

**ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI  
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL**

Cu titlul de manuscris  
C.Z.U.: 78.02(478) (043.2)

**MIRONENCO ELENA**

**CREAȚIA COMPOSITIVĂ ÎN REPUBLICA MOLDOVA  
LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX – XXI  
(GENURILE INSTRUMENTALE, TEATRUL MUZICAL)**

**SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE**

**Autoreferat al tezei de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie**

**CHIȘINĂU, 2016**

Teza de doctor habilitat a fost elaborată la catedra *Muzicologie și compoziție* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

**Referenți oficiali:**

1. **Ghilaș Victor**, doctor habilitat în studiul artelor, conferențiar cercetător, IPC al AȘM;
2. **Zinkevici Elena**, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, Academia națională în muzică din Ucraina „P. Ceaikovski”, Kiev, Ucraina;
3. **Țuker Anatoli**, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, Conservatorul de Stat „S. Rahmaninov” din Rostov pe Don, Rusia.

**Componența Consiliului Științific Specializat:**

1. **Plămădeală Ana-Maria**, doctor habilitat în studiul artelor, conferențiar cercetător, președinte;
2. **Tipa Violeta**, doctor în studiul artelor, conferențiar cercetător, secretar științific;
3. **Dănilă Aurelian**, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar;
4. **Gagim Ion**, doctor habilitat în pedagogie, profesor universitar;
5. **Aurelia Simion**, doctor în muzică, profesor universitar, România

Susținerea tezei va avea loc pe „24” martie 2016 , ora 15.00, în ședința Consiliului Științific Specializat DH 22.653.01 – 03 din cadrul Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei (mun. Chișinău, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1, et. II, Sala mică).

Teza de doctor habilitat și autoreferatul pot fi consultate la Biblioteca Științifică Centrală „Andrei Lupan” a Academiei de Științe a Moldovei (str. Academiei 5A) și pe pagina web a CNAA ([www.cnaa.md](http://www.cnaa.md)).

Autoreferatul a fost expediat la                      februarie 2016.

Secretar științific al Consiliului Științific Specializat,

doctor în studiul artelor, conferențiar cercetător

**Violeta Tipa**

Autor,

doctor în studiul artelor, profesor universitar

**Elena Mironenco**

© MIRONENCO Elena, 2016

## CARACTERISTICA GENERALĂ A LUCRĂRII

**Actualitatea temei.** Creația componistică profesionistă constituie una din părțile cele mai importante ale strălucitei și originalei culturi muzicale a Moldovei. Începând cu anii 40 ai secolului XX – perioada de formare a RSSM și a Uniunii Compozitorilor din Moldova (1940) – au fost create numeroase lucrări în cele mai diverse genuri, multe dintre care, reprezentând incontestabile valori artistice, pe larg apreciate atât în țară cât și peste hotare.

Schimbarea bruscă a paradigmei socioculturale ce a avut loc pe teritoriul fostei URSS la începutul anilor 1990 a demarcat istoria culturii naționale postbelice în două etape: sovietică și postsovietică. În anul 1991, după destrămarea URSS și obținerea independenței, în Moldova s-a creat o nouă situație socioculturală și geopolitică, în care cultura muzicală a țării s-a angajat într-un proces unitar de dezvoltare pe plan mondial. Acest fapt a condiționat o serie de aspecte specifice unei arte componistice aflată în tranziție, când unii compozitori continuă procesul firesc al totalizării și generalizării realizărilor trecutului iar alții reflectează și asimilează în practică noile căi ale evoluției artistice.

Lucrarea de față aduce pentru prima dată în atenția cercurilor științifice analiza creației componistice a Moldovei postsovietice, tratată ca un fenomen complex, în domeniul genurilor delimitate ale muzicii profesionale academice. Cercetarea nu cunoaște precedente în muzicologia autohtonă, fapt ce constituie un factor de mare **actualitate**.

De asemenea, teza este actuală și în virtutea unui șir întreg de factori:

1. În centrul atenției demersului științific se situează muzica profesională academică nouă și cea apărută recent, preponderent în ultimele trei decenii (1980 – 2010). Analiza acesteia va deschide calea către aprecieri teoretice, dar și către comprehensiunea publicului larg. După mărturiile compozitorului V. Tarnopolski, „Muzica nouă plăsmuiește o nouă formă de a asculta, iar prin aceasta – un nou ascultător, o nouă personalitate și, în sfârșit, o societate mai avansată” [21, p.90].

Drept obiect principal al cercetării de față apare creația componistică postsovietică din Republica Moldova, care, deja prin noțiunea de *postsovietic*, determină denumirea, sensul și esența intermediară a acestui fenomen al culturii muzicale. Încheind perioada de evoluție a muzicii sovietice și deschizând, în același timp, o etapă nouă, postsovietică a dezvoltării acesteia în sec. XXI, acest fenomen tranzitoriu se caracterizează prin suprapunerea trecutului, prezentului și viitorului. Anume această circumstanță corespunde cu *teoria generală a proceselor de tranziție*. După cum menționează culturologul V. Ionesov, „trecerea propriu-zisă poate fi apreciată în termeni culturologici, ca un proces în care au loc transformări radicale, ce transferă

sistemul cultural dintr-o stare în alta, în limitele unei și aceleiași activități procesuale. *Transformarea* apare ca cel mai actual procedeu al actualizării (realizării) tranziției” [8]. Dacă e să ne referim la cultură și artă, inclusiv la creația componistică, hotarul dintre secolele XX – XXI, în care se încadrează procesele de trecere în noul secol și noul mileniu, are un caracter excepțional și fulminant.

Doi dintre cei mai remarcabili indicatori corelativi ai epocii – globalizarea și postmodernismul – constituie catalizatorii acestor transformări la confluența mileniilor, în context universal. În anii 90 ai secolului XX, globalizarea a pus în fața omenirii o serie de probleme calitativ noi, legate de schimbările structurii geopolitice, destrămarea URSS și a întregului lagăr socialist, desfășurarea revoluției informaționale (internetul), devalorizarea, prăbușirea aproape totală a Iluminismului, cu sloganele echității, egalității și frăției. Din această cauză, procesele globalizării în anii 1990 s-au concentrat în special asupra *problemelor socioculturale*. Totodată, logica dezvoltării culturii, ce se axează pe distinct și particular, nu corespunde cu omogenizarea culturală, ce are la bază universalul și întregul, fapt ce expune în prim-plan, pe de o parte, problema salvagărdării și conservării identității național-culturale, iar pe de alta – plurivalența culturală, pe care teoreticienii *globalizării* au definit-o prin noțiunea de *multiculturalism*.

Realizarea proceselor multiculturale în arta componistică profesionistă a Moldovei postsovietice întâlnește un șir de dificultăți. Cea mai importantă dintre acestea, ce stă în calea adevăratului dialog intercultural dintre culturile muzicale rezidă, după părerea noastră, în procesul îndelung al *autoidentificării naționale* a poporului moldovenesc, care deseori apare instabil, schimbător și debusolat.

Deși acest proces în Republica Moldova încă nu este încheiat, pentru locuitorii acestui teritoriu există, alături de limba de stat, un indicator nu mai puțin important al etnicității sale – bogatele resurse folclorice, și, în special, cele ale folclorului muzical. Anume folclorul constituie acel *câmp informațional* al muzicii Moldovei, specific oricărei culturi naționale.

Problema stringentă a păstrării propriului spațiu național-stilistic, ce stă în fața culturii moldovenești și a creației componistice autohtone este condiționată de procesele de globalizare ce provoacă interacțiuni interculturale și transculturale intense, schimbul reciproc dintre câmpurile informaționale ale unor culturi naționale diverse, unificarea, până la dizolvarea reciprocă a acestora. Or, „cultura națională, sub aspect complex, apare, în cadrul proceselor globalizării nu doar ca un obiect pasiv, ce stă în calea modernizării, ci și ca un subiect activ, ce se împotrivesc energic unificării etnice generalizante, menținându-se în pofida tuturor piedicilor”

[10]. Iată de ce unul din aspectele conceptuale ale cercetării – ce denotă o dată în plus **actualitatea** acesteia – este legat de analiza stilului național și de transformările pe care le suportă acesta în muzica contemporană a Moldovei.

Un alt indicator al epocii – *postmodernismul* – de asemenea, fixează cotitura radicală ce a avut loc în conștiința socială și artistică, psihologie și cultură. În această ordine de idei, culturologul A. Pelipenko menționează: „Întrucât anume pentru conștiința postmodernistă este specifică nu doar simpla calitate de a fi **tranzitorie**, ci însăși **tranziția propriu-zisă, înălțată la rang de principiu**, apoi codul structural al unei astfel de conștiințe poate servi drept cheie pentru interpretarea proceselor de transformare în cultură în general și în artă în special” [16]. Culturologul A. Bizeev scrie, cu referire la postmodern, ca expresie a proceselor tranzitorii, la hotarul secolelor XX – XXI: „...postmodernul reprezintă o experiență ontologică legată de presentimentul suprapunerii sfârșitului și începutului. Anume în acest sens poate fi definit postmodernismul, ca o formă originală a viziunilor și simțirilor existențiale ale **perioadei postmoderne ca epocă de tranziție**” [4].

Se impune asocierea *postmodernismului* și cu o altă noțiune, mai largă, - cea a *epocii postmoderne*, ce presupune presentimentul „sfârșitului și începutului” ce însumează toate aspectele vieții. Noțiunea de *postmodernism muzical* necesită doar corelarea la manifestarea acestuia în creația muzicală și materia muzicală propriu-zisă. Specificul postmodernismului muzical, în contextul *-ismelor* precedente rezidă în faptul că acestuia nu-i este pretabilă noțiunea de stil, întrucât nu se poate vorbi de un stil postmodernist unitar, ci de un pluralism al stilurilor, mixarea unor stiluri diverse. Creația componistică se raportează cu mai multă corectitudine la noțiunea de *direcție postmodernistă*, în care, pe parcursul câtorva decenii s-a cristalizat propria *poetică postmodernistă*. În teza de față, pentru prima dată, a fost cercetată influența epocii și poeziei postmoderniste în creația componistică din Moldova, la confluența secolelor XX – XXI.

Astfel, ambii vectori ai analizei muzicii contemporane a Moldovei – stilul național și curentul stilistic al postmodernismului – sunt generalizate prin categoria stilului, care, „prin însăși esența sa, se dovedește a fi *principal* pentru cultura, viața, instruirea și educația muzicală contemporană” [15, p.15].

La rândul lor, transformările stilistice caracteristice perioadei de tranziție sunt legate indisolubil de transformările genuistice, nu mai puțin intense, fapt ce propulsează categoria de gen muzical pe o poziție predominantă prioritară, în cercetarea creației componistice a republicii. Iar în „condițiile epocii postmoderne, – după cum menționează A. Korobova, – noțiunea de *memorie genetică a genului* capătă un sens și o actualitate aparte” [9, p.88].

Teoria contemporană a stilului muzical denotă numeroase puncte de tangență cu teoria genurilor muzicale. Comunitatea principală a categoriilor de stil și gen este relevată de către cercetătorii E. Țareova, L. Mazel, V. Medușevski, E. Nazaikinski, în interacțiunile specifice dintre forma muzicală și conținutul muzical. „Aspectul comun în studierea fenomenelor stilului și genului în arta componistică se referă la predilecția accentuată pentru imaginile formal-structurale ale muzicii, dat fiind că direcția structurală reprezintă nu doar trăsături arhitectonice, și ci conceptuale ale unei lucrări muzicale”, – consideră V. Axionov [30, p.48]. Astfel, o creație muzicală devine acea axă, pe care sunt structurate și coordonate corelațiile „gen și stil”.

Perioada dintre hotarele secolelor XX și XXI este marcată de ruptura radicală a stereotipurilor genuistice și stilistice uzuale. În ultimele decenii, când s-a activizat practica propriu-zisă de *creare* a genului, de re-creare și transformare a acestuia, categoriile de gen și stil aproape că s-au contopit, întrucât genul se regăsește nemijlocit în tehnica scriiturii componistice, constituind, prin urmare, și o caracteristică a stilului. În rezultat, apar noile concepții de ordin genuistic-stilistic – *gen mixt* și *stil mixt*. Actualitatea cercetării de față este obiectivizată și de faptul, că arta componistică a Moldovei este abordată de pe pozițiile acestei concepții genuistic-stilistice noi.

**Descrierea situației în domeniul de cercetare a tezei și definirea problematicii acesteia.** Lucrările muzicologilor autohtoni au adus un aport considerabil în studierea creației componistice din Moldova perioadei sovietice. Până acum, nu a existat o cercetare fundamentală despre perioada postsovietică, ce ar generaliza căile de dezvoltare profesională a muzicii academice din Republica Moldova și s-ar afla în concordanță cu noile cerințe socioculturale ale perioadei de tranziție. În acest sens, se evidențiază doar monografia lui V. Axionov, *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*, cât și un șir de alte articole, consemnări analitice ale sale sau ale altor muzicologi, dedicate unor creații muzicale separate noi. Problematika studiului de față este de natură plurivalentă, întrucât în centrul lucrării se situează concepte foarte importante determinante pentru aprecierea stării muzicii academice contemporane din Moldova, condiționate de procesele tranziționale specifice perioadei delimitate: 1. transformarea sistemului genuistic; 2. concepția stilistică nouă, modul de abordare al căreia este determinat pe de o parte, de sarcina de a menține și a dezvolta elementul național caracteristic în creația componistică, iar pe de alta – de influența epocii postmoderne.

**Scopul** cercetării de față se rezumă la intenția de a elabora o interpretare complexă a artei componistice din Republica Moldova, începând cu cea de a doua jumătate a anilor 80 ai secolului

XX și până în anul 2010, în conformitate cu transformarea paradigmei socioculturale. Realizarea acestui scop include următoarele **sarcini**:

1. studierea specificului dezvoltării genurilor simfonice, instrumentale de cameră, a concertului instrumental și a teatrului muzical în perioada de tranziție;
2. prezentarea analizei complexe a celor mai reprezentative creații semnate de compozitorii din Republica Moldova;
3. reliefaarea ierarhiei genurilor muzicale în cadrul tabloului general al dezvoltării acestora la etapa contemporană, legată de schimbarea paradigmei socioculturale;
4. trasarea procesului evolutiv al stilului național în creațiile compozitorilor din Republica Moldova;
5. delimitarea gradului de asimilare a noilor tehnici componistice și a tendințelor stilistice în epoca postmodernă, de către compozitorii din Moldova;
6. relevarea importanței personalităților compozitorilor în perioada delimitată.

**Metodologia cercetării.** Problematika complexă a cercetării de față a implicat utilizarea unor metode de analiză adecvate, concomitența cărora este astăzi firească pentru toate științele umanistice. În primul rând, accentul a fost pus pe metodele fundamentale, stabilite pe parcursul dezvoltării științei muzicologice – metodele istorică și teoretică de studiere a proceselor compoziționale. Analiza creațiilor ce denotă tendințe postavangardiste și postmoderniste reclamă adresarea la aspecte particulare ale metodelor structurală, comparativă, intertextuală. Fundamentarea științifică a problemelor circumscrise în teza de față, în lumina culturii globalismului a condiționat ieșirea din limitele metodologiei analizei muzicologice, implicând metode specifice științelor umanistice conexe – estetica, culturologia, sociologia, etnologia, critica literară.

**Metodele științifice de cercetare.** Analiza complexă, integrală, a creației componistice din Republica Moldova la confluența secolelor XX – XXI a necesitat utilizarea unor diverse metode de cercetare. **Metoda istorică** a permis evaluarea proceselor evolutive ce au loc în creația componistică din cele două perioade istorice – sovietică și postsovietică. Necesitatea abordării **metodelor teoretice ale cercetării** a fost condiționată de analiza concepțiilor genuistic-stilistice în perioada delimitată, de analiza stilului național în creația componistică. **Metoda analizei comparative** a fost utilă în procesul de comparare a unor procese multistadiale ale dezvoltării creației componistice din Republica Moldova și din alte state, cât și pentru relevarea unor stiluri componistice individuale. Datorită sprijinului pe **metoda analizei intertextuale** s-au realizat

schite analitice ale unor creații separate. Schimbarea paradigmei socioculturale a determinat adresarea către **metodele cercetărilor culturologice și sociologice**, îndreptate spre elucidarea proceselor de transformare ale perioadei de tranziție. **Metodele cercetării literare** sunt utilizate de către autor în schițele analitice ale lucrărilor axate pe surse literare.

**Direcțiile de soluționare a problemelor și sarcinilor** formulate în teză sunt condiționate de ipoteza propusă de autor legată de dezvoltarea dialectică a două procese multidirecționale în cultura muzicală în perioada de tranziție ce au avut o influență pozitivă asupra evoluției creației componistice din Republica Moldova. Primul proces este îndreptat spre menținerea și dezvoltarea în anumite creații a elementului specific național, iar cel de-al doilea – spre sporirea interacțiunilor multiculturale. Modificarea modelului sociocultural a marcat debutul unor noi impulsuri artistice ce au determinat și schimbarea întregii structuri genuistic-stilistice. Autorul relevă în mod succesiv căile de completare și complicare a acestuia, efectuând treceri în revistă generale a principalelor domenii genuistice, în care își concentrează atenția asupra unor noi entități și îmbinări, după care le cercetează mai îndeaproape în compartimentele analitice dedicate unor creații concrete.

**Noutatea științifică și originalitatea lucrării.** Pentru prima dată în muzicologia autohtonă a fost realizată o cercetare fundamentală amplă a creației componistice profesionale din Republica Moldova din perioada postsovietică, în centrul căreia se situează domeniile de bază ale muzicii academice: creația simfonică, concertul instrumental, muzica instrumentală de cameră, teatrul muzical, care, pentru prima dată au fost tratate ca fenomen complex, în contextul noilor tendințe determinate de transformările paradigmatelor socioculturale specifice hotarului dintre secolele XX –XXI. Pentru prima dată au fost introduse în circuitul științific o serie de lucrări ce s-au aflat preponderent în versiune de manuscris și nu au beneficiat de atenția muzicologilor autohtoni.

