ACADEMIA DE ŞTIINŢE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 78(478)(043.2)

BARBAS VALERIA

DIALOGUL INTERCULTURAL ÎN CADRUL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL „ZILELE MUZICII NOI" DIN REPUBLICA MOLDOVA

SPECIALITATEA 653.01 MUZICOLOGIE
ARTĂ MUZICALĂ

Teză de doctor în studiul artelor şi culturologie

Conducător ştiinţific: **Galaicu Violina**
Doctor în studiul artelor

Autor: **Barbas Valeria**

CHIŞINĂU, 2017

© **Barbas Valeria, 2017**

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă, engleză)……4
LISTA ABREVIERILOR……7
INTRODUCERE……8
1. CONCEPTUALIZĂRI ALE DIALOGULUI INTERCULTURAL ÎN ARTA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ……15
1.1. Interculturalitatea în context european……15
1.2. Delimitări conceptuale ale dialogului intercultural……26
1.3. Repere teoretice în studiul fenomenului intercultural muzical……34
1.4. Concluzii la Capitolul 1……47
2. FESTIVALUL INTERNAȚIONAL *ZILELE MUZICII NOI* DIN REPUBLICA MOLDOVA: TRASEUL ISTORIC, SPAȚIILE CULTURALE ANTRENATE ȘI EFECTIVUL INTERPRETATIV……51
2.1. Premisele apariţiei şi evoluţia Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*……51
2.2. Arta interpretativă aferentă Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*: ansamblul de muzică contemporană *Ars Poetica* și alți promotori ai fenomenului……80
2.3. Concluzii la Capitolul 2……90
3. PERCEPTIBILITATEA FENOMENULUI MUZICAL CONTEMPORAN ÎN CADRUL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL *ZILELE MUZICII NOI*……93
3.1. Interacţiuni culturale prezente în Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi.* Studiu de caz: ediţiile a XX-a şi a XXI-a……93
3.2. Problematica perceptibilității și impedimentele evoluției muzicii contemporane promovate de Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi*……105
3.3. Concluzii la Capitolul 3……116
4. REZONANȚE INTERCULTURALE ÎN CREAŢIILE LANSATE LA FESTIVALUL INTERNAȚIONAL *ZILELE MUZICII NOI*……117
4.1. Reflexe pluriarhetipale în monoopera cu balet *Ateh, sau revelaţiile prinţesei khazare* de Ghenadie Ciobanu……118
4.2. Complementaritate stilistică în *Passion-XXI für Orgel und Orchester* de Vladimir Beleaev……125
4.3. Valorificarea tendinţelor (post)avangardiste în *Respiraţia florilo*r de Iulian Gogu……137
4.4. Dimensiuni interculturale în creația lui Laurențiu Gondiu. *Bicordie* pentru ansamblu instrumental……145
4.5. Concluzii la Capitolul 4……155
CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI……156
BIBLIOGRAFIE……160
ANEXE……177
Anexa 1. Compozitori moldoveni şi creaţii sonorizate în cadrul FIZMN (1991-2016)……178
Anexa 2. Ars Poetica: profil repertorial, FIZMN (1991-2016)……184
Anexa 3. Chestionar elaborat pentru studiul FIZMN……193
Anexa 4. Festivaluri de muzică contemporană în Europa……194
Anexa 5. Note……197
Anexa 6. Exemple muzicale……206
Anexa 7. Exemple de partituri sonorizate în cadrul FIZMN……223
Anexa 8. Imagini ale caietelor-program, facsimile ale posterelor FIZMN……226
Anexa 9. Dialoguri interculturale, selecțiuni și date statistice, FIZMN (1991-2016)……228
DECLARAŢIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII……234
CV-ul AUTORULUI……235

ADNOTARE

Barbas Valeria, Dialogul intercultural în cadrul Festivalului Internaţional *Zilele Muzicii Noi* din Republica Moldova, teză de doctor în studiul artelor şi culturologie, Chişinău, 2017.

Structura tezei. Cercetarea este expusă în 159 de pagini text de bază, inclusiv 14 Figuri, 12 Tabele, şi cuprinde: introducere, 4 capitole, concluzii generale şi recomandări, bibliografie din 261 surse de titluri în 5 limbi, 9 Anexe, 66 exemple muzicale. Rezultatele obţinute sunt publicate în 25 lucrări ştiinţifice.

Publicaţii la tema tezei. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 25 publicaţii de autor.

Cuvinte-cheie: ansamblul Ars Poetica, dialog intercultural, Festivalul Internaţional *Zilele Muzicii Noi*, metastilistică, monooperă, muzică contemporană, pasiuni instrumentale, postmodernism.

Domeniul de studiu: istoria şi teoria muzicii (muzica contemporană).

Scopul cercetării rezidă în relevarea dialogului intercultural muzical din cadrul Festivalului Internaţional *Zilele Muzicii Noi*, a rolului acestuia în evoluţia gândirii componistice şi a impactului exercitat asupra artei muzicale autohtone.

Obiectivele cercetării: stabilirea reperelor teoretice**,** conceptuale şi metodologice, de cercetare interculturală, elucidarea conceptului *interculturalitate* şi a terminologiei asociate, determinarea vectorilor şi mecanismelor dialogului intercultural în cadrul Festivalului Internaţional *Zilele Muzicii Noi*, reconstituirea traiectului şi dimensiunilor spaţiale ale Festivalului, relevarea impactului dialogului intercultural în contextul FIZMN asupra creaţiei componistice autohtone, depistarea reflexelor interculturale în mostrele selectate.

Noutatea şi originalitatea ştiinţifică a cercetării: constă în realizarea în premieră a unui studiu complex al dinamicii dialogului intercultural muzical din cadrul Festivalului Internaţional *Zilele Muzicii Noi* în multiplele sale corespondenţe, iniţierea unei sondări de adâncime a problematicii festivaliere, a unor aspecte manageriale şi de perceptibilitate ale muzicii noi, doar tangenţial şi sporadic abordate în muzicologia din Republica Moldova, punerea în circuitul ştiinţific şi artistic a unor creaţii de referinţă plămădite în cadrul Festivalului, argumentarea importanţei FIZMN pentru afirmarea valorilor culturale naţionale şi promovarea acestora pe plan internaţional.

Problema ştiinţifică soluţionată: rezidă în identificarea şi analiza principalelor aspecte ale dialogului intercultural muzical din cadrul FIZMN în contextul postmodernităţii şi impactul acestuia în dezvoltarea muzicii contemporane din Republica Moldova.

Importanţa teoretică a lucrării: este asigurată de stabilirea şi structurarea în contextul muzical contemporan a conceptelor de interculturalitate şi dialog intercultural şi aplicarea acestora în cercetarea FIZMN, elaborarea metodologiei studiului interculturalităţii în cadrul unui for internaţional, precum este FIZMN, utilizarea coordonatelor interculturale în analiza unor creaţii de referinţă pentru muzică nouă din Republica Moldova.

Valoarea aplicativă a lucrării constă în posibilitatea de a utiliza rezultatele ştiinţifice obţinute în studii ulterioare, consacrate fenomenului muzicii contemporane. Subiectele tezei pot fi expuse în cadrul cursurilor şi seminarelor în instituţiile de învăţământ artistic superior din Republica Moldova. Concluziile şi recomandările autoarei pot fi utile pentru articularea unui art-management eficient pe segmentul analizat.

Implementarea rezultatelor cercetării s-a făcut prin publicaţiile de autor în reviste ştiinţifice naţionale şi internaţionale, comunicări la foruri ştiinţifice, în cursul de Istoria muzicii naţionale ţinut la Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, precum şi prin activitatea de compozitoare, participantă a Festivalului, de autor-prezentator al emisiunilor: *Ambiant salon, Ars nova, Invitaţie la operă, Dicţionar universal de muzică,* promovând valorile muzicii contemporane la posturile Radio Moldova Muzical şi Radio Moldova Actualităţi.

АННОТАЦИЯ

Барбас Валерия, **Межкультурный диалог в рамках Международного Фестиваля *Дни Новой Музыки* в Республике Молдова, диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии, Кишинёв, 2017.**

Структура диссертации: введение, четыре главы, общие выводы и рекомендации, список литературы из 261 наименований на 5 языках, 159 страниц текста, 14 изображений, 12 таблиц, 9 приложений, содержащих 66 музыкальных примеров с примечаниями. Результаты исследования отражены в 25 опубликованных научных статьях.

Ключевые слова: ансамбль Арс Поэтика, Международный Фестиваль *Дни Новой Музыки,* межкультурный диалог, метастилистика, моноопера, инструментальные пассионы, постмодернизм, современная музыка.

Область исследования: история и теория музыки (современная музыка).

Цель и задачи исследования. Целью исследования является выявление особенностей межкультурного музыкального диалога в рамках МФДНМ, определение его роли в эволюции композиторского творчества и воздействия на национальное музыкальное искусство. Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи: определение теоретических, концептуальных и методологических основ в межкультурном исследовании, выявление структуры концепции *интеркультурализма* и связанной с ней терминологии, установление векторов и механизмов межкультурного диалога в рамках Фестиваля, воссоздание траектории Фестиваля и определение воздействия межкультурного диалога, выявление межкультурных аспектов в стилеобразующих произведениях.

Научная новизна и оригинальность. Научная новизна работы состоит в том, что впервые было разработано комплексное исследование динамики межкультурного диалога в рамках МФДНМ в его многочисленных межкультурных взаимодействиях. Оригинальность исследования заключается в углублённом изучении фестивальной проблематики, некоторых аспектов менеджмента и восприятия новой музыки, лишь косвенно изученных музыковедением Республики Молдовы, во введении в научный и культурный обиход ряда знаковых произведений, прозвучавших в рамках Фестиваля, в выявлении важности Фестиваля для утверждения национальных культурных ценностей и их внедрения в музыкальный международный контекст.

Научная проблема, решённая в диссертации, состоит в идентификации и анализе основных аспектов межкультурного музыкального диалога в рамках МФДНМ в контексте постмодернизма и его влияния на развитие современной музыки в Республике Молдова.

Теоретическое значение работы. Исследование основано на определении и структурировании в современном музыкальном контексте концепций интеркультурализма и межкультурного диалога и их применении в научных исследованиях Фестиваля, на разработке методологии *интеркультурализма* в рамках международного форума, подобного Фестивалю, на использовании межкультурных координат в анализе ряда знаковых композиторских произведений в Республике Молдова.

Практическая значимость работы. Практическая значимость работы. Результаты исследования могут служить отправной точкой для дальнейших научных изысканий в области современной музыки. Материалы диссертации могут быть использованы в учебном процессе в высших музыкальных учебных заведениях страны. Выводы и рекомендации автора станут необходимым подспорьем при разработке эффективного арт-менеджмента в исследуемой сфере.

Внедрение научных результатов. Научные результаты опубликованы в национальных и международных журналах, изложены в докладах на конференциях, использованы в преподавательской деятельности автора, ведущего курс Истории национальной музыки в АМТИИ, а также в профессиональной композиторской деятельности докторанта, участника МФДНМ, автора и редактора программ на Радио Молдова: *Амбиант салон, Арс нова, Приглашение в оперу, Музыкальный универсальный словарь*.

ANNOTATION

Barbas Valeria, Intercultural dialogue in the frame of International Festival *Days of New Music* from Republic of Moldova, PhD thesis in Arts studies and Culturology, Chişinău, 2017.

Thesis structure. The research is outlined in 159 pages of basic text, 14 images, 12 tables, and includes: an introduction, four chapters, general conclusions and recommendations, a bibliography with 261 titles in 5 languages, 9 Annexes, 66 musical examples. The research results are reflected in 25 scientific publications.

Keywords: Ars Poetica ensemble, contemporary music, intercultural dialogue, *New Music Days* International Festival, meta-stylistics, monoopera, instrumental passions, postmodernism.

Field of study: history and theory of music (contemporary music).

Goal of the study. The research purpose consists in emphasizing intercultural musical dialogue in the frame of *New Music Days* International Festival, its role in the evolution of compositional thinking and its impact on Moldavian musical art.

Research objectives: establishing the theoretical, conceptual and methodological landmarks of intercultural research, structuring the concept of *interculturalism* and associated terminology, determining the vectors and mechanisms of intercultural dialogue in the framework of the New *Music Days International Festival*, reconstituting the trajectory and spatial dimensions of the Festival, highlighting the impact of the Festival's intercultural dialogue on the creation of local composers, detecting intercultural reflexes in the selected works.

Scientific novelty of the research: resides in achieving for the first time a new comprehensive study of the dynamics of intercultural dialogue in the frame of *New Music Days* International Festival in its diversity of intercultural correspondences, initiating a thorough research of festivalisation issues, of management and new music perceptibility aspects, problematics that were only tangentially addressed in musicology from Republic of Moldova, inclusion in the scientific and artistic circulation of main pieces that were made in and for the Festival, arguing for the Festival's importance for the affirmation of national cultural values and imposing them internationally.

Scientific problem solved lies in identifying and highlighting the main aspects of the phenomenon of the Festival in the context of postmodernity, through musical intercultural dialogue and its impact on the development of contemporary music in Republic of Moldova.

