiile provocate de această muzică cu „armonia veșnică în dialog cu sine însăși” [13].

Studiind atent țesătura lucrărilor lui J. Brahms observăm felul în care el dezvoltă atât procedeele artis-

tice bachiene, cât și pe cele ale lui Beethoven, rezultatul fiind o unificare completă a aparentei opoziții dintre polifonie și formă. Cu timpul Brahms a devenit un excelent contrapunctist: fugile sale din *Requiemul German*, din *Variațiunile pe o temă de Händel* și din alte lucrări, passacagiile din finalul *Variațiunilor pe o temă de Haydn* și din finalul Simfoniei Nr. 4 își au originile în principiile polifoniei bachiene. În finalul Sonatei pentru violoncel D-dur de Brahms sunt incluse citate muzicale din *Arta Fugii*. În alte cazuri influența lui Bach se refractă prin stilul lui Schumann și apare în polifonia cromatizată densă din muzica orchestrală și camerală a lui Brahms, precum și în lucrările târzii pentru pian.

C. Franck este autorul multor lucrări pentru orgă (*Fantezie, Piesă simfonică, Preludiu, Fuga cu variațiuni, Pastorală, Rugăciunea, Cantabile, Piesă eroică*), în care se manifestă pe de o parte ca un moștenitor al tradițiilor școlilor franceză și germană, mai ales al muzicii lui Bach, iar pe de alta - ca un veritabil novator al domeniului. Ultima lucrare finisată de compozitor este ciclul din trei corale pentru orgă realizat în 1890. „În ele Franck își propune o interesantă fuziune a caracterului sobru propriu coralului german de tip bachian cu lirismul caracteristic coralelor gregoriene, cu cromatismul wagnerian și cu tehnica contrapunctică tradițională. Coralul și minor reprezintă unul din rarele exemple de variațiuni pe *basso ostinato* din secolul XIX” [4, p.15].

Franck a scris și lucrări religioase vocal-instrumentale: *Misa Solemnis, Trei Motete* (1858), *Misa* op. 12 (1860), câteva oratorii și can-

tate. În Oratoriul *Les Beatitudes* Franck a reușit să sintetizeze tradițiile mărețe ale stilului oratorial al lui Bach cu cele mai caracteristice tendințe ale romantismului francez.

Tinzând spre o muzică „pură”, preponderent simfonică, A. Bruckner nu a putut evita influența lui Bach și Beethoven, căutând în creațiile lor multe mijloace de expresie, în primul rând de ordin polifonic. Bruckner atinge o măreție unică în finalul *Simfoniei a V-a* prin contopirea formelor de coral, sonată și fugă.

Este autorul multor lucrări corale religioase, deosebit de bogate în tradiții polifonice - *Te Deum, Psalmi, motete, Mise*. Foarte interesantă din punct de vedere polifonic este *Misa* nr. 3 (f-moll).

„Fundamentul polifonic al gândirii muzicale a lui S. Taneev își are originea în opera lui Bach și a predecesorilor săi” [10, p. 81]. Legitățile polifonice au fost un mijloc de dezvoltare muzical-tematică, dar și au determinat în mare parte principiile alcătuirii formei în muzica sa. Taneev recurge foarte des la polifonia imitativă, în multe lucrări utilizează fuga, conferindu-i de obicei un caracter conclusiv, de sinteză a dezvoltării anterioare. Studiarea operei lui Bach a avut un mare impact asupra perfecționării măiestriei vocal-corale a lui Taneev.

Dorind să-și îmbunătățească scriitura polifonică, Taneev scrie o serie de prelucrări ale vechilor cântece populare rusești, pe care le supune regulilor stilului sever. Măiestria polifonică se reflectă din plin în prima sa lucrare proeminentă - cantata *Ioan Damaschinul* (1884), cu nuanțe emoționale severe și grave și un conținut profund și semnificativ. Destinul său creator se încheie tot cu

o cantată - *По прочтении псалма*. Anume Bach l-a inspirat pe Taneev să-și dedice întreaga viață științei polifonice și să creeze propria cercetare fundamentală - *Подвижной контрапункт строгого письма*.

În muzica sec. al XX – lea influența stilului lui J.S. Bach se manifestă, se reflectă și se refractă în moduri prea numeroase pentru a putea fi urmărite în mod exhaustiv. Vom încerca în continuare să punctăm unele momente mai semnificative, pentru a demonstra continuitatea tradiției bachiene și prezența sa indiscutabilă în arta muzicală a unui secol atât de eclectic.

Chiar și reprezentanții școlii noi vieneze, într-un mod aparent paradoxal, afirmă că multe din principiile tehnicii dodecafonice își au originea în muzica lui Bach. A. Schönberg îl numește pe Bach „primul său învățător”, demonstrând că în numeroase cazuri Bach, evitând succesiunea cromatică a sunetelor, recurge la exploatarea întregului complex de 12 sunete în plâsmuirea liniilor sale melodice. Aceste linii izolate creează o atmosferă de preatonalism, anihilată însă întotdeauna de carapacea severă tonal-funcțională a factorului armonic. A. Webern subliniază în lecțiile sale tematizarea totală a facturii bachiene. El spune despre *Arta fugii*: „Toate aceste fugi sunt construite pe baza unei singure teme, care se modifică neîncetat: un volum întreg de gânduri muzicale, întregul conținut al căreia ia naștere dintr-o singură idee! Ce demonstrează acest lucru? Aspirația către o maximă unitate. Totul își are originea într-un singur lucru, în tema fugii! Totul este „tematic” [7, p. 127].

În concertul său pentru vioară, A. Berg utilizează un citat din

coralul lui Bach *Es ist genug*. Citatul este prezentat în varianta sa originală în ultimul compartiment al lucrării, unde putem auzi armonizarea lui Bach în partiția clarinetelor.

După cum menționează G. Cocearova și V. Melnic „Pietatea deosebită a dodecafoniștilor față de Bach este legată în mare parte de simbolismul numelui lui. Astfel în cele *Trei Lieduri pentru voce și orchestră* de Berg monograma BACH sună ca variantă a temei crucii și este tratată ca o microserie fiind supusă tuturor modificărilor tradiționale” [1, p.267].

Principiile contrapunctului bachian sunt prezente permanent în creațiile lui Maximilian Reger. A scris multe *Fugi*, lucrări pentru orgă, dintre care se remarcă *Fantezia și Fuga pe tema BACH*, considerată una din cele mai dificile piese din repertoriul pentru orgă. Pe tot parcursul vieții a venerat formele polifonice, mai ales fuga, despre care a spus cândva: „Alți oameni scriu fugi - eu trăiesc prin ele” [12]. De asemenea, a scris mai multe suite pentru instrumente solo (violă, violoncel) având ca model *Partitele și Suitele* lui Bach.

Paul Hindemith a compus *Ludus tonalis* (Studii contrapunctice, tonale și tehnice pentru pian) în 1942, în timpul exilului în Statele Unite, cu opt ani înainte de apariția celor *24 Preludii și Fugi* de D. Șostakovici. Ciclul, compus din 25 de piese, este scris după modelul *Clavecinului bine temperat* de Bach. Ciclul începe cu *Praeludium in C* asemănător tocaterelor bachiene, și se încheie cu un *Postludium*, care reprezintă o inversie retrogradă exactă a *Praeludium*-ului. Între ele sunt plasate 12 fugi separate de 11 interludii.

Hindemith utilizează procedee polifonice și în alte lucrări, cum ar fi *Sonata pentru două pianuri*, unde plasează o fuga energică în prima parte, pentru ca în final să realizeze o adevărată culminație polifonică. În plus, utilizează Passacaglia în lucrările simfonice, iar polifonia este frecvent prezentă și în lucrările camerale.

Dmitrii Șostakovici a făcut parte din juriul Primului Concurs Internațional Bach, ce a avut loc la Leipzig în 1950, cu ocazia comemorării a 200 de ani de la moartea lui Bach. Impresionat de atmosfera competiției și de evoluția celebrei pianiste Tatiana Nikolaeva, Șostakovici s-a întors la Moscova și a compus propriul ciclu de *24 Preludii și Fugi*. Chiar dacă inițial ciclul a fost criticat destul de aspru, astăzi *Preludiile și Fugile* sale fac parte din repertoriul pianistic consacrat. Trebuie să menționăm și rolul important pe care îl are *Passacaglia* în lucrările simfonice și în cvartetetele lui Șostakovici.

După ce a ascultat cele *24 Preludii și Fugi* de Șostakovici, Rodion Șcedrin a scris propriul ciclu de *24 Preludii și Fugi*. El a compus și *Caietul polifonic*, având ca model un alt ciclu celebru semnat de Bach - *Ofranda muzicală*.

Heitor Villa-Lobos, unul din cei mai cunoscuți compozitori brazilieni, a devenit celebru datorită *Bachianas brasileiras*, un macrociclu format din nouă suite, scrise pentru combinații variate de instrumente și voce (1930-1945). Fiecare reprezintă o fuziune dintre muzica populară braziliană și stilul lui Bach. Majoritatea părților din fiecare suită au două titluri: unul „bachian” (*Preludio, Fuga* etc.), și altul brazilian

(*Embolada, O Canto da Nossa Terra*, etc.).

Stilul bachian s-a reflectat într-un mod original și în creația compozitorului estonian Arvo Pärt. Reprezentant al „minimalismului mistic” sau al „minimalismului sacru”, Pärt s-a inspirat în majoritatea creațiilor sale din nemuritoarele prototipuri bachiene. El este autorul a numeroase lucrări religioase vocal-instrumentale, pentru cor și orgă, pentru orchestră, pentru instrumente solo și orchestră (dintre care fac parte și celebrele *Colaje pe tema B-A-C-H*) etc.

În sensul celor enunțate mai sus, reperul muzical basarabean poate nu este unul de experiență și alură internațională. Dar prin faptul existenței sigure a influenței lui Bach și asupra muzicii care s-a compus și se compune aici, dar și asupra altor domenii ale artei, și deci, asupra conștiinței publice a cetățenilor, acest reper merită a fi remarcat și cercetat. Și, în opinia noastră, acest reper este chiar unul semnificativ. Fiindcă anume aici polifoniile magistrale ale lui Bach se întâlnesc cu muzica bizantină, în special cu cea dinaintea lui Bach, cum ar fi, de pildă, *Stihira* Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava, compusă de protopsaltului Putnei Evstatie în timpul lui Ștefan cel Mare și Sfânt⁴.

Cum s-a reflectat această „întâlnire” în creația unor compozitori basarabeni, preocupați, ca și Bach, de relația omului cu transcendențialul, cum ar fi Gavriil Muzicescu

⁴ *Stihira* lui Evstatie, dar și alte cântări ale psaltistilor putnieni au circulat până în secolul XVII în bisericile și mănăstirile rusești sub denumirea de „raspev putnevskii” (vezi: 15).

sau Mihail Berezovschi? Sau, cum au influențat armoniile lui Bach muzica lui Ciprian Porumbescu sau George Enescu, în care fondul muzical european, restructurat de Bach, se întâlnește cu substratul muzical european prezent în muzica populară românească? La fel, este deosebit de interesant să aflăm influența muzicii lui Bach asupra contextului muzical din R. Moldova din ultimii 50 de ani. Cât de importantă este cunoașterea lui Bach pentru a înțelege sau interpreta, de pildă, *Miorița* lui Tudor Chiriac sau *Etimologicum Magnum Romanae* de Constantin Rusnac? De asemenea, sunt evidente paralelele cu arta bachiană în lucrări ca *Partita* pentru nai și orchestră de B. Dubosarski, *Partita* pentru pian op. 21 de V. Sârohvatov, *Kyrie* (variațiuni pe tema *Missei* h-moll) de D. Chitenco, *Bachiana* de Ion Macovei și orchestrarea celebrei *Ciaccona* din *Partita* pentru vioară solo în re minor de către Pavel Rivilis.

Dar cercetarea prezenței muzicii bachiene în cele mai diverse aspecte ale artei componistice, inter-

pretative și pedagogice din R. Moldova de la confluența secolelor al XX-lea al XXI-lea depășește limitele temei prezentului articol și va constitui subiectul unor studii viitoare.

Desigur, nu putem afirma că muzica lui Bach și-a lăsat amprenta asupra creației tuturor compozitorilor din secolele al XVIII - lea al XX - lea. Dar nici un compozitor nu a fost ferit de influența indirectă. Acea muzică care nu-și are rădăcinile în creația lui J.S. Bach, poartă amprenta creației fiilor săi. Dar și ei au fost încurajați de Johann Sebastian în cultivarea acelor forme embrionare ale artei care în curând aveau să orbescă lumea și să creeze convingerea că propria sa operă era învechită.

Astfel, locul lui Bach în arta muzicală este mai înalt decât cel al unui reformator sau chiar a unui inventator de forme noi. El este un contemplator al întregului timp și al întregii existențe muzicale, pentru care nu contează noutatea sau vechimea lucrurilor, atâta timp cât ele sunt adevărate.

Referințe bibliografice

1. Cocearova G., Melnic V. *Istoria armoniei*. Editura Museum, 2003.
2. Comes L. *Lumea polifoniei*. Editura muzicală, București, 1984.
3. Melnic V. *Muzica bisericească franceză în secolul XIX // Învățământul artistic - dimensiuni culturale* (Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor). Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, 2002, p.60-65.
4. Melnic V. *Muzica bisericească în creația lui Cesar Franck // Pagini de muzicologie*. Chișinău, 2002, p.9-15.
5. Oceanu G. *Istoria muzicii*. Vol. I. Conservatorul „George Enescu”, Iași.
6. Ștefănescu I. *O istorie a muzicii universale*. Vol. III. *De la Schubert la Brahms*. Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.
7. Власова Н. *Шёнберг-аналитик: Штрихи к портрету // Festschrift Валентине Николаевне Холоповой*, Научные труды Московской Государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Сборник 63, Москва, 2007, p.124-131.



REPERE ALE COMUNICĂRII ȘI ACȚIUNII VERBALE

DES REPERES POUR UNE COMMUNICATION ET UNE
ACTION VERBALE

Vera MEREUȚĂ (Grigoriev)

Profesor universitar interimar, Academia de Muzică Teatru
și Arte Plastice, Catedra Arta actorului

L'article « Des repères pour une communication et une action verbale » porte sur l'importance de la parole dans le spectacle théâtral. Il souligne le rôle essentiel de l'écriture théâtrale, mais aussi de l'art du comédien qui a travers sa capacité de communiquer et d'agir sur son partenaire de scène et sur le public donne vie à cette parole.

Il explique comment la parole participe à la transmission de la démarche du spectacle, de la conception et de l'idée principale à travers un langage et des moyens artistiques. Il parle également de la signification de la parole en rapport avec le silence.

*Opera de artă are căpătătă
însuflețirea de la talent
(I.L. Caragiale)*

Teatrul, ca și Viața, este complex și variat: orice formulă e bună, cu condiția să pornească de la o senzație autentică și să ajungă, trecând prin minte și simțuri, la inimă, pentru că inima planează deasupra materiei și chiar deasupra spiritului: ea este supramateria noastră,¹ – afirma Jean-Louis Barrault.

Toate vibrațiile sufletului și ale inimii sunt exprimate prin **cuvânt**. Cuvântul rostit pe scenă e în stare să producă asupra publicului spectator o impresie foarte puternică, căci publicul tocmai de aceea și vine la teatru, ca să vadă și să **audă**, urmărind cu atenție sporită ce se întâmplă pe scenă. Arta teatrală, arta scenică se clădește pe ființa umană și pe cuvânt. Căci limba, fiind mijlocul de plasmuire a tuturor ideilor autorului, este și un mijloc puternic de expresivitate scenică. **Cuvântul** reprezintă totul, totul prin cuvânt, totul de la cuvânt, iar în gura actorului cuvântul devine

cel mai eficient mijloc de influențare a auditoriului, dezvăluind, totodată, intențiile creatoare ale interpretului.

Dramaturgul este acela care pune la dispoziția actorului materialul necesar, pentru ca acesta să poată crea lumea interioară a personajelor, construind aceste personaje prin cuvinte, adică prin text. Subiectul, ideea, conflictele, caracterele – toate sunt redată prin cuvinte. Textul conceput de autor conține sâmburele, esența, secretul, cheia atât a subiectului ca atare, cât și a tuturor caracterelor. Primează, așadar, concepția autorului. Dar textul nu capătă expresie artistică și valoare umană decât atunci când este animat pe scenă, sub ochii curioși ai publicului, de către actorii ghidați de regizor, când expresia scenică se potrivește cu intenția dramaturgului. Citându-l pe I.L. Caragiale, vom zice: *Principiul fundamental al artei în genere este intenția de a transmite o concepțiune prin mij-*

loace convenționale de la om la om; încercarea de a realiza acea intenție constituie opera de artă... și dacă poate **cum** trebuie, atunci se va impune înțelesului altor minți omenesti, numai capabile să fie a înțelege. Aici stă rațiunea finală a artei umane: înțelesul omenesc ². În arta dramatică, conținutul căreia îl constituie conflictele morale ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor, toate sunt nu spuse, ci aievea înfățișate; bucuria râde cu ochi vii, durerea plânge cu lacrimi adevărate, faptele cer timp... ³

Acțiunile cuprinse într-o piesă reflectă, într-o formulă comprimată, viața reală, întâmplări și împrejurări omenesti și, după cum în viața cotidiană, oamenii își vorbesc pentru a realiza actul comunicării, pentru a se înțelege reciproc, la fel și personajele dramaturgului vorbesc, fiindcă anume cuvântul este materialul extern de comunicare (exprimare) a gândirii și simțirii. Vorbirea actorilor, precum și expresia feței, a ochilor, gesturile, mișcărilor lor trebuie să fie firești, pline de adevăr, să fie motivate de trăirea interioară a personajului, să se resimtă o intenție artistică în tot ceea ce fac, în tot ceea ce zic aceștia. *Actorul este un instrument, al cărui instrumentist este înăuntru: spiritul, sufletul lui. Interiorul artistului – acolo stă chestiunea cea mare*⁴.

Să ne amintim aici de câțiva instrumentiști notorii: violoniștii Serghei Lunchevici, Ignat Bratu și Nicolae Botgros, naiștii Gheorghe Zamfir, Vasile Iovu și Gheorghe Mustea, trompetistul Ion Carai ș.a. Sunetele scoase din instrumentele acestor mari maeștri produc impresia că vibrează propriul lor suflet, propria lor simțire, fiind în stare să răvă-

șească sufletul ascultătorilor, să-i emoționeze până la lacrimi.

Dar câți oameni din generația mai veche au ascultat pe vremuri, cu sufletul la gură, **Teatru la microfon**, captivați de fabulă, dar mai ales, vrăjiți de farmecul vocii umane, izvorâtă din sensibilitatea actorului, ale cărui coarde vocale sunt apte să exprime o gamă nelimitată de stări și sentimente. Inflexiunile vocii umane sunt mult mai variate, mai expresive chiar decât sunetele muzicale.

Așadar, autorul piesei este părintele primar al tuturor plâsmuirilor, conflictelor, situațiilor și caracterelor incluse în opera respectivă. Pentru a contura cât mai veridic caracterele, dramaturgul caută, alege, potrivește cuvintele în așa fel, ca ele să coincidă cu caracterele personajelor, să le exprime cât mai plenar, efectiv. Iar *actorii, când ies în scenă, trebuie să fie niște posedați, să aibă pe dracu-n ei: prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii, să scoată pe dracul acela și să-l arunce asupra publicului... Când or ieși din teatru, nici doi ochi să nu fie uscați ori siguri: toți să fie împăienjeniți de emoțiune, umezi de plâns ori de răs*⁵, afirma Caragiale.

La un asemenea teatru au tins și visat, în toate vremurile, iluștrii oameni de teatru, unde cuvintele, agitate de mișcarea promptă a gândirii actorului, conving, contaminează, animă spectatorul din sală, provocându-l la o ferventă reacție reciprocă.

Deci cuvântul, ca mijloc principal de exprimare a gândirii, poate servi și ca mijloc principal de comunicare cu partenerul și, prin urmare, ca mijloc eficace de exercitare a influenței asupra spectatorului. Atât regizorul cât și actorul se inspiră din concepția ac-

tivă, eficientă a autorului. Anume această concepție, această idee se străduiesc ei să o exprime cât mai veridic, mai firesc și mai convingător prin mijloacele artei scenice. Acest lucru îi reușește mai lesne doar dacă rolul i se potrivește actorului ca fire, ca temperament, ca factură, ca simțire interioară.

Familirizându-se cu rolul și identificându-se cu personajul, actorul își însușește concepția, ideea autorului despre personaj, apoi și textul devine „al lui”. Orice raționament exprimat de către actor prin cuvintele dramaturgului, constituie, din punctul de vedere al interpretului, doar o mică parte din ceea ce gândește personajul rostind textul. Spectatorul sesizează cu ușurință, din replicile actorului-creator, nu numai nuanțele de sens, ci și trăsăturile de caracter ale personajului, adică înțelege ce fel de om este acesta. Nu putem vorbi, probabil, despre rolul interpretat de actor ca despre o creație, decât în cazul în care, muncind asupra întru-chipării scenice a textului, adică asupra elucidării conținutului său de bază, a subtextului, a ceea ce stă încifrat, ascuns în spatele cuvintelor și în expresivitatea lor, va revela o adevărată cultură artistică.

Vervă, temperament, elan, forță dramatică, voce, dicțiune, prestanță – de toate aceste calități și instrumente trebuie să dispună un actor, pentru a putea demonstra că artistul dramatic este și un executant instrumental, și un instrument perfect: executant este sufletul, instrumentul este corpul, după cum s-a menționat mai sus.

Contează mult și tehnica de redare a sincerității personajelor interpretate, care se dobândește prin studii serioase, muncă, exigență și vocație. Pentru a putea juca un rol, pe lângă

calitățile sale interne (psihologice) și externe (fizice), actorul trebuie să fie înzestrat și cu o deosebită sensibilitate și inteligență, să nu înceteze a cerceta cu pasiune adâncurile sufletului omenesc, atât prin empatie, cât și prin introspecție, adică observând manifestările emoționale ale oamenilor dar și analizându-și propriile trăiri afective. Actorul, la îndemnul inteligenței sale, face ca „instrumentul”, adică propriul său corp, să vibreze, așa cum știe și cum poate, exprimând astfel în interpretare gândirea autorului, după ce a trecut-o prin propria gândire, și apoi exprimând acțiunea: prin gest, mișcare, sentiment și vorbire ⁶.

Este de datoria actorului să dezvăluie în fața spectatorului frumusețea și bogăția limbii literare. El nu are ce căuta pe scenă dacă nu stăpânește arta vorbirii, dacă nu conștientizează forța și semnificația cuvintelor. Căci a vorbi pe scenă nu înseamnă doar să dai glas cuvintelor personajului, emițând suficient de corect, de veridic ideile autorului. A vorbi înseamnă a ști să răspunzi, nimerind exact în tonalitatea partenerului, să reacționezi la tot ce se aude în jurul tău. A ști să taci înseamnă, mai întâi de toate, a ști să ascuți și, ascultând, neapărat să răspunzi la fiecă mișcare a gândirii interlocutorului, și nu doar cu vorba, ci și cu privirea... Într-un cuvânt, tăcerea pe scenă are o importanță tot atât de mare, ca și vorbirea, iar tehnica tăcerii nu este cătuși de puțin mai ușoară decât tehnica vorbirii ⁷.

În viața de toate zilele, când îți vorbește cineva, ascuți și nu, pur și simplu, taci. La fiecă cuvânt auzit reacționezi cu privirea, mimica, întreaga ta ființă. Acelorași reguli se

supune și dialogul personajelor din scenă.

K.S.Stanislavski recomanda între altele trei reguli de întreținere a dialogului scenic.

1. *O maximă, enormă atenție reciprocă între parteneri, încât să poată dialoga doar cu ochii, fără a deschide gura.*

2. *Cunoașterea exactă a celor mai importante relații, idei și cuvinte cuprinse în partitura rolului, atât pentru subiectul piesei, cât și pentru acțiunea interioară a rolului, pentru redarea caracterului personajului, pentru a putea accentua și a evidenția aceste cuvinte, prin intonație și prin alte mijloace ale vorbirii expresive (iar prin cuvinte – ideile și relațiile), în cadrul dialogului.*

3. *Abilitatea de a-ți alege un ritm interior adecvat în cadrul dialogului – prin evidențierea și estimarea anumitor momente și scopuri ale rolului*⁸.

Așadar putem conchide că un element primordial în arta comunicării scenice îl constituie acțiunea verbală. Pentru a putea acționa cu precizie, actorul își va pune permanent întrebări de tipul: *Ce fac eu, personajul, acum, rostind aceste sau alte cuvinte? Ce scop urmăresc? Ce*

vreau să obțin? ... Și, ca să poată acționa corect, să se afle în rol chiar și atunci când nu are de spus nici un cuvânt, trebuie, ca să nu uite, să țină un monolog interior, vorbind cu sine însuși, adică să cugete, să reflecteze.

Atât piesa, cât și jocul actorilor sunt alcătuite, în fond, din dialoguri, ceea ce presupune o comunicare reciprocă între doi sau mai mulți indivizi, or pe scenă e nevoie de o continuă comunicare între personaje.

Când comunicăm verbal cu alții, mai întâi cercetăm și percepem cu o privire interioară despre ce este vorba și abia după aceea redăm prin cuvinte imaginile vizualizate. Iar când îi ascultăm pe alții, recepționăm mai întâi auditiv, cu urechea, vorbele relatate, apoi vedem imaginile cu ochiul interior al minții.

În limbajul teatral, **a asculta** înseamnă a vedea imaginea reprezentarea celor auzite, iar **a vorbi** înseamnă **a descrie imagini vizualizate** astfel.

Pentru actor cuvântul nu reprezintă doar un grup de sunete, ci este un generator de imagini. De aceea, în timpul comunicării verbale în scenă, actorii nu se adresează atât auzului, urechii spectatorului, cât văzului, căci a vorbi înseamnă a influența, a acționa producând impresie asupra publicului spectator sau auditor.

Bibliografie

1. Jean-Louis Barrault, *Sînt om de teatru*. Editura Meridiane, București, 1965, p.68.
2. Caragiale I. L., *Despre teatru*. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p.145.
3. Ibidem, p.146.
4. Ibidem, p.185.
5. Ibidem, p.210.
6. Ibidem p.59.
7. Culegerea *Слово на сцене*. ВТО.М.1958. p. 114.
8. Ibidem p.115.