**Rezultatele principale noi.** Prezentarea creației componistice contemporane din Republica Moldova în baza unor noi abordări metodologice a cercetării a permis autorului relevarea și argumentarea noii paradigme a artei componistice în Republica Moldova la confluența secolelor, condiționată de transformările perioadei de tranziție. Un alt rezultat științific nou rezidă în fixarea și soluționarea problemei complexe a generalizării științifico-istorice și teoretice a fenomenului specific al culturii muzicale naționale din Republica Moldova, în condițiile apariției unei situații politice și socioculturale noi. Un rezultat nu mai puțin important este legat de problema reflectării identității naționale în muzica contemporană, în



condițiile în care păstrarea potențialului național se confruntă cu procese de globalizare și etno-unificare a culturii.

**Importanța teoretică a tezei.** Pentru prima dată în muzicologia autohtonă, a fost elaborată o cercetare amplă a creației componistice profesioniste din Republica Moldova din perioada postsovietică, prezentată în contextul paradigmei socioculturale a perioadei de tranziție, ce necesită o lărgire activă a bazei metodologice a științelor umanistice și fundamentarea pe cele mai noi elaborări în domeniul muzicologic ce vizează teoriile stilului și a genului, îndreptate spre modificările întregului sistem genuistic-stilistic, cât și spre cercetările problemelor stilului național în muzică.

**Valoarea practică a lucrării** constă în faptul că materialele acesteia pot fi utilizate în instituțiile de învățământ muzical superior, în cursurile de *istorie a muzicii contemporane, istoria muzicii naționale, istoria și teoria stilurilor muzicale, analiza creațiilor muzicale*, cât și în cele elaborate și susținute de către autorul tezei, pentru cursul de masterat: *specificul național al muzicii, problemele actuale ale muzicii naționale*. Materialul tezei poate fi util cercetătorilor muzicologi, în vizorul cărora se află problemele artei componistice contemporane.

**Rezultatele științifice de bază înaintate spre susținere:**

1. A fost determinat rolul important al creației componistice profesioniste în cadrul structurii generale a culturii muzicale din perioada postsovietică.
2. A fost elaborată metodologia analizei celor mai noi creații componistice.
3. Au fost introduse în circuitul științific numeroase lucrări aflate în manuscris.
4. A fost relevată multitudinea stilistică națională specifică creației componistice din Moldova și punctate căile de păstrare a acesteia în perioada de globalizare socioculturală.
5. Au fost cercetate cele mai reprezentative tendințe stilistice ce au loc în condițiile spațiului postmodernist ce contribuie la realizarea dialogului multicultural.
6. S-a relevat transformarea sistemului genuistic-stilistic în perioada de tranziție a confluenței secolelor XX – XXI și caracterul reflectării acestuia în creația componistică din Republica Moldova.
7. A fost determinat gradul de asimilare de către compozitorii Moldovei a noilor tehnici ale scriiturii componistice.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Materialele tezei și-au găsit o aplicație practică, prin realizarea mai multor proiecte științifice republicane: 1. Proiectul 08. 815.08.03

*Instrumentar multimedia pentru facilitarea promovării artei moldovenești (arta muzicală)*, Institutul de matematică și informatică a AȘM, 2008-2009. 2. Proiectul *Viziuni de viitor: politica culturală a Moldovei de la schimb la viabilitate*. Fundația Soros-Moldova în cooperare cu sediul la Amsterdam, 2008-2009. 3. Proiectul 11.817.08.84A *Registru adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova*, 2011-2014.

**Aprobarea tezei** s-a efectuat în procesul unor numeroase discuții în cadrul ședințelor catedrei Muzicologie și compoziție a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice; la Seminarul științific de profil, în colaborare cu cercetătorii de la Academia de Științe din Moldova și a fost recomandată spre susținere 9 aprilie 2015; la Seminarul științific de profil de la Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei și a fost recomandată spre susținere 15 septembrie 2015. Rezultatele cercetării au fost aprobate în cadrul a 39 de conferințe naționale și internaționale ce au avut loc în Moldova, organizate de AMTAP, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Universitatea de Stat A. *Russo*; din Rusia, ce s-au desfășurat la Conservatorul de Stat *P. Ceaikovski* din Moscova, Conservatorul de Stat *S. Rahmaninov* din Rostov; Ucraina, la Academia Națională de Muzică *P. Ceaikovski* din Kiev. Rezultatele investigațiilor au fost expuse în rapoarte prezentate la 15 conferințe internaționale peste hotare; la 8 conferințe internaționale în republică, inclusiv 3 comunicări prezentate în ședințele plene; la 16 conferințe naționale.

**Publicațiile la tema tezei.** Autorul a publicat patru monografii și 35 de articole științifice, inclusiv 18 în edițiile recomandate de către Comitetul Național de Acreditare și Atestare cu un volum total de 30,07 c.a.

**Volumul și structura tezei.** Cercetarea conține 258 de pagini ale textului de bază, inclusiv introducerea, cinci capitole, concluziile generale și recomandările; o listă bibliografică din 302 de titluri, două anexe.

**Cuvintele-cheie:** Republica Moldova, creație componistică, perioadă de tranziție, concepție genuistic-stilistică, stil național, pluralism stilistic, postmodernism muzical.

## CONȚINUTUL TEZEI

**Introducerea** scoate în evidență actualitatea temei cercetării, reflectând scopurile și sarcinile lucrării, noutatea științifică, aplicarea teoretică și practică a rezultatelor obținute; conține informații despre aprobarea materialelor tezei, publicațiile autorului, volumul și structura tezei.

### 1. ASPECTELE METODOLOGICE ȘI ISTORIOGRAFICE ALE CERCETĂRII

**1.1. Problema studierii situației genului în muzica academică contemporană.** Drept

confirmare a înaltului statut al genului, în literatura muzicologică stau mărturie numeroasele monografii și articole în care a fost elaborată teoria genului muzical. Unele din cele mai importante monografii sunt semnate de A. Korobova, M. Lobanova, E. Nazaikinski, A. Sokolov, V. Holopova, V. Țukerman; articolele lui M. Aranovski, L. Berezovciuk, G. Daunoravicene, E. Zinkevici, O. Sokolov, A. Sohor, A. Țuker ș.a. De un real folos în studierea situației genului este monografia colectivă *Teoria compoziției contemporane* [22].

În cercetarea de față, autorul a adoptat și a utilizat în procesele analitice un șir de teze și concepții moderne ce vizează genul muzical:

1. Definiția noțiunii de *gen muzical*. Conform celei mai ample formulări, ce reprezintă finalitatea cercetării monografice a A. Korobova, „Genul muzical este un model categorial complex (genotip) al activității muzicale sau a creației muzicale, caracterizat prin coordonarea mobilă, condiționată istoric, a unor trăsături generale a conținutului, a structurii și a pragmaticii în baza unor însușiri predominante, determinate de raportul pe care-l denotă față de alte componente ale sistemului genuistic al artei unei epoci date (școli naționale, curente și mișcări ș.a.m.d.), ce funcționează ca un subiect al existenței istorice a muzicii și ca obiect al reflecției teoretice” [9, p.142].

2. Complexitatea și caracterul heteroclit al noțiunii de gen ce cumulează în sine mai multe funcții:

a) funcția semantică a genului accentuează conținuturile muzicii;

b) funcția sociologică a genului, de care este deosebit de important a se ține cont în perioadele unor rupturi și transformări social-istorice.

O tratare aprofundată și lărgită a funcției sociologice a genului este propusă în lucrarea lui M. Aranovski *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке (Structura genului muzical și situația contemporană în muzică)*. Autorul accentuează, că „genul este un mod de existență a unei creații. În calitatea sa de mod de existență, el trebuie să interacționeze cu mediul înconjurător, fiind purtător al trăsăturilor sale, făcând parte dintr-un sistem general, iar în esența sa, fiind un produs generat de acesta” [3, p.9]. Pentru cercetarea de față, apare importantă o altă teză a lui M. Aranovski, ce se referă la îmbinarea în cadrul genului a unor structuri exterioare și interioare. Pentru studierea genului, din punctul de vedere al structurilor sale exterioare, autorul introduce două noțiuni – cea de context social și de situație de funcționare a genului;

c) funcția comunicativă a structurii genuistice se racordează nemijlocit la cea sociologică și reprezintă genul, întâi de toate, ca „o anumită formă de comunicare între cei ce creează muzica

și cei ce o percep, ca factor de orientare a acestei comunicări. Aspectul comunicativ este tratat de către știința contemporană nu doar ca fiind un factor de diferențiere a genului, ci și unul de constituire a acestuia” [9, p.103];

d) s-a avut în vedere, de asemenea, și funcția de clasificare a noțiunii de gen, care s-a stabilit înainte de alte noțiuni și este considerată până astăzi ca fiind cea mai tradițională, întrucât este condiționată de semnificația de bază a genului ca și „categorie”, expusă prin expresia categorială de „general” și „tipologic”. Totuși, în ultimele decenii, în teoria genurilor muzicale s-au acumulat anumite dubii în oportunitatea și chiar potențialitatea acestei metode de cunoaștere în domeniul genuistic, întrucât, în primul rând, nu s-a reușit stabilirea unei unități de delimitare universale, iar în cel de-al doilea rând, criteriile în cauză, cât și componența acestora sunt schimbătoare pe plan diacronic (muzica diferitor epoci) și sincron (diverse straturi ale culturii muzicale în cadrul unei singure epoci). Aprecierea critică a cercetătoarei A. Korobova asupra clasificării genurilor este confirmată prin trimiterea la cercetările unor autori europeni, precum W. Wiora și C. Dahlhaus, care au fost adepți ai modelului sistematizării genuistice neclasificate.

3. O altă teză importantă, principial nouă, asupra concepției de gen se referă la varietatea istorică și tipologică a sistemului de genuri. V. Holopova remarcă: „Viața unui gen în muzică nu se află în stagnare. Este complexă și labilă. Pe lângă păstrarea și stabilirea „arhetipurilor” genuistice, în muzică are loc și difuziunea genurilor, sinteza genurilor și stratificarea genurilor” [23, p.173]. Aceeași autoare a elaborat și problematica legată de sinteza genuistică: „Problema sintezei genurilor, a elementelor și trăsăturilor genuistice este la fel de importantă ca și cea a stabilității acestora. Ea ne indică asupra mișcărilor ce au loc în interiorul culturii muzicale, cât și faptul cum dezvoltarea socială, schimbările realităților influențează asupra culturii muzicale, transformă genurile muzicale și semantica acestora” [23, p.174]. Problema experimentării active în domeniul genului în secolul XX, s-a aflat în centrul atenției lui M. Lobanova, care semnează monografia *Музыкальный стиль и жанр. История и современность. (Stilul și genul muzical. Istorie și contemporaneitate)*, formulează și introduce în circuitul științific noțiunea de *gen mixt*.

În muzica nouă, dinamica proceselor de transformare în sistemul genuistic are loc cu rapiditate, fapt ce a condiționat introducerea în circuitul științific a unor noțiuni precum elaborarea genului și reconstituirea genului.

**1.2. Gradul teoretizării concepției de stil în muzicologia contemporană.** Analiza situației în domeniul de cercetare a fenomenului stilului muzical a relevat faptul că elaborarea teoretică se află într-o etapă de devenire, de unde deducem că nu există pentru moment, un aparat universal, unificat, pentru analiza parametrilor stilistici ai creațiilor unor compozitori diferiți sau

ale unui și același compozitor. Totuși, în perioada sovietică, în știința muzicologică s-au acumulat numeroase cercetări dedicate elaborării teoriei stilurilor artistice și muzicale. Deosebit de prolifici au fost anii 1960 – 1980 ai secolului XX, când problemele stilului s-au situat în centrul unor cercetări fundamentale semnate de G. Grigorieva, V. Medușevski, M. Mihailov, S. Skrebkov, A. Sohor, E. Țareova ș.a. În rezultatul analizei acestora, putem conchide că teoria generală a stilului în muzică a fost dezvoltată semnificativ, fapt ce se manifestă în:

– definirea și stabilirea rolului *stilului mixt* care a devenit unul din principalii indicatori ai situației socioculturale în perioada de tranziție;

– trecerea parafrazată a noțiunii de *stil al epocii* în cea de *epocă a stilurilor*.

În cercetările ce datează din perioada postsovietică, concepția stilistică a muzicii academice s-a dezvoltat în continuare. Principalul element inovator este legat de extinderea sistemului ierarhic al stilului, prin introducerea tot mai largă a unor fenomene extra-muzicale. Fenomenele în cauză sunt capabile să întruchipeze și să reflecte sferile percepției lumii și viziunile asupra vieții.

Conform temei tezei de față, autorul s-a concentrat asupra teoriei și metodologiei studierii fenomenului *stilului național* în muzică, cât și asupra problemei *stilului mixt* în perioada confluentei secolelor XX – XXI.

### **I.2.I. Bazele metodologice ale studierii problemei elementului naționalul în muzică.**

Drept bază metodologică în studierea problemei elementului național în muzică ne-au servit cercetările fundamentale apărute în cea de-a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI: monografiile semnate de N. Șahnazarova, S. Sarkisean, N. Gavrilova, I. Zemțovski, M. Mihailov, G. Grigorieva; de asemenea, și numeroasele articole ale lui B. Bartok, Z. Lissa, G. Ordjonikidze, I. Holopov, V. Tomescu, E. Skurko ș.a. În baza unei bibliografii vaste axată pe elementul național în muzică, autorul relevă trei aspecte de bază ale problematicii în cauză:

a) din punctul de vedere al aparatului terminologic, legat de precizarea unor noțiuni precum *națiune*, *etnie*, *caracter național*, *tradiție națională*, *stil național*, *național în muzică*. Termenul de *național* este foarte amplu pe plan semantic, întrucât este prezent în orice detaliu legat de existența unei națiuni. Definierea elementului *național* constituie una din cele mai principale și „eterne” probleme ale muzicologiei. În teza de față sunt accentuate în mod special strânsa corelație dintre noțiunile de *tradiție națională* și *stil național*: „Tradiția națională în artă, și, în special, în muzică, apare ca o noțiune mai amplă în comparație cu stilul național. Acesta (stilul) reprezintă doar un element artistic, extrem de esențial, al tradiției” [26, p.37];

b) în contextul studierii structurii elementului național în muzică, elaborările teoretice accentuează prezența unor patru niveluri de bază: folclorul, muzica religioasă, forme ale muzicii orășenești laice, creația componistică profesionistă a generațiilor precedente. N. Gavrilova, de asemenea, ia în considerare și intonația limbii vorbite;

c) un aspect aparte este legat de evoluția sistemului *compozitor – folclor*, în care prevalează tendințele stilistice ale *folclorismului* și *neofolclorismului*. Vorbind despre acești termeni, trebuie să avem în vedere atât diferențele, cât și corelările dintre aceste noțiuni – *neofolclorism* și *noul val folcloric*. Este remarcată dezvoltarea, în ultimele decenii, a tendințelor unui *nou neofolclorism* (termen G. Grigorieva), care s-a dovedit a fi una din bazele sintezei ce se încadrează în tendința polistilismului, a pluralismului stilistic și a stilului mixt. Totodată, deși există numeroase cercetări dedicate cercului de probleme încadrate în sintagma „compozitorul și folclorul”, trebuie să menționăm elaborarea insuficientă a teoriei arhetipurilor folclorice, – problemă actuală în creația componistică contemporană.

### **1.2.2. Aspectele metodologice ale studierii fenomenelor postmodernismului muzical.**

Fenomenul postmodernist este extrem de complex, care, pe parcursul aproximativ a patru decenii se află în atenția filozofilor, culturologilor, literaților, scriitorilor, criticilor de artă, și, nu mai puțin, a muzicologilor și a compozitorilor. Una din lucrările de referință, pentru autorul tezei de față, este cea semnată de N. Guleanițkaia, – *Metodele științifice despre muzică*, în care postmodernismului îi este dedicat un capitol aparte [5]; monografia lui A. Sokolov, *Introducere în compoziția muzicală a secolului XX*, unde tematica dată este tratată în cel de-al doilea capitol, *Vectori ai culturii în panorama muzicală a secolului XX. Cultura muzicală a secolului XX ca un tot întreg* [20]; monografia colectivă *Teoria compoziției contemporane* [22], unde, în primele două capitole este abordată problematica postmodernismului (autorul primului capitol – A. Sokolov, iar al celui de-la doilea – G. Grigorieva); autoreferatul tezei de doctor al E. Lianskaia, *Muzica autohtonă* [rusă – n.n.] *în context postmodernist* [11]; culegerea de articole *Postmodernismul în contextul culturii contemporane* [17]. Pe lângă acestea, drept bază metodologică ne-au servit numeroase articole științifice semnate de muzicologi și compozitori. În unele dintre acestea, sunt abordate problemele generale ale postmodernismului muzical (și nu doar al celui muzical). Avem în vedere articolele lui E. Zinkevici [6], V. Rojnovski [18], S. Savenco [19], I. Iaskevici [27], V. Tarnopolski [21], G. Duțică (în română) [34] ș.a. Un alt grup de articole este axat pe studierea poeziei postmoderniste în creația unor compozitori concreți, spre exemplu, G. Danuzer s-a oprit asupra creației lui G. Mahler și L. Berio; I. Nikolskaia –

asupra creației compozitorului polonez P. Szymanski; A. Amrahova scrie despre creația lui F. Karaev, iar O. Nemescu – despre cea a lui T. Olah (în română); O. Garbuz – despre compozitorul francez P. Dusapin.