Theoretical importance of the thesis is provided by: structuring in the context of contemporary music the concepts of interculturality and intercultural dialogue and their application in research of the *New Music Days* International Festival, developing the methodology of the intercultural study in an international forum, such as the Festival, using intercultural coordinates for the analysis of representative works of Moldovan contemporary music.

Practical value of the work lies in the possibility of using its scientific results in subsequent studies devoted to contemporary music phenomena. The topics of the thesis can be presented in courses and seminars in the higher artistic educational institutions from the Republic of Moldova. The author's conclusions and recommendations will be an indispensable support for developing an effective art management in the field under investigation.

Implementation of scientific results was done by publishing the articles in national and international scientific journals, participation in scientific and practical forums, lecturing in History of national music at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, and promoting the values of contemporary music during the candidate's activity as composer, participant in the Festival and author-presenter of the programs at Radio Moldova: *Ambient lounge, Ars nova, Invitation to the Opera, Universal dictionary of music.*

LISTA ABREVIERILOR

AȘM - Academia de Ştiinţe a Moldovei

c. - cifra

CD - din engleză *Compact Disc*, disc optic folosit pentru a stoca informații în format digital

coord. - coordonator

DI - Dialog intercultural

DVD - din engleză *Digital Video Disc* sau *Digital Versatile Disc*

EI - Educaţia interculturală

ERICarts - Institutul European de cercetare culturală comparativă pentru Comisia Europeană

FIZMN - Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi

ICT - Institutul Intercultural Timişoara

IRCAM - Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique din Paris

m. - măsură

nr. - număr

ONG - Organizaţie nonguvernamentală

ONU - Organizaţia Naţiunilor Unite

OSCE - Organizaţia pentru Securitate şi Cooperare în Europa

p. - pagină

SIMC - Săptămâna Internaţională a Muzicii Contemporane

TP - tema principală

TS - tema secundară

UCMM - Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din Moldova

UCMR - Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România

UE - Uniunea Europeană

UNESCO - Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură

vers. - versuri

Vol. - volum

WMD - World Music Days

АМТИИ - Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Изд-во - издательство

МФДНМ - Международный Фестиваль *Дни Новой Музыки*

с. - страница

INTRODUCERE

Actualitatea temei. În contextul globalizării lumii contemporane, a diversităţii interacţiunilor şi a coeziunilor sociale, frecvent propagate la nivelul politicilor europene, un loc aparte pe agendele strategiilor culturale îl ocupă fenomenul interculturalităţii, o entitate definitorie pentru fizionomia etico-estetică a vieţii culturale contemporane, inclusiv pentru coordonata lui muzicală. Cercetarea interculturalităţii constituie una dintre problemele fundamentale ale contemporaneităţii. Răspunsul la acest deziderat a declanşat un şir de elaborări specializate şi interdisciplinare cu valoare teoretică şi aplicativă semnificativă. Pornind de la necesitatea identificării unor aspecte vizând raportul dintre conceptele inter- multi- şi transculturalitate, dialogul naţional – internaţional, de la necesitatea descifrării multiplelor interdependenţe, în prezenta cercetare ne vom fixa atenția asupra corespondenţelor interculturale în muzica contemporană, investigând potenţialităţile lor interactive din cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* (FIZMN), care se desfășoară anual în iunie la Chișinău, Republica Moldova.

Ca parte a culturii muzicale autohtone, FIZMN este un fenomen artistico-estetic complex, sintetic, ce necesită o cercetare interdisciplinară, empirică şi teoretică. Din punct de vedere semiotic, acest festival este un fel de metalimbaj apt să comunice şi să reprezinte diverse arealuri culturale sonore, stiluri şi tendinţe muzicale contemporane. FIZMN are menirea de a asimila cursul muzical internaţional, deschizându-se către (neo)avangardele occidentale, spre anumite influenţe orientale, continuând, în acelaşi timp, să evolueze pe făgaşul muzicii academice autohtone. În actualitate, FIZMN are o funcţionalitate complexă: expresivă – de creaţie artistică; educativ-estetică – de umanizare şi socializare; evolutivă – de impulsionare a modernizării muzicii autohtone academice și de sincronizare cu procesele actuale de transformare a muzicii noi de pe mapamond etc. Totodată, festivalul este un instrument cultural întru motivarea tinerei generaţii şi promovarea creaţiei autohtone, de integrare şi raliere la valorile europene şi extraeuropene, ca şi de iniţiere şi stabilire a unui dialog intercultural. Cu toate acestea, FIZMN văzut ca proces şi în calitate de model al interacţiunilor culturale nu a fost încă studiat, atât extensiv, cât și intensiv, în mare parte datorită legităţii conform căreia teoretizările secondează cuceririle practice.

Abordarea relaţiei naţional-internaţional, precum şi elucidarea conceptului de dialog intercultural şi a modalităţilor de manifestare a acestora în cadrul FIZMN răspund necesităţii de a pune în discuţie unele subiecte devenite stringente în contextul muzicii academice contemporane autohtone, precum: probleme de evoluţie şi involuţie, a deficitului de imagine şi

de coordonate identitare, de comunicare şi integrare, de mobilitate şi promovare, accesibilitate şi percepere, arhivare şi conservare etc. În prim-plan se plasează problema situaţiei lacunare în sfera analizei ample a FIZMN şi a proceselor circumscrise acestuia, în raza temporală a două decenii şi jumătate. Poziţionarea sau integrarea muzicii academice autohtone în interiorul muzicii postmoderne necesită a fi studiată din perspectiva dialogului intercultural (DI), care are o evoluţie proprie şi cunoaşte meandre şi nuanţări ce presupun un studiu aprofundat. În acest context, remarcăm premisele actualei cercetări, coroborate cu următoarele certitudini ale realităţii moderne şi postmoderne:

1) afirmarea identităţilor (criza identităţilor şi conflictele identitare) şi diferenţelor culturale;
2) dialogul intercultural apărut pe agendele guvernamentale ca obiectiv de bază în strategiile şi politicile culturale, în programele educaţionale şi în planurile şi direcţiile de cercetare ale unor instituţii de profil;
3) apariţia dialogului intercultural ca instrument de comunicare, îmbogăţire valorică, dar şi investigarea propriei culturi şi identităţi;
4) încurajarea dialogului intercultural muzical şi necesitatea studierii şi evaluării acestuia;
5) deficitul de imagine a muzicii academice contemporane autohtone pe arena internaţională;
6) ralierea la procesele muzicale universale ale postmodernităţii;
7) lipsa unei informaţii ample privind evoluţia festivalului, a realizarilor artistice, dar şi a celor ştiinţifice în tematica festivalieră în muzicologia din Republica Moldova.

Având în vedere lipsa unor studii ştiinţifice structurate fie pe direcţia dialogului intercultural muzical din Republica Moldova, fie pe dimensiunea festivalieră autohtonă, implicit a unor informaţii sistematizate privind FIZMN, cercetarea propune o viziune sintetică asupra fenomenului FIZMN dintr-o perspectivă care îmbină muzicologia, culturologia şi sociologia, precum şi alte nivele de înţelegere sau unghiuri de interpretare.

Situaţia în domeniul de cercetare şi identificarea problemelor de investigare.

În sprijinul unei metodologii ştiinţifice de cercetare a fenomenului FIZMN, am apelat la diverse surse teoretice şi practice:

• studii estetice şi filosofice din secolul XX: Th. Adorno [164], L. Blaga [19], U. Eco [43], M. Eliade [44], J.-F. Lyotard [76, 77], N. Manikovskaia [131], C. Noica [88];

• cercetări de estetică muzicală: I. Anghel [2], Iu. Holopov [155], V. Meduşevski [133], E. Nazaikinski [140], M. Tarakanov [150, 151];

• studii de sinteză ale fenomenelor artistice din secolele XX, XXI: V. Axionov [6, 7], H. Cowell [176], D. Dediu [38], C.-L. Firca [45], D. Gheorghiu [56], Iu. Holopov [156], C. Kohoutek [125], M. Lobanova [129], M. Paddison, I. Deliège [212], S. Rădulescu [99], V.

Sandu-Dediu [102, 103, 104], A. Sokolov [146], C. Ţăranu [106], A. Webern [108], D. Voiculescu [107], D. N. Zaharia [111, 112];

• investigaţii cu anumite referinţe la fenomenul dialogului cultural: V. Bibler [118], P. Dasen, Ch. Perregaux, M. Rey [36], A. Kaiak [124], A. Perotti [93, 213], I. Şaitanov [159];

• studii dedicate proceselor de comunicare interculturală: M. Argyle [165], M. Bennet [169], M. Boacă [20], D. Bougnoux [22], A. Gavreliuc [52], Gr. Georgiu [53, 54, 55], J. Habermas [242], I. Namestnikova [141];

• studii culturologice: V. Bibler [118], A. Flier [154], C. Geertz [188], M. J. Herskovits [196], M. Kagan [123], A. L. Kroeber, C. Kluckhohn [202], I. Lotman [75], I. A. Saiapina [143], A. Schnittke [161], E. N. Şahnazarova [160], E. B. Tylor [231], Ch. Taylor [229];

• investigaţii fundamentale în educaţia interculturală: J. A. Banks [167], C. Cucoş [35], P. Dasen, C. Perregaux, M. Rey [36], A. Nedelcu [87];

• cercetări ale fenomenului festivalizării: A.-M. Autissier [235], A. Bennett, J. Taylor, I. Woodward [170], G. Delanty, L. Giorgi, M. Sassatelli [180], R. Derrett [182], S. Heilgendorff [197], S. Frank, S. Roth [185], J. Jordan [200], Y. Laville [243], O. Ronström [219];

• studii muzicologice elaborate în Republica Moldova: V. Axionov [3, 6], V. Galaicu [50], V. Ghilaş [62-64], E. Mironenco [82, 83, 136-138], V. Melnic, G. Cocearova [32], I. Ciobanu-Suhomlin [148, 158], P. Rotaru [101];

• investigaţii cu anumite referinţe la fenomenul interculturalităţii şi intertextualităţii în spaţiul artistic moldovenesc şi nemijocit la FIZMN, realizate de cercetătorii din Republica Moldova: V. Axionov [10], E. Nagacevschi [85, 86], I. Păcuraru [92], V. Chiseliţă [26-28], B. Cotlearov [127], M. Poiată [97], A. Ghilaş [58-62], D. Butucioc [24, 25], A. Grati [65, 66], D. Olărescu [91].

Constatăm deci că, deşi există cercetări şi elaborări pentru domeniile aferente de antropologie, culturologie, sociologie, semiotică, psihologie, filosofie, lingvistică, ştiinţele comunicării, adresarea complexă la problematica dialogului intercultural este determinată de cercetarea incompletă a ei în literatura ştiinţifică şi lipsa acesteia în studiile muzicologiei din Republica Moldova. Cu toate că există un număr considerabil de lucrări în care sunt abordate aspecte importante ale problemei respective, tema *Dialogul intercultural în cadrul Festivalului Internaţional Zilele Muzicii Noi* din Republica Moldova nu a fost examinată ca problemă complexă, independentă, iar specificul dialogului intercultural în cadrul muzicii contemporane nu a fost obiectul unor studii speciale. Dialogului intercultural muzical rămâne puţin explorat, mai ales în domeniul muzicii contemporane, investigaţiile înregistrate abordând doar tangenţial problema respectivă, fiind insuficiente pentru înţelegerea fenomenului în toată complexitatea lui.

Premisele indicate au conturat **problema ştiinţifică importantă soluţionată** care constă în: identificarea şi analiza principalelor aspecte ale dialogului intercultural muzical din cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* în contextul postmodernităţii şi impactul acestuia în dezvoltarea muzicii contemporane din Republica Moldova.

Rezolvarea problemei în cauză va permite lichidarea contradicţiei între noile forme de interculturalitate muzicală, stabilite non-formal şi insuficienţa abordării lor teoretice.

Scopul cercetării vizează analiza complexă a dialogului intercultural muzical din cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, prin relevarea rolului acestuia în evoluţia gândirii componistice şi reliefarea impactului exercitat asupra artei muzicale autohtone.

Pentru atingerea acestui scop, am trasat următoarele **obiective ale studiului:**

- stabilirea reperelor teoretice (conceptuale şi metodologice) de cercetare interculturală în muzica contemporană;
- structurarea conceptului „interculturalitate" şi a terminologiei asociate;
- determinarea vectorilor şi mecanismelor dialogului intercultural în cadrul FIZMN;
- reconstituirea traiectului şi dimensiunilor spaţiale ale Festivalului;
- relevarea impactului dialogului intercultural din cadrul FIZMN asupra creaţiei componistice din Republica Moldova;
- depistarea şi determinarea reflexelor interculturale în creaţiile selectate.

Metodologia cercetării ştiinţifice se sprijină pe următoarele metode: *teoretice* – documentarea ştiinţifică, analiza, sinteza, generalizarea; *comparativ-istorice, istoriografice, interdisciplinare*; *practic-experimentale* – observaţia, interviul, chestionarul; *statistice* şi *hermeneutice* – stabilirea modalităţilor de prelucrare şi interpretare a datelor cercetării.