PRIMADONA OPEREI NAȚIONALE - EXPRESIE UNIVERSALĂ A CULTURII MOLDOVEI

PRIMADONA OF NATIONAL OPERA HOUSE -
UNIVERSAL EXPRESSION OF MOLDOVIAN CULTURE

Valeria ȘEICAN

Doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

Acest articol propune o nouă descriere muzicologică a complexului și sublimului fenomen din evoluția culturală și socială a Moldovei, un portret al ilustrei cântărețe Maria Bieșu. Prezentarea amplei activități a primadonei operei naționale are drept scop relevarea importanței aportului dnei Maria Bieșu la dezvoltarea țării. Autorul articolului încearcă o nouă manieră analitică, utilizând metodologiile tipice discursului muzicologic și istoric.

This article proposes to review some essential points of activities of one of the famous singer of Moldova - Maria Bieshu. The author analyses in detail the different parts of character of the singerlike a simbol of nation, a nation born to be free, to realise his aspirations, to reach the hight points of spirit and to develop his essence in a poetical and unforgettable way.

Maria Bieșu - un exemplu meritoriu al prezenței scenice de excepție.

Titlul de Primadonă a Teatrului Național de Operă și Balet a Moldovei îi este atribuit încă de la primele apariții scenice, începând cu 1960 și până în prezent. Personalitatea a „Divinei Marii” i-a marcat destinul, proscrind-i o evoluție spectaculoasă scenică de talie mondială. Este poate o personificare strălucită a destinului Moldovei. E o personalitate cu o pronunțată și neasemuită multitudine de talente:

- o mare cântăreață (solistă a Operei, interpretează de programe artistice solo);
- o mare actriță (roluri de o profundă concentrare și deschidere spre public prin mesajul autentic al compozitorului, autorului de text și regizor);
- profesor universitar valoros (cultivator al dragostei și respec-

tului pentru artă, pentru frumos pleiadelor de muzicieni, atât în Țară, cât și în străinătate, fiind invitată de onoare a multiple master class-uri prezentate în prestigioase instituții de învățământ din lume);

- un bun manager și înțelept conducător (președinte al Uniunii Muzicienilor din Moldova);
- un bun producător (realizator al prestigiosului Festival Internațional al vedetelor de operă și balet „Invită Maria Bieșu”);
- om politic (deputat în Sovietul Miniștrilor al URSS);
- diplomat (mesager al culturii naționale moldave în zecile de țări occidentale).

Maria Bieșu - un destin fabulos al unei fete de la țară, care grație muncii asidue, calităților volitive, insistenței, dăruirii de sine, lucrului cu dezinvoltură, studiului continuu și perfecționării perpetue, Maria Bieșu

aduce rezonanță mondială Teatrului național liric a Moldovei. Realizare pe cât de grandioasă, pe atât de vertiginosă, datorată, în egală măsură, atât talentului de la Dumnezeu, cât și unei abilități titanice de a munci.

Ascensiunea profesională a Mariei Bieșu este una spectaculoasă, irepetabilă și de proporții. O interpretă de excepție, posesoarea unui talent distins, Maria Bieșu debutează, la 1961, în rolul central din opera „Tosca” de G.Puccini – *Floria Tosca*. Este un rol emblematic pentru interpretă din simplul motiv că: rolurile centrale din operele lui Puccini se pliază perfect pe structura vocală, senzuală, psihologică a Eroinei - Etalon către care tinde Primadona Operei Naționale. *Tosca* în interpretarea Mariei Bieșu a devenit celebră pentru Republica Moldova, rol care i-a ghidat maiestuos mersul carierei. Această interpretare cucerește tot publicul meloman. Astfel *Floria Tosca* e admirată și de publicul moscovit, care, venind în sala Teatrului „Bolșoi”, aplaudă frenetic această interpretare. Partiția *Floriei* este și azi una din multele partiții îndrăgite și curtate de M.Bieșu.

În încercarea de a reconstitui, cronologic, derularea evenimentelor cardinale în cariera interpretei, primul deceniu al activității sale va da ritmul întregii cariere.

1. 9 roluri centrale din spectacolele lirice montate pe scena Teatrului Academic de Stat de Operă și Balet a RSSM „A.S.Pușkin”: *Tosca* („Tosca” G. Puccini, 1961), *Cio-Cio-San* („Madama Butterfly” G.Puccini, 1962), *Tatiana* („Evghenii Oneghin” P.I.Ceaikovskii, 1962), *Aurelia* („Aurelia” D.Gherșfeld, 1963), *Liza* („Dama de pică” P.I.Ceaikovski, 1964), *Aida* („Aida” G.Verdi, 1966),

Dezdemonă („Otello” G.Verdi, 1967), *Leonora* („Trubadurul” G.Verdi, 1969), *Domnica* („Balada Eroică” A.Stârcea).

2. În 1964 participă la Festivalul tinerilor cântăreți de operă ai URSS, la Moscova, fiind invitată, în perioada imediat următoare, pentru a interpreta rolul Tatiane din opera „Evghenii Oneghin” de P.I. Ceaikovski, pe scena Teatrului Bolșoi din Moscova. Acesta fiind momentul de cotitură pentru începutul unei lungi și prodigioase colaborări (chiar prietenii) cu Artista Popoului al URSS Irina Arhipova. Tot în această perioadă începe colaborarea cu cele mai prestigioase centre culturale atât a Moscovei cât și celor din URSS, dar și din Țările Europei.

3. 1965-1967 Perioada de stagiu la Teatrul „La Scala”, Milano. În Italia studiază și prezintă publicului italian, 4 partiții a opere reprezentative italiene, universale – *Tosca*, *Cio-Cio-San*, *Leonora*, *Aida*. Stagiul a avut un aport esențial în trasarea traiectoriei profesioniste a interpretei. În special, au avut un mare impact în ascensiunea profesionistă și cunoștințele acumulate în cadrul acestei perfecționări la orele predate de către maestrul regizor Enrico Piazza, elev al marelui A. Toscanini.

4. În 1966 participă, cu succes, la cea de a treia ediție a concursului internațional al interpreților „P.I. Ceaikovski”. Cucerește titlul de laureat al premiului III. După acea memorabilă participare, Irina Arhipova avea să mărturisească: „Glasul concurenței este de o feminitate și senzualitate de neasemuit!”.

5. În 1967 la Tokio, Japonia, se desfășoară Primul concurs internațional al cântărețelor, pentru desemnarea celei mai bune Cio-Cio-San din

lume. Concursul în numele lui Liura Tamaki. Din cele 34 de participante, care trec cu brio preselecția, reprezentând toate continentele lumii, unanim este declarată *Cea mai bună Madame Butterfly* Maria Bieșu. Această victorie îi aduce interpretei glorie și renume mondial.

6. 1970- an în care Maria Bieșu participă la cea de a doua ediție a Concursului în numele lui Miura Tomaki în calitate de membru de onoare.

Participarea, cu succes, la acest prestigios concurs internațional, a fost *unda verde* oferită de soartă, grație eforturilor titanice depuse de Maria Bieșu. Deoarece din acest moment cele mai prestigioase instituții de concert și spectacole lirice insistă, cu o mare doză de curtuazie, asupra prezenței Mariei Bieșu la spectacolele realizate de ei. Maria Bieșu este aplaudată în toate teatrele lirice din URSS, Polonia, Germania, Bulgaria, România, Ungaria, Jugoslavia ș.a. Iată un fragment din caracteristica făcută de muzicologul Iu. Kirilova: „Glasul fermecător al Mariei Bieșu se îmbină cromatic cu o multitudine de componente prețioase, care-i imprimă o sclipire neasemuită; o muzicalitate nativă, un temperament impulsiv, un proeminent talent dramatic și o uimitoare capacitate de transformare și schimb de caracter. Cântărețea este atât de pătrunsă de fiecare rol, încât ai impresia că în fața ta sunt nu personaje ale unor opere, ci sunt însăși persoanele care-și prezintă viața în fața spectatorului. Maria în scenă aparține în totalitate esenței conceptuale a rolului realizat. Ea nu se degajează nici în momentele de pauză scenice” (6,18).

7. *Distincțiile Mariei Bieșu – 1964 – Artist Emerit din Republica*

Moldova, 1967 – Artist al Poporului din Republica Moldova, 1968 – Laureat al Premiului de Stat a Republicii Moldova, 1970 – Artist al Poporului din URSS, 1974 – Laureat al Premiului de Stat din URSS, 1982 – Laureat al Premiului V.I.Lenin, Erou al Muncii Socialiste, Ordinul Drapelul Rșu de Muncă, Insignă de Onoare, 1993 - Ordinul Republicii Moldova, Ordinul Național Steaua României în grad de Comandor, Medalia de Aur al Fundației Irina Arhipova, din 1999 este Membru de onoare al Academiei de Științe a Republicii Moldova.

Evoluția ulterioară a destinului artistic al Mariei Bieșu urma să vibreze în aceeași dimensiune spirituală cu cea a evoluției întregii arte lirice a Moldovei și, în special, cu soarta scenei lirice moldovenești.

Relațiile polivalente ale Teatrului liric moldav cu omologii din apropiată și îndepărtată vecinătate, în materie de colaborare, schimb de diverse niveluri, are incidență directă în apariția și ascensiunea spre succes a *Mariei Bieșu* – primadona operei naționale, simbol al destinului femeii, artei și a însăși Moldovei. Este o figură proeminentă în evoluția patrimoniului spiritual al Moldovei, personalitate artistică valoroasă, care, prin însăși experiența sa, a demonstrat toată splendoarea farmecului tradiției naționale îmbrăcat în tunica feerică a artei academice. Calificativele superlative a acestei Mari Doamne a Scenei Basarabene sunt multiple, dar toate cu o alură de certă valoare, de admirație sublimă și de respect și admirație pioasă. Reușește, până în prezent, reconfirmarea valorică a fiecărui titlu, a fiecărui calificativ, a fiecărei inspirații.

Anii 60' ai secolului al XX-lea în domeniul delegării în afara hotarelor URSS erau unii dintre cei mai rigizi. Persoanele, mai bine zis personalitățile, ce primeau permisul de delegare erau supuși unei verificări sub diverse aspecte. Maria Bieșu este însă un fenomen al timpului care și în prezent reușește să depășească, cu dexteritate și ușurință galantă, caracteristică doar primadonelor veritabile, orice obstacol ce-i apare în calea realizărilor. Obstacolele sunt niște realități ce însoțesc orice proces creator, întărindu-l și confirmând traiectoria sa corectă. Astfel, dacă în anii 60 – 90 ai secolului trecut acestea erau de ordin ideologic, moral, obstacolele întâlnite țin de capitolul finanțe, atractivitate pentru „consumatori” (de produs calitativ spiritual), rentabilitate ș.a.. Maria Bieșu forțează hotarul URSS, eclipsând cu talentul său cel mai capricios public meloman, un public suprasaturat, rafinat, distins – cel al Europei centrale și de sud-est. O reușită memorabilă a Mariei Bieșu, reușita care-i va schimba ascensiunea carierei, o reușită care-i va marca destinul atribuindu-i titlatura de *primadonă*, reconfirmată de sute și mii de ori mai târziu, este câștigarea premiului mare al concursului mondial al interpretelor de operă, organizat în premieră în Japonia. Aici Domnia sa devine cea mai bună și prima „Cio-Cio-San” din Lume. Succesul și profesionalismul interpretei se perfecționează la renumitul teatru „Scala”, teatru liric a cărui denumire este suficientă pentru a pune în vibrație orice suflet îndrăgostit de sublima artă a muzicii. Aici Maria Bieșu urmează un curs de doi ani de stagiul la mohicianii scenei lirice mondiale. Este o perioadă ale cărei impresii vor marca profund percepția

profesionistă a interpretei, al cărei ecou va genera impulsuri benefice pentru evoluția ulterioară a operisticii din Moldova. Un singur exemplu – spectacolele „Nabucco” și „Forța Destinului” de Giuseppe Verdi văzute la Milano, vor fi spectacolele preferate de către publicul din Moldova. Pe scena lirică de la Chișinău, melomanii basarabeni au ocazia să admire distinsele drame jucate și azi cu o abia perceptibilă reminiscență a eleganței italiene definitorii.

După stagiul în Italia și triumful din Japonia, Maria Bieșu se lansează pe arena internațională a muzicii, efectuând numeroase turnee artistice la Berlin, Leipzig, Praga și Brno, Sofia și Plovdiv, Budapesta, București, Varșovia, interpretând rolurile lui *Tosca*, *Aida*, *Cio-Cio-San*. Iată un citat din presa țărilor gazdă: „*Tosca ei e încântătoare. Are o voce cu capacități remarcabile, linii grațioase vocale, o muzicalitate distinsă – calități ce plasează această fantastică interpretă în rangul primelor voci ale lumii*”, (remarcă recenzentul ziarului bulgar „Отечествен глас”) [5,36].

În continuare vă propunem un citat din presa română de specialitate: „*Maria Bieșu are un glas cu multiple calități. Culori, timbru, o unitate a registrelor sonore, o muzicalitate inedită, o prezență scenică remarcabilă, compusă dintr-o sinteză sincronă de grație, rafinament, eleganță și o complexitate maximală sonoră, ce corespund expresiei dramatice. Întâlnirea cu Maria Bieșu a fost pentru noi o sublimă revelație artistică*” [5,36].

Maria Bieșu este prima interpretă din URSS care a primit oferta de a cânta la renumita „Metropolitan Opera” din New-York, eveniment

meritoriu care se produce în 1967 și se realizează în 1971. Este un triumf al Mariei Bieșu care de această dată interpretează rolul *Neddei* din „Pagliaccio” de R.Leoncavallo. În toată presa apar relatări exaltate, inclusiv și ziarul central „The New-York Times”, care fac referire și la o ofertă inedită – Metropolitan Opera lansează propunerea Mariei Bieșu de a rămâne pentru stagiunea 1972-1973, toată stagiunea teatrală, în bază de contract în USA. Însă Maria Bieșu refuză această ofertă în schimbul alteia – realizarea rolului lui Floria Tosca în montarea de excepție a spectacolului la teatrul „Bolșoi” din Moskova, în varianta scenică a renumitului regizor de operă – Boris Pokrovski.

După acel memorabil turneu în America, unde era considerată *citadelă a imperialismului mondial*, turneele artistice pentru Maria Bieșu, în statele capitaliste erau acceptate, ba mai mult încurajate și protejate de conducere. În 1973 M. Bieșu are o prezență de excepție într-un concert prezentat publicului din Berlinul de Vest, interpretând creații semnate de compozitori preclasici – Cimarosa, Haendel, Carissimi, Stradella...; în 1975 susține concerte solo în scenele unor prestigioase centre de cultură universală – Paris, Helsinki, Rio de Janeiro.

Aceste proiecte artistice responsabile, realizate în formula concerte solo, de către primadona teatrului liric moldav, aveau drept scop mediatizarea ținutei artistice profesioniste și o impunere valorică nu doar a artei Republicii Moldova, ci a întregii Uniuni Sovietice.

Un alt fapt interesant din biografia Mariei Bieșu merită a fi făcut public și prin intermediul acestui ar-

ticol. Clădirea citadelei culturii noastre naționale – a Teatrului Național de Operă și Balet a Moldovei -, urma să fie dată în exploatare pentru o instituție cu un profil puțin diferit de cel al unui teatru, cu atât mai mult al unuia liric. Coincidența fericită și poate voia providenței au schimbat destinatarului edificiului, care, conform proiectului inițial, urma a fi o sală luxoasă cu destinația de a servi platou pentru desfășurarea ședințelor festive, a concertelor de înaltă ținută ideologică, un cămin cultural, dar departe de o scenă de operă și balet, devenită deja emblematică. Însă în această schimbare de „decor” a avut de spus un cuvânt greu Primadona Operei noastre naționale, cea care cucerise, recent, premiul și calificativul de prima Cio-Cio-San din lume, promotorul culturii noastre naționale, Distinsa Doamnă **Maria Bieșu**. Anume la insistența acestei marcante figuri a artei moldave, care știe să intervină în favoarea culturii în orice situație și cu varii conotații, anume Maria Bieșu a pus cuvântul final care a modificat decizia și, evident, soarta acestui edificiu. Azi aceasta e, pe bună dreptate, o *Casa Mare* a interpretei. Așadar, din 1980 vorbind despre teatrul liric moldav, gândirea asociativă ne duce, ideatic, la acest simbol al simbolului culturii noastre naționale, care este Teatrul Național de Operă și Balet a Moldovei.

Începând cu 1990, pe scenele academice din Chișinău, se lansează un proiect artistic de maximă importanță pentru existența și evoluția artei lirice din Moldova – Festivalul Internațional al Vedetelor de Operă și Balet „Invită Maria Bieșu”. Acest festival inițiat de primadona Operei Naționale, de la prima sa ediție, și-a

trasat pentru realizare scopuri și obiective distinse:

- mediatizarea valorilor naționale lirice în circuitul cultural internațional;

- menținerea și augmentarea relațiilor de colaborare cu instituțiile similare din întreaga lume;

- prezentarea și lansarea de tinere talente din țară și invitați;

- înființarea la Chișinău a unui centru de cultură lirică europeană, cu o extensie temporală redusă; termenul de 10 zile calendaristice al desfășurării propriu-zise a Festivalului nu a fost depășit la nici o ediție;

- prezența la Festival, în postură de invitați de onoare, a personalităților notorii din domeniul liric european;

- mediatizarea produsului intelectual select drept o necesitate indubitabilă, de prestigiu, dar și accesibilă pentru fiecare cetățean al Republicii Moldova și pentru oaspeții statului;

- promovarea valorilor culturale prin intermediul instituțiilor principale de conducere a statului, drept esență definitorie pentru existența societății;

Grație acestui meritoriu eveniment cultural, care aduce elan spiritual fiecărui cetățean al republicii, arta lirică din Moldova cunoaște o frumoasă deschidere către noi orizonturi de explorare componistică, interpretativă, de percepție și mediatizare. Este relevant că acest eveniment cultural permite publicului meloman întâlniri multiple cu renumiți maeștri ai scenei lirice mondiale - fapt extrem de benefic pentru întregul colectiv al teatrului. Astfel din primele ediții și până în prezent, pe scena lirică de la Chișinău, datorită festivalului „Invită Maria Bieșu”, au fost prezenți, majoritatea dintre care

realizând și prețioase master-class pentru studenții Academiei de Muzică, Teatru, Arte plastice a Moldovei, fapt extrem de important pentru cultivarea profesionistă a viitorilor artiști ai scenei lirice: Irina Arhipova (mezzo soprano, Artist al Poporului din **Federația Rusă**), Tamara Sineavskaia (mezzo soprano, FR), Vladislav Piavko (tenor, FR), Askar Abdrazakov (bas, FR), Iurii Mazurok (bariton, FR), Anna Netrebko (soprano, FR), Olga Kondina (soprano, FR), Evghenii Akimov (tenor, FR), Pavel Cernîh (bariton, FR), Irina Biculova (soprano, FR), Irina Bogaciova (mezzo soprano, FR), Mihail Gubskii (tenor, FR), Monica Habros (soprano, **Polonia**), Liudmila Mago-medova (soprano, **Germania**), Ianoș Bandi (tenor, **Ungaria**), Gabriela Felberg (soprano, Ungaria), Teimuraz Gugușvili (tenor, **Georgia**), Lucia Cioară-Drăgan (mezzo soprano, **România**), Felicia Filip (soprano, România), Emil Iurașcu (bariton, România), Mariana Colpoș (soprano, România), Pompei Hărășteanu (bas, România), Ana-Camelia Ștefănescu (soprano, România), Irina Săndulescu-Băla (soprano, România), Ionel Voineag (tenor, România), Lucia Papa (mezzo soprano, România), Natalia Dațko (soprano, **Ucraina**), Eduard Srebnițkii (Tenor, Ucraina), Mihail Didik (tenor, Ucraina), Vladislav Gorai (tenor, Ucraina), Taras Ștonda (bas, Ucraina), Șalva Mukeria (tenor, Ucraina), Alexei Repcinskii (tenor, Ucraina), Olga Nagornaia (soprano, Ucraina), Anatoli Duda (tenor, Ucraina), Irina Mișura (mezzo soprano, SUA), Elena Ostrovskaia (soprano, SUA), Taemi Kohama (soprano, **Japonia**), Riilka Hakola (soprano, **Finlanda**), Victoria Lukianet (soprano, **Austria**), Iardan

ka Iovanovici (mezzo soprano, **Iugoslavia**), Miogdar Iordanovici (bariton, Iugoslavia), Biulent Ateşoglu (bas, **Turcia**), Azer Zeinalov (tenor, **Azerbaidjean**), Raffaele Vitagliano (tenor, Italia), Mauro Augustini (bariton, Italia), Stoian Popov (bariton, **Bulgaria**), Konstantin Iankov (tenor, Bulgaria), Ivanka Ninova (mezzo soprano, Bulgaria); *dirijorii* – Robert Liuther (SUA), Evghenii Kolobov (FR), Dmitrii Hohlov (FR), Gheoghii Notev (Bulgaria), Alexandr Anisimov (**Bielarusi**), Nikolai Koleadko (Bielarusi), Jean-Pierre Burtin (**Franța**), Pierre Megard (Franța), Victor Fedotov (FR), Aldo Bernardi (**Italia**), Ion Iancu (România), Herghe Stanciu (România), Andrei Cisteakov (FR), Vasili Vasilenko (Ucraina), Vladimir Garkușa (Ucraina), Emanuel Siffert (**Marea Britanie**) etc...

Aceste prezențe memorabile pe scena lirică din Moldova sunt niște trambuline sigure de lansare a noi proiecte de colaborare Vest și Est Europeană, fapt care va fi explorat și de următoarele generații de muzicieni și manageri artistici, care urmează să privească cu pietate și respect efortul susținut depus de inițiatorul festivalului Maria Bieșu, care e susținută în realizarea acestui eveniment de echipa ilustră de entuziaști devotați artei muzicale, superbul *stuff* administrativ al Uniunii Muzicienilor din Republica Moldova. O instituție definitorie în dezvoltarea vieții spirituale a Moldovei, e condusă de Maria Bieșu, a cărei dorințe și porniri de înnobilitare a vieții culturale a Moldovei sunt percepute și plasate pe calea corectă de materializare sculptoară de către *inima* acestei instituții – doamna Prascovia Berghie.

Și dacă cultura inspiră mersul istoric al unei națiuni; și dacă un popor își are chintesența valorică în cultura sa, atunci Personalitățile care zidesc istoria Țării sale, manifestându-se plenar prin valorificarea potențialului său creator, ele dictează plasarea accentelor în evoluția ulterioară a Patriei sale. În condițiile în care cursul de principiu al existenței Republicii Moldova este orientat către Marea Familie a Comunității Europene, suma componentelor ideologice a Statului nostru urmează a fi racordată, firese, principiilor valorice de accepțiune universală. Privită din perspectiva componente culturale - dezvoltarea Moldovei a corespuns mereu etalonului universal. Un ilustru exemplu ce confirmă certitudinea afirmației fiind Maria Bieșu. A conștientiza această valoare este o apropiere eminentă la valorile europene. Istoria consemnează și va consemna file de aur despre un destin condamnat la succes, despre destinul Reginei Artei Lirice a Moldovei, despre destinul MARIEI BIEȘU.

Valoare culturală universală – arta – în concordanță cu știința, filosofia, tehnica, domina, alături de morală și religie, toată cultura umană.

Frumosul, artisticul și moralitatea în artă înobilează și purifică.

Vechii greci considerau arta un paradis al muncii omului înfăptuit cu iscusință cu ajutorul imaginației. În estetica sa Aristotel pune accentul pe artă, și nu pe frumos. Pentru el arta este o imitație bazată pe instinctul uman al plăcerii și pasiunii. Prin structura sa *mimetică*, întoarsă spre universal, *arta* înseamnă un mod de a ști. În viziunea sa științifică, Aristotel nega putința unei „Forme în sine”, afirmând că în artă realizarea formei

se face din afară mai liber printr-un act de creație (*poesis*).

Pentru Platon, *frumosul* îmbrățișează tot ce este uman, filosoful văzând în aceeași noțiune doar rolul ei de *mimesis*, frumosul constituind o imitație în zonele interioare.

Considerată de Platon și Aristotel *mimesis*, o copie a copiei și o umbră a umbrelor, care reproduc imaginea lucrurilor reale, *arta* nu este numai o imitație a lumii, ci și o activitate creatoare, de plăsmuire și făurire a inexistentului. Procesul creației artistice este o realitate creată, și nu dată, este un rod al gândirii și al sensibilității artistului demiurg.

În romantism, pe lângă teoria imitației, care pune accent pe *determinările obiective* ale actului creator, o pondere deosebită capătă *latura subiectivă*, adică elementele, ce țin de *personalitatea creatoare*. Configurându-și esența umană între *reverie* și *faptă*, creatorul de operă înțelege arta prin aristotelicul *poesis*, explorarea imaginarului constituind pentru el un imens act de libertate și fantezie creatoare.

Arta romantică, cu puternica ei aspirație spre absolut, construiește noi definiții, create liber de imaginația poetică. Căutarea absolutului se configurează prin jertfa pentru idealul Absolut, iar ficțiunea poetului, care trăiește o stare de dezamăgire și tristă solitudine, evoluează într-o *suprarealitate mitică*.

Mitul poetului de geniu, capabil să organizeze haosul, exprimă năzuințele romanticilor spre libertate și armonie, *artistul* fiind considerat de aceștia răspunzător față de metamorfozele lumii. Străduința romanticilor de a evada sufletește din viața trivială și lipsită de spirit în lumea idealului și a perfecțiunii își găsește

realizare în imaginația creatoare a artistului.

