

R 48
R A84

ARTĂ și EDUCAȚIE ARTISTICĂ

REVISTĂ DE CULTURĂ, ȘTIINȚĂ ȘI PRACTICĂ EDUCAȚIONALĂ

ISSN: 1857-0445

Nr. 1-2 (10-11) 2009

R48
RA84



ISSN: 1857-0445

ARTĂ și EDUCAȚIE ARTISTICĂ

REVISTĂ DE CULTURĂ, ȘTIINȚĂ ȘI PRACTICĂ EDUCAȚIONALĂ



1-2 (10-11) / 2009

Bălți

2033202

Universitatea de Stat
„Alecu Russo”
Biblioteca Științifică
Fond seriele

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 filosofie, 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 PÂSLARU, 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)

IRINA AVRAMKOVA, dr. în studiul artelor, prof. univ.

(Universitatea Pedagogică de Stat *Herzen*, Sankt-Peterburg)

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

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

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

(Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași)

ALEXANDR KLIUEV, dr. hab. în filosofie, prof. univ.

(Universitatea Pedagogică de Stat *Herzen*, Sankt-Peterburg)

ELFRIDA COROLIOV, dr. în studiul artelor

(Academia de Științe a Moldovei)

VALERIU CABAC, dr. în științe fizico-matematice,

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

IULIAN FILIP, poet (Chișinău)

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

conf. univ. (Universitatea *Perspectiva*, 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)

Redactori literari: **LILIA TRINCA**, dr. în filologie, **ELENA SIROTA**, dr. în filologie
Viziune grafică/tehoredactare: **SILVIA CIOBANU**, **NICULICĂ OXANA**, doctorandă

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: gagin.ion@gmail.com

Tiparul: Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți

© Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți, Presa universitară bălțeană, 2009

Articolele științifice publicate în revistă au fost recenzate.

Prezentul număr este ilustrat cu imagini ale elevilor Liceului de Arte *Amadeus*.

SUMAR

TEORIE, ARTĂ, ESTETICĂ

- ION GAGIM. MUSIC AND MUSICOLOGY IN THE CONTEXT OF MODERN EPISTEMOLOGY.....5-14
- VICTOR GHILAȘ. MUSICAL EDUCATION IN DIMITRIE CANTEMIR'S FAMILY15-23
- ANI-RAFAELA CARABENCIOV. LITERATURA CONCERTANTĂ DEDICATĂ ORCHESTREI ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX.....24-33
- LUDMILA BEJENARU. LITERATURA MODERNĂ DESPRE ALTERAREA EU-LUI (È. IONESCO, J. P. SARTRE, С. АЙМАТОВ, I. DRUȚĂ)34-38
- ECATERINA NECULCEA. DIE BESONDERHEITEN DES PHANTASTISCHEN IN DEN WERKEN VON E.T.A. HOFFMANN.....39-50
- АЛЁНА ВАРДАНЫН. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ЗЛАТЫ ТКАЧ. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ51-57
- НИКОЛАЙ КАЗМИН. ОБРАЩЕНИЕ ТЕАТРА К ДОКУЛЬТУРНЫМ СТРУКТУРАМ СОЗНАНИЯ58-65
- ВИКТОРИЯ АЛЕСЕНКОВА. СПОСОБЫ ВОСПРИЯТИЯ СИМВОЛИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ В СПЕКТАКЛЕ66-73
- ILIE DANILOV. RUȘII-LIPOVENI DIN ROMÂNIA74-77
- ЕЛЕНА ГУПАЛОВА. ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В КОНКУРСНОЙ ПРАКТИКЕ78-83

METODOLOGII DIDACTIC-EDUCAȚIONALE

- MAIA MOREL. ACADEMISM VERSUS AVANGARDISM (PROBLEME ACTUALE ALE ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ARTISTIC)84-90
- LUDMILA REABOȘARCA. PRIMII PAȘI ÎN ARTA PIANISTICĂ91-94
- SOFIA CĂPĂȚÎNĂ. DIMENSIUNI ALE CULTURII ÎN FORMAREA PROFESIONALĂ ÎNȚIALĂ A CONTABILULUI95-99
- LIDIA POPOV. METODOLOGIA ELABORĂRII COMPLEXULUI DIDACTIC LA DISCIPLINA „INFORMATICA GENERALĂ” PENTRU SPECIALITĂȚILE UNIVERSITARE NEINFORMATICE100-105
- НИКОЛАЕ СИЛИСТРАРУ, АННА ИКИЗЛИ. ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ ОРИЕНТАЦИЙ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ106-112

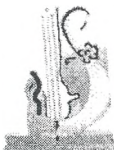
SUMMARY

THEORY, ARTS, AESTHETICS

ION GAGIM. MUSIC AND MUSICOLOGY IN THE CONTEXT OF MODERN EPISTEMOLOGY	5-14
VICTOR GHILAŞ. MUSICAL EDUCATION IN DIMITRIE CANTEMIR'S FAMILY	15-23
ANI-RAFAELA CARABENCIOV. LITERATURE FOR ORGANISING CONCERTS DEDICATED TO ORCHESTRA IN THE CREATION OF ROMANIAN MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE XXth CENTURY.....	24-33
LUDMILA BEJENARU. MODERN LITTERATURE CONCERNING THE EGO CHANGES (E. IONESCO, J. P. SARTRE, C. AITMATOV, I. DRUŢĂ).....	34-38
ECATERINA NECULCE. THE MANIFESTATION OF FANTASY IN HOFFMAN'S CREATION	39-50
ALIONA VARDANEAN. CONCERTO FOR PIANO AND SYMPHONIC ORCHESTRA WRITTEN BY ZLATA TKACH. HISTORY OF CREATION AND GENERAL FEATURES OF COMPOSITION	51-57
NIKOLAI KAZMIN. THEATRE APPROACH TO PRE-CULTURAL STRUCTURE OF CONSCIOUSNESS	58-65
VICTORIA ALESENKOVA. THE WAYS OF PERCEPTION SYMBOLICAL ASSOCIATIONS IN THEATRE PERFORMANCE	66-73
ILIE DANILOV. LIPOVENIAN-RUSSIANS FROM ROMANIA	74-77
ELENA GUPALOVA. MOLDAVIAN COMPOSERS' PIANO WORKS IN THE PRACTICE OF CONTEST	78-83

DIDACTIC-EDUCATIONAL METHODOLOGIES

MAIA MOREL. ACADEMISM VERSUS AVANGARDISM (ACTUAL PROBLEMS OF ARTISTIC UNIVERSITY HIGHER EDUCATION)	84-90
LUDMILA REABOŞAPCA. FIRST STEPS IN PIANISTIC ART	91-94
SOFIA CĂPĂŢÎNĂ. CULTURAL DIMENSIONS IN BOOKKEEPER INITIAL PROFESSIONAL TRENING	95-99
LIDIA POPOV. METHODOLOGY OF THE ELABORATION OF THE DIDACTIC COMPLEX OF THE COURSE „GENERAL INFORMATICS FOR NON-COMPUTER SCIENCE SPECIALITIES	100-105
NICOLAE SILISTRARU, ANNA IKIZLI. DEVELOPMENT OF THE AXIOLOGICAL ORIENTATIONS OF THE PEDAGOGICAL UNIVERSITIES STUDENTS	106-112



MUSIC AND MUSICOLOGY IN THE CONTEXT OF MODERN EPISTEMOLOGY

MUZICA ȘI MUZICOLOGIA ÎN CONTEXTUL EPISTEMOLOGIEI MODERNE

Ion GAGIM,

PhD, professor

Alecu Russo Bălți State University

Orice problemă trebuie tratată în contextul unui anumit sistem de referință. Sistemul în cauză poate fi diferit, în funcție de domeniul de cercetare (de exemplu, muzica în contextul filosofiei), de gradul de generalizare sau de nivelul sistemului (de exemplu, muzica în contextul noii paradigme a culturii sau a educației moderne) etc. În studiul ce urmează propunem o tratare a muzicii / muzicologiei în contextul noii teorii a cunoașterii științifice. Or arta sonoră se raportează la principiile epistemologiei moderne la modul direct. Pe de o parte, muzica conține în sine aceste principii conform naturii sale, pe de altă parte, aceste principii sunt generate de structura „muzicală” a universului (lumii): legile muzicii stau la baza a tot ce există, și invers, tot ce există își află reflectare în legile muzicii. „Lumea este o muzică”, „viața este o muzică”, „totul este muzică”, au afirmat gânditorii tuturor timpurilor. Muzica, grație sensului ei existențial pentru ființa umană, urmează a fi reconceptualizată din punctul de vedere al viziunilor (paradigmelor) științifice moderne asupra lumii, existenței, naturii, omului, conștiinței umane. Articolul în cauză este o încercare de acest gen. Conținutul lui are următoarea structură: I. Introducere. II. Noua paradigmă științifică. III. Principiile noii epistemologii și muzica. IV. Concluzii-recomandări.

The highest musicality in the sphere of thought...
(Niels Bohr)

Introduction

Any issue should be considered in the context of a definite system of coordinates. The given system can be different if correlated with some sphere of knowledge (for instance, music in the context of philosophy), with the degree of generalization or level of the given system (for instance, music in the context of the modern culture paradigm and modern education) etc.

In the given paper we offer to consider music in the context of modern epistemology, since it (music) absolutely correlates with the principles of the new theory of cog-

nition.¹ On the one hand, music contains these principles in itself due to its nature, on the other hand they are engendered by the musical arrangement of the world: the music laws lie in the basis of the entire existence and, vice versa, the entire existence is contained in music. “The world is music”, “life is music”, “everything is music” – the wise men of all times asserted.

Music due to its existential meaning for a human being should be reconsidered from the point of view

¹ Further we state these principles, drawing parallel with the principles (laws) of music.

if the modern scientific approach to the world. Emil Cioran, touching upon the issue of music in its philosophic context, claimed: if the humanity has something to lose after the Renaissance, then it's music, since in the sphere of philosophy everything actually has been said by the ancient people – what can't be said about music.² Music isn't mere an art, it's a great manifestation of human spirit, it's the greatest of what a human being has been able to create. In case it is considered and mastered only on the level of esthetics (as something beautiful/enjoyable) the music may lose its age-old grandeur, its universality, i.e. what it represents for a person as spiritual being.

The new scientific paradigm

The modern world developed new views on the scientific theories, including on the structure of their paradigm. Science postulates grounded on the Cartesianity and classic physics have been fundamentally reinterpreted. The object of scientific interest essentially has become micro-universe that replaced macro-universe. The new, quantum physics was born (called also wave physics, i.e. "musical"), that gave rise to the quantum interpretation of the world, nature, life, consciousness, evolution. Many laws that were considered to lie immovably in the basis of the objective macro-universe proved to be ineffective in the quantum world. The human (social) world itself has become different. The new laws of the wave theory resulted in the revision of some laws of person's think-

² Cioran și muzica. București, Editura Humanitas, 1997.

ing, psychology. The modernism epoch was replaced by the post-modernism epoch that literally overturns the main principles of traditional culture.³ Everything has undergone fundamental changes, including person's consciousness, as well as his/her behavior, the essence of many kinds of his/her activity.

The theory of relativity and the quantum theory undermined the notion about Decartes' and Newton's world.⁴ The main foundation of classic physics has been destroyed – objectivity. The first discoveries of the new physics were connected mainly with the crisis of perception of the new world, and with the existential

³ The epistemology of postmodernism (J.-L. Moigne) includes three elements: *gnoseology* – what is the status of knowledge? (is it absolute or relative, internal or external in relation to a person; is it something given or "built" by a person), *methodology* – how is knowledge acquired by a person (is it transmitted or generated by him) and *ethics* – what is the purport, the value of knowledge (why do people need knowledge?).

⁴ The quantum physics has discovered a new level of reality with its new laws which deny (or at least restrict) the laws of traditional mechanistic theory – discontinuity, local causality, determinism, objectivism etc., which were replaced by: continuity, global causality, indeterminism, the necessity (and acceptance) of intuitive thinking (quantum physicists use such notions/methods as 'metaphor' etc. – B.Nicolescu. *Transdisciplinartatea*, Iași, 1999), feeling (the research experience), non-linear thinking, merging of subject and object, real and unreal, time and space, the transition from disciplinarity / inter-disciplinarity / poly-disciplinarity to trans-disciplinarity, holistic approach, synergy and other. Science operates today with these notions.

crisis as a whole. The discovery of subatomic reality required a new system of world view for its understanding. It turned out that there isn't one single reality: there exist several realities (or different levels of reality). Different level of reality presupposes different, adequate to it, method (level) of perception. At present when even physicists left behind the traditional model, it's time for other sciences to review (enlarge) their philosophy (methodological basis). It also has direct connection to the music science: musicology, musical esthetics, musical psychology etc. Musical science may not lag behind or keep aloof from taking part in the new global scientific process. It would result in its further marginalization, while it may get priority in revealing the hidden laws of world, human being, his/her consciousness.

The principles of new epistemology and music

The transition from Cartesianity and principles of classic physics, **from the mechanistic concept to the systemic (dynamic) interpretation** of nature, life, thinking, consciousness, evolution resulted in the understanding that **the world** isn't a machine consisting of separate elements, it is a single **harmonious, "living" organism**. The properties of the main matter models, subatomic particles can be comprehended only in the notions of motion, interaction and transformation. All said is also characteristic of music: it's a dynamic phenomenon. The essence of music as is known consists in numerous and heterogeneous forms of sounds movement rather than in sounds themselves.

Cognition on the quantum level includes in itself as inalienable/determining element a person-observer, his consciousness. The new physics established that the main structures of the material world are determined by the method we use to look at them: the observed matter models are the reflection of mental models. The Cartesian duality of body (matter) and soul (consciousness) disappears. We can never speak about nature (objective reality/thing) without speaking simultaneously about ourselves. No research can keep aloof from the impact of subjective values. This is the main principle in music: the content of musical composition isn't "objective entity", it is engendered by the consciousness (of a composer, performer, listener); hence the polysemy of its contents, plurality of performance variants etc.

Subatomic particles are not objects but correlations among objects. The transition from objects to correlations has great effect for science as a whole.⁵ Any object should be defined in correlation with other objects rather than by itself. On the subatomic level interrelations and interactions among the parts of the whole are more important than these parts themselves. "There's movement, but eventually there aren't objects in movement; there's action but there aren't its actors; there're no dancers, there's only the dance."⁶ We would add: there's music, there's

⁵ Gregory Bateson considers that correlations must make the basis for all definitions and this must be explained to children from school desk (Quote from: Capra F. *Momentul adevărului*. București, Editura Tehnică, p.81).

⁶ Capra F. The quoted ed., p.95.

performance – but there isn't a performer. The musical composition also is a dynamic network of interrelated events ("musical/sound ones").⁷ In music one should perceive relations among sounds rather than sounds themselves since they (relations) are meaningful units here. This is what is called intonation hearing (and performing) of music. Intonation in concentrated form contains in itself relations of different kinds: sound-pitch, meter-rhythm, stop/fret-harmony, dynamic, timbre etc. Hence its "impalpable", super-physical nature.⁸

⁷ In "The Musical Dictionary" published by me (Gagim I. *Dicționar de muzică*. Chișinău, „Știința”, 2008, p.73) we included the notion of "sound event", having defined it as metaphoric expression used in relation to the artistic image of the composition. Smooth or energetic flowing of melody, in ascending or descending direction, bright movements in middle voices or in bass, arising of dissonances and their transition in consonances, specific rhythmic figures (syncope and other), change of measure or tempo, timbre contrasts, modulations, articulation nuances etc., are peculiar "sound events", which in their development make the contents of composition, its dramaturgy.

⁸ Namely in connection with this property of musical intonation Dimitr Hristov in his monograph "The Theoretical Foundations of Melodies" («Теоретические основы мелодики», Moscow, 1980) points out that serious difficulties arise "at the attempt to penetrate into the melody world by means of scientific methods", which (melody) "conceals its regularities [...], stubbornly escaping from the nets of professional analysis" (p.11-12). On the level of intonation "hidden laws" operate.

Reductionism⁹ has been replaced by holism,¹⁰ which considers the world as a single whole, and singled out by us phenomena and objects as having meaning only in the composition of the whole. Holism is the attempt of using the experience of the right hemisphere in cognition, completing of the rational functions of the left thinking by non-linear and intuitive functions of the right thinking. The sphere of music (musical thinking) – the right hemisphere which grasps a phenomenon (object) in its entirety and indivisibility, it thinks in a polysemous, voluminous, systematic and polyphonic way. If the left hemisphere "speaks" then the right one "sings", if the left one "looks/sees" (in convex direction – outside) then the right one "listens to/hears" (in concave direction – inside) and so on.¹¹

Subatomic elements of matter are "polysemous" due to their nature, being perceived by a human being in dual aspect: as particles or as waves (depending on how we interpret them). On the subatomic

⁹ The notion that all aspects of complex phenomena can be understood through their reduction to component elements.

¹⁰ From old Greek ὅλος, - "whole, integral". The founder of modern holism J. Smats said sacramental phrases that the whole is more than the sum of its parts; and that the highest form of organic wholeness is a human personality. But much earlier Hippocrates said that a human being is "microcosm in macrocosm", and still earlier Lao-Tszy asserted that one can cognize the world without leaving one's own yard and so on.

¹¹ We examine this issue in the work "Psychological dimension of music" (Gagim I. *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași. Timpul, 2003), p.99-103.

level hard elements/objects are transformed into vibrating models. In quantum mechanics phenomena are represented as probabilities and associated with values taking the form of waves and are identical to mathematical formulas used for describing of, for instance, vibrating cord of a guitar or of a sound wave.¹² In music the tone also has a dual form: as material particle and as “super-material ether”, as spiritual vibration. Music is simultaneously “nature” and – “super-nature”. The form of musical composition is also dual: form-scheme and form-process, also – form-text and form sounding¹³, also – theoretic form and psychological form¹⁴ and so on.

Establishing by the modern science of the identity between matter structure and thinking structure is accounted for by the fact that our consciousness plays fundamental role in the process of cognition (observation). The crucial feature of the quantum theory is understanding that a person is needed for generating the properties of subatomic processes rather than for mere observing these properties. In music there's analogical phenomenon: a human being not only observes from outside the movement of musical discourse, but also creates in his con-

sciousness its content.¹⁵ (this is essentially constructivism – another thesis of the modern science). “An electron has no objective properties outside my consciousness”, the quantum physics postulates. The same occurs with musical image.

Subatomic particles (dynamic models) are presented at the same time as energetic “packets”. In music sound, motive, grain-into-nation etc. are “energy packets”.¹⁶ Dynamic models build definite stable structures which form material substance on the macroscopic level. By analogy in music the given macroscopic substance is a composition form.¹⁷

The forces of attraction and repulsion interact among subatomic particles. The given process is difficult to visualize as physicists say but it is utterly necessary for understanding subatomic phenomena. The analogy in music is stop/fret (with its internal-sound gravitation processes: stable and unstable sounds), which cannot be depicted-visualized in text (as scales for example), it only can be sung, played, sounded. In general, stop/fret is presented as micro-model of the Universe: in the

¹² Capra Fr. *Momentul adevărului* (The Turning Point). București, Editura Tehnică, 2004.

¹³ We explain these two kinds of musical form in “The Introduction into Dynamic Musicology”, Balti State University, 2007, Scientific library (in manuscript).

¹⁴ We examine these two kinds of musical form in the work “Psychological dimension of music” (see above).

¹⁵ We draw your attention to the linguistic similarity of the notions “image” and “imagination” (=entering the image). The image appears and is created in imagination and only there.

¹⁶ Though musical tone in itself is “energetic unit”. *Tone* from Gr. “tonos” and Lat. “tendo” means straining, tension. In other words *tone* is “energy”, physical-physiological and psycho-spiritual. Hence *intonation* = in + tone – “entering tone”. To intone means to enter tone energy.

¹⁷ We remind that interpretation of music as sound-psychic energy was the object of study by Ernst Kurth in the 1920s.

center there's tonic (the sun) around which the rest of its elements ("planets") "are turning" (by the gravitation laws).

Another principle of world arrangement is holographic: the whole is coded in each of its parts. Sound is a hologram of the universe.¹⁸ A musical sound is a hologram of music; it comprises (in a hidden and concentrated form) music's main elements: melody (sound-pitch), harmony (overtones), stop/fret (gravitation field between overtones), rhythm (movement-pulsation), form (stretch-length of sound), timbre (sound color), dynamics (sound power) etc.

In order to express dynamic nature of reality David Bohm formulated (by analogy with hologram) the notion of **Holomovement**¹⁹ to study movement structures rather than object structures. The well-known fundamental thesis in musicology: the essence of music is movement. The essential in music isn't "structures" but their movement in time.²⁰ Hence the main notions of musical content (image): "formation", "development", "dramaturgy".

Modern physics characterizes matter as "uninterrupted energy dance" with certain rhythmic models rather than something passive and inert. **A conceptual transition from**

¹⁸ The world is the matter in movement. And each movement produces vibration (sounding). Hence, without vibration (without sound) there's no matter. Sound as fundamental phenomenon is an integral element of the universe containing in itself the main properties of the latter.

¹⁹ Bohm David. *Quantum Theory*. New York: Prentice Hall, 1951.

²⁰ In this sense E. Hanslick is right claiming that music is "sound forms in movement".

structure to rhythm occurs in the new science. The notion of rhythm plays a fundamental role in the development of a new holistic view of the world. Processes and stability are compatible only in case they produce rhythmic models – fluctuations, oscillations, vibrations, waves. The expression of a person's individuality also has in its basis rhythmic formulas: speech, body movements, gestures, breathing etc.²¹ Different rhythmic models are the expression of the same main rhythm: internal hidden pulse.²² The fundamental role of rhythm covers both perception and sensor communication: when we look at some object our brain transforms light vibrations into rhythmic pulsations of neurons. Analogical transformations occur also at auditory perception.²³ The surrounding reality represents an uninterrupted dance, and our sensations transform some of its vibrations into frequency models which are processed by brain. Rhythm is the fundamental element

²¹ It is established that human organism functions on the basis of over 300 rhythms (Volkov Iu., Polikarpov V. *A human being. Encyclopedic dictionary.* (Человек. Энциклопедический словарь.) Moscow, Gardariki, 1999).

²² Leonard George. *The Silent Pulse*. New York: Bantam, 1981.

²³ Rhythm also plays an important role in different kinds of interpersonal communication. Each conversation is a subtle rhythm (mostly invisible) based on synchronizing of the partners' micro-movements. A complex synchronization occurs between a baby and mother (we remind also of the role of a lullaby) and also between lovers. On the other hand, antipathy, opposition and lack of harmony appear when the partners' rhythms aren't synchronized.

of music. Here it is manifested in different forms and on a different level of the musical tissue structure (of a composition): from the rhythm of initial tune to compositional rhythm (on the level of the whole composition).²⁴

The new (systemic) biology proves that fluctuations are crucial for the dynamics of organisms' self-organization. They constitute the base of order in the living world: organized **structures are born from rhythmic models**. Denis Noble in his book "The Music of Life. Biology beyond the Genome" compares an organism with "an orchestra without a conductor".²⁵ An organism grows, develops, is formed in time, the same as musical composition. Music and a living organism have the same principles of forming and functioning.

Following the example of quantum physics and systemic biology **modern psychology switches its attention on the transition from psychological structures to processes** which lie in their basis. Many psychologists and psycho-therapists proceed from mental dynamics in the notions of energy stream (from feelings, experience rather than reasonable thinking). Movement, dynamics, constant transition of one states (processes) into other is the

²⁴ See for example: Nazaykinskyi E. *The logic of musical composition*. (Логика музыкальной композиции.) Moscow, Muzyka, 1982.

²⁵ Noble Denis. *The Music of Life. Biology beyond the Genome*. 2006. Earlier (1993) Noble wrote a book entitled "Logic of life" but in the new book he replaced the word "logic" by the word "music" as he thought that an organism functions and develops according to music laws rather than logic ones.

nature of psychics. Psychics isn't "a mechanism", "an apparatus", "a scheme", "a structure" (Cartesianity), but it is "a living system", "an organism", "a phenomenon in time movement", it isn't "a fact", it's "an act" ("process-event"), it isn't "a moment" "outcome/conclusion", it's "movement-formation" (Heidegger, Bergson),²⁶ psychic processes are "as melody", Merleau-Ponty states.²⁷ The psychics functions in the basis of "rhythmic-dynamic principle". There's direct evidence of similarity of psychics and music.²⁸ In connection with the necessity of understanding new phenomena, **an increased interest for the studying of the right hemisphere of brain** arose which possesses characteristics necessary for understanding these phenomena. Musical thinking is also thinking-process, it isn't thinking-screen, it's thinking-movement, but it isn't thinking-"outcome/ conclusion".²⁹ It is the thinking of the right hemisphere whose characteristic properties are syncretism, synchrony, parallelism, continuity, polysemy, non-linearity,

²⁶ Bergson Henri. *Eseu despre datele imediate ale conștiinței*. Iași, Polirom, 1998.

²⁷ Merleau-Ponty Maurice. *Phenomenologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1971.

²⁸ Hence its priority role in making impact on a person (among other arts and phenomena).

²⁹ Listening to a symphony for example we are not interested in its ending ("final conclusion/outcome"), we are interested in the flowing-movement of its discourse, in the perception of living process-content.

holism, heuristics, holography, polyphony etc.³⁰⁻³¹

Conclusion

The above said brings about the necessity of studying music from the positions of the modern epistemology at least in the following perspective directions:

- **Philosophic**, in the sense of interpreting music as a special *sounding philosophy*, as *auditory (and temporal) hermeneutics*, as *sound (auditory) semantics*, as *specific musical cognition*.³²

³⁰ We study this issue in the work "Psychological Dimension of Music" (see above), p.244-252.

³¹ Why can we sing polyphonic but can't speak polyphonic? Because singing (music) is the right-side thinking, and speech is the left-side thinking (diachronic, monosemantic) etc.

³² In this sense the scientific conference entitled "Sounding philosophy" («Звучащая философия») is symbolic (The collection of materials. SPb.: Saint-Petersburg philosophic society, 2003), where the similar problem has been raised. (see some reports: M.P.Zobova. *Does philosophy sound today? (Звучит ли сегодня философия?)* p.88-91; T.A.Akindinova. "Sounding philosophy": about movement tendencies in historical time («Звучащая философия»: о тенденциях движения в историческом времени), p.5-8; A.S.Kluiev. *Music as sounding philosophy (Музыка как звучащая философия)*, p.99-100; A.K.Sekatskiy. *The score of inaudible music (Партитура неслышимой музыки)*, p.160-178 etc. But this is only one of attempts. It's necessary to move further in this direction. The necessity of studying music in philosophic perspective has been mentioned in the magazine "Soviet music" («Советская музыка»)

- **Musicological**, in the sense of developing new directions: 1) *Dynamic (or functional) musicology* (where aspects and elements of music will be revealed in their "living" form, in their numerous and various interrelations, interconnections and mutual influences with their role/function of communicating a certain message; in music each element "speaks", addresses to the listener, invites him to a peculiar "dialogue" (in the sense that music is directed to perception) and so on.³³ 2) *Sound (auditory) musicology*, with emphasis

in 1988-1989 during discussion of the problem "Musical science: What kind of science must it be nowadays?" Participants of the discussion came to the conclusion that the future music science will be *philosophy of music*. "Musicology positions itself today not only as science. Philosophic notes are obviously heard in it." (V.Medushevskiy). For musicology today "philosophy is especially important. I'd even predict the actuality of developing *philosophy of musical analysis*" (I.Zemtsovskiy). (Quote by: Kluiev A.S. *The Future of Musicology (Будущее музыкознания)*. In: Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of 21st century. The materials of the international scientific conference. 18 May, 2001. Saint-Petersburg. Series "Symposium". Issue No.12. SPb.: Saint-Petersburg philosophic society, 2001, p.294-296).

³³ See the works of B.Asafiev "About directionality of forms in Chaikovskiy's compositions" («О направленности форм у Чайковского») (Selected works – M: AS USSR, 1954, v.2, p.64-70), "Composer-playwright P.I.Chaikovskiy" («Композитор-драматург П.И.Чайковский») (Ibid., p.57-63) and other.

on “auditory” (besides visual, by score) research of music. One method of this direction can become *an auditory analysis* of a composition.³⁴ The necessity of further development of musicology in its new directions remains topical/actual.³⁵

- **Pedagogical**, in the sense of developing new direction – *pedagogics of hearing* (besides pedagogics of eye whose vector traditionally is followed by the sci-

³⁴ In my work mentioned above “Musical dictionary” we’ve included the given notion offering one of several variants of its definition (p.20). In this connection we’d mention the notions of B.Asafiev “observing music” and “finding music”.

³⁵ Though the issue has been raised before. “The problem of perspective of the musicology development was raised in national science about music long ago, A.S.Kluiev writes, but it was brought into the limelight in 1988-1989 in connection with discussion in the magazine “Soviet music” of the issue: “Musical science: What kind of science must it be today?” (“Soviet music”, 1988 – No.11, p.83-91; 1989 – No.1 p.71-77; No.2 p.38-43; No.5 p.82-89; No.8 p.48-54). The participants of discussion agreed that the future musicology must become a kind of generalized theory of music comprising theoretical, historical, psychological and other knowledge about musical art. V.Medushevskiy: In science “the interest has appeared now not so much to separate disciplines but to the whole picture of music arrangement and its role in modern situation”. M.Mughinshtein: “On the threshold of the 21st century the contours of some synthetic musicology are looming in the horizon, where science wonderfully merges with art, and art element merges with the element of life itself!” (Kluiev A.S. The quoted edition).

ence of education).³⁶ It is also possible to renew (to further develop) principles and methods of musical education formulating the main task (theme) of its research where the main object isn’t “Music” but “I and Music”. This fundamentally changes *the methodology of its teaching and learning*.

- **General scientific**, in the sense of inter-, poly-, trans-disciplinary perspective and mutually advantageous research – on the border (in union) with other sciences: philosophy (theory of cognition, metaphysics etc.), psychology (study of psychics/consciousness/properties of the right hemisphere etc.), pedagogics (development of “the right-side thinking”: intuitive, non-linear, holistic, heuristic, holographic, polyphonic etc. which is necessary today as has been mentioned already;³⁷ using the possibilities of music/child’s musical experience in developing of a person’s general qualities through his “musicalization” in broad and not only specific word meaning).

³⁶ We study the issue of “pedagogics of hearing” and its essence in: Gagim I. *Music as great pedagogics (Музыка как великая педагогика)* // Musical-pedagogic education on the boundary of 20th and 21st centuries”. Materials of VIII International conference. Moscow, MPGU, 2004, p.146-153.

³⁷ Nowadays the necessity of development of non-traditional thinking means, of new logics is increasingly emphasized (see for example the works of Eduard de Bono where the author offers different means of developing “parallel”, “non-standard”, “lateral” thinking, “water logic” etc.). (<http://www.debono.ru>)

The given approach to music will place the musical science in the line of advanced sciences and music will acquire its real role

for a modern person in the matter of cognition and transformation by him/her of the objective world and finally of himself/herself.

Bibliography

1. Bergson Henri. Eseu despre datele imediate ale conștiinței / Bergson H. - Iași: Polirom, 1998.
2. Bohm David. Quantum Theory / Bohm D. – New York: Prentice Hall, 1951.
3. Capra Fritjof. Momentul adevărului / Capra F. – București: Tehnică, 2004.
4. Gagim Ion. Dicționar de muzică / Gagim I. – Chișinău: Știința, 2008.
5. Gagim Ion. Dimensiunea psihologică a muzicii / Gagim I. – Iași: Timpul, 2003.
6. Leonard George. The Silent Pulse / Leonard G. – New York: Bantam, 1981.
7. Merleu-Ponty Maurice. Phenomenologie de la perception / Merleu-Ponty M. – Paris: Gallimard, 1971.
8. Nicolescu Basarab. Transdisciplinaritatea / Nicolescu B. – Iași: Polirom, 1999.
9. Звучащая философия. Сборник материалов. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003.
10. Клюев А.С. Будущее музыкознания // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. Серия "Symposium". Выпуск № 12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. с. 294-296.
11. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки / Медушевский В.В. – Москва: Композитор, 1993.
12. Назайкинский Евгений. Логика музыкальной композиции / Назайкинский Е. – Москва: Музыка, 1982.
13. Христов Димитр. Теоретические основы мелодики / Христов Д. – Москва: Музыка. 1980.



Srigățul
Anastasia RACIUC



MUSICAL EDUCATION IN DIMITRIE CANTEMIR'S FAMILY

TRADIȚIA MUZICALĂ ÎN FAMILIA LUI DIMITRIE CANTEMIR

Victor GHILAȘ,
PhD

Art Studies Centre of the Cultural Heritage Institute
Science Academy of Moldova, Chișinău

Artele frumoase, muzica în primul rând, au ocupat un loc de cinste în viața familiei Cantemir. Studiul de față încearcă să urmărească tradiția muzicală a acestei faimoase dinastii, vizibilă pe parcursul a cel puțin trei secole. Primele informații cu privire la aptitudinile artistice ale neamului cantemiresc sunt atestate la Constantin Cantemir, domn al Țării Moldovei (1685-1693) care, în pofida culturii sale modeste, avea toată considerația pentru arte, poseda arta improvizației, manifestându-se ca interpret, doinind cu multă măiestrie la caval. Fiul său, Dimitrie (1673-1723) a fost un muzician de vast orizont artistic – compozitor de prestigiu, teoretician erudit, instrumentist de excepție și pedagog de vocație, afirmându-se, în primul rând, pe făgașul muzicii turcești, dar și în sânul familiei. Talentul și predilecțiile muzicale, atmosfera din familia lui D. Cantemir au avut reflexe benefice asupra copiilor săi - Maria, Antioh și Ecaterina. Astfel, conform unor surse documentare, Maria a practicat la un bun nivel arta vocală și pe cea instrumentală (poseda clavicordul). Preocupări muzicale serioase a avut și Ecaterina, care, aidoma surorii sale pe linie paternă, poseda și ea clavicordul, dragostea pentru muzică fiindu-i altoită, bineînțeles, în familie de tatăl ei. O activitate prolifică în perimetrul artei sunetelor a avut-o fiul mai mic al lui D. Cantemir – Antioh. Concomitent cu studiile muzicale particulare făcute în străinătate, relația acestuia cu muzica s-a desfășurat și pe alte itinerare. În spectrul preocupărilor lui Antioh s-a aflat nu doar simpla admirație pentru această artă (era bine familiarizat cu creația lui N. Pórpóra, G. B. Pescetti, G. Fr. Händel), ci și componistica și lexicologia muzicală, fapt ce relevă intersul sporit pentru domeniul de referință. Prezentul demers dorește să sublinieze faptul că muzica a făcut parte organică din hrana spirituală a familiei Cantemir pe parcursul a câtorva generații, servind ca un mijloc puternic de educația estetică și de formare culturală în spiritul iluminismului european.

Liberal Arts, music in particular, occupied a major place in Dimitrie Cantemir's family. The famous dynasty's artistic traditions can be tracked over several (at least three) generations. The contribution of special D. Cantemir's descent to spread and promote cultural and artistic values stimulated the old life and artistic emancipation at the national and international levels. Dimitrie Cantemir's family created

pieces of art under various forms. Musical predilection was highlighted firstly.

Constantin Cantemir (1612-1693), the head of the state of Moldova (1685-1693) was an adept of knowledge and science, having predilection for the arts. His youngest son, the biggest Antioh (1670-1724), twice prince of Moldova (1696-1700, 1705-1707), made great efforts to support written culture by encourag-

ing the edition of books. Educated in a special atmosphere Dimitrie Cantemir continues the tradition of his descent. His children were part of a particular complex education, being favoured by family cultural environment and accurate education of the artistic development.

His father had a crucial role in the development and the emergence of artistic skills of Dimitrie Cantemir's descents. The wise prince enrolled Greek, German and Russian teachers, who taught classical and modern languages, history and other disciplines for guiding children. Those had beneficial effects on their intellectual perspective.

A special interest for the arts, Maria, the daughter of the greatest Dimitrie Cantemir, manifested a strong interest in painting, architecture and jewellery. He portrayed his brother Antioh, both being fond of art. Ecaterina, Dimitrie Cantemir's daughter, from the second marriage, was a fervent admirer of beautiful arts, preferring, particularly, the collection of pictures. Other D. Cantemir's descendants got the taste for painting. Music had a special place in family life. Consequently, we can pursue to the discussion and analysis of the role of art in D. Cantemir's family.

The information that helps us to investigate this issue is provided by the work of Franz Joseph Sulzer (? - 1791) *The History of the Transalpine Dacia* (1781). A passage taken from the paper reads (referring to the life and order of the court of Moldova), that Constantin Cantemir used to skilfully interpret on *caval* traditional songs such as *doina* [1]. This story is significant from several points of view.

The skill of the art interpretation on *caval* by Constantin Cantemir had been acquired before his reigning. The most likely that happened when he was in direct contact with the traditional environment of his country. Based on Sulzer's study we can state that Constantin Cantemir had an apparent musical talent, since *doina* as a type of lyrical musical genres, requires skills and special interpretive art. Indeed, the creative and interpretive versions occur simultaneously through the improvisation act. The improvisational music is a way to exploit a creative fantasy of a performer, which generates rich, various and complex melodic forms. It calls on both a moment of performer's inspiration and imagination during his interpretative act. Therefore, Constantin Cantemir's musical skills appear to be obvious, he being presented in a double hypostasis: as a creator and as a performer. Unfortunately these are the only documents that we have on this matter which could describe the degree of his relationship with native music of that period – the second half of the XVIIth century.