Noutatea şi originalitatea ştiinţifică a cercetării constă în realizarea în premieră a unui studiu ştiinţific complex al dialogului intercultural muzical din cadrul FIZMN, iniţierea unei sondări de adâncime a problematicii festivaliere, evidenţierea unor aspecte manageriale şi de perceptibilitate a muzicii noi, – problematică doar tangenţial şi sporadic abordată în muzicologia din Republica Moldova. Caracterul novator al studiului este determinat de punerea în circuitul ştiinţific şi artistic a unor creaţii de referinţă sonorizate în cadrul FIZMN, având ca finalitate argumentarea importanţei Festivalului pentru afirmarea valorilor culturale naționale contemporane şi a impunerii acestora pe plan internaţional.

Importanţa teoretică a lucrării rezidă în abordarea interdisciplinară a subiectului investigat, prin iniţierea unei direcţii noi de cercetare axată pe dialogul intercultural muzical şi problematica festivalieră, ce presupune definirea şi structurarea în contextul muzical contemporan a conceptelor de *interculturalitate* şi *dialog intercultural* şi aplicarea acestora în

cercetarea FIZMN. Întru realizarea acestor obiective noi s-a elaborat metodologia studiului interculturalităţii în cadrul unui for internaţional, precum este FIZMN. Ca urmare a demersului de cercetare multiaspectual, s-a produs extinderea ariei de studiu în muzicologia moldovenească, aspectul teoretic important reprezentând utilizarea coordonatelor interculturale (la nivel semantico-sintactic, sincronic-diacronic, metastilistic) în analiza unor lucrări de referinţă din componistica din Republica Moldova.

Valoarea aplicativă a lucrării lucrării constă în posibilitatea de a utiliza rezultatele ştiinţifice obţinute în studii ulterioare, consacrate fenomenului muzicii contemporane. Subiectele tezei pot fi expuse în cadrul cursurilor şi seminarelor în instituţiile de învăţământ artistic superior din Republica Moldova. Concluziile şi recomandările autoarei pot fi utile pentru articularea unui art-management eficient pe segmentul analizat.

Aprobarea rezultatelor ştiinţifice. Teza a fost elaborată în cadrul Sectorului Muzicologie, Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Moldovei, fiind examinată în şedinţele Sectorului Muzicologie şi a Secţiei Arte audiovizuale. Rezultatele cercetărilor ştiinţifice au fost date publicităţii în formă de comunicări în cadrul conferinţelor ştiinţifice anuale sub genericul *Probleme ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor* ale Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Moldovei, 2013-2015, Conferinţei ştiinţifice internaţionale *Educaţia artistică în contextul mediului social-cultural al sec. XXI,* Universitatea de Stat „A. Russo" din Bălţi, 2013; Festivalul Internaţional *Arta şi Tradiţia în Europa*, ediţiile III-VI, Iaşi, România, 2012-2015; Conferinţa ştiinţifică *Dimensiuni ale receptării artei contemporane în context cultural şi educaţional*, UPS „I. Creangă", Chişinău, 2013.

Implementarea rezultatelor cercetării s-a realizat prin publicaţiile în reviste ştiinţifice naţionale şi internaţionale, comunicări la foruri ştiinţifice şi practice, precum şi prin activitatea de promovare a valorilor muzicii contemporane la Radio Moldova Muzical şi Radio Moldova Actualităţi, autoarea fiind redactor-prezentator al emisiunilor: *Ambiant salon, Ars nova, Invitaţie la operă, Dicţionar universal de muzică.*

Structura tezei. Cercetarea este expusă în 159 de pagini text de bază şi cuprinde: introducere, 4 capitole, concluzii generale şi recomandări, bibliografie din 261 surse de titluri în 5 limbi, 9 Anexe.

Sumarul compartimentelor tezei. În **Introducere** sunt argumentate actualitatea şi importanţa problemei abordate, scopul şi obiectivele tezei, noutatea ştiinţifică a rezultatelor obţinute; importanţa teoretică şi valoarea aplicativă a lucrării; aprobarea rezultatelor; sumarul compartimentelor tezei.

Capitolul 1. ***Conceptualizări ale dialogului intercultural în arta muzicală contemporană*** cuprinde o analiză generală a surselor bibliografice ce vizează gradul de cercetare a fenomenului *interculturalităţii, a dialogului intercultural*, din perspectivă psihologică, sociologică, culturologică şi educativ-formativă, relevând reperele metodologiei privind abordarea interculturală. Este realizată o incursiune în problematica transformărilor esenţiale ale conceptului *cultură*, sunt examinate şi sistematizate, în evoluţie comparativ-istorică şi interdisciplinară, ideile, conceptele, principiile şi teoriile despre *cultură, comunicare şi educaţie interculturală* – privite ca reformă şi proces dinamic, sunt evocate etapele dezvoltării conceptului de *interculturalitate* în trei faze, precum şi perspectivele dialogului intercultural în dimensiunile studiului demografic, ideologic, politic şi metodologic, drept mijloc de investigare a fenomenului muzical contemporan.

În **Capitolul 2,** ***Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi din Republica Moldova: traseul istoric, spațiile culturale antrenate și efectivul interpretativ*****,** se realizează descrierea şi analiza multilaterală a etapelor cronologice şi dimensiunilor spaţiale din cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*. Studiul premiselor apariţiei Festivalului, reflectarea problematicii generale festivaliere, prezentarea istorică succesivă a evenimentelor culturale desfăşurate în limitele Festivalului prin prisma interculturalităţii, ţinând cont de factorii socio-economic, politic şi managerial, reliefarea multiplelor dialoguri interculturale manifestate pe parcursul Festivalului.

În **Capitolul 3,** ***Perceptibilitatea fenomenului muzical contemporan în cadrul Festivalului Internațional Zilele Muzicii Noi*****,** este relevată problematica perceptibilităţii muzicii contemporane în baza studiului de caz a ediţiilor a XX-a şi a XXI-a a FIZMN şi sunt identificate impedimentile evoluției fenomenului muzical contemporan din cadrul Festivalului, specifice, însă și pentru alte festivaluri de muzică contemporană. Se realizează cercetarea zonelor vulnerabile de ordin psihologic, perceptiv, tehnologic şi managerial şi prezentarea actorilor principali întru promovarea dialogului intercultural şi a creaţiei contemporane autohtone.

În **Capitolul 4,** ***Rezonanţe interculturale în creaţiile lansate la Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi*****,** sunt selectate opere şi personalităţi de referinţă ale muzicii contemporane academice din Republica Moldova, relevante pentru evoluţia fenomenului FIZMN şi pentru spiritualitatea românească. Compozitorii, creațiile cărora au fost selectate, s-au afirmat pe plan naţional şi universal: Gh. Ciobanu, V. Beleaev, Iu. Gogu şi L. Gondiu – spirite creative, care şi-au pus amprenta asupra dezvoltării muzicii noi în spaţiul autohton. Creaţiile acestor compozitori exprimă o epocă de experimentări, de formare a unei gândiri contemporane postavangardiste

autohtone. Căutările lor ideatice şi stilistice sunt tot atâtea contribuţii importante la dezvoltarea FIZMN.

Concluziile generale şi recomandările sintetizează valorile teoretice şi practice ale cercetării. Concluziile confirmă importanța și actualitatea temei de cercetare, relevând rezultatele principale ştiinţifice obținute, iar recomandările conturează perspective eventuale de soluționare a unor aspecte ale problematicii analizate și de integrare și dezvoltare a studiului dialogului intercultural muzical în arealul teoretico-ştiinţific din Republica Moldova.

Teza este suplimentată cu *Bibliografie* din 258 surse și 9 *Anexe*, ce cuprind exemple muzicale din partiturile lucrărilor cercetate, *Indexul* compozitorilor din Republica Moldova și creațiilor interpretate în cadrul FIZMN (1991-2016), *Profilul repertorial* al ansamblului *Ars Poetica* în cadrul FIZMN (1991-2016), *Lista festivalurilor de muzică contemporană* din Europa, imagini din caietele-program și facsimile ale posterelor FIZMN și ale concertelor de muzică contemporană semnată de autorii din Republica Moldova din cadrul festivalurilor de muzică nouă din străinătate, reflectând aspectul dialogului intercultural muzical.

1. CONCEPTUALIZĂRI ALE DIALOGULUI INTERCULTURAL ÎN ARTA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ

1.1. Interculturalitatea în context european

În contextul globalizării şi integrării, tot mai vizibile devin tendinţele de interdisciplinaritate, interculturalitate, în ascensiunea spre o metaştiinţă, o sinteză metodologică, limbaj universal, impulsionate fie de necesitatea privirii în ansamblu, fie de criza de gândire şi reprezentare, caracteristice secolelor XX-XXI. Fenomenului sincretic contemporan, de inter-relaţionare îi este caracteristică, după opinia lui C. Torch, o *gândire spectrală* [230, p. 33]. Definirea contururilor interculturalităţii a început să se profileze la începutul anilor '90 ai secolului al XX-lea, fiind indusă de procesele socio-culturale determinate de extinderea lumii economice – creşterea mondializării şi a fluxurilor migratorii internaţionale, a economiei fără frontiere. Conceptul *interculturalitate* presupune respectarea diversităţii, dar, în acelaşi timp, şi păstrarea valorilor distincte, a identităţii culturale, favorizând procesul de inter-relaţionare şi dialog.

Conceptualizarea interculturalităţii a căpătat o răspândire relativ recentă, graţie vehiculării şi promovării intensive în politicile europene, însă reliefarea conceptuală a acesteia a fost anticipată şi proiectată de transformările esenţiale, de redefinire şi reproblematizare a conceptului *cultură*. De la o epocă la alta, cultura a cunoscut diverse metamorfoze, fiind privită din aspecte multiple, descrisă din perspectiva behavioristă (comportamentală), din cea a unui spectru de acţiuni, a produselor culturale, a miturilor, ideilor şi valorilor, formând o paradigmă de preocupări, în funcţie de prisma abordării – antropologică, sociologică, psihologică, axiologică, filosofică ori simbolică[1]. Schimbul de paradigmă este conturat odată cu deplasarea accentelor spre elementul comunicativ, de relaţionare între culturi, care a pregătit fundamentul pentru abordarea prin prisma interculturalităţii.

Având în vedere cercetările anterioare culturologice, constatăm că fenomenul interculturalităţii ar putea fi tratat din două perspective generale, :

a) **Dimensiunea axiologică** – a valorilor culturale transmise sau moştenite din generaţie în generaţie, fie prin anumite tipare, simboluri, coduri sau arhetipuri;

b) **Dimensiunea informaţională**, care cuprinde teoriile ce au ca fundament criteriul de transmitere non-genetică.

Prima perspectivă **(a)** cuprinde un set de abordări, care, în totalitatea sa, de asemenea a cunoscut o evoluţie: de la vectorul behaviorist la cel comunicativ, simbolic şi semiotic.

Dacă formulările inițiale se refereau mai mult la sfera activităţilor şi credinţelor, la manifestări interioare şi exterioare, atunci, conform perspectivei simbolice, în viziunea antropologului cultural american C. Geertz (1966), cultura desemnează „pattern-ul transmis istoric al înţelesurilor întrupate în simboluri" [188, p. 89]. Or, autorii care fac parte din şcoala de cercetări de pedagogie interculturală de la Geneva califică cultura ca „un ansamblu moştenit social şi transmis de conduite şi simboluri purtătoare de semnificaţii, un sistem de reprezentări şi un sistem de limbaj care se exprimă sub forme simbolice, un mijloc prin care oamenii comunică, îşi perpetuează şi dezvoltă cunoştinţele şi atitudinile faţă de viaţă" [36, p. 85]. Astfel, această direcţie pune accent pe dimensiunea comunicativă a ansamblurilor de limbaje şi coduri care se transmit şi sunt receptate. Vectorul structuralist, în care cultura este tratată ca sistem semiotic vast, este fundamentat de etnologul și antropologul Claude Lévi-Strauss care opiniază: „cultura este un ansamblu de sisteme simbolice: limbajul, regulile matrimoniale, relaţiile economice, arta, ştiinţa, religia. Dintr-o perspectivă dinamică, cultura rezultă din suma experienţelor cotidiene prin care membrii societăţii fac apel la simboluri culturale pentru a-şi exercita statutul de fiinţe sociale" [40, p. 33], mai apoi U. Eco menţionează că „întreaga cultură ar trebui studiată ca un fenomen de comunicare bazat pe sisteme de semnificare" [43, p. 36]. Savantul A. Gavreliuc califică cultura ca „o entitate abstractă, implicând o serie de artefacte colectiv-împărtăşite, tipare comportamentale, valori sau alte concepte artificiale care, luate împreună, formează ansamblul cultural" [52, p. 24].

Conceptul culturii a evoluat sub aspect filosofic, generând o multitudine de interpretări a aspectelor de spaţiu şi timp, a celor axiologice, în dimensiunile inconştientului, misterului şi revelaţiei.