Geniul este, în concepția romanticilor, un om din altă lume, neadaptat pentru viață și neinteresat de valori materiale. El evadează într-o lume admirabilă, în lumea minunilor, la care au acces numai firile poetice, care-i seamănă. Capacitatea geniului de a crea, după legile propriei ființe, o lume asemănătoare celei date, este demiurgică. Integrarea în acest nou univers dă creatorului libertatea de a și dedubla existența, de a trăi într-o lume dublă. *Troxler* considera că *visul*, care constituie fondul vieții, cuprinde întreaga viață a ființei în dubla sa esență și nu se poate lipsi de manifestările opuse ale acestei dualități, de acțiunea celor două forțe externe – *infrasensibilul* și *supraconștientul*. Rupt din mrejele lumii sumbre și ale existenței filistine, geniul își creează o lume a sa, dominată de frumos și de miracol. Aceasta este lumea înălțătoare a artei. Numai arta este adevărata misiune a omului de geniu, singura capabilă să-i dăruiască bucurie și armonie, să-l apere de trivialitatea și de lipsa de spiritualitate a vieții. Considerând actul creator sacru și arta drept forța transformatoare a vieții, romanticii îi atribuie acesteia o funcție taumaturgică, providențială, vindecătoare. *Novalis* considera arta un proces de împlinire a naturii, care poartă amprenta creatorului ei. Se milita pentru o lume romantizată prin intermediul artei, *o lume în care arta să devină factor de romantizare*. Spirit inventiv și practic, de o remarcabilă mobilitate intelectuală, gânditorul german tinde să transforme lumea în virtutea unei viziuni idealiste despre armonie. „Lumea trebuie supusă procesului *romantizării*” (s.n.), pentru că „nimic nu e mai romantic decât

ceea ce înțelegem de obicei prin lume și destin”. [1]

Refuzând imitarea modelelor antice și dovedind o rețineră față de modul în care acestea prezintă natura și ființa umană, romanticii pledează și cred în forța miraculoasă a spiritului, care marchează procesul progresiv de pătrunderea filosofică a lumii. „Necunoscutul, misterul, - afirma Novails, - este rezultatul și începutul tuturor lucrurilor”. [2]

Arta, v-a afirma mai târziu Martin Heidegger, preluând ideea novalisciană despre misterul artei, - nu este altceva decât un cuvânt, căruia nu-i mai corespunde *nimic real*. Acest cuvânt poate trece drept o reprezentare de ansamblu care cuprinde singurul lucru ce are realitate în artă: operele și artiștii.

Meditând asupra destinului artei în romantism, Tudor Vianu va remarca faptul că „realitatea vieții a degradat ficțiunea *artei*,... care are nu numai rolul de a oglindi viața, dar și pe aceea de a o depăși, de a ne elibera de rigorile și constrângerile ei”. [3]

Romanticii, încercând o reformă a artei, o renaștere a acesteia, considerau că numai *arta* este o *valoare completă*, capabilă să satisfacă cerințele spirituale ale ființei. În romantism, *arta* își lărgește hotarele, deschizându-și porțile filosofiei și religiei. „Capabilă să cuprindă totul, se îneca în acest tot” [4] - conchide esteticianul român. Spiritul absolut face o efortare de a se cuprinde pe sine, iar formele artei nu pot *cuprinde* conținutul înfinit; sub puterea presiunii interioare ele se sparg și se împrăștie, „lăsând Spiritului Absolut năzuința de a se cunoaște în forma purei spiritualități” [4].

Autodefinindu-se prin artă, fără a fi doar „mijlocitorul” acesteia, creatorul de geniu are capacitatea de a se afla organic în zonele abisale ale conștiinței. Dictonul antic „Cunoaște-te pe tine însuși” suna ca o adresare divină, pentru că numai Spiritul Absolut are această capacitate. Omul de rând cu slaba-i măsură tinde doar spre acest deziderat.

Ajungând, prin emotivitatea romantică, la interiorizare, la descoperirea zonelor de adâncime a ființei, deci la formele vieții subconștiente, omul de geniu manifestă un deosebit interes pentru viața onirică, „*imagine a Marelui Vis etern*”. [5] El cuprinde lumea exterioară prin vis, halucinație, amintiri incerte și stări de vagi sau de grele terori. Transfigurarea naturii și a lumii exterioare prin vis făcea parte din idealul estetic romantic.

Îmbătați de frumos și de nevoia de afecțiune, de pasiunea de a se dăruși și de a se cunoaște, de necesitatea refacerii energiei creative, romanticii se refugiază în vis care este pentru ei un refugiu primitiv. Visul constituie pentru romantici o *speranță a cunoașterii absolute*, la care participă nu numai intelectul, ci și întreaga ființă, este „*fereastra prin care se observă infinitul*”. [6] Arta romantică este inspirată de viața onirică, iar „visul se asimilează tezaurului de reminiscențe ancestrale, de unde atât poetul, cât și imaginația mitologică își extrag bogățiile”. [7]

Visul înseamnă pentru romantici și o forță taumaturgică capabilă să refacă energia de a trăi și de a crea a omului de geniu. „Pentru majoritatea romanticilor, afirmă Andrian Ghijițchi în *Romantismul rus. Poezia* (1975), visul constituia una din stările sufletești în care se manifesta pregnant puterea creatoare a eu-lui

eliberat de constrângerile realității ambiante”^[8]

Visul este pentru omul de geniu o dorință de evadare, această dorință fiind generată de nonconformismul și neadaptarea la viață. Însetat de liniște, obsedat de dorința de neant și, uneori, de frica morții, geniul, prin vis, se sustrage de la realitate, conservându-se, astfel, într-o lume a ideilor abstracte, în care „arde soare și cerul e văpaie” (M. Eminescu). Visul exprimă, afirma Albert Béguin, „năzuințele eu-lui izolat care își resimte singurătatea ca pe o lege implacabilă a existenței terestre, dar care sfârșește întotdeauna prin a zări un *dincolo* (s.n.), unde această singurătate va lua sfârșit”^[9]. Aspirația romanticilor spre un *dincolo*, spre Absolut, spre frumosul ideal reproduce căutarea unui refugiu, detașarea de teluric. Numai *actul creator* îi ajută artistului să transcende realul și să privească *dincolo*, regăsindu-se acolo mereu pe sine. „Ceea ce se află *dincolo* de mine este tocmai în mine, îmi aparține, și invers”, - afirma Novalis la 1798.

Acest *dincolo* este la Novalis, în romanul *Heinrich von Ofterdingen*, *celebrul vis al florii albastre*, simbolul dorului nemărginit. Rătăcitorul Heinrich urmărește „împărăția” florii albastre, zărită în vis, atras neconținut spre această imagine de nevoia niciodată satisfăcută a unei comuniuni de spirit și de sentiment. Visul despre floarea albastră este consensual cu starea sufletească a eroului stăpânit de eterna nostalgie după valori de neatins. În vis, Novalis găsește forma specifică de expresie a concepției sale mitice asupra lumii. Imaginea florii albastre, întâlnită mai apoi la Jukovski (cu corespondentele ei rusești *vasiliok*,

nezabudka, *aniutiny glazki*), cât și la Mihai Eminescu în *Floare albastră* reprezintă și antinomia dintre absolut și relativ, floarea sugerând relativul, iar albastrul absolutul.

Novalis, autorul conceptului vieții poetului ideal și etern, constată că „viața noastră nu este vis, dar ea trebuie să devină și va deveni poate unul”^[10] deoarece, după cum comentează cu excepțională autoritate Albert Béguin, „visul este izvorul fericirii fără margini pentru cei care știu să facă din el centrul viu al existenței lor, dar și izvor de nenorocire pentru oricare se lasă târât să disprețuiască bunăvoința divină”. ^[11]

Eroul romantic eminescian Dionis, personajul nuvelei *Sărmanul Dionis* (publicată în „*Convorbiri literare*” din decembrie 1872 și ianuarie 1873), care aspiră spre creație, spre cunoaștere și iubire ideală, își trăiește viața între vis și realitate. La fel ca și Toma Nour, asemenea Demonului Lermontovian sau ca Childe Harold, Dionis găsește în *vis* posibilitatea de abstragere de la real și un mod de a-și realiza idealurile. Fire visătoare, Dionis – „atât de singur, atât de sărac, atât de fără viitor” - tinde spre evadarea în fantastic, căci numai lumea fantasticului „se potrivea cu predispunerea sa sufletească atât de visătoare. Concepții mistice, subtilități metafizice gravitau asupra cugetării sale făcând retorică întreba-rea: „e minune oare că pentru el *visul* era o *viață* și *viața* un *vis*?” (M. Eminescu). Lumea imaginară în care se refugiază geniul „lipsit de iubire și iubitor de singurătate” este singura salvare posibilă pentru ființa superioară. În lumea, în care „nu există nici timp, nici spațiu” își găsește salvarea sufletul omului de geniu, acesta

dorind să se piardă în infinitatea creației și a aspirației spre Absolut.

Motivul lumii ca vis, care îi atrage cugetul ca un magnet, este pentru Dionis o minune, pe care personajul, în fericita lui nebunie, și-o dorește veșnică. Visul îi oferă lui Dionis libertatea în gândire, în comportament; el visează lucruri extraordinare.

Nuvelă onirică prin inserția visului în cotidian, *Sărmanul Dionis* poate fi comparată cu *Ulciorul de aur* al lui Hoffmann. Și la neîntrecutul maestru al artei romantice germane și universale, întâlnim contrapunerea visului unei realități plate și meschine; aflăm un erou - student neadapat și neinteresat de valori materiale, care caută, prin mijlocirea visului, nu numai o forță de refacere, ci și o cale de reîntoarcere la unitatea pierdută a universului, care poate fi găsită, conform sistemului filosofic schellingian, prin magie sau vis, prin intermediul trecutului sau al inconștientului. Dar „urmărit de marea nostalgie hoffmanniană după un paradis, pe care visul doar îl presimte, dar nu poate să-l numească”, Anselmus știe că zadarnic îl caută în afara sa. E o “deșertăciune să vrei să regăsești paradisul într-o ființă de aici de pe pământ”,^[12] constată eroul hoffmannian.

După Hoffmann, însăși inspirația, acea „stare poetică pentru care creatorul de geniu trebuie să sacrifice totul sub amenințarea damnațiunii”^[13] este forma superioară a visului.

Visul universalizează Ființa Geniului, în inconștientul acestuia întâlnindu-se *aproapele* și *departele*, *trecutul* și *viitorul*, deci *Spațiul* și *Timpul*.

Și poemele de inspirație onirică ale lui Gerard de Nerval (1808-1855), cu înclinație spre reverie, cu predilecție pentru fantasticul magic și forțele oculte ale universului sunt o corespondență între vis și realitate. Piatra de încercare și temelie a creației sale poetice, *visul* este pentru poetul francez acel *spațiu* în care formele și latențele sufletului omenesc aspiră spre armonie și frumos.

„Sumbri, văduvit și nemângâiat”, omul de geniu nervalian „visează în grota unde sirenele înnoată”...

Autorul *Himerelor*, născut el însuși pentru suferințe și sfâșiere, „poartă în inimă turbarea, iar tristețea, oaspetele nechemat”, îi umple sufletul mereu. Pentru el, visul este o a doua viață; de lumea nevăzută îl despart porți de fildeși și numai în visul își continuă sub o altă formă existența. Predecesor al lui Apollinaire și al suprarealiștilor în frunte cu André Breton, Nerval meditează în *Aurelia* și *Sylvia* asupra disponibilităților revelatoare ale visului, considerând, ca visul deschide în fața noastră lumea spiritelor. „Lumea visului este, de cele mai multe ori, la Nerval, o lume fără înnădituri [14] constată Jean-Pierre Richard în *Poezie și profunzime*, - iar visul nu este decât *nebunie*”.

Creația lui Nerval, intens explorată de Albert Thibaudet, Albert Béguin, Marcel Baymond, André Lebois, Jean Pierre Richard, păstrând secretul stării somnambulice și al irealului, este fructul desăvârșit al imaginarului. Declanșată dintr-o stare de exaltare maladivă, prilejuită, în mare parte, de iubirea eşuată pentru actrița Jenny Coloh, opera nervaliană transmite, prin visele, obsesiile și Halucinațiile autorului, muzica unui mare spirit, în interiorul căruia starea

de veghe și visul sunt greu de demarcat.

Considerând că în vis omul este nemuritor, Gerard de Nerval, cunoaște prin intermediul acestuia, beția înălțimilor divine, a reveriilor vagi, dar și oroarea abisurilor, arsurile sufletești „iluminate” de soarele negru al melancoliei.

Scriitor complet, dar și boem incorrigibil, Nerval se refugiază în vis sau în dublul său, descoperă, ca și Novalis, în lumea visului „cea de-a doua viață”, eliberată de condițiile timpului și ale spațiului, patria „mistică”, în care poetul își regăsește iubirea pierdută, viziunile fantastice, existența nocturnă și onirică prefigurând o viață veșnică.

Cea de-a doua viață nervaliană – visul - este o căutare întortocheată a eroului romantic, a călătorului, ce vrea să ajungă la inima ființei. Această lume - lumea visului - ascunde, pentru romantici, nenumărate lumi, pentru a căror cunoașterea omul de geniu trebuie să treacă peste o serie de obstacole, să se descurce în labirinturi pline de scări, coridoare, cu speranța că la capătul întunericului există o lumină. Pentru Nerval, ca și pentru toți romanticii, de altfel, căutarea, cunoașterea e o goană spirituală tragică, plină de spaimă și singurătate, de nocturn și curse tenebroase, către un loc care rămâne un veșnic ideal.

Labirintul oniric nervalian, în centrul căruia autorul a descoperit doar o dublă imagine a morții, este, deseori, un coșmar, un vis de groază, cu „amărăciuni și scârnavie”, cu tristețea – „oaspete nechemat, care-i umple sufletul oricând”. Pacostele vieții l-au frânt și inima îi este de gheață, viața terestra nu este pentru

omul de geniu decât un joc, prin care și-a plimbat în van junețea.

Aflându-se într-un labirint confuz și afundându-se în fantomatica mulțime depersonalizată, eroul romantic nervalian își găsește salvarea în harul dumnezeiesc și în suferințele nebuniei. Căutând dragostea, el nu găsește decât vid și liniște, iar *Steaua* refuză să coboare până la el, să-și oprească asupra lui privirea mângâietoare.

La Nerval, orice cunoaștere trece printr-un labirint, confuz sau binefăcător, care se deschide spre ființă. Visătorul romantic descoperă, la ieșirea din labirint, „că în vise, lucrurile iradiază propria lor lumină, sunt propriul lor soare”.^[15]

Explorând labirintul, Nerval încearcă să rânduiască universul din perspectiva „Păcatului” (Jean-Pierre Richard), identificând ființa subpământeană și ființa satanică, iar coborârea în sine a ființei se transformă într-o coborâre în infern.

Ideea de geniu în concepția lui Voltaire și Jean Paul Richter, Kant, Schopenhauer, Hegel (filosofi și esteticieni atât de diferiți, despre care Tudor Vianu vorbea în ale sale *Posturne*) presupune, alături de o individualitate puternică, și o înzestrare creatoare obligatorie, însoțită de o spiritualitate profundă și multilaterală. Spiritul creator este inseparabil de geniu (dar nu este necesar Demonului); capacitatea și iscusința Geniului „de a crea” (Schopenhauer) îi conferă acestuia o plenitudine a existenței.

Spre deosebire de Demon, care „doar incită la acțiune, doar reflectează asupra ordinii strâmbe a lucrurilor, instaurată și vegheată de Demiurg, doar hipnotizează și îndeamnă, „fără a înfăptui ori a

schimba ceva" [16] (sublinierea ne aparține) Geniul, pe lângă melancolia, singurătatea și sentimentul tragicismului condiției sale terestre, mai posedă o însușire, care îl deosebește radical de Satan, Titan și Demon - el este însoțit, fie și pentru o clipă, de capacitatea de a crea, care este o înzestrare naturală.

Geniul creează în stare de entuziasm lucrând cu spontaneitatea unui instinct. Operele sale au un caracter natural datorită inconștientului geniului. „Opera geniului este mai neașteptată, mai bogată în surprize, mai irațională”, afirma Tudor Vianu în *Estetica* sa. [17] Procesul creației este pătruns, la ființa genială, așadar de elemente iraționale.

Surplusul de inteligență, clipa fulgerătoare a inspirației, supraconștiința de geniu, puterea in-

tuiției și permanenta nostalgie a Absolutului dau substanță actului contemplării și celui al creației Geniului.

Revenind neconținut către sfera amintirilor din copilărie, către începuturile vieții, dar și receptând experiențele acesteia, Geniul edifică în creația sa rațiunea existențială, dar și iraționalul existenței. Înnăscut cu harul genialității și cu darul creației, Geniul simte nevoia să se automodeleze, îndepărtând și negând limitele. El se situează între *real* și *ireal*, între un *aici* și un *dincolo*.

Creația se naște spontan din tot ce Geniul a trăit, a văzut, a simțit și a gândit, inspirată fiind de tensiunea, cu care omul de geniu trăiește dorința depășirii sinelui prin creație.

Referințe bibliografice

1. Axionov Vl. Festivalul Vedetelor de operă // Momentul, 1998. 25-26 septembrie.
2. Bergie P. Anul „Maria Bieșu” // Univers muzical. Chișinău, 2002.
3. Enciclopedia sovietică moldovenească. Vol. I. Chișinău, 1970.
4. Tkaci E. De la Festival internațional – la proza vieții. Mesagerul, 1998, 18 septembrie.
5. Вдовина Е. Мария Биешу. Кишинёв, 1977.
6. Кирилова Ю. Мария Биешу. Москва, 1985.



UNELE ASPECTE ALE CREAȚIEI ARTISTICE

SOME ASPECTS OF THE ARTISTIC CREATION

Ludmila ANDON, Liceul Iulia Hașdeu, Chișinău,
Eleonora CUSCHEVICI, medic- psihiatru primar, Bălți,
Teo-Teodor MARȘALCOVSCHI, conf. univ., dr.
Universitatea de Stat Alecu Russo, Bălți

The present study represents a complex study of some aspects of artistic creation. Some theoretical problems integrant with psychological and pathologic psycho processes are analyzed. In the context of return to incipient roots of the artistic creation, several proceedings are set as at the base, connected to violin teaching at the pre university level.

Tema creației artistice a fost investigată destul de frecvent, fapt ce a soldat cu apariția unui număr mare de lucrări științifice și metodico-didactice. Cu toate acestea, ea rămâne în continuare destul de atractivă atât sub aspect teoretic, cât și practic. Demersul nostru reprezintă o încercare de a scoate la iveală numai unele aspecte ale creației, cu precădere a celor ce țin de subconștient, raportate la varietățile productive ale psihicului uman, care, într-un fel, după Cioran, ating limitele „fatale” ale destinului și „în fața căruia omul este dezarmat”¹.

Produsul acesta valoric subiectiv este compus dintr-un „țesut” special, având la temelie trei accepțiuni: *contactul om și natură, om și societate, om și arte*. Corelația ideală în cadrul tridimensionalității date provoacă „explozia” artistică. În cazul psihopatologic mecanismul procedurii se modifică, dar fără ca să cauzeze defecțiuni radicale.

Specificul creației artistice privit evolutiv a fost remarcat de cele mai elevate personalități din toate timpurile. Experții antici au re-

levat calitatea subtilă a artelor. Astfel, Platon considera că artistul începe să producă valori „dincolo”, în partea „inferioară a sufletului”, unde artele cad din cer². Aristotel în *Poetica* sa vorbește despre o energie specială care delimitează spațiul artistic de tot restul existenței.

Tălmăciri naive persistă și în epoca medievală. Ne referim, în mod special, la literatura dramatică liturgică și semiliturgică, în care domină confesionalitatea și elementele vieții cotidiene obișnuite reprezentate condiționat. Excepție face Orientul, unde „naivitatea” capătă substanță reală. Mohammed, bunăoară, la fel ca și fiii săi Hasan și Husein sau ginerele Ali, sunt tratați absolut teric³. În spațiul spiritual hindus creația rămâne subordonată sistemului filozofico-artistic „irațional”. Confesia inițiată de *Vede* cedează celor opt rasas – *iubirea, veselia, groaza, mila, eroismul, teama, dezgustul și admirația*⁴ com-

² М. Амаудов. *Психология литературного творчества*. Москва: Прогресс, 1970, c.11.

³ A se vedea: *Coranul*. Traducere din arabă de dr. Silivestru Octavian Isopescul, București: Cartier, 2001, p.9 ș.a.

⁴ Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, t.I, București, 1958, p.310.

¹ Emil Cioran, *Individ și cultură*, în CD-ul „Emil Cioran” (Biblioteca Științifică a Universității de Stat „A.Russo”).

primate în trei tipuri de dramă: *nataka*, *pracarana* și *bhane*. „Rationalismul” inchiiziției catolice a stabilit un control riguros asupra artelor, dar nu a reușit să întrerupă creația artistică. „Conformismul” fecund, intonarea textului canonic, arhitectura bazilico-monastică, picturile murale și iconoclastică remarcă o tendință de ieșire din criza aparent ineluctabilă. Cu siguranță, mișcările din societate și viața clericală au avut la bază taina veșnică a artelor inaccesibilă pentru slujitorii potentăți papali.

Epoca modernă și contemporană a descifrat lucid criteriile procesului de creație artistică. Schelling, Hegel, Hartman susțin că adevăratul artist, în timpul creației, se afundă într-un somn inconștient sau, după Noica, într-o „cădere, aproape ca în religie”⁵, iar Freud, laureat al premiului Nobel (1936), trece fenomenul dat prin sistemul său al *instinctului sexual*⁶ nu mai puțin cuantificat.

Investigațiile devin complexe odată cu secolul clasicist. Lessing în *Dramaturgia din Hamburg* observă că în timpul creației intervin „schimbări involuntare în obiceiurile corpului” urmate de emoții interioare⁷. Este vorba de intuirea pilonilor bazici ai creației artistice descoperiți ceva mai târziu: *intensitatea, mobilitatea și echilibrarea proceselor nervoase ale psihicului*⁸ în limitele *transfigură-*

rii. Termenul îi aparține lui K.S.Stanislavsky, care împreună cu V.I.Nenirovici-Dancenکو obțin o sinteză dintre sentimentalism și psihologia sentimentală a poporului rus. Este o reușită a sec.al XX-lea, adusă până la gradul *mecanico-inconștient*, a dominat autoritar arta, mai cu seamă cea teatrală. În *Arta și creația inconștientă* de E.Neumann, problema aceasta capătă dimensiuni largi și vizează aspectul *coordonatelor complexe ale psihicului*, „*inconștientul... individuumului*” și *pondera creației populare*.⁹

Pornind de aici arta populară reprezintă o temă aparte de studiu. Orice creație artistică ruptă de acest tezaur inepuizabil este sortită la dispariție fără urme. C.Porumbescu, spre exemplu, în celebra *Baladă* pentru vioară și pian, „respectă matricea stilistică a sursei folclorice și nu face decât să ornamenteze acest pasaj prin cei trei sextoleți cu caracter anacruzic și un decimolet care anticipează sunetul final al acestei inspirate părți”¹⁰. Concluzia se referă la partea I și a II-a (*Andante flebile*), în care compozitorul investeste temperament bucovinean de un mare dramatism. În partea a doua ritmul safic popular capătă mărime ternară în construcția muzicală *mi-re-do-si-si*. Fraza a doua care este temperată de o anvergură octavică deosebit de semnificativă și plină de emoții: *mi-*

⁵ Ion Coja, Petre Țuțea octogenar, adaos 2, în Petre Țuțea, Proiectul de tratat. Eros, Brașov: Pronto, 1992, p.18

⁶ Tema sexualității artelor trece prin sistemul viziunilor estetice ale lui Vianu (Tudor Vianu, Estetica, București: Editura orizonturi, pp.152-165)

⁷ A se vedea: Arta actorului, București, 1970, p.43

⁸ Rămâne o curiozitate concluzia luminiștului Diderot, mare competență în domeniul artei teatrale când declară inutilă

emoția artistului (Diderot, Denis, Opere alese, v. II, București, 1957, p.407 ș.a.)

⁹ A se vedea: E. Neumann, Art and the Creative Unconscious, New York, 1966, pp. 97-98, 112, 123-124 etc.

¹⁰ Virgil Medan, Originea folclorică a Baladei lui Ciprian Porumbescu, în Ciprian Porumbescu (1853-1883). Studii privind viața și opera compozitorului, Suceava, 1992, p.69

mi-re-do-do-si-si# prelungită de cadența motivului popular doinesc *si-la-sol-fa* și urmată consecutiv de sextoletele *la-si-do-si-la-sol*, *sol-la-si-la-sol-fa#*, *fa#-sol-la-sol-fa#-mi* și decimoletul *si-do-si-la#-si-do-re#-mi-fa#-sol* ca dezvoltare a temei populare.

Procesul de creație nu trebuie privit uniform pentru că asupra lui influențează cel puțin doi factori: calitatea individuală a artistului raportată la construcția ierarhică a propriei opere și rigorile epocii (stilului artistic în curs, gustul estetic etc.). De aceea atitudinea față de produsul valoric artistic, de cele mai multe ori, poartă un caracter relativ. Atunci când vorbim de Molière avem în vedere nu cele cca 500 de opere literar-dramatice, dar capodoperele *Mizantropul*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Avarul* și încă una-două lucrări, care cumulează esența selectă a creației dramaturgului. Restul operelor nu sunt neglijate, fiindcă ele constituie integritatea revolută, împlinită a activității scriitorului. Similitudinal, lebăda și tigru remarca forme perfecte ale naturii, însă splendoarea, grațiozitatea și afecțiunea capătă dimensiuni admirabile numai când se execută o anumită sarcină: la lebăda în timpul flotației, iar la tigrul în momentul vânatului.

Experiența polimilenară demonstrează insistența asiduă a speciei umane de a obține perfecțiune continuă. Poate fi luată ca exemplu linia. Mai întâi oamenii au însușit executarea liniilor simple, stabile și robuste. Trecerea la ceramică, ea atinge undulații cinematice complicate. În secolele de mijloc ea tratează corelațiile dintre ideal și real. Renascentiștii proiectează miniperspectiva, iar în baroc capătă forme bizare. Clasicismul și romantismul „plasează” linia

în zonele tănuite, apoi o readuce miraculos într-o realitate a emoțiilor terice.

Creația artistică în epoca modernă și contemporană suportă o reevaluare radicală. Curentele impresionist, expresionist, postimpresionist, cubist, suprarealist, dadaist, pop-art, op-art, absurd ș.a. utilizează culturologia operelor „naive”, ciudate ale popoarelor asiatico-africane și australo-oceanice. Totodată, sporește atenția față de desenele jucăușe ale copiilor și picturile străinii (*patografice* și *psihografice*) ale oamenilor afectați de maladii psihice situate undeva la intersecția *geneticii*, *psihologiei* și *culturologiei*¹¹. Atunci când Goguin se strămută cu traiul în cornul sud-estic al Asiei avea să descopere universul seducător al creației băștinașilor. Artă neobișnuită a meșterilor locali, gama stranie de culori (galben-brun, spre exemplu), temperamentul autohton, exteriorul fizic al localnicilor etc se asociau de minune cu estetica și tehnica artei postimpresioniste, ceea ce nu putea să-l lase indiferent pe marele european. Situație identică avem și în cazul muzicii contemporane de estradă, care reprezintă nu alta decât preluarea ritmurilor africane, trecute prin filtrul liberalismului democratic și temperamentul „sadic” american, iar apoi exportat către restul civilizațiilor lumii.