În baza analizei unei vaste bibliografii, autorul tezei a generalizat caracteristicile calitative ale postmodernismului muzical, numit „stil metaistoric”, „universal” [22, p.24]:

- Istorismul gândirii, tratat ca pluralism al poeticilor, al stilurilor, al limbajelor oricăror „epoci muzicale”, inclusiv al celor în care predomină creația de tip avangardist.
- Deconstrucția, ca organizare non-lineară a materialului, cu ideile de „depozit utilitar”, „haos”, „labirint”, „rizomă”, „simulacru”.
- Conceptualismul conținutului opusurilor postmoderniste, ce admite diverse coduri muzicale și care generează muzica de context, de subtext și de posttext.
- Libertatea alegerii noilor abordări tehnice legată, în primul rând, de spațialitatea sonoră muzicală „auzită” altfel, diferit, primită drept moștenire de la avangardism. În acest spațiu sonor sunetul (la singular) este cauza întregii existențe, devenind obiect al compoziției, la fel ca și complexe sonore. Tendința către tăcere, către compunerea „muzicii tăcerii”. Capacitatea de a transforma unitățile fizice ale timpului și spațiului.

Pe lângă aceasta, la începutul celui de-al treilea mileniu, în spațiul postmodernismului „pașnic” s-au conturat noi faze de dezvoltare, apreciate drept *post-postmodernism* și *exploziv* sau *stilul exploziv al anilor 2000*.

**1.3.** Ultimul compartiment al primului capitol este axat pe **elaborarea unor aspecte istorico-teoretice ale cercetării** în studiile muzicologilor autohtoni, printre care amintim ampla lucrare *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*; cele trei monografii ale lui V. Axionov, dedicate problemelor stilului componistic și genului de simfonie în componistica moldovenească; monografiile dedicate unor compozitori importanți din Republica Moldova precum Zlata Tkaci (de G. Cocearova), Vladimir Rotaru, Ghenadie Ciobanu, Gheorghe Mustea (de E. Mironeneco).

În bibliografia studiată sunt prezente și un șir întreg de cercetări și articole ale lui V. Axionov, S. Badrajan, D. Bunea, V. Galaicu, V. Ghilaș, G. Cocearova, B. Cotlearov, I. Miliutina, L. Raileanu, P. Stoianov, dedicate problemelor manifestărilor și păstrării caracterului național în cultura muzicală din Republica Moldova.

Creația componistică postsovietică în Republica Moldova a constituit obiectul de studiu al unor surse semnate de muzicologii V. Axionov, I. Ciobanu-Suhomlin, G. Ciobanu, G. Cocearov, M. Belîh, V. Tcacenco, V. Melnic și C. Paraschiv.

Bogata experiență acumulată de către cercetătorii din România (care este apropiată pe plan național și teritorial de Moldova) în domeniul problemelor actuale ale teoriei compoziției secolului XX și începutului secolului XXI, și-a găsit reflectarea în teza de față, prin citarea studiilor lui V. Giuleanu, I. Anghel, V. Sandu-Dediu, C.-D. Georgescu, O. Nemescu, S. Rădulescu.

## **2. EXPRESII ALE CREAȚIEI SIMFONICE**

### **2.1. Creația simfonică din Moldova în perioada de tranziție: privire generală.**

Domaniul muzicii simfonice include creații ce aparțin unor numeroase varietăți genuistice: uvertură, fantezie, rapsodie, poem, suită ș.a. Totuși, una din cele mai importante, „regină” a muzicii simfonice, pe drept cuvânt este considerată a fi simfonia, întrucât doar în cadrul acestui gen poate fi realizată pe deplin o viziune amplă asupra lumii, din interiorul muzicii însăși. În procesul de dezvoltare contemporană a genului de simfonie, chiar și în condițiile unei mari diversități tipologice, stilistice, compoziționale, structurale a acestuia, cultura națională a fiecărei țări își păstrează specificul. Conform cercetătoarei simfonismului ucrainean, E. Zinkevici, „fiecare cultură națională își deține propriile cicluri de dezvoltare, propriile etape, iar una și aceeași perioadă istorică poate fi prezentată în diferite republici prin procese și etape diferite. O astfel de nesincronizare a etapelor poate fi observată, spre exemplu, în simfonismul sovietic rus și ucrainean” [7, p.8].

Tot astfel, aceeași diferență, poate chiar și mai acută, poate fi sesizată și cu referire la dezvoltarea simfonismului în Moldova, care are tangențe genetice atât cu simfonismul rus, cât și cu cel ucrainean. În Moldova, genul de simfonie a apărut relativ târziu, chiar mai târziu decât în Ucraina, din care cauză, și perioada de devenire, de asimilare a „canonului de gen” este mai târzie în comparație cu aceasta. Periodizarea și stabilirea unor etape în dezvoltarea creației simfonice moldovenești este cercetată foarte detaliat și prezentată în cele trei monografii ale lui V. Axionov [1, 2, 30]. Autorul delimitează foarte clar două perioade ale evoluției simfoniei moldovenești: preistoria genului, atunci când a avut loc formarea unor premise pentru crearea



simfoniei propriu-zise și perioada „asimilării canonului genuistic al simfoniei și abordarea acestuia din perspectiva unor noi dimensiuni”. Trecerea dintr-o perioadă în alta – după cum pe bună dreptate consideră autorul – a avut loc în anii celui de-al Doilea Război Mondial. După anul 1945, pot fi delimitate câteva etape calitativ noi ale evoluției simfoniei, intitulate în mod convențional: prima etapă sau primul deceniu postbelic (mijlocul anilor 40 – mijlocul anilor 50); cea de-a doua etapă (plasată între prima jumătate a anilor 50 și până la sfârșitul anilor 60), și cea de-a treia etapă, contemporană, ce datează începând cu anii 1970-1980.

Dacă primele două etape, în dezvoltarea simfoniei moldovenești, cu certitudine pot fi considerate ca fiind de devenire, de ucenicie, apoi cea de-a treia etapă, a anilor 70 – 80 ai secolului XX poate fi calificată ca una de succes, de acumulare rapidă a maturității. Această perioadă a însemnat, de fapt, înflorirea creației componistice profesionale, când au avut loc 1) înnoirea intensă a canonului genuistic; 2) apariția unor tendințe a-clasice, ce coexistă cu cele clasice; 3) destabilizarea structurii ciclului și a componentei interpretative; 4) individualizarea aspectelor unor compoziții simfonice concrete, ce predomină asupra trăsăturilor tipice genului de simfonie. Deosebit de intens compozitorii moldoveni au experimentat în direcția hibridizării genurilor. În aceste decenii, au apărut personalități importante precum V. Zagorschi, P. Rivilis, Z. Tkaci, T. Chiriac, Gh. Mustea, I. Macovei, Gh. Neaga, lucrările cărora erau interpretate cu succes nu doar în Moldova, ci și peste hotarele ei, în țări străine sau în republicile fostului spațiu sovietic. În creația acestor compozitori, ce se dezvoltă sub semnul muzicii sovietice, s-au întâlnit mai multe orientări stilistice, dintre care cele mai importante au devenit neofolclorismul („noul val folcloric”), ce apărea deseori în combinație cu postromantismul și neoclasicismul, cu predominarea tendințelor neobaroce. În muzica instrumentală s-au remarcat tendințe spre realizarea individuală a tradițiilor clasice secolului XX – Stravinski, Bartok, Prokofiev, Șostakovici, Honegger, Orff, Enescu. Noile tendințe stilistice deseori au fost „suprapuse” peste reminiscentele muzicii lui Ceaikovski, Rahmaninov.

Deși compozitorii moldoveni au tins mereu spre miniaturile expresive, axate pe elemente folclorice și de gen, cu titluri programatice, cât și spre speciile de poem, fantezie, rapsodie, uvertură, divertisment, caracteristice perioadei romantice, totuși, în această perioadă au fost compuse lucrări simfonice ample, ce conțin procese active de dezvoltare și în care se păstrează invarianta semantică a simfonismului. În fiecare caz concret, aceasta reprezintă o variantă individuală a reînnoirii canonului, în timp ce tendințele a-clasice se referă la transformările și hibridizarea speciei tipologice, a parametrilor de gen și de stil. Spre sfârșitul anilor 80, tendințele a-clasice au atins apogeul, prin Simfonia *Sub soare și stele* de G. Ciobanu și Simfonia *in D* de D.

Kițenko. Astfel, spre sfârșitul anilor 1980, s-au conturat destul de accentuat trăsăturile unei perioade calitativ nouă, de tranziție de la sovietic spre postsovietic.

O adevărată izbucnire de noi impulsuri creatoare a avut loc în anul 1991, an care poate fi apreciat ca „ora X”, ce a marcat, practic, începutul perioadei de tranziție postsovietică în cultura muzicală a Moldovei.

Unul din factorii-cheie în acest proces îl deține, fără îndoială, ascensiunea activă a Moldovei, în anii 1990, în spațiul cultural universal. Aceste noi realități au creat situații paradoxale, în care, țări îndepărtate s-au dovedit a fi mai „aproape” decât cele aflate alături. Dezvoltarea legăturilor internaționale a fost benefică pentru procesul componistic profesionist în Moldova.

Expansiunea principiilor avangardismului, ce a debutat în republică prin festivalurile *Zilele Muzicii Noi*, fără îndoială, a lărgit atât pe plan stilistic, cât și genuistic, muzica instrumentală, stimulând și asimilarea unor noi tehnici ale scriiturii componistice – sonoristica, aleatorica, serialismul, minimalismul, noile concepții polifonice și ritmice ș.a. Au apărut lucrări de denotă căutările unor noi dramaturgii sonore pentru Moldova. De regulă, acestea au titluri programatice, ce dezvăluie ideile generale ale lucrului compozitorului cu spațiul sonor: *Spatium sonans*, *Studii sonore* de G. Ciobanu; *Irealitatea II*, *Starea sufletului*, *Raționament* de O. Palymski; *Tension I (Sincrofonie)*, *Fonem* de O. Bojuncă; *Sensus și Sensus II* de I. Gogu; *Axis* de V. Beleaev. Realizate după un proiect compozițional individual, acestea nu se încadrează în calapoadele unor canoane clasice ale genului. Atribuirea genuistică a creațiilor acestui grup este aproape de *monogenul noii tradiții* (după clasificarea G. Daunoravicene).

În creația compozitorilor generației mai în vârstă continuă procesul de „definitivare”, de „exprimare” până la capăt a celor mai bune tradiții ale principiilor romantismului, postromantismului, postimpresionismului, postclasicismului. Totuși, în condițiile dominării unei singure orientări poststilistice, în fiecare dintre aceste lucrări pot fi delimitate diverse fațete ale sintezelor unor idei experimentale și ale unor tratări tradiționale ale instrumentalismului european. Spre exemplu, în simfonia Zlatei Tkaci *Panopticum* este prezentă „retro-reflecția” propriei creații, unde elementul postromantic se îmbină în mod organic cu elemente ale teatrului instrumental.

În perioada de tranziție, compozitorii Moldovei deseori au abordat genurile mixte, hibridizarea manifestându-se în cele mai diverse specii:

- 1) Difuziunea genurilor muzicale propriu-zise. Spre exemplu, simfonia *Panopticum* de Z. Tkaci conține subtitlul *Cinci preludii*, iar în însăși denumirea de *Simfonie concertantă* de D. Kițenko, se întrevede sinteza simfoniei cu principiile concertistice.
- 2) Adoptarea, în cadrul structurii genuistice, a asocierilor cu artele conexe. De exemplu, *Păsările și apa: Tablouri simfonice din balet* de G. Ciobanu includ trei componente genuistice – simfonie, balet și tablou. Un exemplu interesant al difuziunii genurilor este creația *Stanțe în 5 tablouri: Aeriană; Crepuscul; Candelă; Ornic; Epilog*, pentru orchestră simfonică mare de V. Zagorschi. Acest exemplu de lirică reflexiv-meditativă relevant, inspirat de versurile unui poet român necunoscut, descinde către muzică, poezie și pictură.
- 3) Hibrizi ai genurilor academice și folclorice: *Simfodoina* de L. Gondiu, *Dacofonia I și Dacofonia II* de T. Chiriac.
- 4) Îmbinarea genului muzical academic cu sfera sonoră a jazzului poate fi exemplificată prin *Fantezia pe o temă de Chick Corea* de V. Dânga, cât și prin *Fantezia pe teme din Beatles* de O. Negruța.

Renașterea muzicii religioase a permis sacralizarea nu doar a genurilor corale, ci și a celor simfonice. Transformarea tendințelor neofolclorismului a evoluat de la „definitivarea” tradițiilor „noului val folcloric” la gândirea componistică arhetipală ce permite păstrarea acelei „aureole” naționale vitalizante în opusurile postavangardiste și compozițiile pluraliste de orientare postmodernistă.

**2.2. Simfonia nr. 2 de Vasile Zagorschi ca model al maturității simfonismului în Moldova.** Lucrarea în cauză, fără îndoială, poate fi atribuită celor mai importante modele artistice ale maestrului, alături de cantata *Cine scutură roua* și *Stanțe* pentru orchestra simfonică, reprezentând, totodată, una din culmile muzicii simfonice în Moldova. Este un strălucit exemplu al înnoirii radicale a ciclului sonato-simfonic, în limitele canonului clasic-romantic. Însușind anumite calități necanonice noi, vom indica asupra gândirii componistice reflectorii; fenomenul *noului programatism*, legat de întruchiparea conținutului conceptual al romanului scriitorului francez contemporan Marcel Brion, *Nous avons traversé la montagne*.

Romanul lui M. Brion poate fi apreciat ca o antologie a unei vieți ce se desfășoară într-un spațiu istoric și geografic nedeterminat, inclusiv până în zilele noastre. Timpul și locul evenimentelor nu este indicat. Pilonul pe care se construiește romanul îl constituie călătoria unui grup de intelectuali prin labirintul vieții, până la punctul final, când trebuie să traverseze un lanț

de munți înalți, periculoși, acoperiți cu ghețari nesfârșiți. Personajele concrete sunt grupate în jurul eroului principal al povestirii – *Eu*. Pe plan simbolic, munții întruchipează scopul vieții, iar călătoria prin munți, timp de patruzeci de ani – căutarea sensurilor vieții, într-un îndelungat proces al cunoașterii de sine și al lumii înconjurătoare. Astfel, această neobosită căutare a sensului vieții, atingerea scopului prin eforturi de voință neomenești, constituie ideea de bază a romanului. Scris în 1971, romanul avea tangențe vădite cu elementele poeticii postmoderniste. În paginile acestuia pot fi întrezărite și numeroase semne-simboluri intertextuale: hărți cu drumuri, mitul antic grecesc despre *Teseu și Minotaur*, ritualul păgân al sacrificării, inscripții pe pietre funerare, oglinzi, o bibliotecă, un oracol, un jurnal de călătorie, un teatru ș.a.

*Simfonia a doua* de V. Zagorschi este o reflecție despre cele mai importante concepte semantice ale romanului, concentrate în denumirile programatice ale compartimentelor acestuia: prima parte – *Miraje*; partea a doua – *Sacrificiul*; partea a treia – *Labirintul*.

Prima parte a simfoniei, *Miraje* (*Moderato assai. Narrativo*) reprezintă întruchiparea muzicală a unui lanț de miraje succesive și suprapuse, de o fantezie debordantă și imaginație bogată, ce apar în conștiința eroului. Tablourile mirajelor apar din interpătrunderea realului și irealului, al adevărului cu visarea, a amintirilor ce se preschimbă în fantome și halucinații. Pilonul emoțional al dramaturgiei se sprijină pe acumularea treptată a tensiunii, de la imaginile calme, meditative, la cele dramatice, tragice, șocante în culminație. O funcție dramaturgică importantă în cadrul primei părți o are introducerea, formată din primele treisprezece măsuri. Această imagine poate fi apreciată drept un miraj-impuls și, totodată, un „miraj-ciupercărie”, o rizomă muzicală, din care se înalță ulterior structurile tematice ale celorlalte miraje muzicale. Analiza primei părți a simfoniei ne convinge o dată în plus că arhitectura acesteia se axează pe îmbinarea a trei factori: 1) prezența formei de sonată modificată; 2) prezența unor trăsături ale formei polifonice mari, având în vedere numeroasele procedee ale polifoniei orchestrale și tematice; 3) includerea elementelor compoziției postmoderniste structurate după principiul rizomei, când toți „lăstarii” cresc dintr-o singură rădăcină, în cazul dat – din tematismul primului „miraj-ciupercărie”.

Conceptul programatic al părții a doua a simfoniei, *Sacrificiul*, a fost sugerat de unul din evenimentele descrise de unul din personajele romanului lui M. Brion.

Partea a doua contrastează cu prima în ce privește tempoul (*Allegro agitato*), principiile de orchestrare (prezența unor *tutti* masive) și arhitectura. Imaginea specifică, de frescă, a acestei părți este determinată de conținut, ce înfățișează un crunt și barbar ritual de sacrificare practicat de popoarele primitive. Pentru întruchiparea acestui episod programatic compozitorul a

ales o formă atipică mixtă, ce-și are sorgintea în formele contrastante complexe ale epocii romantice.

Finalul lucrării, *Labirintul* (*Allegro moderato. Affable*), are o funcție concluzivă centrală în cadrul întregului ciclu din trei părți ale simfoniei, apărând ca un rezumat al concepției filozofice a eroului: întreaga viață este un labirint gigantic în care omul își caută sensurile existenței sale, formată din labirinturi mai mici. Scopul și realizările vieții rezidă în ieșirea din aceste labirinturi. Cu cât mai multe victorii va obține, cu atât mai repede omul va putea să se apropie de scopul său... dar, din câte se pare, doar să se apropie....

În *Simfonia nr. 2*, V. Zagorschi înnoiește canonul clasic-romantic prin presimțirea elementelor poeziei postmoderniste – gândirea componistică neliniară, provocată de titlurile programatice ale părților (*Miraje, Sacrificiu, Labirint*), dezvoltarea celulelor tematice după principiul rizomei și procedeele dramaturgiei paralele.

**2.3. Simfonia *Sub soare și stele* de Ghenadie Ciobanu** ca exemplu de cosmicizare a gândirii componistice contemporane, a marcat începutul unei perioade de maturitate în creația compozitorului, dând, totodată, startul unei noi etape în dezvoltarea simfonismului în Moldova. Acesta este un exemplu strălucit al simfonismului a-clasic, în care gândirea componistică se bazează pe principiul logosului triadic ce include încă o sursă, pe lângă dialogul Om – Univers – cea transcendentă, „de dincolo”.