More is known about Dimitrie Cantemir's musical concerns, particularly about his occupations with Turkish music. His proper musical education was started relatively late, at the age of 18 years, when his father called him to Iași to Jeremiah Cacavelas – one of the most outstanding personalities of neohellenic culture during that period. For two years (1691-1693) the young prince Dimitrie studies Byzantine and Gregorian music under the direction of J. Cacavelas. Later, in the capital of the Ottoman Empire, his musical knowledge is extended at the

Orthodox Patriarchate Academy, studying such instruments as *kemânçe* and *tanbour* with two famous music teachers – *Kiemane* Ahmed and *Tanburî* Angeli. Also, in Constantinople, Dimitrie Cantemir studies the ancient Greek music with *Iacomî* and *Meletie de Arta*. Musical education continues in Turkey for the period of 15 years, during which he studies the East artistic culture, the religion of Islam and theoretical and practical rules of musical arts from the Turko-Persian area. Dimitrie Cantemir spends nearly 22 years in the Islamic Oriental center marked by the confluence of the XVIIth and XVIIIth centuries – a historically prosperous period of Ottoman arts. The sultans were protectors of music. Accepted, cultivated and encouraged by dignitaries and stayed-officials, the art of sound is honoured and privileged, and those who practice it, are especially promoted. Dimitrie Cantemir also benefited of a favourable spiritual environment of musical education. Under such circumstances he managed to manifest himself entirely. He fulfilled his musical talent in several areas of music. We refer to his achievements in the field of music theory. He developed the famous Turkish music treatise, known in the Turkish historiography as *The Book of the Science of Music through Letters* (*Kitâb-ü'ilm-the-mûsikî'alâ vedjh it hurûfât* or *Edvâr-Kantemir-oğlu*; 1695-1700?). Another theoretical treatise on Turkish music – *Introduction to Turkish Music Written in Moldovian* (*Introductione in musica turcica idiomatici moldavi*, 1711-1720) is considered lost.

Dimitrie Cantemir also had exceptional achievements in the field of musical composition and instru-

mental performing arts. Moreover, he dealt with music pedagogy. Wishing to express himself in artistic level, Dimitrie Cantemir generalised the experience of his predecessors that he combined with his own knowledge and personal practice. Through work and talent he obtained notoriousness of virtuoso of the *tanbour* raising musical culture of his time at exceptional greatness, a performance for which he is considered one of the most famous musicians from the capital of Turkey. As a big performer of the instrumental art, he was invited to give music lessons. The work *The History of the Growth and Decay of the Ottoman or The History of the Ottomam Empire* (1714-1716, posthumous) reports that Dimitrie Cantemir had six disciples, among them: *Tastci Oglî*, *Mehmed Senik*, *Bardakci Mehmed Célebi*, *Ralaki Eupragiote* (noble Greek from Constantinople), and two well-known Turkish officials - *Davoul Ismail Etfendi* (the greatest treasurer of the Empire) and *Latif Célebi* (treasury cashier) [2].

In his practice, Dimitrie Cantemir proceeds from idea of continuity. The tradition of classical Muslim education was teaching the principles of classification of knowledge, skills and science from an encyclopaedic perspective. This concept was carried by the previous Oriental thinkers *al-Kindi* (about 801 - m.873?), *al-Fārābî* (872 - 950), *Ibn Sina* (980 - 1037), *Ibn Rusd* (1126 - 1198).

Music was one the main components of the educational process. In the Ottoman Empire they made the most of music as a subject of study in schools, particularly, its special elements in the civic – moral

formation of the personality, his/her spiritual culture. The contribution of music was also noticed in the formation of a harmonious state, designed to promote the ideas of social time. Therefore, music was considered an exceptionally educational art.

First of all, Dimitrie Cantemir points out that everyone who wants to have a good musical education must possess the theoretical and practical rules of this art. On this basis, his teaching principles included two constituent sides of one and the same teaching process – *theoretical and applied*. Otherwise, the potential musician needs a complex training. Dimitrie Cantemir makes the methodological concept laconic in *Mahomedane Religion System* (1722, anonymous), focusing particularly on the performer's need for music tonality, rhythms, the prosody of Oriental art and the modal organisation of the melody (called *Usul*).

A methodological hint can be considered the following assertion: that who will perfectly know the so-called *Usul*, may perform a piece of music without a mistake and without the aid of those notes, by hearing it two or three times carried out by the author or his teacher [3]. Among the methods proposed and used by D. Cantemir in teaching music the following are emphasized: *explanation, demonstration, exercise, individual work*, etc. These ideas constitute a direct, indirect or deductive forms his of works, having a historic, ethnographic, philosophical and artistic character. The role of music was seen as a complex art, an aesthetic education, a cultivation of high status, or human feelings.

Setting the objectives of musical art, D. Cantemir formulates some elements of methodology, expressed in theoretical studies with musical-didactic purpose. The principles of artistic training (*systemic, unity between theory and practice, conscious of skills training*, etc.) are also pointed out consistently and convincingly by D. Cantemir.

As a form of music educational organization, along with independent achievements, two other educational activities are effectively addressed by the musician: the environmental and the one organized under the teacher's guidance. They complete each other, making a strong cohesion between these chains of artistic musical training. Certainly, Dimitrie Cantemir's talent, his musical predilections and the artistic atmosphere of his family influenced his children. The art of sound was in of D. Cantemir and his successors' attention even after 1711, when he was forced to take refuge in Russia. We can realize this continuous passion for music by studying his works, for example, *The Description of Moldova* (1714-1716, posthumous), *The history of the Ottoman Empire* or *Mahomedane Religion system* and, of course, by researching other documentary sources. Family environment was permanently maintained by various forms of artistic musical education, thus they could develop skills, hobbies, and musical tastes, stimulated since early childhood. In the twenties of the XVIIIth century, musical soirée, with musicians of the tsar Peter the Great Court were often organized in the family apartments of D. Cantemir in the Russian capital where "fashionable" dances were

shown. Russian tsar often participated in these events [4].

As for Dimitrie Cantemir's heirs, music meant a constant concern and a clear choice in their artistic and cultural interests.

According to documentary sources, Maria Cantemir (1700-1754) excellently practiced the vocal and instrumental arts. She mastered the clavichord and she had the necessary skills to interpret complex concerts, to accompany from the first musical reading songs with harmonic aid of general bass and to sing difficult arias. Her interest for music results from the correspondence with Antioh. In one of the letters, dated from September 1736, when he served as Russia's ambassador in England, Maria asked her brother to purchase from West a "*clavichord with a good tone*" [5].

In another message to her brother, she regretted the fact she had no acquaintances among musicians who could compose music for her lyrics, with the hope that the problem would be solved. That was brief, but convincing information from different points of view. Maria Cantemir possessed exceptional musical skills. She had certain preferences for the art of sound, knowledge of the music world of Western Europe, being able to distinguish, to select and to accept Western values, she was opened to new elements in music - this was confirmed by her belonging to a cultured dynasty, with old artistic and irrefutable musical traditions.

The continuity of predilection for music is maintained by the interests of Ecaterina Cantemir-Golitzyn (1720-1761). Love for music and knowledge was inspired by her father, Dimitrie Cantemir. Just as

Maria, her sister, Ecaterina had a clavichord. A remarkable illustration was published by the French portraitist Louis-Michel Vanloo (1707-1771). As it seems, music accompanied her throughout lifetime. Subsequently, she solemnized the religious marriage with Dmitri M. Golitzyn (1721-1793), who would hold the position of Russia's ambassador in Vienna. Passionate by music and being a great fan of W. A. Mozart's talent (1756-1791), Golitzyn attended the concert of the young musician, in 1762, who showed up for the first time (with his family) in the Austrian capital. Mozart and D. M. Golitzyn's meetings continued later, including the residence of the ambassador, a fact constantly reported by the Master of Salzburg in his correspondence with his father, Leopold Mozart (letters of 17 and 24 March 1781; 21-December 1782; 3 and 20 March 1784). Unfortunately at the time of those concerts, Ecaterina Golitzyn-Cantemir was no longer alive.



Ecaterina Cantemir-Golitzyn next the clavichord. Portrait by Louis-Michel Vanloo (1759).

Antioh, his youngest son, had the most productive activity in the arts, including music among Dimitrie Cantemir's successors. Due to various existing sources we are aware about the broad spectrum of

his concerns, sources that appeared either in his adoptive homeland or abroad. Five years after his premature death, *Satires by Prince Antioh Cantemir* (*Satires by Mr le prince Cantémir. Avec l'histoire de sa vie*, 1749) were published in London. His biographer, O. Guasco remarked that Antioh Cantemir's affection towards music was much more than mere deep attachment towards this art. In fact, he performed music most likely at practical level and composition levels the work "Piece of Its Way" ("des pièces de sa façon").

It must be emphasized that his passion for composition was entirely possible, especially if we take into account the following arguments. Antioh Cantemir's musical horizons were formed, primarily, due to the education obtained in the family, but also by the spiritual atmosphere of the period, marked by the reforming work of Peter the Great, in the field of culture. The illuminist movement was aimed at inserting music in the aristocratic Russia even by legislated constraints of the Tsar. Thus, the art of sound was present at the royal court, at aristocracy salons, at various concerts, recitals, performances, and musical soirées. At the balls, along with the music of local composers, such foreign dances as *minuet*, *gavotte*, *allemande*, and Italian instrumental music, composed by A. Vivaldi (1678-1741), A. Corelli (1653-1713), etc were interpreted. Foreign artists were attending the Court too. Gradually, the music cuts into the everyday lives of Russian nobility as a way of spending leisure time. Concerts are often performed in the families. These were new forms of manifestation of modern music, depicting the cultural and artistic life

of Russia during the first decades of the XVIIIth century. Young prince grew and was educated in a spiritually beneficial atmosphere of music in general, and particularly with Western music.

Antioh Cantemir's (1708?-1744) relationship with music continues throughout his life. The scientific and literary culture, the illuminist spread and the deep European thought led Antioh to translate from French into Russian the *Conversations on the Plurality of Worlds* by philosopher Fontenelle (1657-1757). The importance of this cultural event is remarkable.



Headline in Russian, *Conversations on the Plurality of Worlds* (1686) by Bernard le Bovier de Fontenelle, translated by Antioh Cantemir.

When presenting the volume to readers, Antioh Cantemir makes a number of valuable explanations concerning the text for the completion of the study and also for a better level of understanding. In this way, words, concepts, definitions and other new useful elements are introduced in the vocabulary of Russian language. Along with philosophical and scientific terminology, in notes nr. 26, 28 and 30, A. Cantemir includes some elements of spiritual culture vocabulary, adding annota-

tions, including those with artistic connotation: *décor*, *elegy*, *dray*, *opera*, *stalls*, *poem*, *theater*, and foreign terms at that time in Russian language. For instance, the word *opera* means “a vivid representation of a certain action which differs from comedy by the fact that in the comedy artists are simply talking, while in the opera, speaking is accomplished by singing” [6] or the foreign word *décor* expresses “everything in an opera or a comedy that serves to embellishing the theatre by which the place is presented to the audience as the story requires, that is sometimes plain, sometimes city, sea etc.” [7].

The humanist action of Antioh Cantemir is obvious if we take into account that his explanations are preceding the appearance of the Russian national opera, an event that was to occur much later, in the last quarter of the XVIIIth century. The humanist, linguistic and cultural desideratum of the young prince is presented as an important and innovative contribution to Russian spirituality. Besides this pioneer’s work, he prepares the music fans of Russia, for receipting the opera, awaking interest to this new and complex kind of composition.

From the period of his diplomatic missions in England (1732-1738) and France (1738-1744) there are several stories that inform us that Antioh Cantemir was often present in concert halls, he was personally acquainted with the famous composers Nicolo Pórpóra (1686-1768), Giovanni Pescetti (1704-1766), Georg Friedrich Händel (1685-1759), but also with the great opera singers of the time Francesca Cuzzoni (1700-1770), Gaetano Majorano (1710-1783), Carlo Broschi (1705-1782),

Francesco Bernardi (1680?-1750). His high appreciation for the Italian music and art in general, is manifested by the fact that Antioh undertook diplomatic efforts in order to organize a tour of those soloists to Petersburg. Antioh Cantemir’s respect for Italian music didn’t prevent him from admiring the creation of other composers, for example, that of the German G. Fr. Händel. On several occasions, the young diplomat and poet asked through letters to his old acquaintances Amiconi, Zamboni, Ossorio, to send notes of the musical works of Händel – the overtures in seven parts, the new concerts for organ. Later, he also asked them for a good teacher to take music lessons [8].

Antioh’s training as a musician is shown very convincingly in his *Satires*. Music appears there either as an object of comparison, either to reveal the deep senses of music and its cognitive-formative role, either as a rhetorical element or as a social phenomenon of the human spirit modelling.

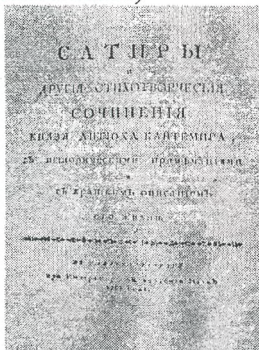
In *The First Satire. To My Mind: On Those Who Blame Education* (1729) the musical vocabulary is used as a method of depicting the manners and characters. It intended to highlight the author’s option choosing advancing on the path of culture. The following verses illustrate his judgement: *One may interpret 3 or 4 songs on flute, already wants to step on the highest social level...* [9].

Following the idea of *The fourth Satire. Towards Muse. About Satirists poetry* (1731), we can find interesting biographical data about the poet’s activities, including those relating to his musical concerns. The

poet wrote about his composed songs in his youth which he subsequently destroyed, because he considered them unsuccessful.

The entire content of *The fifth Satire. Satyr and Perierg* (1731) contained different musical phrases such as “wonderful song”, “songs to God”, “playing psalm reader”, and others. The musical vocabulary was used in other satires as well.

Antioh translated the poetry of Horace and Anacreon into Russian. In the Russian version of *The Song by Anacreon (Анакреонтовых песен, 1736)*, the translator explains musical words, extracted from the Hellenic poet’s lyrics such as: *gusla* (monocord archaic tool with bow), *lauta* (ancient musical instrument with pinched cords) and others [10].



Headline of the first edition of *Satires by Antioh Cantemir's* (1762) in Russian

Summarising, we may say that pleading for the beauty of the sound art and practicing music (in its various forms) had continuity during years in the D. Cantemir’s family. Music was always present in this dynasty life. From the available sources we found that arts were highly appreciated in D. Cantemir’s family, and the honorific status of music of the noble heredity could be confirmed also by the inventory Act of the fam-

ily’s wealth. “Old organs with wooden body” (possibly *clavicine*), “old *gusles*”, “two *bandures* of wood” (probably *tanboure*) [11] were found among the inventoried goods, after Constantine’s death, Dimitrie Cantemir’s eldest son. A *gusla* of English origin, a largely popular instrument in the middle of the XVIIIth century [12], was found in Antioh’s dining-room.

Music was an organic part of D. Cantemir’s family spiritual life for several generations, serving as a powerful mean of aesthetic education and training in an European culturally enlightened spirit. The musical genres practiced by the D. Cantemir’s dynasty were diverse - from the music of oral tradition to Oriental and European academic music.

Music activities of this family can be included in two major categories specific to the art of sound: on the practical level, music was manifested in different hypostases: *creation, interpretation and reception*, while its theoretical category found its expression in the musicological work made by Dimitrie Cantemir. Music education was introduced in D. Cantemir’s family as part of an education with humanist function.

The analyzed documentary materials are different in terms of their importance for the study. They have, however, a common element, namely: the majority of them certify consistent old musical roots and traditions of the famous dynasty. They reflect only a part of the musical concerns of D. Cantemir’s dynasty in the homeland and abroad. A more comprehensive study of archival materials, which fail to attract the attention of researchers, would supplement the

information and arguments on diversification of the debated matter and would allow a disclosure of other aspects of the investigated topic.

History takes into account the irrefutable merits of D. Cantemir's family in creating and promoting spiritual values in the country and abroad, music being a necessity in the education of D. Cantemir's gen-

erations, which succeeded in time. In fact, music education was designed to correspond to requirements of a society in which cultural values govern the educational activity. The model of this dynasty remains viable today as a way of promoting the beauty at the junction between music, Arts, Humanities and civic, moral culture education.

Bibliography

1. Sulzer, Franz Joseph. 1781. Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, in Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte. Vol. I. Wien, Rudolf Gräffer, 395-399 after Dimitrie Cantemir și muzica orientală in Alexandru, Tiberiu. 1980. Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Studii. București, Ed muzicală, 236 and Idem, 1973 in Revista de Etnografie și Folclor, tom.18, nr.5, București, 336.
2. Cantemir, Dimitrie. 1886. Istoria Imperiului Otoman. Creșterea și scăderea lui. Translation in romanian by dr. Iosif Hodoșiu. București, Ed. Societății Academice, 217.
3. Ibidem, 128.
4. Ливанова, Т. 1952. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. Том 1. Москва, Государственное музыкальное издательство, 392.
5. Cf. Штелин, Якоб. 1935. Известия о музыке в России in * * * Музыкальное наследство. Вып. 1. Москва, Музгиз, 12 after Ливанова, Т. Русская музыкальная культура XVIII века ..., quoted work, 392, 394; Фомин, С. 1984. Кантемир, сын Кантемира in Музыкальная жизнь, №10. Москва, 17.
6. 1761. Разговоры о множестве миров господина Фонтенелла. С французского перевел и с потребными примечаниями изъяснил князь Антиох Кантемир в Москве 1730 году. СПб, 10 after Ливанова, Т. Русская музыкальная культура XVIII века ..., quoted work, 394.
7. Ibidem.
8. Cf. Cârstea, Cornelia. 1984. Antioh Cantemir. Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 28; Майкова, Л.Н. 1903. Материалы для биографии князя А.Д.Кантемира. СПб, 209-210 after Ливанова, Т. Русская музыкальная культура XVIII века ..., quoted work, 395.
9. Antioh Cantemir. Translation by Alexandru Donici and Constantin Negruzzi in Donici, Alexandru. 1975. Opere. Chișinău, Ed. Cartea Moldovenească, 99. Further fragments will be reproduced after this edition quotes.
10. See vol: 1867. Кантемиръ, князь Антиохъ Дмитріевичъ. Сочиненія, письма и избранные переводы. С портретомъ автора, со статьею о Кантемире и съ примечаніями В.Я. Стоюнина (ред. П.А.Ефимова). [Т.] 1 (CXIV + 560 + 50 с. + 1 портр.). СПб, Изд-во Н.Н.Глазунова, 343. Arud Ливанова, Т. Русская музыкальная культура XVIII века ..., quoted work, 401-402.
11. Фомин, С. 1984. Кантемир, сын Кантемира..., quoted work, in Музыкальная жизнь, №10. Москва, 17.
12. Ливанова, Т. 1952. Русская музыкальная культура XVIII века ..., quoted work, 402.



LITERATURA CONCERTANTĂ DEDICATĂ ORCHESTREI ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

LITERATURE FOR ORGANISING CONCERTS DEDICATED
TO ORCHESTRA IN THE CREATION OF ROMANIAN MUSIC
OF THE SECOND HALF OF THE XXth CENTURY

Ani-Rafaela CARABENCIOV,

lector universitar, doctor

Universitatea de Vest din Timișoara, România

In the time of changes and renewals, the synthesis of the concert genre with the chamber genre and with the symphonic one and the wish to obtain distinguished instrumental sonorities are more and more elaborated. The Romanian composers looked for new attack methods, new types of emission, new colour combinations, things which led to new musical notation frequent in many of the contemporary scores. Unfortunately, in the last three decades the concert genre for orchestra was mostly abandoned in Romania. The composers focus their attention towards other genres and possibilities of organizing the sonorous material. This might be possible due to the fact that the orchestras today are not fond of promoting first auditions or including in their repertoires the new music. The future, hopefully, will offer more chance to the orchestral concert genre because of orchestral skilfulness works, which comply as well with the composers' interests as with the music lovers'.

În literatura concertantă - atât de bogată - dedicată diferitelor instrumente soliste, genul concertant care face apel numai la aparatul orchestral, a căpătat un loc aparte și în creația românească. Este genul ce propune o desfășurare a discursului sonor în care orchestra însăși devine un instrument al cărui spirit concertant se impune, fie prin dialogurile între două sau mai multe instrumente care capătă episodice roluri solistice, de cele mai multe ori cu timbruri diferite, fie între diferitele partide instrumentale.

Concertul contemporan pentru orchestră, care pe plan universal și-a găsit în creația lui Béla Bartók, cum precizează Mihaela Marinescu

„un mentor de renume”¹, apărut și în muzica românească la finele deceniului al treilea al secolului XX, va fi însă mai des abordat în cea de a doua jumătate a secolului sub cel puțin două modalități:

A - *Concertul pentru orchestră de coarde* (care pornește uneori și de la ideea amplificării vocilor aparținând discursului cameral, cvartetul de coarde, bunăoară, devenind concert pentru orchestră de coarde), fiind frecventă și recurgerea la structura genului baroc al concertino-ului grosso, exprimată prin dialogul între concertino și tutti;

¹ Mihaela Marinescu, *Concertul românesc contemporan*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 83.

B - *Concertul pentru orchestră*, în componente instrumentale variabile, fie în configurația unei desfășurări orchestrale ample - a orchestrei simfonice, fie mai reduse - a orchestrei de cameră.

Diferitele modalități în care concertul pentru orchestră a fost abordat scot în evidență imensele valențe de care poate dispune un ansamblu instrumental în a realiza discursuri sonore de mare virtuozitate sau de o deosebită expresivitate, comparabile cu cele demonstrate de un solist, utilizând toate elementele limbajului muzical: melodice, ritmice, dinamice, agogice, timbrale.

A. *Concertul pentru orchestră de coarde*

a) etapa 1950 – 1960

În muzica românească a celei de-a doua jumătăți a secolului XX, unii dintre compozitorii români au abordat în genul concertant dedicat orchestrei și un stil cu tendințe camerale, cel al *concertului pentru orchestră de coarde*, în care se resimt certe influențe neoclasice, autorii respectivi recurgând frecvent la structura genului baroc, exprimată prin dialogul între soliști și tutti. Însă ponderea acestui gen în creația compozitorilor români din cea de-a doua jumătate a secolului XX este diferită, astfel încât se impune prezentarea evoluției sale stilistice pe parcursul mai multor etape: 1950-1960; 1960-1980; 1980-2000.

În deceniul 1950-1960, personalități marcante ale școlii muzicale românești, precum Sigismund Toduță (în 1951), Paul Constantinescu (în 1955), Ion Dumitrescu (în 1956), Aurel Stroe (în 1951/1956), Ovidiu Varga (1957), Tudor Ciortea (în 1958), Lucian Meșianu (1959) au creat concerte pentru orchestră de

coarde de deosebită vigoare expresivă, în care au intuit necesitatea utilizării bogatului izvor de inspirație sugerat de cântecul popular, precum și găsirii unor noi procedee și maniere tehnice de armonizare și de prelucrare, încorporate în sfera modalului, conducând la păstrarea unui climat specific național, înscris însă în spiritul tradițiilor neoclasice ale epocii. Este prezentă tot mai frecvent tendința polifonizării discursului orchestral, formelor omofone alăturându-li-se, în acest proces deschis, formele polifone ca passacaglia și fuga. Contrapunctul armonic, practicat pe larg înainte, este înlocuit treptat prin contrapunctul modern, cu linii independente și, în consecință, expresiv conturate. „Pe de altă parte, opiniază Wilhelm Berger, se amplificase tot mai mult tendința de sintetizare a elementelor deduse din marele rezervor al muzicii modale. Drept rezultat, se face simțită participarea structurilor gregoriene, bizantine, arhaic-populare și neomodale, îmbinate într-un concept armonic de motivație modal-cromatică, ce ocolește neajunsurile armoniei tonale hipertrofice, vădindu-se deschis explorărilor de ordin contrapunctic”².

Unul dintre compozitorii care și-a modelat în acest sens nu numai un limbaj propriu, ci se poate afirma că a făurit și o adevărată școală cu coordonate stilistice particulare, a fost clujeanul Sigismund Toduță, seria concertelor românești pentru orchestră debutând la mijlocul secolului XX, în anul 1951, cu *Concertul său pentru orchestră de*

² Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică contemporană, 1950 – 1970, Vol. V*, Ghid, Editura Muzicală, București, 1977, p. 148.

coarde nr. 1. Sigismud Toduță inaugurează acest gen cu un opus în care orientarea spre folclorul autohton se înscrie în spiritul tradițiilor neoclasice ale epocii în sensul regândirii cu mijloace muzicale moderne a spiritului concertant din concerto-ul grosso al secolului al XVIII-lea. Două decenii mai târziu, în 1973, Toduță va da la iveală *Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde* ce poate fi considerat o replică realizată pe o treaptă superioară a sintezei între elementele de inspirație folclorică și procedeele de scriitură neobarocă, topite într-o viziune concertantă originală.

La rândul său, *Concertul pentru orchestră de coarde* (1955) de **Paul Constantinescu** a deschis perspectivele altor lucrări de valoare, de o mare varietate de stiluri, create în deceniul șase de Tudor Ciorcea, Ion Dumitrescu sau Zeno Vancea. Abordând acest gen, Paul Constantinescu a pășit pe un nou drum al evoluției creației, lucrarea sa distinguându-se prin originalitatea inspirației, prin viabilitatea și măiestria componistică, autorul recurgând la reconsiderarea unor soluții sugerate de limbajele arhaice ca modalități de acces la esența limbajelor moderne, fără a fi complet eliberat de cântecul popular autentic. Cu toate că acest concert provine din transpunerea orchestrală a *Cvartetului de coarde*, compus în 1947³, procedeu pe care îl vor mai adopta, de-a lungul timpului, și alți compozitori, caracterul concertant în care țesătura instrumentală tinde mai degrabă spre sonoritatea orchestrală decât spre cea fin detaliată și diferențiată specifică ansam-

blului cameral, demonstrează faptul că de la început lucrarea a fost concepută ca un concert.

La rândul său, în 1956 **Ion Dumitrescu** reeditează experiența compozitorului Paul Constantinescu în *Concertul pentru orchestră de coarde*, ce reprezintă transpunerea orchestrală a *Cvartetului nr. 1 în Do major* (compus în anul 1949), autorul relevând intenția de a amplifica resursele expresive conținute inițial de cvartetul de coarde, potențându-le coloristic, nuanțând paleta timbrală și amplificând mijloacele sonore, care solicită o manifestă virtuozitate a ansamblului de interpreți. Și **Tudor Ciorcea** în *Concertul pentru orchestră de coarde* (1958) reflectă faptul că este un adept consecvent al muzicii de cameră. Concepția concertului, tributară gândirii polifonice, este mult mai apropiată cvartetului de coarde, în care se remarcă discursul muzical de esență modală, totodată, fuziunea între elemente caracteristice stilului neobaroc pe de o parte și ale folclorului stilizat pe de alta. Totodată, împletirea sugestiilor modale și a climatului specific românesc, cu tehnica polifonică și de prelucrare motivică de sorginte apuseană, situează lucrarea la confluența spiritului neoclasic cu expresivitatea, clasică în felul ei, a cântecului popular.

b) Etapa 1960 – 1980

Sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60 reflectă tot mai pregnant afirmarea unor noi orientări estetice. Se impune un spirit modern radical, promovat de compozitori tineri ai epocii, interesați în primul rând de muzica nouă a secolului XX, de avangardă, de înnoirile radicale la nivelul gândirii și al limbajului muzical. În paralel, alți compozitori de aceeași vârstă, preferă altă linie

³ Lucrarea creată în 1947 are titlul *Concert pentru cvartet de coarde*.

estetică, în sensul unei moderații între vechi și nou, al echilibrului între tradiția simfonică universală (mai cu seamă franceză) și experiența componistică bazată pe valorificarea folclorului românesc.

În spiritul acestor noi concepții componistice în deceniul 1960-1970 creația concertantă dedicată orchestrei de coarde este destul de restrânsă. Doar compozitorii Wilhelm Georg Berger (în 1961) și Adalbert Winkler (în 1962), dau la iveală, fiecare câte un *Concerto grosso pentru orchestră de coarde*, iar Mircea Chiriac (în 1966) și Remus Georgescu (în 1965), *Concerte pentru orchestră de coarde*, partituri ce atestă o firească evoluție stilistică a genului.

Dacă *Concerto-ul grosso pentru coarde* de Wilhelm Berger exprimă dorința autorului de întoarcere la formele și genurile Barocului, realizată în special prin ample și continue tratări polifonice, factura generală a *Concerto-ului grosso pentru orchestră de coarde* creat de Adalbert Winkler este însă cea armonică, nedistingându-se printr-o tratare simfonică laborioasă, astfel încât forma de concerto grosso mu se justifică decât doar prin existența grupului de instrumente soliste. În schimb, în *Concertul său pentru orchestră de coarde*, Remus Georgescu a căutat să se adapteze exigențelor unui limbaj contemporan epocii, lucrarea sa putând fi considerată un fericit exemplu al modalităților de transpunere în forme clasice, precum forma de sonată, de lied sau de fugă, în numeroase și diferite ipostaze, ale unui serii dodecafonică în scopul realizării unui tot unitar. Caracteristica aparte a acestei partituri constă și în propunerea de arti-

culare a spiritului concertant în trei modalități: evidențierea soliștilor din masa orchestrală în partea a II-a; modalitățile de dialog ale instrumentelor soliste, în partea a III-a; stilul concertant al ansamblului însuși, investit cu rol predominant în economia generală a lucrării.

Seria lucrărilor create în etapa 1960 – 1970 se încheie printr-o reușită a genului, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Mircea Chiriac. Caracteristica acestui concert, al cărui material sonor folosit se revendică din modal și cromatic, pe lângă dezvoltările succesive în care se caută puncte de sprijin pe anumiți centri tonali, este minuțiozitatea cu care autorul a elaborat materialul tematic, în majoritate cu iz folcloric, pe care l-a distribuit cât mai pe larg tuturor compartimentelor orchestrei, cărora li s-au încredințat frecvente roluri solistice.

În deceniul următor, 1970–1980, genul concertului pentru orchestră de coarde este și mai puțin reprezentat. Apar doar cele două *Concerte pentru orchestră de coarde nr. 2* și *Concertul nr. 3* de Sigismund Toduță, în care fondul melodic este modal, cromatizat, iar aparatul orchestral, chiar dacă este redus doar la timbrul instrumentelor de coarde, este tratat polifon cu deosebită inventivitate, ceea ce conferă o expresivitate deosebit de diversificată, de sugestivă discursului muzical.

În 1974, Irina Odăgescu-Țuțuianu dă la iveală „*Momente*” - *Concertino pentru orchestră de coarde* destinat inițial cvartetului de coarde, apoi redimensionat pentru o orchestră de mici proporții, iar în 1978 apare *Concertul pentru or-*

chestră de coarde compus de **Vasile Herman**.

Abordat după 1980, genul concertului pentru orchestră de coarde înregistrează câteva contribuții importante la edificarea acestuia, construite cu elemente de limbaj în concordanță cu cerințele epocii.

Dacă în *Concertul pentru orchestră de coarde "Dyaphonies"* (1990), de **Vasile Timiș**, se constată o apetență permanentă de înnoire a limbajului componistic prin orientarea spre mijloace moderne de exprimare, concertul putând fi asociat „neoclasicismului cromatic în genul lui Hindemith”⁴, *Concertul pentru orchestră de coarde* (1991) de **Liana Alexandra**, o lucrare gândită pentru ansamblu solistic de coarde în două mișcări: *Moderato* și *Allegro*, se bazează pe un spațiu modal de factură consonantă.

Compus tot la începutul anilor '90, *Concerto-ul per archi* de **Viorel Munteanu**, reeditând experiențe ale unor compozitori înaintași (Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu etc.), reprezintă varianta orchestrală a *Cvartetului de coarde nr. 2*, lucrare a anului 1988, în care autorul a pus în valoare resursele aparatului instrumental al celor cinci partide ale orchestrei într-un discurs muzical a cărui menire este de a evidenția, cu un ethos particular, intențiile sale expresive, însumând și împlinind întreaga experiență componistică anterioară. Trebuie remarcat faptul că, raportul care se stabilește între limbajul contemporan adoptat de autor și formele construite pe tipare tradiționale, în care este turnat discursul sonor al orchestrei de coarde, conferă concertului atribute neoclaseice.

⁴ Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 32.

Într-o remarcabilă unitate de stil și limbaj, **Ulpiu Vlad** realizează o uriașă clasă de compoziții, începută cu *Vise I* (1972) și continuată cu *Vise II*, *Bucuria viselor*, *Taina viselor I, II, III*, *Din bucuria viselor*, *Jocul viselor*, *Deodată visele*, *Legenda viselor* și *Împletirea viselor I, II, III*, scrise pentru diverse combinații timbrale, în care improvizatia de sorginte folclorică se întâlnește cu savantul aleatorism controlat, respectiva osmoză contribuind și la inovații în planul semiografiei muzicale. *Concertul pentru orchestră de coarde „Din bucuria viselor“* (1991), pe care îl raportăm la sursa generatoare, cvintetul *Bucuria viselor*, este o remodelare contemporană a genului de concerto grosso realizată, după cum remarcă Valentina Sandu-Dediu „prin cizelarea, filigranarea unor formule, fraze, structuri sonore adoptate inițial, așa cum - în istoria muzicii - se întâmplă cu finalizarea stilistică a unui compozitor ce pornește de la *gramatica dată* într-o anumită perioadă”⁵. În schimb, *Concertul pentru orchestră de cameră „Jocul viselor I“* (1992), alcătuit tot din 3 părți distincte, construite în forme libere, „se bazează pe transfigurări succesive ale unor sonorități specifice melosului popular. În acest fel se asigură unitatea întregului, chiar dacă, în mare, se percep cu claritate secțiuni tehnic contrastante”⁶, rezultate din „jocul unor fragmente tratate ca entități în continuă <<vălurire>>”⁷.

⁵ Valentina Sandu-Dediu, *Ulpiu Vlad - „Din bucuria viselor“*, în Revista Muzica, nr. 2/1992, p. 40.

⁶ După programul S. I. M. N., ediția 1992, p. 91.

⁷ *ibidem*.

B. Concertul pentru orchestră (cu sau fără instrument-instrumente obligate)

Odată cu trecerea pragului celei de a doua jumătăți a secolului XX, alături de *Concertul pentru orchestră de coarde*, *Concertul pentru orchestră* în componente instrumentale variabile este unul dintre genurile care în muzica românească a prins contur mai pregnant. Multe dintre condeiele avizate ale componisticii românești, precum Anatol Vieru, Zeno Vancea, Ovidiu Varga, Theodor Grigoriu, Ludovic Feldman, Doru Popovici, Marțian Negrea, Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Dan Buciu, Walter Mihai Klepper, Aurel Popa și alții, își vor îndrepta atenția spre acel gen muzical în care orchestra este tratată ca instrument concertant. Acest fapt presupune îmbinarea unor forme și modalități de scriitură în care ideile muzicale sunt dezvoltate în forme ample, cu o orchestrație specifică, apropiată particularităților simfonice, dar care are în vedere și emanciparea în cadrul ansamblului orchestral a unor instrumente a căror investire cu rol solistic și relevarea unor tehnici de virtuozitate, contribuie la realizarea spiritului concertant în toate componentele sale: melodic, ritmic, dinamic și coloristic-timbral.

Concertul pentru orchestră – în deceniul 1950 – 1960

În 1951 apare *Concertul românesc* de György Ligeti, scris pentru formație de cameră standard, căreia i se adaugă un corn plasat în depărtare, cu un discurs sonor intens folclorizat, în cele patru părți ale lucrării alternând sistemul ritmic parlando-rubato (I și III) cu momente în giusto-silabic (II și IV).

Un alt pas îl face Anatol Vieru, în anul 1954, cu *Concertul pentru orchestră*. Cu toate că este considerat a fi o lucrare „de școală“, în care se pot întrezări și unele influențe, în special ale lui Bartók (în fuga din dezvoltarea finalului), Prokofiev sau Șostakovici (în ceea ce privește pulsația ritmică) *Concertul pentru orchestră* de Anatol Vieru, rămâne însă o pagină importantă în creația românească a genului, distingându-se prin măiestria cu care autorul s-a plasat în contextul epocii, utilizând un limbaj modern, în care îmbină diatonicul cu cromaticul, fără a evada însă total din tonalitate. În cadrul ansamblului simfonic autorul oferă frecvent roluri concertante (cu veritabile virtuți solistice), în special instrumentelor de suflat, cărora le pune în valoare timbrul, utilizând, totodată, și instrumente cu un aport coloristic deosebit: clopoței, celesta, harpa, pianul.

La rândul său, în *Concertul pentru orchestră*, compus în anul 1957, Ovidiu Varga utilizează combinația între grupul instrumentelor de coarde și cel de percuție, configurând un discurs muzical în care se remarcă tendința de esențializare a gândirii modale, preocuparea de a contemporaneiza forme vechi polifonice și căutarea unor soluții timbrale, metro-ritmice, agogice și dinamice inedite.

Un caz aparte îl constituie *Concertul pentru două orchestre de coarde, celestă, pian și percuție* compus în 1957 de Ludovic Feldman, lucrare considerată de Dan Dediu „piatră de hotar în evoluția muzicii românești“⁸, al cărei limbaj

⁸ Dan Dediu, *Centenar Ludovic Feldman. Glossă la o monografie*, Revista Muzica, nr. 2/1993, p. 86.

muzical se constituie, cum precizează tot Dan Dediu, „pe fundamentul tehnicii atonal-seriale ce se împletește cu ritmica cvasi-barocă (pulsăția continuă, egală)”⁹. Autorul utilizează structuri formale clasice, fără a se cantona în scheme rigide, așa încât elemente considerate până în acel moment incompatibile - sistemul serial și forme tradiționale - se împletesc sub semnul unui neoclasicism ce înglobează cele mai diverse tendințe ale gândirii muzicale contemporane.

Compus, tot în anul 1957, *Concertul pentru două orchestre de cameră și oboi* reprezintă unul dintre opus-urile de rezonanță ale celei de a doua perioade din creația compozitorului **Theodor Grigoriu**, o perioadă în care ideile și sugestiile sunt alimentate, așa cum susține autorul însuși, de un „folclor imaginar”. Concertul prezintă o structură melodică bazată pe ritmuri și intonații inspirate din folclor, dar trecute prin filtrul unui elaborat proces de abstractizare, structură supusă unui travaliu tematic minuțios realizat prin elemente formale de factură clasică, aplicate într-o manieră liberă. De remarcat faptul că aranjamentul pe podiumul de concert al celor două orchestre, propus de autor, are și rolul de a crea efecte de stereofonie.