Simbiozele în arte, după Cioran, încheagă „un caracter de transcendență și intemperalitate”¹² sau

¹¹ A se vedea: L.N.Iurieva, *Istoria. Cultutura. Psihiceskie i povedenceskie rasstroistva*, Київ: Sfera, 2002, pp. 266-268

¹² Emil Cioran, *Singurătate și destin*, pe CD-ul Bibliotecii Științifice a US “Alecu Russo” (Secția bibliografică).

tot ce este legat de „anarhismul răzvrătit” a lui Brecht¹³. Esențialul însă e cu totul de altă natură: în acest spațiu are loc o eliberare totală a ceea ce Țuțea numește „fluviul posibilităților”¹⁴.

Cele vizate satisfac mișcările tulburătoare ale sec. XX încadrate în limitele noțiunilor: „antiartă”, „absurd” etc. Postmodernismul, spre exemplu, ca segment literar *original*, dar poate și *durabil*, printre care se află și Em.Galaicu-Păun, N.Leahu, V.Gârneț, Irina Nechit, Maria Șleahțițchi, N. Popa, Margareta Curtescu, alți scriitori basarabeni, tinde să „părăsească” virtuțile lumii reale (mișcarea, sentimentul, emoțiile, conștiința, rutina etc). Cadentele poetice ale dâșilor cedează „criminal” în fața retoricii textului formulat „sec” și (de ce nu?) confuz, bizar. Coloritul senzațiilor pe ansamblu însă are proprietatea de a sensibiliza tot spațiul cuprins între rațional și perversitatea vieții prin semnele aluziilor provenite din emisfera tainică a semanticii, dar fără să ignore mesajul ca atare.



Rachner.
Masca. 1965
Arnulf

¹³ E. Etching, Bertold Brecht, Leningrad: Prosvescenie (*filială*), 1971, p. 84. Autorul studiului didactic consideră, se pare, greșit că dramaturgul, regizorul și criticul teatral B.Brecht trece de la „anarhism” în creația sa la ideologia marxistă (după repatriere). Realitatea însă este alta: celebrul artist pe parcursul vieții și activității teatrale și-a formulat un singur concept – realism fie și „răzvrătit” încadrat în sistemul teatrului politic de opoziție (*Opera cu trei parale* etc).

¹⁴ *Proiectul de tratat* de Petre Țuțea, în P.Țuțea, Op.cit., p.41.

„Neliniștea metafizică” (P.Țuțea), ca formă de creație artistică, are în vedere și „viziunile” unor indivizi cu defecțiuni mentale. Prof.univ. în psihitrie L.M.Iurieva (*Dnepropetrovsk, Ucraina*) a investigat dinamica dereglărilor psihice și de comportament social al pacienților săi prin prisma factorilor *socioculturali* și *etnoculturali*¹⁵. Lucrarea descrie criteriile acestor opere fantasmagorice, prin care elementul cultural trece din *psihologie* și *psihopatologie* în *terapie medicală* cu efectul unei creații al „autsiderilor”.

Ca intensitate de conținut și după felul de degajare al acestui tip de artă, Ludmila Iurieva specifică opt presemne, unul din care este *fanatismul* catalizat de *dominația mecanismelor nevrotice, strategia autodestructivă, dereglările psihicului*¹⁶ etc. Asistăm la producerea operelor (picturilor¹⁷) emergente cu rădăcini provenite din zonele psihicului inconștient și redată prin tehnici „degradate”. În esență, aici se ascund tainele creierului uman de la care artele profită apodictic.

Se pare că această taină este redată într-un fel de Labiș în versul *Sunt spiritul adâncurilor: „Eu sunt spiritul adâncurilor, /Trăiesc în altă lume decât voi, /În lumea alcoolurilor tari, /Acolo unde numai frunzele /Amăgitoarei neputinți sunt veștede. /Din când în când*

¹⁵ L.N.Iurieva, op. cit., p. 18.

¹⁶ *Ibidem*, p.250-251.

¹⁷ Observațiile specialiștilor germani afirmă că bolnavii psihic preferă de cele mai multe ori artele plastice și mai puțin literatura sau muzica (*Isskustvo autsaiderov: dialogh*, p. 161). Situația este explicată prin faptul că la această categorie de bolnavi/creatori de valori domină substratul funcțional al normelor de comportament (*Ibidem*, p. 163).

/Mă urc în lumea voastră /În nopți grozav de liniștite și senine, /Și atunci aprind mari focuri /Și zămislesc comori, /Uimindu-vă pe cei ce mă-nțelegeți...", fiindcă un individ aflat în stare de alcoolizare pierde orice contact cu lumea obișnuită. În schimb, undeva în adâncurile creierului vocația de artist emană spontan o energie creativă.

„Autsaideri” au fost depistați mai demult.

Însă abia în 1907 este publicat în premieră un volum, *Arta nebunilor*. Apoi în 1913 la Londra a fost organizată prima expoziție a pictorilor „autsaideri” și în 1928 la Frankfurt (Germania) – prima pinacotecă. Fără nici o îndoială: acest tip de creație artistică a exercitat o influență asupra artelor sec. al XX-lea.

Sursă incontestabilă a creației artistice o constituie munca și antrenamentul. Atunci când Stanislavsky elaborase sistemul său de transfigurare, dânsul cerea să se valorifice rolul repetițiilor. Actorul era obligat să-și revadă modul de viață, obișnuințele, caracterul, psihicul, atitudinea etc. În fond, se avea în vedere o jertfire de sine așa cum cer însuși artele. Problema aceasta este foarte complicată și chiar dramatică, fiindcă scopul bine definit determină rezultatul.



Vioara Stradivarius supranumită „Messia” (1716) – unul din cele mai faimoase instrumente. Din 1956 se află în Muzeul Ashmolean din Oxford

Ne vom referi numai la unele momente legate de predarea vioarei în instituțiile de învățământ preuniversitar cu profil general - *tehnica mânăuirii instrumentului și antrenarea*

muschilor mâinilor, care influențează direct asupra calității interpretării și a procesului de creație, în genere. La o etapă mai avansată a activității, aceste două componente de ordin didactic devin „secundare”, cedând în fața automatismului și, foarte important, a proceselor psihomotorice cu efectul aceleiași transfigurări.

Experiența școlară arată că majoritatea copiilor au aptitudini muzicale genetice, însă din anumite cauze acestea rămân nedezvoltate iar, cu timpul, se atrofiază. Observațiile atestă capacitatea lor de a auzi fin bătaia vântului, foșnetul frunzelor, ciripitul păsărilor, cursul apelor, căderea stropilor de ploaie etc. În paralel, sporește curiozitatea și dorința să cunoască habitatul natural și social, utilizând sisteme analitico-sintetice originale. Contactele permanente cu lumea exterioară provoacă plăceri și dureri, bucurie și jale, îndrăzneală și groază, frumusețe și urâtenie, dorință de a se exprima muzical, poetic etc. Perfecționarea fiziologică și psihică a copiilor obligă pedagogul să aplice diverse metode de predare (generale, individuale și diferențiate).

În fazele începătoare ale predării *tehnica mișcării arcușului pe coardele vioarei* reprezintă o sarcină didactică de primă importanță. Elevilor li se cere ca mișcarea și presiunea arcușului în ambele sensuri să fie uniformă. În mod special, li se atrage atenția că presiunea arcușului în partea inferioară e mai mare, iar spre vârf scade. Aici profesorul trebuie să aplice metode de instruire simple și eficiente. Practica noastră arată că se pot obține unele rezultate aproape imediate prin aplicarea următorului procedeu. Ca precedent servește prezentarea precum că arcușul este un „cărucior” purtat uniform pe

coarde de mâna dreaptă și care produce sunete muzicale plăcute. Însă, dacă nu obținem rezultatul dorit, atunci cerem ca elevul să-și închipuie un „cărucior” defectat care trebuie mișcat în deal cu forța. Astfel, creăm un alt precedent psihologic, în urma căruia mâna dreaptă este stimulată de o senzație grea, urmată de producerea tehnică a unui sunet. Exercițiul acesta, repetat frecvent, în funcție de necesitate, îmbunătățește nu numai calitatea sunetelor, dar mai reduce emoțiile negative ale elevilor, investește temperament artistic, altoiește încredere în forțele proprii, influențează benefic asupra calității interpretative, modifică ținuta violonistului etc. În sfârșit, el pune temelia unei creații artistice.

Un accent ponderabil cade pe dezvoltarea continuă a *musculaturii* violonistului. Este știut că omul are un sistem muscular complicat, valorificat biomecanic numai până la 60%. De aceea pedagogul este obligat să elaboreze un program special de antrenare mai cu seamă a musculaturii mâinilor, indispensabil atât pentru antrenamente, cât și în timpul interpretării operelor muzicale. Altfel zis, în serviciul intereselor este pus echilibrul psihofiziologic, coordonarea automată și alți factori trebuincioși pentru formarea calităților muzicale ale elevilor.

Astfel de precedente stau la baza pregătirii artiștilor de referință. Este știut că Nicolo Paganini era forțat de tatăl său să se antreneze la vioară mult peste puterile fizice ale unui minor. În schimb el obține o tehnică interpretativă genială, care vine din „tainele adânci ale psihicului uman, din rezervele ascunse ale conștiinței” și face „deschidere către me-

canicismul fascinant”¹⁸ artistic cizelat, bineînțeles, în anii copilăriei. Descoperirea o face însuși maestrul. Conform scrierilor lui J.Schottky, după ieșiri din scenă N. Paganini promitea că va destăinui succesul său, afirmând totodată că va „exprima un adevăr” demn de inclus în biografia sa¹⁹, dar nu izbutise. Din alte surse aflăm detalii privind gradul de transfigurare al artistului. F.Bennati, spre exemplu, mărturisea că marele violonist după concert intra într-o stare epileptică, musculatura feței vibra, pielea devenea mai rece, pulsul inimii slăbea și pe 20-30 min se izola total de anturaj²⁰. Mai târziu biografii au stabilit criteriile tehnicii interpretative al marelui muzicant, apreciindu-le ca rezultat al muncii titanice.

S.Dali, un alt mare artist și fondatorul principal al suprarealismului, își „ieșea din minți” în felul său. Înainte de a lua masa, avea următoarele senzații: miros de „sudoare acră feminină, de struguri, unt de vacă topit, puf de iepure de muscă, rărunchi și maioneză”, ceea ce, după cum mărturisea el însuși, provoca o „violență inquisițională”²¹ (violență inchizițională) și „libertate de formă”²² întruchipată în stilul său artistic.

Așadar, procesul creației artistice include o sumă de factori obiectivi și subiectivi și nu poate fi privit simplist. Taina rezidă în specificul corelațiilor dintre subconștient, conștient și revelație continuă. Pe de altă

¹⁸ V.Iu.Grigroriev, Nicolo Paganini. Viața și creația, Moskova: Muzyka, 1987, p.76

¹⁹ Ibidem, p.77.

²⁰ Ibidem, p.80

²¹ Salvador Dali, La vie secretes de Salvador Dali, Gallimard, 1952, pp. 6-7.

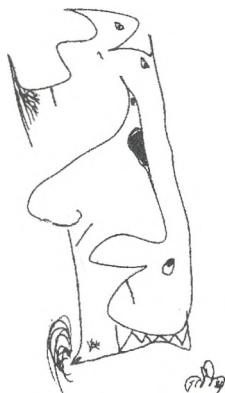
²² Ibidem, p.9.

parte, complexitatea problemei cere investigații speciale, instruire efici-

entă și elaborări de rigoare metodicodidactice.

Bibliografie

1. Cioran, Emil, *Singurătate și destin*, pe CD-ul Bibliotecii Științifice a US Alecu Russo (Secția bibliografică).
2. Cioran, Emil, *Individ și cultură*, în CD-ul „*Emil Cioran*” Biblioteca Științifică a Universității de Stat *A.Russo*.
3. Coja, Ion , Țuțea, Petre, *octogenar, adaos 2*, în *Petre Țuțea, Proiectul de tratat*. Eros, Brașov: Pronto, 1992, p.18, p.41.
4. Dali, Salvador, *La vie secrete de Salvador Dali*, Gallimard, 1952, pp. 6-7, p.9.
5. Etching, E., *Bertold Brecht*, Leningrad: Prosvescenie (*filială*), 1971, p. 84.
6. Grigoriev, V.Iu., *Nicolo Paganini. Viața și creația*, Moskova: Muzyka, 1987, p.76, p.77, p.80.
7. Iurieva, L.N., *Istoria. Culitura. Psihiceskie i povedenceskie rasstroistva*, Kiuiv: Sfera, 2002, pp. 266-268, p.18, pp.250-251.
8. Medan, Virgil, *Originea folclorică a Baladei lui Ciprian Porumbescu*, în *Ciprian Porumbescu (1853-1883). Studii privind viața și opera compozitorului*, Suceava, 1992, p.69.
9. Neumann, E. *Art and the Creative Unconscious*, New York, 1966, pp. 97-98, 112, 123-124 etc.
10. Vianu, Tudor, *Estetica*, București: Editura orizonturi, pp.152-165).
11. Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, t.I, București, 1958, p.310.
12. Амаудов, М., *Психология литературного творчества*. Москва: Прогресс, 1970, c.11.





METODOLOGII DIDACTIC- EDUCAȚIONALE

L'ACTIVITE ARTISTIQUE PLASTIQUE - DU "SAVOIR FAIRE" AU DEVELOPPEMENT CULTUREL

ACTIVITATEA ARTISTICA PLASTICĂ - DE LA DEXTERITATE SPRE CULTURĂ

Maia MOREL

Doctor în pedagogie, doctor în arte plastice, conferențiar universitar
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă, Chișinău

Rolul Artelor plastice în contextul procesului de învățământ actual suportă modificări deosebit de importante în comparație cu îndelungata perioadă anterioară de confuzii conceptuale. În formula sa modernă, educația artistică plastică se definește prin patru componente esențiale: cunoașterea de către elev a "alfabetului" artistic plastic (le "savoir faire"), capacitatea sa de exprimare plastică (le "savoir dire"), conduita creativă (le "savoir s'approprier") și ca finalitate a acestui proces se presupune evoluarea personalității în devenire a adolescentului spre valori culturale (le "savoir être").

Comme on le sait, dans les pays de l'Europe de l'Est, et notamment en Moldavie, une conception "représentationnelle" du monde dans les arts était exigée par la théorie matérialiste. L'enseignement était caractérisé, durant une longue époque, par son fort engagement politique, idéologique dans le sens des idées du Parti unique, et dominateur¹. C'est ce que l'on observe dans la notice explicative des Programmes officiels, qui indique que le cours d'Arts plastiques est "une composante de l'enseignement général et de l'éducation communiste des élèves ; il contribue à la formation de leur conscience politique

et idéologique, à leur morale, à l'éducation dans l'esprit du patriotisme et de l'internationalisme. L'apprentissage de l'art plastique à l'école est fondé sur l'art réaliste et sur la capacité reproductive de l'élève"².

L'évolution historique des dernières décennies exige une réévaluation des valeurs et des qualités humaines, entraînant une nouvelle construction conceptuelle du système de l'éducation et de l'enseignement.

Ainsi, l'idéal éducatif, dans sa formule moderne, est centré sur le citoyen avec des vertus fonda-

¹ Cf. Pâslaru V. *Principiul pozitiv al educației*. Chișinău, Civitas, 2003, p.25 ; Mândăcanu V. *Bazele tehnologiei și maiestriei pedagogice*. Chișinău, Lyceum, 1997, p. 149, 156.

² Програме рентру шкоала медие. Арта пластикэ, кл. IV-VI, Министерул Ынвэцэмынтулуй ал РСС Молдове-нештэ, Кишинэу, Лумина, 1988, p. 3.

mentales³: la vérité, le bien, le beau, le sacré, la légalité, la liberté, l'égalité, la solidarité. Sur ce plan, les disciplines artistiques démontrent leur puissance, leur énergie, en offrant aux jeunes un remarquable ensemble de possibilités d'accès à la culture.

Dans ce contexte, les objectifs des disciplines artistiques changent. La matière étudiée doit contenir des éléments d'autres domaines que le domaine artistique, pour former des compétences culturelles et sociales, susceptibles de créer des "ponts" entre la personnalité et le monde.

Nous nous sommes proposés de présenter le cas des Arts plastiques dans ce cheminement entre l'apprentissage des techniques artistiques et le devenir culturel des élèves.

Nous considérons que pendant la scolarisation les Arts plastiques ne sont plus censés servir à développer seulement "la main et l'œil", mais qu'ils sont un moyen appréciable pour favoriser le développement de plusieurs facteurs composants essentiels de l'éducation artistique:

- les **acquis** élémentaires - notions et techniques (le "savoir faire");
- l'**auto-expression** de l'individu (le "savoir dire");
- l'**évolution** dans les performances (le "savoir s'approprier");
- tout cela en conduisant à la formation de **la culture** des personnes impliquées dans ce processus (le "savoir être").

Le "savoir faire"

Aucun acte créateur n'apparaît dans le vide ; il existe donc une base de données, d'apprentissages, d'acquis, de savoirs (soit appartenant à la personne concrètement, soit accumulée par la mémoire collective des générations, dite transgénérationnelle). Dans l'histoire de l'art, la mémoire culturelle conditionne l'apparition de "schémas", perpétués à travers des espaces temporels et géographiques ; l'évolution de l'art est un "renouvellement continu de ces schémas de formes et de sens"⁴.

Dans le même ordre d'idées, on considère que "l'homme ne peut pas créer au sens absolu du terme, qui est faire quelque chose de rien. Les produits de son génie ne sont jamais, en dernière analyse, que des combinaisons nouvelles d'éléments préexistants. [...] Ces combinaisons sont tout autre chose que la somme des matériaux qui ont servi à leur constitution, mais il demeure que, sans ces matériaux, l'invention serait tout à fait impossible"⁵ (on sous-entend ici aussi le matériel mental - "tout un appareil de connaissances et d'idées qui se constitue au cours de la création"). "Les arts plastiques donnent forme aux pensées, actes et choses", donc "il n'y a pas de création *ex nihilo*"⁶. Ici apparaît la nécessité d'une information et d'un savoir qui

⁴ Lagoutte D. *Enseigner les arts plastiques*, Paris, Hachette Education, 1994, p. 90.

⁵ Demarest M., Druel M. *La créatique - Psychopédagogie de l'invention*, Paris Ed. Clé, 1970, p.31.

⁶ Lagoutte D. *Enseigner les arts plastiques*, Paris, Hachette Education, 1994, p. 10.

³ Antonesei L. *Paideia: fundamentale culturale ale educației*. Iași, Polirom, 1996.

sert comme "matériel primaire" à l'acte créateur.

Donc, même si à la base des expérimentations artistiques il y a une liberté d'expression, le professeur doit être en mesure d'apprécier le niveau de l'évolution dont l'élève sera capable en fonction du sujet, des moyens techniques utilisés, de l'organisation de la surface, etc. Les tâtonnements que l'élève fera dans ce sens, quel qu'en soit l'ordre, constitueront une base d'acquis (que nous appelons avec B. Darras "alphabétisation"⁷), par enrichissement de son vocabulaire plastique. C'est sans doute dans ce cadre de l'apprentissage qu'un inventaire de savoirs pratiques et d'opérations multiples pourra s'inscrire et cela permettra au professeur d'associer parallèlement les acquis avec les autres composants d'un cours d'Arts plastiques à l'école : la découverte, l'expérimentation, l'expression.

En partant de l'idée que tous les hommes sont des créateurs en puissance, mais que la plupart laissent cette faculté inemployée (raison pour laquelle les créateurs sont considérés comme exceptionnels !), la psychopédagogie inventive insiste sur la nécessité d'exercer cette fonction "comme on peut exercer d'autres fonctions mentales, la mémoire, l'attention, l'aptitude à l'analyse, le raisonnement, etc."⁸

Nous considérons donc que, pour développer la créativité, une certaine **maîtrise des moyens spé-**

cifiques du domaine, qui suppose une alphabétisation élémentaire des élèves et une accumulation des acquis par la recherche, est nécessaire ; ils serviront comme "matériel mental" d'exploration pour les expérimentations créatrices. C'est le "**savoir faire**" qui apporte au contenu de l'éducation artistique plastique la maîtrise du matériel, la reconnaissance des constantes de l'art, l'habileté des manipulations d'outils et de supports. Ainsi, les compétences progressivement acquises amèneront l'élève "à exercer son imagination, à recourir à des procédés techniques variés et à élargir son répertoire plastique"⁹.

Cela veut dire que toute activité doit comporter une suite d'acquis que nous ne considérons pas nécessairement dans un ordre fixe, mais qui, du fait que l'expression est liée aux opérations avec le matériel et les outils, seront indispensables à tout acte créateur. Ces acquis s'organisent, d'après C. Reyt, en deux axes¹⁰ :

- les actions sur le matériau (le geste, l'outil, la matière, la forme et la couleur)
- les opérations mentales (regarder, associer, transformer, isoler).

B-A. Gaillot ajoute dans ce contexte¹¹ :

- l'acquisition d'un vocabulaire descriptif

⁷ Darras B. *Au commencement était l'image*, ESF, Paris 1996, p. 45.

⁸ Duborgel B., Fontvielle J. *Représentation plastique de l'arbre chez l'enfant*, Nancy, INRP, 1983, p. 25.

⁹ *Qu'apprend-on à l'école élémentaire ? Les Nouveaux programmes - Ministère de l'Éducation Nationale - CNDP, XO Editions, Paris, 2002, p.132.*

¹⁰ Reyt C. *Les activités plastiques*, Paris, Armand Colin Editeur, 1992.

¹¹ Gaillot B-A. *Arts Plastiques. Éléments d'une didactique - critique*, PUF, Paris, 1997, p.183.

- la connaissance des références artistiques.

Ainsi, l'élève acquiert des habiletés pratiques et exerce sa pensée ; cette articulation des actions manuelles et des réflexions intellectuelles entraîne la remise en cause des méthodes traditionnelles (centrées sur l'exercice d'application) : cette fois, l'activité est centrée sur l'élève qui construit sa formation par l'expérience.

Le "savoir dire"

Par cette appellation métaphorique nous comprenons la capacité de "dire" par les moyens d'expression plastique - un processus d'évolution qualitative du "savoir faire".

On sait que l'expression plastique est de nature psychologique et que l'individu exprime par le dessin son "moi" profond. L'expression représente un reflet symbolique des sentiments ou des sensations - la manifestation de la peur, de la colère, de la joie... Le travail artistique, comme Paul Klee l'a dit, "ne reproduit pas le visible, il rend visible" ; cette particularité a permis l'apparition de l'art - thérapie et des différents tests de personnalité¹².

La psychanalyse traite l'activité plastique comme un processus de liquidation des tensions intérieures par l'expression, la dernière projetant en extérieur, par un code particulier, ce qui est au fond de soi. C'est bien cette forme de mise en évidence des émotions intérieures de l'individu qui est à l'origine de l'expression créatrice.

Cette capacité de pouvoir extérioriser ce qu'il y a de plus

personnel à l'intérieur de soi, engendre à la fois la liberté, la spontanéité et la fraîcheur des gestes ; cela conduit en même temps à l'amplification de la sensibilité à l'égard de l'expression individualisée d'autrui.

D'après H. Wallon, l'enfant devient réellement créatif au stade des jeux d'expression qui sont les premiers à susciter des créations et les conditions "indispensables pour qu'il y ait création"¹³.

Les technologies pédagogiques modernes complètent les démarches de l'ancienne école qui a été, jusqu'ici, au service de la société et non pas au service de l'enfant, en négligeant la sensibilité, l'auto-expression, la liberté. En conséquence la culture spirituelle a été sacrifiée en faveur d'une culture intellectuelle, c'est-à-dire matérielle¹⁴. Les recherches actuelles démontrent que les Arts plastiques se fondent sur l'imprévu, ils ne sont pas abordés seulement en termes cognitifs¹⁵. Compte tenu de cela, nous concentrons notre attention sur la relation "**création - expression**", sans aborder ici le rationnel et l'intelligence qui sont, sans doute, des composants importants de l'acte créateur.

Nous considérons qu'une des finalités de l'éducation artistique plastique est la capacité de l'enfant d'**oser** (à partir des acquis dans ce domaine) **expérimenter avec le**

¹³ Wallon H. *La création chez l'enfant : jeux et jouets / Bulletin de l'Association française des psychologues scolaires*, Paris, décembre, 1967.

¹⁴ Gloton R., Clero C. *L'activité créatrice chez l'enfant*, Tournai, Casterman, 1972 p.60

¹⁵ Lagoutte D. *Enseigner les arts plastiques*, Paris, Hachette Education, 1994, p.11.

¹² Lagoutte D. *Enseigner les arts plastiques*, Paris, Hachette Education, 1994, p.32.

matériel librement et spontanément pour aboutir à une auto-expression.

Cette condition nous a incitée à étudier et à explorer, dans notre pratique, les méthodes qui préconisent et appliquent, dans ce sens, la pédagogie moderne :

- l'abandon des stéréotypes, du modèle, du banal
- l'encouragement à la spontanéité
- l'incitation à créer des idées nouvelles
- le libre choix des moyens d'expression.

Mais, dans ce contexte, les chercheurs nous mettent en garde, disant que: "Ayant mesuré rapidement les limites du laisser-faire, la pédagogie contemporaine se veut moins utopique, plus fonctionnelle et plus techniciste"¹⁶. Or, on peut, sous le prétexte d'une idée rousseauiste, user de ce qu'on appelle le "dessin libre", mais où la liberté est faussement mise en œuvre, faute des moyens du langage plastique. Donc, en édifiant une pédagogie non-directive, on est obligé de prévoir une acquisition des connaissances, au moins "pour éviter [...] que le manque d'imagination des élèves et leur ignorance des techniques n'engendrent des blocages et un complexe d'échec autrement plus redoutables que l'autorité du maître. S'il est un moyen sûr de stériliser les facultés inventives, c'est sans aucun doute, sous prétexte de respecter la spontanéité des élèves, de leur refuser le matériel dont aucun travail

créateur ne peut se passer"¹⁷. Cette idée soutient notre choix d'une congruence des facteurs de l'éducation artistique plastique en Arts plastiques en fonction de laquelle le "savoir dire" s'accompagne de la prise en compte du "savoir faire".

Enfin nous tenons à dire que l'acte créatif s'accompagne de contraintes ; pendant chaque activité on doit établir "des règles de la créativité"¹⁸. Autrement dit, la liberté d'expression **n'annule pas l'effort**. C'est une maxime qui accompagne les idées de notre pédagogie et de toute notre activité dans la formation des futurs maîtres. "L'effort, à son tour, donne de la profondeur à la liberté. Si la vie, d'après Sénèque, est évaluée par sa densité, et non pas par le nombre des années, alors la véritable éducation n'a pas d'autre loi que d'encourager et d'orienter la liberté individuelle. De la façon d'assumer et de faire fructifier la liberté dépend la réussite de notre vie..."¹⁹.