Specificul unei culturi este desemnat de L. Blaga prin conceptul de „matrice stilistică", fiind o schemă cu un set de categorii, proiectată pe o cultură, o naţiune, o zonă geoculturală sau o epocă. „Matricea stilistică, categoriile abisale sunt frâne transcendente, un fel de stăvili impuse omului şi spontaneităţii sale creatoare pentru a nu putea niciodată revela în chip pozitiv misterele lumii" [19, p. 450][2]. Prin conceptul de „spaţiu mioritic" L. Blaga relevă trăsăturile definitorii ale culturii româneşti, imprimându-i o „unitate stilistică". „Stilul, mănunchi de sintagme şi de motive, pe jumătate tăinuite, pe jumătate revelate, afirmă filozoful, este coeficientul prin care un produs al spiritului uman îşi dobândeşte demnitatea supremă, la care poate aspira" [19, p. 69]. În eseul său *Spaţiul mioritic* (1936), L. Blaga defineşte fizionomia culturilor care au modelat cultura românească în două tipuri, cu „influenţe modelatoare şi influenţe catalitice" (extrapolând fenomenul și în raport cu alte culturi, cultura germană și cea franceză reprezentând „două mari aspecte și alcătuiri culminante ale spiritului european" [19, p. 240-241]). Cultura clasică, cum

este cea franceză, exercită o influenţă modelatoare, iar cultura romantică, cum este cea germană, care „cultivă particularul, individualul, ceţosul şi păduraticul şi are un orizont care îl îndeamnă spre exces", exercită o influenţă catalitică, generând procese de autoconstituire în locul celor de imitaţie specifice culturii-model (franceze) [19, p. 242-243].

Căutând să aplice teoria „matricei stilistice" în studiul muzicologic, V. Galaicu identifică trei stadii de evoluţie pe care le parcurge cultura etnosului în procesul de cristalizare a „matricei stilistice": 1. stadiul culturii tradiţionale (arta primitivă, folclorul), 2. stadiul culturii canonice (muzica profesionistă neliterată a Orientului, muzica cultică) şi 3. stadiul culturii dinamice şi pluraliste (creaţia componistică individuală) [48, p. 87].

Astfel, se conturează o legătură între cultură şi aria geografică în care această cultură se manifestă, la un micronivel dialogul intercultural se manifestă în interiorul unul stat polietnic sau multicultural, iar la macronivel – de la „spaţiul mioritic" la cel paneuropean.

Perspectiva comunicării sociale, menţionează filosoful şi culturologul francez A. Moles, sugerează studierea proceselor culturale ca procese de comunicare: „fiecare dintre aceste procese pare să subziste dincolo de ele şi a "ciclurilor socio-culturale" pe care le parcurg mesajele care ne structurează "tabloul spiritual", "ecranul cunoaşterii". Fiecare dintre noi purtăm în structura psihică, în spiritul nostru un "tablou al lumii", format din cunoştinţe, idei, opinii, credinţe, reprezentări, valori, norme, atitudini etc., toate alcătuind "imaginea" noastră asupra lumii [84, p. 45].

La o altă extremă se situează **dimensiunea tratării informaţionale a culturii (b)** fundamentată pe principii şi teorii ale informaţiei şi ale comunicaţiei (în baza criteriului de transmitere non-genetică). În această perspectivă informaţia este tratată nu doar semiotic, axându-se doar pe procesele de codificare şi decodificare, ci în sens larg, ca informaţie socială. Viziunea informaţională asupra culturii a fost dezvoltată de semiologul I. Lotman care considera cultura ca totalitatea informaţiei neereditare a modalităţilor de organizare şi păstrare a ei. Printre realizările principale din vectorul respectiv se impun:

1. Estetica informaţională descriptivă, fondată de Max Bense în 1957 (în prelegerea "Estetica modernă", în cadrul colocviului desfăşurat la Stuttgart, 1957);
2. Modelul culturii ca programare mentală, definit de G. Hofstede, ce presupune pattern-urile care determină gândirea, sentimentele şi acţiunile potenţiale ca fiind învăţate de-a lungul vieţii asemenea unui program mental care, prin analogie cu ştiinţa informatică, funcţionează ca un *software* al gândirii (în "Cultures and Organizations. Software of the Mind, McGraw-Hill", Maidenhead, 1991);

3. Teoria coevoluției genetico-culturale, elaborată de P. J. Richerson și R. Boyd (în baza teoriei darwiniste de evoluție, însă a codificării nu doar genecite ci și culturale, formând ADN-ul cultural, prin transmiterea genei culturale, în"Not by Genes Alone: How Culture Transformed Human Evolution", Chicago, IL: University of Chicago Press, 2005 [217]).
4. Teoriile câmpului morfic sau morfogenetice, lansate de Rupert Sheldrake (în "The presence of the past: Morphic resonance and the habits of nature", Icon Books Ltd, 2011), în care cultura (cunoștințele, arhetipurile, obiceiurile) este văzută ca informaţie depozitată, teorie supusă criticismului, vizând similitudini cu conștiința/memoria colectivă a lui C. G. Jung.

Viziunea informațională în estetică și în semiotică, elaborată de M. Bense, A. Moles, U. Eco, a marcat ulterior cercetările semnate de P. Schaeffer, I. Xenakis, P. Boulez, conjugate cu studiile percepției și receptării estetice, a fenomenologiei muzicale în investigațiile Institutului de Cercetări și de Coordonare Acustică/Muzică (IRCAM) din Paris. În spațiul românesc sunt remarcabile studiile muzicologice realizate de A. Stroe, A. Vieru, D. Dediu [38], Şt. Firca [46], V. Ghilaş [63], O. Nemescu [89], C. Rădulescu [98].

În funcţie de focusul ales, fie behaviorist, materialist, psihologic, structuralist, fie informativ, de perspectiva interioară sau exterioară, colectivă sau individuală, diferă şi concepţiile despre cultură şi modul de perpetuare-preluare-relaţionare a proceselor culturale, existenţa unei definiţii universale pare a fi problematică[3].

Mai multe investigaţii ştiinţifice sunt centrate pe explicarea modului în care funcţionează transmiterea culturală: genetic, social, prin învăţare, imitare ş.a., un element indispensabil în transmiterea culturii fiind comunicarea. Or, întreaga cultură este un fenomen de semnificare şi de comunicare, afirmă U. Eco, iar umanitatea şi societatea există doar când se stabilesc raporturi de semnificare şi procese de comunicare [43, p. 36]. Procesele culturale şi cele comunicative sunt interdependente în dimensiunea culturii de azi, o cultură a maselor, unde atât cultura nu poate fi privită aparte de comunicare sub forma de limbaj psihologic, mediatic, TV, Internet, cât şi comunicarea nu poate fi analizată în afara culturii.

Multă vreme cultura şi comunicarea au fost studiate de teoreticieni separat, în paralel, „Cultura era legată de valori, credinţe, atitudini, idei şi structuri cognitive, iar comunicarea de forme, expresii, manifestări, mijloace de transmitere şi difuzare", precum afirmă Gr. Georgiu [55, p. 94]. În contextul actual contopirea dintre cultură şi comunicare a devenit firească, întrunind viziunile structuralisă și funcțională (de comunicare): în accepția semiologului rus I. Lotman, cultura privită ca sistem de coduri şi de mesaje reprezintă „suma informațiilor neereditare, care împreună cu mijloacele de organizare și păstrare a acesteia" [75, p. 18], iar D. Bougnoux afirmă că orice comunicare presupune înţelegerea contextului şi a codurilor folosite

de participanţi în procesul comunicării [22, p. 29]. O deplasare de la modelul culturii care se fixează pe procesele de decodificare din comunicare prezintă și Școala de la Palo Alto (cercetătorii Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Edward T. Hall, Erwing Goffman, Paul Watzlawick care au inițiat investigațiile în San Francisco, SUA), care accentuează însuși factorul de relaționare și constituirea unui sens în interacțiune, pentru a desemna prioritatea relațiilor interpersonale față de mesajele transmise, elaborând un nou model de comunicare pentru științele socio-umane – „modelul orchestrei". Modelul-metaforă presupune existența unei partituri ce reprezintă, prin analogie, normele și legile de comunicare socială. Savantul român Gr. Georgiu dezvoltă această idee, în viziunea acestuia „orchestra" devine metaforă pentru ordinea simbolică a unei culturi: „Metaforic, orchestra exprimă ideea de comunitate culturală a unor actori sociali, putând fi proiectată pe diverse niveluri (o orchestră poate fi o familie, o etnie, o naţiune, un stat, o organizaţie sau umanitatea în totalitatea ei)" [55, p. 89]. Comunicarea este deseori văzută ca dimensiune definitorie a culturii, relaţia comunicare – cultură fiind exprimată în următoarea schemă elaborată de L. Lazăr (traducere V. Barbas [203, p. 45]):

Tabelul 1.1.

Cultura = patrimoniul cultural + activitate culturală
Activitatea culturală = creaţie + comunicare socială

Cultura deseori este egalată cu comunicarea, or, cultura este comunicarea interfeţelor dintre două sisteme, verbală şi nonverbală, iar studiul acestor interacţiuni este diferit de cercetarea unui sistem aparte, deoarece în consecinţă pot fi relevate pattern-uri contrastante şi de conflict.

Asocierea şi fuzionarea celor două concepte strategice care anterior erau în vizorul filosofiei şi antropologiei culturale – cultură şi comunicare, vizează problematica unei noi discipline de sinteză – comunicare interculturală. Aceasta s-a constituit ca un domeniu ştiinţific relativ nou, cu un caracter interdisciplinar, care în scurt timp a beneficiat de reviste, publicaţii ştiinţifice, manuale, dicţionare, congrese şi simpozioane, asociaţii şi centre de cercetare. Procesele culturale şi cele comunicative sunt interdependente în dimensiunea culturii de azi, văzută ca *neo* cultură, cultura maselor şi cultura mass-media. În acest context, comunicarea interculturală poate deveni cheie de decodificare, instrument eficient în înţelegerea traseului sinuos al culturii postmoderne.

În spaţiul european, comunicarea interculturală se producea secole la rând între culturile co/existente, în acest perimetru având loc un mixaj nu doar al culturilor, dar şi al mentalităţilor,

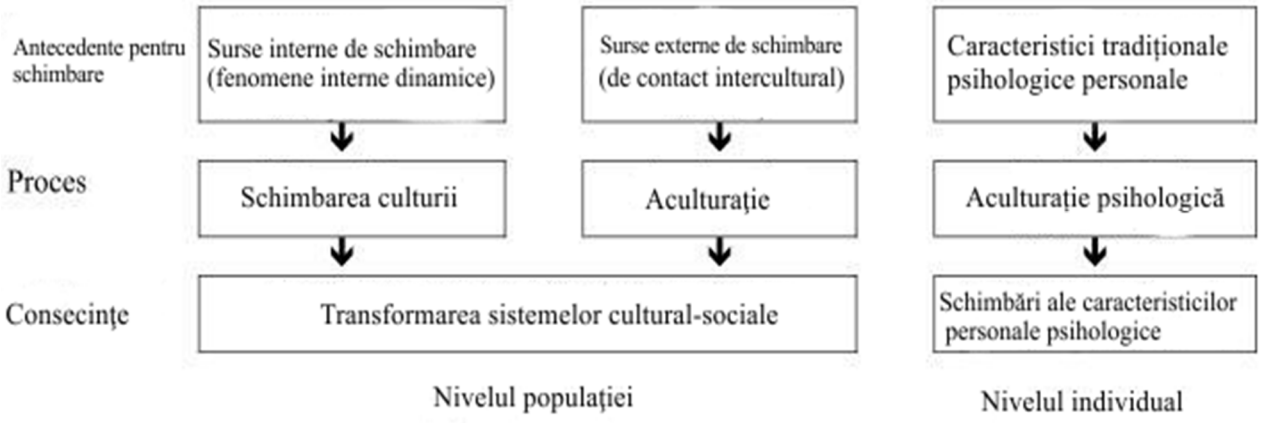
al sistemelor axiologice, de gândire şi de limbaj. Diverse experienţe interacţionează în permanenţă în spaţiul paneuropean, sintetizând şi generând idei şi stiluri, tendinţe şi curente artistice fundamentale. În opinia lui Gr. Georgiu, Europa este un laborator istoric al comunicării interculturale, în care „au interacţionat culturi, moduri de gândire şi forme de expresie simbolică de o diversitate atât de mare, a fost o macro entitate culturală distinctă pe harta lumii, diversificată interior, desigur, întrucât cuprindea identităţi şi structuri culturale variate, dar care operau, în substrat, cu un model cultural relativ comun, cu mult înainte de iniţierea proiectului de unificare economică şi instituţională, după al doilea război mondial" [53, p. 113-114]. Anume în această perioadă interacţiunile economice, militare şi cele culturale au contribuit la formarea unor „lumi economice integrate", iar mai târziu la formarea unui „sistem mondial modern", a unui proces semnificativ de interacţiune şi de „sincronizare" progresivă între culturile moderne. În epoca modernă acest proces de imixtiune s-a intensificat generând o conştiinţă europeană, un spirit european. „Spiritul european, remarcă Gr. Georgiu cu referire la creaţia umanistă a lui P. Valery, întruchipat în ipostaze naţionale atât de variate, îşi are suportul unităţii sale într-un ansamblu de valori, atitudini şi demersuri ce au surse diverse, dar care s-au topit într-o sinteză originală, reprezentată de cultura europeană modernă, cu arta sa excepţională şi cu ştiinţa care a schimbat reprezentările noastre despre univers" [53, p. 115].