Tema centrală la care s-a oprit autorul comportă un caracter conceptual general-valabil pentru toate timpurile și toate popoarele: Omul și corelațiile sale cu Cosmosul. Pentru prima dată, încă Pitagora indica asupra unității ritmurilor cosmosului, ale sistemului solar și ale omului: „Apartenența cosmică a omului în epoca contemporană se exprimă în trecerea conștiinței artistice la un nivel nou – cel al conștientizării globale, cosmice, ample a unității dintre toate câte există” [13, p. 5]. Simfonia este impresionantă prin ineditul conținutului său (o tentativă de recreare modernă a viziunilor popoarelor antice indo-europene despre esența inseparabilă a cosmicului cu teluric), cât și prin latențele profunzimii sale semantice. Compozitorul a reușit să transmită acea stare de tragism al omului antic care se resimțea pe sine ca pe un fir infinit de mic în structura cosmică, de care depindea întru totul și viața, și moartea sa. Reflectarea unei ciclicități procesuale neîntrerupte a cosmosului și a vieții umane „sub soare și stele” a devenit o altă dominantă semantică a simfoniei.

Cele trei părți ale simfoniei *Sub soare și stele* sunt interpretate ca un tot întreg, fără pauze între ele. Structura generală a ciclului este asimetrică: prima parte ocupă 567 măsuri, cea de-a doua – 144, iar cea de-a treia – 77 de măsuri. Asimetria ciclului este condiționată de logica

conținutului fiecărei părți și de dramaturgia succedării părților. Prima și cea mai amplă parte este și cea mai plină de evenimente. Aici este întruchipat întreg spectrul viziunilor asupra vieții omului arhaic, cu numeroase contraste, schimbări de dispoziție, avânturi și căderi. Elementul predominant al primei părți este de natură dinamică, activă, ce își atinge apogeul în emoțiile colective de bucurie – cel mai luminos moment în dramaturgia simfoniei.

Partea a doua, *Sub stele*, sugerează amurgul vieții, având o dispoziție sumbră. Aici s-au reflectat perceperea mitică a Stelelor și Lunii, ca unele din cele mai vechi atribute rituale și astrale.

Partea a treia – *Elegie* – este, în același timp, o acceptare și o concepere cathartică a morții. Simfonia este scrisă pentru o componență triplă a orchestrei simfonice, cu un grup lărgit al percuției, pian, două harpe și două instrumente populare moldovenești – ocarină și cimpoi.

Pentru a forma stilul creației sale, compozitorul a ales o orientare arhetipală totală, care se resimte de la primele și până la ultimele măsuri. Totodată, arhetipurile muzicale se îmbină în mod pluralist cu mai multe tehnici postavangardiste. Sintaxa muzicală a simfoniei este îmbogățită prin caracterul voluminos și contrastant, ce inserează anumite tendințe și procedee ale sonoristicii, aleatoricii, ale noului modalism, noii heterofonii, noii concepții ritmice, combinatorice, repetitivitate.

**2.4. Păsările și apa: Tablouri simfonice din balet de Ghenadie Ciobanu** ocupă un loc aparte în dezvoltarea genurilor simfonice în Republica Moldova, având în vedere faptul, că aceasta este prima lucrare ce a deschis spațiul postmodernist în Moldova. Trăsăturile sale sunt legate de întruchiparea de-umanizării și fracționării conștiinței omului contemporan prin mijloacele noului concept programatic, încifrarea sensului (abordarea problemei globale a păstrării a tot ce-i viu pe pământ prin simbolismul cataclismelor naturale); includerea unui procedeu caracteristic compozițiilor postmoderniste scrise după proiecte individuale – cel al comentariului autorului; sprijinul pe mijloacele de expresivitate muzicală ale postavangardismului (sfera modal-tonală complexă, scriitura sonoristică cu timbruri electronice adiționale, procedeele aleatoricii limitate, pointilismul), cât și structura genuistică și stilistică mixtă a creației.

**2.5. Stihira de Pavel Rivilis** reprezintă unul din cele mai strălucite exemple ale sacralizării genurilor simfonice, ca reflectare a unor tendințe specifice creației componistice în perioada de tranziție. *Stihira* de P. Rivilis poate fi atribuită orientării muzicii spre tematica sacră destinată interpretării concertistice. Structura și conținutul creației ne sugerează reminiscențe cu

tradițiile vechii muzici ortodoxe ruse ce permite recrearea, prin mijloace orchestrale, a unei aureole de rugăciune caracteristică pentru cântările scrise pe textele Psalmilor lui David.

Cu ajutorul mijloacelor scriiturii componistice, P. Rivilis a reușit să unifice anumite constante ale genului, precum forma strofică variantică, isonul, ideea modală, tangențele cu *glasurile* bisericești, tehnica modelării factual-timbrale.

### **3. GENUL DE CONCERT INSTRUMENTAL ȘI EVOLUȚIA ACESTUIA**

**3.1. Genul de concert în Moldova: privire generală.** Concertul instrumental este unul din cele mai importante și „comunicabile” genuri ale muzicii academice. Îi este caracteristică situația comunicativă ce contribuie la o înțelegere mai bună între compozitor și ascultător, ajutând în așa mod la soluționarea problemei supraviețuirii „muzicii serioase” în lumea contemporană. Practica arată, că acesta este unul din cele mai solicitate genuri în Moldova (în jur de 90 de creații). Avându-și începuturile în anii 40 ai secolului XX, el a parcurs o cale evolutivă radicală, de la primele mostre de devenire și până la înflorirea sa în anii 1970 și 1980 (respectiv, câte 24 de concerte în fiecare deceniu), când în arta componistică a apărut tendința spre descoperirea unor principii dramaturgice diferite de cele ale sonatei și a altor specii genuistice ale acesteia.

Alături de concertele-monolog pentru un instrument solistic cu orchestră au apărut concerte pentru orchestră simfonică mare (*Concertele pentru orchestră Nr. 1 și Nr. 2* de Gh. Mustea) și pentru cea camerală, scrise în tradițiile *concerto grosso* (*Concertul pentru orchestra de cameră* de G. Neaga), concertele-dialog pentru doi soliști și orchestră (*Concertul pentru harpă, orgă și orchestră simfonică* de L. Gurov, *Concert pentru doi flautiști* de Z. Tkaci).

Un reper stilistic de importanță cardinală în creația componistică moldovenească, inclusiv genul de concert instrumental, dintotdeauna l-a constituit legătura tradiției academice cu folclorul național moldovenesc. Extraordinara expresivitate și strălucire, plasticitatea melodicii populare și bogăția ritmică sunt foarte aproape de genul de concert. Multe puncte de reper au descoperit compozitorii și în folclorul instrumental al Moldovei: trăsăturile specifice interpretării într-un ansamblu de taraf denotă tangențe organice cu cele proprii concertului instrumental academic – virtuozitatea, concurența artistică a timbrurilor, expunerea și dezvoltarea improvizatorică a materialului, dialogurile interpretative ale participanților.

Odată cu apariția noilor informații provocate de „restructurarea” gorbaciovistă, concepția genuistic-stilistică a concertelor instrumentale a suportat transformări esențiale. Ca rezultat, compozitorii au compus lucrări cu noi profiluri de gen și stil: concerte-tragedii, cu tematică memorială; concerte de orientare sacră; concerte ce abordează problematici etico-filozofice;

concerte meditative cu dramaturgii de tempo netradiționale *rar – rapid – rar*; cu mixaje stilistice specifice muzicii academice și celei de jaz, estradă.

Autorul își focusează atenția asupra celor mai importante modele ale acestui gen, evidențiind patru, cele mai strălucite creații ale lui Vladimir Rotaru, ce au fost și câștigătoare ale Premiului de Stat al Moldovei (*Concertul-rapsodie pentru pian și orchestră de corzi*, *Concertul pentru clavecin și corzi*; *Concertul pentru violoncel și orchestră de corzi*; *Concerto rustico pentru vioară și orchestră de cameră*); *Concertul memorial pentru doi interpreți flautiști* de Z. Tkaci, dedicat memoriei tatălui; numeroasele concerte pentru diverse instrumente solistice și orchestră de O. Negruța, pentru care este caracteristică sinteza dintre tradițiile clasico-romantice cu elementele de estradă și jaz; *Concertul pentru orgă și orchestră de corzi* al A. Fiodorov; *Concertul-rapsodie Nr. 1* și *Concertul Nr. 2* pentru pian și orchestră de corzi de G. Ciobanu, în care complexitatea lumii interioare a omului modern este întruchipată prin procedeele polistilismului; concertele pentru diverse instrumente solistice ale lui B. Dubosarschi, în care lexicul universal este asimilat cu elementele specifice creației lui D. Șostakovici; concertele instrumentale ale lui D. Kițenko, în care autorul pune accent pe tematica filozofică și spirituală (*Concertul pentru oboi și orchestră de cameră*; *Concertul pentru orgă, corzi și timpane*; *Concertul pentru alto și orchestră de cameră* în trei părți, bazat pe subiectul biblic *Plânsul Ieremieii*; *Concertul pentru trombon și orchestră de cameră De profundis*).

În perioada postsovietică, o influență benefică asupra evoluției genului a avut-o puternicul torent al informațiilor muzicale noi, ce au devenit accesibile începând cu anii 90 ai secolului XX. Pe acest plan, deosebit de valoroase au fost festivalurile internaționale *Zilele muzicii noi*, când publicul, pentru prima dată, a avut posibilitatea să audieze concertele clasice ale secolului XX, dar și creații ale unor compozitori din Europa și America.

Nu mai puțin importante au fost pentru compozitorii Moldovei contactele artistice deschise cu România, care fuseseră interzise în perioada sovietică. Timp de douăzeci de ani, la *Zilele muzicii noi* au fost interpretate sute de lucrări ale compozitorilor români, în interpretarea artiștilor din România, printre care aflăm și concerte instrumentale scrise de compozitori ce aparțin unor diverse generații și orientări stilistice: A. Iorgulescu, P. Constantinescu, N. Brînduș, F. Popovici, V. Timaru, L. Dănceanu, S. Lerescu, D. Rotaru, V. Dinescu, D. Dediu ș.a.

În perioada postsovietică, odată cu intrarea Republicii Moldova în spațiul cultural mondial, și-au continuat dezvoltarea noile tendințe apărute în perioada de pre-tranziție a anilor 1980 – fapt confirmat și de înseși denumirile creațiilor scrise în genul de concert. Vorbim despre *Moment bacovian* pentru pian și orchestră simfonică, un concert axat pe idei literar-filozofice, de



G. Ciobanu, *Musica concertanta* de S. Pâslari, *Concerto brevis* pentru vioară și orchestră simfonică de V. Doni, *Concert pentru nai și orchestră de cameră* de T. Zgureanu, *Concertino pentru două pian* de E. Mamot, *Concerto grosso* și *Concertul pentru violoncel și 12 instrumente solistice* de D. Kițenko, *Dublul concert pentru două violoncele și orchestră de cameră* și *Concertul pentru vibrafon și marimba cu orchestra de cameră* de O. Negruța.

Propunem mai jos analiza detaliată a două din creațiile apărute în perioada de tranziție, în calitate de exemple ale unor tratări artistice genuistic-stilistice polarizante: *Concertul Nr. 2 pentru orchestră* de Gh. Mustea și *Concertul pentru marimba și orchestra simfonică* de G. Ciobanu.

**3.2. Concertul Nr. 2 pentru orchestră de Gheorghe Mustea – model remarcabil al neofolclorismului muzical.** Conceput în contextul evenimentelor de afirmare a independenței Moldovei, creația dată se încadrează întru totul în tematica națională autohtonă. Dedicând concertul memoriei marelui clasic român G. Enescu, Gh. Mustea îi urmează tradițiile componistice, legate de sintezele organice ale elementelor folclorice cu cele de sorginte clasico-romantică, ce străbat cu pregnanță în cele două *Rapsodii române* ale lui G. Enescu. Deși în denumirea *Concertului Nr. 2* nu este indicat genul de rapsodie, în muzica acestuia, s-au încrucișat, pe de o parte, principiile concertistice, caracteristice pentru concertele clasico-romantice și, pe de altă parte, principiile artistice ale interpretării lăutărești, în care caracterul de rapsodie are un rol important.

Conținutul ideatic al concertului este legat de dragostea și recunoștința către plaiul natal, simbol al căruia este arta pitorească de înaltă virtuozitate a profesioniștilor de tradiție orală – lăutarii. Aici este prezentat și structurat în mod armonios un tablou complex al lumii satelor, văzută prin prisma individuală a compozitorului. Bogatul fundal folcloric al concertului este bazat pe creații din întreg arealul românesc, inclusiv cel moldovenesc, prin genuri ce întruchipează dinamismul și optimismul gândirii celor ce locuiesc pe aceste meleaguri – hora mare, sârba, improvizațiile de virtuozitate ale tarafului. Anume acestea constituie baza intonațională a *Concertului*, fapt ce a permis compozitorului să creeze o feerie impresionantă a sărbătorilor sătești tradiționale, ce se practică și astăzi. Admirația pentru valorile autentice ale artei și vieții poporului său, cât și pentru modalitățile de întruchipare a acestora, ne sugerează o paralelă cu lucrări apropiate ca tip genuistic – *Concertul Carpatic* de M. Skorik și *Ceasuștele neastâmpărate* de R. Șcedrin.

Dramaturgia *Concertului Nr. 2*, scris în formă monopartită, se bazează pe contrapunerea contrastantă a unor compartimente de diverse dimensiuni ce se succed după principiul montajului.

Deși muzica este predominantă de tradițiile neofolclorismului, particularitățile stilului și a genului creației pot fi atribuite fără echivoc ca fiind de natură mixtă, întrucât putem sesiza influențele concertelor de tip baroc, ale concertelor monociclice ale romanticilor, înnoite prin abordarea unor tehnici postavangardiste ale aleatoriciei limitate și ale sonoricii.

**3.4. *Concertul pentru marimba și orchestră simfonică de Ghenadie Ciobanu*** reprezintă un contrast absolut față de *Concertul Nr. 2* de Gh. Mustea. Fiind scris în 2009, el se înscrie în spațiul sonor al secolului XXI, reprezentând primul exemplu al unei compoziții postclasice, în genul de concert instrumental, fapt confirmat și de anumiți parametri, precum reflectarea în muzică a unor ritualuri extra-europene; elemente ale dramaturgiei paralele; contrastul unor straturi temporale cu caracter activ și meditativ; principiul sonoristic al expunerii materialului; tendința spre forme deschise, nefinisate; titlul programatic (*Briza latitudinilor sudice*), ca chei către dezvăluirea unor profiluri emoționale și figurative generale ale lucrării; și, în sfârșit, abordarea unor procedee neobișnuite pentru un concert, al organizării tematismului și formei, unde nu apare nici o tangență cu forma de sonată, nu este loc pentru tradiționalele cadențe de virtuositate ale solistului-instrumentist, iar funcția pulsației ritmice prevalează asupra celei melodice. Lipsește și acea introducere patetică, de virtuositate, specifică concertului. Caracterul novator poate fi observat și în utilizarea unei componente nenormative a instrumentelor orchestrei: aducerea în prim-plan a grupului lărgit al percuției, introducerea partidei saxofonului tenor și excluderea timbrului de fagot.

Arhitectonica *Concertului* este marcată de pecetea individualității compozitorului, care s-a depărtat de forma canonică specifică genului în cauză, în care compozitorul evită în mod deliberat forma tradițională de sonată. Cele opt compartimente se succed într-o consecutivitate neliniară, de tip montaj în care, totuși, putem întrezări ușoare exteriorizări intonaționale, elemente ale dramaturgiei paralele și de repriză. Dacă luăm în considerare și contrastele ritmice și melodice, ca parametri ai expresivității, vom observa și anumite trăsături ale unor duble variațiuni.

Ansamblul parametrilor postclasici enumerați mai sus indică asupra faptului că în genul de concert instrumental a apărut o creație ce corespunde în totalitate poeziei postmodernismului muzical. Trăsăturile specifice ale acestuia transpar din prezența stilistică „omnivoră”, la care pot fi atribuite numeroase trăsături ale curenților „post-” și „-iste”; în principiile logicii jocului, în

procesele căreia sunt incluse straturi culturale compacte ale antichității și contemporaneității (ritualuri antice, tradiția de jazz, tehnici ale compoziției moderne).

#### 4. MUZICA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ

**4.1. Genurile muzicii instrumentale de cameră: privire generală.** În creația componistică a Moldovei de la hotarele secolelor XX – XXI, genurile muzicii instrumentale de cameră, fără îndoială, dețin întâietatea: în perioada dintre jumătatea a doua a anilor 80 și până în 2011, compozitorii au scris circa patru sute de opusuri. Doar în cadrul festivalului *Zilele muzicii noi*, până în 2011, fără a lua în considerare concertele filarmonice, au avut loc 224 de premiere ale creațiilor de acest gen. Muzica instrumentală de cameră cunoaște astăzi un adevărat avânt, fapt explicat printr-un complex întreg de cauze:

1). Muzica pentru soliști și componente reduse întotdeauna a oferit posibilități mai mari pentru a experimenta, pentru căutări tehnice și stilistice. În perioada de tranziție dintre secole, gradul de experimente crește rapid, în funcție de transformările întregii paradigme socioculturale.

2). Muzica instrumentală de cameră oferă compozitorilor posibilitatea de a soluționa probleme artistice specifice, ce nu sunt la îndemâna unor genuri monumentale, în care sunt preconizate componente masive ale orchestrei și interpreților.

3). Esența lirică inerentă muzicii se manifestă în primul rând în genurile camerale ce fac dovada unei delicateți deosebite în exteriorizarea trăirilor lirice, permit detalierea extremă a discursului muzical, în condițiile unor resurse restrânse și orientarea spre inițiativa unor interpreți soliști, ce acționează în mod separat sau în conlucrare cu partenerii (mai puțin numeroși) de ansamblu.