Le "savoir s'approprier"

La méthode exploratoire dépasse la maîtrise d'une technique pour faire surgir des effets parfois accidentels. Mais l'exercice de la créativité n'est pas à confondre avec une dimension artistique : "ce n'est pas parce que l'on aura osé le "n'importe quoi" ou imaginé tout ce qui peut advenir de telle ou telle manipulation et produit de l'inédit par

¹⁶ Gaillot B-A. *Arts Plastiques. Eléments d'une didactique - critique*, PUF, Paris, 1997, p.39.

¹⁷ Demarest M., Druel M. *La créativité - Psychopédagogie de l'invention*, Ed. Clé, Paris, 1970, p.162.

¹⁸ Lagoutte D. *Enseigner les arts plastiques*, Hachette Education, Paris, 1994, p.144.

¹⁹ Albu G. *Introducere intr-o pedagogie a libertății*, Polirom, Iași, 1998, p.58.

un tel procédé qu'il y aura "art" (ni même création)²⁰.

La formule de la notion de créativité enfantine proposée par B-A. Gaillot et que nous avons adoptée dit que c'est **une intervention dans le processus naturel de création lorsque l'enfant change le cours de son activité et qu'il sort de son évolution ordinaire, c'est-à-dire du niveau des images répertoriées comme habituelles à son âge.** Dans ces conditions, l'expression comme un cas isolé n'est pas de la créativité, et la définition doit être complétée. Il faut qu'il y ait une évolution, un questionnement sur les effets produits et leur réinvestissement dans une nouvelle production, voire dans l'ensemble des attitudes de l'individu.

Ainsi, nous considérons que la créativité enfantine est donc, en plus, **la prise de conscience et la progression dans les tâtonnements jusqu'à ce que l'expérience accumulée donne naissance à un comportement créatif, autrement dit à la conduite créatrice.**

Or, "pour qu'une culture soit appropriée, elle doit s'inscrire dans le champ des préoccupations de l'individu"²¹, donc le "**savoir faire**" + le "**savoir dire**", **orientés vers le développement dynamique de l'individu** sont à la base du "**savoir s'approprier**" comme facteur composant de l'éducation artistique plastique.

Cette faculté évolutive confère à l'acte créatif une qualité dis-

tinutive, car, comme N. Berdiaev l'a dit dans un langage très poétique, "la créativité n'est pas la création des produits culturels, mais une perturbation et une euphorie de tout être humain, orientée vers une autre vie plus élevée, vers une autre existence"²².

Le "savoir être"

Dans la multitude des manifestations de la vie matérielle et culturelle d'aujourd'hui, l'individu a besoin de repères, car "pour l'instant, c'est le désordre, la société de consommation flatte le vulgaire, la nécessité de la production tient compte du mauvais goût et encourage l'inculture. Confusion et mensonge, laideur et originalité à tout prix, s'accumulent pour répondre au besoin de "nouveau", les génies d'un jour passent et disparaissent pour faire place sans cesse à d'autres. Faut-il croire que ce système n'a pas d'influence ?"²³

Le sens élevé de la sélection des valeurs, la réaction prompte, l'intuition esthétique accentuée – tout cela fait partie de la *culture* de l'individu qui est un processus long et complexe, durant toute la vie. Le bon goût de chacun lui tient lieu de "boussole". Il se forme dans le cadre de l'éducation artistique en Arts plastiques et guide ultérieurement le futur consommateur de biens dans le monde des objets artistiques ou quotidiens.

Certes, l'école a la tâche de réaliser une activité complexe qui

²⁰ Gaillot B-A. *Arts Plastiques. Eléments d'une didactique - critique*, PUF, Paris, 1997, p.159.

²¹ Lagoutte D. *Enseigner les arts plastiques*, Hachette Education, Paris, 1994, p.85.

²² Berdiaev N. *Sensul creației. Incercare de indreptărire a omului*, Ed. Humanitas, București, 1992, p.459.

²³ Gloton R., Clero C. *L'activité créatrice chez l'enfant*, Casterman, Tournai, 1972, p.113.

permettra à l'élève de comprendre, apprécier et produire de l'esthétique, qui suscitera par la suite un besoin de créativité et de production dans toutes les manifestations de sa vie sociale ou professionnelle.

Dans ce contexte, compte tenu de l'âge des élèves qui sont à une période où leurs préoccupations pour la créativité sont assez prononcées, le pédagogue doit mettre l'accent sur le développement de la *sensibilité* artistique qui, à son tour, se répercutera sur leur comportement et sur toute leur personnalité en gestation. La sensibilité artistique stimulée à cet âge précoce est une condition du développement des formes ultérieures, plus complexes, plus profondes, de la culture de l'individu (en passant par la culture esthétique).

Nous avons donc retenu la sensibilité comme une condition déterminante de la formation de la culture de l'individu, car cette capacité est l'expression de la réceptivité qui annonce une attitude esthétique pour l'avenir.

Nous considérons que la sensibilité est extrêmement importante pour le devenir culturel de l'être, et que, par sa complexité, cette qualité participe aux processus fondamentaux de la constitution de la personnalité :

- à la formation des options
- à la formulation des opinions
- au passage d'un stade de révélation, produit par une réalisation artistique, à un niveau analytique
- au développement du sens de la sélection
- à la protection de l'activité créatrice contre les "pollutions"
- à la capacité de distinguer valeurs et pseudo-valeurs

- à l'extension de la culture artistique et esthétique
- au développement du "bon goût"
- à un engagement contre les stéréotypes, clichés ou produits du "kitsch"
- à la formation d'un consommateur exigeant d'art et d'autres objets ou manifestations esthétiques.

Nous définirons **la sensibilité** comme **une aptitude à l'expression, accompagnée à la fois par la capacité de réception et perception, affective et analytique, qui conditionne volontairement le "savoir être"**.

Le processus de développement de la sensibilité est bien plus complexe qu'on peut le croire, compte tenu des critères "de public", voire de conjoncture qui guident actuellement en grandes proportions la production – qu'il s'agisse de l'art, du design ou de la mode. C'est donc un processus avec de multiples implications d'ordre sociologique et psychologique, auxquelles l'école doit faire face.

Compte tenu de ces circonstances, nous considérons que les savoirs ("savoir faire", "savoir dire", "savoir s'approprier"), appuyés sur le langage plastique, vont favoriser (par extension dans le même champ catégoriel) la sensibilité et la perception d'autres phénomènes ou productions artistiques : les réalisations originales des collègues, les œuvres des artistes, les formes et les couleurs de la nature, les véritables valeurs esthétiques des objets et des phénomènes dans la vie...

La sensibilité aide donc chaque personne à connaître, à goûter la joie esthétique et à la transformer en une des composantes de son mode de vie. La possession de cette "clé" des critères d'évaluation et de compréhension des produits (artis-

tiques ou non) va amplifier la confiance en soi de l'individu, la compétitivité de ses propres opinions, la capacité de promouvoir des vraies valeurs, et, finalement, son niveau de culture et la qualité de son "savoir être".

Ainsi l'éducation artistique en Arts plastiques est conçue comme une éducation interpersonnelle qui implique des membres de différentes cultures, l'objectif d'une telle éducation étant de rendre les individus

plus ouverts, plus tolérants, plus prêts à accepter "l'autre", qui est différent.

Ces qualités sont les éléments de base d'un *développement culturel*, qui conduit à la capacité de mobiliser les connaissances, les actions, mais aussi à canaliser ses émotions et à adopter des attitudes positives dans la résolution des situations d'interactions interculturelles – une réalité incontestable de la société contemporaine.

Bibliographie

1. Pâslaru V. Principiul pozitiv al educației. Chișinău, Civitas, 2003, p.25 .
2. Mândăcanu V. *Bazele tehnologiei și maiestriei pedagogice*. Chișinău, Lyceum, 1997, p. 149, 156.
3. Antonesei L. *Paideia: Fundamentele culturale ale educației ei*. Iași, Polirom, 1996.
4. Lagoutte D. *Enseigner les arts plastiques*, Paris, Hachette Education, 1994, p. 90, p.10, p.32, p.11, p.144, p.85.
5. Demarest M., Druel M. *La créativité - Psychopédagogie de l'invention*, Paris Ed. Clé, 1970, p.31 , p.162.
6. Darras B. *Au commencement était l'image*, ESF, Paris 1996, p. 45.
7. Duborgel B., Fontvielle J. *Représentation plastique de l'arbre chez l'enfant*, Nancy, INRP, 1983, p. 25.
8. *Qu'apprend-on à l'école élémentaire ? Les Nouveaux programmes - Ministère de l'Education Nationale - CNDP, XO Editions, Paris, 2002, p.132.*
9. Reyt C. *Les activités plastiques*, Paris, Armand Colin Editeur, 1992.
10. Gaillot B-A. *Arts Plastiques. Eléments d'une didactique - critique*, PUF, Paris, 1997, p.183, p.39, p.139.
11. Wallon H. *La création chez l'enfant : jeux et jouets / Bulletin de l'Association française des psychologues scolaires*, Paris, décembre, 1967.
12. Gloton R., Clero C. *L'activité créatrice chez l'enfant*, Tournai, Casterman, 1972 p.60, p.113.
13. Albu G. *Introducere intr-o pedagogie a libertății*, Polirom, Iași, 1998 p.58.
14. Berdiaev N. *Sensul creatiei. Incercare de indreptărire a omului*. Ed. Humanitas, București, 1992 p.459.
15. *Програме рентру школа медие. Арта пластикэ, кл. IV-VI, Министерул Ынвэцэмынтулуй ал РСС Молдовенешть, Кишинэу, Лумина, 1988, p. 3.*



SINGING AND COLLOQUIAL VOICE OF A MUSIC TEACHER. ROLE AND IMPORTANCE OF ARTISTIC QUALITIES IN A MUSIC TEACHER'S ACTIVITY

*ANTRENAMENTUL VOCAL SI DECLAMATOR AL PROFESORULUI DE
MUZICĂ. ROLUL ȘI IMPORTANȚA CALITĂȚILOR ARTISTICE ÎN
ACTIVITATEA PROFESORULUI DE MUZICĂ*

Piotr SIKUR

Lector universitar

Universitatea de Stat "Alec Russo", Bălți

Acest articol ne demonstrează noi metode de pregătire și antrenament vocal și declamator a profesorului de muzică. Deasemenea sunt prezentate rezultatele grupelor experimentale și de control pentru dezvoltarea vocii la studenți. Această lucrare metodologică elaborează noi probleme importante de pregătire a profesorului de muzică (tehnică pedagogică, artistism).

В данной статье кратко изложены новые методы вокальной и речевой подготовки учителя музыки, приводятся результаты некоторых экспериментальных исследований, а также рассматриваются вопросы педагогической подготовки учителя музыки, включая его педагогическую технику и артистизм.

The known methods of vocal training do not offer us the necessary skills and achievements in a certain way. We consider that the improvement of a teacher vocal training must be carried out in three directions:

- Vocal training;
- Voice speech training;
- Readiness to work in conditions of great vocal training.

First of all the vocal training must provide teachers with the ability to perform musical compositions of any vocal genre:

- Romances and arias which suppose an academic manner of singing;
- School songs, executed to the teacher's accompaniment, which generally refers to the so-called declamatory manner

of singing (based on colloquial sound formation method).

Another important skill for a music teacher is the ability to work in conditions of difficult vocal training. Music teachers, just like other representatives of the vocal-speech professions (educators in kindergartens, operetta's singers, musicals' singers etc.), use, in their every day activity, both singing and colloquial voice. Vocal apparatus is getting tired very quickly if switching from singing to speech and from speech to singing. This has been proved by a modern phoniatriests studies and throat specialists.

"Vocal invalid" - a new term which has recently appeared and which means "a teacher who has almost completely lost his voice after 8-10 years of working at school".

The newly suggested methods are connected both with the improving of vocal training itself and mastering of the academic manner of singing as fast and qualitative as it can be. The next elements should be mastered during a vocal lesson:

- Colloquial voice training;
- Training of the declamatory manner of singing;
- Training of the vocal apparatus in the correlation “singing – speech”.

For mastering the academic manner of singing we use both traditional vocal methods (concentric and phonetic methods, the method of direct influence on the timbre etc.) and the new methods elaborated by us, namely: “bridge notes method” and “manual method”, which help us to master sound rounding and sound covering technique in short time and therefore to develop and to balance the voice along the whole range. The old school masters used to say that “the art of singing is the art of breathing...” Taking into account the importance of the old truths and the role of breathing in singing, we state the following: “the art of singing is the art of sound rounding and sound covering”

When mastering the basics of the academic manner of singing we continue to improve the vocal technique (voice mobility) and interpretative expressiveness. We master gradually some other skills as well: colloquial speech technique and declamatory singing manner skill, and finally the singing-speech and speech-singing switching technique.

In order to master the singing-speech switching technique we practice some mixed exercises

“reading-singing-reading” along the whole range. It is very important that both singing and colloquial speech should be exercised in the same position, with the same articulation.

We exercise colloquial speech training with the help of tongue-twisters, reading phrases (taken from complicated musical compositions) and partly with the help of independent work. As the practice shows, paying more attention to the colloquial speech of the students during the vocal lessons when reading texts or communicating, makes them speak more distinctly, with a good breathing. It also makes the students think of what they are reading or speaking. So the colloquial voice will gradually grow stronger, it will extend its range, and the articulation will be improved as well.

School songs, pop and some folk songs of a small range can be a good stuff for mastering this manner of singing. Such material, along with arias and romances, is being always included in the student’s term repertory.

Mastering of these two manners of singing as well as of these mixed exercises is much easier for the lower voices, since their singing and speech functions are quite similar in timbre and range. It is quite difficult for some types of voices (as for example for lyrical and coloratura soprano) to sing in declamatory manner. So they can content themselves with its partial mastering. However, vocal apparatus training in the “singing-speech” system is necessary for all types of voices.

Another method suggested by us is the so-called “speech-intonational” method. We use it for mastering the declamatory reading/singing technique, covering the

lowest and the highest notes of the registers. This method, along with old traditional methods, helps us to develop and strengthen the singing and colloquial voice, as well as to master the two manners of singing. This should prepare the teacher's voice to the specific conditions of school work.

We've used these techniques and methods with the fourth year students of the Faculty of Music and Music Pedagogy, "A. Russo" University, Beltsy. Two groups of students were created. The students from the first group (control group) had traditional vocal lessons; the second group (the experimental one) practiced our new methods during the vocal lessons.

A vocal lesson of the experimental group of the students had the following structure:

1. A 7 – 10 minutes long **warm up**;
2. **Reading** of simple proverbs, tongue-twisters, phrases from vocal compositions, which make part of the term repertory;
3. **Singing** of more complicated vocal **exercises** for voice range development, development of breathing technique, cantilena and voice fluency (10 – 15 min.);
4. **Work on the vocal composition** (20 – 25 min.).

The working data of every student of both experimental and control groups were fixed in a specially elaborated evaluation chart:

- The tone, its timbre, amplitude, colloquial and singing voice range, blend between registers, vibrato, vocal pitch development level etc;

- Singing manner;
- Ability to switch easily from singing to speech and back, from one singing manner to another and then to speech etc. This criterion should be considered the most important one in a music teacher's training, for the work in schools and lyceums is very specific.

Each of these criteria was evaluated according to a ten-point system. We marked both the initial vocal (speech) level of the data and then the subsequent level. Finally we calculated an average mark. The lessons were evaluated by a special commission that included competent teachers and final-year students. As it turned out, the students from the experimental group gathered more points than those from the control one (4112 points to 2808 points correspondingly).

Generally the students from the experimental group were more interested in pedagogical work during the practical work in schools. They did some extra lessons. The interpretation level of these students (their singing and speaking abilities) was much higher than that of the students from the control group. The theoretical part of the lessons (musical theory, composers' biography etc) was very qualitative as well.

The interest of the students from the experimental group was showed also in their great desire to prepare well the pupils for the concert performance.

We keep in touch with our former students from the experimental group (65% of them went on working in schools, lyceums, kindergartens as

music teachers) in order to check the effectiveness of our methods.

A music teacher should not only teach his pupils how to comprehend and interpret music, but he must also teach them the musical means. It is known that the activation of positive emotions of the pupils improves the theoretical and practical assimilation of received skills and knowledge. A music teacher's activity in this context is very similar to the artistic creativeness of an actor or a producer, for they have many things in common in their emotional-communicative sphere.

While preparing to a lesson, a music teacher elaborates a plan of educational influences on the pupils in the process of learning. What a music teacher really needs for a good effectiveness of the influence on the pupils is:

- To perform very expressively and emotionally the studied musical composition;
- To comment brightly and vividly upon a musical composition after its performance or listening;
- To create an artistic atmosphere during a lesson;

RPG (role play game) me-

thod is a very useful method when developing artistry of a music teacher. The essence of this method is the following: imagine a person you would like to be like (your favorite pedagogue, singer, actor), who is always self-confident or whatever. Then begin to play his role! Try to imitate his manner of laughing, talking, gesticulation, behavior to any reaction in the room etc. It will help one to get rid of that feeling of weakness, vulnerability, diffidence.

The psychological purpose of such lessons should be following: "Renew yourself every day (your human image in front of the others). Do it over and over again". It is very important to develop such ability like – to be happy about any hardships of life (however strange it would sound) and overcome them if necessary.

Gradually the role you are playing will blend or merge with yourself, it will become your essence and you will finally feel comfortable and self-confident. That is, as experienced actors and producers say, "...behave yourself confident and happy, and you will feel yourself happy".

Bibliography

1. Урбанович Г.И. *Левческий голос учителя музыки. Музыкальное воспитание в школе*, Москва, 1977. Вып. 12, с.23-33.
2. *Методологические вопросы современной науки*: Межвуз. сб. Изд. Știința, Chișinău, 1987, 120 p.
3. *Teorie și experiment // Materialismul didactic și științele moderne*. Ed. Politică, București, 1971, 340 p.
4. Temple Charles., *Inițiere în metodologie: lectură și scriere pentru dezvoltarea gândirii critice*, Ed. Pro Didactica, Chișinău, 2001, 59 p.
5. *Știința universală la începutul mileniului*: Simpozion științific internațional, 15 octombrie 2002. Ed. Phontos, Chișinău, 2002, 220 p.
6. Pandrea Maria., *Tehnici ale muncii intelectuale: tehnici și metode în sprijinul studiului individual*. Ed. Oscar Print, București, 1997, 174 p.
7. Mândăcanu V. *Tehnologia evaluării măiestriei pedagogice*. Chișinău, 1998, 78 p.



IMPORTANȚA IMAGINAȚIEI ÎN PROCESUL FORMĂRII APTITUDINILOR SCENICE ALE STUDENTULUI -ACTOR

IMAGINATION IMPORTANCE DURING STUDENT'S - ACTOR STAGE SKILLS DEVELOPMENT

Nelly COZARU

conferențiar interimar, Maestru în Artă,
șef catedră *Arta actorului*,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Imagination is one of the most important elements of the acting techniques. This skill, among others, is studied exclusively in the first year after facing key points such as attention, memory, perceptive faculty, psycho-physical status, which lie at the basis of the young actor's formation. Imagination is the primordial element of the creative act; with its help, artistic fiction is turned into scenic truth. The entire work of creating the character's close-to-truth peculiarities, such as thoughts, emotions, dreams and behavior, is closely related to imagination. Both physical and psychological processes are harmoniously correlated towards the creation of the character through the use of the actor's imagination. My aim was to give examples of exercises, which could help both students and drama teachers to be aware of the improvisation study. These would lead to a series of necessary skills, needed in dealing with the scenic tasks within the acting course.

*Fiecare gest al nostru în scenă, fiecare cuvânt
trebuie să fie rezultatul unui adevărat proces al imaginației.*
(K. S. Stanislavski)

*Lucrând asupra unui rol sau monolog trebuie să povestești astfel,
de parcă ați fi fost acolo în realitate. Poate că viziunile le veți vedea chiar și în vis
– iată ce amploure și putere capătă imaginația în timpul lucrului.*
(Vl. I. Nemirovici-Dancenko)

Arta actorului, creația lui, nu se desfășoară într-o lume reală, ci în una imaginară - o lume care reprezintă prin sine un produs al născocirii artistice unde un rol important îi revine imaginației, fanteziei creatoare a actorului. Cu alte cuvinte, în teatru nimic nu este adevărat: pereții casei sunt din mucava, copacii din gradină - din papier-macher, actorul care îl joacă pe tatăl familiei - e un coleg de grup și, pentru a arăta mai în vârstă, el utilizează un șir de accesorii - perucă, mustăți, barbă, cu alte cuvinte - machiajul; regele nu e rege, scrisoa-

rea pe care o primește „mama” din scenă reprezintă o foaie albă, pregătită pentru spectacol de responsabilul de recuzită, dar citind-o interpreta trebuie să plângă, să sufere, să fie copleșită căci din ea află despre moartea fiului său, de exemplu; textul piesei e scris de o persoană necunoscută și, în general, „viața din scenă” se va termina odată cu căderea cortinei. Totul în jur e născocire, fals, invenție. S-ar părea că pe actor nimic nu-l va feri să fie și el fals în trăirile sale... În această situație îl poate ajuta doar **imaginația crea-**

toare. Cu ajutorul ei actorul poate transforma ficțiunea artistică a piesei în adevăr scenic, minciuna - în realitate.

Azi putem defini imaginația ca fiind **acel proces psihic al cărui rezultat îl constituie obținerea unor reacții, fenomene psihice n o i, pe plan cognitiv, afectiv sau motor.**

Pe puterea imaginației se bazează și întreaga muncă de transpunere a actorului în personaj, el trebuind să-și asume condițiile propuse, perioada istorică, gândurile, visele, emoțiile, cercul de prieteni, caracterul, comportarea eroului său - adică întreaga viață interioară a personajului și expresia ei scenică. Acest proces de transpunere cu ajutorul imaginației, de fapt, reprezintă **baza creației actoricești**, elementul sine qua non al actului creator. De aici putem conchide:

Imaginația este elementul cel mai principal al procesului de creație, ea îl ajută pe studentul - actor să declanșeze în el pe baza textului autorului viziuni identice cu cele vitale reale.

Din cele menționate mai sus deducem, că pentru a putea crea în teatru, actorul are nevoie de o bogată și vie imaginație creatoare, fantezie artistică - elemente care îi vor condiționa procesul de creare a noului în formă de imagini, reprezentări, idei. Actorul trebuie să-și închipuie ca pe ceva real ceea ce nu există în realitate și, poate, nu va exista niciodată, și să **creadă** în această închipuire.

Exercițiile pe care le propunem studenților la tema „Imaginația”, trebuie să dezvolte capacitatea lor de **a crede** în acest neadevăr și de a-l percepe ca pe ceva „care ar putea să li se întâmple”. Deci, o cerință specifică imaginației actoricești și

indisolubil legată de ea, este **cre-dința**. La cursurile superioare vom cere studenților credință, când vom aborda rolul în întregime, la fel, când le vom vorbi despre importanța **biografiei afective** pe care studentul o atribuie personajului său, compunându-i-o. Cunoscut cazuri când studentul-actor a depus efort și a scris o biografie foarte bogată în evenimente emoționante - întocmai așa cum i-a cerut profesorul de actorie: cu o mulțime de evenimente, fericite ori nu, care i-au marcat viața și i-au condiționat apariția unor trăsături ale caracterului, care l-au plasat în diverse împrejurări ș.a.m.d., dar, din păcate, în scurt timp studentul uită de cele născocite de el, de cele văzute într-un moment „cu ochii minții”. Asta se întâmplă pentru că nu și-a pus sarcina să **creadă** în istoria născocită a personajului și, acel exercițiu scris devine în scurt timp inutil, rămânând doar pe hârtie .

E o cerință artistică importantă, când vorbim de manifestarea imaginației în slujba realizării rolului. Trebuie să menționăm faptul, că în acest caz, este vorba, bineînțeles, de un alt soi de credință, diferită de cea reală - deoarece credința scenică nu presupune pierderea controlului și a autocontrolului. Cu ajutorul ei fictivul este doar **recepționat** ca ceva real. De aici, putem afirma că imaginația actoricească presupune o credință **aproape sinceră, parțială**, în ficțiunea situației scenice. Nici nu se putea altfel... Doar în scenă **nu poți crede cu adevărat** (deși se cunosc cazuri nefaste!). Altfel am avea de a face cu o formă bolnăvicioasă a imaginației care nu are nimic în comun cu cea creatoare.

Bineînțeles, asemuim profesia de actor cu stările pe care le mani-

festă un copil. Doar cine altul, dacă nu fetița care își leagă păpușa, de exemplu, **crede** că o leagă pe fiica sa sau că o căsuță construită din cuburi colorate reprezintă palatul regelui, că în castron se află o ciorbă adevărată pe care copilul o soarbe în procesul jocului și **crede! crede!** că a devenit sătul. Copiii posedă o imaginație bogată în lumea jucăriilor lor pe care le percep cu multă **credință!** Aici avem de-a face cu „actoria” în forma ei cea mai simplă și naturală. Fără îndoială, ea este rudimentară și naivă, dar sub aspect imaginativ este absolut sinceră și plină de viață. Dar odată ce veți încerca să înlocuiți jucăria cu care copilul se joacă de mai mult timp cu una nouă, abia scoasă din cutie, abia adusă de la magazin, veți observa într-un timp foarte scurt că el va renunța la ea pentru că jucăria nouă nu va fi pentru copil **furnizoare de imagini noi** în aceeași măsură ca și cea veche, nu va fi un **declanșator al imaginației** lui de copil.

Credința și înțelegerea personajului nu este decât una din laturile esențiale ale manifestărilor imaginației în slujba realizării rolului. Actorul trebuie să rezolve în continuare sarcina de a desăvârși personajul, de a-i oferi cât mai multe caracteristici psihice și fizice **noi** față de cele pe care i le oferă dramaturgul. Astfel, **imaginația creatoare**, ea este cea care îi permite să găsească în scenă **alte atitudini** în raport cu partenerii săi, cu locurile acțiunii ș.a. (atitudinea pe care o are față de colega sa de curs devine în scenă cea pe care studentul „și-o comandă” în raport cu mama, de exemplu, cu regina regatului sau vecina de bloc, în funcție de contextul piesei).

Cu cât studentul-actor cunoaște și **observă** multilateral viața,

cu atât imaginația lui devine mai vie, mai bogată, mai interesantă, mai productivă în munca sa de creație. În toate timpurile marii actori s-au deosebit printr-o profundă capacitate imaginativă, fiind în stare, în funcție de sarcina scenică, să-și restructureze întregul aparat psihic. Ajutat de imaginație, actorul „vede” imaginea viitorului său personaj, înțelege trăirile și stările lui, care, treptat, devin ale lui - ale interpretului.