Concertul pentru orchestră în deceniul 1960 - 1970

Trecând pragul deceniului șapte în creația concertantă dedicată orchestrei se remarcă tot mai intens utilizarea unor elemente de limbaj din ce în ce mai avansate, chiar avangardiste. Se remarcă în continuare și predilecția pentru tratările și dezvoltările ample contrapunctice, ca și pentru abordarea formelor polifonice

ale Barocului în structura arhitectonică a lucrărilor. Citatul folcloric nu mai este folosit în creațiile concertante orchestrale, dar tematica de rezonanță folclorică, transfigurată este adesea folosită.

Un exemplu este *Concertul pentru orchestră* de **Doru Popovici**, compus în anul 1960, lucrare ce relevă preocuparea autorului pentru conturarea unui stil propriu, în care influențe ale tradiției se îmbină cu elemente de construcție noi (forme tradiționale de sonată, lied, scherzo sunt tratate în mod liber) și cu valorificarea valorilor cântecului popular. Chiar dacă temele utilizate de autor sunt intens cromatizate, ele dezvoltă, însă, un contur melodic cantabil, într-o polifonie realizată, de cele mai multe ori, prin împletirea doar a două sau trei voci reale. Formația orchestrală de mici dimensiuni practică de Doru Popovici i-a favorizat folosirea unor combinații eficiente de timbruri, într-o orchestrație suplă și expresivă. În ceea ce privește forma¹⁰, compozitorul a ales o succesiune mai puțin obișnuită a celor trei părți tradiționale ale concertului, în variante libere, desigur, în sensul că partea I este compusă în formă de lied, partea a II-a în formă de scherzo, iar finalul în formă de sonată.

La rândul său, **Zeno Vancea** în *Concertul pentru orchestră*, compus în anul 1961, cumulează progresiv structuri polifonice din ce în ce mai evolute: *Invențiunea*, *Ricercarul* (îmbinat cu forma de sonată), *Passacaglia*, *Fuga*, autorul utilizând un limbaj polifonic care se plasează pe linia tendințelor de

⁹ Dan Dediu, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰ La începutul partiturii, autorul expune precis și schema formei *Concertului pentru orchestră*.

reiterare a unor procedee caracteristice care au condus la etapa de maturitate a neoclasicismului contemporan românesc. Remarcabil este și faptul că autorul a izbutit să realizeze în acest concert o sinteză între două domenii ale creației sale, cel simfonic și cel cameral prin tratarea tematicii cu acea subtilitate și, uneori, transparență a facturii, conforme cerințelor stilului cameral, precum și cu o anume strălucire caracteristică stilului concertant.

O altă pagină concertantă dedicată orchestrei, ce trebuie remarcată, este *Concertul pentru orchestră* (1962) de **Marțian Negrea**, o lucrare amplă, în care elementele concertante se îmbină cu o scriitură acordică, iar modalul cu armonia postromantică. Doru Popovici opinează însă că aici autorul „încearcă să îmbine tehnica de compoziție post-impresionistă, cu cea de tip post-expresionist”¹¹, nu însă într-un stil deosebit de unitar. Cu toate acestea, prin scriitura interesantă, cu teme pregnante și într-un fel caracteristice pentru schimbările intervenite în modul de exprimare melodică a lui Marțian Negrea, când teme de factură heptatonic-tradițională stau alături de teme cuprinzând cele 12 semitonuri ale gamei cromatice, prin virtuozitatea formei și a orchestrației, *Concertul pentru orchestră* se numără printre lucrările de valoare ale creației contemporane românești¹².

Micul concert pentru suflători, pian și baterie, op. 7 (1965), îl dezvăluie pe **Walter Mihai Klepper** ca pe un compozitor care știe să

mânuiască cu știință mijloacele moderne ale limbajului, într-o continuă împletire cu jocul liber al fanteziei, rezultând o muzică larg accesibilă, străbătută în permanență de un filon specific românesc. Chiar dacă temele tuturor celor trei părți ale concertului sunt construite pe baza unei serii, nu se poate, totuși, vorbi aici de o muzică strict serială, iar din punct de vedere arhitectonic, formele abordate sunt cele clasice: passacglie, formă tripartită, fugă.

Compus în anul 1966, destinat unui aparat orchestral mare, completat cu „unde Martenot”, *Concertino-ul pentru orchestră* de **Aurel Popa** își justifică denumirea prin valorificarea virtuoză a tehnicii instrumentale, într-o manieră proprie, vădită și prin prezentarea grafică a partiturii în ceea ce privește modalitatea de prezentare a instrumentelor care concură la desfășurarea discursului muzical. Alcătuit din trei mișcări intitulate: *Perpetuum mobile*, *Culori* și *Cavalcadă*, *Concertino-ul pentru orchestră* conține un discurs muzical departe de orice modalitate preconceptută, ce poate fi „comparat, apreciază Ștefan Mangoianu, cu <<dicté-ul>> suprarealist, frizând oniricul practicat adesea cu atâta fantezie de avangarda literară”¹³. Țesătura muzicală concretă prezintă caracteristicile unui agregat ce înglobează fără prejudecăți atât diatonismul tonal, modal, cât și cromatismul tratat în mod liber.

Compusă în anii 1967-1968, lucrarea *Scene pentru orchestră și*

¹¹ Doru Popovici, *op. cit.*, p. 138.

¹² Orchestra la care apelează Marțian Negrea conține, fapt inedit, și 4 buccine în *La* (ad libitum), utilizate în partea a III-a *Bocet*.

¹³ Ștefan Mangoianu, *Concertino pentru orchestră* de Aurel Popa, în *Revista Muzica* nr. 7/1968, p. 12.

*pian*¹⁴ de Dan Buciu este structurată în patru părți cu funcții și dimensiuni diferite, în care „instrumentul solist nu este evidențiat concertistic, prin elemente de virtuozitate, materia sonoră fiind dispersată parcă într-o acțiune scenică (de aici poate și motivația titlului)¹⁵, într-o scriitură cu „rafinamente de tip bartókian și debussyst¹⁶, dar și cu influențe ale „stilului viguros al lui S. Prokofiev¹⁷, în partea a II-a.

Concertul reprezintă o sinteză a diferitelor tipuri atât la nivelul arhitecturii sonore (de ex. combinația de fugă - sonată din P. a II-a, temă cu variațiuni - sonată din P. a III-a, dar și prin caracterul ciclic datorită temelor și motivelor care circulă în cele patru mișcări), cât și în privința conținutului, elementul dodecafonic fiind „mariat cu trăsăturile unui modalism de origine folclorică¹⁸

Concertul pentru orchestră după 1970

În preajma anilor '70 se remarcă o tot mai evidentă cercetare a universului sonor pentru aflarea de noi timbruri, care să slujească unor noi modalități expresive, dar și libertatea de a alege forme arhitectonice care să corespundă celor mai diverse intenții sau sintezele între diferite forme. În *Concertul pentru instrumente de suflat și baterie* (1970) de Sigismund Toduță, bunăoară, caracterul concertant rezultă din reliefaarea unor

grupuri și a anumitor instrumente ce dobândesc uneori rol solistic, lucrarea având, totodată, certe legături cu melosul folcloric românesc, chiar dacă din cele cinci mișcări (*Intrada, Caccia, Recitativo, Ostinato și Finale*) se degajă, așa cum precizează Vasile Herman, „un iz antic prin ambianța modală, dar ... și un parfum autohton obținut din relieful modal al melodiei¹⁹. Având evidente înrudiri cu *Concertul pentru instrumente de suflat și baterie*, nu numai în privința numărului de mișcări, ci mai ales prin folosirea melosului folclorului românesc, *Concertul nr. 4 pentru coarde și orgă*, compus de Sigismund Toduță în 1980, se remarcă, la rândul său, prin puternicul suflu renașcentist care străbate în special partea I, alcătuită din „incatenarea a cinci Ricercari de factură diferită: coralic, imitativ, de tip fantezie avînd menirea de a se *incrusta* în melodica tuturor mișcărilor concertului²⁰.

După 1970, modalități din ce în ce mai deosebite de diversificare stilistică, investigarea unor infrastructuri sonore ce conduc la utilizarea intonațiilor de sferturi de ton sau a unor procedee utilizate în practica folclorică, precum eterofonia, isonul, cât și alte variate tipuri de scriitură muzicală, conduc spre accederea în universalitate a creației de acest gen. Un prim pas a fost făcut, în acest sens, de **Ștefan Niculescu**, una dintre personalitățile artistice de prim rang ale culturii românești contemporane, cu lucrări care l-au impus nu numai în primele rînduri ale componisticii românești

¹⁴ Dan Buciu, *Scene pentru orchestră și pian*, partitură în manuscris. *Scenele* au constituit lucrarea de diplomă la absolvirea clasei de compoziție.

¹⁵ Ruxandra Arzoiu, *Portret Dan Buciu*, în *Revista Muzica*, nr. 3/1994, pp. 28-29.

¹⁶ idem, p. 28.

¹⁷ ibidem.

¹⁸ idem, p. 28.

¹⁹ Vasile Herman în prezentarea LP-ului ST-ECE 02587, editat de Casa de discuri Electrecord, București.

²⁰ idem.

de avangardă, ci și peste hotarele țării, contribuind plenar la formarea și afirmarea școlii românești de compoziție actuale, atât prin propriile creații cât și prin cele ale discipolilor săi. Cu o dublă formație, tehnică și artistică, cercetătorul de riguroasă investigație a formelor, a limbajelor sonore, a curentelor estetice și ideilor de avangardă ale secolului XX, este, totodată, creatorul de partituri complexe în care elementele de bază în făurirea unui limbaj propriu, original, sunt inspirația din folclorul românesc, din muzica europeană sau extraeuropeană, cât și din muzica sacră de inspirație bizantină. Un exemplu remarcabil este și *Concertul pentru orchestră Ison II* (1973), alcătuit din trei structuri muzicale, trei blocuri muzicale care se schimbă și care, reînnoite la fiecare apariție, se succed sau se suprapun, o lucrare diatonică ce se apropie de muzica spectrală, în care spectrul armonicilor este lărgit cu sunete diatonice.

Concertul pentru orchestră Eminesciana III (1976) de **Pascal Bentoiu** propune o compoziție cu un profil special, care o situează între poem, simfonie și concert pentru orchestră.

Literatura concertantă a secolului XX, deosebit de bogată și variată, s-a integrat efervescentelor căutări ale creatorilor de diversificare a formelor, a scriiturii muzicale, a culorilor orchestrale și a instrumentației, implicit a expresivității, căutările și determinările pe terenul muzicii

concertante constituind în continuare, și în cea de a doua jumătate a secolului XX, preocupări ale unor compozitori, care vor încerca să răspundă necesităților mereu crescânde de înnoire a limbajului muzical poate nu în aceeași măsură ca în epocile precedente.

În acest perimetru al schimbărilor și înnoirilor, sintezele genului concertant cu cel cameral și cu cel simfonic sunt din ce în ce mai elaborate, iar în dorința obținerii unor sonorități instrumentale inedite compozitorii români au căutat noi modalități de atac, de emisie, noi combinații timbrale, ceea ce a condus și spre apariția unor noi elemente de notație muzicală, frecvente în multe partituri contemporane. Din păcate, în ultimele trei decenii, genul concertului pentru orchestră a fost, în general, părăsit în România, compozitorii îndreptându-și atenția, cu precădere, spre alte genuri și modalități de organizare a materialului sonor. Fenomenul se datorează poate și faptului că orchestrele simfonice manifestă în prezent o mare rețineră în promovarea unor prime audiții sau în includerea în repertorii a muzicii noi. Viitorul, însă, sperăm că va da câștig de cauză genului concertant, în speță concertului pentru orchestră, întrucât virtuțile expresive ale unor măiestrite alcătuirii orchestrale corespund atât interesului compozitorilor, cât și gustului iubitorilor de muzică.



LITERATURA MODERNĂ
DESPRE ALTERAREA EU-LUI
(E. Ionesco, J. P. Sartre, C. Aitmatov, I. Druță)

MODERN LITERATURE CONCERNING THE EGO CHANGES
(E. Ionesco, J. P. Sartre, C. Aitmatov, I. Druță)

Ludmila BEJENARU,
lector universitar, doctor
Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași, România

*Un nou păcat originar al omului:
acela de a nu exista.*
(Pierre Boisdeffre)

*Oricine poate ajunge un monstru,
latura monstuoasă din noi ne
poate răzbi.*
(Eugen Ionesco)

Invazia datorată progresului, în solitudinea vieții umane a barbariei civilizatorii, când orice *demonic* sparge limitele personalității, subjugându-i conștiința, ne îndeamnă să gândim asupra categoriilor morale și valorilor etice ale vieții. Sentimentele general-umane, însăși lumea, se prăbușesc în prăpastie, deoarece cultura moare, făcând loc civilizației, care-și intră în rol. Pornind de la afirmația lui Paul Tillich despre existența a *diverse demonii* care confirmă raportul dintre *demonic* și istoria spiritului omenesc, vom încerca să demonstrăm prezența, după părerea noastră, în acest timp luciferic, a unor *demonii* precum rinocerita și mancurtisul.

În teatrul lui Eugen Ionesco nimeni nu mai moare de dragoste. Mesajul de iubire al genialului dramaturg francez de origine română este expresia suferinței și tragismul dialectic al vieții. Considerând lumea o "minune îngemănata cu orori" Io-

nescio se află într-o tensionată căutare a existenței, găsirea căreia presupune, în accepția scriitorului, revelația dăinuirii raiului. Pătrunzând în cele mai tainice zone ale ființei umane, creatorul farsei metafizice prezintă oamenii în adevărata lor identitate, dedublându-le personalitatea, și accentuând tragismul și adevărul existenței lor.

Refuzând un singur gen de revoltă, spiritul ionescian manifestă spirit de frondă față de tot ce îngrădește libertatea omului. Personajele lui Ionesco reprezintă drama sufletului, dar și a omului, care rătăcește, o mare parte din viață, pe căile nenumărate și încălcite ale existenței.

Prin personajele sale, plasate într-o epocă plină de tulburări, iluzii, conflicte în care totalitarismul a atacat fibra literaturii, Eugen Ionesco prezintă un lucru pe cât de paradoxal, pe atât de straniu, monstruos și chiar diabolic: *pierderea calităților umane*. "Nimeni n-a tradus mai bine absurdul

ironic și crud al lumii în mijlocul căreia trăim” (Jean d’Armeson), Ionesco apărând în opera sa libertatea și demnitatea umană, dar și ironizând angoasele existențiale.

Coana Pipa din *Ucigaș fără simbrie*, cea care “crește găște publice” și are “o lungă experiență politică”, este un alter ego al gândirii sale:

“Vom face pași înapoi, deci vom fi în avangarda istoriei! ... Nu vom mai coloniza popoare, ci le vom ocupa ca să le eliberăm. Nu-i vom mai exploata pe oameni, ci îi vom face să producă. Munca silnică se va numi muncă patriotică... Totul se va schimba, vă promit. Ca totul să se schimbe, nu trebuie să se schimbe nimic. Numai numele se schimbă, nu și lucrurile... Nu vor mai exista neînțelegeri. Vom ultraperfecționa minciuna”.¹

Eugen Ionesco, conștientizând ridicolul și absurdul relațiilor “caragializate” dintre semeni, apelează la “ionescizarea” evoluției umane, făcându-ne cunoștință cu o diabolică și respingătoare specie umană - *rinocerii*. Prezentă, mai ales, în *Rinocerii* (1960) această categorie de oameni - simbol al forței brutale și al animalității, al dezumanizării și abrutizării societății - este *metaforă simbolică a dictaturii* și a consecințelor ei asupra minții omului, care denotă despersonalizarea ființei umane sub impactul fanatismului ideologic. *Rinocerii* reprezintă expresia esențializată a *rinoceritei* o maladie morală și socială a secolului al XX-lea - o demonie postmodernă bântuită - de *demonul epidemic al dezumanizării și al alienării*.

Rinocerizarea, întruchipată în toate ipostazele sale de funcționarul mic burghez Beranger - un erou

antierou, care a auzit doar vorbindu-se de piesele lui Ionesco, un personaj timid și singuratic, tot timpul bolnav și mahmur de băutura ce face răul fără să vrea sau îl lasă să se răspândească, crezând că greșește mai puțin decât alții - începe de la sentimentul *culpabilității*, care este în concepția primului autor de farse tragice, și semnul lipsei de puritate. Într-un “univers de monștri” Beranger își dorește și el un corn de rinocer “ca să-și rafineze chipul” plat, o “nudităte decentă” precum goliciunea rinocerilor, “o piele groasă” și o culoare atât de magnifică precum acest verde întunecat”,² al rinoceritei. Cu părerea de rău că niciodată nu va fi rinocer, Beranger “*Ei da, sunt un monstru. Un monstru! niciodată nu voi fi rinocer, niciodată, niciodată. Nu mă mai pot schimba. Aș vrea atât de mult aș vrea ... dar nu pot (...)* Sunt ultimul om și voi rămâne așa până la cea din urmă suflare”.³

Un monstru este mai periculos decât un rinocer, iar “ultimul om” este un om cumplit. Eugen Ionesco sacrificând, astfel, un om golit de orice valența axiologică. Moartea sugestivă a personajelor ionesciene nu provoacă milă, pentru că viermii cu chip uman nu merită să trăiască. “Omul fiind deja mort el nu mai este în stare nici de a trăi, nici de a muri”, afirma Beckett.

Contaminați de demonul simptomatic al degradării umane, ieșiți din burta caracatiței dictatoriale, amenințați și agresati sistematic, locuitorii părăsesc calmul plictisitor al orașului de provincie, transformându-se în rinoceri, metamorfozându-se în monștri. Este o lume nemachiată și neîndulcită, adevărată și tragică, paralizată de sentimentul răului și invadată de rinocerită, o lume care se naș-

te în inconștiența nebunului: autorul materializează o “adevărată angoasă colectivă” (Romul Munteanul), un univers paradoxal, obsedant, plin de coșmaruri și de violențe, ce reprezintă umanitatea degradată. Rinocerizarea duce la răsturnarea valorilor și la degradarea normelor existențiale. Întâlnim, la Ionesco, cel de-al doilea pol al existenței umane - polul răului - în care spațiul și timpul sunt scăpate de sub control și sub influența fricii interioare, dar și a paradoxalului tragic, are loc devalorizarea personalității și descompunerea ei până la deumanizare.

Demonicul ionescian, dincolo de paradoxul și de tragismul existențialului, dă senzația de sinceritate absolută a autorului, sinceritate ce dezvăluie adevăruri grave despre o societate dezumanizată, predispusă spre satanism, unde are loc descompunerea personalității.

Afirmând că sufletul ionescian păstra intacte toate spaimile ce se zbăteau în el, Radu Beligan se întreabă: “Este Eugen Ionescu un scriitor al zeflemei nemăsurate, al glumei enorme? Este un iconoclast? Este unul dintre exegeții moderni ai celor mai tragice versete ale bibliei? Este un avangardist? Este un clasic?” vibrând de admirație, că există acel “ceva iar nu nimic”. Eugen Ionesco, “copil al veacului rațional și produs al educației materialiste” după cum se autodefinia, este Uriașul, care nu a știut să facă altceva decât să scrie literatură și să trezească în cititor sau spectator sentimentul libertății, lăsând strigoii sufletului său neodihnit să palpate de neliniști, dar și încercând să domesticească, prin umor, eternul demon al sufletului său.

Și Antoine Roquentin, eroul sartrian din *Greața* are sentimentul că oamenii din orașul imaginar Bouville cu existența lor anostă sunt niște ființe de prisos. “Ei există, dar existența lor nu este o necesitate”.⁴ Asumându-și răul în toate ipostazele sale, eroul unuia dintre cei mai controversați autori ai acestui sfârșit de secol se fixează la început în situația de canalie, de salaud.

Eroul lui Sartre este convins că el însuși este om de prisos, că existența lui nu are nici o justificare. Așa cum în creația Ionesciană *rinocerita* bântuie întreg orașul, și la Sartre greața este prezentă peste tot, confirmând starea de vid existențial a personajului, “nuditatea decentă” berangeriană. La fel ca și Beranger, care-și dă seama că este un monstru, Antoine Roquentin percepe *alteritatea* eului său. Abandonându-și conștiința, eroul sartrian apare și el într-o ipostaza monstruoasă, satanică, dorind într-un sfârșit să se purifice prin creație. Spre deosebire de Beranger, care se considera “ultimul om” convins că așa va rămâne “pînă la cea din urmă suflare”, Antoine Roquentin reușește să depășească starea de somnolență, dar și cea de salaud, încercând o apropiere de reflecția purificatoare. Eroul sartrian “ajunge la conștiința de sine prin actul de creație care traversează absurdul, înlătură obsesia sinuciderii, anulează *greața* și conferă un sens existenței”.⁵

Eroul ionescian - prin tragicul rău, degradat, vulgar - oglindește decăderea omului, care, deseori, nu este decât o larvă a acestei “puternice, clocotitoare lumi”. Discreditaarea valorilor spirituale prin farsa tragică ionesciană, negarea oricărei semnificații a vieții, a existenței, dar

mai ales a omului, este o tragedie a infirmilor fizici, morali și umani, este o înfruntare a absurdului, predominată de oroare și abject, care scoate la iveală *antivaloarea*.

Caracatița dictatorială a dat naștere nu numai *rinocerilor* ionescieni, ci a stimulat și apariția *mancurților* aitmatovieni, *mancurtismul*, acea “renunțare la rădăcini, la fermentii cei mai activi ai conștiinței de sine și ai conștiinței participării la întreaga ființă a omenirii”⁶ constituind, după părerea noastră, o ultima demonie a acestui plumburiu și mediocru final de veac și de mileniu luciferic.

Mancurtismul evocat de Cinghiz Aitmatov în *O zi mai lungă decât veacul* și *Eșafodul*, dar și de Ion Druță în *Clopotnița și Horia*, este demolarea tuturor valorilor într-o lume desacralizată, satanică, în care predomină grotescul și monstruosul, iar “oroarea a devenit cotidiană și cotidianul – oroare” (Sartre).

Cinghiz Aitmatov, psihologul acestei demonii, “pune o chestiune considerată (...) definitivă pentru filosofia actuală: *problema spiritului rupt de ființă și împotrivit ei*”.⁷ Întâlnim la Ionesco, Aitmatov și Druță *un homo ideologicus* despersonalizat de fanatismul ideologiilor, care în permanență a fost educat și crescut în spiritul supușeniei și al execuțiilor docile, a trăit cu frica de oricine, chiar *de nimeni și de nimic*, ajungând la cea mai gravă culpă - *pierderea conștiinței de sine*. Omul contemporan, dezumanizat “prinuciderea memoriei și a ceea ce este personal în om”,⁸ își pierde conștiința de sine, transformându-se în *mancurt*. Jolaman - mancurtul din *O zi mai lungă decât veacul* - nu știe cine este, de unde-și trage rădăcinile, cine-i sunt părinții; el nu se considera ființă

umană. Acesta este tipul care nu poate și nu are nici o șansă să ajungă *personalitate*. Autorul îl prezintă asemeni unui câine, care-și recunoaște doar stăpânul; mancurtul aitmatovian este o jigodie mută (besslovesnaia tvari), veșnic supusă și nepericuloasă; este un sclav care se gândește doar la propriul stomac și pentru care dorința stăpânului este lege.

La Ion Druță, în drama *Horia*, directorul școlii din Căpriana, Nicolai Trofimovici, slujește și el stăpânului - este “omul statului, omul datoriei”, care nu se mișcă de pe poziția sa “nici cu lacrima, nici cu gluma” și raportează sus ori de câte ori crede că trebuie să facă acest lucru (s.n.). Căzând și el în “hăul neaducerii aminte”, nu-i înțelege pe cei care urcă “dealul hleios” pentru a aprinde o lumânare la subsolul Clopotniței din sat.

Și Jolaman, și Nicolai Trofimovici sunt împovărați de *Jugul amneziei istoriei*, opera lui Satan. La sfârșitul secolului al XX-lea ființa umană schiloadă, bolnavă, apatică și nepăsătoare, dezumanizată și dezintellectualizată nu era decât o pseudovaloare cu gusturi mediocre, dar și cu o gândire mediocră, care-și uitase trecutul și al cărei zbor spre viitor nu mai era necesar, pentru ca se pierduse sentimentul cosmic.

Sartre și Ionesco, acești “monștri sacri” ai angoaselor existenței, dar și Aitmatov, rămân, prin explorarea realității derutante și oribile, părinții demoniilor postmoderne - a *rinoceritei și mancurtismului*.

Pe lângă diversele demonii, cum sunt progresul omenirii, capitalismul, naționalismul - *rinocerita și mancurtismul* în cadrul cărora acțiunea demonică *distrugător de formă* constituie, după noi, cele mai

grave, dar și ultimele demonii ale mileniului XX. În vreme ce capitalismul “e o sinteză de creație și distrugere”, iar naționalismul “un izvor de mari valori sufletești și materiale”, dar și “de nedreptăți și de pofte distrugătoare”,⁹ *rinocerita* și *mancurtismul*, credem, ca *forme de viață demonice*, în care predomină *animalitatea* (s.n.) sunt demonii cu o singură valență – cea negativă. Prin această afirmație ne îngăduim îndrăzneala de a ne detașa puțin de noțiunea goetheană a demonicului, conform căreia acesta este “o îmbinare de plus și minus, de afirmare și ne-

gare, de pozitiv și negativ”.¹⁰ În cadrul *rinoceritei și mancurtismului* întâlnim *insondabilul, demonicul distrugător de formă*. Chiar dacă omul din toate timpurile a năzuit spre o evadare din demonism, spre salvare și emancipare, de *rinocerită și mancurtism* se vor elibera doar acei care vor dori să se purifice, deoarece “lumea de acum, care este oribilă, nu constituie decât un moment în lunga devenire istorică” (Sartre) după care, *homo ideologicus*, pornit pe drumul reînvierii și al renașterii, își va recăpăta fața umană și conștiința de sine.

Referințe bibliografice

1. Blaga, Lucian. *Zări și etape*, 283 p.
2. Idem, p.285
3. Cimpoi, Mihai. *Duminica valorilor*. 272 p.
4. Cotorcea, Livia. *În căutarea formei*. Iași: Editura Universității “Al. I. Cuza”, 1995. 335 p.
5. Idem, p. 338
6. Ionesco, Eugene. *Ucișă fără simbrie*, Teatru II. București: Editura Univers, 1995. 270 p.
7. Ionesco, Eugene. *Rinocerii*, Teatru III. București: Editura Univers, 1996. 101p.
8. Idem, p. 102
9. Munteanu, Romul. *Introducere în literatura europeană modernă*. București: Editura ALL, 1996. 171 p.
10. Idem, p.172



Mihaela VLAS



DIE BESONDERHEITEN DES PHANTASTISCHEN IN DEN WERKEN VON E.T.A. HOFFMANN

MANIFESTĂRILE FANTASTICULUI ÎN CREAȚIA LUI HOFFMANN

Ecaterina NECULCEA,

Dozentin am Lehrstuhl für Deutsche Philologie
an der staatlichen Alecu-Russo-Universität Balti

The manifestations of fantasy in the creation of E.T.A. Hoffmann are very different. Fantasy is connected with irony, satire and the grotesque, that are variants of romantic irony, also with the Christian doctrine about the battle of the Almighty God against his rival the Satan, and with the typical motives and characters of fairy tales like sorcerers and sorceresses, transformations, which help the good to get the better of the evil. The most important category of German late romanticism is the division into the real and the unreal ones.

The division of the world, that hurts the main characters, is provoked by the events in the real world: this is revealed by means of language. This idea leads to the conclusion that the philosophical, literary and linguistic factors should be studied together in order to make the reception of E.T.A. Hoffmann's work easier.

Die Literatur jeder Epoche und jedes Volkes weist ihre besonderen Merkmale auf. Sie aufzudecken, bedeutet, den Schlüssel für das adäquate Verständnis der Texte zu finden. Die literarischen Werke sind ein Rätsel, das gelöst wird, erst nachdem das Gedankengut der Zeit angeeignet und die Besonderheiten der Sprache und von deren unterschiedlichsten stilistischen Nuancierungen festgestellt worden sind. In dieser Hinsicht ist jedes Werk einzigartig und seine Rezeption erschwert sich dadurch. Aber das Ergründen des historischen, kulturellen und gesellschaftlichen Werdegangs eines Volkes beseitigt alle Hindernisse und lässt den tieferen Sachverhalt erblicken.

1. Wurzeln des Phantastischen in der Romantik

Die als Protest gegen die Aufklärung konzeptualisierte Epoche der Romantik entwickelt ihre eigene Ästhetik, deren Grundlage die philo-

sophische Lehre von J.G. Fichte bildet. Die Romantiker verstehen schon früh, dass durch die Vernunft, die von den Aufklärern in den Vordergrund gestellt worden ist, keine Veränderungen zu erzielen sind. Die Unmöglichkeit, etwas zum Besten zu wenden, zwingt sie sich in ihr Inneres zu vertiefen, um dort die in der Wirklichkeit verlorengegangene Seligkeit wiederzugewinnen. In den Träumen konnten die Romantiker ihre innigsten Wünsche, Hoffnungen und Bestrebungen leben, ihre Fähigkeiten entfalten. Die Wirklichkeit bleibt ihnen fremd, sie unterdrückt sie durch die Alltagsroutine, die die Menschen in eine Maschine verwandelt. Daher finden sie Zuflucht in ihrer Einbildungskraft, in ihrer Phantasiewelt, die durch das Unheimliche, das Bizarre, das Seltsame, das Irreale, das Surreale charakterisiert wird, anders gesagt, die den Kern des Phantastischen ausmacht.

Aber das Phantastische ist in der Romantik ohne die Wirklichkeit nicht vorstellbar. Sie bilden eine Einheit, zu der das Reale und das Phantastische verschmelzen. Die Verflechtung dieser zwei Pole wurde besonders sichtbar und kunstvoll von den deutschen Romantikern realisiert, obwohl die Erscheinungsformen des Phantastischen oft in der antiken und der mittelalterlichen Literatur auftreten, in denen sie auf engste mit dem Glauben verbunden waren. Erst in der Romantik, dazu trug die romantische Ästhetik bei, wurde das Phantastische als eine besondere Ebene innerhalb eines literarischen Werkes verstanden. Unter dem Einfluss der philosophischen Lehren von J.G. Fichte und der theoretischen Schriften der Brüder Schlegel erfolgt die Teilung in eine objektive und eine subjektive Wirklichkeit, wobei Letztere die Oberhand in dem zweischichtigen Weltbild gewinnt.

2. Allgemeine Charakteristik des Phantastischen im Schaffen von E.T.A. Hoffmann

Die bestimmende Funktion des Subjektiven, das in der Literatur die Form des Phantastischen annimmt, konnte sich von den Fesseln der objektiven Wirklichkeit nicht loslösen und wirkte auch weiterhin wie eine Ganzheit mit ihr zusammen. Unter dem Phantastischen ist die Nichtübereinstimmung mit der Wirklichkeit zu verstehen, die Verschmelzung des Wunderbaren mit dem Realen ist zu der wichtigsten Besonderheit des Schaffens von E.T.A. Hoffmann geworden.

In seinen Werken ist der Übergang aus einer Welt in die andere kaum bemerkbar und erfassbar. Der Zustand der Zeitlosigkeit, in dem sich die handelnden Figuren befin-

den, verbindet sich mit einem anderen. Die Helden werden zu Außenstehern und beobachten die Geschehnisse von außen. Dabei sind die räumlichen Angaben sehr undeutlich, nichtsdestoweniger begrenzen sie das Aktionsfeld der Figuren.

Der Hauptheld ist in den meisten Fällen ein Träumer oder ein Künstler, der kein vollberechtigtes Gesellschaftsmitglied auf Grund seiner Veranlagungen sein kann, weil er seltsame, ungewöhnliche Taten vollbringt, die den Verhaltensnormen nicht entsprechen. Diese Fähigkeiten führen den Helden zu einem unvermeidlichen Konflikt mit dem ihn umgebenden Milieu der Spießbürger, was den Höhepunkt in der Spaltung seiner Persönlichkeit bewirkt. Sein Leben verläuft gleichzeitig in zwei parallelen Welten, die nur selten miteinander in Berührung kommen oder sich gar überschneiden. Auf diese Weise erfolgt die Trennung des Phantastischen von dem Realen, obwohl die Anfänge des Subjektiven tief in der objektiven Wirklichkeit liegen.

Der Übergang von der idealistischen Philosophie J.G. Fichtes (der subjektive Idealismus), die dieser als Wissenschaftslehre bezeichnete, zu dem objektiven Idealismus F. Schellings lässt sich in den Werken der deutschen Früh- und Spätromantiker feststellen. Die philosophischen Lehren bestimmen die wichtigsten Entwicklungstendenzen der Wissenschaften und die charakteristischen Merkmale der Epoche, wie zum Beispiel das Interesse der Künstler, Komponisten und Schriftsteller für das Phantastische, das oft die Form des Subjektiven einnimmt.

Der Einfluss von J.G. Fichtes Thesen über die Einbildungskraft und

das schöpferische Ich und I. Kants Lehre von der Nichterfassbarkeit der Welt, die im Zentrum „das Ding an sich“ hatte, waren für die Entwicklung E.T.A. Hoffmanns zu einem Schriftsteller ausschlaggebend. Er überwindet die Dominanz des Subjektiven und führt in seine Märchen die von ihm auf eine neue Art aufgefasste Wirklichkeit ein. In seinen früheren Werken, Märchen, Novellen, Erzählungen wird die reale Welt als ein Hindernis verstanden, das verhindert, dass sich die Fähigkeiten einer schöpferischen Persönlichkeit im vollen Maße entfalten. Sein Spätwerk weist eine andere Tendenz auf: Das Phantastische bringt die Helden in die Wirklichkeit zurück oder es verliert seine erhellende Funktion und wird so grausam und furchterregend, dass sich die Realität trotz der in ihr herrschenden Ungerechtigkeit als anziehender erweist.

Die Ansichten der Philosophen, die die Romantik prägten, wurden von den Ereignissen in der Realität hervorgerufen, obwohl die Philosophie die wichtigste Stellung dem Subjektiven zuwies. Obwohl die Schriftsteller jener Epoche sich dafür einsetzten, die sie mit der überdrüssig gewordenen Alltagswelt verbindenden Bande zu zerreißen, konnte dieser Vorgang nicht vollzogen werden.

3. Phantasiewelt und Wirklichkeit in den Werken E.T.A. Hoffmanns

Die Unmöglichkeit, sich der realen Welt zu entziehen, wird äußerst eindrucksvoll in den Texten von E.T.A. Hoffmann geschildert. Die Krise der Hauptfigur, die versucht, sich von der realen Welt zu distanzieren und in die subjektive Ebene zu fliehen, um dort Schutz zu finden, steht im Mittelpunkt seines Schaf-

fens. Diese Tatsache zeugt von der Geburt neuer Tendenzen in der Wirklichkeit, die in der Literatur ihren Ausdruck gefunden haben.

Die Kluft, die zwischen dem Poeten und seiner Umgebung liegt, wird durch die Prioritäten der Gesellschaft gebildet und diese vertiefen ihrerseits die Gegensätze. Die Unzufriedenheit und die Hoffnungslosigkeit, die die Epoche der Romantik prägten, waren Fesseln, die von den Schriftstellern nicht zerrissen werden konnten. Sie waren weder im Stande, ihre tiefsten und sehnlichsten Wünsche zu verwirklichen, noch dazu, ihre Fähigkeiten zu entfalten, noch gesellschaftliche und politische Missstände zu beseitigen. Aber all diese Faktoren eröffneten vor den Romantikern neue Horizonte.

Die Künstler wendeten sich dem Inneren des Menschen zu. Dort fanden sie Zuflucht für ihre Träume, dort konnten sie das Gewünschte tun, um nur selten in die Wirklichkeit zurückzukehren. Für E.T.A. Hoffmanns Werke ist die absolute Trennung der Realität von der inneren Welt nicht kennzeichnend.

Die Figuren in seinen Texten sehen die Nichtvollkommenheit ihrer Umgebung und vertiefen sich in ihr Gefühlsleben, versuchen dort Kräfte zu finden, um die geistige Ausgeglichenheit herzustellen, die immer wieder durch die Ungeordnetheit der Außenwelt zerstört wird. Das Ungleichgewicht wird desto stärker, je mehr sich die Helden ihrem Inneren zuwenden, denn je größer die Macht der Phantasie über ihnen ist, desto unerträglicher erscheint die Ungerechtigkeit des Diesseits, desto verständlicher wird die Nichtrealisierbarkeit des Erhofften.

Die Mauer, die das Innere vom Äußeren trennt, kommt dem Träumer, der von den Gegensätzen gequält wird, unüberwindbar vor. Der seelische Zwiespalt treibt den Studenten Anselmus („Der goldene Topf“), den Schauspieler Giglio („Prinzessin Brambilla“), den Dichter Balthasar („Klein Zaches, genannt Zinnober“) und den Kapellmeister Johannes Kreisler („Lebensansichten des Katers Murr“), die als Außenseiter in der „normalen“ Welt betrachtet werden, in den Wahnsinn. Nur wenige können dieser Gefahr widerstehen und ihr schließlich entinnen.

Durch diese Tatsache lassen sich die Ansichten des Autors aufdecken: Es ist unmöglich, nur in einer, in der subjektiven Welt zu leben. E.T.A. Hoffmann lässt die Hauptfigur in die reale Ebene zurückkehren, um ihre Bedeutung für den Menschen hervorzuheben, ohne dabei die Rolle des Surrealen abzulehnen.