4). Creșterea profesionalismului interpretativ, apariția unor interpreți de virtuozitate și a ansamblurilor calitativ noi, capabili să realizeze în mod adecvat concepțiile compozitorilor.

Acest interes masiv pentru muzica instrumentală de cameră și-a avut începuturile încă în perioada premergătoare a primei jumătăți a anilor 70 – prima jumătate a anilor 80 ai secolului XX, când gândirea componistică a fost marcată de intense înnoiri atât pe plan stilistic, cât și genuistic. În acea perioadă s-a îmbogățit simțitor „sistemul de poli ai atracțiilor stilistice”. În cadrul general al muzicii instrumentale de cameră, în calitate de astfel de poli apar mari curente stilistice precum clasicismul, romantismul, impresionismul, cu prefixele respective *post-* și *neo-*; cât și aluzii stilistice la muzica unor compozitori clasici concreți – Ceaikovski, Rahmaninov, Debussy, Ravel, Enescu, Stravinski, Bartok, Prokofiev, Șostakovici. Pentru compozitorii Moldovei au devenit prioritare îmbinări ale tipurilor de gândire folcloric și romantic, spre

exemplu, în opusurile lui V. Rotaru, T. Chiriac, Gh. Mustea, I. Macovei, C. Rusnac, în unele lucrări ale lui V. Zagorschi și Z. Tkaci. Totodată, se remarcă și numeroase manifestări ale tendințelor neoclasiche (adresarea către formele polifonice și timbrurile baroc, chiar și către stilul de concret al lui J. S. Bach).

Multe dintre paginile muzicii de cameră trădează tangențele stilistice cu muzica lui D. Șostakovici.

Astfel, creația cameral-instrumentală din Republica Moldova a atins, în perioada de tranziție, o anumită maturitate, fapt despre care ne vorbesc multiplele interpretări concertistice ale creațiilor autorilor din Moldova, la diverse forumuri acasă și în străinătate, apreciate de un public cu autoritate.

Între 1985 și 1991, până la destrămarea URSS, (ani ce pot fi considerați un început al perioadei de tranziție), au existat „turbulențe” sociale, când în tumultul evenimentelor vieții s-au împletit într-un tot întreg tendințe pozitive și negative. Totodată, fenomenele pozitive ale perioadei de tranziție s-au dovedit a fi atât de importante, încât procesele evolutive în cadrul activității componistice nu s-au stopat, ci chiar s-au activizat. Politica de ridicare treptată a cenzurii – „glasnosti” – în perioada „perestroicăi”, și-a atins apogeul și a condus spre desființarea presiunii ideologice, fapt ce a emancipat sfera conținuturilor muzicii, în toate genurile. Deosebit de pregnant, aceste schimbări s-au resimțit în muzica instrumentală de cameră, prin lărgirea spectrului figurativ-semantic, ce a implicat în orbita sa și revitalizarea târzie a tematicii religioase și spirituale.

Hipertextul muzicii instrumentale de cameră în Moldova perioadei de tranziție este atât de amplu și complex, încât este foarte dificil, – practic, imposibil, – de a selecta, pentru analiza acestuia, un singur criteriu de clasificare. Astfel, indicăm mai mulți factori valabili, ce se pretează acestei calități: cantitatea participanților formațiilor instrumentale, timbrul, diversitatea genurilor, parametrii tehnico-stilistici. În primul rând, se evidențiază extinderea sferei sonorităților timbrale în muzica instrumentală de cameră, ce este vizibilă inclusiv și în creațiile pentru instrumente solistice. De obicei, accentul masiv pe creațiile pentru pian, vioară și violoncel e conjugat cu opusurile pentru toate instrumentele solistice, orgă, țambal, nai, taragot; aceeași tendință poate fi observată și în duetele pentru instrumente solistice cu pian.

Creațiile instrumentale de cameră de componențe nestandardizate, de fapt, reprezintă o nouă formă de a face muzică, prin faptul că aici atenția principală se axează pe posibilitățile solistice ale fiecărui instrument, ce apare într-un singur exemplar, singular.

O altă tendință, cu caracter opus în sfera sonoră a muzicii de cameră este legată de abordarea monotimbrului, iar titlurile vorbesc de la sine: *Suita camerală pentru patru viori* de S. Lungul, *Burlesca pentru opt clarinete* de B. Dubosarschi, *Sextetul pentru clarinete* de O. Negruța, *Serbările Moldovei pentru patru saxofoane* de S. Pâslari ș.a.

Diversitatea sferei sonore a muzicii instrumentale de cameră este completată și prin compozițiile muzicii electronice (de studio), succesele căreia, pe parcursul a mai multor ani, sunt confirmate de creația lui M. Afanasiev.

Tradiția delimitării muzici instrumentale de cameră în două grupuri mari – miniaturi și creații ample ciclice și forme de sonată – se menține și în perioada de tranziție. Percepția romantică a lumii într-atât s-a dovedit a fi în concordanță cu percepția emoțională a compozitorilor Moldovei, încât și în perioada delimitată aceștia au avut de spus un cuvânt în genul miniaturii romantice, păstrând și denumirile, și stilistica respective (*Preludiu, Scherzino, Umoresca, Capriciu, Elegie*). Totuși, compozitorii moldoveni au preferat să creeze piese și cicluri de piese în care dominantă stilistică este una folclorică, iar acest fenomen este explicabil prin mai multe cauze:

- 1) folclorul muzical tradițional „nu este încă predat la arhivă”, ci își continuă existența în mod activ, lăsând loc și pentru contribuțiile de autor;
- 2) prefacerile geopolitică și socială, traversate în drumul Republicii Moldova spre independență, au acutizat conștiința națională și, prin urmare, adresarea la tematica națională;
- 3) creații ale folclorului vocal și instrumental moldovenesc sunt apropiate după dimensiuni de miniaturi.

În numeroasele miniaturi de orientare folclorică pot fi observate câteva niveluri ale utilizării acestuia: a) nivelul folclorismului, atunci când aportul compozitorului este minimal; b) nivelul neofolclorismului, când autorul a îmbinat activ stilul folcloric cu tehnici ale scriiturii moderne; c) nivelul realizării arhetipale a folclorului. Acest din urmă nivel al gândirii componistice apărut în perioada de tranziție, a fost abordat pentru prima dată de G. Ciobanu, iar mai apoi, de V. Beleaev, I. Iachimciuc ș.a.

O altă situație de dialog genuistic-stilistic este legată de apariția unui șir întreg de creații axate pe corelațiile dintre muzica academică și genuri precum jazzul și muzica de estradă, așa cum vedem în anumite opusuri semnate de O. Negruța, V. Burlea, M. Stârcea, I. Iachimciuc.

În formele ciclice ample și cele de sonată scrise în perioada delimitată, un interes deosebit îl prezintă diversele transformări și modificări ale formei canonice de sonată.

O altă tendință ce se evidențiază în formele ample ale muzicii de cameră este practica utilizării unor genuri mixte difuze, ce îmbină principiile muzicii de cameră, de concert și simfonice (*Concerstuck pentru vioară și pian* de B. Dubosarschi, Concertele pentru ansamblul de cameră *Exodus* și *Exodus II* de D. Kițenko ș.a.). De asemenea, și o serie întreagă de creații intitulate *Muzica pentru ...* de V. Rotaru, G. Cuzmina, V. Doni, V. Burlea, O. Palymski ș.a., ce nu pot fi atribuite unor genuri anumite, ci denotă, însă, structuri genuistice limitrofe.

În comparație cu deceniul precedent, s-a intensificat substanțial interesul către genul memorial, cu câteva din speciile sale: *dedicație și omagiu, In memoriam*. Printre acestea, se deosebește *Codul Enescu* de G. Ciobanu, ce trădează o concepție postmodernistă.

Un fenomen absolut nou în perioada de tranziție este sacralizarea creațiilor instrumentale de cameră, în care compozitorii se adresează unor tradiții religioase diverse – creștin-ortodoxe, catolice sau ale altor confesiuni. O revelație principial nouă o constituie creațiile lui G. Ciobanu ce au ca exemplu monodia bizantină ce a determinat nu doar conținutul opusurilor cu tematică biblică ci a devenit un factor generator pe plan stilistic în multe din creațiile sale ulterioare.

În sfârșit, apogeul novațiilor în muzica instrumentală de cameră poate fi considerată apariția și răspândirea unei noi specii genuistice – *compoziția pentru ansamblu individualizat* de componentă timbrală cordofonă, aerofonă, de percuție mixtă, unde fiecare muzician este solist. Anume acest tip de compoziții a permis compozitorilor Moldovei să se ralieze curentului stilistic al postavangardismului mondial. Compozițiile create după proiecte individuale s-au dovedit a fi cele mai bine pregătite pentru trecerea treptată de la stilistica avangardismului și postavangardismului de la sfârșitul anilor 90 ai secolului XX, la cea postmodernistă de la începutul secolului XXI.

Varietatea spectrului genuistic-stilistic de la hotarele secolelor este reprezentată prin câteva eseuri analitice asupra creațiilor selectate.

**4.2. Sonata pentru vioară solo de Vasile Zagorschi ca exemplu al gândirii componistice reflexive.** Această lucrare se atribuie la culmile perioadei târzii ale compozitorului, situându-se în același rând cu *Simfonia a doua* și *Stanțele* pentru orchestra simfonică. În prim-plan apar caracterul meditativ, de monolog al exprimării. Cele trei părți ipotetice ale ciclului de sonată ce se succed *attacca*, reprezintă o mărturisire pătrunzătoare a unui artist intelectual modern ce a trecut prin situația psihologică complexă a anilor 1990. Înalta idee etico-filozofică a sonatei este întruchipată în stil mixt, în care s-au împletit în mod armonios stilistica baroc, romantică și scriitura componistică contemporană.

**4.3. *Respiration of flowers (Respirația florilor)* de Iulian Gogu: asimilarea lexicului postavangardismului.** Lucrarea analizată este un exemplu strălucit al componisticii postavangardiste scrisă pentru ansamblu de instrumente aerofone și pian, unde sunt îmbinate tehnicile serială liberă, modală și sonoristică. Pe plan figurativ, în cadrul creației sunt concentrate momente de meditație profundă, observația și admirația vitalității splendide a florilor. Principalele „personaje” ale dramaturgiei acestei compoziții monopartite sunt complexe sonore ale unor varietăți factual-timbrale (*pată sonoră, dispersarea, linia, torentul*), care se grupează în *quasi-solistice* și *quasi-tutti*. În această ordine de idei, apare asociația cu spectacolul scenic ce conține numeroase personaje, ce are la bază același tip de grupare – episoade solo, de ansamblu și de grup (de masă).

**4.4. În contextul genului memorial: *In memoriam* de Vladimir Beleaev.** Scrisă pentru un septet instrumental multi-timbral format din aerofone, cordofone, percuție și pian, lucrarea impresionează prin amplitudinea expresivității de sorginte tragică, exprimate printr-o scriitură componistică postavangardistă, ce include sonorica, aleatorica limitată, pointilismul, formele contemporane ale complexelor ritmice și ale procedeelelor polifonice (încrucișarea tehnicii canonului și cea de factură variantică-heterofonică). Amprenta genului memorial este transmisă, în primul rând, prin simbolistica formulelor ritmice ale marșului funebru în care sunt evidențiate arhetipurile ritmului punctat și a sunetului repetat în bas ce creează asocieri cu un alai funebru. Îmbinarea tehnicii postavangardiste cu lexemele tradiționale ale marșului funebru permite atribuirea acestei compoziții la stilul mixt.

**4.5. *Studiu sonor* Nr. 4 de Ghenadie Ciobanu: spre poetica postmodernistă.** Prin această lucrare, G. Ciobanu, pentru prima dată în Republica Moldova, a compus un nou gen, cel al studiului sonor. Titlul sugerează faptul că compozitorul este în căutarea unui nou spațiu sonor. Creația se deosebește de celelalte trei prin extinderea spațiului sonor multitimbral al aerofonelor, cordofonelor și percuției, prin introducerea partidei vocale care, totuși, nu reprezintă personajul principal, ci este, mai degrabă, un actor pe rol, co-participând în procesul de creație al acestei scene muzical-teatrală tragice, pe picior de egalitate cu celelalte timbruri-personaje. Partida vocală sonorizează versul poetului moldovean Traianus, titlul căruia corespunde cu titlul omonim al lucrării muzicale în cauză – *De dincolo*.

O altă trăsătură distinctă a *Studiului sonor* Nr. 4 se referă la profilul stilistic bazat pe pluralismul specific curentului postmodernist, ce presupune renașterea într-o formă reînnoită a unor stileme de limbaj ale trecutului. În baza spațiului sonor al studiului se dezvoltă „codurile lingvistice” ale muzicii academice și ale celei populare moldovenești, ce descind la bocet și la

cântecele **lirice** de dor. Astfel, importanța acestei compoziții muzicale constă în faptul că în limitele poetici postmoderniste, tradiția națională capătă un nou impuls spre dezvoltare.

**4.6. O perspectivă intertextuală: *De sonata meditor* de Ghenadie Ciobanu.** Creația reprezintă o înaltă treaptă a profesionalismului componistic și corespunde cu faza maturității perioadei de tranziție – primul deceniu al secolului XXI. *De sonata meditor pentru pian* este primul exemplu de postsonată din Moldova, în care reflecția autorului este îndreptată spre textele trecutului și prezentului. Această strict postmodernistă lucrare se bazează pe jocul intelectual al numeroaselor aluzii stilistice la muzica lui Beethoven, Debussy, Ravel, Vebern, Cage, Feldman ș.a. Totodată, aici lipsesc procedeele colajului, fapt ce ne oferă dreptul să asociem creația în cauză nu cu polistilismul, ci cu fenomenul intertextualității.

## **5. TEATRUL MUZICAL ÎN REPUBLICA MOLDOVA**

**5.1. Căile de dezvoltare a genurilor muzical-teatrale în Moldova.** Dintre toate genurile muzical-teatrale – opera, baletul, opereta și musical-ul, în Moldova s-au dezvoltat opera și baletul. Opera, ca unul din cele mai complexe și importante genuri ale muzicii academice, ocupă un loc central în evoluția genurilor muzical-teatrale în Moldova. În compartimentul dat este prezentată panorama dezvoltării operei – de la etapa devenirii, a acumulării și creșterii măiestriei componistice profesionale în perioada sovietică, când, în anul 1957, a fost deschis Teatrul de Stat de Operă și Balet, fapt ce a marcat începutul creării unor modele naționale de operă, și până la cele mai importante două culmi ale perioadei de tranziție – *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea și *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare* de G. Ciobanu.

Tematica, natura genuistică și stilul primelor mostre ale operei naționale corespund într-un tot cu paradigma muzicii sovietice, iată de ce un rol hotărâtor în alegerea subiectelor l-a avut exemplul școlii componistice ruse: de a reflecta trecutul eroic al poporului, lupta acestuia pentru echitatea socială, în care sunt ajutați, de regulă, de către frații ruși și ucraineni. În consecință, un rol central l-a ocupat tematica operei eroice pe tema revoluției și a celor două războaie.

În acest context, prima operă scrisă pe un subiect național – drama muzicală eroică *Grozovan* de D. Gherșfeld pe un libret de V. Russu (premiera pe 5 iunie 1956, în ajunul deschiderii oficiale a teatrului de operă) – readuce în prim-plan o temă foarte „comodă” pentru o realizare artistică – cea a mișcării haiducești din secolul XVII, când Moldova se afla sub jugul otoman, iar boierii locali ajutau străinilor să ruineze țara. Împotriva acestei duble oprămiri se ridicaseră vitejii și devotații răzbuțători ai poporului – haiducii, care, în lupta lor pentru libertate erau ajutați de cazacii ucraineni.



Melodica operei se bazează pe folclorul moldovenesc și cel ucrainean. Cea de-a treia, ultima redacție a operei *Grozovan*, a fost prezentată cu succes în Moscova, în anul 1960, la Decada artei și literaturii moldovenești.

Cea de-a doua operă a lui D. Gherșfeld – *Aurelia* – pe un libret de V. Șevelov, are la bază aceeași tematică eroică, subiectul fiind plasat de această dată în timpul celui de-al Doilea război mondial. Compozitorul se adresează sferei cântecului sovietic și rusesc de masă, reieșind din contextul subiectului care descrie lupta comună a moldovenilor și a rușilor cu fascismul. Totuși, cu toate străduințele compozitorului și a participanților la spectacol, opera nu s-a menținut în repertoriu.

O etapă importantă în devenirea repertoriului național al teatrului este reprezentată de opera lui A. Stârcea *Balada eroică* pe un libret de A. Gujel (prima versiune fiind intitulată *Inima Dominicăi*), care s-a menținut pe scena teatrului mai bine de un sfert de secol. Opera rememorează pagini ale mișcării revoluționare în Basarabia în prag de octombrie 1917. Ca și în operele precedente ale lui D. Gherșfeld, *Balada eroică* de A. Stârcea este structurată, conform tradiției, „pe numere” având dramaturgia bazată pe intonații de cântec. Discursul sonor îmbină două straturi stilistice: primul, având ca sursă folclorul moldovenesc și cel de-al doilea, intonațiile muzicii populare ruse și ale cântecului revoluționar.

O pagină aparte, în procesul de devenire a teatrului muzical moldovenesc o reprezintă opera *Glira* de Gh. Neaga (premiera a avut loc în anul 1974). Subiectul este bazat pe un episod istoric real, din viața renumitului cântăreț, cobzar și violonist Barbu Lăutarul (1780 – 1858). Arta uimitoare a acestui muzician l-a impresionat pe Liszt, care a vizitat Moldova acelor ani. Conform preceptelor ideologice ale operei sovietice, drama amoroasă în operă trebuie să fie strâns legată de cea socială. Astfel, centrul conflictual al operei îl reprezintă lupta haiducilor (în frunte cu Radu, prietenul lui Barbu) cu boierii.