Maria Knebel, în lucrarea sa *Despre analiza piesei și a rolului*, observă că *actorul, pătrunzând în esența piesei, trebuie să se pomenască în mijlocul acelor evenimente și condiții care i-au fost propuse de către autor. El trebuie să existe între obiecte imaginate, în desişul unei vieți născocite. Imaginația artistică e calea spre această viață imaginară. Cine? Când? Unde? De ce? Pentru ce? Cum? – sunt întrebările care îl vor ajuta pe actor să-și declanșeze imaginația care va manifesta o funcție activă și concretă. Imaginația abstractă e inutilă* (1).

Atunci când abia începem lucrul de identificare a personajului, când încă nu s-au acumulat acele viziuni, despre care scria M. Knebel și cărora și K. S. Stanislavski le acorda o importanță primordială, spunând că *ele trebuie acumulate nu în mod insular, ci să existe ca o bandă continuă de film*, ne ciocnim de faptul că personajul e cețos, vag. Actorul nu cunoaște încă bine despre ce sau despre cine vorbește. El trebuie să-și pună permanent întrebări de felul: „Câți ani are personajul pe care urmează să-l interpretez?”, „Ce trăsături de caracter și ale fizicului are?”, „Cum e îmbrăcat?”, „Ce meserie posedă?” Aceste întrebări vor trezi în imaginația studentului un șir întreg

de detalii, care îi vor concretiza și îi vor îmbogăți viziunea. Vor crea acel **film**.

Astfel, obiectul imaginației devine o parte componentă a noastră, a amintirilor noastre, adică va deveni acel depozit, fără de care e imposibilă creația.

Așa dar, pentru „a compune” viitorul rol, adresăm actorului-student un șir de întrebări la care el urmează să caute răspunsuri în toată perioada numită în teatru „la masă”.

Ce aș face eu în astfel de împrejurări **dacă** ele mi s-ar întâmpla în viața de toate zilele?

Iată că am ajuns și la magicul „daca”stanislavskian...

- Ce va face eroul meu în astfel de împrejurări, ținând cont de aspectul lui interior și exterior, de psihologia și fizicul său?
- Cu ce animal l-aș asemui pe eroul meu?
- Ce trăsături de caracter le avem în comun, eu și personajul pe care urmează să-l interpretez? Ce ne deosebește?
- Cine sunt eu? (e bine când din primele ore îi insuflăm studentului să vorbească despre personajul său la persoana I singular. Astfel, el va face primul pas în contopirea sa cu personajul dramatic).
- Din ce pătură socială face parte familia mea?
- Cum mi-am petrecut anii de copilărie?
- Ce educație am primit?
- Cine îmi sunt părinții? Ce meserie au ei?
- Care e meseria mea?
- Care este cercul meu de prieteni?
- Care sunt evenimentele majore care mi-au marcat viața?

- Ce oameni mi-au marcat viața și prin ce?

- Cum văd eu fericirea sau care este dorința mea principală, pentru îndeplinirea căreia eu efectuez pe parcursul vieții un șir de acțiuni? (**suprasarcina sau scopul major, final**. Îi mai spunem și **obiectivul global**).

Iar pentru ca apariția studentului să nu arate ca o venire „din culise” îl ajutăm punându-i un alt șir de întrebări, pentru a preciza așa numitul *moment dinainte*, unde concretizăm evenimentele care s-au petrecut în viața personajului înainte de începerea scenei și care îl vor ajuta pe student să stabilească de unde să pornească, atât fizic, cât și emoțional:

- Ce a făcut personajul înainte de a apărea aici, în scenă?
- Ce anume l-a determinat să vină aici?
- Cu cine s-a întâlnit pe drum venind aici?
- Cum a trecut ziua de când s-a trezit?
- Unde a plecat? De ce? Pentru ce? Ce va face de acum încolo?
- Ce l-a făcut să plece? (La cursurile superioare toate răspunsurile la aceste întrebări și alte evenimente afective vor compune **biografia afectivă a personajului** – etapă obligatorie și de mare importanță în lucrul studentului-actor asupra rolului.)

Imaginația îi va servi studentului nu doar în cazurile când e nevoie să-și imagineze eroul său, ci și atunci când trebuie să vadă „cu ochii minții” diverse obiecte, acțiuni, fenomene ale naturii, chiar dacă nu le-a văzut în realitate.

De exemplu: O studentă propune un studiu unde ea, conform

condițiilor propuse, este însărcinată într-un termen avansat și, în urma disputei furtunoase cu prietenul său, se declanșează nașterea prematură. Îmi amintesc dezacordul unor pedagogi de măiestrie actricească, care susțineau că studenta nu s-a aflat într-o asemenea situație, prin urmare, nu are de unde să cunoască ce re trăiește în realitate femeia în pragul nașterii, prin urmare, trebuie să interzicem asemenea studii.

Vă propun un alt exemplu: un grup de fete propune un studiu la tema „Trafic de femei”.

Ele și-au imaginat că au fost la film sau la discotecă de unde au ieșit seara târziu. La ieșirea din local, toate 5 – 6 fete au fost răpite de niște indivizi necunoscuți. Studiul începea cu momentul când le vedeam pe fete într-un apartament sau subsol, unde se aflau în prizonierat și fiecare încerca să existe, să acționeze în condițiile propuse: una descoperea un aparat de telefon și se repezea să ia legătura cu familia sa, dar într-un târziu observa că firul telefonic este rupt. Alta, pierzând orice speranță, și fiind speriată de moarte, plângea ghemuită într-un colț al încăperii sinistre, o a treia, mai voinică și mai curajoasă, tot făcea atacuri disperate asupra ușii, vociferând și amenințându-i pe criminali că are un tată cu legături cu persoane suspuse. O alta, pentru a se abate de la calvarul în care nimerise, căuta să efectueze cât mai multe acțiuni fizice: ea se farda, își aranja părul, făcea ordine în poșetă, cu alte cuvinte, executa un șir de activități care o ajutau să-și păstreze calmul...

În ambele cazuri putem afirma, la prima vedere, că asemenea circumstanțe nu le sunt cunoscute studentelor noastre – fetelor de 18-20

de ani - și comportamentul lor în studiu ar putea glisa în unul fals. Adevărat, nu le cunosc. Dar studentele **ar putea să și le imagineze**, iar cu ajutorul imaginației **să creadă** în ele. La urma urmei, fiecăruia dintre noi cândva ni s-a întâmplat să ne aflăm închiși într-un spațiu împotriva dorinței noastre: am rămas blocați în ascensor; părinții nu ne-au permis să ieșim din casă dintr-un motiv sau altul; sau, pur și simplu, dintr-un accident oarecare. În toate cazurile, e firesc, vom încerca să scăpăm „din prizonierat”, vom întreprinde acțiuni de protest, vom chema în ajutor. Aproape același comportament îl vom avea și în condițiile similare din studiul descris mai sus, care a stârnit discuții între mine și unii colegi ai mei, doar că imaginația ne va ajuta să ținem cont și de pericolul morții sau transportării în altă parte, cu alte cuvinte, de condițiile extreme, în care am nimerit, vom avea motive de alarmă și pentru cei de acasă, care își fac griji provocate de dispariția noastră. Dar dacă mai ai și o mamă cu inima bolnavă – grija pentru cei de-acasă va crește și va fi la un grad mult mai avansat.

Pentru a confirma cele expuse mai sus, aduc un citat din cartea lui Andrei Șerban: *Scriind, risc, deci, să relatez lucruri care nu s-au întâmplat exact așa cum le descriu, dar pe care imaginația, încercând să compenseze golurile memoriei, le va face să pară reale, căci ca și în teatru, ea exercită o forță irezistibilă. Știu din teatru că uneori tocmai aspectele inventate dau poveștii un iz de adevăr* (2).

Actorul trebuie să-și amplifice imaginația cu ajutorul altor genuri de artă, care oferă un impuls procesului de imaginație, la fel, și cu ajutorul contextului piesei și al indi-

cațiilor pe care le propune regizorul sau profesorul, colegii de grup, partenerii. Dar cel mai important este **gradul de pasiune** al activității noastre scenice. Problema educării și dezvoltării imaginației la viitorii actori este o problemă de prim ordin. K.S.Stanislavski acorda un rol deosebit educării acestui proces psihic în rândul discipolilor săi, folosind numeroase metode psiho-pedagogice, diverse exerciții și studii de improvizare, care duceau la dezvoltarea inventivității și a fanteziei: *Când imaginația elevului este lipsită de acțiune, eu îi pun o singură întrebare. Nu poți să nu răspunzi la ea din moment ce ți se pune. Și elevul răspunde la nimereală, ca să fie lăsat în pace. Eu nu primesc un asemenea răspuns, îi dovedesc că e nechibzuit. Elevul, ca să dea un răspuns mai satisfăcător, e silit să-și urnească neapărat imaginația, să se trudească să vadă cu privirea lui interioară sensul întrebării, ca „să se apropie cu mintea de întrebare... Printr-o astfel de activitate conștientă, mentală, se pregătește și se îndrumază ades activitatea imaginației... După o asemenea activitate se declanșează ceva viu, se creează acel teren pe care pedagogul poate arunca semințe noi. E acel grund nevăzut pe care se poate picta tabloul. În afara de asta, elevul, prin procedeul meu, ia el însuși de la profesor deprinderea „de a-și biciui imaginația”, se învață să și-o răscolească cu întrebări pe care le sugerează acum munca propriei lui minți. I se formează deprinderea de a lupta conștient cu pasivitatea și trândăvia imaginației lui, și asta e mult (3).*

Ne imaginăm – adică „vedem cu ochii minții”, cu vederea interioară. La fel „auzim” sunetele imaginare nu cu urechile noastre ci cu au-

zul interior, care parcă s-ar afla în interiorul nostru. Aidoma nevăzătorilor care sunt ajutați de baston și de atenția lor tactilă să perceapă obiectele pentru a le recunoaște sau pentru a ști pe unde trebuie să meargă.

Îmi permit să aduc un citat din materialul pe care l-am scris pentru primul număr al revistei „Coliseum. Teatru”, intitulat „Exercițiu de vacanță”, unde întrețin un dialog, imaginar și el, cu personajele pe care le-am jucat cândva la Teatrul „Eugene Ionesco”. Extrasul ce urmează e decupat din relatările despre personajul piesei *Cântăreța cheală* de E.Ionesco (regia - P.Vutcărau), Doamna Martin:

... fiind încă aproape de absolvirea școlii teatrale, începusem conștiincios să-ți compun, draga mea Doamnă Martin, o biografie, așa cum ni se cerea s-o facem tuturor personajelor, o identitate, o soartă, o profesie. Te desprindeam de absurdul nebulos al creatorului tău literar, acolo unde textul nu permitea elucidarea certă a faptului – câtă prezență reală și câtă fictivă au personajele - dându-ți viață, substanță umană compusă dintr-un anume caracter, cu o anume educație, de o anumită condiție socială, de o anume vârstă. Încercam să-ți justific ceea ce tot eu îți inventasem: aspectul, alura, ticurile, intonațiile, timbrul, iluziile, emoțiile și alte stări psihologice, prin care te-am perindat și pe care le vroiam anume ale dumatile, menite să-ți prezinte felul de a fi, să arate că ești încă vie, vie, chiar dacă ușor descripită. Astfel, lucrul asupra personajului tău (meu) la toate etapele conturării tale mi-a devorat tone de imaginație, eram foarte emoționată, pentru că mă aflam la primul meu rol în cadrul Teatrului „E.Ionesco”, de

unde și responsabilitatea enormă ce o aveam. Motiv pentru care mi-am stors până și ultimele boabe de fantezie.

... îmi apari ca o păpușă bătrână, deșucheată, parcă și infantilă, parcă și ușor mecanică (în absurditatea ei fixistă), uitată prin cine știe ce sipet cu recuzită desuetă. Ți-am atribuit un posibil trecut artistic, în care te-am înfruptat copios din misterele culiselor, din miracolul scenei, din beția succesului și din grandoaarea eșecului. O fostă dansatoare de step sau o balerină, sau poate, o artistă de circ sau de music-hol. N-aș putea fi sigură ce anume ai fi putut fi. Ba mai mult, acest trecut artistic a fost oare într-adevăr? Sau poate e doar rodul unor fantezii. Fantezii în care mulți își imaginează realizarea viselor sau, poate, a ambițiilor deșarte, care sunt, de fapt, niște dezolante roade ale unor obsesii neîmplinite (4).

Astfel, punându-mi imaginația la contribuție, am reușit, se pare, să dau viață scenică unui chip real, expresiv și convingător, pe care l-am îndrăgit cu toată inima și din când în când îi duc dorul.

Se poate vorbi mult despre imaginație și rolul ei în creația actoricească dar, bineînțeles, nu numai acolo. Ea este unul din cele mai importante elemente ale tehnicii actoricești, care, alături de altele (atenția, memoria, spiritul de observație, starea psiho-fizică ș.a.), studiate în exclusivitate la anul I, dar la care actorul e de dorit să se întoarcă din când în când, așa cum o face pianistul cu gamele și arpegiile sale sau balerina cu exercițiile la bară, pentru a le revizui, a le „împrospăta”, „a le reanima” în caz dacă „s-au tocit”. Așadar, imaginația stă, după cum am văzut, la baza formării tânărului actor. Ea este elementul primordial al actului creator, cu ajutorul ei ficțiunea artistică a piesei este transformată în adevăr scenic. Pe puterea imaginației se bazează întreaga muncă de transpunere în personaj, realizarea într-o formă veridică a gândurilor, emoțiilor, viselor și a comportării personajului. În procesul imaginației se realizează armonios corelația tuturor proceselor și însușirilor psihice care favorizează creația actorului.

Referințe

1. Кнебель М.О., *О том, что мне кажется особенно важным*. Изд. Искусство – Москва, 1971 г. - стр. 234.
2. Șerban A., *O biografie*. - Editura Polirom, 2006. – p.8.
3. Станиславский К.С., *Собрание сочинений*. - Москва, 1954. - стр. 158.
4. Cozaru N., *Exerciții de vacanță // Teatru. Coliseum – 2000 - p.75.*



CE ȘI DE LA CINE AM ÎNVĂȚAT

WHO AND WHAT TAUGHT ME

Iulia RIVILIS

Conferențiar interimar, Maestru în Arte
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

In this article the author refers to some problems connecting with important tasks in piano master performance. The author points out the idea that different outstanding professors of Moscow Conservatory helped their students to understand the style of musical composition, to learn to discover a good inner ear for music and to achieve the necessary touch, to manage to overcome difficult technical places.

La Conservatorul „P.Ceai-kovsky” din Moscova există câteva școli de interpretare pianistică: școala lui H. Neigauz, școala lui K. Igumnov, școala lui A. Goldenveizer, școala lui S. Feinberg. Am avut fericirea să iau lecții și apoi să studiez la elevii acestor mari pedagogi, care au continuat tradițiile profesorilor săi: la profesorul L. Naumov, la profesoara T. Nikolaeva și la profesorul V. Natanson. Cu L.Naumov și T. Nikolaeva am făcut cunoștință pînă la admiterea mea la Conservatorul din Moscova, cînd eram elevă în clasa a șaptea a școlii de muzică. La profesorul V. Natanson am studiat la Conservatorul din Moscova. De la lecțiile și orele individuale cu acești profesori renumiți am aflat informații de mare preț despre interpretarea pianistică, despre tratarea lucrărilor și despre arta interpretativă. Multe am învățat și de la lecțiile de ansamblu cameral cu profesorul D. Blagoi, care mi-a explicat și mi-a povestit despre orele sale cu corifeii acelor timpuri, trecuți deja în nemurire.

Aș dori să împărtășesc acele cunoștințe pe care le-am acumulat din lecțiile și orele petrecute lîngă acești mari profesori, precum și des-

pre unele aspecte foarte importante pentru un pianist. Dacă aș transmite conținutul lecțiilor despre lucrul asupra diferitor creații, ar fi trebuit să scriu o carte. De aceea am să insist doar asupra celor mai însemnate momente.

Înainte de a asculta și de a urma indicațiile profesorului, fiecare pianist trebuie să studieze atent textul, să analizeze lucrarea și să propună viziunea sa asupra planului interpretativ, împărtășind pedagogului său tratarea proprie a opusului. Altfel spus, după cum menționa profesorul V. Natanson, dacă tînărul la 18 ani nu înțelege cum să interpreteze o nocturnă a lui F. Chopin, atunci nimeni n-ar fi putut să-l învețe aceasta. Iar la profesorul L. Naumov lucrul asupra unui opus, spre exemplu, de J. S. Bach se bazează pe simbolurile muzicii bachiene, despre care au scris A. Schweitzer și B. Javorsky. De aceea fără imaginație artistică, fără cunoașterea subiectelor biblice și reflectarea lor în pictura epocii Renașterii, este foarte greu de a percepe explicația pedagogului și cu atît mai mult de a urma indicațiile lui.

Una dintre cele mai dificile probleme ale artei interpretative este

înțelegerea stilului unui sau altui compozitor. Aceasta nu înseamnă că doar respectarea stilului componistic va rezolva problema. Interpretul de asemenea posedă eu-l său creator, de aceea este important ca eu-l său să corespundă stilului compozitorului, a cărui lucrare o interpretează, să nu apară contradicții. Pentru rezolvarea acestei probleme, profesorul V. Natanson cerea de la elev cunoașterea întregii creații a compozitorului, el însuși cânta din memorie diverse opusuri ale autorilor, ceea ce trebuiau să facă și elevii săi. Cu cât mai profund elevul va percepe creația compozitorului, cu atât mai bine și va reuși interpretarea. Cu timpul interpretul poate să schimbe cardinal tratarea opusului. Unii mari maeștri, pe parcursul vieții sale, au cântat și au înregistrat unele și aceleași creații. Este curios de a observa cum se schimbă perceperea lucrărilor în comparație cu anii tinereții, cum în anii maturității ei transformă radical varianta inițială de interpretare, iar în perioada tîrzie din nou revin la tratarea inițială a textului.

Dacă privim la textul scris de compozitor, se pare că semnele muzicale redau doar cu aproximație intențiile autorului. Așa gîndea chiar și S. Prokofiev, pianistul veritabil interpretează lucrările lui Bach, Chopin, Beethoven ș.a. Dar ce reprezintă stilul acestor compozitori, - *nimeni și niciodată* n-au reușit să-l traseze chiar aproximativ”. Și mai departe: „Acest stil – noi știm – într-o măsură mai mare sau mai mică trăiește în interpretările oamenilor de artă, doar acolo”. (1)

În concertele pentru pian ale lui W. A. Mozart și ale altor compozitori cadențele sunt doar schițate, dar aceasta nu înseamnă că trebuie schim-

bat stilul compozitorului. Capacitatea de a vedea ceea ce este scris în note, se dezvoltă treptat. Uneori trebuie de căutat cum se interpretează anumite episoade. Dar dacă studiezi atent și examinezi textul în întregime, atunci deseori în alt fragment al creației, iar uneori chiar în altă lucrare a acestui compozitor se va găsi ceea ce explică acest episod. De aceea pentru educarea simțului stilului nu se opresc la studierea doar a unei sau a două lucrări. Nu totdeauna se poate baza pe interpretarea maeștrilor celebri. N. Perelman scria: „Timpul este prietenul creațiilor mari și dușmanul celor mai bune interpretări... Timpul susține o lucrare ce nu poate fi supusă schimbărilor succesiunilor de interpretări ce se nasc și apoi pleacă, creîndu-se astfel veșnicia creației” (2). Totuși noi judecăm despre stil după interpretările de etalon ale maeștrilor timpului său, după studierea detaliată atât a întregii creații a compozitorului, cât și după moștenirea teoretică, lăsată de celebri teoreticieni sau de interpreți cum ar fi, spre exemplu I. Braudo despre muzica pentru orgă și pentru clavier, P. Badura - Scoda despre interpretațiile opusurilor de W. A. Mozart, R. Tureck despre interpretațiile opusurilor de J. S. Bach, E. Fischer despre sonatele lui L. Beethoven și mulți alții.

În acest sens se pune întrebarea despre melisme. Instrumentele vechi cu clape aveau un sunet scurt. De aceea mulți considerau, că aceasta a devenit drept „produs al gustului estetic”, ceea ce nu înseamnă motiv pentru ideea creatoare interioară, legată cu spiritul lucrării. „Modestia și superficialitatea textului la compozitorii preclasici se explică prin două motive: cel deștept va adăuga și va înfrumuseța textul, cel mai puțin deștept va avea mai puțin material pentru alterarea textului” (3). Acum

pentru instrumentele noastre nimeni nu compune așa, dar de cîntat **bătrînii** trebuie de pe poziția unul „deștept”, adică de a găsi și de a studia descifrările simbolurilor vechi și de a le utiliza conform dorinței compozitorului.

Mulți elevi și studenți iau notele cu o mare precizie acolo unde ele sunt scrise și le scot cu aceeași imprecizie. Nerespectarea duratelor notelor sau pauzelor V. Natanson echivala cu necunoașterea textului și cu lipsa profesionalismului.

O mare importanță are sonoritatea pianului. Este cunoscut că unul și același instrument sună diferit la diferiți interpreți. Profesorul V. Natanson înaintează două cerințe: a executa armonios orice factură, adică ascultînd cu auzul interior sonoritatea corală și orice frază, orice pasaj de a cînta nu din degete, ci din cap și inimă. Doar două cerințe, dar cît de mult ele înseamnă! Fără perceperea interioară nu se va obține o sonoritate nobilă chiar și la posedarea virtuoză a instrumentului. Desigur, o însemnătatea aparte au și procedeele prin care se imită sunetul din pian. Unii interpreți consideră că procesul de mișcare poate înlocui ideea artistică și imaginea sonoră. Uneori pianiștii produc atîta „bilbîială din mîini și picioare”, că nu mai rămîne muzică. Doar ceea ce vedem trebuie să ajute la perceperea auditivă, nu să încurce. Uneori își cîntă în timpul interpretării, mormăind ceva sub nas. V. Natanson interzicea categoric orice cîntare, în afară de cîntarea la instrument, explicînd că multe eforturi se pierd în procesul emiterii sunetelor, iar pentru pian nu rămîne nimic. Dacă vom privi înregistrările marilor maeștri ai trecutului (V. Horowitz,

A. Rubinstein, Solomon, B. Moiseiwitsch, C. Arrau, A. Benedetti-Michelangeli, G. Cziffra, E. Gilels, B. Janis ș.a.), trebuie să atragem atenția asupra așezării lor liniștite, regale la instrument, la mișcările mici ale corpului și la concentrarea excepțională a atenției și auzului, ce se reflectă la urmărirea permanentă cu ochii a ceea ce se petrece la pian. Un principiu important de interpretare la pian este economia în mijloace, mișcări. „**Nu de învățat** corpul prin mișcări, ci **de a învăța** de la el” – iată deviza pentru un interpret.

Ne vom referi mai jos la problema ritmului. V. Natanson își amintea că în perioada de studențime la Conservatorul din Moscova a sosit la Moscova marele pianist E. Petri. După concertul său a avut loc întîlnirea dumnealui cu studenții conservatorului. Una din întrebări adresate Maestrului a fost: „Ce ați ura tinerii generații (în calitate de ceva foarte important, necesar)?” Mare a fost dezamăgirea auditoriului cînd, după o clipă de meditație E. Petri le-a răspuns: „Nu accelerați cînd executați crescendo în sus”. V. Natanson a menționat că, după ani de zile, a înțeles cît de înțelepte au fost aceste cuvinte, la ce trebuie de atras atenția, deoarece executarea accelerando la crescendo în sus și, apropo, ritenuto la diminuendo în jos este un bici pentru majoritatea elevilor. „Involuntar, diminuendo se execută cu un ritardando, iar crescendo se leagă de accelerando...” (4).

Ritmul este principiul fundamental, ce joacă un rol mare în arta muzicală. În domeniul repartizării sunetelor, în timp sunt reguli care trebuie memorate.

- Graba și viteza sunt lucruri diferite. În tempoul *presto* trebuie să

existe senzația de liniște, iar în tempoul *adagio* – senzația de mișcare.

- Este mai simplu de a păstra ritmul la acea mână, care are mai puține note.
- Este necesar de a executa clar orice figurație, independent de durata notelor în altă mână.
- Conform regulii înțelepte a lui E. Petri, sfârșitul unui pasaj se execută cu un *ritenuto* – atunci totul va fi în tempoul indicat.
- Trebuie de sesizat plasticitatea, ritmul mișcărilor, și doar apoi de început interpretarea. Altfel se creează un șir haotic de sunete, iar muzica se va începe cu întârziere. În viață sau cel puțin în filme observăm cazuri, când trebuie să sărim din mers în transport, și pentru aceasta trebuie să fugim, să facem mișcări – și doar apoi să efectuăm saltul.
- Este greu de a asculta o execuție neritimică, dar și când se cântă metroritimic, devine plictisitor. Se permite utilizarea metronomului doar la început cu scopul de a simți schema, dar după aceasta se va cânta pe viu conform ritmului interior. Astfel, la început se cântă conștient după schemă, apoi se permite de a efectua unele libertăți.
- Când în concert sunt opriri pe note lungi, ele trebuie calculate în minte. Tot așa se procedează și cu pauzele. Marele scriitor englez W. Somerset Maugham consideră, că măiestria actorului se apreciază prin capacitatea de a ține pauza. „Pauza este o clipă de desfășurare liberă a acțiunii. În pauză publicul nu primește nici o informație, dar anume în acest moment energia acumulată de

acțiunea interioară se transformă în sufletul publicului într-o calitate nouă. Anume în pauze crește tensiunea. Prin pauză se verifică contactul și se efectuează un impuls spre culminație. Capacitatea de a ține pauza reprezintă o treaptă înaltă a măiestriei. Pauza trebuie începută la timp și la timp finisată, iar timpul se măsoară prin senzația intuitivă a ritmului scenic” (5). N. Perelman numea pauza o factură nesonoră și scria: „Un artist începe concertul nu cu primele sunete ale muzicii, ci cu un moment anterior lor – tăcerea **principală**” (6).

Despre frazare.