4. *Wechselspiel zwischen dem Phantastischen und dem Realen in dem Märchen*

„Der goldene Topf“

Eine der ersten literarischen Schöpfungen E.T.A. Hoffmanns ist das Märchen „Der goldene Topf“, dem der Autor selbst eine wichtige Stellung in seinem Schaffen zugewiesen hat. In diesem Text finden viele Merkmale ihren Ausdruck, die sich im Spätwerk des Verfassers zu erkennen geben. Im Text des deutschen Romantikers nimmt das kaum erkennbare Verlegen der Handlung aus der realen Sphäre in die Ebene des Phantastischen die zentrale Stellung ein.

Der Student Anselmus stopft seine Pfeife „von dem Sanitätsknastrer“ [9, 137], zündet sie an und denkt an sein böses Schicksal, das ihm ge-

genüber so unbarmherzig ist und viel Unglück bringt. Er wird aber aus seinen Tagträumen herausgerissen durch die seltsamen Laute, die er wahrnimmt, und die geheimnisvollen Wesen, die goldgrünen Schlangen, die um ihn spielen.

Stellen wir den Zusammenhang zwischen der Ursache und der Wirkung der beschriebenen Handlung fest: Das Rauchen liegt noch auf der realen Ebene, das Erscheinen der mysteriösen Gestalten ist die Sphäre des Imaginären. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die goldgrünen Schlangen Trugbilder sind, die durch den Rausch hervorgerufen wurden, anders gesagt die Visionen seines betäubten Verstandes waren. Der Übergang aus einer Wirklichkeit in die andere ist kaum spürbar, denn alle Handlungen des Studenten werden aufs Ausführlichste beschrieben. Die Detailtreue wird zu einem Verfahren, mit Hilfe dessen das Phantastische eingesetzt wird, auch bei der Wiedergabe seiner Gedanken. Wenn auch die zeitlichen Parameter des Vorgangs in Betracht gezogen werden, wird es klar, dass Anselmus, vertieft in seine traurigen Überlegungen, genug Zeit hatte, damit die Wirkung des Tabaks zum Vorschein kommen konnte. Nach einer Weile sieht der Hauptheld die im Holunderbusch spielenden Schlangen, als der Tabakrausch seine Sinne noch benebelt.

Aber die Funktion der Zeit in dem Märchen ist noch nicht erschöpft. Die Zeitspanne, die das Rauchen des Tabaks bis zum Erscheinen der Schlangen einschließt, ist relativ lang, eine Handlung wird folglich von der anderen fast völlig unabhängig, und das Spiel der rätselhaften Schlangen gilt aus diesem Grunde als

eine Erscheinungsform des Phantastischen.

Die von Anselmus gewahrte Welt wird so beschrieben, dass sie als real gesehen wird. Die imaginäre Welt wirkt auf verschiedene Sinnesorgane des Studenten. Zuerst hört er unbestimmte Laute, „ein sonderbares Rieseln und Rascheln“ [9, 140], „das Gelispel und Geflüster und Geklingel“ [9, 140], die sein Gehör reizen, dann sieht er Schlänglein, deren Färbung sich stark von dem grauen Umriss der Stadt abhebt, und bemerkt die blauen Augen des einen von ihnen. Die grellen Nuancen fallen sofort auf und werden zu Reizen der Sehorgane Anselmus'. Das Tasten und Schmecken wird außer Acht gelassen. Desto stärker tritt die Bestimmung der Laute und vor allem der Farben im Märchen hervor.

Wichtig ist ein anderes Gefühl, dem keiner der Sinne entspricht, das aber eine entscheidende Rolle für den Handlungsablauf spielt. Als der Student das blauäugige Schlänglein erblickt, wird er von ihm angezogen und von plötzlicher Liebe zu ihm überwältigt. Die Liebe zu dem verzauberten Mädchen Serpentina hilft ihm, alle Hindernisse zu überwinden und sein Glück im Reiche Atlantis zu finden.

Der literarische Text im Unterschied zum Gemälde oder zum Musikstück wird mit Hilfe der Einbildungskraft des Lesers verstanden. Die Bilder, die Wirklichkeit widerspiegelnd, bezaubern die Sehorgane, weil die geschaffenen Gestalten als Varianten der schon in der Realität existierenden betrachtet werden. Die Musik erzeugt Laute, die zu Reizen des Gehörs werden und sich schließlich in die Vorstellungen von den wirklichen Gegenständen verwan-

deln. Die Literatur wird als eine höchst abstrakte sprachliche Kunst aufgefasst, die die Phantasie in noch größerem Maße in Anspruch nimmt, im Vergleich zu den anderen Künsten.

In der Romantik verschmelzen Musik, bildende Kunst und Literatur zu einer Ganzheit. E.T.A. Hoffmann, der selbst ein ausgezeichneter Karikaturist, begabter Kapellmeister und talentierter Komponist war, verbindet sie in seinem Märchen „Der goldene Topf“, was sich auf der stilistischen Ebene am deutlichsten veranschaulichen lässt. So stehen die Laute, die die Bewegungen der Schlänglein hervorrufen, für Musik, Farben deuten auf die Malerei hin im Rahmen eines literarischen Werkes.

Die Verbindung von Seh-, Hör- und Geruchswahrnehmungen und seelischen Regungen des Haupthelden, der durch sie die ihn umgebende Welt empfindet, wird zu einem der wichtigsten Merkmale des Phantastischen im Schaffen von E.T.A. Hoffmann. Der Anstoß aus der Wirklichkeit (das Rauchen der Pfeife) verändert seine traurige Stimmung und macht das Erscheinen der geheimnisvollen, unheimlichen, phantastischen Visionen möglich. So spielen die Sinne des Studenten ihm einen Streich, sie täuschen ihn und versetzen ihn in die Phantasiewelt.

In Anselmus' Einbildung und Weltauffassung wechseln sich die Realität und das Phantastische ständig ab, sie bilden dadurch ein Gesamtbild von ästhetisch schönen Taten. Die Farbpalette und die lautliche Vielfalt dringen in die Phantasie des Helden und verhelfen zu der Entwicklung seiner inneren Leidenschaften, starker Gedanken und starker Gefühlsausbrüche. Dabei hat die

Entwicklung von ungewöhnlichen Gefühlen und Gedanken nicht einen statischen Charakter, wobei die Beschreibung der Natur ihren Beitrag dazu leistet. Die Gedanken des Studenten entsprechen der in der Natur herrschenden Stimmung, die düsteren Farben werden zu den fröhlichen gelbgrünen Tönen, die das gehobene, noch unergründete Gefühl der Liebe symbolisieren.

Als eines der wichtigsten Mittel zum Ausdruck des Phantastischen bei E.T.A. Hoffmann gilt der Übergang von der Realität zur eingebildeten Wirklichkeit, der durch die Einwirkung auf die Sinnesorgane des Haupthelden realisiert wird. Die miteinander verbundenen Sinne Gehör und Sehkraft machen ein Bündnis der Künste aus, das sowohl für die Frühals auch für die Spätromantiker ausschlaggebend war. Die Gründe dieses Zusammenwirkens liegen in den philosophischen Lehren des 17. und 18. Jahrhunderts, die die Erneuerung der künstlerischen Formen forderten.

Außerdem zu nennen ist der Rückgriff des Schriftstellers auf die Laute und Farben. In seiner philosophischen Lehre betonte F. Schelling nachdrücklich, dass es notwendig ist, einen neuen Typ des literarischen Werks zu schaffen, in dem die besonderen Merkmale der Musik und der Malerei miteinander verbunden sind. So werden in einem literarischen Text die Merkmale verschiedener Künste, die dem Autor des Märchens nah waren, vereint.

Die Gerüche und Düfte, die vom Studenten wahrgenommen werden, werden dem bildlichen Ausdruck des Schriftstellers nach zur Sprache, wenn sie die Liebe aufflammen lassen: „Der Duft ist meine

Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet“ [9, 141]; „der Hauch ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet“ [9, 142]. Bei dem Erscheinen der Schlanglein empfindet Anselmus alles viel intensiver, die Gerüche, den wehenden Abendwind und die Glut der Sonnenstrahlen. Der durch die dunkelblauen Augen Serpentina verzauberte Student spürt einen starken emotionalen Schwung, der die Gefühle Anselmus' zu Serpentina veräußerlicht.

Die Liebe hat die Hauptfigur noch nie vorher überwältigt. Seine innere Begeisterung bildet einen Kontrast zu dem grauen Dresden. Dass seine seligsten Wünsche nicht in Erfüllung gegangen sind und dass sein Schicksal immer böse zu ihm ist, hat keine Bedeutung mehr, bereitet ihm keine Sorgen mehr, denn nur ein einziger Blick in Serpentina's Augen verändert seinen Gemütszustand und weckt in ihm Liebe. Ihr geheimnisvolles und unerklärliches Verschwinden führt ihn zu einem erneuten Zusammenprall mit der fremdgewordenen Wirklichkeit.

Die reale Welt wirkt farblos im Vergleich zu der bunten Welt der Schlangen. Diese ausgedachte, nur in der Vorstellung vorhandene Welt steht dem traurigen Alltag gegenüber und bringt Leben, Bewegung, Reichtum an Farben und Gerüchen in die Seele des träumerischen Studenten.

Wenn Serpentina in den Wellen der Elbe verschwindet, erstarren Anselmus' Sinne. Die Farben verblassen, die Laute werden leise und verstummen allmählich, der Duft wird vom Winde verweht. Es bleibt nur der Schmerz, der den Verlust des Glückes andeutet.

Eine besondere Ausdruckskraft verleihen dem Märchen die lautmalerischen Verben „schwingen“, „schlängeln, „schlingen“, die substantivierten Verben „Hinundherflattern“, „das Gelispel und Geflüster und Geklingel“ [9, 140] und Substantive mit besonderer lautmalerischer Konnotation „Dreiklang“, „Kristallglöckchen“ [9, 141]. Sie verstärken die Einwirkung des Beschriebenen und veranschaulichen am deutlichsten den Zustand des Studenten. Die Wiederholung der Laute gibt die Geräusche wieder, die der Student im Holunderbusch wahrnimmt.

Die graue und freudenlose Realität wird der bunten, an Lauten und Gerüchen reichen Phantasiewelt gegenübergestellt. Die Onomatopoeik wird zur Differenzierung der Wirklichkeit und der imaginativen Ebene, die durch die Bewegungen und die „Sprache“ der mysteriösen Wesen wiedergegeben wird. Das starke Gefühl, das durch das Erscheinen der Schlangen erweckt wird, wird durch Symbole angedeutet, die seine Sinne völlig in Anspruch nehmen. Trotz dieser Unterschiede sind die Grenzen zwischen den Welten verschwommen, undeutlich. Das erreicht E.T.A. Hoffmann durch die „Sprünge“ aus einer Wirklichkeit in die andere.

5. Erscheinungsformen des Komischen in ihrer Relation zum Phantastischen

In den Werken der Romantiker wurde das Phantastische zu der konstituierenden Komponente, weil es den verdichteten Ausdruck des romantischen Ideals ausmachte. Aber es entwickelte sich aus der Realität und wurde dadurch auch mit dem Komischen verbunden. Durch die

verschiedenen Formen des Komischen wurde wie durch ein Prisma die Wirklichkeit wiedergegeben.

Eine besondere Rolle spielt das Komische in dem Märchen von E.T.A. Hoffmann „Klein Zaches, genannt Zinnober“. In diesem Werk verbinden sich nach A.V. Karel'skij Humor, Ironie, Satire, Sarkasmus und die phantastische Groteske [8, 30, 32].

Als Ausgangspunkt bei der Untersuchung der Erscheinungsformen des Komischen in der Erzählung des deutschen Schriftstellers dient die Klassifikation von L.V. Borté [6, 82-90]. Demzufolge bestimmt die Forscherin das Komische als einen Gattungsbegriff, der Humor (mitleidiger Spott), Ironie (Auslachen), Satire (Anprangerung), Sarkasmus (höhnisches Auslachen), Parodie (komische Wiedergabe eines fremden Stils, seine Übertreibung), Groteske (phantastisches übertriebenes Auslachen) umfasst. Der Inhalt des letzten Begriffs macht im Wesentlichen das phantastische Element aus. Daraus folgt, dass das Komische aufs Engste mit dem Phantastischen verbunden ist.

Das Phantastische offenbart sich in der für E.T.A. Hoffmann typischen Einführung des Ich-Erzählers, der als Verfasser des Aufgeschriebenen fungiert. „Das letzte Kapitel“, das mit den wehmütigen Bitten des Autors beginnt, ist eine Art „lyrisches Intermezzo“, worin der Schriftsteller mit dem Leser direkt spricht und seine Anmerkungen zu dem Geschehen gibt. Zu diesem Verfahren greift er auch in dem Märchen „Der goldene Topf“ in der abschließenden zwölften Vigilie: „dass ich sie ... auf dem Papier, das auf dem violetten Tische lag, recht sauber und augen-

scheinlich von mir selbst aufgeschrieben fand“ [8, 249], und es wird zu einer stilistischen Besonderheit der Narration.

Im Märchen, einer phantastischen Gattung, ist der Einsatz dieses Verfahrens gerechtfertigt. Aber in der schöpferischen Welt E.T.A. Hoffmanns bekommt es einen besonderen Inhalt. Der gehobene Stil, wenn sich der Schriftsteller an den Leser wendet, wird durch komplexe Satzstrukturen erreicht, verwandelt sich aber unter seiner künstlerischen Hand in sein Gegenteil, in das Komische.

Zwischen dem Ich-Erzähler, durch dessen Figur das Komische in den Text eindringt, und den beschriebenen Ereignissen besteht eine Distanz, die als „romantische Ironie“ bezeichnet wird. Einer der Theoretiker der Romantik, Friedrich Schlegel, definiert sie in seinem Aufsatz „Rede über die Mythologie“ als „diese[n] wunderbare[n] ewige[n] Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“ [4, 51], der russische Literaturforscher A.V. Karel'skij versteht unter diesem Begriff die Einstellung des Autors zu der Wirklichkeit und seinem Werk: Der Künstler ist insofern der Herr und der Richter über alles, so dass er mit Ironie nicht nur die Welt, sondern auch die Kunst, seine künstlerische Fähigkeiten und die Wahrheit des Daseins betrachten kann [8, 12].

Der Ernst, das Phantastische und das Komische verflechten sich besonders bei der Aufzählung aller möglichen Erscheinungsformen des Ungewöhnlichen wie „merkwürdige Taten“, „so viel Wunderliches, Tolles, der nüchternen Vernunft Widerstrebendes“, „seltsame Gestaltungen“ [8, 430]. Ihre Anhäufung wird durch das Auftreten des „spukhaften Geistes, Phantasmus geheißen“, bedingt,

dessen Wesen „bizarrr“ [8, 431] wirkt. Die Bitte des Erzählers, das Gelesene „mit recht heiterem Gemüt [sich] gefallen [zu] lassen“ [8, 431], deutet darauf hin, dass das phantastische Märchen nicht ernst genommen werden muss. Aber aus den verborgenen Zusammenhängen lässt sich schließen, dass der Text auch anders agieren kann.

Die Ironie, mit der der Schriftsteller den Leser behandelt, ermöglicht, die Grundidee zu fassen. Der Leser muss nicht einfach lachen, er muss das Wunderbare aus dem Märchen mit dem real Stattgefundenen vergleichen, um die Wirklichkeit nüchtern einzuschätzen.

Die lexikalische Seite des Textes macht Folgendes deutlich: die „romantische Ironie“ tritt nirgendwo so deutlich in Erscheinung wie im letzten Kapitel, das eine Synthese von allen Formen des Komischen darstellt.

E.T.A. Hoffmann greift wieder zu einem ungewöhnlichen Verfahren. Er benennt die Kapitel auf eine nicht traditionelle Weise, dem neunten Kapitel folgt nicht das zehnte, sondern „Das letzte Kapitel“. Dieselbe Methode verwendet der Schriftsteller auch im Märchen „Der goldene Topf“, in dem das Kapitel „Vigilie“ heißt. Das Komische wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Benennung „Das letzte Kapitel“ dem Leser das heranrückende Ende der Lektüre ankündigt.

Der Titel hat aber noch eine Funktion. Der Leser wird in Kenntnis gesetzt, dass sich der Verfasser der Phantasie „zu sehr“ [8, 431] hingab, wodurch die negative Konnotation des Satzes verstärkt wird. Das bedeutet, dass der Schriftsteller sein Werk „von der Seite“ betrachtet, und

zwar von der Position des „geliebten Lesers“, und von dort aus, auf die Besonderheiten seiner Erzählweise hinweist. Dieses Prinzip ist die Grundlage für die „romantische Ironie“.

Das Komische erscheint auf allen Ebenen des Textes und verbindet sich mit dem Phantastischen, das in dem Werk „Klein Zaches, genannt Zinnober“ seltener vorkommt als in dem Märchen „Der goldene Topf“. Aber auch hier spielt das Zauberhafte eine wichtige Rolle. Die guten Zauberer und Feen mischen sich in die Handlung ein, sie helfen den Leidenden, belohnen die Hilfsbereiten und führen alle zum Siege des Guten.

Die Fee Rosabelverde hilft dem abscheulichen Wechselbalg Zaches, indem sie ihn mit magischen Kräften versieht. Die Zentralfigur des Märchens wird als „der kleine Däumling“ [8, 298], „ein gespalteter Rettich“ [8, 299] „das böse Alräunchen“ [8, 300] beschrieben. Alle diesen Charakteristiken deuten auf seine Nichtigkeit hin, die durch das Adjektiv „klein“ im Titel verstärkt wird. Er wird „klein Zaches“ genannt, nicht nur, weil er klein von Statur ist, sondern auch, weil seine Kenntnisse gering sind, weil er keine Verdienste vor dem Staat hat und weil seine menschlichen Eigenschaften ihn nicht als Persönlichkeit auszeichnen.

Zaches stört das Glück anderer, eignet sich die fremden Errungenschaften an. Er ist die Person, ohne die alle poetischen Naturen, Schöpfer, Künstler erleichtert aufatmen würden. Seine Figur steht symbolisch für das Spießbürgertum, das sich wichtig tut, um dadurch die Notwendigkeit seiner Existenz zu beweisen. Die Beschreibung seines Äußeren, so wie ihn der Leser am

Anfang und am Ende des Märchens sieht, als die Wirkung der magischen Kräfte nachgelassen hat, macht ihn zu der Gestalt, in der das Grotteske am deutlichsten hervortritt.

Das Märchen „Klein Zaches, genannt Zinnober“ enthält mehrere Formen des Komischen. Dazu gehören Ironie, Satire, Grotteske, die alle Schichten des Erzählens durchdringen. Der Gebrauch der expressiv gefärbten Lexik und der komplexen Satzstrukturen schafft eine gehobene Aura, die sofort nivelliert wird, weil die beschriebenen Figuren niedrige Wünsche und kleinliche Bestrebungen haben. Der Blick von der Seite, der Blick aus der Position des Lesers auf die Ereignisse, den der Schriftsteller aktiv in seinem Werk einsetzt und der besonders ausdrucksvoll im letzten Kapitel zum Vorschein kommt, konzentriert sich in der „romantischen Ironie“. Im Mittelpunkt des Textes steht die groteske Figur des kleinen Zaches, in der sich die phantastischen Züge mit den komischen vereinen, die die Absurdität des Lebens widerspiegelt. Die Verschmelzung des Phantastischen mit dem Realen, die in allen Werken E.T.A. Hoffmanns vorhanden ist, verwandelt sich im Märchen in die Antithese der Schein und das Wahre.

6. Christliche Motive und das Phantastische im Roman „Die Elixiere des Teufels“

Die künstlerische Welt E.T.A. Hoffmanns beeindruckt durch ihre Vielfalt, die oft durch innere Gegensätze des Dargestellten bedingt wird. Die Handlung, die sich gleichzeitig in zwei Welten abspielt, wird oft als Zersplitterung, Inkompatibilität der Bestrebungen des romantischen Helden, des Dichters oder des

Komponisten mit den Gesetzen des Alltags verstanden.

Das Dasein, dessen Schilderung im Schaffen des romantischen Schriftstellers einen wichtigen Platz einnimmt, ist komplex: In ihm wird der Kampf geführt zwischen dem Guten, das das Schöne schafft, das dem Ideal gleichgestellt wird, und dem Bösen, das die letzten Lichtstrahlen der Hoffnung zu vernichten sucht, die geheimen Wollüste aufdeckt, die Konventionen bricht, Lüge und Täuschung verbreitet. Das Interesse für die „nächtliche“ Seite der Existenz und die „dunklen“ Seiten der menschlichen Natur lässt sich bei den Romantikern der Jenaer und der Heidelberger Schule aufzeigen. Das Geheimnis, das von der Nacht geschaffen und gehütet wird, tritt zutage als Leitmotiv des Romans „Die Elixiere des Teufels“, des ersten umfangreichen Werks E.T.A. Hoffmanns.

Der Roman handelt vom Leben des Mönchs Medardus, von seiner Geburt bis zu seinem Tod. Die Aufhellung und die Reinigung der Kinderseele von den vererbten Lasten wechseln sich mit dem moralischen Fall des Mönchs ab, weil er infolge einer Mordtat zum Sünder wird.

Ein wichtiges Charakteristikum des Werkes ist das Doppelgängermotiv, das aufs Engste mit dem Spiel zusammenhängt. Jeder Doppelgänger wird zu einem Schauspieler, der sich für einen anderen ausgibt und der seine Rolle vorzüglich spielen muss, damit er nicht entlarvt wird. Dieses Motiv wird im Spätwerk E.T.A. Hoffmanns besonders produktiv, der Titel der Erzählung „Die Doppelgänger“ macht darauf aufmerksam.

Nach dem Eintritt in die Welt begegnet der Mönch Medardus dem ihm sehr ähnlich aussehenden Grafen Viktorin. Er wird zu seinem Doppelgänger, als die sich einmal überkreuzten Wege zu einer Reihe von Verwechslungen führen. Die Verwirrung, die dadurch entsteht, bildet eine phantastische Ebene im Werk.

Das Phantastische als solche ist anderer Natur als in den Märchen „Der goldene Topf“ und „Klein Zaches, genannt Zinnober“. Das Unbewusste, das in den Vordergrund gestellt wird, und die Unsicherheit, die von dem Verwirrspiel der Doppelgänger herrührt, verbinden sich mit der christlichen Lehre von Gott und seinem Antipoden, dem Teufel.

In der Legende, die der ältere Mönch Cyrillus Medardus erzählt, tritt der Widersacher persönlich auf, und der Erzähler der Mönch unterstreicht, dass er sich jeden Kommentars enthalten wird, um seinem Glaubensbruder alles zu offenbaren, was er aus den vorhandenen Dokumenten erfahren hat. Dadurch versucht er seine Erzählung glaubwürdig wirken zu lassen.

Aus seinen Worten wird klar, dass der Teufel, der „Widersacher“ genannt, den heiligen Antonius in der Wüste versuchte. Der Heilige steht dem Satan gegenüber und kann sich nur durch fromme Betrachtungen, „strenges Fasten“ und „standhaftes Gebet“ [2, 36] gegen seine Macht wehren. Der Teufel setzt alles ein, um den Heiligen in seine Gewalt bringen. Er trägt einen seltsamen zerrissenen Mantel, um die Aufmerksamkeit des Heiligen auf sich zu lenken, lächelt „höhnisch“, um das Interesse für seine Person zu erwecken, und zeigt wie zufällig die Flaschen-

huse, damit Neugierde und Lüsternheit den Einsiedler packen sollen.

Bruder Cyrillus appelliert wiederholt an die Autorität des von ihm sorgfältig aufbewahrten Dokuments, um seine Zuverlässigkeit noch einmal zu betonen. Daraus folgt, dass der mehrmalige Versuch die Vision des Heiligen durch alte Urkunden als eine reale Tatsache darzustellen, Misstrauen provoziert. Die mysteriösen Ereignisse, die für die meisten Kapuziner ein Geheimnis bleiben, können den Glauben weniger erfahrener Mönche erschüttern. Je nachdrücklicher Bruder Cyrillus über die Echtheit der Dokumente spricht, desto stärker wird der Zweifel an seinen Worten und desto tiefer dringt er in das Bewusstsein des Bruders Medardus. Und wenn die Bilder der Qualen des heiligen Antonius nicht so grausam wären, würde er die Flasche mit dem gefährlichen Inhalt sofort öffnen, denn mit den Worten seines Lehrers eignete er sich auch die in ihnen versteckte Duplizität an, ob die Legende über die Versuchung des heiligen Antonius eine wahre oder eine lügenhafte Begebenheit schildert, anders gesagt, ob sie eine nur in der Einbildung des Bruders Cyrillus existierende phantastische Geschichte ist.

Daraus folgt, dass die Beweise für die Authentizität der Dokumente einerseits und der unheimlich-rätselhafte Charakter der Legende andererseits die Mittel zum Ausdruck des Phantastischen sind.

Im Roman „Die Elixiere des Teufels“ wird ein neuer Typ des Phantastischen eingeführt. Es verbindet sich mit dem christlichen Glauben, in dessen Zentrum der Kampf des Guten gegen das Böse steht. Diese Auseinandersetzung wird in

dem Werk thematisiert. Das Übel nimmt die Gestalt des Widersachers an, das Gute verkörpert der heilige Antonius. Diese Dichotomie bildet den Kern des Phantastischen im Roman. Es ist zu unterstreichen, dass es zwischen den Gliedern dieser Dichotomie eine feste Grenze gibt, was dieses Werk grundsätzlich von den Märchen unterscheidet. Der Widersacher oder Teufel setzt die Handlung in Bewegung, nimmt aber an ihr unmittelbar nicht teil. Aus den im Roman beschriebenen Ereignissen lässt sich nicht feststellen, ob es ihn wirklich gibt oder nicht, weil über seine Tätigkeit die handelnden Figuren aus den Worten anderer Personen erfahren. Wahrhaftig und unwahrscheinlich sind neue Kategorien, die in diesem Zusammenhang beachtet werden müssen. Die Tatsachen, die abwechselnd die eine oder die andere These bestätigen, schaffen im Werk eine phantastische Aura.

Die Erscheinungsformen des Phantastischen im Schaffen von E.T.A. Hoffmann kennzeichnen sich durch eine bedeutende Mannigfaltigkeit. Das Phantastische, als Phänomen, verbindet sich mit Ironie, Satire und Grotteske, die Variationen der romantischen Ironie darstellen, mit der christlichen Lehre über den Kampf des Allmächtigen mit seinem Gegner, Satan, und nicht zuletzt mit den typischen Motiven der Zaubermarchen, wie z.B. dem Vorhandensein von Zauberern und Feen, die zahlreiche Verwandlungen vollziehen, dem Überwinden der Hindernisse und dem Sieg des Guten. Die wichtigste Kategorie, die den Werken des deutschen Spatromantikers zu Grunde liegt, ist die Duplizität der Welt, die Einteilung des Daseins in eine reale und eine phantastische

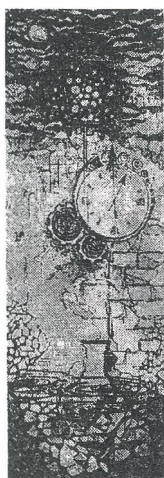
Wirklichkeit. Dabei wird die Vorrangigkeit keiner der beiden betont, die eine geht in die andere über, so dass es zu einer gegenseitigen Wechselwirkung kommt.

Die Zersplitterung der Welt, die den Hauptfiguren seelische Schmerzen zufügt, wurde von den Ereignissen in der objektiven Wirk-

lichkeit hervorgerufen und fand die Widerspiegelung in der Sprache, was uns zur Überzeugung führte, dass die philosophischen, literarischen und sprachlichen Faktoren als eine Gesamtheit untersucht werden mussten, um die Rezeption der Werke des unvergleichlichen Schriftstellers E.T.A. Hoffmann zu erleichtern.

Literaturliste

1. Braun, P. E.T.A. Hoffmann: Dichter, Zeichner, Musiker. Erste Auflage. Düsseldorf, 2004.
2. Hoffmann, E.T.A. Die Elixiere des Teufels. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur. Berlin, 2000.
3. Lachmann, R. Erzählte Phantastik: zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Erste Auflage. Frankfurt am Main, 2002.
4. Schlegel, Friedrich. Gespräch über die Poesie. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur. Berlin, 2000.
5. Wührl, Paul-Wolfgang. E. T. A. Hoffmann: Der goldne Topf. (Erläuterungen und Dokumente Bd.101 [2]). Stuttgart, 1982.
6. Бортэ Л.В. Многообразие языковых способов создания комического (на материале текста из «Мертвых душ»)// «Структурно-семантический анализ единиц языка»: межвуз. сб. научных трудов — Тула, 1994. — с.81-94.
7. История немецкой литературы в 5 томах. Под ред. Н.И. Балашова, Р.М. Самарина, С.В. Тураева. т. 3, М., Наука, 1966. — 586 с.
8. Немецкая романтическая повесть. Сборник. Сост. А.В Карельский. — М.: Прогресс, 1977. — 600 с.
9. Немецкая романтическая сказка: Сборник. Сост. А.Б. Ботникова. — М.: Прогресс, 1980. — 470 с.
10. Шеллинг Ф. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.—496 с.



Ionela CARP



КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ЗЛАТЫ ТКАЧ. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

*CONCERTO FOR PIANO AND SYMPHONIC ORCHESTRA WRITTEN
BY ZLATA TKACH. HISTORY OF CREATION AND GENERAL
FEATURES OF COMPOSITION*

Алена ВАРДАНЯН,

старший преподаватель

Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств,
Кишинев

The author of this article offers interesting information about how Z. Tkach's famous concerto has been created. She presents a detailed analysis of the Concerto's dramatic nature, its particularities of form and the variety of subjects. The author tries to generalize the features of Z. Tkach's musical style, employed in the latest period of her artistic work.

В истории развития жанра фортепианного концерта в Молдове одним из ярких событий последнего десятилетия стало появление Концерта для фортепиано и симфонического оркестра Златы Ткач. Оно было продиктовано целым рядом причин и, в первую очередь, не только творческой потребностью автора, но и возникшей удачной исполнительской ситуацией. Концерт сразу нашёл своего слушателя и был тепло принят публикой.

Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром Златы Ткач – одно из самых значительных её сочинений за последние годы жизни. Впервые исполненный на ежегодном фестивале современной музыки («Zilele muzicii noi») в 2002 году в исполнении молодого пианиста А. Тимофеева в сопровождении симфонического оркестра национальной филармонии им. С. Лункевича под управ-

лением В. Дони, он снова был включён в программу филармонического концерта, прошедшего в дни столетия еврейского погрома в Кишинёве (апрель 2003 г.). Тогда трактовка его пианисткой Раймондой Шейнфельд показала всю глубину и потенциальное богатство образной палитры Концерта.

Работу над ним композитор начала в 2001 году и завершила в 2002 г. Это не было первым её обращением к жанру концерта: она уже создала произведения, составляющие вершину её инструментального творчества. Первым из них стал Концерт для скрипки, струнных и литавр, написанный в 1971 г. Основой для его создания послужили традиции национальной скрипичной исполнительской школы – как академические, так и пришедшие из молдавского фольклора, из искусства лэутаров. Произведение было написано после трагического события в жизни

Златы Ткач – утраты матери, и глубина скорби, драматического переживания с особой силой воплотились в характере музыки.

В 1989 г. Злата Моисеевна вновь обращается к данному жанру: пишет «Концерт для двух исполнителей на флейтах». Столь необычное название связано с тем, что автор использует в нём три разновидности инструмента в трёх его частях - соответственно большую, малую и альтовую флейты. Это произведение занимает особое место в творчестве композиторов Молдовы, представляя собой первый опыт подобного рода. Уникальный и неповторимый по замыслу, этот Концерт, посвященный памяти трагически погибшего незадолго до этого отца, своим мемориальным характером несомненно перекликается со Скрипичным. Тема смерти, скорбных размышлений, сложных эмоциональных и психических состояний разрабатывается в Концерте, проявляясь в звуковой атмосфере молдавских дойн, еврейских песен и танцев.

Перу композитора принадлежит также Концерт для скрипки и фортепиано, предназначенный для учащихся детских музыкальных школ. Автор ориентируется здесь на исполнительские возможности юных скрипачей, стремясь удовлетворить практическую потребность в расширении педагогического репертуара за счёт современных по музыкальному языку и выполненным на местном музыкальном материале сочинений крупной формы. Предназначенное для учебных целей, но обладающее многими художественными достоинствами и привле-

кающее внимание слушателей яркой образностью, запоминающимся разнообразием тем, цельностью замысла, это произведение и сегодня широко используется в учебной практике, получив одобрение педагогов-скрипачей Молдовы. Данный Концерт, наряду с другими многочисленными сочинениями для разных инструментов, представляет отдельное направление работ методического характера в творчестве композитора.

Фортепианный концерт продолжает развитие всё той же тематики *In memoriam*, чрезвычайно важной для З.Ткач и наметившейся в её творчестве уже давно. Это произведение посвящено памяти жертв еврейского погрома, происшедшего в апреле 1903 года в Кишинёве. Воплощая главную идею сочинения, Злата Моисеевна, по совету мужа, известного музыкального критика Е.М.Ткача, включила в Коду концерта тему песни о погроме, в своё время входившей в репертуар известного еврейского певца Исидора Беларского. Обращение же именно к данному жанру было инициировано одним из её учеников, Александром Тимофеевым, теперь уже известным молодым исполнителем, на тот момент выпускником Республиканского музыкального лицея им. Ч.Порумбеску, где он учился в классе композиции у З.Ткач и специального фортепиано у автора этих строк. На наших глазах шёл не только процесс разучивания и подготовки сочинения к показу на фестивале «Дни новой музыки», но и созревание его окончательного замысла. Поначалу он был реали-

зован в варианте двухрояльного исполнения. Это была редчайшая возможность для наблюдения и активного участия в редактировании музыкального текста. Мы словно присутствовали в творческой лаборатории автора. Конечно, серьёзный пианистический и интеллектуальный потенциал молодого солиста не могли не учитываться композитором, стремившимся обеспечить стабильность исполнения и уверенность в реализации задуманного.

С точки зрения композиционных особенностей Фортепианный концерт интересен тем, что в нём отражены наиболее характерные черты стиля композитора позднего периода, где общность с ранее созданными инструментальными произведениями сказывается в характере тематики, в методах разработки материала, в принципах организации формы и построения фактуры. Этому также способствовала степень сложности избранных автором выразительных средств. На фоне предыдущих концертов, где ярко проявились тенденции фольклорности, а танцевальное начало соседствовало с песенно-речитативными монологическими формами интонирования, в данном сочинении во многом выявилась роль обобщённых форм мелодического движения, столь распространённых в современной музыке. В этом смысле Фортепианный концерт знаменует собой определённый сдвиг в сторону более «абстрактных» тем, несмотря на тяготение к поэмности, проявившееся в общем решении их формы. О влиянии поэмности говорит и использование принципа монотематизма, претворяемо-

го автором в новом, своеобразном освещении.

От романтических поэм унаследована, в первую очередь, одночастность формы, что автор специально подчёркнула в подзаголовке «Concert monopartit». Её выбор реализовался в так называемой «моноциклической» (определение Р.Берберова) структуре, где, однако, присутствуют все необходимые элементы цикла. В драматургическом плане композитор демонстрирует в Концерте процесс формирования произведения как целостного, живого организма, от самого его зарождения. Исходная идея заложена уже в первых тактах, в начальном диалоге оркестра и солиста. Конструктивный же поиск автор ведёт в области микротематизма, тематизма фактурного, в драматургии динамических, тембровых и ритмических сопоставлений.

Композиция Концерта трактуется автором творчески. В целом выстраивается следующая конструкция, охватывающая большое число разделов:

А – главная партия (Moderato non troppo);

А₁ – связующая партия на материале главной – ц.2;

В – побочная партия (Andantino Dolce) – ц.5;

С – заключительная партия (Meno Mosso, ракоход к побочной партии) – ц.11;

Р – разработка (Allegro) – ц.13;

Н – эпизод в разработке на материале побочной партии (Poco meno mosso) – ц.15;

А₂ – первая реприза, главная партия (Tempo I) – ц.16;

B_1 – побочная партия (Meno Mosso) – ц.17;

A_3 – связующая партия на материале главной – ц.18, 19;

R_1 – вторая разработка (Allegro) – ц.21;

N_1 – эпизод в разработке №2 (Meno Mosso) – ц.23;

C_1 – заключительная партия – ц.24;

A_4 – вторая, сжатая, реприза (главная партия у оркестра) – ц.25;

B_2 – символ побочной партии у рояля – ц.25;

C_2 – заключительная партия как связка к каденции – ц.27;

Каденция (Cadenza) – 2 такта до ц.29;

A_5 – подготовка Коды на материале главной партии – ц.29;

Кода (Coda) – тема Холокоста – ц.30.

В их последовательности можно усмотреть достаточно чёткую композиционно-тематическую схему:

$A A_1 B C R N A_2 B_1 A_3$
 $R_1 N_1 C_1 A_4 B_2 C_2$ Каденция
 A_5 Кода

Своеобразие и необычность авторского замысла заключается в неожиданной, новаторской проекции плана сонатного Allegro, что говорит о свободной трактовке романтической поэмы. При этом возникает неординарная – а именно – двойная сонатная форма. На наличие обязательных атрибутов сонатного Allegro указывает традиционное последовательное проведение всех тем: A – главной партии (ц.1), B – побочной партии (ц.5), C – заключительной партии (ц.11). На двойную сонатную форму указывает наличие двух сходно начинающихся, но по-

разному продолженных разработок (ц.13 и ц.21) и двух различно решённых реприз (ц.16 и ц.23). Кода синтезирует весь тематический материал и одновременно выполняет функцию третьей разработки. Несмотря на большое число тем и разделов, включённых автором в концерт, в нём действуют и сильные объединяющие факторы. Так, в произведении присутствуют признаки рондальной формы второго плана, где рефреном служит неоднократное проведение темы главной партии (ц.1, 2, 16, 18, 25, 29). Темы остальных разделов второго плана обозначают начало каждого из эпизодов этого «рондо». В этой макроформе вообще обнаруживается наличие не одного рефрена, а развитой, многоуровневой системы рефренов, что подтверждается также троекратным проведением побочной (ц.5, 17, 25) и заключительной (ц.11, 24, 27) партий.