Cu toate că dinamica proceselor de interferenţă culturală europeană se intensifică în secolul al XX-lea, centrul de greutate se deplasează şi Europa îşi pierde întâietatea pe arena globală. Prin proiectul unificării sunt lansate obiective de a recăpăta statutul anterior, schimbările geopolitice condiţionând conştientizarea constituirii unei dimensiuni culturale de integrare şi totodată, reformularea modelului cultural european în noile condiţii. Întregul glob stă sub modelul european, la finele veacului al XX-lea, consemnează filosoful culturii C. Noica [88, p. 21]. Pentru investigarea naturii şi structurii culturilor, C. Noica propune de a găsi un model al culturii, în baza unei structuri şi scheme, o imagine spectrală a ei. Modelul cultural european, considera filosoful, „ar putea fi singurul valabil şi pentru alte culturi", făcând analogie cu cel de europocentrism nou sau, am putea zice, un neoeuropocentrism, termen care în secolul XX şi-a pierdut sensul peiorativ, „de vreme ce cultura europeană nu doar a asimilat ce era valabil în alte culturi (în primul rând, experienţa de artă şi de limbă, uneori şi de gândire), dar şi-a extins ea valorile morale, ideologice, economice şi de civilizaţie peste ele, europenizând în chip firesc tot globul. C. Noica presupune că „dacă pe orizontala prezentului modelul european este adoptat atât de firesc, de ce nu ar opera el şi pe verticala timpului, oferindu-ne prototipul în lumina căruia să putem înţelege limitele culturilor trecute şi să închipuim culturile viitoare posibile? [88, p. 18]. Cultura europeană este văzută de C. Noica în expansiune „O divinitate în expansiune – cum vom

întâlni la începuturile culturii europene –, un univers în expansiune, unde electromagnetice în expansiune, dar şi valori în expansiune, categorii de gândire în expansiune, ca şi o istorie în expansiune, în fond toate limitaţii care nu limitează, iar până la urmă şi un neant intrat în expansiune cu nihilismele de astăzi" atribuindu-i o structură provenită din schema Unului multiplu, şi anume structura "unităţii sintetice", "adică acea unitate care se diversifică şi se multiplică" [88, p. 33].

Astfel, se constată necesitatea redefinirii conceptului culturii, cercetătorii şi teoreticienii vorbesc despre schimbarea sau „mutaţia de paradigmă", o deplasare a concepţiilor de la „paradigmă disjunctivă" cu identităţile culturale versus integrare spre o „paradigmă conjunctivă", care susţine raporturile de interrelaţionare şi afirmă teza „unităţii în diversitate", devenită lozincă şi motto al Uniunii Europene. Transformările dinamice ce au loc atât în cadrul dialogului intracultural, cât şi în cadrul schimburilor interculturale au drept consecinţă transformarea sistemelor culturale, acest proces poate fi urmărit în următoarea schemă elaborată de J. Berry în 1989, citat după K. Matoba [207, p. 3, traducere V. Barbas] :

Tabelul 1.2.



O perspectivă reprezentativă capabilă să evalueze variațiile interculturale este remarcată în literatura de specialitate de Alin Gavreliuc ca dimensiunea individualism-colectivism. Longitudinal aplicată, această abordare a permis structurarea în țări și culturi individualiste și colectiviste, observând că în țările mai dezvoltate cultura tinde să devină mai individualistă. În baza studiilor realizate de G. Hofstede și S. Schwartz sunt catalogate SUA, Marea Britanie și Canada drept cele mai individualiste, țările asiatice, cele din America Latină, drept cele mai colectiviste, iar țările postsovietice manifestând menținerea notelor colectiviste, fapt explicat (cu referire la Estonia) de: relicvele unei culturi tradițional rurale, sentimentele naționale puternice, influența ideologiei comuniste și lipsa unei rețele de comunicații. Totodată, investigațiile au înregistrat schimbarea sindromului cultural colectivist, cu tendințe de deschidere spre individualism [52, p. 184-190].

În cercetarea noastră vor fi relevate acele elemente preluate din sursele cultural-muzicale ce au contribuit la schimbarea şi transformarea universului cultural de gândire, percepere în domeniul componisticii autohtone. Considerăm că raportarea culturii noastre muzicale, implicit a muzicii noi la modelul cultural european (în toată diversitatea şi unitatea sa), dar şi la cel extraeuropean, pe coordonatele sincronic-diacronic, este indubitabil necesară cercetărilor muzicologiei autohtone, în studiul de faţă constituind drept reper metodologic de analiză comparativă.

Cercetătorul Muneo Yoshikawa clasifică comunicarea interculturală în patru tipuri:

1) tipul etnocentric – având două culturi, A şi B, cultura B va fi întotdeauna o umbră a culturii A. Cultura B nu are unicitate, iar diferenţierea este ignorată. Comunicarea este într-un singur sens, iar feed-back-ul nu există;
2) tipul controlat – se recunosc elementele de unicitate ale culturii B, dar sunt manipulate pentru a atinge scopurile şi obiectivele culturii A. Exemplu: Ţările Europene, care au colonizat statele africane între secolele al XVI-lea şi al XX-lea, au comunicat cu populaţia băştinaşă în modurile etnocentric şi în cel controlat. Aceleaşi tipuri de comunicare apar şi la biserica catolică în încercarea de a evangheliza populaţia africană;
3) tipul dialectic – modul de comunicare dialectic are trei potenţiale finalităţi:
   •prima: tezele culturii A întâlnesc teze opuse în cultura B şi transced într-o noua cultură C;
   •a doua: este dizolvarea culturii A în cultura B, devenind o parte a culturii B;
   •a treia: cultura B devine o parte a culturii A.
   Toate aceste finalităţi au la bază comunicarea bazată pe fuziune;
4) tipul dialogat – culturile A şi B sunt distincte, independente, comunică şi inter-relaţionează, dar fiecare cultură îşi păstrează integritatea [233, p. 82-83]:

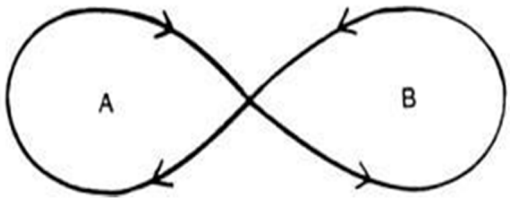


Fig. 1.1. Tipul dialogat în comunicarea interculturală, după M. Yoshikawa (221, p. 321)

În interacţiunea a două culturi savanţii presupun constituirea unei noi dimensiuni culturale, *modelul culturii a treia* este reflectat de cercetătorul St. Holmes [198, p. 5, traducere V. Barbas]:

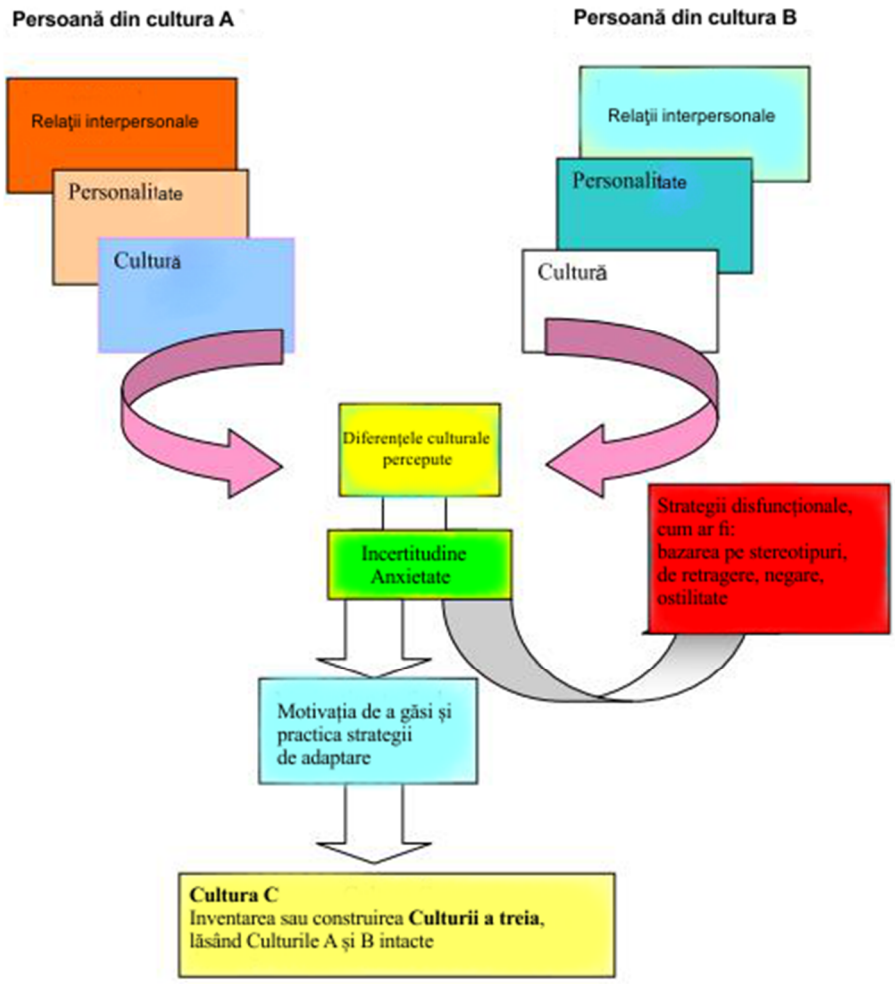


Fig. 1.2. *Modelul culturii a treia*, propus de St. Holmes

Astfel, spaţiul cultural al Europei capătă o altă geometrie şi configuraţie, iar odată cu constituirea UE (Tratatul de la Maastricht, 1993), cultura devine şi ea o dimensiune a integrării, pe lângă reformele şi restructurările politice şi economice, interculturalitatea fiind un concept operativ şi interactiv în cadrul elaborărilor educaţionale şi culturale. Fenomen al realităţilor demult existente, activităţile interculturale s-au desfăşurat şi până la conturarea conceptului de interculturalitate: „Abordarea interculturală este legitimarea a numeroase eforturi anonime şi a devenit un punct de referinţă, un ghid pentru desfăşurarea acţiunilor în timp şi spaţiu” [87, p. 41]. Pentru a putea aplica fenomenul descris la realitatea concretă a relaţiilor interculturale din Republica Moldova contemporană, este necesară circumscrierea mai precisă a conţinutului acestui concept. Numărul mare de definiţii ale interculturalităţii şi ale dialogului intercultural impresionează, dar şi derutează în acelaşi timp. În viziunea cercetătoarei Micheline Rey, una dintre primele savante care a realizat studii ale fenomenului, termenul *intercultural* “semnifică

prin prefixul Inter-, interacţiune, schimb, reciprocitate, solidaritate obiectivă" [87, p. 33.]. În documentul "Repertoire des institutions d'études interculturelle", UNESCO (1984) defineşte interculturalitatea fie drept o comparaţie între culturi diferite, ceea ce presupune studiul comparativ al fenomenelor culturale, fie ca interacţiune între culturi, adică a proceselor de interacţiune între indivizi şi grupuri cu rădăcini culturale diferite [256].

Structurarea conceptului interculturalităţii şi a terminologiei asociate a fost abordat, în primul rând, în sfera educaţiei şi anume în pedagogia interculturală. Există mai multe opinii privind apariţia şi dezvoltarea acestui concept, desemnând, practic, două focare. O primă direcţie susţine structurarea educaţiei interculturale din SUA în perioada celui de al Doilea Război Mondial în anii '40 -'50, aşa-numita mişcare *intergrup,* apărută în urma multiplelor conflicte interetnice şi interrasiale. Ulterior, în anii '60 -'70, conceptul sintagmatic s-a axat pe protejarea drepturilor civile (a minorităţilor de culoare), dezvoltat în studiile teoretice semnate de W. E. B. Du Bois, C. G. Woodson sau G. Sanchez[4]. Treptat, pedagogia interculturală a fost văzută drept factor ce a reformat educaţia în societăţile plurietnice

Urmărind cea de-a doua direcţie, conceptul de interculturalitate, apărut în Franţa la începutul anilor 1970, viza valorizarea diversităţii culturale. Susţinut, de altfel, de politica multiculturalistă din Canada, acesta şi-a aflat o amplă răspândire în contextul migraţionist al anilor '80 şi '90. Astfel, necesitatea instaurării unui mediu de inter-relaţionare între toate culturile, fără a şterge identitatea specifică fiecăreia, a determinat deconstrucţia multiculturalului pentru a-l transforma în intercultural. Interculturalismul ţinteşte o redimensionare a identităţii şi culturilor prin accentuarea laturilor lor dinamice şi continuu îmbogăţite de contacte şi relaţii, dar şi a strategiilor, personale şi instituţionale, de raportare la diversitate [87, p. 181-182]. Primele proiecte care au avut la bază acest concept au fost cele educaţionale, spre exemplu, în activităţile Consiliului Europei[5], printre primele studii fiind „Formarea cadrelor didactice pentru o educaţie pentru înţelegerea interculturală în contextul migrării" din 1984 [255]. Pe parcurs, se formează baza pentru o bogată legislaţie internaţională, astfel educaţia interculturală devenind prezentă în numeroase activităţi întreprinse de Consiliul Europei, OSCE, UNESCO.