„Orice melodie are repere, spre care ea tinde și care o caracterizează. Ne putem imagina o linie ondulatorie, care atinge un punct înalt, sau o linie în zigzag. Executarea nu trebuie să fie „zigzată”: unele note ba se accentuează, ba dispar, sau toată fraza sunt uniforme – și de odată apare un accent” (7). Intonarea frazei reiese din caracterul lucrării și depinde de specificul limbajului componistic. Spre exemplu, „în majoritatea fugilor de Bach punctul culminant (al temei) este legat cu un salt nu prea mare. Este important, dacă saltul precedează punctul înalt sau dacă îl urmează. În primul caz, cel mai înalt salt este îndreptat ascendent, în al doilea caz – descendent” (8). Această idee a lui I. Braudo dă interpretului cheia spre perceperea și prezentarea intonării temei bachiene. Cheia pentru interpretarea melodiilor de S. Rahmaninov se găsește în natura pianului. Trebuie de luat în considerație specificul pianului ca un instrument cu ciocănașe ce are un sunet scurt. De aceea melodiile rahmaninoviene se vor începe cu un atac și o des-

creștere sonoră treptată spre sfârșitul frazelor lungi, dar totodată nu se va încurca atacul cu sforzando.

Trebuie, de asemenea, să ținem minte că declamația nu se înlocuiește prin nuanțele dinamice: cum nu s-ar fi cântat fraza – *forte, piano*, cu accente sau fără, în ea trebuie să existe sensul de declamație. Orice hașură de tipul *non legato, staccato, marcato* nu va distruge linia declamației. Fraza întotdeauna trebuie să rămână **frază**. În notele accentuate de asemenea se va vedea sensul declamației. În general, „accentului și este caracteristică proprietatea otrăvii: doza cuvenită este lecuitoare, iar una mai mare – distrugătoare” (9).

În problema pedalizării întâlnim cazuri când pedala se schimbă, totul sună curat – și subit apare o sonoritate falsă. În aceste cazuri, nu trebuie „de șezut în glod”, ci prin pedala vibrantă se curăță sonoritatea. Interpreții experimentați întotdeauna scot pedala mai devreme decât pauza, altfel, la scoaterea ei în momentul pauzei, rămân unele ecouri ale notelor precedente. Este util de a studia pedalizarea la A. Benedetti Michelangeli, care utilizează foarte puțin pedala, datorită acestui fapt pedala introduce un colorit de acuarelă în interpretare, creînd o factură clară și transparentă. V. Goroviț în așa lucrări ca „Iskorki” de Moșkovski, Studiul op.10 N5 de Chopin, în pasajele concertelor și sonatelor de Mozart, folosește puțin pedala, pentru a nu voala frumusețea irepetabilă a acestor creații.

Unii au un prost obicei de a apăsa pedala la sfârșitul frazelor, și în loc de respirație sau cezuri mici rămîne o sonoritate falsă. Sfârșiturile frazelor întotdeauna trebuie să sune curat, cu excepția cazurilor când fraza

se termină cu un sunet lung ce necesită o sonoritate mai plină.

Folosind pedala întârziată, muzicienii deseori întârzie cu luarea ei – drept consecință se creează din nou o sonoritate falsă: maximum de pedală, de regulă, aduce la formarea unui bas nou (a unei armonii noi) și de obicei coincide cu timpul tare.

Nici într-un caz nu trebuie de înlocuit *pianissimo* prin pedala stîngă. Reieșim din faptul că orice pedală reprezintă o nuanță a paletii colore a pictorului și culoarea se utilizează doar după necesitate, așa cum pictorul folosește culoarea roșie, galbenă, albastră sau altă culoare. Utilizarea nepricepută a pedalei lipsește de sens interpretarea lucrării, ștergîndu-i esența. Iar pedala stîngă devine un „drog”. Utilizarea excesivă a ei conduce într-o lume sonoră superficială, slăbește vigilența și se transformă într-o obișnuință incorigibilă” (10).

Ce înseamnă procesul de autoperfecționare?

Adesea observăm că unii muzicieni, confruntîndu-se cu greutăți, se străduie să le învingă și reușesc aceasta cu succes. Iar locurile ușoare ei nu le învață, deoarece ceea ce este ușor reușește de la sine. În consecință, ei execută excelent fragmentele dificile, iar celelalte „trec pe alături”, deseori distrugîndu-se integritatea interpretării. Multe exemple de fragmente ușoare, la prima vedere, le observăm la Mozart sau chiar și la Chopin. Dar uneori aceste fragmente simple sunt mai dificile decât unele pasaje virtuozice. Este destul de greu de a reuși o executare în care fundalul să sune ușor, să reprezinte o țesătură de sine stătătoare și totodată să redea esența ideii principale a lucrării.

Este foarte greu de executat creații rapide în tempo lent, dar numai în tempoul lent se poate obține o conducere ideală a sunetului, se poate conștientiza fiecare frază, fiecare tu-rație armonică, fiecare pasaj de virtu-ozitate. Cum numai se va obține toate acestea în tempoul lent, va părea co-mod și ușor orice tempo rapid. De aceea este recomandat de a lucra mult în tempoul lent.

În orice pasaj, în orice frag-ment în tempo rapid sunt repere. Când cânti în tempo liniștit, trebuie de atras atenție la ele și atunci ele nu se vor pierde în tempoul rapid. V. Natanson își amintea că pedagogul său S. Feinberg cu ușurință învăța orice pasaj virtuos de cea mai mare dificultate. Secretul consta în capa-citatea de a repartiza aerul în depen-dență de respirație în dependență de poziția maximal comodă a mâinii. Se poate „toci” mult și fără rezultat lo-curile tehnice dificile, dar reușind o repartizare corectă a respirației, se va obține totul.

Deseori apare senzația de oboseală în procesul interpretării. Trebuie de știut că oboseala inter-pretării este legată nu numai de ca-cterul lucrării, ci de capacitatea interpretului de a „găsi” momente de relaxare. Efectele de forță în executa-

rea pianistului de asemenea depind de capacitatea de a repartiza forța, de a avea simțul măsurii în interpretarea acestor episoade, decît de efortul ne-cesar. Uneori interpretul suferă din cauza surplusului de forță și lipsa simțului măsurii. Acești pianiști cu o mare virtuozitate și forță fizică tre-buie să se gîndească cum să-și țină în frîu puterea excesivă. Și în sfîrșit, temperamentul nu înseamnă viteză cu ciur. Temperamentul este articulația, claritatea temelor, bogăția paletii sonore, energia gîndului, inițiativa.

Dacă interpretul are o *idee artistică clară*, atunci *muzica sună în interiorul lui*, el va putea folosi și resursele sale tehnice și, după posibi-litate, va învinge imperfecțiunea in-strumentului și, principalul, va atrage ascultătorii după sine fără efort.

Cele expuse mai sus le-am selectat din conspectele lecțiilor mele în perioada anilor 1981-1986, precum și după audierea înregistrărilor mari-lor interpreți în fonoteca Conservato-rului din Moscova și în fonoteca per-sonală. Am analizat de asemenea multă muzică de operă și vocal-in-strumentală. Drept consecință, am înțeles că multe principii ale tehnolo-giei instrumentale sunt juste și pentru tehnologia vocală sau invers.

Referințe

1. С. Прокофьев. *Игра на фортепиано* // Музыка, 1928. – С. 14-15.
2. Н. Перельман. *В классе рояля* // Музыка, 1981. – С. 18.
3. Ibid. – Р. 78.
4. Ibid. – Р. 33.
5. С. Юрский. *Кто держит паузу* // Искусство, 1989. – С. 77-78.
6. Н. Перельман. *В классе рояля* // Музыка, 1981. – С. 49.
7. Я. Мильштейн. *Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова* // Музыка, 1954. – С. 54.
8. И. Браудо. *Об органной и клавирной музыке*. - Москва, 1976. – С.17.
9. Н. Перельман. *В классе рояля* // Музыка, 1981. – С. 86.
10. Н. Перельман. *В классе рояля* // Музыка, 1981. – С. 26.



ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МИХАИЛА МУНТЯНА

(к 65 – летию со дня рождения)

THE PORTRAIT OF MIHAIL MUNTEANU'S CREATION

Татьяна Музыка

Lector superior, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

Articolu Tatianei Muzică are un caracter monografic și reprezintă un portret de creație a lui Mihail Muntean. Este dedicat aniversării a 65- a din ziua nașterii. Articolul include periodizarea vieții și creației, se analizează repertoriul, stilul interpretativ al artistului; importanța activității teatrale, concertistice și pedagogice a Artistului Poporului din Republica Moldova – Mihail Muntean.

Tatiana Muzică's article has a monographic character, it presents the portrait of Mihail Munteanu's creation and it is devoted to the artist's 65th birthday anniversary. The author gives the periodization of his life and activity, analyzing the repertoire, interpretative style, the importance of the theatre, concert and pedagogic activity of People's Artist from the Republic of Moldova – Mihail Munteanu.

Имя Народного артиста СССР Михаила Мунтяна широко известно как на территории республики, так и за ее пределами.

Народный артист Молдовы, Лауреат Государственной премии МССР, профессор Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств, обладатель Почетного Ордена Республики и медали «Дж. Верди», Михаил Мунтян является почетным профессором «Современного Гуманитарного Университета» в Москве и Университета Искусств имени Д. Энеску в Яссах.

В своей деятельности Михаил Иванович успешно сочетает творческую, педагогическую, а в последнее время и режиссерскую работу. 37 лет своей творческой жизни он посвятил Молдавскому Национальному Театру Оперы и Балета, на сцене которого исполнил более 30 партий из произведений западной, русской и на-

циональной классики. Среди них важнейшее место занимают сочинения всемирно известных итальянских композиторов Дж. Верди, Дж. Пуччини, В. Беллини, П. Маскани, Р. Леонкавалло, а также шедевры русской классики: П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова и С. Рахманинова.

Однако не только подмостки Молдавского Национального Театра Оперы и Балета были покорены этим замечательным лирико-драматическим тенором. География его оперных и концертных гастролей очень широка. Она охватывает многочисленные города России, Средней Азии, Прибалтики. Им восхищались слушатели Болгарии, Польши, Венгрии, Румынии, Германии, Японии, Филиппин, Франции, Италии, Дании, Израиля, Англии и Шотландии.

Столь широкая известность и популярность певца из Молдовы неслучайны, что по его

словам, «бывает не так уж часто при жизни». Его успех, признание публики обусловлены рядом слагаемых. Главные из них – трудолюбие, настойчивость и целеустремленность – те очень важные человеческие качества, которыми он обладает. Поэтому певец никогда не останавливается на достигнутом и всегда четко представляет себе цель, к которой нужно стремиться. «Если человек во что-то верит и в этом убежден; естественно, если он честен, то свои убеждения он будет претворять в жизнь непременно» - эта цитата из дневника Михаила Ивановича характеризует его жизненную позицию. Именно это убеждение стало основой столь плодотворной творческой деятельности артиста. Богатый и разнообразный исполнительский репертуар певца – это еще одно из слагаемых его широкого признания. Диапазон его выступлений поражает своей широтой. Он включает сложнейшие оперные партии, многочисленные романсы, авторские и молдавские, русские, неаполитанские народные песни. Причем к работе над каждым из этих жанров Михаил Иванович относится с большой творческой отдачей и скрупулезностью. Для него не существует первостепенных и второстепенных сочинений исполняемых им, все они имеют равное значение в его репертуаре.

Ретроспективный анализ жизненного и творческого пути маэстро позволяет проследить три периода. Начальный из них – до 1971 года – связан с первыми шагами в музыке, обучением в школе, затем в Консерватории и 4-х годичной службой в рядах Во-

енно-морского флота. Однако в данный период он не только общается к музыке и постигает основы вокального мастерства, но прежде всего формируется как личность. В этом огромная заслуга его родителей – Елизаветы Гавриловны и Ивана Аксентьевича. Именно с ними связаны первые музыкальные впечатления их сына. Оба они обладали хорошими голосами и привили маленькому Мише любовь к пению и участию во всех народных и церковных праздниках родного села Крива Бричанского района.

Следующий этап развития юного дарования совпадает с его обучением в школе, где уроки музыки вел Александр Георгиевич Мынзу, прекрасно владеющий аккордеоном и скрипкой. С большой теплотой и благодарностью вспоминает Михаил Иванович об этом интеллигентном человеке и одаренном музыканте. И если в родной семье ему с малых лет привили любовь к народной и церковной музыке, то Александр Георгиевич первым познакомил своего талантливого ученика с классическими произведениями. Ключевым моментом в жизни знаменитого в будущем тенора стало совершенно неожиданное для него поступление в Кишиневскую Государственную Консерваторию в 1960 году. Решающую роль в выборе специальности вокалиста сыграла его встреча в стенах Консерватории с выдающимися музыкантами Молдовы – Григорием Шрамко и ректором Василием Повзуном. Решив подать документы в последний, воскресный день, Михаил получил отказ и мог стать в будущем химиком, т.к. намеривался

поступать в Государственный Университет на химический факультет. Однако судьба распорядилась иначе. Эти тонкие музыканты и умудренные опытом люди распознали в простом деревенском парне яркий талант вокалиста и сделали для него исключение. Документы были приняты. Михаил успешно прошел все три тура вступительных экзаменов и был зачислен на первый курс. «С тех пор я стал верить в судьбу», - так прокомментировал Михаил Иванович этот поворотный момент в своей биографии.

В Консерватории Михаил вначале учился в классе С. Осколкова, который определил его голос как баритон, однако это было ошибкой, от которой мучались и ученик, и педагог. На третьем курсе, после отъезда С. Осколкова в Минск, Мунтян перешел в класс профессора Н. Дедученко – солиста Одесского оперного театра. Он был не только великолепным педагогом, но, по словам Михаила Ивановича, и прекрасным «диагностом». Он первым верно определил характер голоса своего студента как лирико-драматический тенор, что привлекло к кардинальным изменениям в его творческой биографии. Благодаря опыту и мастерству этого педагога Михаил Мунтян смог впоследствии стать оперным певцом. Многие из того, что достигнуто им в творческой и педагогической деятельности в настоящее время является продолжением традиций Н. Дедученко.

В сентябре 1971 года М. Мунтян был принят в труппу Молдавского театра оперы и балета. Это стало началом нового

периода в жизни и творчестве будущего народного артиста СССР и Молдовы. 70-е годы явились для него началом интенсивного поиска собственного пути.

Работая с большим увлечением и творческим азартом, он всего за шесть театральных сезонов освоил 12 сложнейших оперных партий. Первая из них была представлена молодым артистом уже через полгода после его прихода в труппу театра. 3 февраля 1972 года состоялась премьера оперы «Тоска» Дж. Пуччини, в которой с большим успехом он исполнил ведущую партию Каварадосси. Вслед за этим, вплоть до 1977 года, певец ежесезонно готовит по две, а в 1974 – четыре премьерные роли. Особо поражает смелость и гибкость молодого артиста. Он успешно осваивает очень разные по стилю и эмоциональному характеру сольные партии в операх Чайковского, Рахманинова, Римского-Корсакова, Пуччини и Верди, а также композиторов XX века Хренникова и Г. Няги.

Завершение театрального сезона 1977 года связано с еще одним важнейшим событием в творческой судьбе М. Мунтяна. В этом году он победил в конкурсе на прохождении стажировки в Миланском театре «La Scala». По этому поводу в одном из интервью артист сказал: «Я стал тем, кем я стал – вопреки...». Поехать в «La Scala» - цитадель мирового оперного искусства - было давней мечтой молодого певца. Однако, видя его настойчивость, яркое самобытное дарование, многие из его окружения боялись, что «этот упрямый молдаванин может перейти

дорогу многим». Две его предыдущие попытки поехать в Милан завершились неудачей. И лишь в третий раз выдвижение его кандидатуры на стажировку в «La Scala» получило добро. «Все, кто мог мне помешать, на этот раз оказались в отпуске. Этот год, прожитый мною в Италии, очень много мне дал на всю жизнь», - так говорит об этом сам маэстро. И действительно, он стал для него базой формирования новых творческих и методических навыков, не утративших своего значения и по сей день.

В 1977 году театр «La Scala» праздновал свой 200 - летний юбилей. Михаилу Ивановичу посчастливилось присутствовать на спектаклях с участием мировых звезд: П. Доминго, Л. Паваротти, Н. Гяурова, М. Френц, М. Кабалье, Л. Прайс, а также знаменитых певцов из России – Е. Образцовой, Е. Нестеренко. Известная итальянская певица Джина Чинья становится наставником М. Мунтяна. Ей удалось наиболее полно раскрыть творческие возможности молдавского певца. Этому способствовал и талантливый концертмейстер Ренато Пасторино, работавший со знаменитым Франко Корелли. И здесь, в Италии, Мунтян занял активную творческую позицию. Он жадно впитывал богатейшие впечатления от музыки, архитектуры, поэзии, живописи, окружавших его. За год в совершенстве овладел итальянским языком, что ему очень пригодилось в его дальнейшей работе в качестве солиста, педагога, а в настоящее время и режиссера оперных спектаклей. Молодой артист оттачивает свое мастерство не только на уроках вокала, но и на многочис-

ленных выступлениях. Он принимает участие в концертах в Милане, Риме, Брешии. В Парме М. Мунтян пел в священном для каждого итальянца месте – Доме-музее великого Верди. За выступление на этом мемориальном концерте ему вручили «Почетную медаль Верди». Параллельно Михаил Мунтян шлифует со своим педагогом ранее исполненные им партии в операх «Тоска» Пуччини и «Трубадур» Дж. Верди, а также готовит новую роль Ричарда III в опере Дж. Верди «Бал – маскарад». Большое значение в работе над этой достаточно сложной партией имели не только наставления Джинны Чинья, но и посещение репетиций данного спектакля со знаменитыми дирижерами К. Аббадо и Дж. Претра, а также творческие контакты с ними.

Стажировкой в Италии завершается второй период творчества Михаила Мунтяна, явившийся для него мощным стимулом в достижении новых побед на оперной сцене.

Рубеж 70-х - 80-х годов становится началом следующего, третьего этапа жизненного и творческого пути Мунтяна. Он связан с наступлением творческой зрелости и расцветом его артистической карьеры, началом педагогической деятельности. Стремительное восхождение уже достаточно зрелого мастера оперной сцены отмечено презентацией в театральном сезоне 1979 г. сразу трех разнохарактерных ролей: принца Калафа в опере Дж. Пуччини «Турандот», Хозе в опере «Кармен» Дж. Бизе и рыцаря Водемона в «Иоланте» П. Чайковского. Обратившись к этим образам, Михаил Иванович во мно-

гом их трактует по-новому. Вокальная партия Калафа в исполнении артиста носит не только лирический, но и жизненно-драматический характер. Лирико-драматический тенор с богатой гаммой нюансов, свойственных голосу М. Мунтяна, позволил ему органично передать мечтательность принца и одновременно его волю и уверенность, что и помогло герою завоевать любовь Турандот. Образ Хозе дан Мунтяном в развитии: от робкого, страстно влюбленного солдата до полного гнева и неистовства человека, муки ревности которого толкают его на преступление. При этом, в отличие от других исполнителей, Михаил Мунтян не форсирует звук, доводя пение до крика. Он передает трагический исход драмы посредством сопереживания, сопричастности к судьбе своего героя. «Мой Хосе не убивает Кармен. Она сама идет на нож. Мне кажется, ее убить невозможно, как невозможно убить любовь, жизнь. Возможно, он мог бы, именно Хозе, а я не могу» (1. 39). И, наконец, рыцарь Водемон. В трактовке Мунтяна – это не только мечтательно-романтический, но и утонченно-психологический персонаж.

Наступивший период зрелости артиста отмечен обогащением оперного репертуара, стремительным расширением границ его театральных и концертных гастролей, началом педагогической деятельности, а в последние десять лет и работой в качестве оперного режиссера. После смерти Е. Платона – главного режиссера оперного театра, с которым Михаила Ивановича связывали долгие годы сотрудничества – Мунтян

становится режиссером трех спектаклей: «Паяцы», «Бал - маскарад» в Кишиневе и «Турандот» в Японии.

В течение 80-х – 90-х годов певец подготовил и исполнил 13 премьерных ролей. Среди них особое место занимает итальянская классика – исполнение сложнейших партий в операх Дж. Верди «Сила судьбы», «Аида», «Дон Карлос», «Бал – маскарад», «Набукко», «Отелло», а также «Сельская честь» П. Маскани, «Паяцы» Р. Леонкавалло. Наряду с этим, Михаил Иванович успешно дебютирует в операх композиторов Молдовы, в ролях Сергея Лазо и Петру Рареш из одноименных опер Д. Гершфельда и Э. Кауделла. Для стиля исполнения певца характерно глубокое проникновение в характеры своих героев, их психологический мир, с привнесением личного понимания их сущности. «С годами, с приобретением опыта меняется мое отношение к исполнительным партиям. Зрелость духовная и профессиональная открывает новые грани и в музыке, и в образе». (1. 43).

Индивидуальный подход к созданию художественных образов, творческая мобильность и способность к внезапным репертуарным модуляциям определяют художественный стиль маэстро.

Важнейшей сферой творчества М. Мунтяна является также его концертная деятельность. По его мнению «концертные выступления дополняют, а часто и обогащают мастерство оперного певца» (1. 43). Любовь к камерному исполнительству привил ему еще в студенческие годы композитор, певец и чуткий педагог А. Стырча,

у которого М. Мунтян обучался в оперном классе. И в этой области артист проявляет себя также активно и многообразно, как и на театральной сцене. Тембровое, динамическое и эмоциональное разнообразие отличают его камерно-вокальный стиль исполнения. Репертуар певца включает 15 концертных программ, объединенных общей тематикой и единой драматургией. Среди них особой популярностью у публики пользуются программы, посвященные авторским и народным румынским романсам, камерной лирике русских композиторов, а также русским, украинским и неаполитанским песням. Михаил Иванович активно сотрудничает с Радио и Телевидением Молдовы. Более 100 арий, романсов и песен записано им для вещаний, причем не только в нашей республике, но и далеко за ее пределами.

И, наконец, еще одна сфера деятельности артиста, которой он в последнее время отдает все больше сил и времени. Это – преподавание вокала и заведование кафедрой сольного пения и оперного мастерства в Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств. Заботясь о достойной смене и творческом будущем театра, Михаил Иванович вот уже 25 лет преподает сольное пение и руководит кафедрой с 2000 года. За это время класс Мунтяна зарекомендовал себя также ярко, смело и индивидуально, как и его руководитель. Выпускники Мунтяна выступают в качестве солистов в театрах Вены – Инна Лось, Бухареста – Алла Кептине, Санкт-Петербурга – Мифодий Бужор, городах Италии – Марчел Фурникэ,

Киева – Марина Фрицлер, ну и, конечно, Кишинева – Юрий Гыска, Игорь Макаренко, Родика Пичеряну. Традиции своего учителя успешно продолжают Вера Драганюк и Виктория Никитенко как молодые педагоги кафедры. Относительно Виктории можно сказать, что она наиболее последовательно продолжает традиции своего педагога. Пройдя стажировку в театре «La Scala», она, как и Михаил Иванович, в своем преподавании основывается на итальянской школе пения, успешно сочетая свою педагогическую практику с амплуа камерной певицы.

Все сказанное выше позволяет говорить о сформировавшейся в Молдове школе академического пения Михаила Мунтяна. Ее автор сформулировал основные постулаты школы следующим образом:

1. Учить студента петь так, как он поет, созвучно по природным данным, а не как его учитель.

2. Обучая других, учись сам.

3. Продолжая традиции своих педагогов, необходимо ориентироваться на собственный опыт, ощущения, понимание задач.

4. Необходимо соблюдать последовательность в обучении, а именно – от простого к сложному, без резких скачков.

5. В исполнении произведения необходимо добиваться такого слияния с музыкой, чувствами и мыслями композитора, которое даст полную свободу сценической жизни актера.

6. Пение – это школа бесконечности и учиться в ней можно и нужно всю жизнь.

Личность Михаила Мунтяна, его многогранная деятельность несомненно представляет собой яркое, по-своему уникальное явление в музыкальной культуре нашей республики.

Ведущий лирико-драматический тенор, создатель собст-

венной школы вокала, оперный режиссер, Михаил Иванович в своем жизненном и творческом пути проявляет лучшие традиции интеллигенции Молдовы второй половины XX века.

СПИСОК премьерных ролей М. Мунтяна

1. 03.01.1972 г. «Тоска» Пуччини, Каварадосси.
2. 11.02.1973 г. «Евгений Онегин» Чайковского, Ленский.
3. 06.04.1973 г. «Алеко» Рахманинова, партия молодого цыгана.
4. 03.01.1974 г. «Кето и Котэ» Долидзе, Котэ.
5. 26.04.1974 г. «Глира» Г. Няга, Шуцаке.
6. 29.04.1974 г. «Травиата» Верди, Альфред.
7. 16.07.1974 г. «Чародейка» Чайковского, Княжич Юрий.
8. 09.03.1975 г. «Чио-Чио-Сан» Пуччини, Пинкертон.
9. 16.10.1975 г. «Норма» Беллини, Полион.
10. 12.12.1976 г. «Царская невеста» Римского-Корсакова, Лыков.
11. 22.04.1977 г. «В бурю» Хренникова, Антонов.
12. 27.04.1977 г. «Трубадур» Верди, Манрико.
13. 29.04.1979 г. «Турандот» Пуччини, Калаф.
14. 25.05.1979 г. «Кармен» Бизе, Хозе.
15. 15.12.1979 г. «Иоланта» Чайковского, Водемон.
16. 12.10.1980 г. «С. Лазо» Гершфельд, С. Лазо.
17. 26.10.1980 г. «Сельская честь» Масканьи, Туридду.
18. 28.11.1981 г. «Сила судьбы» Верди, Дон Альваро.
19. 12.10.1982 г. «Аида» Верди, Радамес.
20. 26.04.1983 г. «Пиковая дама» Чайковского, Герман.
21. 05.05.1984 г. «Адриана Лекуврер» Чилеа, Маурицио.
22. 29.12.1985 г. «Дон Карлос» Верди, Дон Карлос.
23. 24.05.1986 г. «Паяцы» Леонкавалло, Канио.
24. 28.04.1987 г. «Бал-Маскарад» Верди, Ричард.
25. 29.04.1990 г. «Петру Рареш» Кауделла, Рареш.
26. 09.04.1994 г. «Набукко» Верди, Измаль.
27. 06.07.1994 г. «Самсон и Далила» Сен-Санса, Самсон.
28. 19.06.1998 г. «Отелло» Верди, Отелло.