Сквозному развитию во всей композиции способствует, как уже говорилось, принцип монотематизма, трактуемый достаточно своеобразно. Здесь напомним, что термин «монотематизм» происходит от греческого *μονος* [монос] – один, единый, и *ζῆμα* [тема] – то, что положено в основу, а сам приём выведения различных музыкальных тем из главного интонационного зерна позволяет добиться особого единства многообразия тем и целостности формы, выдвигая примат одной темы или единого комплекса тем. Как известно, принцип монотематизма служит мощным фактором объединения как сонатно-симфониче-

ского цикла, так и крупных отдельных форм.

Злата Ткач, в отличие от композиторов-романтиков, опиравшихся на идею преобразования и развития индивидуализированного исходного тезиса, в своём Фортепианном концерте ставит на первое место интонацию нейтрального характера, а точнее – конструктивный интервал или комплекс лейтинтервалов, что более соответствует музыкально-технологическим принципам XX века. Опорой для композитора служат средства микротематизма, тематизма фактурного, драматургия динамических, тембровых, ритмических сопоставлений. В этом смысле исходный интонационный материал, изложенный в первых же тактах оркестрового вступления, служит источником для всего основного тематизма. На его базе путём вычленения отдельных элементов с последующей их трансформацией и развёртыванием З.Ткач и выстраивает остальные темы сочинения.

Следуя своей обычной манере, она скрупулёзно выводит их из начального тезиса-импульса, основываясь на исчерпывающем толковании мотивно-интервальных конструктивных ячеек, что позволяет добиться особой ёмкости и лаконизма. Подобное утверждение исходного комплекса как своего рода «эмблемы», «заставки» ко всему сочинению и одновременно своеобразного «генетического фонда» довольно характерно для З.Ткач и представлено в том числе и в крупных её сочинениях (достаточно вспомнить балет «Андреиш»). Впрочем, в отличие от балета, где господствует кон-

кретно-жанровая фольклорная основа, в Фортепианном концерте главную роль играют более «абстрактные», «острые» и напряжённые интонации малой секунды и малой ноты. Их дополняют часто встречающиеся в еврейской музыке композитора ходы на малую терцию и уменьшённую кварту. В их сцеплении внимательный взгляд помогает обнаружить и зашифрованные Златой Ткач идеи-символы.

Так, уже в начальном двутакте исходной темы обнаруживается сходство с ракоходным вариантом монограммы Д.Д.Шостаковича DEсН. Композитор воспроизводит и другие интонационные формулы, ставшие символами целых эпох. Поданные в замаскированном виде, они обретают новое звучание в контексте всего Концерта. Среди них важной оказывается интонация следующего фрагмента начальной темы, напоминающая, с одной стороны, о лейтмотиве судьбы из «Кольца Нибелунга» Р.Вагнера, а с другой – сохраняющая контуры монограммы ВАСН, возникающей здесь, однако, на новом высотном уровне. Позже, в Коде, она появляется на своей исходной, абсолютной высоте, в основном виде, встраиваясь в процесс общего тематического развёртывания.

Использование различных вариантов тем указывает на доминирование вариационно-вариантного принципа формирования и развития тематизма, что придаёт авторскому высказыванию, при всём его лаконизме, интонационную насыщенность и концентрированность.

Опора же на лейтинтервал в интонационном строе сочинения повлекла за собой преобладание микротематизма. В важнейшем разделе формы – во Вступлении – и затем, после экспонирования начального тезиса, выделяются две главные мотивные составляющие – ходы на малую секунду и малую терцию. В их развитии преобладают ОФЗ («общие формы звучания», по Е.Ручьевской), на фоне которых особенно убедительно звучит в дальнейшем интонационно-рельефная тема Коды (ц.30, Allegro) – важнейший драматургический акцент всего Концерта.

Функция Коды, которая, согласно традиции, служит логическим итогом развития главных образных сфер, видится более многоплановой. Здесь происходит дальнейшее драматическое нагнетание и переосмысление главной партии, обогащается и трактовка остальных тем: побочная партия приобретает лирико-драматический оттенок, а хорал заключительной партии утверждает просветлённый, спокойный и сосредоточенный образ. Однако средоточием и кульминацией Коды становится всё же тема И.Беларского, трактуемая как тема Холокоста (ц.30). Она привносит дополнительный тематический контраст в образно-интонационную сферу и одновременно знаменует начало нового этапа в развитии общего музыкально-драматургического замысла сочинения.

Её появление в эпицентре драматического смыслового напряжения всего произведения связано, в первую очередь, со скрытой программностью концерта. Звучащая как строгий хорал, она

одновременно вносит элементы контраста в тематическую систему сочинения и вновь собирает воедино его основной интонационный комплекс. Тема эта словно концентрирует в себе весь трагизм, скорбь и потрясение от страшных событий вековой давности.

Символику момента усиливают траурно звучащие на фоне ударных колокола. Создавая эффект эха на *pianissimo*, *morendo*, они словно напоминают о произошедшей трагедии. В этом аспекте важнейшее значение приобретает и то, что национальный колорит темы Коды – той самой цитаты из песни И.Беларского – в концерте замаскирован, как бы растворён и выходит на первый план лишь в наиболее важные, узловые драматургические моменты. Становится, очевидно, что использование цитаты, пусть и переосмысленной, для автора не было лишь внешним приёмом, а способствовало обогащению всей композиции. Оно свидетельствует об оригинальном понимании, ощущении музыкального стиля и, в первую очередь, стиля собственного, индивидуального. В итоге данная цитата не только оказалась созвучной тематизму концерта, но и собрала воедино все те интонации, что послужили отправной точкой для его формирования. Именно поэтому она и не воспринимается как «чужая музыка». В результате приём введения «чужого слова» композитор трактует через отсутствие чёткой грани между «чужим» и «своим», что особенно остро подчёркивает намерения З.Ткач в отношении выбора выразительных средств и характера интонационной стилистики сочинения.

Очень важное значение в Фортепианном концерте З.Ткач имеет противоборство, противопоставление ролей участников исполнения. Их диалогическая активность своеобразно преломляется композитором. И прежде всего диалог солиста и оркестра реализуется в содержательном плане, в переплетении двух контрастных образных сфер.

Одну из них представляют трагические размышления, мучительные раздумья о вечном конфликте творческой личности с окружающим миром, приводящие к глубокому осмыслению сущего. Другая воплощает динамизм жизни, доминируя в кульминации «действия», накопления энергии. Обе они активно взаимодействуют, начиная от вступления и заканчивая финалом произведения. Их индивидуальный облик определен характером тематизма, содержащего яркие образные контрасты. Если первую сферу репрезентирует рельефный тематизм с его обостренными и во многом

типичными для композитора интонациями, то вторая базируется скорее на общих, фоновых формах движения – различного рода пассажах, фигурационных построениях, оттеняемых введением колористически-звукописных моментов. В развитии обоих образных начал в равной степени участвуют и фортепиано, и оркестр. Возникающая в итоге поступательность, целеустремленность движения к финалу обуславливают, наряду с принципом монотематизма, целостность всей композиции. Важной представляется и ориентация автора на диалог со слушателем, открытость и художественную коммуникативность – всё то, что составляет самую суть её творчества.

В целом оригинальность замысла и художественные достоинства Фортепианного концерта Златы Ткач позволяют надеяться на его долгую жизнь в репертуаре пианистов и на появление в будущем высококачественных студийных его аудиозаписей.

Литература

1. Кочарова, Галина. Злата Ткач. Судьба и творчество. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с.



ОБРАЩЕНИЕ ТЕАТРА К ДОКУЛЬТУРНЫМ СТРУКТУРАМ СОЗНАНИЯ

*THEATRE APPROACH TO PRE-CULTURAL
STRUCTURE OF CONSCIOUSNESS*

Николай КАЗМИН,
старший преподаватель
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств,
Кишинев

This article raises the question of theatre approach to pre-cultural structures of consciousness. At present in the world there are theatre directions, which are addressed to subconsciousness. What is the reason for this phenomenon? Why does this direction acquire this significant development namely now?

Today such forms of theater most frequently contain the idea of refusing some concrete language, oriented to one or another concrete audience, be it verbal, ballet or any other form of communication, formed by some concrete culture. The actors of such theatres convey to the public most frequently in the free and ambiguous treated plastic. In this case, accompanying this plastic speech (if it is present), music, sets, costumes, its features and other elements of expressiveness, is also maximally abstracted from any concrete expression, which ties the spectator to one or another cultural tradition. The tendency towards the appearance of such theatres is traced both in the West and in the East, which emphasizes its global nature and serves as an additional confirmation of the regularity of the discussed phenomenon. Used to such theatrical forms the uniting term "plastic theatre" so far, has not found yet strict lucidity classification. But its existence, as an independent structural unit in the classification of the forms of stage, is certain.

Возможно ли представить себе театр (сценическое действие), игнорирующий логику? Ответом будет, естественно "нет", ибо даже театр абсурда, строящийся на отрицании логики, предполагает ее наличие у зрителя. Потому что невозможно отрицать или опровергать то, чего не предполагается. При этом необходимо отметить, что логика несет в себе элементы, порожденные тем или иным типом культуры. Национальные, религиозные, социальные и др. составляющие вносят свои корректирующие элементы в логическую модель мира, через призму которой любой человек воспринимает этот мир.

Возможно ли представить себе театр, игнорирующий эстетику, как проявление приобретенного зрителем культурного опыта, опыта, накопленного под влиянием определенной культурной традиции? На этот вопрос сложно дать однозначный ответ, поскольку в последнее время происходит все увеличивающееся размытие критериев оценки того, что подразумевается под терминами "эстетика" и "культура". Традиционные формы сценического искусства, искусства, порожденного той или иной культурой, в самой основе своей несут предположение, что те, к кому они обращены, являются носителями этой культуры

с присущими ей представлениями об эстетике.

То есть семантическая наполненность традиционных сценических форм (и в интеллектуальном, и в эстетическом аспектах) расшифровывается с той или иной степенью адекватности в зависимости от того, в какой степени зритель является носителем конкретной культуры, от того, каковы его способности к распознаванию и расшифровке тех кодов, которые к нему обращены. А эти способности формируются по-разному в различных культурах. Зритель, воспитанный европейской традицией, легко воспринимает театральную символику МХАТа, но спектакли театра "Кабуки" не могут быть в полной мере "раскодированы" им в силу неумения воспринять соответствующие коды, в силу отсутствия у него тех элементов культуры, которые дают ключ к их расшифровке. Даже в рамках одной культуры дисперсия восприятия может быть весьма значительна: современный молодой европеец, воспитанный на "рэпе", может уснуть на "Аиде".

Очевидно, что субъекты, воспитанные в разных традициях, носители разных культур, воспринимают одни и те же явления неодинаково: сквозь различные логические и эстетические фильтры, доминирующие в этих культурах. Формирование и изменение личности человека коррелировано с его представлениями об окружающем мире, а это представление, в свою очередь, формируется под влиянием культурных фильтров, навязанных социумом. И, исходя из этого, возникает вопрос о принципиальной возможности су-

ществования таких форм сценического акта, которые будут обращаться непосредственно к самой сущности зрительского "Я"; обращаться, если не минуя фильтры, созданные культурой, то хотя бы предполагая их наличие лишь в минимальной степени; не отрицая их существование, но игнорируя их, таких форм, для которых наличие культурных фильтров будет лишь досадным фактом, который необходимо учитывать, мириться с ним, но не опираться на него. Иначе говоря, речь идет об ориентации не на культурную парадигму, доминирующую в данном обществе, а на ту общечеловеческую докультурную зону, на базе которой эта парадигма формируется.

Этот вопрос напрямую связан с другим: насколько возможно, насколько зависимо явление катарсиса от "объема", "качества" и даже наличия культурного багажа воспринимающего субъекта? И возможно ли достижение катарсиса при частичном или полном игнорировании культуры зрителя? Культуры, как искусственного имплантата, внедренного в психику этого зрителя. Имплантата, имеющего как индивидуальный, так и общественный аспекты. Имплантата, однозначно необходимого для нормального существования в социуме (с точки зрения самого этого социума), но мешающего неискаженному восприятию мира. Справедливости ради необходимо отметить, что слово "искажение" не несет здесь отрицательного смысла, а лишь констатирует вариативность моделей единого мира у носителей различных культур, ибо любая культурная парадигма

дает свою интерпретацию реального и единого для всех мира.

Сведя эти два вопроса воедино, его можно сформулировать следующим образом: возможно ли предположить существование сценического действия, приводящего к катарсису, если это действие построено на принципах обращения к докультурным (в основном) структурам психики?

Исследованию этой проблемы в свое время было уделено много внимания Э. Барбой и его коллегами по *International School of Theatre Anthropology (ISTA)*. В книге Эудженио Барбы и Никколо Саварезе "Анатомия актера. Словарь театральной антропологии" подводится итог исследованиям ISTA в этой области и намечается программа: "изучение биологического и культурного поведения человека в условиях представления, то есть человека, использующего свое физическое и духовное присутствие в соответствии с принципами, отличными от принципов повседневной жизни".

Интерес современных исследователей театра к этой теме совершенно закономерен, поскольку еще с первой половины XX в. началось осознание "недомогания цивилизации", как охарактеризовал эту проблему Фрейд, неадекватности культуры и жизни. "Ощущение крушения нашей культуры и утрата основополагающей системы отсчета приводят театральных деятелей (Арто, Брук, Гротовский, Барба) к переоценке старого опыта, пробуждают интерес к экзотическим театральным формам и заставляют их взглянуть на актера с этнологических позиций"(1). Первые масштабные эксперимен-

ты на практике предпринял А. Арто. Он же обосновал свои взгляды на универсальный театр в нескольких теоретических работах ("Манифест доктрины", "Письма о жестокости" и др. в книге "Театр и его двойник"). Подобные эксперименты в поисках нового театрального языка, новой театральной коммуникации были обусловлены неудовлетворенностью тем состоянием культуры в целом и театра в частности, которые сложились к этому моменту. Язык и символика театра, навязываемые зрителю, воспринимались как изолгавшиеся и неспособные пробиться к истинному "Я". Предпринятые поиски новой символики связывались, по выражению Вернана, "с усилением выражения того, что в интимном опыте психического или в коллективном бессознательном выходит за пределы понятия, неподвластно понятийным категориям, что, следовательно, не может быть, строго говоря, показано, но, однако, может "мыслиться", узнаваться через формы выражения, в которые вписывается стремление человека к необусловленности, абсолюту, бесконечности, целостности"(2).

Если сравнивать различные виды искусства, то нужно отметить важный момент: живопись, литература, архитектура, скульптура воспринимаются зрителем, читателем и др. воспринимающим субъектом лишь по результатам творческого процесса. То есть сперва художник осуществляет свою креативную деятельность, а затем, по прошествии времени, результаты ее выносятся на суд аудитории. Здесь творческий процесс как бы выносятся за скобки общественного восприятия, не

подвергается оценке. Вернее, рассмотрение творческого процесса, его оценка, анализ, мотивации, влияние на общество и пр. остаются уделом гильдии критиков, искусствоведов, социологов, то есть профессиональных оценщиков. Непосредственный же потребитель искусства осуществляет акт потребления результата творчества, не испытывая острой необходимости вдаваться в подробности, связанные с его рождением.

Другое дело, когда речь идет о восприятии тех видов искусства, которые относятся к исполнительским. Как следует из самого названия этой группы, оценка зрителем результатов творческого акта осуществляется непосредственно в момент его исполнения. При этом зритель невольно становится соучастником творческого процесса, в который вовлечены практически все его способности восприятия мира. Театральное искусство в этом отношении задействует максимальное число информационных каналов. Как известно, по типу основной репрезентативной системы люди делятся на визуалов, аудиалов и кинестетиков. Театр активно воздействует на все три типа восприятия. Если музыка или вокальное искусство лишь косвенно воздействуют на визуальную репрезентацию зрителя (через его воображение), то воздействие театра осуществляется непосредственным образом.

Именно эта особенность позволяет театру обращаться непосредственно к подсознанию зрителя гораздо более активно и эффективно по сравнению с другими видами искусства.

Характерно, что большинство попыток создать театр, обращенный к докультурным или интеркультурным составляющим зрительской психики, основано на слиянии или взаимообогащении европейской и восточной театральных традиций. Это прослеживается и у Арто, и у Гротовского и у Мин Танаки в его театре Буто.

И на первом месте среди выразительных средств для такого театра стоит жест. Именно искусство жеста является самым первым по срокам своего появления, самым наглядным, самым органичным, правдивым и свободным от элементов искусственности, которые были внесены в другие формы культурой. Именно жест можно смело отнести к интеркультурным и докультурным формам сценической выразительности. Приблизиться к нему может разве что звук. Не речь, но голос или музыка, музыка как инструмент, расширяющий диапазон звука до границ, неподвластных человеческому голосу. Живопись или скульптура уже вторичны в силу того, что они лишь воссоздают, изображают реальность (тот же жест).

Существующий сегодня термин "пластический театр" по сути своей не является строгим. Так, Пави в "Словаре театра" приводит следующий текст: "Театральная форма, в которой отдается предпочтение жесту и экспрессии телодвижения, не исключая, однако, использования слова, музыки и всех возможных сценических средств a priori. Этот жанр имеет тенденцию избегать не только текстового театра, но и театра мимики, который часто рабски зави-

сит от закодированного и повествовательного языка классической пантомимы в духе Марселя Марсо. Цель – превратить тело актера в исходную точку сцены, и даже речи в той мере, в которой ритм, фразировка, голос воспринимаются, как выразительные жесты"(3). Как видим, тут прослеживается четкое идеологическое отграничение пластического театра от смежных жанров. Бытующий в русскоязычной театральной литературе термин "пластический театр" вызывает к себе неоднозначное отношение, спектр которого варьировался долгое время в диапазоне от недоумения до полного неприятия. Причина в том, что под пластическим театром традиционно было принято понимать театр невербальный, что создавало путаницу в определениях. В книге "Пластическая культура актера. Толковый словарь терминов" Г.В.Морозова пишет: "Пластический театр, или театр движения – в буквальном понимании – театр, сценическое действие в котором реализуется исключительно средствами человеческой пластики. В этом смысле к пластическому театру относятся такие виды сценического искусства, как балет, пантомима, эстрадный танец. Но в последнее время складываются новые разновидности, которые нельзя отнести без оговорок ни к балету, ни к пантомиме в точном значении этих терминов. В таких спектаклях, помимо пластических средств, часто используются логический текст или пение; при этом пластика исполнителей отличается и от балетной, и от техники "чистой" пантомимы ("la mime pure") – чаще всего, это так называемая

"свободная пластика", иногда содержащая элементы танцевального фольклора или бытовой танцевальной культуры нашего времени. Эти разновидности сценического искусства, в равной мере отличающиеся и от драматического, и от балетного театра, принято (за неимением более точного определения) объединять понятием "пластический театр" в узком значении этого слова"(4). Видим, что, в отличие от Пави, Морозова относит к пластическому театру и танец и пантомиму. Однако это не принципиально важно. Важнее то общее, что выделяют оба автора, а именно – телесная экспрессия, дополненная всеми возможными другими средствами сценической выразительности. Причем необходимо отличать пластический театр от того, что Рихард Вагнер провозгласил как *Gesamtkunstwerk*, или тотальный театр. Его синтетический идеал не столько добивается слияния различных сценических искусств (тогда каждый из элементов потерял бы свое качество), сколько интегрирует каждое искусство в трансцендентную совокупность, в единый для зрителя опыт, в то время как театр Арто или Гротовского является, по сути своей, синкретическим. Проксемика спектакля, архитектоника всех его составляющих делают невозможным восприятие их по отдельности.

Целью такого зрелища является разрушение привычного, стереотипного, привитого какой-то определенной культурой способа восприятия реальности. Драма, пантомима, балет, любые другие театральные формы, да и любое исполнительское искусство апел-

лируют к более или менее стандартному набору штампов восприятия. Даже музыка, несмотря на значительную степень интеркультурности, несет в себе предположение, что слушатель обладает неким ключом к расшифровке ее знаковой системы. И ключ этот заложен, сформирован каким-то определенным типом культуры (национальные мелодии, классика, рок, джаз, медитативная музыка, ... ничто не является исключением). И если этот ключ не подойдет к душе конкретного слушателя, то музыка останется для него мертва, несмотря на то, как бы высоко ни оценивали ее те, к чьей душе этот ключ подошел. Архитектура, живопись, скульптура, любые произведения искусства предполагают наличие какого-то способа, метода, стандартного стереотипа восприятия, какого-то паттерна, *воспитанного* в течение жизни у носителя культуры, воспринимающего произведение искусства. И чем более высоким, утонченным, изощренным является художественный акт, тем большую способность к "расшифровке" он предполагает, тем больший набор знаков, заложенных в памяти воспринимающего субъекта, необходим для адекватной репрезентации. И обратное: чем более примитивно произведение, чем ближе оно к естеству, тем большему кругу людей оно доступно. Причем речь здесь идет не о примитивности ума художника, не об убогости его приемов или бедности его внутреннего мира, а о простоте, прозрачности, освобожденности от "слишком человеческих" элементов, привнесенных культурой, тех элементов, кото-

рые, как уже было сказано выше, и создают искажения в восприятии картины мира. Освобожденность здесь подразумевается не в европейском, а скорее в буддистском или суфийском смысле этого слова.

Характерно, что на каком-то этапе наивысшие степени проявления искусств, совершив некий цикл, приходят к лаконизму, аскетизму, возвращаются к потрясающей простоте, к тому изначальному, что дало толчок к зарождению самого феномена искусства. На этой стадии "Черный квадрат" Малевича равен шаманским пляскам каких-нибудь африканских племен, джазовый саксофон Чекачина - рублевской "Троице", а решетка Летнего Сада - древнеяпонским рисункам в несколько штрихов туши. Семантический объем таких произведений одновременно и безграничен, и стремится к нулю.

Это тот случай, когда слова "все" и "ничто" сливаются воедино.

Это тот случай, когда любые попытки объяснения эстетической природы феномена искусства становятся бессмысленными, когда постижение логического или знако-символьного содержания становится невозможным или бесильным в том смысле, о котором говорит Гамлет: "Слова, слова, слова".

Это тот случай, когда возможно только медитативное постижение того, что несет в себе искусство. А вернее, даже не постижение, а растворение его в себе, а себя в нем, слияние воспринимающей части своего "Я" с воспринимаемым.

Это тот случай, когда "работает" именно воспринимающая часть "Я", а осмысливающая ее имеет никакого значения. Вернее осмысливание, дискурсивная оценка и анализ тут возможны, но они осуществляются настолько "отдельно" от восприятия, что это будто бы оценка другого явления и другими людьми по совершенно другим законам. Сама природа такой оценки лежит в плоскости, непересекающейся с той, в которой лежит медитативное восприятие.

Сценическое действие, построенное на таких принципах, воспринимается зрителем как некий завораживающий магический ритуал, символика которого непередаема словами. А ритуал делает невозможной ситуацию, когда зритель остается просто зрителем. Само присутствие делает его соучастником. Описывая "коллективную эффективность" фашистского ритуала и иллюзионного драматического представления, Брехт в "Малом Органоне" писал: "Оглядевшись по сторонам, можно заметить фигуры, почти неподвижно застывшие в довольно странном состоянии. Кажется, что их мускулы напряжены в необычайном усилии или же ослабли от полного изнеможения. Они едва замечают друг друга, они собрались вместе, но словно спят и к тому же видят кошмарные сны. Они смотрят на сцену так, словно они заколдованы. Смотреть и слушать – по сути та же деятельность, и подчас довольно увлекательная, но эти люди, кажется, уж не способны ни к какой деятельности, напротив, с ними самими что-то делают другие"(5).

В заключение можно отметить: тотальное информационное объединение мира, которое мы имеем на сегодняшний день и которое продолжает расти, естественным образом приводит в сфере сценического искусства к рождению и развитию новых театральных форм. Таких форм, которые наиболее адекватно отвечали бы глобализации мировой культуры, которые были бы в равной мере понятны любому члену мирового социума, независимо от его места в этом социуме, от страны его проживания, языка или религии. То есть речь идет о формах театра, которые обращены не к тем культурным феноменам, которые являются характерными для отдельных социокультурных групп, а о тех, которые обращены к общечеловеческим структурам сознания. К структурам, лежащим глубже любых культурных парадигм, любых лингвистических, национальных, идеологических или религиозных водоразделов. И естественно, что эти новые формы театрального искусства по сути своей возвращают нас к тому первоначальному театральному действию, которое зародилось в первобытную эпоху и несло в себе элементы сакральности и ритуальности, постигаемые зрителем не на дискурсивном, а на интуитивном и медитативном уровне.

На сегодняшний день такие формы театра чаще всего несут в себе отказ от использования какого-то конкретного языка, ориентированного на ту или иную конкретную аудиторию, будь то вербальная, балетная или какая-либо другая форма коммуникации, сформированная конкретной куль-

турой. Актеры таких театров несут смыслы публике чаще всего в свободной и неоднозначно трактуемой пластике. При этом сопровождающие эту пластику речь (если она присутствует), музыка, декорации, костюмы, реквизит и другие элементы выразительности также предельно абстрагированы от какой-либо конкретики, привязывающей зрителя к той или иной культурной традиции. Как уже отмечалось выше, тенденция к появлению таких театров прослежива-

ется как на Западе, так и на Востоке, что подчеркивает ее глобальный характер и служит дополнительным подтверждением закономерности рассматриваемого явления. Причем применяемый к таким театральным формам объединяющий термин "пластический театр" пока еще не обрел строгой классификационной четкости. Но его существование как самостоятельной структурной единицы в классификации видов сценического искусства уж не вызывает сомнения.

Литература

1. Brecht, B. *Petit Organon pour le theatre*. Paris: Éd. De L'Arche, 1948.
2. Vernant, J-P. *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: Masrépo, 1974, 229 p.
3. Морозова, Г.В. Пластическая культура актера. Толковый словарь терминов. М., "ГИТИС", 1999, стр. 55
4. Пави, П. *Словарь театра*, М, Прогресс, 1987. стр. 19
5. Пави, П. *Словарь театра*, М, Прогресс, 1987, стр. 356



Mihaela GRAPĂ



СПОСОБЫ ВОСПРИЯТИЯ СИМВОЛИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ В СПЕКТАКЛЕ

THE WAYS OF PERCEPTION SYMBOLICAL ASSOCIATIONS IN THEATRE PERFORMANCE

Виктория АЛЕСЕНКОВА,
старший преподаватель
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств,
Кишинев

The present paper is devoted to a process of spectator's perception of different types of symbols. Three aspects of symbolical associations proposed by the author are traditional, conventional and ideal conforming to intellectual, individual and intuitive ways of perception. Analysis of the ways is done on the base of following theatre performances: "Elizabeth I" by P.Foster, "Hamlet" by W Shakespeare, "Inspector" by N.V.Gogol, directed by P.Vutcareu (Theater "E.Ionesco", Chisinau); "The King Lear" by W. Shakespeare, "The Cherry Orchard" by A.P.Chehov, "Double-bass" by P.Suskind, directed by I.Shats (Russian dramatic theatre of A.Chehov, Chisinau); "The King Lear" by W. Shakespeare, directed by I.Butusov (Theatre "Satiricon", Moscow).

Так же, как нельзя говорить о символе, не рассматривая процесс символизации, - невозможно говорить о создании символизации, не затронув встречный процесс — *восприятие* символизации. Если с позиции режиссера символизация рассматривается как процесс последовательной шифровки некоей информации посредством традиционных, условных или идеальных объектов-носителей, принимающих на себя функцию символа, то с позиции зрителя символизация рождается в процессе дешифровки этой информации из источников, предложенных режиссером.

«Обилие значений в театральном искусстве обуславливает, что одну и ту же сцену разные зрители воспринимают по-разному. Эта полисемичность (речь о синтезе искусств) театрального искусства, отличающая его от других искусств, позволяет, чтобы его одновременно воспринимали зрители

различных вкусов и различных эстетических запросов». (1., 16 - 17). Условное деление символа на три аспекта (символ-знак, символ-метафору и символ-образ) позволило мне различить доминирующий тип отношений между знаками внутри символизации, вследствие чего четко определились три понятия: традиционного, условного и идеального символа, тесно взаимодействующих друг с другом в сценической практике. Следует предположить, что зрительское восприятие по отношению к трем перечисленным аспектам тоже будет различным.

Восприятие традиционного символа

Восприятие *традиционного* символа как некоего визуально-акустического объекта с устойчивым рядом значений предполагает, что совокупность этих значений уже существует в сознании зрителя в силу сложившихся социально-куль-

турных традиций и требует для своего выявления рационального использования *аналогий* и *ассоциаций*. «Смысл театрального произведения... обусловлен не суммой авторских намерений и «находок», но тем, что можно скорее назвать интеллектуальной системой означающих». (2., 225). Эти значения в большей мере касаются символики цвета, религиозных традиций, этнических и культурных особенностей, а также в некоторой степени исторических, мифологических и сказочных (фольклорных) сюжетов общего порядка.

Выбор того или иного значения в процессе зрительского восприятия зависит от концептуального взаимодействия этого символа с другими знаковыми элементами. Например, красный цвет, как правило, имеет несколько символических значений, ассоциируясь с кровью, страстью, войной, любовью и др. Проследим восприятие этого символа на примерах. Красный шлейф Марии Стюарт («Елизавета I») П. Фостера в постановке П. Вуткарэу) покрывает трон-пирамиду, с которой она сошла к месту проведения казни. Во взаимосвязи с самим фактом казни покрывающий престол красный плащ ассоциируется с кровью, которая принимает смысл не только крови казненной Елизаветой сестры, но и расширяется до значения кровавых деяний, сопутствующих любой борьбе за власть. Значение трона, покрытого кровью, существует в представлении зрителя независимо от спектакля, так же, как уже существует понятие «руки в крови», которое применяется к человеку, совершившему тяжкие преступления. Такую знаковую

взаимосвязь можно наблюдать в спектакле «Гамлет» У.Шекспира, поставленном Петру Вуткарэу в Японии. Клавдий протягивает Гертруде кубок с отравленным вином после минутной борьбы со своей совестью, и эти руки в момент передачи кубка становятся ярко красными (благодаря световому эффекту), отчего возникает ассоциация с кровью, доказывающей вину Клавдия. Красный цвет воспринимается как адский огонь или пекло в спектакле П.Вуткарэу «Ревизор» по Н.Гоголю, когда пляска чертей во сне городничего происходит на фоне красного света, вызывая аналогию с возможным местом пребывания души. Или в спектакле «Король Лир» У. Шекспира в постановке Юрия Бутусова, когда красное полотно пола, по которому, словно обжигаясь об горящие угли, пробегает Эдгар, ассоциируется с царством Реганы и Гонерильи, ставшим земным адом для праведников. В то же время красное облачение Кента в том же спектакле ассоциируется с началом наивысшего Служения, которое берет на себя верный слуга Лира, соотносясь в какой-то мере с красной мантией служителей католической христианской церкви в значении бескорыстной любви и благой активности. Из примеров следует, что сам по себе красный цвет, как и любой другой, не воспринимается как символ, если не вступает во взаимодействие с другими элементами в спектакле. И именно от взаимодействия с теми или иными элементами зависит интерпретация символического значения. «Смысловые потенции символа всегда шире их данной реализации, в которые

вступает символ с помощью своего выражения с тем или иным семиотическим окружением, не исчерпывает всех его смысловых возможностей. Это и образует тот смысловой резерв, с помощью которого символ может вступать в неожиданные связи, меняя свою сущность и деформируя непредвиденным образом текстовое окружение». (3., 214).

Символы цвета используются в сценической практике наиболее часто, занимая доминирующее положение по сравнению с другими традиционными символами, например, религиозного, социального или другого порядка. Тем не менее, интерпретация значений предложенных символов всегда предполагает наличие общих знаний в их тематической области. Например, крест в руках монахов («Елизавета I» П. Вуткарэу) – соотносится с христианской религией, а в перевернутом виде выглядит как меч, предлагая ассоциацию с битвой, совмещая понятия креста и меча, объединяя религию с войной. Разделенное Лиром яблоко («Король Лир» в постановке Ильи Шаца) вызывает ассоциацию с яблоком раздора только при наличии элементарных знаний библейского сюжета. Знание основ христианской религии также поможет распознать значение окрашенных кровью вод, которое предложил зрителю в спектакле «Гамлет» П. Вуткарэу, как знамение будущей кары за отвержение Бога. Некоторые символы требуют от зрителя не глубоких интеллектуальных познаний, а элементарного сопоставления – темные очки или черная повязка на глазах вызывают ассоциацию со

слепотой не в прямом, а в косвенном смысле, в значении «темноты» или «слепоты» ума, неспособности увидеть будущее, как предполагает И.Шац в финальной сцене «Вишневого сада» А.Чехова, зафиксировав персонажей с повязками на глазах; или неспособности осознать свою индивидуальность, как полагает П.Вуткарэу в финальной сцене «Ревизора» Н.Гоголя, обезличивая человеческую массу темными очками. И надо отметить, что объект повязка или очки – начинает работать как символ только благодаря вступлению объекта во взаимосвязь с общим процессом символизации, в приведенных примерах – благодаря массовому действию, так как одновременное «ослепление» всех персонажей переносит смысл единичного значения слепоты в область всеобщего понятия, осуществляя действительную связь с образом.

Восприятие условного символа

Если интерпретация традиционного символа изначально связывает в зрительском восприятии объект символизации с его возможными значениями, то в случае условного символа, объект может быть настолько произвольным, что сам по себе не предоставляет зрителю никакой сущностной информации, но символ возникает в представлении зрителя в связи с действиями, производимыми над этим объектом. «Вещь в театре никогда не играет самостоятельной роли, она лишь атрибут игры актера, (...) В кинематографе деталь играет, в театре – она обыгрывается». (3., 418). В процессе восприятия *условного* символа значение рождается в сознании

зрителя в силу его субъективного опыта и требует подключения творческой *фантазии* и *воображения*. Поскольку условный символ осуществляет символическую связь с Образом только посредством знаковых комбинаций, зритель воспринимает не отдельно взятый объект, а совокупность значений, предложенных режиссером или сценографом в перспективе их развития. Например, в поставленной И. Шацем пьесе «Контрабас» П. Зюскинда символическое значение контрабаса открывается зрителю не сразу. Обычный инструмент, контрабас, является главным носителем идеи спектакля, соборным отражением всего того, с чем отождествляет себя герой и с чем сам отождествляется в судьбе главного героя. Он несет различные, часто контрастные смысловые нагрузки, принимая на себя функцию друга, тирана, Бога, слуги, хозяина, возлюбленной, второго «Я». В процессе отношений к нему со стороны музыканта (актер И. Карас), обращенных к нему слов, оценок и действий, в совокупности с другими символическими связями, объект (контрабас) возводится в статус условного символа. По ходу спектакля зрительское отношение к контрабасу меняется, и развивается отождествление музыкального инструмента с человеческой душой, которая, страдая, ищет свое место в этом несовершенном мире.

Возникающая в воображении зрителя ассоциативная параллель, отсылающая мысль в область Идеи Образа, осуществляет процесс символизации, причем, часто имеет место разница в определяемой зрителем для себя области значе-

ний, зависящих от личного опыта и индивидуальной способности восприятия. Например, Эдгар и Эдмонд в поставленной И. Шацем трагедии У. Шекспира «Король Лир» в начале спектакля представлены режиссером в следующей мизансцене: Эдгар стоит на верхней ступени стремянки с книгой в руках, а Эдмонд, сидящий рядом со стремянкой на полу, раскладывает перед собой игральные карты. Первичным восприятием этой сложной знаковой структуры будет разница в пространственном положении персонажей, один из которых возвышается над другим, проецируя видимое положение на социальное (положение в обществе) и нравственное (качества характера), которое подчеркивается значением предметов в их руках. Книга, даже без связи со своим символическим значением, вызывает ассоциацию с приобретением знаний, школой, а игральные карты, даже без связи с символикой карт, отсылают ассоциативную память к азартным играм, к игре, но особо пытливый зритель может усмотреть в этом и более глубокую связь. Например, книга, ассоциируясь со школой и обретением знаний, может отослать сознание к всеобщему принципу школы, где человек приобретает необходимые для жизни знания, мудрость, и чем дольше он учится, тем серьезнее относится к жизни и взрослеет; в то же время игра как таковая, связанная в общем понимании с детством, отсылает к всеобщему принципу детства с его безответственностью к вещам, где принцип игры, часто применяемый только ради удовольствия, без внимания взрослых может быть смертельно

опасен для самого ребенка и для окружающих. Таким образом, Эдгар занимает позицию взрослого, несущего ответственность за свои поступки, а Эдмонд занимает позицию ребенка, для которого жизнь – не более чем игра, и советы взрослых и долг – не более чем препятствие и обуза. Такая параллель с областью означаемого дает представление не только о характере отношений между персонажами, но и открывает частично сущностную причину всего происходящего в трагедии Шекспира, где сыновья и дочери делятся на «взрослых» и – «детей», играющих со смертью.

Замечательный пример условного символа можно найти в спектакле Ю.Бутусова «Король Лир», где объектом условного символа становится обычная белая простыня. В начале спектакля, закутанная в эту простыню, похожую на платье, появляется Корделия, произнося правдивые слова о своей любви к отцу, что совершенно никак не связывается с какой-либо интерпретацией простыни. Почти незамеченным для зрителя остается процесс выбрасывания простыни в яму на авансцене, где ее топчет Гонерилья. Только попав в руки Глостера, простыня привлекает зрительское внимание, потому что раскрывшись в его руках она отражает тень Глостера, напоминающую распятие, а в совокупности со значением сына-иуды (преклоненного Эдмонда, клеветующего на своего брата) простыня становится как бы предзнаменованием еще не свершившихся событий, открывая зрителю истинное положение вещей – предательство сыном и мучениче-

ство Глостера. Простыня вновь появляется в поле зрительского внимания в руках Лира, нашедшего ее в той же яме. Безумный Лир, уже познавший все тяготы изгнания и предательства старших дочерей, заботливо зашивает дыры на потрепанной простыне, как будто осознавая ценность этой материи. Таким образом, простыня как бы возвращает зрительскую память к началу спектакля, и процесс символизации простыни происходит в сознании зрителя, связывая воедино значения правдивости, поправленной праведности, истинности, просветления, прозрения – то есть тех понятий, которые связаны с действиями над объектом – простыней. Соотносясь друг с другом, ассоциативные элементы символизации создают в воображении зрителя некий спектр значений, связанный с простыней, которая становится условным символом, действующим исключительно в рамках спектакля.