În viziunea profesorului american J. A. Banks, educaţia interculturală reprezintă cel puţin trei perspective: o idee sau un concept, o mişcare de reformă educaţională şi un proces [167, p. 177].

Cercetătoarea Anca Nedelcu din România defineşte educaţia interculturală (EI) drept *concept*: „Este o pedagogie care încearcă să promoveze reflexivitatea, cooperarea în locul competiţiei, stimularea specificului intercultural în locul omogenizării. Este o pedagogie care provoacă profesorii, elevii şi comunitatea, care incită nu numai la evaluarea propriilor fonduri

culturale, ci şi la depăşirea atitudinilor rutiniere şi închistate într-o singură perspectivă" [87, p. 184].

În calitate de *reformă* – pentru aceasta se propune ca învăţarea interculturală, văzută drept mijloc şi scop al formării pentru şi prin diversitate, să modernizeze, aducând în spaţiul pedagogic accente fundamentale.

Complementar acestor viziuni, interculturalitatea în calitate de *proces* se regăseşte în viziunea expertului în pedagogia interculturală C. Cucoş şi constituie:

- recunoaşterea diversităţii de reprezentări, a referinţelor şi valorilor multiple;
- dialogul, schimbul interacţiunile dintre diferitele reprezentări şi referinţe;
- dialogul şi schimbul dintre persoanele şi grupurile ale căror referinţe sunt multiple şi diverse;
- decentrarea şi interogarea asupra referinţelor egocentrice având în vedere obiectivele reciprocităţii;
- relaţia dinamică, în timp şi spaţiu, reală sau potenţială, dintre elemente culturale sau culturi luate ca întreg" [35, p. 182].

Interculturalismul reprezintă un demers deosebit de complex şi dinamic, pe măsura complexităţii relaţiilor subsumate: „Meritele sale în educaţie se prelungesc dincolo de graniţele şcolii, articulându-se atât în plan individual, cât şi comunitar sau transfrontalier" [87, p. 181]. În plan transfrontalier, pe harta lumii, marile puteri s-au împărţit în două tabere: adepţii educaţiei interculturale – Consiliul Europei, Ţările francofone (Belgia, Canada partea francofonă, Franța, România) şi adepţii educaţiei multiculturale – Marea Britanie, SUA, Australia. Prin urmare, studiile ştiinţifice şi politicile culturale ale acestora, respectiv, sunt centrate pe abordări diferite. Elucidarea teoretică a conceptului permite clarificarea unor confuzii şi certe dificultăţi în tratare, în mare parte datorită semantismului termenilor "intercultural", "multicultural", "transcultural". Aceasta se datorează afinităţii destul de aparente a prefixelor multi-, inter- şi trans-, între ele existând evidente diferenţe de conotaţie, imperceptibile la prima vedere.

Ataşată fiind substantivului „cultură", prefixul *inter* – cu sensurile principale "între", "printre", "în mijlocul" are un aspect unificator, anume acela de mijlocire sau de intermediere, cu alte cuvinte se referă la ceea ce se află între culturi. M. Rey menţionează: „prin forţa pe care i-o dă prefixul *inter*-, care subliniază explicit interdependenţele şi evocarea diversităţii referinţelor culturale şi invită la descentralizare, interculturalitatea propune deja o cale. Alegerea termenului intercultural are o valoare eminamente dinamică şi pedagogică" [87, p. 33-34]. Prefixul *multi* – are un aspect descriptiv, semnalează diversitatea, diferenţa, însă nu permite abordarea relaţiilor între comunităţi. Deseori termenul *multicultural* presupune un context socio-istoric particular,

fiind interpretat şi revendicat drept polietnic (SUA, Australia, Canada), sau multinaţional în societatea postcolonială (Marea Britanie, Olanda) [217, p. 144].

Prefixul *trans-* este utilizat pentru a indica mai mult capacitatea de a transcede graniţele culturale şi frontierele naţionale, având aspect de generalizare.

Prefixul *multi-* este deseori utilizat în opoziţie cu *inter-*, prezentând aspectul *aditiv* versus cel *relaţional*, care implică factori dinamici de interacţiune dintre culturi. Dacă primul prefix deseori tinde spre anumite orientări de separare culturală, atunci acesta din urmă face referinţă la reflecţii politice orientate spre integrare culturală. În condițiile în care apare prefixul *inter-* este vorba de o viziune mai universalistă, de un spirit mai liberal. Astfel, întâlnirea şi comunicarea dintre culturi (interculturalitatea) este concepută în termeni dinamici şi relaţionali şi implică la indivizi capacitatea de a defini și de a plasa propria identitate culturală.

În contextul noilor orientări, generarea unui şir de particule precum post-, anti-, neo-, hyper-, super-, sub-, a invadat, deconstruit, readus şi redirecţionat numeroase concepte. Aşa-numita criză a reprezentărilor din curentul postmodern afectează conceptul de cultură, viziunea culturii drept un ansamblu complex și integru își pierde relevanța. Contextul ideologic al prefixelor ataşate termenului de cultură este elucidat de cercetătorul C. Giordano, care susţine că apariţia prefixelor multi-, inter- şi trans-, ataşate substantivului ”cultură” au modificat perceperea ei, evoluând de la cultură complexă – la complexitate culturală. În această formulare este evidenţiat faptul că astăzi cultura în evoluţia “de la o criză a reprezentărilor, la triumful prefixurilor”, nu mai este analizată drept o entitate fixă şi izolată [190, p. 92-175].

Deşi interculturalitatea este un concept al realităţilor demult existente, aceasta s-a constituit ca un domeniu ştiinţific relativ nou, cu un caracter interdisciplinar. Elucidarea teoretică a conceptului interculturalităţii şi a terminologiei asociate permite clarificarea unor confuzii şi certe dificultăţi în tratarea problemei anunţate.

1.2. Delimitări conceptuale ale dialogului intercultural

Odată cu sosirea noului mileniu, o serie de evoluţii precum globalizarea, extinderea UE, apariţia noilor mijloace de comunicare şi extinderea mass-media, creşterea numărului de controverse şi dezbateri cu privire la sistemele de valoare au revendicat fenomenul interculturalităţii, care a îmbrăcat dimensiuni noi şi a lansat concepte precum ”societate interculturală”, ”gândire interculturală”, ”dialog intercultural” ş.a. În aceste sintagme calificativul „intercultural”, după cum susţine Micheline Rey, este semnul:

- recunoaşterii diversităţii reprezentărilor, referinţelor şi valorilor;

- dialogului, schimbului şi interacţiunii între aceste diverse reprezentări şi referinţe;

- dialogului şi schimbului între persoanele şi grupurile ale căror referinţe sunt diverse, multiple şi adesea divergente;

- interogaţiei în reciprocitate, prin raport cu viziunea egocentrică (sau socio-, etno-, europeano- etc. centrică) din lume şi din relaţiile umane;

- dinamicii relaţiei dialectice de schimburi reale şi potenţiale, în spaţiu şi timp [35, p. 182].

Structurarea de mai sus relevă noile priorităţi de axare asupra dialogului, care au apărut ca necesitate în urma multiplelor transformări, integrări şi interferenţe economice, comerciale, politice şi sociale, care au afectat infrastructura europeană: „Canonul ethosului european, bazat pe o fertilă ambivalenţă între moştenirea creştină şi exigenţele secularizante, e pe cale să se preschimbe într-un alt mod de acţiune şi practică socială cotidiană, în care *alteritatea* nou-venitului completează şi, în cele din urmă, configurează decisiv identitatea europeanului tradiţional" [52, p. 13].

În problematica contextului eterogen al identităţilor, conturarea identităţii europene a fost privită pozitiv în rândul mai multor filosofi şi cercetători (J. Habermas, P. Valery, L. Blaga, C. Noica, J. F. Lyotard etc.), în acelaşi timp însă, această identitate deseori a stârnit un şir de tensiuni şi dispute privind rapoartele unitate-diversitate, naţional-european. Proiectul european a parcurs mai multe etape, sub aspect de integrare, din anii '50, cea a federalismului, a neofuncţionalismului (în anii '60 -'70), atingând un prag critic: de război al identităţilor culturale, stârnit de perspectiva naşterii unei identităţi europene în rândul statelor naţiuni. Controversele au continuat până în anul 2009 (tratatul de la Lisabona), când are loc trecerea la modelul interguvernamental ce se axează pe consolidarea „intereselor naţionale", Uniunea Europeană adoptând statutul unei „asociaţii de state naţionale" (prin Constituţia europeană la 1 decembrie, 2009). Astfel, parcurgând o cale de transformări şi restructurări de mai mult de şase decenii, constructul european a adoptat viziunea edificării unui spaţiu cultural comun, de convergenţă a valorilor şi a mentalităţilor, promovând păstrarea diversităţii identităţilor şi intereselor naţionale, prin implementarea treptată a programelor şi strategiilor educaţionale, de schimb intercultural.

În acest proces de relaţionare, restructurare şi convergenţă, un factor de primă necesitate capătă elementul comunicativ-semiotic – schimbul de mesaje şi informaţii, semnificaţii şi coduri ale dialogului intercultural. Cercetătorul psihologiei interculturale A. Gavreliuc afirmă în acest context: „Dialogul cu diferenţa devine, astfel, singura cale sigură prin care "celălalt" poate ajunge, legitim, "al nostru". Dincolo de prejudecăţi, de frustrări, de resentimente, "noua Europă" va trebui să înveţe să-l întâmpine, să-l înţeleagă şi, în cele din urmă, să-l primească "în casa sa"

pe ”celălalt”, căci fără vitalitatea lui, ”casa” şi ”averea” adunată de secole se vor risipi” [52, p. 13]. Mai mult, noua teorie a comunicării relevă, după opinia cercetătoarei L. Lazăr, că omul este în esenţă, o fiinţă de dialog, un participant la procesul de comunicare, el „nu poate comunica”, pentru că fiecare gest al lui are un sens şi acesta este un mesaj pentru alţii [203, p. 43-44].

Dialogul intercultural şi preocuparea pentru acesta este specifică mai multor sisteme de guvernare, fiind inclus sau chiar punctul forte în politicele strategice culturale şi practicile educaţionale. Într-o lume a diversităţii dialogul intercultural apare ca o perspectivă din ce în ce mai abordată la diferite planuri: demografic (**A.**), ideologic (**B.**) şi politic (**C.**).

A. dimensiunea studiului demografic cuprinde diverse mutaţii etnice, procese de incluziune, migraţie şi diferenţe culturale explorată în numeroase studii în domeniu elaborate în SUA, Marea Britanie şi Europa[6];

B. dimensiunea ideologică dezvoltă latura conceptuală, teoretică în diferite domenii, vizând dialogul intercultural (DI), această dimensiune s-a conturat treptat, derivată fiind de la conceptul dialogului culturilor. Consiliul Europei a oferit rareori sugestii pentru o definiţie a dialogului intercultural, cu excepţia ”Declaraţiei de la Opatija”[7] din 2003. În vederea constituirii documentului ”White Paper on Intercultural Dialogue” (2006-2007), CE propune următoarea formulare preliminară ca punct de referinţă: „Dialogul intercultural este un schimb deschis şi respectuos de opinii între indivizi şi grupuri care aparţin unor culturi diferite, care duce la o înţelegere mai profundă a percepţiei lumii celuilalt”. În această definiţie, *deschis şi respectuos* înseamnă „în baza valorii egale ale partenerilor”; *schimb de opinii* se referă la fiecare tip de interacţiune care dezvăluie caracteristicile culturale; *grupuri* reprezintă fiecare tip de colectiv, care poate acţiona prin reprezentanţii săi (familie, comunitate, asociaţii, popoare); *cultura* include tot ceea ce e legat de modul de viaţă, obiceiuri, credinţe şi alte lucruri care s-au transmis prin generaţii, precum şi diferitele forme de creaţie artistică; *percepţia lumii* vine de la valori şi moduri de gândire. Cu toate că conceptul DI, obiectivele şi condiţiile sunt expuse de Consiliul Europei, acesta menţionează că „în limbajul politic, termenul de *dialog intercultural* este încă vag definit” [247]. Studiul comparativ, realizat de Institutul European de Cercetare Culturală Comparativă (ERICarts) pentru Comisia Europeană, de investigare a diferitor concepte ale dialogului intercultural, conchide că „în prezent nu există o definiţie universală în utilizarea de către actorii publici sau privaţi”. Totodată, ERICarts a elaborat o altă definiţie ce combină elemente din abordări diferite: „dialogul intercultural este un proces care cuprinde un schimb sau o interacţiune deschisă şi respectuoasă între indivizi, grupuri şi organizaţii cu diferite medii culturale sau viziuni asupra lumii. Printre obiectivele sale

sunt: de a dezvolta o înţelegere mai profundă a perspectivelor şi practicilor diverse; pentru a spori participarea şi libertatea şi capacitatea de a alege; pentru a promova egalitatea; şi pentru a îmbunătăţi procesele de creaţie" [257, p. 11]. În acest sens, explică experţii ERICarts, procesele de dialog intercultural „merg dincolo de o simplă toleranţă a celuilalt şi pot implica abilităţi creative care transformă provocările şi perspectivele în procesele de inovare şi în noi forme de expresie. *Spaţiul comun*, în care astfel de procese au loc, pot fi localizate în afara spaţiilor fizice, situate în mass-media sau într-un mediu virtual" [246].