Pe fundalul operelor eroice, apar alte două montări cu înclinații genuistice diferite, aducând un suflu proaspăt și novator: *Casa mare* de M. Kopâtman – prima tragedie lirică, scrisă după piesa clasicului contemporan al literaturii moldovenești, I. Druță; *Păcală și Tândală* de V. Verhola – operă comică folclorică. Opera *Casa mare* de M. Kopâtman se deosebește de celelalte prin lexicul modern al scriiturii componistice, reflectat în extinderea sistemului modal tradițional, la care s-au adăugat structuri acordice disonante, polifonizarea ingenioasă a unor straturi intonaționale și facturale, expresivitatea partidelor vocale, ce îmbină în mod armonios tradițiile parlando-rubato cu fragmentele de *belcanto*.

Cu prilejul deschiderii noii clădiri a teatrului în anul 1980, care a fost desemnat cu titulatura de *Teatrul Național de Operă și Balet*, D. Gherșfeld a compus cea de-a treia sa operă – *Serghei Lazo*, ce poate fi considerată un apogeu al genului de epopee eroică. Opera în cauză poate fi apreciată și ca operă-îmn, fiind dedicată figurii legendare a lui Serghei Lazo, luptător pentru puterea sovietică în anii războiului civil în răsăritul depărtat. Totuși, stilistica creației nu a depășit limitele operei-cântec, fiind bazată pe dezvoltarea unor intonații folclorice moldovenești și rusești.

Trebuie să menționăm că o realizare importantă în perioada sovietică a constituit-o dezvoltarea operei pentru copiii de toate vârstele. O activitate fără precedent în acest domeniu a întreprins-o compozitoarea Z. Tkaci, compunând numeroase mostre ale acestui gen, printre care amintim aici opera destinată montării pe scena mare, *Lupul impostor*, radio-opera *Hulubii de Hîrtie*, opere de concert mai mici ca dimensiuni și mini-opere.

Premiera operei-rock *Lecția de istorie contemporană* de V. Bitkin, scrisă în 1984, a fost ca o străfulgerare strălucitoare în viața muzicală din Moldova. Montată pe scena teatrului de păpuși *Licurici* (regizor Titus Jucov), a fost creată pe motivele poemului lui E. Bucov *Interiorul Universului* (scenariul de V. Ciudin), fiind adresată în primul rând elevilor din clasele mari. V. Bitkin a luat drept model pentru creația sa canonul operei-rock care la acel timp era deja format și pentru care este caracteristică angajarea în prezent, distractivitatea și spectaculozitatea. Sensibilizat de problema existenței civilizației ce stă „pe muchie de cuțit”, compozitorul a abordat tema păcii pe întreaga planetă. Crezul semantic și genuistic al autorului acestei creații s-a manifestat sub forma unei pancarte muzical-teatrală ce ne îndeamnă cu putere să păstrăm Pacea pe Pământ.

S-ar părea că la mijlocul anilor 1980, când a început prima etapă a perioadei de tranziție, genul de operă în Moldova s-a afirmat atât prin cantitatea unor mostre ale genului, cât și pe planul diversității speciei (opere eroice, lirico-psihologice, comice, radio-opere, opere-rock). Totuși, nici una din aceste opere nu s-a menținut pe scena teatrului și nici nu a putut păși peste hotarele spațiului postsovietic. Cauzele acestei situații rezidă într-un complex întreg de împrejurări subiective și obiective. În unele cazuri, putem vorbi despre anularea ideologemei realismului socialist, ce a avut ca rezultat devalorizarea tematicii eroice legate de revoluția din octombrie, cele două războaie mondiale, tema prieteniei internaționale a popoarelor URSS. Pe de altă parte, libretele lacunare au condus spre imaturitatea dramaturgiei muzicale a creațiilor. Și nu în ultimul rând, plecarea din Moldova a unor autori importanți (E. Lazaerv, M. Kopîtman, A.

Gherșfeld, V. Bitkin) sau dispariția unora din ei (A. Stârcea, V. Verhola) a avut un rol nefast asupra dezvoltării genului în cauză.

Totodată, aportul de mai bine de trei decenii a compozitorilor republicii în domeniul genului de operă nu a fost zadarnic, iar cantitatea lucrărilor, în sfârșit, a trecut în calitate. Avem în vedere apariția și montarea operei *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea, premiera căreia a avut loc la Chișinău în 1987, la începutul perioadei de tranziție. Înaltele calități artistice ale operei ne îndreptățesc pe deplin să o numim prima operă națională matură, ce a fost înalt apreciată nu doar în Moldova, ci și peste hotarele ei: după două montări consecutive pe scena Teatrului *Bolșoi* din Moscova, în cadrul prestigiosului festival unional *Panorama de operă*, în care au fost interpretate 60 de opere ale compozitorilor sovietici, *Alexandru Lăpușneanu* a devenit laureată, alături de *Katerina Ismailova* de D. Șostakovici și *Antigona* de V. Lobanov. În același an, Gh. Mustea a fost decorat cu Premiul de Stat al RSSM. Pentru moment, aceasta este unica operă de proporții semnată de un compozitor din republică care s-a menținut în repertoriul Teatrului Național de Operă și Balet.

Pe parcursul unei lungi perioade de optsprezece ani ce s-au scurs din ziua montării operei, nu a avut loc încă nici o premieră a unei opere scrise de un compozitor moldovean contemporan.

Cauza crizei în dezvoltarea acestui gen poate fi întrevăzută nu doar în schimbarea situației geopolitice, ci și în schimbarea paradigmei operei clasice și a transformării acesteia într-un teatru muzical noi, plămădit în spațiul postmodernist. Acesta nu mai este un teatru al cântului în care primează vocalul, ci un „teatru total” (definiție B. Timmerman) în care „arhitectura, sculptura, pictura, teatrul muzical, teatrul dramatic, baletul, filmul, amplificatorul electric, televiziunea, muzica concretă, cirul, musicalul și toate tipurile de mișcare scenică se contopesc într-un tot întreg, în cadrul fenomenului operei pluraliste” [24, p.101]. Astfel, noul teatru muzical se dezvoltă în direcția multimedia. Unicul compozitor din Moldova care s-a situat pe această cale a creării *noului teatru muzical* este G. Ciobanu. Monoopera sa experimentală *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare* ce a avut loc la 26 septembrie 2005 pe scena Teatrului Național de Operă și Balet, a stârnit o mare rezonanță în cultura muzicală a Republicii Moldova.

Spre deosebire de operă, **evoluția genului de balet** în Moldova este legată doar de etapa devenirii acestuia, în perioada sovietică, când pe scena Teatrului Național de Operă și Balet au fost montate șapte baleturi create de compozitorii autohtoni: *Zorii* de V. Zagorschi (1960), *Spada frântă* de E. Lazarev (1960), *Antoniou și Cleopatra* de E. Lazarev (1965), *Radda* de D. Gherșfeld (1974), *Răspântia* de V. Zagorschi (1977), *Andrieș* de Z. Tkaci (1980), *Luceafărul* de E. Doga (1983).

Istoria genului de balet și-a parcurs perioada de avânt și de cădere, iar la procesul de devenire și dezvoltare a modelelor unui balet național au contribuit conjunctura politică, care, ca și în operă, s-a resimțit în selectarea tematicii, dramaturgiei și în complexul mijloacelor expresivității muzicale. Cele mai importante realizări ale genului sunt legate de montarea baletului novator *Răspântia* de V. Zagorschi, *Andrieș* de Z. Tkaci și *Luceafărul* de E. Doga. Cu părere de rău, nici unul nu a avut o viață scenică prea lungă, dar a lăsat urme adânci în istoria baletului moldovenesc.

Baletul *Răspântia* de V. Zagorschi este o lucrare a unui maestru aflat în deplină maturitate, una din culmile creației sale a anilor 1970, către care acesta a tins mai mult de zece ani. Trăsăturile novatoare ale baletului transpar deja începând cu subiectul acestuia, care a reflectat pentru prima dată în Moldova creația clasicului spaniol al secolului XX, Federico Garcia Lorca. De asemenea, și dramaturgia baletului are un caracter novator, în care sunt cumulate principiile dezvoltării simfonice plenare cu procedeele montajului cinematografic.

În decembrie 1980 a apărut baletul *Andrieș* de Z. Tkaci, pentru copii și maturi, scris pentru scena profesionistă pe un libret de R. Saț-Karpova, prelucrat ulterior de O. Melnic. Subiectul s-a axat pe cunoscutul poem cu același nume de E. Bucov, pentru care autorul a fost decorat cu Premiul Ministerului educației al RSFSR „pentru cea mai bună lucrare pentru copii”.

Z. Tkaci a definit genul baletului său drept poveste lirico-dramatică, iar în concordanță cu această orientare genuistică, patosul ideatic al baletului se rezumă la confruntarea eternă a Binelui și a Răului, în numele dragostei și a vieții însăși.

Ultima premieră în genul de balet a fost *Luceafărul* de E. Doga, scris pe motivele poemului omonim de M. Eminescu, ce a avut loc la Teatrul Național de Operă și Balet în 1983, înainte de „perestroica”. Baletul reprezintă apogeul colaborării unor doi artiști remarcabili: E. Doga și E. Loteanu. Ideea romantică a baletului a determinat și plasarea accentelor pe acest stil al postromantismului.

Complexul mijloacelor muzicale de expresie alese de E. Doga este tradițional în ceea ce privește axarea pe creațiile romantice ale secolului XIX. Partea forte a baletului este melodică de o respirație largă cu modulații frecvente și inflexiuni în tonalitățile treptelor a III-a și a VI-a. Talentul liric al compozitorului s-a manifestat și în amplificarea partiturii cu timbruri vocale (cor și soliști – soprano, tenor), fapt deseori întâlnit în baletele sovietice din jumătatea a doua a secolului XX (*Icar* de S. Slonimski, *Yaroslavna* de B. Tishchenko, *Pușkin* de A. Petrov).

Fuziunea strânsă dintre romantism, estrada sovietică și elemente ale folclorului moldovenesc conferă discursului baletului o alură de maxim democratism și accesibilitate în ceea ce privește percepția maselor largi de ascultători.

**5.2. *Alexandru Lăpușneanu de Gheorghe Mustea ca exemplu al operei naționale contemporane.*** Premiera operei *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea, în decembrie 1987 s-a constituit într-un extraordinar eveniment al vieții culturale din Republica Moldova, întrucât toate componentele acesteia corespundeau cu spiritul vremii, al perioadei de tranziție. Opera propune o nouă viziune asupra istoriei naționale, unde în calitate de personaj este ales un anti-erou – un domnitor sângheros al Moldovei feudale. Problemele relațiilor complicate dintre domnitor, boieri, cler și popor în secolului XVI au rămas la fel de actuale pentru societatea moldovenească de la sfârșitul secolului XX.

Succesul operei lui Gh. Mustea a fost condiționat de profesionalismul cu care autorul a structurat dramaturgia complexă a creației sale, în care a împletit în mod organic trei linii de subiect: tragedia socială, tragedia lirică și tragedia psihologică, găsind, pentru fiecare dintre acestea, vârfuri apoteotice potrivite.

În dramaturgia operei sunt îmbinate procedee tradiționale (sistemul dezvoltat al leit-imaginilor muzicale) și novatoare. Printre cele novatoare se numără instrumentalizarea genului de operă. Înalta măiestrie a gândirii orchestrale s-a manifestat în marele platou culminant din cel de-al treilea tablou al operei, în care conflictul se desfășoară într-un discurs orchestral modelat după principiile scriiturii componistice moderne. În cazul dat, Gh. Mustea a structurat forma sonoră-aleatorie, stratificând douăzeci și șapte de structuri temporale și timbrale diferite.

Analiza stilistică a operei *Alexandru Lăpușneanu* relevă faptul că aceasta reprezintă una din cele mai reușite exemple încadrate în curentul neofolcloric, esența căruia se rezumă la concreșterea unor două sisteme ale gândirii muzicale – cea componistică și cea folclorică. Concluziile în cauză ne permit să afirmăm că *Alexandru Lăpușneanu* este cu adevărat o operă națională modernă.

**5.3. *Opera Ateh sau Revelațiile prințesei khazare de Ghenadie Ciobanu ca fenomen al noului teatru muzical din Moldova.*** Monoopera cu balet *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare* denotă deosebiri principale față de *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea, după mai mulți parametri. Principalul dintre aceștia se referă faptul că opera analizată corespunde fenomenului noului teatru muzical ce presupune crearea unui proiect multimedia. În teatrul muzical din Republica Moldova, lucrarea lui G. Ciobanu reprezintă primul artefact de acest gen, ce a apărut

în strânsă conlucrare cu regizorul și scenograful P. Vutcărau, coregraful R. Poclitaru și cu pictorul de costume T. Popescu.

Cadrul genuistic al *Ateh* este unul neobișnuit și poate fi apreciat ca prima monooperă cu balet din Moldova. În calitate de personaje principale apar solista-vocalistă, corpul de balet format din șapte soliști-baletiști și orchestra de cameră în componență lărgită din contul grupului de timbruri electroacustice.

*Ateh* este prima operă din Moldova care se înscrie în întregime în stilistica muzicală postmodernistă inspirată de o sursă literară postmodernistă celebră – romanul *Dicționarul khazar* de Milorad Pavici. La fel cum citirea romanului se transformă într-un joc interactiv strălucitor în care participă deopotrivă scriitorul și cititorul, și *Ateh* implică ascultătorul și publicul într-un joc pasionant, plin de sensuri latente, neașteptate ale imaginației.

Soarta prințesei *Ateh* este pentru scriitor, dar și pentru compozitor, o metaforă ce simbolizează soarta tristă a culturii mondiale. Dacă M. Pavici a întrevăzut în istoria și cultura vechilor khazari soarta micului popor sârb, apoi G. Ciobanu – soarta poporului său moldovenesc. Astfel, actualitatea patetică a operei se menține pe întreg parcursul discursului, chiar dacă acțiunea pare ireală, mitologică-bizară.

Gândirea postmodernistă a compozitorului s-a manifestat într-un complex multfigurativ stratificat al arhetipurilor muzicale ce se angrenează într-un joc pluralist sofisticat ale cărui personaje sunt chiar ele însele, dar și procedeele scriiturii postavangardiste.

În Republica Moldova, monoopera *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare* rămâne a fi un strălucit, novator, dar, deocamdată, unic exemplu al *noului teatru muzical*.

## PRINCIPALELE CONCLUZII ȘI RECOMANDĂRI

**Rezultatele științifice noi.** Cercetarea de față, efectuată în baza celor mai noi metodologii, a permis autorului să releve și să argumenteze noile paradigme ale artei componistice din Republica Moldova la confluența secolelor XX – XXI, condiționată de transformările perioadei de tranziție. Un alt aport important adus de autorul tezei rezidă în abordarea și soluționarea, pentru prima dată în muzicologia autohtonă, a problemei generalizării științifico-istorice și teoretice a fenomenului specific al culturii muzicale din Moldova, în condițiile apariției unei noi situații politice și socioculturale.

Un rezultat științific nu mai puțin important este legat și de problema reflectării identității naționale în muzica din perioada actuală, când păstrarea propriului potențial național se confruntă

cu procesele de globalizare și etno-unificare culturală. Astfel, teza de față deschide o direcție științifică nouă în muzicologia autohtonă, – direcție legată de elaborarea și aspectelor metodologice ale cercetării creației componistice contemporane și ai principalilor săi parametri genuistic-stilistici ce sunt cel mai mult expuși transformărilor și mutațiilor. Utilizarea ulterioară a rezultatelor obținute în muzicologie și practica componistică va contribui la stimularea proceselor de integrare a artei muzicale din Moldova în spațiul cultural mondial.

1. Arta componistică profesionistă reprezintă una din cele importante valori ale culturii muzicale originale a Republicii Moldova. Deși a avut loc o schimbare radicală a situației geopolitice, ce a provocat și transformarea întregii paradigme socioculturale a țării, creația componistică din Republica Moldova a obținut posibilitatea de a pătrunde în spațiul cultural, pe plan mondial. Cercetarea de față a arătat, că în condițiile noilor realități ale complexe perioade de tranziție, creația componistică nu doar că nu și-a pierdut potențialul artistic, ci și l-a sporit prin noi realizări artistice în toate genurile muzicale.

2. Sistemul genuistic s-a schimbat radical, iar funcțiile semantice ale genurilor s-au lărgit din contul înnoirii conținuturilor – sacralizare, cosmicizare și mitologizare a gândirii componistice, în rezultatul căreia s-a preschimbat și structura interioară a genurilor. În perioada de tranziție, în prim-plan apare concepția *genului mixt*; principiul hibridizării genului a pătruns și a devenit omniprezent în muzica simfonică, instrumentală de cameră, de concert și în cea teatrală. Totodată, caracterul difuz a căpătat cele mai diverse fuziuni, când s-au contopit a) genuri canonice (simfonia și concertul, concertul și rapsodia, opera și baletul ș.a.m.d.); b) genuri academice cu cele folclorice; c) genurile academice cu cele bisericesti; d) genurile academice cu jazzul și estrada; e) genurile muzicale cu cele ale artelor conexe: poezie, arte plastice.

O alternativă pentru entitățile plurigenuistice sunt creațiile monogenuistice de tradiție nouă, în care genul este compus de către autor, la fel ca și forma, și stilul. De regulă, un punct de reper pentru auditoriu îl prezintă, în astfel de cazuri, comentariile autorilor sau titlurile programatice.

În perioada de tranziție în Moldova au căpătat „dreptul de viață” noi genuri, precum cele „fără gen”, intitulate *Muzica pentru...*, genul memorial și compozițiile pentru ansambluri pluritimbrale.

Transformările întregului spațiu muzical s-au reflectat în mod firesc și asupra preschimbărilor ce țin de câmpul genuistic al muzicii academice.