Если же зритель в силу тех или иных причин не распознал символическую связь объекта с предполагаемым значением, то объект для такого зрителя и вовсе не становится символом. Это может произойти, например, от некоторых различий в скорости мыслительного процесса, когда время, требуемое для выбора в памяти нужной ассоциативной связи для последующего восприятия, не успевает осуществиться до возникновения следующей знаковой цепочки. Так, насыщенное символизациями театральное действие требует от зрителя повторного просмотра, чтобы неусвоенные первоначально значения могли нало-

житься в сознании на предыдущие впечатления и ассоциации.

Процесс усвоения языка символов действительно напоминает процесс изучения речевого языка, когда перевод слов с иностранного языка на родной осуществляется в сознании сначала в медленном темпе, затем значения постепенно накладываются не на слова, а на сами объекты и понятия и процесс восприятия значительно облегчается и ускоряется. Исходя из такого восприятия театрального символа, можно сделать вывод, что если речевой язык помогает человеку общаться с другими людьми устно или письменно, обогащая кругозор, развивая разум и другие человеческие качества, то язык символов помогает общаться человеку с собственным внутренним «я» и с внутренним «я» других людей, постигая мир души, что значительно обогащает свойства души и развивает духовные качества.

Восприятие идеального символа

Идеальный символ в переложении на речевой язык аналогичен интонации или ощущению двойного смысла, требующих от воспринимающего особой чуткости или врожденного «чувства языка». Этот символ, создаваемый наложением на первоначальный объект последовательных символических связей, может восприниматься только в эволюции развития значений, когда внезапное озарение в сознании зрителя дает ему ключ к восприятию предыдущих и последующих значений. Создание идеального символа в спектакле дает возможность спроецировать характер и состояние активности не-

кой материи на область бессознательного, область ощущений персонажа и зрителя. Условно-идеальным символом в драматическом театре становится такой объект, знаковые символические надстройки и параллели с которым образуют общую символическую структуру, вызывающую в представлении зрителя комплекс значений, реализующийся как всеобщий Принцип. Такой процесс восприятия осуществляет в спектакле символ-образ.

Прежде всего надо отметить, что осуществление процесса восприятия идеальным символом в спектакле является итогом гармоничного синтеза условного символа с другими элементами, включая традиционный символ и знаковые комбинации. Это значит, что идеальный символ, являя собой венец символической пирамиды, демонстрирует вершину режиссерского и коллективного мастерства создателей спектакля и может быть реализован далеко не в каждом спектакле, даже если в нем немало традиционных символизаций. Интерпретация идеального символа не соотносится с абстрактным понятием, как, например, в случае условного символа, но воспринимается зрителем как проекция некоего процесса, закона или универсального принципа, существующего в природе. Например, принцип марионеточности, возникающий как символ-образ, то есть идеальный символ, в спектакле П. Вуткарзу «Елизавета I» включает в себя весь комплекс участвующих сторон – как кукол-водов, управляющих нитями, покорность и безликость марионеток-манекенов, так и процесс по-

лярности этого явления и смену полюсов, когда нити, ведущие к кукловодам, оказываются в руках марионетки. Зритель воспринимает идеальный символ уже не на уровне представления, а на уровне ощущения этого процесса, вследствие чего оговаривать словами, что конкретно возникает как результат восприятия символа, не будет достоверным, так как зависит от остроты индивидуальных зрительских ощущений. Важно одно – идеальный символ, рожденный средствами театра, способен одновременно отражать как концептуальные процессы в рамках спектакля, так и всеобщие принципы и законы мироздания.

«Символ является одновременно универсальным и специфическим средством выражения». (4., 13) Идеальный символ провоцирует интуитивное восприятие зрителя, и

даже в том случае, когда никакого осознанного озарения не происходит, этот символ все равно отражается в подсознании индивидуума и дает ту или иную форму проявления на сознательном уровне, например, в форме глубокого впечатления, которое рано или поздно может быть осознано. Идеальный символ, интуитивно найденный режиссером, закладывает в зрителя зерно Идеи, которая, будучи магнитом, просто притягивает из области непроявленного Образа сходную со своим зарядом энергию, открывая «возможность какого-то более широкого, более высокого смысла за пределами нашей сиюминутной способности восприятия» (5., 110).

Предлагаемая мною таблица содержит сжатое обобщение рассмотренного в статье материала.

Характер символической связи	Способ зрительского восприятия
<i>Традиционный символ</i>	<p style="text-align: center;">Интеллектуальный</p> <p>Совокупность значений уже присутствует в сознании зрителя в силу сложившихся традиций, и выбор того или иного значения зависит от знаковой комбинации. Требует интеллектуального подхода, задействует ассоциативную память</p>
<i>Условный символ</i>	<p style="text-align: center;">Индивидуальный</p> <p>Значение рождается в сознании зрителя в силу его субъективного опыта и мыслительного процесса как синтез характеристик абстрактного понятия. Требует индивидуального подхода, задействует творческую фантазию и воображение</p>
<i>Идеальный символ</i>	<p style="text-align: center;">Интуитивный</p> <p>Значение рождается в сознании зрителя как синтез последовательно зафиксированных значений в виде озарения или глубокого впечатления, отражаясь на уровне сознания как процесс или всеобщий принцип. Требует интуитивного подхода, задействует интуитивное и абстрактное мышление</p>

Литература

1. Богатырев, П. Г. Знаки в театральном искусстве. Труды по знаковым системам VII. Сборник статей, 365 вып. Тарту, 1975. 308 с.
2. Барт, Ролан. Как всегда об авангарде. Сборник статей. М., Союзтеатр. Гиттис, 1992. 288 с.
3. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. 544 с.
4. Керлот, Х. Э. Словарь символов. М., REFL – book., 1994. 608 с.
5. Юнг, К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., Ренессанс. 1992. 320 с.



Vera CIREȘ



RUȘII-LIPOVENI DIN ROMÂNIA

LIPOVENIAN-RUSSIANS FROM ROMANIA

Ilie DANILOV,

lector universitar, doctor

Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași

Les Russes lipovains de Roumanie représentent une communauté ethnique d'origine russe. La réforme du culte orthodoxe, accomplie en Russie entre 1652 et 1658 par le patriarche Nikon et confirmée par le Grand Synode Orthodoxe de Moscou en 1667 conduit vers la division de l'Eglise Orthodoxe Russe en deux fractions: les nikoniens (adeptes et promoteurs des modifications du rite religieux) et les vieux-croyants, les fidèles adeptes du vieux rite orthodoxe.

Pour se mettre à l'abri contre les actions fratricides de l'armée du tsar et pour pouvoir pratiquer librement la religion de leurs ancêtres, un grand nombre de vieux-croyants s'est réfugiés hors frontières de la Russie. Pendant les dernières décennies du XVII-e siècle et au début du siècle suivant, ils ont fondé de puissantes colonies en Pologne, Prusse, l'Empire Ottoman et dans les Principautés Roumaines.

Le nom de lipovains (initialement, philippovains) donné aux Russes qui se sont établis sur le territoire des provinces historiques roumaines à partir de la moitié du XVII-e siècle, vient du nom d'un certain moine Philippe, l'initiateur et le dirigeant de l'exode des vieux-croyants vers la Bessarabie, Bucovine et Dobroudja.

La langue des Russes lipovains est représentée par des dialectes russes, séparés de leur tronc – la langue russe – et contaminés d'une couche considérable de mots d'origine alloglotte: turco-tatars, allemands, polonais et surtout roumains.

Les coutumes et les traditions des Russes lipovains de Roumanie représentent une trace vivante, pas du tout négligeable, de la vieille culture russe, si on tient compte du fait qu'il est très difficile de trouver aujourd'hui les "traces" de cette culture sur le territoire de la Russie.

Le centre spirituel des vieux-croyants du monde entier se trouve en Roumanie, à Braïla. Les communautés de vieux-croyants d'Alaska, Oregon, Canada, Australie, ont des prêtres formés dans les églises roumaines.

Rușii lipoveni din România reprezintă o populație etnică de origine rusă. Reforma cultului ortodox înfăptuită în Rusia în perioada 1652-1658 de către patriarhul Nikon și confirmată de Marele Sinod Ortodox de la Moscova din anul 1667 a dus la scindarea (raskolul) Bisericii Ortodoxe Ruse în două facțiuni: **nikonienii** - adepții și promotorii modificărilor de rit făcute de Nikon - și **credincioșii de rit vechi (starovery sau staroobredtsy)** - apărătorii ve-

chiului rit ortodox rusesc moștenit încă din vremea creștinării oficiale a poporului rus, înfăptuită de marele cneaz al Rusiei Kievene - **Vladimir cel Mare (980-1015)**.

Susținuți de autoritatea politică și ecleziastică, prin participarea directă a aparatului de represiune al statului țarist, în special al armatei, nikonienii au pornit o prigoană sălbatică asupra tuturor adepților ritului vechi, prigoană ce avea să fie legalizată prin celebrul decret al reginei

Sofia din anul 1685 cu urmări dezasastroase pentru întreaga Rusie. Spre a se pune la adăpost de acțiunile fratricide ale trupelor țariste și pentru a-și putea practica nestingheriți cultul strămoșesc, mulți dintre staroveri s-au refugiat peste granițele Rusiei, întemeind, în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea și la începutul celui următor, colonii puternice atât din punct de vedere economic, cât și, mai ales, spiritual în Polonia, Prusia, Imperiul Otoman și Țările Române.

Plecarea strămoșilor rușilor lipoveni din Rusia a fost determinată de tratamentul sălbatic la care erau supuși de către autoritățile țariste credincioșii de rit vechi. Cele mai frecvente măsuri împotriva lor erau: “tăierea limbii, a mâinilor, a nasului și a urechilor, exilarea pe vecie în Siberia”¹. “Temnițele și mănăstirile, scrie Mihai Marinescu, erau pline de rascolnici”².

Denumirea de *lipoveni* (inițial, *filipoveni*) au primit-o acei ruși de rit vechi care s-au stabilit pe teritoriul provinciilor istorice românești începând cu mijlocul secolului al XVII-lea de la numele unui oarecare călugăr Filip, inițiatorul și conducătorul exodului staroverilor către Basarabia, Bucovina și Dobrogea. Acest etnonim nu are nimic în comun cu “lipa” (“tei” în limba rusă), așa cum susțin (în mod eronat, evident) unii autori³.

Primele atestări documentare ale prezenței lipovenilor în Țările Române, în special în Moldova, datează din anii 1720-1730. Religia este cea care îi individualizează pe rușii lipoveni; datorită ei, lipovenii și-au păstrat identitatea etnică și culturală. Biserica a fost factorul cel mai de seamă, care i-a polarizat și i-a ajutat să supraviețuiască peste secole.

Caracteristic pentru rușii lipoveni este semnul crucii la care apelează în permanență: “Te-ai sculat, faci cruce, te-ai spălat, faci cruce, ai de gând să duci paharul la gură, faci cruce, ai de gând să mănânci, la fel; ieși din casă, faci cruce, intri în casă, idem...”⁴

Un număr mare de ruși de rit vechi s-au așezat în prima jumătate a secolului al XVIII-lea în Dobrogea, aflată pe atunci în componența Imperiului Otoman. Aceștia erau **cazaci** de pe Don proveniți din armata atamanului **Ignat Nekrasov**, un redutabil adversar al lui Petru cel Mare, participant la marea răscoală căzăcească din 1707-1708 condusă de atamanul Kondrat Bulavin. Venind din Kuban, unde se retraseră inițial, după înfrângerea răscoalei, cazacii lui Nekrasov s-au așezat, cu învoirea autorităților turcești, în Dobrogea, formând aici importante comunități, mai ales pe malul Dunării, în Delta Dunării și pe țărmul lacului Razelm, pe care ei îl numesc Razin în memoria marelui conducător cazac din secolul al XVII-lea **Stepan Timofeevici Razin**.

¹ Sevastian Fenoghen, *Sarichioi. Pagini de istorie*, Editura Kriterion, București, 1998, p.111.

² Mihai Marinescu, *Lirica orală la lipoveni*, teză de doctorat, București, 1976, p.4.

³ Cf. Filip Ipatiov, *Rușii lipoveni din România*, Presa Universitară Clujeană, 2001; Feodor Chirilă, *Russkij jazyk i*

russkaja kultura, Editura Didactică și Pedagogică, București 1999 ș.a.

⁴ Filip Ipatiov, *Rușii lipoveni din România*, Presa Universitară Clujeană, 2001.

Rușii lipoveni fac parte din diaspora rușilor ortodocși de rit vechi (*staroveri*) de peste 10 milioane, dintre care cca 8 milioane trăiesc în Rusia, iar restul sunt răspândiți în diferite țări ale lumii: Ucraina, Belarusia, Republica Moldova, Țările Baltice, Polonia, Finlanda, Franța, Bulgaria, Canada, S.U.A., America Latină, Australia etc. Dintre rușii ortodocși de rit vechi care locuiesc în afara granițelor Rusiei, cel mai numeros grup (de peste 100.000 de persoane) este stabilit pe actualul teritoriu al României.

Limba rușilor lipoveni o reprezintă graiurile ruse lipovenești, desprinse de trunchiul lor - limba rusă - cu aproape trei secole în urmă, în împrejurările istorice amintite mai sus. Stabilindu-se pe teritoriul lingvistic străin, limba rușilor lipoveni a pierdut treptat legătura cu limba rusă comună. Noul mediu geo-lingvistic în care există graiurile ruse lipovenești a determinat o evoluție specifică a lor, și, mai ales, a structurii vocabularului lor: lexicul lor autohton a fost sensibil augmentat prin apariția unui strat însemnat de cuvinte de origine aloglotă. Găsim, astfel, elemente lexicale de origine ucraineană, turco-tătară, germană, polonă și, mai cu seamă, românească.

Rușii lipoveni ca, de altfel, toți rușii ortodocși de rit vechi, sunt purtătorii tezaurului culturii ruse vechi, care s-a format în perioada de la întemeierea statului Kievean Rus (*Kievskaja Rus'*), pe timpul Marelui cneaz Vladimir (sec. al X-lea) și până la epoca lui Petru cel Mare (secolul al XVIII-lea).

Stabilindu-se pe teritoriul României, rușii lipoveni au păstrat cu grijă aceste comori neprețuite ale culturii naționale ruse, materiale și

spirituale: manuscrise și tipărituri vechi, icoane străvechi în stil bizantin, mostre de țesături, artă aplicată, arhitectura locuințelor, portul popular, tradițiile și obiceiurile populare ș.a. Toate acestea ne îndreptățesc să afirmăm că religia rușilor lipoveni, obiceiurile și tradițiile lor reprezintă o rămășiță vie a culturii ruse vechi, deloc neglijabilă, ținându-se seamă de faptul că „urmele” acestei culturi sunt greu de găsit astăzi pe teritoriul Rusiei.

Rușii lipoveni din România țin foarte mult la credință. De aceea, Biserica Ortodoxă de Rit Vechi păstrează intacte toate formele de cult, tradițiile religioase și chiar cărțile și icoanele din vremurile de dinaintea reformei patriarhului Nikon.

Biserica de rit vechi a rămas până în zilele noastre cea de dinaintea de 1654. Nimic nu s-a schimbat. Rușii lipoveni de azi se închină cu două degete. Crucea are opt extremități. Slujbele se țin în slavonă. Normele religioase sunt extrem de severe. Cine pășește astăzi pragul unei biserici lipovenești se convinge de măreția și frumusețea ritualului, de frumusețea veșmintelor, de un anume mod de comportare în lăcașul sfânt, specific numai enoriașilor ruși lipoveni.

Păstrând cu grijă cărțile de cult, rușii lipoveni au transmis, din generație în generație, tradițiile cântului religios vechi de tip bizantin (*kriukovoe penie*). Se știe că marele savant român Nicolae Iorga, când venea la Brăila, se abătea, de regulă, în satul lipovenesc Pisc (actualmente cartier al orașului Brăila) pentru a asculta slujba religioasă la biserica rușilor lipoveni.

În România sunt 4 mănăstiri ortodoxe de rit vechi: 2 la Slava Rusă - județul Tulcea (una de călugări, una

de maici), 2 la Manolea - județul Suceava (una de călugări, una de maici). Și astăzi, centrul spiritual al rușilor de rit vechi de pretutindeni este în România - la Brăila. Comunitățile de staroveri din Alaska, Oregon, Canada, până în Australia au preoți școliti în bisericile de aici.

În 1990, imediat după evenimentele din decembrie 1989, rușii lipoveni s-au organizat în Comunitatea **Rușilor Lipoveni din România (CRLR)**, organizație apolitică, al cărei obiectiv îl constituie apărarea drepturilor și libertăților membrilor săi, a intereselor specifice acestei etnii și reprezentarea ei la toate nivelurile în statul român de astăzi. Din rândurile acestei organizații este ales un deputat care-i reprezintă pe rușii lipoveni în Parlamentul României.

Subiect de literatură și de film, rusul lipovean cu barca lui nu lipsesc de pe nici unul dintre pliantele care promovează Delta Dunării ca produs turistic pe piața internă sau externă. Imaginea este atât de specifică, încât până și reprezentanții CRLR, ca formă organizată de păstrare a identității etniei, au ales *lotca* drept emblemă a Comunității și siglă electo-

rală. Cu toate acestea, majoritatea rușilor lipoveni *nu* se află în Delta Dunării, iar cei mai mulți dintre ei *nu* sunt pescari. În afara celor câteva sate pescărești, unele cu adevărat puternice, comunități importante s-au stabilit în interiorul Dobrogei, de parte de apă, în Brăila, Iași, Suceava, Botoșani, Vaslui, București, Manolea, Climăuți, Târgu Frumos, Gura Humorului etc. Sunt un neam de oameni harnici și pricepuți în diverse meșteșuguri.

Supraviețuind unui destin istoric sângeros, comunitatea rușilor lipoveni are acum de făcut față unor sfidări ale timpurilor moderne care, chiar dacă vin mai mult din interior, nu înseamnă că îi pun mai puțin la încercare capacitatea de adaptare. Mica etnie a rușilor lipoveni are de rezolvat probleme existențiale care nu țin nici de legislația europeană a drepturilor minorităților, nici de învățământul de toate gradele, nici de carta limbilor regionale. Ele sunt mult mai profunde și vizează două laturi fundamentale pentru viața oricărei comunități, inclusiv românești: cea economică și cea spirituală.

Referințe bibliografice

1. Chirilă Feodor, *Russkij jazyk i russkaja kultura*, Editura Didactică și Pedagogică, București 1999.
2. Porfiriu Amos, *Botezul cu foc sau ecuațiile tragismului asumat*, Kitej-grad, nr.1, 1999, pg. 9-10
3. Porfiriu Amos, *Credința de rit vechi din perspectivă istorică și politică*, Kitej-grad, nr.1, 1998, pg.9
4. Fenoghen Sevastian, Sarichioi. Pagini de istorie, "Editura Kriterion", București, 1998.
5. Ipatiov Filip, *Rușii lipoveni din România*, "Presa Universitară Clujeană", 2001.
6. Marinescu Mihai, *Lirica orală la lipoveni*, teză de doctorat, București, 1976.



ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В КОНКУРСНОЙ ПРАКТИКЕ

MOLDAVIAN COMPOSERS' PIANO WORKS
IN THE PRACTICE OF CONTEST

Елена ГУПАЛОВА,

доктор искусствоведения, старший преподаватель
Бэлцкий государственный университет им. А. Руссо

The author considers the piano being a competitive creative work in the Republic of Moldova beginning with 60's of the XXth century. Some aspects of the creative work of Zagorsky, Lungu, Rotaru, Ciobanu and many other composers are offered, composers who created brilliant piano miniatures presented at the Republic, Interzonal and International contests.

The author points out the winners of the given competitions the first and the most prominent, performers of compulsory national plays (M. Shramko, Y. Mahovtchi, I. Hattpova, Y.G. ubaidulina, S. Philotgio, etc.).

Конкурс – это высшая форма апробации музыкального произведения, а также один из наиболее эффективных «стимуляторов роста» и постоянного совершенствования всего накопленного композиторского, педагогического и исполнительского опыта. Определённый синтез авторского и интерпретаторского обобщения взаимно обогащает как концертно-конкурсную, так и учебно-педагогическую практику в Республике Молдова, которые на разных этапах своего развития успешно дополняют друг друга.

К одному из самых ранних фортепианных состязаний в крае можно отнести конкурс юных музыкантов, посвящённый творчеству советских композиторов, проходивший в стенах специализированной школы-десятилетки им. Е. Коки. Наряду с произведениями С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского здесь были представлены

самые яркие неопубликованные сочинения отечественных авторов: В. Загорского, Шт. Няги, Л. Гурова, С. Лобеля [1; с.85].

Важным и значительным событием 60-х в Молдове стал *Первый республиканский конкурс молодых исполнителей* (1963). На втором его туре в обязательную программу пианистов была включена виртуозная фортепианная *Новелла* Василия Загорского. Несколько позже (1965 г.) эта пьеса была издана кишинёвским издательством *Картя Молдовеняскэ* тиражом в 700 экземпляров [2], что дало большую возможность её широкого использования в отечественной практике пианистов.

Межзональные конкурсы среди пианистов в СССР активизировались к середине 60-х годов XX века. Состязания проводились в Москве, Ленинграде, Новосибирске, в Эстонии, Латвии (Конкурсы им. М. Чюрлёниса, Б. Дварюнаса), в Белоруссии (Минске),

на Украине (Киев), в Молдавии (Кишинёв) и в других республиках бывшего Советского Союза, т.е. везде, где функционировали специализированные музыкальные школы-десятилетки, созданные при Консерваториях. В декабре 1966 года очередной Всесоюзный Межзональный конкурс проходил в столице МССР. В обязательную программу кишинёвского состязания входило достаточно сложное фортепианное произведение Семёна Лунгула – *Каприччио*, написанное композитором специально для данного конкурса. Вскоре эта миниатюра была опубликована московским издательством *Советский композитор* в сборнике *Новые пьесы советских композиторов* [3], а спустя два десятилетия (1988) – в авторском сборнике С. Лунгула, выпущенном здесь же под рубрикой *Педагогический репертуар музыкальных училищ* [4]. Эти издания способствовали более широкому ознакомлению музыкантов с данным произведением и его внедрению в пианистическую практику.

Произведения, являвшиеся обязательными для последующих республиканских и межзональных конкурсов, писались не только непосредственно ко времени проведения последних, но зачастую и задолго до них. В числе таковых может быть названа виртуозная *Бурлеска* В.Загорского, изданная в 1966 г. [5]. Гораздо позже она вошла в число обязательных произведений, исполнявшихся на международном конкурсе *им. Е.Коки* (2001).

Это же произведение в 80-е годы прошлого века принесло международную славу Молдове не

только на местных состязаниях, но и на межзональном конкурсе *им. М.Чюрлениса*, где победила Инна Хатинова (класс В. Сечкина), исполнившая данное произведение в качестве обязательной отечественной миниатюры в 1986 г. Несколько позже, на *Первом Международном Исполнительском Конкурсе*, проходившем в Кишинёве 1–14 апреля 1997 г., Ольга Кошель (класс В. Левинзона), кроме обязательной программы, охватывающей три сложнейших тура, успешно сыграла *Бурлеску* В.Загорского, завоевав 4-е место.

Фортепианная пьеса Г. Няги *Юмореска*, изданная в 1971 г. [6], принесла заслуженный успех на очередном республиканском юношеском конкурсе, проходившем в Кишинёве 3 марта 1973 года, двум молодым музыкантам – Г. Чобану и Л. Папильнюк, разделившим почётное 1-е место, что во многом определило их дальнейший творческий путь. Много лет спустя произведение Г. Чобану *Still-life with Flowers, Melodies and Harmonies*, написанное специально к Молдавскому Национальному Конкурсу молодых исполнителей (1994), вошло в число обязательных пьес на последующем международном конкурсе *им. Е. Коки* (1995), став его своеобразным «фортепианным талисманом». Однако эта блестящая миниатюра была опубликована только в 2004 году кишинёвским издательством *Cartea Moldovei* [7].

Премьера фортепианного цикла Г. Чобану, состоящего из 3-х миниатюр: *Прелюдия, Оstinато и Финал*, - состоялась в 1980 г. в Большом зале Московского Государственного Музыкально-педаго-

гического института им. Гнесиных. Пьесы, прозвучавшие в его интерпретации, были представлены в Конкурсе на лучшее исполнение произведений современных отечественных композиторов, а их автор был удостоен почётной премии. Позже, при подготовке цикла к изданию за рубежом, композитор перевел названия этих миниатюр на французский язык: *Paysaje, Ostinato, Rondeau*.

Все данные сочинения пользуются большим успехом в пианистической практике и в наше время, спустя четверть века со дня их написания. Например, уже на протяжении многих лет такие произведения как *Ostinato* и *Rondeau* являются обязательными для участников международного конкурса им. Е. Коки, который регулярно проводится в Кишинёве (начиная с 90-х годов XX века) музыкальным лицом им. Ч. Порумбеску. Первая пьеса из этого фортепианного цикла – *Paysaje*, недавно была избрана в качестве обязательного произведения, исполняемого на одном из престижных конкурсов в итальянском городе *Кальяри (Cagliari)*.

Одним из самых отзывчивых к нуждам отечественных пианистов во второй половине прошлого века был композитор Владимир Ротару. В середине 70-х годов им был написан ряд конкурсных пьес. Виртуозный *Экспромт* приурочен к Республиканскому юношескому конкурсу (1977). Специально к нескольким Прибалтийским конкурсам, по просьбе доцента В. Левинзона, композитором были сочинены известные как в Молдове, так и за её рубежами *Импровизация и Токкатина*. Этот

фортепианный цикл в начале 80-х годов был успешно исполнен на межзональном конкурсе им. М. Чюрлениса талантливым учеником Виктора Левинзона – Юрием Маховичем, что явилось блестящим двойным дебютом: началом концертной жизни этих замечательных пьес, а также творческой исполнительской карьеры молодого пианиста.

Нотный сборник под исполнительской редакцией В. Левинзона и С. Коваленко [8], выпущенный в республике в 1988 году, помимо многих других произведений современных молдавских авторов, входивших в концертный репертуар первого из составителей, включал также *Экспромт, Импровизацию и Токкату* В. Ротару. По традиции интерпретаторами многих новых произведений композитора чаще всего был В. Левинзон и его наиболее одарённые студенты. По просьбе пианиста были написаны и *Два молдавских танца*, некоторое время спустя (1984) вошедшие в авторский сборник В. Ротару [9]. Эти пьесы произвели настоящий фурор на очередном межзональном состязании пианистов. В середине 70-х годов прошлого века их успешно исполнил ещё один талантливый воспитанник класса В. Левинзона – Михаил Шрамко, завоевав второе место на Всесоюзном конкурсе им. М. Чюрлениса.

Исполнение в качестве обязательных произведений в 2005 г. на 11-м международном конкурсе им. Е. Коки изданных ранее (1975) под исполнительской редакцией профессора Л. В. Ваверко [10] популярных в Молдове произведений *Юмореска* В. Ротару и

Оstinato А. Муляра также чрезвычайно поспособствовало их дальнейшему включению в конкурсный пианистический репертуар.

Фортепианная пьеса *Ceta-tea veche* Юлии Цибульской, которая в течение многих лет являлась музыкальным редактором отечественных нотных изданий, была названа обязательной авторской миниатюрой для самых юных участников этого же конкурса (Категория «А»), проходившего в Кишинёве в 2005 г. Ранее, в 2002 г., эта же пьеса вошла в состав объёмного авторского сборника *Piano-Forte. Florilegiu pentru micii pianisti* [11], который подвёл достойный итог всей её предыдущей творческой деятельности.

Виртуозное произведение П. Русу *Joc ciobănesc* было включено в число обязательных авторских пьес для зрелых пианистов на упомянутом конкурсе (Категория «С»). Эта пьеса исполнялась в Кишинёве на двух последних состязаниях (2003 и 2005 гг.). Его же фортепианная миниатюра *Baladă (Legendă)* была исполнена в качестве обязательного отечественного произведения на одном из первых конкурсов им. Е. Коки (1995) в Категории «В». Обе пьесы вошли в состав нотного сборника, выпущенного под редакцией В. Левинзона и С. Коваленко гораздо раньше их конкурсной апробации – в 1988 году [12].

В концертной, конкурсной деятельности и в дидактическом процессе, охватывающем все три звена профессиональных учебных заведений (ДМШ, музыкальные лицеи и колледжи, Академия музыки) в наши дни в Республике

Молдова популярными являются два виртуозных произведения, написанные композитором О. Негруца в 70-х годах прошлого века – *Импровизация* и *Скерцо*. Обе пьесы были впервые опубликованы в 1979 году в отечественном нотном сборнике под редакцией Л. Ваверко [13]. В 1995 г. одна из последних фортепианных миниатюр автора – *Hora de concert* стала обязательной пьесой в старшей возрастной категории (Категория «С») на международном состязании им. Е. Коки.

Фортепианные миниатюры молдавского композитора Владимира Беляева традиционно считаются «визитной карточкой» данного конкурса. С 1995 года многие его пьесы исполнялись как обязательные для разных возрастных категорий на всех состязаниях последующих лет. Так, в 1995 г. и 2001 г. в самой младшей группе (Категория «А») конкурсной миниатюрой являлась его пьеса *Zâna viselor*. На последних конкурсах (2003 и 2005 гг.) в число обязательных молдавских произведений были включены сразу две пьесы В. Беляева *Din strămoși* (Категория «В») и *Ostinato* (Категория «С»).

Значительные достижения молдавской фортепианной педагогики последних лет продемонстрировал *Первый Международный Исполнительский Конкурс*, проходивший в Кишинёве 1–14 апреля 1997 года. Знаменательно, что все основные призовые места достались представителям молдавской школы пианизма, успех которых во многом predeterminedило блестящее исполнение сложнейших отечественных виртуозных миниатюр. Так, О. Кошель (класс В. Ле-

винзон), занявшая 4-е место, кроме обязательной программы, охватывающей три сложнейших тура, исполнила *Бурлеску* В. Загорского. С. Филиогло (класс Л. Ваверко), занявший 3-е место, сыграл *Маски* С. Лунгула. Первое место на этом состязании было присуждено Ю. Губайдуллиной (класс Л. Ваверко), исполнившей блестящую миниатюру Г. Чобану *Natură statică cu flori, melodii și armonii*, подтвердив тем самым свою предыдущую победу на Национальном конкурсе в 1994 году, где именно ей удалось показать лучшую интерпретацию данного произведения.

И в сегодняшние дни в республиканской концертно-конкурсной практике актуальными являются миниатюры отечествен-

ных авторов, созданные полвека назад. Так, 20 мая 2006 года в мун. Бэлць состоялся республиканский юношеский конкурс им. *Дж. Энеску*, [14] на котором в качестве обязательной миниатюры молдавских композиторов предлагались известные произведения: в категории «А» фортепиано соло – *Праздник* З. Ткач, фортепианные ансамбли – четырёхручные фольклорные обработки Д. Федова *Марица* и *Молдовеняска*; в категории «В» фортепиано соло – *Юмореска* В. Ротару и *Бэтута* С. Лобеля, фортепианные ансамбли – *Хора* С. Лунгула (в 4-хручном переложении Т. Войцеховской) и *Бессарабка* Шт. Няги (в переложении А. Дайлиса).

Литература

1. См. об этом: Reaboșarpa, L. Notițe despre trecutul și prezentul învățământului muzical din Moldova. // Învățământul artistic dimensiuni culturale: Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor АМТАР (30 aprilie 2004) / col. red. T. Comendant, Ed. a 4-a – Chișinău: Grafema Libris, 2005. P. 85 – 87.
2. Загорский, В. Новелла – Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1965. – 15 с. 700 экз.
3. Лунгул, С. Каприччио // Новые пьесы советских композиторов. – Москва: Советский композитор, 1969. С. 18.
4. Лунгул, С. Фортепианные произведения. Педагогический репертуар музыкальных училищ. / Сост. А. Мирошников. – Москва: Сов. Композитор, 1988. – 56 с. 680 экз.
5. Загорский, В. Бурлеска. – Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1966. 16 с. 450 экз.
6. Сборник фортепианных произведений для учащихся детских музыкальных школ. (Пьесы, сонатины, вариации, этюды, ансамбли); Часть 2-я. (Для учащихся 5 – 7 классов). / Сост. и пед. ред. Т. Войцеховская, А. Дайлис. – Кишинев: Лумина, 1971. 232 с. 3 500 экз.
7. Ciobanu, Gh. Piese pentru pian. – Chișinău: Cartea Moldovei, 2004. 48 p. 1 000 ex.
8. Piese pentru pian / Alc. V. Levinzon și S. Kovalenco, red. Іu. Țibulschi. – Chișinău: Literatura artistică, 1988. – 112 p. 350 ex.
9. Rotaru, V. Piese pentru pian / Red. Іu. Țibulschi. – Chișinău: Literatura artistică, 1984. – 56 p. 350 ex.

10. Piese pentru pian / Alc. și ediție îngrijită L. Vaverco, red. E. Tkaci. – Chișinău: Cartea Moldovenească, 1975. – 82 p. (cu caract. chir.) 1000 ex.
11. Țibulschi, Iu. Piano-Forte. Florilegiu pentru micii pianiști. – Chișinău: Pontos, 2002. – 52 p. 1000 ex.
12. Piese pentru pian / Alc. V. Levinzon și S. Kovalenco, red. Iu. Țibulschi. – Chișinău: Literatura artistică, 1988. – 112 p. 350 ex.
13. Piese pentru pian / Alc. și ediție îngrijită L. Vaverco, red. Iu. Țibulschi. – Chișinău: Literatura artistică, 1979. – 94 p. 400 ex.
14. На данном конкурсе, организованном Деканом Факультета Музыки и Музыкальной педагогики Бельцкого Государственного Университета им. А. Руссо М. Тетелей и директором Бельцкой детской музыкальной школы им. Дж. Энеску В. Тетелей, наряду с приглашёнными ведущими республиканскими пианистами-педагогами и исполнителями: Ю. Махович, А. Лапикус, Е. Папсуев, И. Ботнар, – автор данной статьи также работала в качестве члена жюри.



Dmitrii ȘEVCIC



ACADEMISM VERSUS AVANGARDISM

(Probleme actuale ale învățământului artistic)

MAN ACADEMISM VERSUS AVANGARDISM

(Actual Problems of Artistic University Higher Education)

Maia MOREL,

doctor în pedagogie, doctor în arte, conferențiar universitar
Universitatea *Perspectiva*, Chișinău

*In the latest discussions about Fine Arts two defining notions related to the artistic style of the works of art constantly mentioned – **academism** and **avant-gardism**. These terms present artistic trends of the XXth century having a controversial character. Polemics regarding teaching/learning methods are still preserved, especially in the Republic of Moldova, where there the inheritances of soviet etalons are noticed in academic training. This shows the skillfulness and the virtuosity of the academic technique combined with the spirit of the **socialist realism**.*

The present article is an attempt to the reconciliation of those two artistic concepts within study process in Fine Arts schools and faculties.

Vocabularul și întreaga dramaturgie a polemicii dintre **academism** și **avangardă** (înainte ca ele să fie adoptate de opinia internațională contemporană în New York și Dusseldorf, după cel de-al doilea război mondial) a debutat în Franța – precum precizează în una din lucrările sale J. Laurent - dar mai exact la Paris, unde se află, începând cu sec. XIX, principala scenă artistică (10). În discuțiile de ultimă oră, focalizate asupra artelor plastice, apar constant aceste două noțiuni definitorii privind stilul artistic al lucrărilor de creație (și - în mod implicit – privind metoda de studiere a artelor): “academism sau avangardism?”. Termenii amintiți caracterizează, de fapt, tendințele artistice ale sec. XX, comportând un caracter de antiteză, exprimat frecvent prin diverse formule: depășit/nou, retrograd/progresiv, conservator/avansat, conformist/original,

tradițional/modern, dogmatizat/innovativ etc.

Aceste dezbateri marchează comportamentul artistului contemporan, care, dacă se vrea actual, este nevoit să pretindă la eticheta de avangardist. Fenomenul influențează incontestabil și gusturile tinerilor care studiază artele vizuale: este în vogă apetența pentru un autor care practică expresionismul, minimalismul sau alt curent artistic înscris în noțiunea de “*avant-garde*”. Și invers – nu mai poate fi decât demodat sentimentul de admirație față de un artist fidel stilului reprezentativ-figurativ.

În aceste condiții, procesul de instruire artistică plastică - fie în școli cu profil artistic, fie la facultăți de arte – este scindat de opiniile opuse a două grupări de profesori: admiratori ai avangardismului sau, din contra, ai academismului. Rivalitatea acestora provoacă des colizii și dezacorduri violente pe parcursul vi-

zionărilor și evaluării producției artistice a elevilor/studentilor.

Dorim să credem că o incursiune istorică în evoluția conceptelor artistice de bază, care au generat aceste polemici, ar face lumină asupra premizelor apariției pozițiilor adverse și ar facilita găsirea căilor de corelare a lor.

Academismul este atestat în dicționarele explicative ca un "curent artistic din sec. al XIX-lea, constând din imitarea necondiționată a creațiilor artei antice și ale Renașterii" [2, p.14]; "...imitarea lipsită de originalitate a modelelor estetice oficializate..., din punctul de vedere al impresioniștilor erau academiste tablourile care respectau la modul îngust tradiția, apelând la forme învechite de artă. Academismul numește, prin extensie, orice tendință artistică lipsită de vigoare și expresivitate, conformistă, supusă rutinei, neîndrăznind înnoiri" [12, p.14]. Academismul mai este considerat și un mod "de viziune artistică dominată de conformitatea față de regulile învățământului artistic academic, bazat pe studiul artei clasice" [5, p. 9]. Subiectele lucrărilor academice sunt clasice; stilul - reprezentational, înfățișând "obiecte tangibile într-un mod identificabil" [8, p. 21].