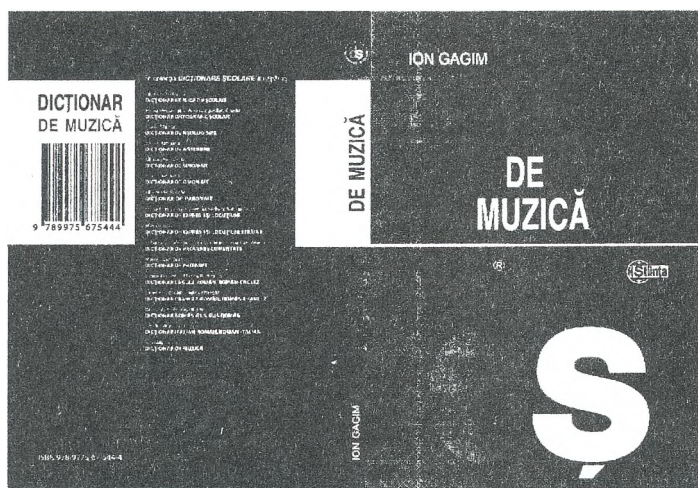
MUZICA TĂLMĂCITĂ ÎNTR-UN DICȚIONAR PE ÎNȚELESUL TUTUROR

MUSIC INTERPRETED BY DICTIONARY
IN AN UNDERSTANDABLE WAY

Elena UNGUREANU

doctor în filologie,

Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei



Apariția de curând a *Dicționarului de muzică*, Chișinău, Știința, 2008, autor – prof. univ., dr. hab. în pedagogie, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, **Ion Gagim**, poate constitui o reală surpriză pentru mai multe categorii de cititori. Este primul dicționar tematic (care explică termeni dintr-un anumit domeniu) din colecția „Dicționare școlare”, toate celelalte apărute până în prezent (15 la număr) reprezentând lucrări lexicografice strict lingvistice. Autorul prezintă un registru de termeni din domeniul muzicii, pe care îi explică ghidându-se de

rigorile de alcătuire a dicționarelor, în conformitate cu teoriile lexicografice moderne. Termenii selectați acoperă prevederile programelor de studiu la disciplinele de specialitate pentru instituțiile de învățământ de profil: facultăți, colegii, licee, școli de muzică / de artă ș.a., urmărind astfel obiectivul general de formare a culturii muzicale a cititorului. Potențialul cititor - elevi, profesori, părinți, dar și cercuri mult mai largi de cititori. Astfel, dicționarul poate fi considerat un adevărat manual de inițiere în fenomenul muzicii și o sursă foarte

importantă și necesară în procesul de instruire.

În cuprinsul lucrării sunt relevante următoarele compartimente: **Prefața** cu Indicațiile privind modul de utilizare a dicționarului; **Dicționarul** propriu-zis (cca 1200 termeni fundamentali și cca 600 de îmbinări) și cele 3 anexe foarte utile din punct de vedere didactic: *Anexa 1: Familii de instrumente (clasificate după modalitatea de emiteră a sunetului)* (cu fotografiile color de Romeo Șveț, realizate din punctul de vedere tipografic excelent). *Anexa 2: Termeni de expresie* (care se referă la caracterul muzicii și/sau la modul de interpretare (cca 170), unii dintre care se regăsesc și în corpul dicționarului) și *Anexa 3: 500 de compozitori, interpreți, muzicologi* (care cuprinde numele, anii de viață, domeniul de activitate și naționalitatea acestora, reprezentanți ai culturii naționale și universale). Este absolut binevenită notația muzicală, cu care sunt ilustrați anumiți termeni (cca 160 de portative sau blocuri de portative).

Corpul dicționarului se distinge printr-o structură care se practică în lucrările de acest gen: articolele-titlu sunt aranjate în ordine alfabetică. În procesul redactării, lucrarea a beneficiat, în câteva rânduri, de completări și actualizări. Termenii tălmăciți au urmat algoritmul de mai jos, respectat, în majoritatea cazurilor și pus în aplicare, în măsura posibilităților, pentru toți termenii explicați.

Algoritm de prezentare a cuvântului-titlu:

1. Cuvântul-titlu.
2. Pronunția cuvântului (în cazurile problematice);
3. Etimologia (limba/limbile din care a fost împrumutat, cuvântul de la care s-a for-

mat, traducerea acestuia – la majoritatea termenilor);

4. Forma de plural (în cazurile problematice);
5. Sensul/sensurile (numerotate cu cifre arabe):
 - a) explicația lexicografică; trimiterile la sinonime (dacă există), precum și trimiterile la noțiuni înrudite, toate explicate, la rândul lor, în dicționar;
 - b) scurt istoric al termenului (la necesitate);
 - c) exemplificări (autori, opere etc., după caz);
 - d) tipologia, însoțită de explicațiile de rigoare.
6. Abrevierea termenului, dacă se practică în muzicologie.

În dicționar figurează atât cuvinte-titlu de sine stătătoare (majoritatea), de exemplu: *dominantă, eufonie, registru, allegro* etc., cât și îmbinări de cuvinte, locuțiuni, expresii, de exemplu: *eveniment sonor, bară de măsură, baza intervalului, folclorică muzicală, a face muzică, Agnus Dei* etc., deoarece nu a fost cazul, de regulă, ca acestea să fie dissociate într-un cuvânt de bază (să zicem, *bară, eveniment* etc. care în uzul comun au cu totul alte sensuri decât în muzică).

În cadrul unui articol, pe lângă sensul propriu-zis, s-a recurs la explicarea sensului îmbinărilor, în care unul dintre termeni este cuvânt-titlu, care nu este reluat, ci este înlocuit prin semnul tilda. Pentru a facilita lectura lor, explicațiile îmbinărilor respective au fost prezentate de fiecare dată din alineat. De exemplu:

OCTAVĂ (lat. *octava* „a opta”) – 1. *Interval* format din opt trepte. Se notează prin cifra 8. Există mai multe tipuri de octavă:

- ~ **mărită** – interval cu valoare cantitativă de 6½ tonuri;
- ~ **micșorată** – interval cu valoare cantitativă de 5½ tonuri;
- ~ **perfectă** – interval cu valoare cantitativă de 6 tonuri.

2. Segment al scării sonore, care conține șapte trepte diatonice sau douăsprezece trepte cromatice. 3. Treapta a opta de la o treaptă dată. 4. *Consonanță*, cea mai perfectă îmbinare a două sunete.

Dicționarul în cauză are o serie de atuuri. Astfel, în funcție de **principiile algoritm** prezentat mai sus, pe parcursul elaborării dicționarului, s-au luat în discuție mai multe aspecte, care i-au cizelat forma definiitivă:

a) au fost prezentate **etimologiile** termenilor explicați în mai toate cazurile, cu excepția termenilor cu etimologie prea transparentă, care ar fi adus informație superfluă;

b) au fost selectate situațiile când s-a considerat necesară **traducerea** în română a acestor etimologii;

c) s-a găsit **locul îmbinărilor de cuvinte** (în calitate de articol-titlu) și **locul expresiilor** (respectând ordinea alfabetică) și a fost identificat termenul de bază, care în îmbinări (în dicționar sunt foarte multe) au fost înlocuite prin semnul tilda;

d) s-a stabilit necesitatea **sinonimelor** și în ce măsură acestea au trebuit prezentate sporadic sau cu regularitate;

e) în funcție de extinderea semantică a termenului, bineînțeles, **numărul de sensuri** ai fiecărui termen în parte a variat de la un articol la altul (1, 2, 3, 4...);

f) a fost găsit locul **abrevierilor** (de exemplu, *Crescendo* – *cresc.*);

g) având în vedere publicul variat căruia i se adresează lucrarea, s-a decis că **explicațiile** nu vor avea neapărat o formulă riguroasă, ci voluminoasă sau scurtă, în funcție de natura termenului tălmăcit; astfel, termenul *Muzică* (termen fundamental al acestui dicționar care este unul dintre cele mai extinse); de asemenea, *Instrument(e) muzical(e)*; *Dimensiunile muzicii*; *Notație muzicală* etc.

h) a fost elaborat un **sistem al trimiterilor** destul de riguros (prin intermediul verbului *vezi...*), urmărindu-se cu maximă atenție conexiunea inversă în cazul tuturor termenilor;

i) în cazul cuvintelor polisemantice, s-au prezentat exclusiv **sensurile care privesc domeniul muzicii**, nu și cele cu referire la alte domenii (termeni din fizică, lingvistică, istorie etc.), de exemplu: *Reducție*, *Frază*, *Propoziție*, *Perioadă*, *Secundă* etc.

j) în cadrul explicației sensului unui articol-titlu au fost evidențiați prin **litere cursive** (doar) termenii-reper, adică cei în jurul cărora gravitează sensul cuvântului-titlu. Aceștia se regăsesc explicați în corpul dicționarului.

Un utilizator atent va fi realmente surprins să poată găsi aici explicația a numeroși termeni de dată recentă, care nici nu figurează în majoritatea dicționarelor explicative, ci constituie apanajul exclusiv al unei asemenea lucrări specializate. Termenii în cauză sunt atât de ordin teoretic-muzicologic (de exemplu, *Audiție „conștientă a muzicii”*, *Asociații în muzică*, *Conștiință muzicală*

etc.), cât și de ordin practic (al funcționării muzicii în societate) (de exemplu, *Industrie muzicală, Top, Remix, Disc-jockey, Etnorock, Hit, Play-back, House music, Gospel, Manea, Beat music, Punk, Hip-hop, Hard-rock, Heavy metal, Charts, LP* etc.).

Fiind specialist de valoare în domeniu, autorul nu a greșit când a propus atenției publicului o seamă de termeni pe care i-a lansat de-a lungul timpului în studiile și articolele domniei sale (a se vedea, bunăoară, Ion Gagim, Mihai Șleahtițchi. *Dicționar de pedagogie muzicală (rus-român)*, Editura Știința, Chișinău, 1994; Ion Gagim. *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Editura Timpul, Iași, 2003; idem. *Introducere în muzicologie*, Bălți, 2007; idem. *Prelegeri de filosofie muzicii*, Bălți, 2007; idem. *Știința și arta educației muzicale*, Editura ARC, Chișinău, 2007 etc.), termeni care se referă la dimensiunea relației om–muzică: *Inteligență muzicală, Interiorizarea muzicii, Cultură muzicală a persoanei/a societății, Experiență muzicală, Relație muzicală, Starea de muzică/de cânt, Trăire muzicală/a muzicii* etc., pe care specialiștii avizați nu ar trebui să-i neglijeze, iar profesorii și cadrele didactice ar trebui să-i promoveze de la catedră în cadrul prelegerilor și al orelor practice, realizând, prin acesta, o mai profundă pătrundere în spiritul muzicii.

Fiind un deschizător de drumuri, dicționarul de muzică în cauză a necesitat un efort considerabil din partea autorului, având în vedere o seamă de dificultăți inerente privind

unificarea, selectarea strictă a informației, verificarea etimologiilor și a explicațiilor în alte dicționare similare, scurtarea sau completarea unor explicații, dar în primul rând – exactitatea definițiilor propuse și deschiderea spre alți termeni muzicali, dar și spre alte domenii (filosofie, psihologie etc.). Experiența autorului însă și-a spus cuvântul – chiar dacă pe alocuri s-ar mai putea depista anumite lacune (inerente unor lucrări de acest gen), lucrarea are o ținută elevată, îngrijită și elegantă. Cu certitudine, dicționarul va fi foarte necesar elevilor, profesorilor, muzicologilor, interpreților, compozitorilor, dar și publicului larg, dicționarele reprezentând o formă sintetică de prezentare a materiei într-un domeniu, fiind utile nu doar pe parcursul perioadei de școlarizare, ci în viața de zi cu zi, dând dovada culturii generale și a interesului pentru tot ceea ce prezintă arta, inclusiv arta muzicală.

Meritul autorului acestui dicționar constă în faptul ca această lucrare va constitui un adaos la opera de culturalizare și de sensibilizare muzicală a generației în creștere, dar și la cizelarea și perfecționarea cunoștințelor generației mature, care nu practică muzica în mod special, dar care o ascultă, o admiră, o cunoaște și o înțelege. Pornind însă de la mottoul pe care autorul l-a ales pentru acest dicționar: „Înțelesul muzicii trebuie găsit în muzică...” (Leonard Bernstein), îndemnul dumnealui indirect ar fi următorul: „Ascultați muzica, iubiți muzica, iar ca s-o înțelegeți și s-o cunoașteți mai profund, studiați-o”.



ANIVERSĂRI

ORASUL CERNĂUȚI LA 600 DE ANI

THE TOWN OF CERNĂUȚI AT 600 YEARS

Radu MOȚOC, inginer, secretar al Asociației
Pro Basarabia și Bucovina, filiala Galați

Cernăuțiul este atestat pentru prima dată, împreună cu orașul Iași, printr-un hrisov emis de domnitorul Moldovei Alexandru cel Bun la 8 octombrie 1408 prin care domnitorul acordă *un privilegiu comercial neguțătorilor din Liov*, document care se găsește ca atâtea altele la Muzeul de Stat de Istorie din Moscova(1).

După ce a fost staroste de Cernăuți (1619-1621) Miron Barnovski obține dregătoria de pârcălab de Hotin (1621-1622) înainte de a prelua domnia Moldovei (1626-1629).

Cernăuțiul făcea parte din Moldova timp de 415 ani (1359-1774), iar din anul 1774 s-a aflat sub stăpânirea Imperiului Habsburgic, până la destrămarea acestuia în 1918. În perioada 1918-1940 respectiv 1941-1944, orașul Cernăuți s-a aflat în componența României. După anul 1944 Bucovina de Nord, care includea și orașul Cernăuți, intră în componența Uniunii Sovietice. Începând cu anul 1991 orașul Cernăuți face parte din statul ucrainean devenit independent după destrămarea Uniunii Sovietice.

Așezat pe malul drept al Prutului orașul este centrul operațiilor militare între domnitorii Mol-

dovei și regii Poloniei care-și disputau stăpânirea Pocuției.

Sub stăpânire austriacă, Cernăuțiul s-a dezvoltat repede, transformându-se într-un oraș cu aspect european. La 1 septembrie 1866 este inaugurată calea ferată care leagă Cernăuțiul de Viena și nu după mult timp împăratul Franz Josef I înființează Universitatea din Cernăuți, ca un cadou făcut bucovinenilor cu prilejul zilei sale de naștere. Cernăuțiul este electrificat în anul 1896 și primul tramvai electric este pus în mișcare un an mai târziu în 1897 (2).

Printre cele mai frumoase edificii ale orașului trebuie amintită: reședința mitropoliților Bucovinei sfințită în 1882 și construită în stil mauro-bizantin de arhitectul ceh Iosif Hlavka. Reședința Mitropolitană găzduia biserica seminarului teologic și Facultatea de Teologie, iar în partea centrală se afla sala sinodală unde a avut loc evenimentul de la 28 noiembrie 1918. Lista poate fi continuată cu Primăria din Piața Centrală, Catedrala Ortodoxă, Teatrul dramatic construit în 1905 de arhitecții vienezi F.Fellner și H.Helmer, fostul Palat cultural al românilor, Camera de Comerț și Meserii (astăzi Universitatea de Medicină), Filarmonica de Stat, etc. Toate aceste monumente

arhitectonice vorbesc despre istoria acestui oraș care prin frumusețea și originalitatea lui a fost considerat „mica Viena”. Trebuie să spunem că orașul Cernăuți a fost sărăcit de anumite monumente printre care amintim monumentul Unirii inaugurat la 11 noiembrie 1924 în prezența familiei regale și a guvernului român, opera sculptorului Burcă și a arhitectului Ștefănescu. Un alt monument dispărut după 1944 este bustul împărătesei Elisabeta a Austriei. Bustul lui Schiller se afla în fața Teatrului Național, iar mai târziu în grădina Casei Germane. În parcul Arboreasa se afla bustul lui Eminescu dezvelit în 1933.

Este firesc să amintim câteva din personalitățile care au trăit și activat în perioada austriacă: Mihai Eminescu, frații Hurmuzaki, Silvestru Morariu, Dimitrie Onciul, Ciprian Porumbescu, Epaminonda Bucevșchi, Aron Pumnul, I.G.Sbierea etc.

La Cernăuți în perioada stăpânirii austriece funcționau 2 consulate: cel român și cel rus, iar în perioada interbelică au existat nu mai puțin de 7 consulate: austriac, cehoslovac, german, olandez, polon, suedez și francez. Bucovina cu centrul Cernăuți și multinaționalitatea ei a constituit o regiune culturală unică în felul său.

Interesant este să urmărim evoluția demografică a Bucovinei. În secolul al XVI-lea Bucovina era populată numai de români. Ucrainenii fugari din Galiția s-au așezat cu timpul în părțile Nistrului și ale Ceremușului printre români după 1774 ca să scape de recrutări (3). Structura demografică în perioada de ocupare austriacă a fost mult viciată de metodele de înregistrare. Până în anul 1880 în Austria recensământul se făcea după limba maternă, iar după

1880 conform limbii de conversație. Conform acestei legi românii care trăiau printre neromâni trebuiau să declare limba cu care se înțelegeau cu neromânii. Așa se face că mii de români au fost trecuți pe listele ucrainenilor. Statisticile oficiale din 1916 arătau că, în ciuda avalanșei de ucraineni veniți din Galiția în Bucovina, numărul românilor întrecea pe cel al ucrainenilor. Chiar și evreii erau trecuți ca fiind ucraineni. Recensământul din 1910, reflectat și de harta etnografică realizată de Ion Nistor, arată următoarea situație: români - 273.254, ucraineni - 305.101, iar evreii nu existau. Dar recensământul făcut după religie scoate în evidență 102.919 evrei, în timp ce după limba de conversație ei nu există (4)

Se poate spune că trei au fost elementele majore de deznaționalizare a populației din Bucovina: cel german, polon și ucrainian. Germanizarea a fost concepută prin colonizarea teritoriului cu populație de origine germană, germanizarea întregului aparat administrativ și dominarea vieții economice și culturale. Polonizarea Bucovinei a început odată cu trecerea acestui teritoriu în componența Pocuției în anul 1786. În aceea perioadă Bucovina a fost invadată de elemente galițiene printre care amintim, profesori, preoți, funcționari și meseriași poloni, dar și foarte mulți negustori evrei. Ucrainizarea a fost provocată de sărăcia și presiunea bisericii romano-catolice din Pocuția asupra populației ucrainene care a venit în masă în Bucovina fiind favorizată și de arendașii galițieni care importau zeci de mii de muncitori ucraineni ca mână de lucru ieftină (5).

După anul 1775 marii boieri din Bucovina se refugiază în Țările Române printre ei fiind : Iordache și Lupu Balș, George Beldiman, Ion Cantacuzino, Constantin Catargiu, Alexandru Neculce, Nicolae Roset, Antioh Stroici, Constantin și Ioniță Sturdza, Andrei Donici și alții. Rămân în Bucovina, Vasile Balș și Hurmuzăcheștii, iar printre mazili și răzeși se numără cei din familiile Flondor, Grigorcea și Zotta.

Prima școală primară românească funcționează începând cu anul 1844 în condițiile în care nu existau parohii și preoți catolici în localitatea respectivă.

În anul 1848 Cernăuțul devine capitala intelectuală a tuturor românilor prin refugiul unui însemnat număr de revoluționari români. În aceste condiții Eudoxiu Hurmuzachi întocmește celebrul memoriu care a dus la autonomia Bucovinei (prin separarea de Galiția) fiind declarată ducată și legiferată prin constituția din 1849.

Între provinciile aflate sub stăpânire străină, Bucovina a contribuit, raportat la numărul populație, cu cel mai mare număr de luptători în Războiul de Independență. Aproape 1% din populația românească din Bucovina a luptat în armata română. (45 de ofițeri dintre care 20 au murit pe câmpul de luptă). Un studiu al lui Nicolae Grămadă indică următorul tribut de sânge: 13.851 de morți și 3.064 de răniți.(6)

Singura apărătoare a drepturilor românilor după 1774 a fost biserica ortodoxă, cu toate că avea puteri limitate. Mitropolia Bucovino-dalmatină a dus la întărirea elementului slav în biserica bucovineană și slăbirea legăturilor cu credincioșii din Transilvania. Institutul Teologic

(1827-1875) din Cernăuți și Facultatea de Teologie din 1875 au jucat un rol important în cultura Bucovinei, dar și în viața întregii ortodoxii. Subordonarea canonică și administrativă mitropoliei sârbești din Carloviț - 1783-a avut un efect negativ asupra credincioșilor ortodocși români din Bucovina. În aceste condiții limba slavonă a câștigat teren în cadrul bisericii bucovinene, dar mai mult, limba română a fost treptat înlocuită cu limba germană și polonă. Marele ierarh Silvestru Morariu a fost acela care a consolidat școlile românești dar a contribuit și la rededeptarea conștiinței naționale a bucovinenilor. La îndemnul său s-au înființat asociații studențești, iar preoții oficiau slujbele numai în limba română. Unii preoți au clădit cu mijloace proprii biserici și școli românești și s-au îngrijit de starea economică a populației, au înființat bănci și cooperative de consum. Se poate spune că în Bucovina toate confesiunile s-au bucurat de toată libertatea, inclusiv evreii care aveau sinagogi în toată Bucovina, mai mult, la Vijnișa funcționa un Institut talmudic Jeșivat Bet Israel.

În 1936 Cernăuțul avea 2 muzee: Muzeul Mitropolitan inițiat de mitropolitul Silvestru Morariu care ilustra cultura și trecutul Bucovinei și Muzeul Bucovinei cu specific bucovinean.(7)

În Bucovina nu a existat o prăpastie între intelectuali, țărani și muncitori, ultimii s-au bucurat de stima și respectul intelectualilor. Au apărut cu timpul reviste speciale editate de intelectuali și destinate satului bucovinean. Țăranilor bucovineni nu le lipsea dragostea de citit.

După 1850 școlile ortodoxe din Bucovina trec sub conducerea

bisericii ortodoxe, dar cu toate acestea mulți bucovineni au fost nevoiți să învețe în Transilvania, cum a fost cazul lui Zaharia Vorona, S.F.I. Marian, filologul Vasile M.Burlă și pictorul Epaminonda Bucevschi..

Așa se face că apar personalități ca Ion Gh. Sbiera (1836-1916), care a fost numit în 1875 profesor de limbă și literatură română la Universitatea din Cernăuți, unde a funcționat până în anul 1906. Membru al Academiei Române, el a publicat *Codicele Voronețean* în anul 1885. A inițiat o istorie culturală și literară din care au apărut două volume la Cernăuți în 1904. Scriitorii bucovineni au avut o înclinare spre literatura populară. Simion Florea Marian (1847-1907), bun cunoscător al folclorului românesc, a realizat o operă de cercetare încă neegalată pe mult timp, fiind considerat de Hașdău în 1881 singurul etnograf român. Ion I.Nistor, membru al Academiei Române, a fost profesor de istorie la Universitatea din Cernăuți având o preocupare îndreptată spre istoria Moldovei și a relațiilor ei cu vecinii. Ilie E.Torouțiu, membru al Academiei Române, editează *Convorbirile literare* la București, dar trebuie menționată colecția de scrisori care face obiectul celei mai valoroase lucrări de studii literare intitulată „Studii și documente literare” în 13 volume. Dimitrie Onciul (1856-1923) își face studiile la Cernăuți, unde audiază cursurile de prof. Ion.Sbiera și este considerat pe bună dreptate ca părintele istoriografiei românești, devenită știință pe baza metodei critice, savantul fiind primit în Academia Română în anul 1905 și fiind președintele acesteia în perioada 1920-1923 (8).

Un rol important în instruirea tineretului bucovinean l-au avut

bibliotecile din Cernăuți. Prima bibliotecă publică a fost deschisă la 29 septembrie 1852, fiind constituită din donațiile românilor și care în 1875 devine Biblioteca Universității din Cernăuți. La inițiativa lui I.G.Sbiera și cu aprobarea lui Aron Pumnul, a luat ființă *Biblioteca elevilor români* din Cernăuți care va trece în 1871 sub patronajul Societății pentru Cultură (9).

Tot la Cernăuți în 1869 va avea loc primul concert al elevilor de la liceul românesc și în același an au fost jucate piesele lui Vasile Alecsandri și V.A.Urechia de către actorii trupei Mihail Pascaly. În 1898 a avut loc la Cernăuți premiera bucovineană a operei „Crai nou”.

La Teatrul Național din Cernăuți, înființat în anul 1925, au activat personalități ale vieții teatrale de primă mărime precum: Victor Ion Popa, Mișu Fotino, Jules Cazaban, Nicolae Sireteanu, Grigore Vasiliu Birlic etc. Scenografia și decorurile au fost semnate de fascinantul pictor Gheorghe Löwendal (10).

În 1937 Petru Luța organizează cea mai mare retrospectivă a pictorului Epaminonda Bucevschi, participant al serbărilor de la Putna din 1971 și care are meritul de a fi realizat primul portret în marime naturală a lui Ștefan cel Mare fără barbă și care se găsește în custodia Muzeului de Istorie din Roman.

Ca participant al aniversării a 600 de ani de atestare a orașului Cernăuți pot spune că am fost impresionat de restaurarea unor clădiri și străzi principale care au oferit cadrul sărbătorec acestui eveniment multicultural. Trebuie să amintim și contribuția Institutului Cultural Român care a facilitat apariția unui album omagial închinat Cernăuțului la 600

de ani de atestare. Meritul de a fi inițiat și îngrijit acest album aparține doamnei **Alexandrina Cernov, membră de onoare** a Academiei Române și a prof. dr. Ilie Luceac, ambii din Cernăuți Tot cu acest prilej a fost emisă și o medalie care are pe o față stema Moldovei cu indicarea

celor 600 de ani de atestare a Cernăuțiului, iar pe revers imaginea lui Alexandru cel Bun, Domnul Moldovei (1400- 1432).

Bucovina rămâne în conștiința noastră leagăn al primilor domnitori ai Moldovei.

Bibliografie

1. Cernov ,Alexandrina, Luceac, Ilie, *Cernăuți 1408-2008*, Institutul Cultural Român, București, 2008, pag. 5-7.
2. Grigoroviță, Mircea, *Din istoria culturii în Bucovina*, Ed Didactică, București, 1994, pag.36 și 46.
3. „*Revista Bucovinei*” nr.9 din 1942.
4. Ștefanelli, T.V.,*Calendarul Societații pentru Cultură*, 1914, pag.170-172.
5. Doboș, Filaret, *Arcașii*, Cernăuți, 1940.
6. *Calendarul Glasul Bucovinei*, 1934.
7. Grigoroviță, Mircea,*Din istoria culturii în Bucovina*, Ed.Didactică, București, 1994, pag. 46.
8. Balan, Teodor „*Dimitrie Onciul*” Tiparul „Mitropolitul Silvestru” Cernăuți,1938, pag.113.
9. Grigoroviță, Mircea, *Din istoria culturii în Bucovina*, Ed.Didactică, București, 1994 pag. 97.
10. Ibidem, pag. 103.