3. În ceea ce privește ierarhia genurilor muzicale, trebuie să menționăm că în perioada delimitată s-au dovedit a fi predominante genurile instrumentale de cameră (aproape cinci sute de

lucrări), ce sa-u dovedit a fi cel mai bine „adaptate” pentru experimentare. Toate acestea reprezintă o paletă viu colorată a speciilor genuistice, ce include miniaturi, lucrări ciclice ample, mostre ale unor genuri limitrofe sau mixte, în care se îmbină, spre exemplu, principiile muzicii camerale, de concert și simfonice; opusuri memoriale sau genuri libere (libro-genuri) ș.a.m.d. Panorama varietăților genurilor muzicii instrumentale de cameră se află în concordanță cu diversitatea sferei sonore a acesteia, reprezentată prin lucrări pentru diferite instrumente solistice, ansambluri mono- și pluritimbrale; prin lucrări cu dramaturgie intonațională tradițională, dar și exemple de dramaturgie timbral-sonoră de avangardă.

Locul al doilea în ierarhia genuistică a perioadei de tranziție îl ocupă concertul instrumental, funcția comunicativă inerentă acestuia dovedindu-se a fi mai mult decât solicitată. Căutările novatoare în acest domeniu de asemenea sunt legate de tendințele de hibridizare a genurilor și de extindere a paletelor timbrale.

Culmea piramidei genuistice în muzica academică – simfonia, la fel ca alte varietăți ale creațiilor simfonice, cedează mult pe plan cantitativ creațiilor instrumentale de cameră și concertului, dar, pe plan estetic și artistic, totuși, păstrându-și funcția de etalon valoric, ca indice a maturității artei componistice în Moldova în general.

În lucrările simfonice tot mai mult se resimt abordările culturologice ale autorilor, care conduc spre relansarea cosmicizării, a mitologizării și a sacralizării gândirii componistice, fapt ce se reflectă în vectorul a-clasic al noului model dialogal și, ca urmare, în găsirea unor proiecte individuale pe plan formal-semantic, al mutațiilor stilistice și genuistice.

Reieșind din investigația de față, devine evident faptul că în perioada de tranziție, situația cea mai complicată s-a format în genurile muzical-teatrale – opera și baletul. Și dacă opera a reușit, totuși, să depășească întregul complex al unor cauze obiective (de regulă, de ordin economic) și să atingă în dezvoltarea sa două culmi opuse – dramă neofolclorică amplă (opera *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea) și monopera postmodernistă cu balet (*Ateh sau Revelațiile prințesei khazare* de G. Ciobanu), apoi, spre regret, genul de balet propriu-zis și-a stopat dezvoltarea, luând o pauză mult prea lungă, pe întreg parcursul perioadei de tranziție. Totodată, este necesar să subliniem, că măiestria interpretativă a trupei de balet a Teatrului Național de Operă și Balet a atins un nivel suficient de înalt încât să fie capabilă să realizeze o montare extrem de complicată a unui gen sintetic, așa cum a fost în cazul *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare*, definit de compozitor ca monoperă cu balet.

4. Astfel, în perioada de tranziție, pluralismul stilistic al artei componistice din Moldova, condiționat de însăși estetica postmodernistă, a intrat într-o fază de dezvoltare calitativ nouă.



Dacă în anii 70 – 80 ai secolului trecut compozitorii continuau, dintr-o anumită „inertie” să „încheie mesajul” în stilul tradițiilor clasice și romantice, sintetizându-le cu neofolcloismul, apoi la sfârșitul anilor 1980, simultaneitatea stilistică istorică a căpătat un caracter omniprezent. În panorama muzicii profesioniste din Moldova, mai multe curente artistice au devenit poli ai „atrăției” stilistice – clasicismul, romantismul, impresionismul, folclorismul, cu prefixele respective *post-* și *neo-*. Tot astfel, și stilul unor mari personalități ale artei componistice – Ceaikovski, Musorgski, Rahmaninov, Debussy, Ravel, Enescu, Stravinski, Bartok, Prokofiev, Șostakovici.

5. Analiza artei componistice contemporane a Moldovei ne determină să afirmăm cu certitudine că tradițiile naționale, ca constantă determinantă și liant al culturii muzicale etnice sunt păstrate și dezvoltate cu destoinicie, schimbându-și, în conformitate cu împrejurările transculturale, formele și modalitățile de sugestie.

Căutările aprofundate în domeniul exprimării stilului național sunt reflectate în coexistența unor diverse niveluri de realizare a folclorului național, ce sunt apreciate ca folclorism, neofolclorism, arhetipal. În același timp, parcursul gândirii arhetipale nu se rezumă doar la stileme folclorice, ci include și tradiția renașterii muzicii naționale bisericești în baza monodiei bizantine.

6. Începând cu sfârșitul anilor 80 ai secolului trecut, în creația unui șir întreg de compozitori ai generațiilor medii și tânăra, a început un proces de expansiune al asimilării unor tehnici ale scriiturii avangardiste și postavangardiste – sonorica și sonoristica, aleatorica, minimalismul, polistilismul. Posedarea acestui arsenal al noilor tehnici și modalități a permis identificarea și sincronizarea mai rapidă a creațiilor compozitorilor cu gândire europeană.

Începând cu primul deceniu al noului secol, în creația componistică a Republicii Moldova a pătruns fenomenul postmodernismului. Întârzierea adoptării acestuia, în comparație cu alte țări est-europene se explică prin faptul că „Pentru Republica Moldova, ce s-a aprofundat într-o altfel de criză – social-politică, postmodernismul nu răspundea direct unor situații culturale, și nici spiritului conservativ al societății moldovenești. Iată de ce tratarea acestuia necesită unele corectări. Totuși, postmodernismul, care nu cere înnoire de dragul înnoirii, așa cum am întâlnit în modernism (fapt ce se afla în contradicție nu doar cu natura creației artistice autohtone, dar, într-o oarecare măsură, și cu etnopsihologia), s-a dovedit a fi mai aproape de reprezentanții artei moldovenești. Anume postmodernismul, ce admite tratări largi, contribuie la stabilirea unor noi relații între lumea veche constantă, statornică, și cea nouă”, – arată G. Ciobanu [14, p.3]. Înșuși G. Ciobanu a devenit un propagator activ al postmodernismului muzical, realizându-și

personalitatea artistică prin creații precum *Studiu sonor Nr. 4 De dincolo*, *De sonda meditor*, *Codul Enescu* și, mai ales, în monoopera *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare*, în care poetica postmodernistă și-a găsit cea mai plină manifestare. Caracterul stadial al dezvoltării curentului postmodernist, mutațiile interioare ale acestuia pot fi aflate în creația lui G. Ciobanu.

În creații separate ale altor compozitori, trăsăturile poeticii postmoderniste și-au găsit reflectare parțială, îmbinându-se cu alte tendințe și tehnici componistice. Spre exemplu, în *Simfonia Nr. 2* de V. Zagorschi, postmodernismul apare în postura secundară de „oberton” al influențelor neoromantice și ale expresionismului.

7. Privit în ansamblu, în spațiul postmodern, landsaftul componistic nu se limitează la postmodernism, ci reprezintă un spațiu larg al interacțiunilor *retro-* și *neo-*, ce se intercalează, creând legături stilistice deseori paradoxale, irepetabile, generând nu doar stiluri componistice individuale, ci stiluri ale unor creații separate. În mod special acest fapt se referă la compozițiile pe care autorul prezentei teze le-a atribuit creațiilor postclasice (*De sonata meditor pentru pian*, *Concertul pentru marimba și orchestră* de G. Ciobanu).

8. Analiza complexă a celor mai importante creații muzicale, prezentată în compartimente separate, a permis relevarea importanței individualităților componistice și a influențelor pe care le exercită acestea asupra procesului evolutiv al artei componistice în Republica Moldova la hotarul secolelor XX – XXI.

În încheiere, putem concluziona, că deși în republică au avut loc transformări sociale active specifice perioadei de tranziție, arta componistică nu și-a „stopat” dezvoltarea, ci, dimpotrivă, se află acum într-un proces de integrare în spațiul cultural mondial. Acest proces nu poate fi oprit, întrucât creația componistică este o artă, iar „arta, – după cum afirmă I. Lotman, – este cea mai complicată mașină pe care a creat-o cândva omul. Puteți să o numiți mașină, sau organism, viață, însă aceasta este o entitate ce se dezvoltă de sine stătător” [12].

#### **Recomandări:**

1. De a continua studierea proceselor de transformare ale perioadei de tranziție, generate de fenomenele globalizării socioculturale și reflectarea acestora în arta componistică a Republicii Moldova la confluența secolelor XX – XXI.
2. De a atrage reprezentanți ai unor științe diferite (istorie, filozofie, culturologie, sociologie, estetică, etnologie) pentru a studia arta componistică contemporană în toată complexitatea ei, din perspective interdisciplinare.
3. De a dezvolta metodologia analizei identității naționale caracteristice în creațiile compozitorilor Republicii Moldova.

4. De a aprofunda metodologia cercetării concepțiilor genuistice și stilistice în contemporaneitate.
5. De a studia și a analiza mai activ tehnicile scriiturii compoziționale contemporane și particularitățile stilistice în spațiul stilului metaistoric al postmodernismului muzical.
6. De a contribui la conexiunile mai apropiate dintre teoria muzicologică și practica componistică, urmărind și analizând toate premierele noilor creații ale compozitorilor autohtoni.
7. De a acorda o atenție deosebită cercetării creației componistice a reprezentanților altor culturi naționale din componența Republicii Moldova.
8. De a dinamiza procesul de cercetare a muzicii academice contemporane de peste hotare.
9. De a introduce un curs special de istorie și teorie a muzicii naționale contemporane în instituțiile muzicale medii și superioare, asigurându-l cu ghiduri metodice de specialitate.
10. De a iniția în Republica Moldova crearea unei baze editoriale pentru editarea sistematică a claviurilor și partiturilor compozitorilor contemporani autohtoni, cât și a înregistrărilor audio și video.

## BIBLIOGRAFIE

### În limba rusă

1. Аксёнов В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века). Кишинэу: Bulat Art Glob, 1998. 151 с.
2. Аксёнов В. Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра. Кишинёв: Штиинца, 1987. 126 с.
3. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник.. Москва: Советский композитор, 1987, вып. 6. с. 5–44.
4. Бизеев А. Переход как основное понятие анализа трансформационных процессов в культуре: автореф. ... канд. философских наук. Москва, 2010. 19 с.
5. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке: исследование. Москва.: Музыка, 2009. 256 с.
6. Зинькевич Е. Метафоры музыкального постмодерна. В: Зинькевич Е. Mundus Musicae: тексты и контексты. Киев: Задруга, 2007. с. 517–528.
7. Зинькевич Е. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (70-е – нач. 80-х гг.): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1986. 39 с.
8. Ионесов В. Модели трансформации культуры: типология переходного процесса: автореф. ... д-ра культурологических наук. Санкт-Петербург, 2011. 39 с.
9. Коробова А. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва: Московская гос. консерватория, 2007. 173 с.
10. Костина А. Предмет и проблемное поле глобалистики. В: Знание. Понимание. Умение, 2005, № 3. с. 100–111.
11. Лианская Е. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 22 с.
12. Лотман Ю. О природе искусства [online]. Тарту, 1990 [цит. 5 дек. 2012]. Режим доступа: [www.liveinternet.ru/users/nomad1962/post246019155/](http://www.liveinternet.ru/users/nomad1962/post246019155/).
13. Магницкая Е. Творческая интерпретация космоса. Москва: РАМ, 1996. 196 с.
14. Молдавская современная музыка на пороге третьего тысячелетия. Сост. И. Сухомлин-Чобану. Chişinău: Primex Com, 2003. 20 с.
15. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
16. Пелипенко А. Постмодернизм в контексте переходных процессов [online]. [цит. 24 июня 2013]. Режим доступа : [pelipenko.h1.ru/postmodern.htm](http://pelipenko.h1.ru/postmodern.htm).

17. Постмодернизм в контексте современной культуры: материалы междунар. науч. конф. Ред.-сост. О. В. Гарбуз. Москва: Московская консерватория, 2009. 192 с.
18. Рожновский В. Постмодернизм: лебединая песнь или пролог нейрокосмической эры? В: Музыкальная Академия. 2001, № 3. с. 17–23.
19. Савенко С. Интерпретация идей авангарда в послевоенной советской музыке. В: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 1999, сб. 25: Музыка XX века. Московский форум. с. 33–38.
20. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва: ВЛАДОС, 2004. 231 с.
21. Тарнопольский В. Травма постмодерна. В: Постмодернизм в контексте современной культуры: материалы междунар. науч. конф. Ред.-сост. О. В. Гарбуз. Москва: Московская консерватория, 2009. с. 89–95.
22. Теория современной композиции. Отв. ред. В. С. Ценова. Москва: Музыка, 2007. 624 с.
23. Холопова В. Музыка как вид искусства: музыкальное произведение как феномен. Москва: Консерватория, 1990. 260 с.
24. Циммерман Б.-А. Будущее оперы. В: Композиторы о современной композиции. Москва: Изд. центр Московской консерватории, 2009. с. 97–106.
25. Цукер А. Вступая в XXI век. О жанровых мутациях в музыке рубежных периодов. В: Цукер А. Единый мир музыки: избр. ст. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории, 2003. с. 255–275.
26. Шахназарова Н. Феномен национального в зеркале композиторского творчества. Россия–Армения. Москва: КомКнига, 2007. 224 с.
27. Яськевич И. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере: на примере сочинений А. Шнитке, Р. Щедрина, Л. Десятникова. В: Музыкальная Академия. 2007, № 3. с. 50–61.

### **În limba română**

28. Anghel I. Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX. București: Editura Muzicală, 1997. 133 p.
29. Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
30. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.

31. Barbu-Bucur S. Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în sec. XVIII și începutul sec. XIX și aportul original al culturii autohtone. București: Editura Muzicală, 1989. 248 p.
32. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 331 p.
33. Connor S. Cultura postmodernă: o introducere în teoriile contemporane. Trad. din lb. engl. de M. Oniga. București: Meridiane, 1999. 406 p.
34. Duțică Gh. Strategii anarhetipale în componistica românească. In: *Muzica*, 2008, nr. 3. pp. 36-47.
35. Ghilaș V. Muzica etnică: tradiție și valoare. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
36. Nemescu O. Avangarda în componistica românească. In: *Muzica*. 2010, nr. 1. pp. 30–39.
37. Sandu-Dediu V. Muzica românească între 1944–2000. București: Editura Muzicală, 2002. 288 p.
38. Stoianov P. Bazele teoretice ale melodicii cântecului popular moldovenesc. In: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Știința, 1993. pp. 3–55.

#### **În limbi străine**

39. Bennett D. *Postmodernism, music and cultural theory*. Lawrence & Wishart, 2009. 192 p.
40. Castanet P.-A. Musiques spectrales nature organique et matériaux sonores au 20e siècle. In: *Dissonanz*, № 20, Mai 1989. p. 4–9.
41. *Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives*. Paddison, Max, Deliège, Irène and contributors. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2013. 406 p.
42. Gloag K. *Postmodernism in Music*. Cambridge University Press, 2012. 217 p.
43. Griffiths P. *Modern Music: The Avant Garde Since 1945*. London, 1981, Published by George Braziller. 331 p.
44. *La création après la musique contemporaine/ Textes réunis et présents par Danielle Cohen-Levinas*. Paris: L'Itinéraire, 1999. 105 p.
45. Mironenko E. Rubinstein's traditions in the Moldavian Musical Theater. In: *Anton Rubinstein and Nikolai Rimski-Korsakov: Selected Operas: proceedings of the International Musicological Convention in Ukraine*. Heilbronn, 1997. P. 28–31.
46. Perotti A. The Case for intercultural Education [online]. Strasburg, 1994 [accesat 13 ian. 2012]. Disponibil: [www.worldcat.org/title/case-fo](http://www.worldcat.org/title/case-fo).
47. Ramaut-Chevassus B. *Musique et postmodernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, 127 p.

48. Postmodern music. Postmodern thought. Edited by Judy Lochhead and Joseph Auner. New York, Routledge, 2013. 350 p.
49. Tarushkin R. Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford University Press, 2009. 610 p.

## LISTA PUBLICAȚIILOR ȘTIINȚIFICE

### 1. Monografii

1.1. Мироненко Елена. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX – XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу: Primex-Com SRL, 2014. 440 с. 20, 0 с.а.

### 1.2. Monografii colective

1.2.1. Mironenco Elena. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Col. red.: Violina Galaicu, Victor Ghilaș [et al]. Chișinău: Grafema Libris, 2009. p. 703-733. 1, 5 с. а.

### 2.2. Articole în reviste din străinătate recunoscute

2. 2. 1. Мироненко Елена. Молдова: Композиторский пейзаж 90-х годов. В: Музыкальная академия, 1998, №1, с. 39-47. 1, 5 с. а.

2. 2. 2. Мироненко Елена. Современная духовная музыка Молдовы. В: Музыка і біблія. Науковий вісник національної академії України ім. П.І.Чайковського. Випуск 4. Киев, 1999, с. 229-238. 0,4. с. а.

2. 2. 3. Мироненко Елена. Становление молдавской оперной школы. В: Чотири століття опери. Науковий вісник національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського. Випуск 13. Киев, 2000, с. 216-219. 0, 4 с. а.

2. 2. 4. Мироненко Елена. Жанровая панорама современной молдавской музыки в постсоветском культурном пространстве. В: Музыка у простори культури. Науковий вісник національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського. Випуск 33. Киев, 2004, с. 356-361. 0, 5 с. а.

2. 2. 5. Мироненко Елена. Формы бытования фольклора в музыкальной культуре современной Молдовы. В: Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Випуск 80. Київ, 2009, с. 378-391. 0, 7 с. а.

2. 2. 6. Мироненко Елена. Понятие *национальное композиторское творчество* и его трансформация на рубеже XX – XXI веков. В: Научный журнал Южно-Российский музыкальный альманах 2014'2 (15): Издательство Ростовской консерватории им. С. Рахманинова, 2014. с. 82 – 87. с.а. 0,5 с.а.