Așadar, procesul academic de studiere a artelor este bazat pe **imitarea etaloanelor**. Adepții academismului consideră că tot ceea ce este capodoperă a fost deja creat și nu mai rămâne decât să fie reprodus. Acest concept se conturează și ia amploare în epoca Renașterii târzii, când drept "idoli" sunt desemnați Rafael, Michelangelo, Correggio și ucenicii lor. La apariția Academiiilor de Arte Frumoase principiile de imitare a modelelor antice constituie

baza procesului de studiu: Academia Italiană (prima cu statut oficial-1541), Academia dell'Arte del Disegno (1564, Florența), Academia di San Luca (1577, Roma), Academia Incamminati (1584, Bologna), Academiiile din Venetia, Neapole și altele - pretutindeni executându-se desene după forme sculptate din ghips sau după natură, făcându-se copii ale tablourilor de muzeu și creându-se (în aceeași manieră) tablouri cu subiecte biblice sau mitologice. Prin extensie, în perioada domniei lui Ludovic XIV, cu care se identifică **clasicismul** (12,23), înflorește Academia franceză *Beaux Arts*, urmând fidel tradiția. Adăugăm că clasicismul "...din punctul de vedere esteticoteoretic, desemnează orice creație artistică, ajunsă în faza ei de consacrare definitivă, având caracter de exemplaritate, vocație de model. În acest sens se opune conceptului de modernitate imediată" (5,112).

Conform surselor consacrate, se poate afirma cu certitudine că fertilitatea Academiiilor au fost uneori invers proporționale cu durata existenței lor sau cu solitudinea lor socială, garantată de puterile publice. Cel mai ilustrativ exemplu este Academia Carracci (1584, Bologna), care nu a existat decât 20 de ani, dar a fost cea mai inventivă și mai prodigioasă în mari talente. În același timp, nu se poate nega nici rolul artistic al Academiiilor din Florența și Roma, care aveau statut și organizare legală garantate de grațitudinea Papei, lansând modele de capodopere unice.

Se știe că acest sistem de studiere a Artelor plastice a persistat până în sec. al XX-lea. Deși în acest răstimp fenomenele artistice au suportat o considerabilă evoluție în raport cu Renașterea târzie, metodele și

scopurile instruirii academice au rămas neschimbate. Care ar fi motivele unei asemenea "statornicii"? Pentru a o înțelege, trebuie să nu uităm, că Academia constituie un element al sistemului de stat, fiind finanțată și, în același timp, "patronată" prin cerințe față de tematica, stilul și conținutul producției artistice. În lucrarea deja citată J. Laurent (10) remarcă măsura considerabilă în care istoria administrativă și politică a statului influențează istoria artelor și a artiștilor înșiși; solitudinea acestora în fața atotputernicei forțe manipulative a statului, cât și momentele "delicate", legate de deținerea puterii și influenței sociale, care determină politicile culturale ale organismelor de administrare oficială.

Sistemul sovietic de instruire academică (în care țara noastră este inclusă după cel de al doilea război mondial și din care moment, evident, preia toate caracteristicile acestuia), moștenește etaloanele "peredvijnicism"-ului. Aceasta presupune măiestria și virtuozitatea tehnicii academice, îmbinată cu spiritul **realismului socialist**, devenit un model de ideologie, care trebuia propagat. Astfel, producția artistică plastică oficială este "realistă după formă și socialistă după conținut" – acesta fiind sloganul oricărei manifestări "artistice" din acea epocă, extinsă până în ultimul deceniu al sec. al XX-lea.

Plasticienii autohtoni au fost obligați să respecte normele și dogmele unor concepții pseudorealiste. Lucrările din acești ani poartă un caracter descriptiv, având puternice afinități cu tradițiile pictorilor ruși din sec. al XIX-lea. Cercetările de specialitate relevă, că "metastazele" sistemului politic implantat anterior

au afectat arta moldovenească... și au marcat o pronunțată perioadă de stagnare" [3, p. 38]. "În anii 1970-1985, politica sistemului administrativ de comandă, orientată spre ideologizarea societății și limitarea drepturilor în creație, a dus la substituirea indicilor calitativi de către cei cantitativi,...orice încercare de înnoire a demersului creativ, de schimbare a "regulilor jocului plastic" erau strict interzise" [3, p. 38].

Orice perioadă de stagnare are drept consecință o izbucnire de mișcări opuse culturii, politicii, economiei oficiale. La fel orice curent artistic modern este succedat de altul care neagă, sfidează sau chiar tinde să nimicească baza conceptuală și tradiția mișcării artistice precedente (în Moldova această revigorare a fost condiționată de politica gorbaciovistă din anii '80 ai sec. al XX-lea, când începe restructurarea socială și cad restricțiile ideologice).

Aceste acțiuni artistice rebele, orientate spre o contradicție cu politica culturală oficială, au fost denumite la fiecare etapă istorică ca "**avangardă**". Plasticienii care adoptă acest comportament artistic sunt considerați un "grup aflat în fruntea unor mișcări experimentale sau neconvenționale în artă și în alte domenii" [8, p.308].

Avangardismul este descris ca "o direcție complexă, manifestată mai ales în primele decenii ale sec. al XX-lea și caracterizată prin spiritul de frondă, prin negarea violentă a formelor de artă consacrate, prin proclamarea ostentativă a noului. ...Manifestele-program sunt adesea mai interesante și mai importante prin efectele lor decât prin operele propriu-zise. Acțiune de șoc, frenetică, anarhică, îndrăzneț-novatoare, avan-

garda are funcție regeneratoare și deschizătoare de drum” [12, p.14].

Azi avangardismul este redenumit “modernism” [5, p. 289], deși se mai face uz și termenul alternativ “**artă contemporană**”, care, intrat în top, determină opinia publică la capitolul valoare artistică [7, p. 71].

Studiile publicate la acest subiect ne permit să punem semnul de egalitate între: pe de o parte *academism = etalon, clasic = realist*, și pe de alta parte *avangardă = transgresiune, contemporan = non-conformist*, acestea desemnând caracteristicile celor doua mari tendințe artistice, cât și limbajul plastic specific fiecăreia dintre ele.

Să revenim la problema prădării artelor plastice, - domeniu în care coexistă, precum s-a menționat mai sus, două opinii de forță: academică (clasică) și avangardistă (modernă). Prin structura lor, metodele pedagogice academice, moștenite din tradiționalul sistem academic, sunt limitate în ceea ce privește libertatea de explorări artistice, pe când avangardismul, specific școlii moderne, folosește cel mai variat limbaj plastic ca pretext pentru autoexprimare. Pentru artistul modern, bunăoară, nu mai există ierarhii între elementele lucrării. Noțiunea de reguli și etape tehnice nu mai contează pentru autor – el inventează spontan instrumente și procedee tehnice din simpla dorință de a inova, de a se îndepărta de tradițiile existente. Un exemplu este Jean Dubuffet - promotorul curentului „*Art Brut*” [5, p. 39], care renunță totalmente la cultura artistică tradițională, ajungând până la distrugerea propriilor lucrări; el creează spontan, bazându-se pe transgresarea tehnicilor și sfidarea oricăror legități artistice [4, p. 39].

Există opinii care contestă în general necesitatea acumulării inițiale de cunoștințe care nu se consideră indispensabile creativității: “În ceea ce privește capacitatea de creație, aceasta este o însușire care nu depinde fundamental de cantitatea de cunoștințe acumulate. Desigur, cu cât un creator va cunoaște mai multe noțiuni, cu atât va avea mai multe șanse de a le utiliza în mod creator. Istoria științei și tehnicii, istoria invențiilor a arătat că multe invenții au fost create de oamenii simpli, de țărani sau muncitori, care au avut un pronunțat simț al observației și al analizei și o deosebită capacitate de a imagina și de a combina realitatea într-o altă formă operațională, fără să aibă prea multe cunoștințe de specialitate. Bunăoară, dacă ne referim la marele Edison, nu este foarte sigur că el ar fi avut o pregătire culturală temeinică, dar ceea ce este cert se referă la faptul că a avut o mare capacitate inovatoare de analiză și sinteză. În schimb, se cunosc o mulțime de exemple de intelectuali cu profunde cunoștințe de culturală, care mai sunt caracterizați ca fiind “tobă de carte” și care au creat prea puțin sau chiar deloc” [6, p.72].

Școala academică contrapune acestor manifestări necesitatea de a mânui tehnicile clasice, de a cunoaște construcția, compoziția, anatomia, regulile clarobscurului etc., pentru că “obișnuința de a desena corect ceea ce vedem dezvoltă respectiv capacitatea de a desena corect ceea ce ne imaginăm” [13, p. 36].

După cum s-a putut vedea, aceste două curente opuse în artă - **academismul și avangardismul** intră în deplină contradicție și deschisă confruntare în cadrul sistemului de instruire artistică. Pe de o parte, prio-

ritate se dă tehnicii, pe de altă parte – accentul se pune pe idee.

Astfel, **pedagogia academică** se bazează pe scenariu-model: profesorul, cu discursul și autoritatea sa trebuie urmat. Elementele reprezentate sunt ușor de identificat; în alegerea componentelor tablourilor predomină o ierarhie de valori, iar imaginile create sunt supuse unei cenzuri estetice. Tehnica de lucru este riguros respectată, materialele sunt cele specifice tehnicii.

Pedagogia modernă este cea a diverselor experimentări. Ea este fondată pe tatonări și este liberă în explorări de tehnologii. Aici pentru profesor autoexprimarea valorează mai mult decât o sumă de cunoștințe acumulate, de aceea se caută mereu forme noi de motivare a expresivității.

Ar putea oare coexista aceste două concepte în cadrul sistemului instructiv artistic?

Reflecții pe marginea acestei probleme formulează artistul-pedagog francez Pierre Baqué: “Între tehnică ...și creativitate nu există o diferență a naturii lor, ci o diferență în etapele de aplicare: în cadrul instructiv nu vom vorbi despre o creativitate veritabilă, ci mai degrabă de o însușire de tehnici... Pe când în cadrul unui parcurs artistic profesionist va fi prezent tripticul Creativitate/Tehnică/Cultură” [1, p. 7]. În același context, menționând importanța acumulării de dexterități tehnice la etapa studiilor, profesorul P. Baqué accentuează că chiar într-un cadru strict academic trebuie să se facă o clară distincție între “a forma” și “a formata” discipoli...

Daniel Lagoutte – pedagog și cercetător în domeniu - meditează asupra pedagogiei artelor, concluzio-

nând că artele plastice “dau forma ideilor, actelor și lucrurilor” și, deoarece asta nu se produce *ex-nihilo*, învățământul artistic include anumite principii, care permit ulterior producerea formelor originale pe baza elementelor deja existente [9, p. 10]. În același timp, autorul menționează, că artele nu se predau doar în scop cognitiv sau pentru achiziționare de tehnici, - actul artistic este imprevizibil.

O altă idee similară în raport cu revendicările de “independență” în artă, provoacă întrebări de genul: “Sa fie oare artistul dotat cu un fel de “geniu” interior, care necesită ca el sa se exprime în afara oricăror reguli? Dacă e așa, atunci este absolut inutil să se mai însușească artele... Libertatea în artă nu înseamnă o situație utopistă în afara tuturor regulilor și nici negarea oricăror forme de instruire artistică în numele unei activități “spontane”... Nu se poate crea în haos... Arta funcționează în cadrul unor legități, care sunt individualizate prin stilul creatorului, dar comprehensibile pentru toți” [11, p. 5]. Același Marc Le Bot susține că, chiar și cei mai “originali” sau extravaganți artiști, care cu greu pot fi înscrși într-o structură plastică generală (bunăoară, Jackson Pollock), își formulează într-un mod unic anumite reguli, pe care le urmează relativ constant, anume asta caracterizându-le stilul (“lipsa de reguli” fiind regula principală).

În concluzie, am putea spune că învățământul artistic este constituit din câteva etape care sunt absolut indispensabile procesului de formare profesională a unui artist:

studierea tehnicilor artistico-plastice și a regulilor clasice, academiste,

conștientizarea faptului că prima etapă este doar un "alfabet", ce va fi utilizat în actul de autoexprimare,

găsirea propriului stil artistic și a ariei conceptuale de explorări, care vor constitui terenul fertil, necesar pentru creativitate.

O racordare a celor spuse la realitățile din Republica Moldova ar însemna că metodele clasice de studiere a artelor conform școlii academiste sovietice (după ce ar fi eliberate de coloritul ideologic, pe care l-au purtat întotdeauna) convin etapei întâi, la care se dezvoltă dexteritățile de observare și reproducere fidelă a naturii sau a modelului. Studiul formei și a anatomiei, construirea, compoziția, legitățile perspectivei etc. – toate acestea sunt acumulate până la nivelul automatizării mâinii și a ochiului. Pentru un asemenea studiu există suficiente surse bibliografice din perioada sovietică (manuale de desen, pictura în acuarelă sau ulei; fișe didactice și planșe metodice), care ar putea servi drept material informativ la această etapă.

Important este ca după faza de însușire a acestui "alfabet" de limbaj plastic, artistul să progreseze în sensul valorizării cunoștințelor academice, rentabilizându-le în contextul cultural artistic actual. Aceasta înseamnă că:

direcțiile de aplicare a tehnicilor însușite să fie multiplicare în diferite domenii ale artelor plastice (în sistemul instituțiilor de învățământ artistic sovietic avem exemplul Institutului de Arte din Estonia Tallinn unde studierea tehnicilor artistice a fost cu adevărat pusă în serviciul creării lucrărilor artistice din diferite genuri ale artelor),

abilitățile tehnice să fie subordonate actului artistic conceptualizat (spre exemplu, un șevalet cu un desen academic al figurii umane, prezentat într-o instalație expusă la o bienală din Veneția nu mai este doar un simplu desen instructiv. Aici competențele tehnice ale autorului amplifică puterea de expresie și valoarea artistică a instalației, care este de fapt un obiect de arta contemporană).

Din exemplele expuse mai sus este vădit faptul că dexteritățile tehnice oferite de școala academică pot fi ajustate la fenomenele, concepțiile și curente ale artei moderne, prezente în saloanele de expoziții și în viața culturală a societății din actualul mileniu. Pentru a nu risca să rămână depășite, strategiile Instituțiilor de învățământ artistic trebuie să aibă o structură flexibilă și să fie sensibile la fenomenele culturale contemporane.

Referințe bibliografice

1. Baqué, P. Création, technique, culture et formation artistique des jeunes / Conférence Internationale "L'éducation artistique – objectifs, principes, niveaux", Institutul de Relații Internationales Perspectiva, Chisinau, 1999, p.29.
2. Breban, V. Dicționar General al Limbii Române, București, 1987.
3. Brigalda-Barbas, E. Evoluția picturii de gen din Republica Moldova, Știința, Chișinău, 2002.
4. Brunel, N. Le génie de l'Art Brut / Arts Plastiques, Paris, decembre 2001
5. Dicționar de artă, București, Meridiane, 1995.

6. Dulgheru V.; Cantemir, L.; Carcea, M. Manual de creativitate, Tehnica-Info, Chişinau, 2000.
7. Fumaroli, M. Académie, académisme et modernité / Patrimoine et arts contemporains, Mollat, Bordeaux, 1995.
8. Jones, F. Introduction to Art, Harper Collins Publishers, 1992.
9. Lagoutte, D. Enseigner les arts plastiques, Hachette, Paris, 1994.
10. Laurent, J. Arts et pouvoir en France, de 1793 a 1981, histoire d'une demission artistique, Clermont-Ferrand, 1981.
11. Le Bot, M. Préface / Enseigner les arts plastiques, de Daniel Lagoutte, Hachette, Paris, 1994, p.5-9.
12. Petras, I. Curențe literare. Mic dicționar-antologie, Ed.Demiurg, București, 1992.
13. Авсиян, О. А. Натура и рисование по представлению. Изобразительное искусство, Москва, 1985.



Mihaela GRAPĂ



PRIMII PAȘI ÎN ARTA PIANISTICĂ

FIRST STEPS IN PIANISTIC ART

Ludmila REBOȘAPCA,

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

In the article Ludmila Reboșapca describes the first steps in getting acquainted of pre-school children (4-6 years of age) with music and the musical instrument (piano) using the most modern methods of teaching, suggested by famous musicians.

Mircea - Dan Răducanu în monografia sa „*Metodica studiului și predării pianului*” constată că: „Aptitudinile instrumentale, în afara unor rare excepții, dacă nu sunt dezvoltate intens și corect în copilărie, rămân destul de limitate și puțin pasibile de perfecționare. Este vorba, în special, de aptitudinile mecanice și chiar de dezvoltarea auzului intern în toate componentele sale.

Așadar, înzestrarea naturală se pune în valoare în activitate și, totodată, activitatea formează aptitudinea, o duce la nivelul care depășește cu mult predispozițiile native. O singură aptitudine, oricât de dezvoltată, nu poate asigura reușita deplină a unei activități. Combinarea specifică – diferită de la o persoană la alta a diferitelor aptitudini necesare pentru îndeplinirea creatoare și originală a unei activități se numește *t a l e n t* pentru activitatea respectivă.

Talentul reprezintă o combinație originală a aptitudinilor ajunse la o deosebită dezvoltare, făcând posibilă creația de valori noi și valoroase”. Fericit este profesorul care, pe parcursul practicii sale pedagogice, întâlnește un elev dotat.

Din experiența mea de lucru cu copii – dotați – începători, vreau să remarc, în mod special, întâlnirea cu

o fetiță, Zuchina Iulia, de 4 ani și 7 luni, pe care bunica a adus-o la mine în clasă pentru a studia pianul. Iulia cunoștea alfabetul muzical și citea foarte bine notele, deoarece a început să învețe exercitarea la pian, odată cu citirea notelor. Eu eram uimit că copilul de 4 ani și 7 luni citește textul muzical atât de bine, dar și mai paradoxal era faptul că, fără note, la auz, Iulia nu putea să alcătuiască nici o melodie. Acest fapt demonstrează că la primă treaptă de studiere și interpretare la auz a fost scăpată din vedere de către profesor învățarea alfabetului muzical. De aceea eleva n-a putut să alcătuiască nici o melodie fără textul muzical vizual, din simplul motiv că a fost obișnuită să cînte numai avînd în față notele muzicale.

Am început să cîntăm la pian diferite cîntece din filme cu desene animate. Surprinzător că atunci cînd eu numai îi arătam prima clapă și degetul cu care începem să exersăm la pian, Iulia continua mai departe să cînte de sine stătător.

Impresionant rămîne faptul, că Iulia parcă era ghidată de cineva pe calea studierii muzicii. Acest cineva era intuiția intelectuală foarte bine dezvoltată, de aceea ea parcă știa melodia ce trebuie să fie

cîntată mai departe. Noi am învățat cîteva cîntece și apoi am trecut la școala pentru pian a lui L. Barenboim „Calea spre muzică”.

A doua dificultate cu care ne-am confruntat a fost cîntarea pe de rost, din memorie. Aici un mare rol joacă auzul lăuntric, care se dezvoltă numai din practică, activitatea muzicală. Elevul trebuie să cînte lucrarea în sine cu ajutorul auzului lăuntric. Îmi era greu să-i explic Iuliei aceasta, deoarece avea numai 5 ani. Am găsit o ieșire foarte simplă din această situație: cu ajutorul căștii am ascultat piesa „Către Elize” de L.V.Beethoven. Ea a urmărit textul și, totodată, asculta muzica. După audiere, am imitat acest proces în clasă. I-am explicat faptul că atunci cînd te pregătești pentru a cînta o piesă pe de rost, muzica răsună în urechi, ca și cum ai asculta în cască fără a o întrerupe, așa și interpretarea muzicală din memorie trebuie să fie condusă de auz de la început pînă la sfîrșit.

Lecciile cu Iulia erau foarte interesante. Ea descifra noul material foarte repede și cu un mare interes. Odată, eu i-am propus un „Menuet” de I. S. Bach și i-am spus să descrie o strofă. La următoarea lecție Iulia a pregătit toată lucrarea. Cînd am întreat-o de ce a descifrat tot textul, ea mi-a răspuns că vroia să știe conținutul pînă la sfîrșit. Eu am înțeles că Iulia citea textul ca pe o carte, ca pe o poveste interesantă. Uneori avem impresia că aude cu ajutorul ochilor. Iulia se dezvoltă foarte repede și din punct de vedere tehnic. Cînta cu ușurință diferite studii de C. Czerny, M. Clementi. Spunea că ele sunt compuse din gamele care se interpetează cu mișcările pe claviatură în sus și în jos. Înainte de a descifra o piesă nouă, trebuia să

stabilim metrul și aplicatura. K. Martiensen spunea că: „Pentru un copil – minune cîntarea la un instrument muzical este un lucru foarte ușor fiindcă el nu pune întrebarea „Cum să fac acest lucru?”. Copilul vrea foarte mult să ia cunoștință de această activitate și acest sentiment îl ghidează prin toate obstacolele, pe care le întîlnește în calea sa.

În scurt timp (3 luni), Iulia a interpretat cu succes „Menuet” în si-minor de I. S. Bach și un cîntec de A. Chiriac „Din neamul lui Păcală” prelucrat pentru 4 mîni, la un concurs al copiilor dotați organizat de Uniunea Compozitorilor din Moldova și a obținut Diplomă specială ca cea mai tînără interpretă.

Cu ajutorul intuiției intelectuale, Iulia învăța și se dezvoltă foarte repede – programa de studii pentru un an o făceam în jumătate de an. Sonatinele le învățam integral, din Polifonia de I.S. Bach am învățat multe piese - „Albumul A.M.Bach” apoi am trecut la mici preludii și fugi, din piesele noi am cîntat „Album pentru tineret „de R.Schumann, „Album pentru copii” de P.Ceaikovski, „Către Elize” de L.V.Beethoven și multe studii de C.Czerny, M.Clementi, A.Lemuan.

Iulia a studiat mai tîrziu gamele și arpegii, cînd avea deja 6 ani, din motiv că ea putea să se plictisească de prea multe formule tehnice.

Spre regret, la vîrsta de 7 ani Iulia s-a stabilit cu traiul în SUA. Acolo ea a continuat lecțiile de pian la o școală specială, dar pentru supraviețuire a fost nevoită să-și aleagă o altă profesie.

Copiii dotați au o mare diferență între componentele lor de aptitudini muzicale. După Iulia Zuchina am mai avut încă un elev foarte talentat, care avea 6 ani și cu care am

făcut primii pași în muzică. Prima treaptă - cu cîntece pentru copii, care le cînta la auz a trecut cu succes. Apoi am început Școala lui L. Barenboim, A. Leahovițkaia - „Studii, Piese, Ansambluri”. Băiatul învâța foarte repede textul și la sfîrșitul lecției deja cînta textul pe de rost pentru părinții săi.

La unii copii aptitudinile auditive deosebite se observă deja la 3-4 ani. Aceste aptitudini apar sub influența procesului de educație muzicală. Ei mai întîi învâța să cînte, să danseze, să se miște în ritmul muzicii, apoi să cînte la un instrument muzical. La acești copii, datorită predispozițiilor deosebite, acest proces decurge ușor și repede. O singură aptitudine nu poate asigura reușita deplină a unei activități. Combinarea specific - diferită de la o persoană la alta a aptitudinilor pentru îndeplinirea creatoare a unei activități demonstrează posibilitățile, potențialul unui copil pentru dezvoltarea lui în această direcție. Procesul cel mai însemnat pentru profesor este de a observa la timp și atent activitatea elevului în domeniul studiat. Sarcina profesorului este aceea de a cunoaște posibilitățile micului muzician și a dezvolta cît mai repede deprinderile lui de a cînta la pian. Dacă elevul are curaj și voință de a trece prin obstacole repede, atunci țelul de a interpreta o piesă muzicală va fi mai clar, și rezultatele vor fi obținute mai repede.

La băiatul de 6 ani rezultatele au fost clare atunci cînd procesul descifrării a fost finisat, dar pentru aceasta a fost nevoie să inventăm comparații și asociații, ca textul să fie mai clar. Cînd am descifrat p. III a Concertului sol-major de I. Haydn, am repartizat textul pe fraze asemă-

nătoare, la elementele facturii care se repetă, game, arpegii mici și mari, acorduri, grupeto, triluri și mordente. Elevul învâța și memoriza textul muzical rațional și conștient. Cu ajutorul acestei metode didactice, am pregătit partea a III – Rondo din concertul soli-major de I. Haydn într-un timp foarte scurt (trei săptămîni).

Lucru tehnic și muzical s-a desfășurat paralel cu descifrarea și învâțarea textului. Ieșirea în scenă a elevilor claselor primare este mai ușor de pregătit. Ei sunt mai bine pregătiți pentru concerte publice. Pregătirea pentru acest eveniment necesită un antrenament de interpretare cu public în clasă, de repetiții în sală, unde se va desfășura concertul sau examenul, la un instrument necunoscut. Copiii dotați evoluează cu plăcere în concerte publice. Ei se concentrează asupra interpretării creației muzicale și aud numai ceia ce trebuie să fie executat la pian. Din punct de vedere muzical, copiii dotați se dezvoltă în mod diferit. Totul depinde de sensibilitatea melodiei, acompaniamentului, diferitelor mișcări ritmice. Muzicalitatea se dezvoltă paralel cu alte aptitudini artistice. Copilul trebuie să frecventeze spectacolele de operă, concerte, să audă muzica din filme cu desene animate, să citească despre viața compozitorilor, despre creațiile care le interpretează, să privească filme-balet, opere cu diferite elemente muzicale. Dacă copilul are aptitudini muzicale, pentru el nu are importanță ce muzică ascultă: pentru copii sau pentru alte vîrste. El poate să asculte muzica clasică sau contemporană a diferitor compozitori și muzică de diferite genuri. Principalul pentru copil este să audă muzică frumoasă. Uneori observăm la concerte simfo-

nice, camerale, vocale copii care ascultă muzica foarte atent. Ei sunt potențialul nostru, deoarece aptitudinile muzicale pe care le posedă atrag copii, îi fac să asculte muzica complicată pentru vârsta lor.

Profesorul de muzică întotdeauna urmărește cum reacționează copiii care ascultă muzica. Dacă permanent ei sunt atenți în ascultare, interesați de creația muzicală - poate fi lecția de muzică ori interpretarea scenică,- reiese că copilul dispune deja de aptitudini muzicale deosebite. Când părinții aduc copiii în clasa de pian, întotdeauna îi întreb: „De ce vreți ca să cânte copilul Dvs. la pian?”. Din explicațiile lor, noi, profesorii, putem să tragem concluzii asupra îndeletnicirii copiilor acasă, în timpul jocului ori distracțiilor. La această vîrstă copilul poate să-și exprime foarte sincer impresiile despre creația muzicală.

Ce se întîmplă atunci cînd copilul aude compoziția artistică? El este, în primul rînd impresionat de această creație, arătîndu-și starea lui emoțională prin atenția cu care ascultă muzica.

Această impresie pe care o manifestă copilului asupra unei lucrări muzical-poetice demonstrează aptitudinile lui în înțelegerea imaginii

artistice, muzicale și poate fi dezvoltată la lecțiile de muzică de către profesor, care trebuie să fie, la rîndul său, și el însuși foarte dotat în domeniul muzical-didactic.

În monografia sa „*Despre arta pianistică*” N. G. Heuhans a stabilit următoarele capacități pe care profesorul trebuie să le dezvolte la copil:

1. Înainte de a începe să învețe a cînta la un instrument, elevul trebuie să posede simțul muzical, această muzică trebuie să trăiască în interiorul lui, în suflet și să fie percepută de auzul muzical propriu;

2. Orice execuție ori o interpretare muzicală este alcătuită din trei elemente fundamentale: muzica-executant - instrument;

3. Cu cît este mai clar scopul (conținutul, muzica), cu atît mai clar dictează mijloacele de a-l atinge. Înțelegerea limpede a acestui scop îi dă interpretului posibilitatea să tindă spre el să-l atingă, să-l întruchipeze în interpretare și toate acestea la un loc alcătuiesc problema tehnicii.

4. Măiestria de muncă asiduă în învățarea unei bucăți muzicale - este unul din criteriile pentru aprecierea unui pianist.

... și poate peste cîțiva ani noi vom găsi o nouă „stea” în domeniul artei muzicale interpretative.

Referințe bibliografice

1. Heuhaus, N.G. Despre arta pianistică. Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960.
2. Rădulescu, M.D. Metodica studiului și predarea pianului. Conservatorul „G. Enescu” Iași, 1977.
3. Барембойм, Л.; Брянская, Ф.; Петрунова, Н. Путь к музицированию. Школа игры на фортепиано. Выпуск 1. Ленинград: «Советский композитор», 1981 г.
4. Мартинсен, К.А. Индивидуальная фортепианная техника. Москва: Издательство «Музыка», 1966 г.
5. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа. Москва: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1978 г.



DIMENSIUNI ALE CULTURII ÎN FORMAREA PROFESIONALĂ ÎNȚIALĂ A CONTABILULUI

CULTURAL DIMENSIONS IN BOOKKEEPER INITIAL
PROFESSIONAL TRAINING

Sofia CĂPĂȚÎNĂ,

lector superior

Universitatea Cooperatist Comercială din Moldova, Chișinău

La formation professionnelle initiale du comptable dépend de la culture générale et de la culture de spécialité du comptable qui s'inscrit dans la situation pro réforme de la Moldova. Dans cet article sont abordées les fonctions que le jeune spécialiste doit posséder, le place et le rôle dans la société contemporaine.

Orice contact al profesorului cu fenomenul educațional îl determină să se realizeze simultan, receptiv și activ, manifestându-se expresiv, în stilul activității didactice, în contextul acesta se prefigurează și dimensiunile culturii generale și profesionale.

Spre deosebire de cultura generală, cultura profesională a cadrului didactic universitar include în sfera sa o cultură de specialitate, raportată la un anumit domeniu din natură sau societate, o cultură psihologică, pedagogică și metodologică – toate constituind condiția indispensabilă a unei eficiențe certe pentru activitatea lui cotidiană.

Cultura profesională cuprinde sistemul de cunoștințe, priceperi, deprinderi, capacități și atitudini necesare pentru exercitarea unei profesii sau a unui grup de profesii înrudite. Ea asigură condiții obligatorii integrării în societate prin intermediul profesiei. Altfel spus, profesia devine un mijloc al socializării umane, oferind condiții prielnice pentru afirmarea tonalității [1, p.22]. Cultura profesională se constituie pe

fondul culturii generale, prin specializarea și adaptarea componentelor acesteia la specificul unei profesii, concomitent cu transmiterea unor cunoștințe de specialitate și formarea unor priceperi, deprinderi și capacități adecvate *contabilului*. Cultura profesională nu poate fi ceva suprapus la ceea ce s-a asimilat și s-a format până în acel moment. În al doilea rând, logica formării culturii profesionale impune evitarea tendinței de concentrare exclusivă asupra unei specializări înguste (2, p.135).

Cultura profesională a cadrului didactic universitar în devenire este de o complexitate aparte, determinată de funcțiile ce decurg din statutul său în societatea noastră:

funcția de specialist într-un anumit domeniu – asigură studenților un sistem de cunoștințe fundamentale, deprinderi și priceperi, care să le permită cunoașterea domeniului contabilitate: din punct de vedere teoretic și aplicativ. Această funcție necesită de la profesor o cultură de specialitate temeinică realizată parțial în învățământul superior economic și

completată ulterior prin diferite forme de perfecționare;

funcția de modelator, contabil al personalității – poate fi îndeplinită de contabilul care posedă o profundă pregătire metodologică. Aceasta permite contabilului să acționeze în direcția realizării obiectivelor având la bază cunoștințele profesionale, aptitudinile profesionale și valorile profesionale, etica și atitudinile cerute pentru a demonstra competența contabilă. Contabilul este capabil să presteze o activitate la un standard definit, cu referire la mediile reale de activitate. Abilitățile profesionale reprezintă diferite tipuri de abilități cerute pentru aplicarea cunoștințelor și a valorilor profesionale, etice și atitudinilor în mod adecvat și eficient într-un context profesional al contabilului;

funcția de mediator și copartener – pentru a stabili relații de cooperare, a cărei exercitare depășește limitele instituției de învățământ, extinzându-se asupra părinților, organismelor de stat, mass-media etc.

Din cele expuse reiese că în mod principal *cultura generală* și *cultura profesională* interacționează, având o serie de puncte de tangență. O cultură profesională nu poate fi formată, dacă nu are la bază o cultură generală adecvată.

Rețeaua internațională privind transmiterea informațiilor – comerț, industrie, turism, investiții – are efecte multiple în globalizarea recentă: circulația rapidă și ușoară a ideilor, a imaginilor, a cunoștințelor, dar și a banilor, a bunurilor și, mai ales, a oamenilor generează o cultură globală/mondială comună. În acest context al realității contemporane, apelul la unele teorii sau paradigme explicite sau implicite ar servi drept

ghid al comportamentului adoptat într-o lume a schimbării, reducând astfel timpul de adaptare, evitând situațiile de blocaj și depășind cu mai multă ușurință problemele dificile de negociere. Metodele/paradigmele dezvoltate în teoria și practica de formare inițială a viitorului specialist trebuie să constituie adevărate hărți de orientare pentru activitatea și viața lor. Oricare model adoptat trebuie să dezvolte la studenți capacități și competențe de valorificare maximală a propriului potențial, astfel încât la sfârșitul studiilor aceștia ar fi capabili:

să ordoneze și să generalizeze realitatea (funcție constatativă);

să înțeleagă legăturile între fenomene, să distingă ceea ce este important de ceea ce nu este important (funcție diagnostică);

să anticipeze corect dezvoltările viitoare, să identifice drumul corect pentru îndeplinirea scopurilor (funcție prognostică).

Calitatea instituției de învățământ superior – ansamblul însușirilor, caracteristicilor instituției (în a cărei formare sunt implicate toate resursele disponibile și factorii de mediu), care îi conferă capacitatea de a satisface anumite necesități/cerințe curente și viitoare ale clienților direcți și indirecti de servicii de educație, precum și prevederile standardelor de calitate.

Putem astfel defini două laturi ale calității:

cea obiectivă – exprimată prin standarde care reprezintă respectarea de către instituțiile de învățământ superior a unor specificații ce se referă la proces, sistem, rezultate;

și cea subiectivă – exprimată prin satisfacția nevoilor clienților față de serviciile educaționale prestate, care

reprezintă atractivitatea respectivelor servicii.

Produsul este rezultatul oricărui proces. Acest rezultat poate fi o marfă, un serviciu sau o informație. Când vorbim despre un produs, nu ne referim doar la un bun tangibil, ci și la servicii sau informații care sunt rezultatele proceselor obișnuite și furnizate de instituția de învățământ superior economic.

Pe segmentul învățământ, produsul final al instituției superioare nu este absolventul, ci dezvoltarea lui umană ca valoare adăugată, competența dobândită de acesta la finisarea studiilor. Adică sunt *rezultatele învățării*, rezultate exprimate în termeni de:

cunoștințe acumulate;

capacități intelectuale formate; nivel de dezvoltare a acestor capacități (de a te documenta, de a prelucra informația, de a sistematiza, de a o închea în structuri cognitive, de a opera raționamente inductive și deductive);

capacități de aplicare, de utilizare a cunoștințelor însușite în aprofundarea, dobândirea unor noi informații, în rezolvarea unor noi probleme teoretice și acțiuni practice;

trăsături de personalitate: atitudini, conduite;

nivelul de cultură, formarea profesională, calitatea pregătirii contabililor.

Dacă raportăm noțiunea de cultură la studentul economist, atunci acesta nu poate fi conceput izolat, ci încadrat în societate. Privit ca individ, despre el se zice că este erudit, educat: cultura lui cuprinde atâtea domenii principale, câte cercuri sau sfere de activitate practică acesta. Din acest punct de vedere, deosebim trei domenii principale:

felul cum este organizată viața lui sub aspect material și ambianța în care trăiește;

dezvoltarea la care a ajuns viața lui internă, spirituală;

formele înseși ale vieții sociale.

Din conținutul primului domeniu se dezvoltă cultura exterioară, din cel de-al doilea -- cea interioară și din cel de al treilea -- cea mixtă, adică aceea în care spiritul și corpul se interpătrund.

Cultura exterioară vizează felul în care studenții fac față nevoilor fizice: cum se hrănesc, se îmbracă, mediul ambiant, adică obiceiurile și regulile de viață.

Cultura vestimentară ține de bunul gust, susține V. Mândăcanu, și constă în alegerea vestimentației care îi stă mai bine omului, nu neapărat a celei care este la modă [6]; îmbrăcăminte, coafura este cartea de vizită a omului. Ținuta și expresivitatea sunt strâns legate de starea psihică a omului, de regimul de relaxare și încordare a mușchilor corpului, de poziția de lucru, de cultura exterioară.

Cultura comunicării, sub aspect pedagogic, se bazează pe relațiile dintre profesor și student, învățător și elev. Este izvor de informație, de cunoaștere a altei persoane și factor de interacțiune umană [7, 8]. În acest sens, comunicarea se realizează prin cuvânt, gest, mimică, pantomimii. Aceste atribute țin atât de cultura exterioară, cât și de cea interioară și constituie mijloacele principale în profesia de învățător.

Cultura comportării include manierele elevate, de grație și destindere, de transmitere a gândurilor, sentimentelor și emoțiilor prin acțiuni fizice [3]. Normele comportării civilizate sunt legate de manierele fru-

moase, ținută, gest și mimică exterioară acceptabile.

Cultura interioară se raportează la gradul de dezvoltare a forței productive și la direcția forțelor intelectuale, la procesul de cunoaștere, la calitățile afective și voluționale ale omului.