Cert este faptul că DI a fost şi este tratat de oamenii de cultură şi de societate, de ONG-uri, dar şi de autorităţi drept instrument de schimbare a matricei culturale. În contextele actuale, dinamic intercorelate, conceptul clasic al culturii capătă noi contururi şi se îmbogăţeşte constant cu noi dimensiuni, încorporând deseori aspecte antitetice, pe de o parte influenţat de procesele de globalizare, respectiv apariţia termenilor de trans- sau metacultură, iar pe de altă parte, de segmentare în aşa-zisele subculturi. Dimensiuni noi, antinomice, în matricea culturală întrevede şi cercetătoarea Anca Nedelcu [87, p. 9-10]:

- tendinţe de planetizare, cristalizare de entităţi transfrontaliere şi transculturale, pe de o parte;

- tendinţe de atomizare, fragmentare în comunităţi, grupuri, regiuni, pe de altă parte.

La acest nivel, în noul context al gândirii interculturale, lansat în anii '90, se impune căutarea unei noi gestionări metodologice. Schimbarea paradigmei a implicat reorganizarea metodologiei şi a practicilor ştiinţelor, favorizând o extindere a registrului ştiinţelor, o deschidere interdisciplinară. Particula inter- este specifică tendinţelor generale de integrare ale secolului XX-XXI, atât în domeniul culturii, cât şi în planul complementarităţii disciplinare, accentuând evoluţia de la dispersie la coerenţă. Astfel, pluridisciplinaritatea, mai degrabă specifică şcolii contemporane în care educaţia se realizează prin intermediul mai multor discipline, dar care, din păcate, rămân, de regulă, închise în conţinuturile lor, evoluează spre interdisciplinaritate, sugerând elementele de relaţionare şi interpătrundere a valorilor, conceptelor, teoriilor şi metodologiei. Diferenţierea domeniilor ştiinţifice a provocat autoconservarea şi izolarea lor în diverse paradigme, fapt ce a condus în perioada contemporană la necesitatea colaborării şi interferenţei ştiinţelor sociale cu ştiinţele naturii, la decodificarea lor şi la crearea unui limbaj universal, creând domenii ca biofizică, bioetică, biomuzicologie, antropologie culturală, psihologie culturală, sociologie culturală, psihologie organizaţională, etnomatematică etc.

Cercetările recente în domeniul educaţiei şi culturologiei relevă o redimensionare multiculturală a disciplinelor. În această viziune unele discipline devin legate de fondurile culturale din care s-au creat. Treptat, conceptul de interculturalitate s-a extins şi este folosit

intens în diverse domenii ale ştiinţelor umane, în psihologie, lingvistică şi filosofie şi implică ideea de inter- relaţii, de raporturi şi schimburi între culturi diferite, devenind astfel una dintre axele principale ale oricărei discipline.

Dinamica perspectivelor de tratare metodologică poate fi urmărită în trei faze de evoluţie a gândirii interculturale:

Tabelul 1.3.

de la monocultură ⟹	la multiculturalism ⟹	spre interculturalitate

În această evoluţie, perspectiva interculturală se impune prin caracterul complex faţă de cea monoculturală, care se concentrează asupra unei singure culturi muzicale, având un vector de separare, sau de cea multiculturală, care, deşi consideră şi alte culturi, este lipsită de tratarea comparativă, devenind astfel incompletă. În perspectiva multiculturală fiecare tradiţie muzicală este tratată unilateral, fără referire la altele, această abordare fiind specifică tratării unui aspect particular. Totodată, în abordarea conexiunilor între entităţile culturale distincte, perspectiva interculturală deasemenea poate fi problematică, din motivul diferenţelor prea subtile între o tradiţie şi alta. Pluralitatea de semnificaţii ale conceptului de interculturalism faţă de multiculturalism este formulat de Micheline Rey, care identifică două planuri distincte, dar intercorelate, de analiză a termenului:

- la nivelul realităţii, al descrierii obiective şi ştiinţifice determină observarea dinamicii declanşate de comunicare, migraţie, mişcări ale populaţiei şi recunoaşterea interacţiunilor care dau o anumită formă comunităţilor;
- la nivelul proiectelor de organizare socială (inclusiv educaţională), acest tip de abordare trebuie realizată astfel încât interacţiunile să concure la un respect reciproc şi la îmbogăţirea comunităţilor solidare, mai mult decât la întărirea raporturilor de solidaritate şi respingere [36, p. 152].

Principalul raţionament în favoarea abordării prevalente a perspectivei interculturale versus celei multiculturale constă în acceptarea interacţiunii culturale, focusul fiind nu doar pe tradiţiile particulare, dintr-o perspectivă mono sau bimuzicală, ci pe conexiuni şi link-uri către alte practici artistice şi experienţe muzicale.

Pe lângă abordările menţionate mai sus, deseori se utilizează perspectiva *transculturală*, pentru a indica capacitatea de a transcende graniţele culturale şi frontierele naţionale, având un caracter de generalizare. Principiul abordării interculturale poate fi vizat, după opinia lui C. Cucoş, în două ipostaze [34, p. 39]:

• pe un plan sincronic – vizând perspectiva unor culturi diferite din acelaşi prezent istoric, este sensul curent, dat interculturalităţii, şi domeniul de reflexie cel mai bogat până în prezent;

• pe un plan diacronic – ca pârghie regulatoare sau catalizator al întâlnirii unor culturi, ce aparţin unor perioade de timp diferite.

Aşadar, perspectiva interculturală realizează condiţia de relaţionare (stilistică, genuistică, hermeneutică, structuralistă, semantică, sintactică) şi necesită a fi poziţionată în spaţiu şi în diferite paradigme temporale.

În procesul investigării, dimensiunea interculturală devine o metodă de cercetare şi a fenomenului muzical contemporan, constituindu-se dintr-o sumă de noţiuni teoretice privind organizarea discursului muzical la nivel micro- şi macro- structural, urmate de o serie de analize semiotice, a tehnicilor utilizate precum şi a celor de interpretare. Cercetătorul Antonio Perotti susţinea: „Cultura muzicală la nivel european şi mondial facilitează procesul de identificare. De peste o mie de ani, muzica, ca parte integrantă a culturii omenirii, a adus o contribuţie considerabilă la unitatea culturală şi diversitatea popoarelor din Europa (...) Mai mult, pe seama limbajului său universal, muzica este un instrument eficient pentru interculturalism" [93, p. 64]. Perspectiva interculturală se impune drept o metodă nouă în preocupările de bază ale activităţii muzicale, vizând atât aspectul practic, care conform opiniei muzicologului V. Giuleanu, „cuprinde activităţile artistico-emotive de creare, interpretare şi receptare a operelor de artă", cât şi latura teoretică sau sistematică „ce dezvoltă activităţile intelectual-raţionale de cunoaştere, analizare şi sintetizare a fenomenelor artistice muzicale, constituind ştiinţa muzicii" [68, p. 9]. În analiza discursului muzical, metoda interculturală, colaborând cu metodele semiologiei şi semioticii muzicale, rezidă în depistarea reflexelor interculturale, detectabile la nivelele:

• sintactic, prezentând perspectiva interioară – de realizare, ce vizează arhitectonica întregii construcţii;

• semantic, prezentând condiţia exterioară – de percepere, ce cuprinde dimensiunea conceptuală, conţinutul ideatic şi imagistica creaţiei muzicale analizate, aşa numitul poiesis „création", cât şi condiţia estetică de „réception" [210, p. 47]. La nivelul semantic reflexele interculturale se resimt în mare parte şi în dimensiunea intertextuală, iar la nivelul sintaxei, în corespondenţele arhetipale dintre diferite culturi.

În acest context, conturăm următoarele dimensiuni de manifestare ale DI, traiectorii posibile de analiză atât a Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, cât şi a creaţiilor muzicale reprezentative (la care ne vom referi în capitolul III):

- în sens culturologic, pe orizontală – implicând diverse spaţii geografice;
- coordonatele sincronic-diacronic, pe verticală – vizând dimensiunea cultural-istorică,

începând de la perioada preistorică până la cea (post)modernă;

- registrele semantic şi sintactic – implicând dimensiunea arhetipală, aspectele meta-stilistice, stilemele caracteristice.

Aşadar, structurarea direcţiilor şi abordărilor specifice, realizată anterior, confirmă principalele funcţii ale oricărei metode, în acest caz a metodei interculturale: cea analitică – în primele două direcţii, şi cea aplicativă – în ultima direcţie.

C. **dimensiunea politică** vizează strategii şi programe politice, proiecte diverse şi iniţiative specifice. Dialogul intercultural nu este o categorie juridică specifică, reglementată de dreptul internaţional, european sau naţional, în sensul strict al cuvântului. Cu toate acestea există mai multe convenţii internaţionale şi europene, programe UE care definesc drepturile fundamentale ale omului, drepturi civice, economice, sociale şi culturale, făcând referinţă la dialogul intercultural [248, Convenţiie Uniunii Europene, Consiliului Europei şi a Organizaţiei Naţiunilor Unite cu privire la DI].

Definit în 1961 de filosoful elveţian Denis de Rougemont, dialogul intercultural are scopul „de a reînvia sentimentul de unitate în rândul europenilor din diferite ţări" (Centre Européen de la Culture 1961), dialogul între culturi fiind oglindit în mai multe programe timpurii ale UNESCO din anul 1980, văzut ca o activitate importantă în construirea punţilor între culturi şi un sprijin în diplomaţia culturală în programele educaţionale şi de formare profesională din anii 1980-1990. Ca rezultat al schimbării paradigmei de la politicile integraţioniste, care forţează asimilarea, la politica de recunoaştere a diversităţii culturale, UE, CE şi ONU s-au orientat în formularea unor direcţii necesare pentru a construi treptat o societate interculturală deschisă, lansând idea „unităţii prin diversitate".

În acest proces de lungă durată, cele trei dimensiuni, intercorelate şi subsumate, au constituit arterele de reper în elaborarea implementării interculturalismului ca strategie[8]. Pentru adoptarea şi infiltrarea modelului intercultural s-a elaborat un cadru politic, care, la nivelul proiectelor, cuprinde trei tipuri de programe de dezvoltare interculturală[9]: programe internaţionale (de instituţii transnaţionale precum Uniunea Europeană, Consiliul Europei, Organizaţia Naţiunilor Unite şi reţeaua ţărilor francofone), programe locale (susţinute de guvernele naţionale, ministere, consilii consultative, direcţii de educaţie sau tineret, agenţii de dezvoltare, etc.) şi programe punctuale (derulate de universităţi, asociaţii, organizaţii nonguvernamentale).