### 2.3. În reviste din Registrul Național al revistelor de profil



2. 3. 1. Мироненко Елена. Векторы композиторского творчества Геннадия Чобану на современном этапе. Звуковой этюд № 4. В: Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională. Bălți, 2007, nr. 3 (6) 2007, с. 131-139. 0, 7 с. а. Categoria C.
2. 3. 2. Mironenco Elena. Tudor Chiriac: 60 ani de la zi de naștere. În: Arta' 2009, Chișinău: Știința, 2010, p. 131-132. 0, 2 с. а. Categoria B.
2. 3. 3. Mironenco Elena. Amiralul muzicologiei moldovenești a împlinit 60 de ani (cuvînt omagial despre Vladimir Axionov). În: ARTA'2010. Chișinău: Știința, 2010, p. 115-116. 0, 2 с. а. Categoria B.
2. 3. 4. Mironenco Elena. Специфика композиторского стиля Георгия Мусты. În: Arta'2011. Seria Arte audiovizuale. Chișinău: Grafema, 2011, p. 50 –53. 0, 4 с. а. Categoria B.
2. 3. 5. Mironenco Elena. Концерт для маримбы с оркестром Г. Чобану в свете тенденций начала XXI века. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, Nr. 1-2 (12-13)*. Chișinău: AMTAP, 2011, p. 33-39. 0, 5 с. а. Categoria C.
2. 3. 6. Мироненко Елена. Симфонические картины *Птицы и вода* Геннадия Чобану как индивидуальный композиторский проект. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012, nr. 3. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, с. 38-45. 0, 6. Categoria C.
2. 3. 7. Мироненко Елена. *Вторая симфония* Василия Загорского как показатель зрелости симфонизма Молдовы. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012, nr. 4. Chișinău: AMTAP, 2013. с. 23-36. с. а. 1, 0. Categoria C.
2. 3. 8. Мироненко Елена. *De sonata meditor* Геннадия Чобану в контексте постмодернистской поэтики. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012, nr. 4. Chișinău: AMTAP, 2013. с. 95-102. 0, 6 с. а. Categoria C.
2. 3. 9. Мироненко Елена. *In memorie* В. Беляева: стилистические и жанровые особенности. *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*, 2013, nr. 3, p. 83-86. 0, 5 с. а. Categoria C.
2. 3. 10. Мироненко Елена. Влияние переходных процессов на развитие постсоветского композиторского творчества в Республике Молдова. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014 nr. 1 (21). Chișinău: VALINEX, 2014.с. 9 – 15. 0, 5 с. а.

### 3. Articole în culegeri științifice internaționale

3. 1. 1. Мироненко Елена. Новые реалии в развитии музыкальной культуры постсоветской Молдовы. В: Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2005, с. 121-133. 0, 8 с. а.

3. 1. 2. Мироненко Елена. Проблема сохранения культурно-национальной идентичности в условиях глобализации (на примере композиторского творчества в Республике Молдова). В: Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2008, с. 286-299. 0, 8 с. а.
3. 1. 3. Мироненко Елена. «Атех или Откровения хазарской принцессы» Г. Чобану. Оперный театр Молдовы на пороге перемен. В: Оперный театр вчера, сегодня, завтра. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2010, с. 218-233. 0, 8 с. а.
3. 1. 4. Мироненко Елена. Электроакустическая музыка в Молдове как индивидуальный композиторский проект. В: Менеджмент и звукорежиссура музыкальных проектов: актуальные проблемы науки и практики. Ростов-на-Дону: издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2012, с.193-199. 0, 4 с. а.
3. 1. 5. Мироненко Елена. Векторы деятельности Союза композиторов Молдовы на постсоветском пространстве. Сборник статей. В: Творческие союзы на постсоветском пространстве и композиторская деятельность. Ростов-на-Дону: издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2015, с.75-82. 0, 3 с. а.

### **3.2. Culegeri de lucrări ale conferințelor internaționale**

3. 2. 1. Мироненко Елена. Rubinstein's traditions in the Moldavian Musical Theater. В: Anton Rubinstein and Nikolaj Rimski-Korsakov: Selected Operas. Proceedings of the International Musicological Convention in Vorzel (Ukraine) May 4<sup>th</sup> - 6<sup>th</sup> 1994. Germany: Musik-Edition Lucie Calland, 1997, p. 28-31 (în limba engleză). 0,4 с. а.
3. 2. 2. Мироненко Елена. Национальная интеграция в профессиональном композиторском творчестве (на примере деятельности Союза композиторов и музыковедов Молдовы). В: Procesele integraționaliste din Republica Moldova: Elaborarea strategiei naționale. Материалы международной конференции, март, 2000. Chișinău: Departamentul Relații Naționale și funcționarea limbilor al Republicii Moldova, 2000, с. 226-229. 0, 3 с. а.
3. 2. 3. Мироненко Елена. Методологические основы анализа музыкального постмодернизма. В: Educația artistică în contextul mediului social-cultural al sec. al XXI-lea. Conferință științifico-practică internațională. Bălți, 7-8 noiembrie 2013. Chișinău, 2014, p. 152-164. 1, 0 с. а.

3. 2. 4. Мироненко Елена. Формы бытования музыкального фольклора в современной Молдове. В: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Rezumatele lucrărilor din Conferința internațională 11- 12 decembrie, 2014. AMTAP, p. 39 – 40. 0,1 c. a.

### **3.3. Culegeri naționale**

3. 3. 1. Мироненко Елена. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Chișinău: GOBLIN, 1997, c. 104-111 0, 7 c. a.

3. 3. 2. Мироненко Елена. Стилиевые константы композиторского творчества Геннадия Чобану. В: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, c. 171-179.0, 5 c. a.

3. 3. 3. Мироненко Елена. Жанровая панорама молдавской современной музыки в постсоветском культурном пространстве. În: Muzica academică moldovenească la începutul mileniului trei. Chișinău: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, 2003, c. 3 - 6. 0, 4 c. a.

3. 3. 4. Мироненко Елена. Неоромантическая стилистика кантаты Василия Загорского «Кто росу сбивает». În: Cercetări de muzicologie, vol. II. Ch.: Cartea Moldovei, 2011, p. 123–131. 0, 4 c. a.

### **3.4. Articole în culegere de materiale ale conferințelor republicane**

3. 4. 1. Мироненко Елена. Muzica sacră contemporană în Moldova și problemele ei de studiu. În: Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1998. Tezele raporturilor și comunicărilor. Chișinău: Tipografia UASM, 1999, p. 90-92. 0, 2 c. a.

3. 4. 2. Мироненко Елена. Opera *Alexandru Lăpușeanu* de Gh. Mustea: însemnătatea și locul ei în istoria operei naționale. În: Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999. Tezele raporturilor și comunicărilor. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, 2000, p. 73-78. 0, 3 c. a.

3. 4. 3. Мироненко Елена. Poemul lui Mihai Eminescu *Luceafărul* în creația componistică. În: Mihai Eminescu – cuget național (1850-1889). În: Materialele simpozionului științific consacrat aniversării a 150-a de la naștere. Chișinău, 2000, p. 16-19. 0, 2 c. a.

## **5. Monografiile despre compozitori din Republica Moldova**

5. 1. Мироненко Елена. Композитор Владимир Ротару. Chișinău: Firma editorial-poligrafică «Tipografia centrală», 2000, 115 c. (monografia). 6, 2 c. a.

5. 2. Мироненко Елена. Armonia sferelor: creația compozitorului Ghenadie Ciobanu. Chișinău: Firma editorial-poligrafică „Tipografia centrală”, 2000, 155 c. (monografia). 7, 4 c. a.

5. 3. Мироненко Елена, Şeican Valeria. Gheorghe Mustea. Profil muzical. Chişinău: Cartea Moldovei, 2003, 210 p. (monografia). 10, 2 c. a.

## **6. 2. Articole din enciclopedii**

6. 2. 1. Mironenko Elena. Tudor Chiriac. În: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd Edition – London: Macmillan, 2000.

6. 2. 2. Mironenko Elena. Vladimir Rotaru. În: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd Edition – London: Macmillan, 2000.

## **АННОТАЦИЯ**

**Мироненко Елена.** *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*, диссертация на соискание учёной степени доктора хабилитат искусствоведения и культурологии, по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинэу, 2016.

**Структура диссертации:** работа состоит из 258 страниц основного текста, в который входят введение, пять глав, основные выводы и рекомендации, а также библиография из 302 наименований, 2 приложения. Научные результаты опубликованы в 39 научных работах.

**Ключевые слова:** Республика Молдова, композиторское творчество, переходный период, жанрово-стилевая концепция, национальный стиль, музыкальный постмодернизм.

**Область исследования:** композиторское творчество в Республике Молдова в переходный период рубежа XX-XXI веков (1985-2010).

**Цель исследования** состоит в попытке дать целостную интерпретацию композиторского творчества в Республике Молдова с 80-х годов XX в. до 2010 года в соответствии с трансформациями социально-культурной парадигмы.

**Задачи исследования:** рассмотреть специфику развития жанров симфонической, камерно-инструментальной музыки, инструментального концерта, музыкального театра; представить

целостный анализ наиболее показательных сочинений композиторов Республики Молдова; выявить иерархию музыкальных жанров в общей панораме их развития на современном этапе; показать эволюцию национального стиля в сочинениях композиторов Республики Молдова; обозначить степень освоения композиторами Молдовы новых композиционных техник и стилевых особенностей в эпоху постмодерна.

**Научная новизна работы:** Впервые в отечественном музыковедении создано масштабное исследование о профессиональном композиторском творчестве рубежного периода в Республике Молдова, в котором обозначенные жанры впервые представлены как целостный феномен, в свете новых тенденций, обусловленных трансформациями транзитивной фазы развития. Впервые в научный обиход вводятся произведения, которые находились преимущественно в рукописях и не оказывались в поле зрения отечественных музыковедов.

**Принципиально новые научные результаты:** определена важнейшая роль профессионального композиторского творчества в отечественной музыкальной культуре постсоветского периода; выявлено национально-характерное стилевое богатство в композиторском творчестве Молдовы и намечены пути его сохранения в период социально-культурной глобализации; исследованы ведущие стилевые тенденции, имеющие место в пространстве постмодерна; отмечена трансформация жанрово-стилевой системы в переходный период рубежа XX-XXI вв. и характер её отражения в композиторском творчестве Республики Молдова.

**Теоретическая значимость диссертации** состоит в том, что впервые панорама современного композиторского творчества в РМ представлена в контексте новой социально-культурной парадигмы переходного периода, что потребовало активного привлечения расширенной методологической базы гуманитарных наук.

**Практическая значимость диссертации:** результаты работы могут быть использованы в вузовском музыкальном образовании при изучении таких дисциплин, как *история современной музыки, история национальной музыки, история и теория стилей в музыкальном искусстве, анализ форм* и т. д.

**Внедрение научных результатов:** результаты работы были внедрены в научный обиход, будучи апробированы на 39 международных и республиканских научных конференциях в Молдове, России и Украине; в реализации трёх республиканских научных проектов, а также в педагогической деятельности автора в АМГИИ.

## ADNOTARE

**MIRONENCO Elena, Arta componistică din Republica Moldova la confluența secolelor XX – XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical),** teză de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2015.

**Structura tezei:** lucrarea cuprinde 258 pagini ale textului de bază, inclusiv introducerea, cinci capitole, principalele concluzii și recomandări, precum și lista bibliografică din 302 titluri, două anexe. Rezultatele științifice obținute sunt publicate în 39 de lucrări științifice.

**Cuvintele-cheie:** Republica Moldova, artă componistică, perioadă de tranziție, concepție genuistic-stilistică, stil național, postmodernism muzical.

**Domeniul de studiu:** arta componistică din Republica Moldova la confluența secolelor XX – XXI (1985 – 2010).

**Scopul lucrării** constă în prezentarea complexă a creației componistice din Republica Moldova, începând cu cea de-a doua jumătate a anilor 80 ai secolului XX și până în anul 2010, în contextul transformărilor socioculturale ale perioadei de tranziție delimitate.

**Obiectivele** demersului s-au referit la cercetarea specificului dezvoltării genurilor muzicii simfonice, instrumentale de cameră, a concertului instrumental, a teatrului muzical în perioada desemnată; evaluarea analitică complexă a lucrărilor reprezentative semnate de compozitorii Republicii Moldova; relevarea ierarhiei genurilor muzicale în cadrul general al dezvoltării acestora la etapa actuală, legată de schimbarea paradigmatelor socioculturale; prezentarea evoluției stilului național în creațiile compozitorilor din Moldova; scoaterea în evidență a gradului de asimilare de către compozitorii RM a noilor tehnici de compoziție și a particularităților stilistice proprii epocii postmoderniste; accentuarea rolului individualităților artistice ale celor mai importanți compozitori din perioada dată.

**Noutatea și originalitatea științifică:** pentru prima dată în muzicologia autohtonă a fost efectuată o cercetare amplă dedicată artei componistice profesionale din RM în perioada postsovietică, ce vizează principalele genuri ale muzicii academice: creația simfonică, concertul instrumental, muzica instrumentală de cameră, teatrul muzical, ce au fost prezentate ca un fenomen cu caracter unitar, în lumina noilor tendințe, condiționate de transformările perioadei de tranziție. Pentru prima dată au fost introduse în circuitul științific lucrări muzicale ce se aflau în manuscris și nuau fost cercetate de muzicologii autohtoni.

**Rezultatele principale noi obținute:** a fost apreciată importanța creației componistice profesionale în cultura muzicală a RM din perioada postsovietică; a fost relevată diversitatea stilistică națională caracteristică creației componistice din Moldova; au fost propuse soluții în vederea perpetuării acesteia în perioada globalizării socioculturale; au fost cercetate cele mai însemnate tendințe stilistice existente în spațiul postmodernist; au fost remarcate transformările sistemului genuistic-stilistic în perioada confluenței secolelor XX-XXI și caracterele reflectării acestuia în arta componistică a RM.

**Semnificația teoretică a tezei:** pentru prima dată, arta componistică contemporană din RM a fost prezentată în contextul noilor modele socioculturale ale perioadei de tranziție, fapt ce a necesitat aplicarea activă a unei baze metodologice extinse a științelor umanistice.

**Valoarea aplicativă a lucrării.** Rezultatele tezei pot fi utilizate în învățământul muzical universitar, în procesul de studierea disciplinelor *istoria muzicii contemporane, istoria muzicii naționale, istoria și teoria stilurilor în arta muzicală, teoria formelor ș.a.*

**Implementarea rezultatelor științifice.** Rezultatele lucrării au fost aprobate în cadrul 39 conferințe științifice și simpozioane internaționale și republicane ce au avut loc în Moldova, Rusia și Ucraina; în realizarea a trei proiecte științifice republicane; în activitatea pedagogică a autorului, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

## ANNOTATION

**Mironenko Elena. Composers' Creation in the Republic of Moldova at the turn of the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries (instrumental genres, musical theatre),** Ph. D. in Art Studies and Culturology' thesis, specialty 653.01 - Musicology, Chisinau, 2015.

**Thesis structure:** The work consists of 258 pages of body text, which includes the introduction, five chapters, the main conclusions and recommendations, bibliographical index of 302 sources, 2 attachments. The research results have been published in 39 studies.

**Keywords:** Republic of Moldova, composers' creation, transition period, genre and style concept, national style, postmodernism.

**Area of research:** Composers' creation in the Republic of Moldova in the period of transition of the turn of the 20<sup>th</sup>- 21<sup>st</sup> centuries (1985-2010).

**The purpose** of the study is an attempt to give a holistic interpretation of the composers' creativity in the Republic of Moldova between the second half of the 1980's until 2010 in accordance with the transformations of socio-cultural paradigm during the transition period.

**Objectives of the study** are the following: to examine the specifics of development of genres of symphony, chamber and instrumental music, instrumental concert, musical theatre in the transition period; to submit a complete analysis of the most representative works written by the composers from the Republic of Moldova; to reveal a musical genres hierarchy in the general panorama of their development at the present stage, related to the of socio-cultural paradigm' change; to show the evolution of national style in the works of composers of the Republic of Moldova; to identify the degree of assimilation of new techniques of composition and stylistic peculiarities in the postmodern era by Moldovan composers; to emphasize the importance of the leading composer's personalities in this period.

**Scientific novelty:** For the first time in the national musicology a large-scale study of the professional composers' creation in the Republic of Moldova of the post-Soviet period has been undertaken, being focused on the basic genres of professional music: symphony, instrumental concerto, instrumental chamber music and musical theatre. For the first time they are presented as a holistic phenomenon in the light of new trends being determined due to transformations of a transition stage. Works, which were mostly in the manuscripts and did not fall into the field of view of national musicologists, have been for the first time introduced to the academic community.

**Fundamentally new scientific results:** the important role of the professional composer's creation in the national musical culture of post-Soviet period has been identified; the national characteristic stylistic variety of the composer's creation of Moldova have been revealed as well as the ways to maintain it in a period of social and cultural globalization; the leading stylistic trends taking place in the space of postmodernism have been studied; the transformation of genre-style system in the transition period at the turn of the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries as well as specifics of its reflection in the composers' creation of the Republic of Moldova have been marked.

**The theoretical significance of the thesis** is that for the first time the panorama of the modern composer's creation in the Republic of Moldova is presented within the context of the new socio-cultural paradigm of the transition period, which requires the active involvement of the extended methodological base of the human sciences.

**The practical significance of the thesis:** the results of the work can be used in a higher music education, in the study of such subjects as the *history of modern music*, the *history of the national music*, *history and theory of styles in a music art*, *musical analysis* and others.

**Implementation of scientific results:** The results of the work have been implemented in 39 international and national conferences and symposiums in the Republic of Moldova, Russian Federation and Ukraine; in participation in 3 national scientific project as well as in the author 'activity as a professor at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts.

**MIRONENCO ELENA**

**CREAȚIA COMONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA**

**LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX – XXI  
(GENURILE INSTRUMENTALE, TEATRUL MUZICAL)**

**SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE**

**Autoreferatul tezei de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie**

---

Aprobat spre tipar:

Formatul hîrtiei 60x84 1/16

Hîrtie ofset. Tipar ofset.

Tirajul 50 ex.

Coli de tipar: 4

Comanda nr. 8

Tipografia : ArtPoligraf