Cultura intelectuală constă în gradul de cunoaștere a adevărului, grad determinat de nivelul la care se află știința și propagarea cunoștințelor generale.

Cultura estetică (a sentimentelor, a sufletului, a inimii) se conține în gradul de receptivitate pentru frumos, nobil, sublim. Lipsa de receptivitate pentru bucurie se răsfrânge asupra culturii, manifestându-se prin brutalitate, cruzime, indiferență.

Cultura morală (a voinței) constă în orientarea voinței către ce este bun și moral și forța de a realiza. Cultura morală este considerată supremă datorită faptului că măsura culturii unei personalități ne-o dă, în primul rând, moralitatea lui, ce încheie setul de culturi (figura 1).

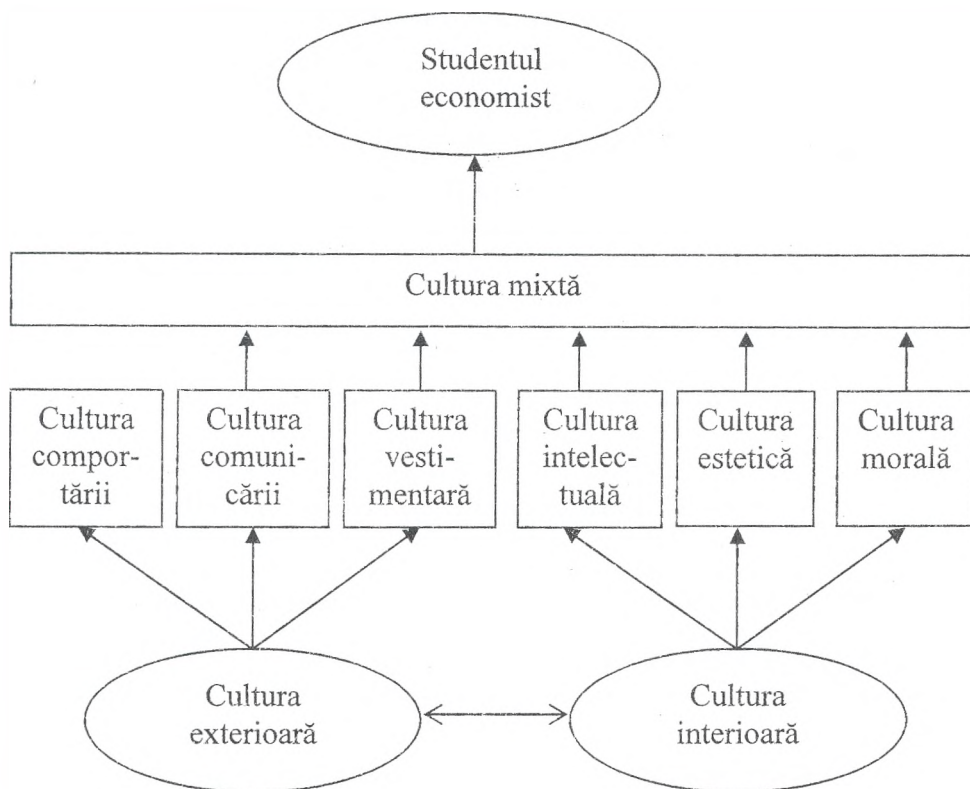
Educația conform culturii cuprinde toate aspectele culturii, privită în ansamblu. Tineretul trebuie educat în conformitate cu treapta de cultură la care s-a ridicat în orice aspect poporul respectiv, în latura interioară, exterioară și socială [1].

Actualmente, cerințele pe care principiul educației conform culturii le formulează față de specialiști au sporit, deoarece cultura în prezent s-a ridicat la o treaptă superioară. Astfel, cultura exterioară și cultura interioară se încadrează în cultura generală și în cea de specialitate și pot fi dezvoltate prin studiul unor discipline opționale care corelează cu aptitudinile, interesele tinerilor studioși, cum ar fi Cultura și etica profesională.

Principala deosebire a noii economii este fundamentarea ei pe cunoștințe și pe tehnologii informaționale, care sunt un factor important în dezvoltarea socio-economică. Este vorba de posibilitățile utilizării informației pe plan mondial, dobândirea abilității de a se orienta în avalanșa de informații, a necesității de perfecționare profesionale, de ridicare a nivelului intelectual și de dezvoltare a spiritului creativ. În țările avansate, în care eficiența economică este o valoare supremă, competiția profesională a stimulat responsabilitatea în fața propriei evoluții.

În lumea contemporană, vocația omului nu mai este asociată cu desăvârșirea prin contemplare, ci este înlocuită cu activism social și cu creativitate profesională.

Figura 1. Aria principiului cultural al educației



Referințe bibliografice

1. Cristea S., Dicționar de pedagogie, Grupul Editorial Litera, Chișinău-București, 2000.
2. Ghidul calității în învățământ superior, Editura Universității din București, 2004.
3. Grigoraș L., Personalitatea morală, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982.
4. Habermas J., Conștiința morală și acțiune comunicativă, Editura ALL, București, 2000.
5. Kneller G.F., Logica și limbajul educației, EDP, București, 1973.
6. Mândăcanu V., Dimensiunea spirituală a comportamentului civilizat. Concepte. Repere teoretice și practice. Opinii, Editura Lyceum, Chișinău, 2002.
7. Rădulescu-Motu C., Personalismul energetic și alte scrieri, București, 1984.
8. Șoitu L., (coord.), Comunicare și educație, Editura Spiru Haret, Iași, 1996.



METODOLOGIA ELABORĂRII COMPLEXULUI DIDACTIC LA DISCIPLINA „TEHNOLOGII INFORMAȚIONALE ȘI COMUNICAȚIONALE” PENTRU SPECIALITĂȚILE UNIVERSITARE NEINFORMATICE

METHODOLOGY OF A DIDACTIC COMPLEX ELABORATION TO THE
DISCIPLINE „ INFORMATIONAL AND COMMUNICATION
TECHNOLOGIES” FOR UNIVERSITY NON-COMPUTER SCIENCE
SPECIALITIES

Lidia POPOV,

lector superior universitar

Universitatea de Stat Alecu Russo din Bălți

The present work deals with the methodological problem of a didactic complex elaboration to the discipline „Informational and communication technologies” for University non-computer science specialities, aiming at improving the teaching-learning-evaluation process in computer science and the quality of training in this field. The paper also presents the main elaborated principles, requirements and the possible results.

Introducere

Sistemul de învățământ superior din Republica Moldova se află pe calea integrării în spațiul educațional european. Integrarea presupune multiple activități de reformare a învățământului, toate fiind axate pe noțiunea de *calitate*. Un învățământ superior calitativ presupune, în primul rând, schimbarea modalităților de organizare a procesului de învățământ:

- ♦ trecerea de la un învățământ transmisiv la unul axat pe formarea de competențe;
- ♦ schimbarea rolului profesorului: din sursa principală de informație el se transformă în organizatorul și facilitatorul situațiilor de învățare;
- ♦ schimbarea modalităților de evaluare: de la evaluarea finală/sumativă la o evaluare continuă, care cumu-

lează modalitățile de evaluare formativă și sumativă;

- ♦ readucerea în câmpul universitar al noțiunii de „complex didactic”, care a fost implementat (fără succes) în anii '70 ai secolului trecut.

1. Noțiunea de situație de învățare

Situația de învățare este un concept integrator care permite a axa efectiv procesul de învățământ pe student. Noțiunea respectivă a fost propusă în 1992 de către pedagogul american John Dewey [1]. Despre importanța acestui concept în pedagogie ne vorbește acel fapt că didactica este deseori definită ca „studiul științific al organizării situațiilor de învățare” [2].

În continuare, prin *situații de învățare* vom înțelege situațiile create în mod special, cu intenții educațio-

nale, în organizațiile sociale cu caracter pedagogic (în primul rând, în instituțiile de învățământ). Studentul „pus în situație” este determinat să desfășoare o activitate prin care să dobândească însușirile și capacitățile formulate în obiectivele lecției. Formarea studentului, în acest sens, este rezultatul parcurgerii și trăirii unui șir de situații de învățare concepute și organizate de profesor.

În vorbirea curentă noțiunea „situație de problemă” are semnificații multiple. Sensul propriu, specific al termenului „situație de învățare” poate fi dezvăluit prin accepțiunea situației de învățare ca poziție. Într-o asemenea accepțiune, studentul este „pus în situație”, devenind *subiectul* situației; el caută ieșirea din situație printr-o activitate care ar trebui să fie tocmai aceea pe care o consideră necesară profesorul întru atingerea obiectivelor preconizate. „Crearea situației de problemă” este considerată de mai mulți specialiști drept un *principiu universal* al educației [3].

Situațiile de învățare sunt concepute de profesor spre a dirija acele tipuri de activitate ale studentului și sînt necesare pentru atingerea obiectivelor educaționale. De aici rezultă *funcția de bază* a situației de învățare: ea este concepută și realizată pentru ca, sub influența ei, studentul să desfășoare o anumită activitate psihică, precum și comportament corespunzător, cu scopul de a rezolva situația creată. Altfel spus, situația de învățare reprezintă *determinantul* activității studentului. Această activitate este determinată de natura situației.

Pentru a obține efectele scontate, profesorul trebuie să inducă activitatea necesară, care se manifestă

prin crearea situației educaționale corespunzătoare.

În didactica generală este delimitată activitatea celui ce învață în procesul de învățământ (*activitatea de învățare*), activitatea profesorului (*activitatea de predare*) și activitatea lor comună (*predare-învățare*). Orelle de informatică se deosebesc de alte lecții prin aceea că un volum mai mare îl ocupă activitatea de sine stătătoare a studentului (învățarea), activitatea de predare a profesorului și un volum mai mic îl ocupă activitatea lor comună. Studentul care lucrează la calculator este mai independent, el are obiective locale proprii. Sarcina profesorului constă în crearea situațiilor de învățare și dirijarea activității studentului în această situație.

2. Noțiunea de *informatizare*

Evoluția societății moderne nu poate fi concepută fără dezvoltarea corespunzătoare a tehnologiilor informaționale. Folosirea mijloacelor informaționale, inclusiv a calculatoarelor personale a devenit o parte indispensabilă pentru majoritatea domeniilor activității umane. Actualmente, serviciile Internet, alte rețele informaționale, inclusiv și cele locale, capătă o răspândire din ce în ce mai largă. Sînt publicate multiple surse de informație (cărți, reviste, ziare), inclusiv în formă electronică. În societatea modernă, utilizarea informațiilor a atins un asemenea grad de dezvoltare, încât resursele informaționale, alături de materiile prime și energie, devin resurse hotărâtoare de prosperare. Respectiv, domeniul activităților informaționale a devenit așa de important că, până la urmă, a fost distins aparte atît ca direcție în știință, cît și ca ramură în economie. Prelucrarea automatizată presupune efectuarea operațiilor în cauză, utili-

zând mijloace și tehnologii speciale, pe care le putem numi, mijloace și tehnologii informaționale. Procesul de dezvoltare și implementare a mijloacelor și tehnologiilor informaționale în practică este numit *informatizare* [4].

De aici rezultă necesitatea studierii disciplinei „Tehnologii informaționale și comunicaționale” pentru specialiștii din diferite domenii.

Raportată la sistemul de învățământ, informatizarea implică în mod obligatoriu modificarea metodelor și tehnologiilor de studiere a disciplinelor, care constituie baza pregătirii viitorului specialist în domeniul respectiv. Activitatea de predare a disciplinei „Tehnologii informaționale și comunicaționale” la specialitățile neinformatice pe parcursul mai multor ani ne-a permis evidențierea unor bariere cu care se confruntă studentul în cadrul procesului de asimilare, consolidare a cunoștințelor și de formare a deprinderilor practice. Aceste bariere vizează dificultatea de asimilare a terminologiei informaționale (în majoritatea cazurilor, aceasta fiind expusă în limba engleză), lipsa unui îndrumar metodic care ar ghida activitatea studentului pe parcursul întregii activități și ar conține atât explicațiile de rigoare la fiecare temă de bază, cât și seturi de însărcinări practice.

3. Noțiunea de *complex didactic*

Dificultățile sesizate în predarea informaticii la specializările neinformatice ne-a condus la ideea elaborării unui complex didactic la disciplina „Tehnologii informaționale și comunicaționale”.

Complexul didactic reprezintă un set de documente reglatoare

și informaționale care are drept scop optimizarea procesului de predare-învățare-evaluare la informatică.

Complexul didactic trebuie să conțină:

- ♦ curriculumul la disciplina „Tehnologii informaționale și comunicaționale” pentru specializările neinformatice;
- ♦ notele de curs la disciplina „Tehnologii informaționale și comunicaționale”;
- ♦ ghidul pentru studenți privind îndeplinirea lucrărilor de laborator.

Conform [5], curriculumul disciplinar conține următoarele compartimente:

1. Cadrul conceptual;
2. Obiectivele generale ale disciplinei;
3. Administrarea disciplinei;
4. Tematica și repartizarea orientativă a orelor;
5. Conținuturi, obiective de referință, evaluare curentă;
6. Evaluare finală;
7. Bibliografie.

La determinarea obiectivelor și conținutului disciplinei „Tehnologii informaționale și comunicaționale” s-a ținut cont de prevederile Pașaportului European de Competențe Informatică [6], care reprezintă standardul de competențe la nivel de utilizator. Conform acestui standard pregătirea informatică a oricărui utilizator trebuie să fie axată pe 7 module:

- ♦ Noțiuni generale despre postul de muncă în societatea informațională;
- ♦ Gestiunea datelor (elemente de sisteme de operare, în caz particular – sistemul de operare Windows);

- ◆ Procesarea textelor (în caz particular – editorul de texte Microsoft Word);
- ◆ Calculul tabelar (în caz particular – Microsoft Excel);
- ◆ Gestionarea bazelor de date (Microsoft Access);
- ◆ Prezentări electronice (PowerPoint);
- ◆ Navigare Web și mesagerie electronică.

Obiectivele generale ale disciplinei “Tehnologii informaționale și comunicaționale” pot fi divizate în 4 tipuri după cum urmează:

a) Comunicare și colaborare;
Studentul va fi capabil:

- ◆ să selecteze și să utilizeze instrumentele adecvate pentru a explora și a comunica diferite subiecte (cunoștințe) din cadrul sarcinilor de învățare (studiu);
- ◆ să comunice cu ceilalți utilizând un limbaj autentic pentru subiectul și procesul abordat;
- ◆ să recunoască informațiile și să le prezinte diferit, în funcție de audiență și mediu;
- ◆ să utilizeze o gamă largă de instrumente pentru a schița, a acumula și a rafina informații și pentru a crea prezentări de calitate, într-o formă atractivă pentru audienți și să se potrivească conținutului informațional.

b) Obținerea rezultatelor (cercetarea);
Studentul va fi capabil:

- ◆ să abordeze sistematic informațiile necesare și să le poată aplica în practică;

- ◆ să obțină informațiile potrivite scopului, prin selectarea surselor adecvate, rafinarea metodelor de căutare și aprecierea valorii și veridicității informațiilor găsite.

c) Dezvoltarea de idei și aplicarea lor (modelarea);

Studentul va fi capabil:

- ◆ să cerceteze și să înțeleagă fenomenele specifice fiecărui domeniu, utilizând simulări și jocuri;
- ◆ să creeze modele pentru situații bine definite (de exemplu, prin utilizarea unei foi de calcul), astfel încât să se confirme schemele și realitățile din cadrul fenomenului analizat;
- ◆ să conștientizeze limitele unor modele și simulări simple;
- ◆ să folosească instrumentele multimedia în mod creativ pentru a explora, spre exemplu, muzica, arta, imaginea.

d) Practici de lucru și atitudini;

Studentul va fi capabil:

- ◆ să conștientizeze continuitatea schimbărilor tehnologice și felul în care acestea modifică modul de viață;
- ◆ să folosească în îndeplinirea sarcinilor (didactice, dar și acelor profesionale) avantajele tehnologiilor moderne, dar și de a recunoaște dezavantajele acestor tehnologii;
- ◆ să înțeleagă contextul necesității utilizării tehnologiilor informaționale pentru anumite sarcini, dar și de a înțelege dificultatea de utilizare

și limitările de utilizare în anumite circumstanțe;

- ♦ să conștientizeze faptul că unele persoane nu au acces la tehnologiile informaționale, iar sistemele și organizațiile trebuie să rezolve această problemă;
- ♦ să recunoască felul în care tehnologia modelează și este modelată de influențele sociale, politice și economice.

Obiectivele generale formulate mai sus urmează a fi operaționalizate la nivel de obiective de referință, apoi la nivel de fiecare oră. De exemplu, obiectivele generale, grupate în clasa „Obținerea rezultatelor” (cercetarea), pot fi precizate sub forma următoarelor obiective de referință:

Studentul va fi capabil:

- ♦ să înțeleagă ce informație îi este solicitată;
- ♦ să fie capabil să acceseze informația rapid și eficient;
- ♦ să utilizeze manualele și funcția Help;
- ♦ în cazul Internetului, bazelor de date, resurselor aflate pe CD, să conștientizeze existența unor metode de căutare precum „cuvintele cheie”, „condiții logice” etc.;
- ♦ să știe cum să adune, să introducă, să analizeze și să evalueze cantitativ informațiile, verificând corectitudinea lor în cadrul programelor de calcul.

În viziunea mea, studierea disciplinei mai prevede însușirea cunoștințelor și formarea unor deprinderi în ceea ce privește arhitectura, componentele și principiile de funcționare a calculatoarelor electronice.

Disciplina „Tehnologii informaționale și comunicaționale” se studiază pe parcursul anului I sau II, două semestre. La învățământul cu frecvență la zi, se promovează prelegeri (16 ore), lucrări de laborator (64 de ore), la învățământul fără frecvență cursul include 26 de ore (prof. uman.) și 46 de ore (prof. real) de laborator.

În cadrul specializărilor neinformatică, disciplina „Tehnologii informaționale și comunicaționale” reprezintă o disciplină de cultură generală.

Studierea disciplinei în cadrul specialităților neinformatică începe cu un curs de inițiere, deoarece studenții veniți din școli medii nu au o pregătire corespunzătoare programei, fiind și lipsiți de posibilitatea de a lucra la un calculator personal.

Prezența notelor de curs permite să se excludă necesitatea dictărilor interminabile cu referire la subiect din cadrul lecțiilor practice. Prezența ghidului pentru lucrările de laborator, care conține, de fapt, diferite situații de învățare, permite de a rezolva mai multe probleme. În *primul* rând, crește autonomia studenților, care pot lucra în ritm propriu. În *al doilea* rând, profesorul se poate concentra asupra funcției de consultant al studenților. După fiecare temă, studentul susține un test de evaluare. În cazul în care studentul absentează de la ore pe motiv de boală sau frecvență liberă, el poate să folosească acest set de lucrări de laborator, exercitându-se de sine stătător. Ar fi de dorit ca acest set să fie în sălile de calculatoare și la solicitarea studentului să fie aplicate în practică în timpul liber.

Executarea lucrărilor de laborator de către studenți, în timpul liber, mai depinde și de atitudinea

conștiințioasă a inginerului-programator din sala de calculatoare, care adesea preia funcțiile profesorului și dirijează activitatea studenților în afara orelor de curs.

Lucrările pot fi executate și înainte de ore de către studenți pentru a le facilita lucrul în timpul orelor. La ore ei pot veni deja cu întrebări pe marginea subiectelor nerezolvate ale lucrării și iniția o cercetare de sine stătător, ce are drept scop soluționarea problemelor apărute. Criteriile elaborate vor permite de a îmbunătăți atât calitatea predării obiectului, cât și însușita.

Concluzii

În studiul „Metodologia elaborării complexului didactic la disciplina *Tehnologii informaționale și comunicaționale* pentru specialitățile universitare neinformatică” am încercat să scoatem în relief problema schimbării modalităților de organi-

zare a procesului de învățământ și anume: de a trece de la un învățământ transmisiv la unul axat pe formarea de competențe, de schimbare a rolului profesorului, de schimbare a modalităților de evaluare și de a readuce în câmpul universitar noțiunea de „complex didactic”, ce ne va îmbunătăți calitatea instruirii la această disciplină. Sunt indicate compartimentele, care ar trebui să le conțină un complex didactic la disciplina respectivă, curriculum disciplinar, sunt expuse obiectivele generale ale disciplinei „Tehnologii informaționale și comunicaționale”. În lucrare este definită noțiunea de situație de învățare, noțiunea de informatizare, noțiunea de complex didactic, ultimul având drept scop optimizării procesului de predare-învățare-evaluare la disciplina respectivă și de îmbunătățire atât a calității predării obiectului, cât și a însușitei.

Referințe bibliografice

1. Dewey, J. Fundamente pentru o știință a educației. – București: Editura Didactică și Pedagogică, 1992.
2. Probleme de tehnologie didactică /Coord. E. Noveanu. – București: Editura Didactică și Pedagogică, 1977.
3. Ștefan, M. Teoria situațiilor educative. – București: Aramis, 2003.
4. Bolun, I., Covalenco I., Bazele informaticii aplicate, Ediția a 2-a. Chișinău: Editura ASEM, 2003.
5. Teoria și metodologia curriculumului universitar: Pedagogia universitară în dezvoltare/ Vladimir Guțu, Nicolae Silistraru, Carolina Platon, coord. VI. Guțu. – Chișinău: CEP USM, 2003.
6. www.pcie.tm.fr/ Passeport de Compétences Informatique Européen.



ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ ОРИЕНТАЦИЙ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ

*DEVELOPMENT OF THE AXIOLOGICAL ORIENTATIONS
OF THE PEDAGOGICAL UNIVERSITIES STUDENTS*

Николае СИЛИСТРАРУ,

доктор хабилитат, профессор,

Анна ИКИЗЛИ,

преподаватель, докторанд

Научный Институт Просвещения, Кишинев

The article illustrates the problem of axiological orientations development concerning the students of pedagogical universities. The authors consider it being a major component of the formation of teacher's personality. After analysing the essence, the structure and the substantial characteristics the axiological orientations development of students, it was easy to establish its phases of development. The applied theoretical model of axiological orientations development, including the phase of assigning the person's values, the phase of transformation of the image "I" and the phase of the future image forecast (designing) are approached here.

Ценностные ориентации относятся к важнейшим компонентам структуры личности, по степени сформированности которых можно судить об уровне развития личности. Формирование ценностных ориентаций - это длительный и сложный процесс, происходящий под воздействием непосредственного социального окружения и общих социальных условий. Достижение психологической зрелости означает, что у человека сложилась иерархия мотивов, сознательная регуляция собственного поведения, система ценностных критериев и ориентаций.

Понятие «ценностная ориентация» личности было введено в социологию в 20-е годы XX века американским социологом У. Томасом и польским социологом Ф. Знанецким, которые рассматривали ценностные ориентации в ка-

честве установки личности, регулирующей ее поведение.

Проблеме ценностных ориентаций посвящено немало исследований (Б.Г. Ананьев, В.И. Гинецинский, А.Г. Здравомыслов, М.Г. Казакина, А.В. Кирьякова, Т.Н. Мальковская, В.П. Тугаринов, Н. Силистрару, В. Пыслару).

Под аксиологическими ориентациями М.Г. Казакина понимает ценностное отношение к объективным ценностям общества, выражающееся в их осознании и переживании как потребностей, которые мотивируют настоящее поведение и программируют будущее [7]. В данном определении категория «ценностная ориентация» определяется через понятие «ценностное отношение», которое отражает единство нужды или потребности субъекта и свойств объекта. Оно характеризует связь

внешнего и внутреннего, объективного и субъективного и фиксирует направленность личности на объекты ценности. С их помощью личность реализует свои ценностные отношения, объективирует свои потребности.

В цикле философско-социологических дисциплин понятие «ценностные ориентации» соотносится с категориями «норм и ценностей», нормативно-ценностных систем социального действия. В цикле конкретно-социологических дисциплин – с категориями мотивации и управления деятельностью людей и их объединений. В цикле социально-психологических дисциплин – с категориями, описывающими механизмы и регуляцию поведения и деятельности людей.

В.И. Гинецинский под ценностными ориентациями понимает «вербализованные и осознанные субъектом идеологические, политические, моральные, эстетические основания оценивания объектов, дифференциации их по субъективной значимости» [4]. Аксиологические ориентации образуют направленность человека на систему ценностей и формируются как особый когнитивно-конативный комплекс в структуре механизмов регуляции деятельности.

Существует многообразие подходов различных исследователей к вопросу отношения личности к системе ценностей, функционирующих в обществе. Я. Гудечек разделяет эту шкалу на пять основных типов [5]:

активное отношение – выражение высокой степени интернализации ценностной системы;

конформное отношение – только внешнее, приспособленче-

ское выражение согласия без интериоризации или идентификации с данной системой норм и ценностей;

индифферентность – безразличие, безучастность, пассивность, отсутствие интереса к данной ценностной системе;

несогласие с ценностной системой, её критика, стремление к её изменению, её осуждение или отрицательная оценка;

активное противодействие ценностной системе основывающейся на внутренней и внешней ориентации.

В своем исследовании Л.Х. Магамадова выделяет профессионально-ценностные ориентации, которые рассматриваются ею как система установок и отношений личности к особенностям профессии, отражающим содержательную сторону, основу и сущность профессиональной деятельности, которые определяют её цели и средства и регулируют поведение личности в профессиональной деятельности [11].

Современная ситуация развития вузовского педагогического образования характеризуется кардинальным противоречием между сформировавшимся в обществе запросом на свободную, социально ответственную, демократическую, эффективную личность педагога и несоответствием части педагогов необходимому уровню профессиональной деятельности.

Исследователи Б.С. Гершунский, Р.Соколова, А.А.Вербицкий, В.В. Тумалев отмечают, что кризис традиционной системы образования есть отражение глобального кризиса цивилизации и системы образования как соци-

ального института. Кризис выражается в разрыве между образованием и культурой, образованием и наукой, образованием и обществом. Педагоги сталкиваются с такими новыми сложными проблемами, как: 1) обучение не только знаниям, но и общечеловеческим ценностям и нормам; 2) необходимость адаптации молодёжи к реалиям противоречивой действительности и культивирование этических норм как главенствующих в любой сфере человеческой деятельности.

Педагогическая аксиология является относительно самостоятельным разделом философии образования, который выделился в 90-е годы XX века. В.И. Гинецинский определяет педагогическую аксиологию «как тот раздел педагогического знания, где воспитание, образование, обучение, педагогическая деятельность рассматриваются как ценности человеческой жизни» [4].

В настоящее время на переломе эпох, общественных отношений, культур особо ярко проявляется переоценка ценностей вообще и ценностей образования в частности. За последние десятилетия педагогическая парадигма сменилась с индивидуалистической на гуманистическую, с традиционной – на инновационную. В педагогике появились специальные исследования, позволяющие очертить педагогическую аксиологию как систему новых ценностей образования.

В представленной таблице приводится сравнение ценностей педагога традиционной школы и педагога инновационного движения (таблица 1).

В основе гуманистической парадигмы образования лежат ценности педагога инновационного движения.

Процессуальный аспект проблемы развития аксиологических ориентаций студентов должен раскрыть характер данного процесса, его стадии, фазы, механизмы.

Поскольку в основе ценностных ориентаций лежат ценностные отношения, то процесс развития аксиологических ориентаций должен начинаться с выработки у студентов отношения к ценностям образования. Однако, для того чтобы выработать у студентов ценностные отношения к ним, необходимо, прежде всего, привнести эти ценности в содержание курса педагогики.

По мнению А.Н. Леонтьева, ценности, сложившиеся в культуре, являются только тогда действенными для человека, когда обретут для него «личностный смысл». Только преобразовав ценности на личностном уровне, человек способен проектировать будущее [10].

Основой дальнейшего исследования являются разработки А.В. Кирьяковой, согласно которым процесс ориентации имеет следующие стадии [8]:

Познание мира – ценностей общества;

Осознание себя в этом мире (самосознание), осуществляемое на основе освоенных личностью ценностей;

Построение своей жизненной перспективы в освоенной системе. Ориентация всегда подразумевает будущее. Ориентация необходима для установки цели и

построения линии ее достижения. Ориентация всегда устремлена вперед. Поэтому процесс ориентации реализуется в выборе, а критерием того, что процесс состоялся, является определение перспективы, постановка цели и выбор путей и средств её достижения.

Процесс ориентации предполагает наличие трех взаимосвязанных фаз, обеспечивающих развитие.

Фаза присвоения личностью ценностей продуцирует ценностные отношения, ориентации и их иерархическую систему. Продуктом этой фазы является образ мира.

Фаза преобразования, базируясь на присвоенных личностью ценностях, обеспечивает изменение образа «Я», который развивается во взаимодействии «Я – реальный» – «Я – идеальный» – «жизненный идеал». Фаза преобразования является центральным компонентом ориентации. На данной фазе ориентации формируется образ «Я».

Фаза прогноза (проектирования) – завершающая. Она обеспечивает формирование жизненной перспективы личности как критерий ориентации; результатом здесь является образ будущего.

Под образом мира понимается мир педагогических идей, взаимосвязь аксиологии и инноватики, новые ценности образования, новая педагогическая парадигма.

Под образом «Я» рассматривается образ „Я” – педагога и процесс самоактуализации.

Фаза проектирования, представляется, должна реализоваться в образе школы будущего.

Мир педагогических идей в исследовании процесса ориентации студентов представлен педагогическим тезаурусом, который раскрывает педагогический образ мышления.

Согласно когнитивной психологии (Miller G.A., Galanter E., Neisser U., Wright J.) в дифференциации образа мира и его подструктур, центральное место занимает развитие языка и степень овладения им; а образ действительности коммуницируется посредством понятий. Следовательно, уровень и качественные особенности понятийного мышления личности отражают адекватность и дифференцированность ее внутреннего представления о мире.

Исходя из данной концепции, полагаем, что ознакомление студентов с основными педагогическими понятиями будет способствовать дальнейшему расширению, дополнению и дифференциации того образа мира педагогических идей, который сложился у них в курсе «философии и истории образования».

На второй фазе ориентации, как было отмечено выше, формируется образ Я-педагога. При этом принципиальное значение имеет гуманистический подход к пониманию места личности в обществе и совокупности ее индивидуальных проявлений, в частности.

Основные положения гуманистического подхода к личности определены в выделяющем исследовании Е.В. Андриенко [2], следующие основные моменты:

уникальность и целостность личности:

личность как открытая система;

личность как активная система;

понимание личности в ее актуальном опыте.

В настоящее время получены научные данные о том, что человек функционирует как открытая система, взаимодействующая с миром и им детерминированная. Центром этой открытой системы являются свойства личности. Однако для понимания личности как неповторимой целостной индивидуальности необходимо представить человека не только как открытую систему, но и как систему закрытую [3]. В соответствии с данным противоречием сознание личности является одновременно и субъективным отражением объективной реальности, и внутренним ее миром [1].

Важной характерологической особенностью личности является ее активность [11, 14]. По определению С.Л. Рубинштейна [14], личность представляет «совокупность внутренних условий, через которые преломляются внешние воздействия». В настоящее время именно на основе данного определения личности оформился особый подход к становлению вузовской педагогики творчества, который ориентирует на личность: она рассматривается в качестве «суверенного источника творчества». Всякое внешнее воздействие на личность опосредуется ее состоянием, т.е. личность активно взаимодействует с объективной действительностью.

Активный характер личности заключается в том, что отношения личности реализуются в ее

деятельности. Эту точку зрения разделяет А.Н. Леонтьев [11], который считает, что личность формируется в жизненных условиях индивида в ходе его деятельности.

Третья фаза ориентации – образ будущего – у педагога включает два момента его деятельности:

проектирование собственного творческого процесса;

предвидение успехов ученика.

Возможности познания будущего, по мнению Л.А. Ратуш [13], заключены в активной, преобразующей сущности человеческого сознания. Это свойство сознания теснейшим образом связано с познанием будущего, а связующим звеном выступает целеполагание. Прогнозирование и целеполагание имеют общую основу – трудовую деятельность человека. Именно благодаря активному, целенаправленному преобразованию знаний о прошлом возможно получить новое знание – знание будущего. Особенно значимой оказывается преобразующая сила человеческого сознания в моделировании образов будущего, поскольку будущее конструируется, проектируется, создается самим субъектом на основе преобразования [13].

Под педагогическим творчеством, вслед за А.К. Марковой [12], понимается «процесс, начинающийся с усвоения того, что уже было накоплено (адаптация, репродукция, воспроизведение знаний и опыта), и заканчивающийся изменением и преобразованию существующего опыта. Это путь от приспособления к педагогической ситуации до ее преобразования,

что составляет суть и динамику творчества педагога».

Представляется, что исходя из данных исследования Л.А. Регуш [13], проектирование творческого процесса педагога включает в себя следующие составляющие: целеполагание, профессиональные знания, педагогическое творчество, умение решать прогностические задачи.

Важность прогностических задач отмечают в своих работах Ю.Н. Кулюткин и Г.С. Сухобская, по мнению которых решение обязательно предполагает самостоятельное конструирование некоторых «проектов будущего» [9]. Наш взгляд, хорошо обозначенная перспектива может служить кри-

терием эффективности процесса ориентации.

Особым моментом деятельности педагога, включенным в образ будущего, по мнению ряда авторов [9, 11, 13], выделяется «предвидение успехов студента». Фаза образа будущего в единстве двух указанных параметров представляется наиболее важной в педагогической деятельности.

Таким образом, рассмотрение сущности, структуры и содержательных характеристик аксиологических ориентаций позволило определить фазы процесса развития аксиологических ориентаций студентов педагогических вузов и разработать его теоретическую модель.

<i>Ценности квалифицированного педагога традиционной школы.</i>	<i>Ценности педагога инновационного движения</i>
<p>Всегда знает, как ребенок должен себя вести. Система требования – главное в твоей работе.</p> <p>Умело управлять коллективом – это твое оружие. Всегда знай правильный ответ на свой вопрос.</p> <p>Ты – хранитель знаний, хранитель правильных ответов. Не позволяй ученику усомниться в твоей правоте.</p> <p>Учеба – главное в жизни ребенка, его работа, его долг. Хороший ученик – хороший ребенок, плохой ученик – плохой ребенок.</p> <p>На уроке все должны быть внимательны, все должны слушать тебя и только тебя. Кто отвлекается – нарушитель, накажи его. За неправильный ответ – накажи. За подсказку – накажи, за опоздание – накажи. За крик, бег, нарушение формы – накажи.</p> <p>Не оставляй не раскрытым ни одно нарушение. Найди виновного, а если не удается – накажи всех. Родители – твои союзники. Добейся от них контроля за</p>	<p>Нет ответов правильных и неправильных.</p> <p>Не проверяй ребенка, а вместе с ним ищи.</p> <p>Доверяй ребенку больше, чем себе, начальству, написанным правилам.</p> <p>Откажись от подозрений – если ребенок нарушил правила, у него была причина это сделать.</p> <p>Право ребенка на ошибку связано с риском.</p> <p>Самостоятельность связана с риском. Доверие и искренность связаны с риском.</p> <p>Свобода ребенка связана с риском, признать суверенитет ребенка рискованнее, чем контролировать каждый его шаг.</p> <p>Не враги родители ребенку, не заставляй их доносить.</p> <p>Спешь признать незнание свое.</p> <p>Откажись от определений – простое сведение не заменит знания. Не требуй заучивания правил: знание не в них, а в способности открыть их и воспользоваться ими.</p>

<p>ребенком и информации о его поведении дома. Пусть он знает, что ты и родители – одна сила.</p> <p>Хорошо учиться – это значит хорошо выполнять твои задания. Ты – образец, твоё решение задачи – образец, твоё грамотность, твои навыки – образец. Если ты потеряешь лидерство – ты больше не учитель.</p>	<p>Не сравнивай одного с другим, все хороши по-разному. Сравни его сегодняшнего с ним вчерашним.</p> <p>Не следуй строго плану – он принадлежит только тебе.</p> <p>Гораздо важнее то, <i>как</i> мы открыли, чем то, <i>что</i> мы открыли. Знания приходят, когда я понимаю, как я понял.</p> <p>Не сторож ты ученикам, не следователь, не судья. Не дано тебе право судить, прав он или нет в ответах своих и поступках. Не ошибается он, а ищет свой путь.</p>
---	--

Таблица 1 - Развитие ценностей образования [3]

Литература

1. Silistraru N. Valori ale educatiei moderne. – Ch.: Ins.de Șt. ale Educației, 2006. – 176 p.
2. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания. – Изд-во: Питер, 2001.
3. Андриенко Е.В. Подготовка учителя к самоактуализации в педагогической деятельности. Автореф. дис.... канд. пед. наук. – М., 1994.
4. Анцыферова Л. И. Психология самоактуализирующей личности в работах А.Маслоу // Вопросы психологии. 1973, № 4. С. 173-181.
5. Гинецинский В.И. Основы теоретической педагогики: Учеб. Пособие. – СПб.: Изд-во СПб Ун-та, 1992.– 154 с.
6. Гудечек Я. Ценностные ориентации личности // Психология личности в социальном обществе: Активность и развитие личности. – М.: Наука, 1989. С. 102-110.
7. Илюшин Л.С. Ориентация педагога на личностные достижения учащихся в общеобразовательной школе: Автореф. дис. канд. пед. наук.- СПб., 1995–17с.
8. Казакина М. Г. Ценностные ориентации школьников и их формирование в коллективе. – Л., 1989. – 85 с.
9. Кирьякова А. В. Теория ориентации личности в мире ценностей. – Оренбург: Юж. Урал. Ун-т, 1996.-188 с.
10. Кулюткин Ю. Н., Сухобская Г. С. Моделирование педагогических ситуаций. – М., 1981.-120 с.
11. Леонтьев А. Н. Деятельности. Сознание. Личность. – М.: Политиздат. 1975. – 304 с.
12. Маркова А. К. Психология труда учителя: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1993. – 192 с.
13. Ретуш Л. А. Прогностическая способность учителя и её диагностика. Учеб. пособие к спецкурсу. – Л., 1989. С. 8-10.
14. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. – М., 1957.