În contextele de dezvoltare, cum este Republica Moldova, există cadre juridice naţionale, evidenţiind drepturi de bază umane, civice, economice şi sociale, de care depinde dialogul intercultural. În ceea ce priveşte drepturile culturale – dreptul de autor, precum şi susţinerea,

promovarea culturii, există anumite lacune, determinate fie de infuncţionalitatea sistemului deja existent, fie de lipsa unor mecanisme noi de acţiune. Astfel, din anul 2001 s-au întreprins o serie de acţiuni (proiecte, mese rotunde, dezbateri publice) cu scopul formulării unei opinii asupra politicii culturale ale organizaţiilor culturale de stat şi din societatea civilă[10], de asemenea s-au realizat studiile ”Politica culturală a Republicii Moldova”, 2001, ”Viziuni de viitor: politica culturală a Republicii Moldova de la schimbări la viabilitate”, 2009 [258], ”Elaborarea politicilor culturale locale ca un catalizator al schimbării”, 2009. Viziunile conturate au fost discutate în cadrul Congresului Oamenilor de Cultură desfăşurat la Chişinău (2009), iar în 2010, în perioada de alegeri, la masa rotundă cu reprezentanţii forţelor de conducere a fost semnată Convenţia ”Cultura din Moldova”, 2015. Acest exemplu fără precedent califică Republica Moldova drept istorii de succes (*succes story*) printre ţările parteneriatului estic european, datorită manifestării de impact a iniţiativei de jos în sus (*bottom-up*). În rezultat, a avut loc elaborarea unei Strategii de Dezvoltare a Culturii – ”Cultura 2020 (2013-2020)” şi a Planului de acţiuni privind implementarea acesteia. Conform documentului, „paradigma culturală din Republica Moldova, atât la nivel de percepţie, cât şi la nivel de realizare, păstrează elemente caracteristice viziunii sovietice asupra culturii. În noile condiţii istorice, impactul acestei moşteniri creează bariere serioase în calea dezvoltării sistemului cultural” [249]. Cu toate că dialogul intercultural nu se află printre priorităţile naţionale indicate în document, acesta este menţionat în ”Viziunea strategică şi rezultatele scontate” ale strategiei ca instrument de comunicare şi cooperare internă/locală: „Cultura este unul dintre cele mai importante canale de promovare a dialogului intercultural şi de reintegrare, a bunei înţelegeri şi a creativităţii. În prezent, cooperarea culturală dintre cele două maluri ale Nistrului se realizează în baza unor iniţiative individuale. Este necesar ca instituţiile publice implicate, în comun cu reprezentanţii societăţii civile şi organizaţiile internaţionale, să asigure o platformă stabilă pentru dezvoltarea cooperării culturale şi restabilirea spaţiului cultural unic. O modalitate eficientă în acest sens o reprezintă organizarea unui dialog direct între experţii din diverse domenii, precum şi crearea reţelelor şi parteneriatelor pentru implementarea unor proiecte culturale comune. Strategia prevede un obiectiv specific ce vizează problema reintegrării, prin promovarea iniţiativelor comune ale artiştilor, experţilor, precum şi dezvoltarea rutelor turistice comune pentru ambele maluri ale Nistrului” [249, p.40]. Printre acţiunile prioritare trasate se numără: „promovarea dialogului intercultural prin susţinerea proiectelor comune în domeniul artei contemporane, prin organizarea de concerte, festivaluri de film, producţii de teatru, expoziţii şi alte iniţiative comune” [249, p.48].

Analizând situaţia actuală a sectorului cultural din diverse contexte, putem observa că dimensiunile interculturale orientate spre a favoriza cooperarea transnaţională treptat le

înlocuiesc pe cele bilaterale, caracteristice diplomaţiei culturale. Însă, luând în considerare diferite contexte de manifestare a dialogului intercultural (atât în limitele europene, cât şi extraeuropene), un model unic de implementare şi de cercetare este greu de definit la ora actuală. Investigarea dialogului intercultural, manifestările precum şi specificul acestuia în cadrul muzicii contemporane din Republica Moldova devin probleme din ce în ce mai actuale pentru cercetările muzicologice autohtone. Aceste din urmă evoluţii din sfera politicilor culturale din Republica Moldova ar putea constitui o bază pentru îmbunătăţirea dialogului intercultural şi deschide calea spre o nouă gândire şi percepere interculturală, una mai mobilă şi iniţiind direcţii noi de cercetare a fenomenului.

1.3. Repere teoretice în studiul dialogului intercultural muzical

Odată cu expansiunea contactelor culturale, cu răspândirea muzicii prin noile mijloace tehnice, s-au intensificat şi interpătrunderile muzicale. Studiul analitic al acestei problematici complexe, al proceselor şi mecanismelor de interacţiune, al impactului dialogului intercultural muzical se află la o etapă incipientă şi necesită un arsenal metodologic corespunzător, interdisciplinar. Baza teoretică şi metodologică a prezentei cercetări se constituie din studiile din domeniile muzicologiei şi esteticii muzicale, autorul apelând şi la cele din domeniile culturologiei, pedagogiei, educaţiei şi comunicării interculturale, esteticii şi filosofiei culturii, fenomenul dialogului intercultural necesitând o sondare pluridimensională.

De remarcat este faptul că în pofida unei evoluții de 25 de ani (1991-2016) a FIZMN, abordarea temei Festivalului în toată amploarea și complexitatea lui practic lipsește, având un caracter sporadic și asistemic; absentează cercetarea științifică comparativă atât a fenomenului în cauză, cât și a tendințelor conexe de festivalizare sau de interculturalitate și dialog intercultural muzical. Complexitatea temei de cercetare *Dialogul intercultural în cadrul Festivalului Internațional Zilele Muzicii Noi* indică divizarea literaturii de specialitate în trei compartimente, vizând direcțiile de:

I. Interculturalitate și dialog intercultural;

II. Dialog intercultural muzical;

III. Festivalizare și Festival Internațional *Zilele Muzicii Noi.*

I. *Interculturalitate și dialog intercultural.* Cercetările dialogului intercultural şi a relaţiilor interculturale sunt fundamentate de studiile de amploare de **culturologie, de filosofie şi estetica culturii** semnate de: Th. Adorno [113, 164], O. N. Astafieva [114], V. S. Bibler [118], L. Blaga [19], U. Eco [43], A. Flier [154], C. Geertz [188], Gr. Georgiu [54], M. J. Herskovits [196], S.

Kagan [123], C. Levi-Strauss [73], I. Lotman [75], N. Manikovskaia [131], A. Moles [84], C. Noica [88], I. A. Saiapina [143], E. N. Şahnazarova [160], A. Schnittke [161], E. B. Tylor [231] ş.a.

Interculturalitatea este o problemă ce se pretează mai greu unei interpretări comune, de aceea cercetările în domeniu pun în valoare aspecte ce ţin de specificul formării interculturale, şi anume de **interculturalitate** şi **comunicare interculturală** – M. Argyle [165], M. Bennet [169], M. Boacă [20], D. Bougnoux [22], A. Gavreliuc [52], Gr. Georgiu [53, 55], J. Habermas [242], I. Namestnikova [141], A. Perotti [93], Ch. Taylor [229] ş.a.

Conceptul de dialog intercultural şi interculturalitate îşi găseşte reflecţie în studiile de **educaţie şi psihologie interculturală.** Printre cele mai relevante investigaţii se remarcă cercetările realizate de: P. Dasen, Ch. Perregaux, M. Rey [36], J. Chevalier [238], C. Cucoş [35], A. Nedelcu [87], L. Plugaru, M. Pavalache [96] ş.a.

Specificul abordării interculturale în psihologie, reperele teoretice (conceptuale şi metodologice) şi diagnozele româneşti sunt analizate de Alin Gavreliuc într-un studiu recent, din 2011, în care cercetătorul afirmă: „Psihologia interculturală urmăreşte studiul variabilităţii postulatelor psihologice în funcţie de determinările culturale (registrul teoretic), precum şi studierea formelor specifice de exprimare socială a subiecţilor inseraţi în culturi diferite (registrul practic) [52, p. 20]. Savantul relevă un ansamblu de cauze ce vizează miza abordării interculturale: 1) cauze de natură epistimologică – în baza relativismului enunţat din perspectiva epistimologică de J. F. Lyotard în ”Condiţia postmodernă” (1979); 2) cauze de natură socială şi politică – opoziţiile dintre Europa unită şi globalizare, reaşezările identitare contemporane; 3) cauze de natură pragmatică – legate de optimizarea organizaţională, se dezvoltă direcţii de studiu cu finalitate aplicativă: managementul intercultural, educaţia interculturală, comunicarea interculturală, consilierea interculturală etc.; 4) cauze izvorâte din universalizarea unor probleme sociale – fenomene precum traficul de fiinţe umane, terorismul, şomajul, imigrarea.

Fundamentele educaţiei interculturale sunt analizate de Anca Nedelcu [87], care distinge diverse modele culturale precum: modelul icebergului cultural, modelul continuumului cultural (D. Larcher), modelul culturii ca programare mentală (G. Hofstede), modelul elementelor comportamentale ale culturii, noua perspectivă „interculturală” asupra conceptului de cultură. În opinia autoarei „viziunea asupra culturii care convine interculturalismului se distinge de perspectivele descriptiviste, normative sau istorice de definire a sa. Cultura nu este doar un bogat şi impresionant „tezaur” de valori spirituale şi materiale care să îndemne la contemplaţie pioasă, ci este în acelaşi timp şi un proces ce implică şi responsabilizează individualităţi şi grupuri” [87, p. 18].

În arealul românesc, un exemplu elocvent de integrare a perspectivei interculturale în activităţile educative cu elaborarea metodologiei respective prezintă Institutul Intercultural din Timişoara (ICT), o instituţie nonguvernamentală având o activitate civică şi ştiinţifică fără scopuri politice, care aderă la valorile şi principiile Consiliului Europei privind interculturalitatea. ICT, creat în 1992, promovează dimensiunea interculturală în domeniile educaţiei şi culturii: „Educaţia interculturală, afirmă Directorul ICT Călin Rus, este o dimensiune fundamentală a tuturor proceselor educative şi nu o prizonieră a evenimentelor izolate (…) cu referire la procesul de implementare a educaţiei interculturale nu putem admite existenţă unei viziuni monoculturale, acelei a majorităţii, a unei situaţii unde fiecare este preocupat în exclusivitate de reproducerea propriei culturi, fără a lua pe cealaltă în consideraţie sau a percepe existenţa sa ca o ameninţare" [241, p. 8, 11].

Dialogul intercultural reprezintă un obiect de studiu important în cercetările interdisciplinare din contemporaneitate. Aspecte ale DI sunt cercetate în studiile ştiinţifice semnate de V. Bibler [118], P. Dasen, C. Perregaux, M. Rey [36], A. Kaiak [124], A. Perotti [93, 201], I. Şaitanov [159]; o dovadă a aspectului ştiințific și a actualității problematicii DI este faptul că tot mai frecvent interferențele culturale constituie teme de cercetare pentru tezele de doctor, în special din spațiul est-european din România, Rusia, Republica Moldova[11].

II. *Dialog intercultural muzical.* În secolul al XX-lea, multiplele evoluţii precum emanciparea şi diversificarea mijloacelor de expresie, reconceptualizarea aspectului imagistic şi tematic, noul arsenal de tehnici de compoziţie, au transformat esenţial creaţia muzicală.

Având în vedere perimetrul temporal al cercetării noastre, un important suport ştiinţific au constituit cercetările cu referire la transformările esenţiale de natură ideologică, axiologică, tehnologică, imagistică, semantică şi estetică a fenomenelor artistice ale modernităţii şi post-modernităţii: P. Childs [175], J. F. Lyotard [76, 77], D. N. Zaharia [111, 112]. Perspectiva evoluţiei creaţiei muzicale în epoca contemporană, în era globalizării oferă studiile realizate de I. Anghel [1], V. Axionov [4-9], J. Cage [174], C. Kohoutek [125], H. Cowell [176], C.-L. Firca [45], D. Gheorghiu [56], A. Giddens [189], Iu. Holopov [155], M. Lobanova [129], E. Mironenco [138], S. Rădulescu [99], V. Sandu-Dediu [102, 104], A. Schönberg [224, 225], A. Schnittke [161], C. Stockhausen [162], A. Sokolov [146], C. Ţăranu [106], D. Voiculescu [107], A. Webern [108].

Cercetările discursului muzical evoluează în funcţie de modalităţile contemporane de realizare componistică: muzica timbrală, sonorica, aleatorica, combinatorica, tehnica repetitivă ş.a. Astfel, metodele de cercetare muzicologice, fiind într-o strânsă interdependenţă cu transformările istorice şi culturale, variază, alternează, se modifică şi se modernizează.

Complexitatea fenomenului muzical contemporan presupune utilizarea metodelor tradiţionale de cercetare: metoda descriptivă, analitică, istoriografică, biografică şi statistică, indispensabilă însă fiind cercetarea prin prisma unei noi metodologii. În muzicologia contemporană se profilează metodele semiologiei şi semioticii muzicale, hermeneuticii şi fenomenologiei muzicale: R. Dănceanu [37], D. Dediu [38], Şt. Firca [46], V. Ghilaş [63], U. Eco [43], Iu. Lotman [130], J. McLachlan [205], J. J. Nattiez [210], O. Nemescu [89], S. Rădulescu [99], E. Tarakanova [149].

În cercetările muzicologice de actualitate interculturalitatea se plasează alături de metodele moderne de cercetare, de asemenea împrumutate, ca fenomenologia sau hermeneutica muzicală. Prin dimensiunea interculturală în contextul muzical se subînţelege un studiu comparativ complex, desfăşurat pe două planuri: relaţiile ce se stabilesc între persoane sau grupuri care aparţin unor culturi diferite, constituind un prim-plan unde acestea se intersectează, iar planul doi fiind exprimat de reprezentări, valori, coduri, de stiluri şi tehnici muzicale, de moduri de a gândi specifice fiecărei culturi. Abordările principale ale subiectului în cauză cuprind atât aspectul analitic – în prezentarea contextului istoric, politic, economic, social, cât şi cel praxiologic – relevând rezultatul impactului dialogului intercultural în creaţii muzicale concrete.

Obiectivele acestor studii se concretizează în decodificarea elementelor comunicativ-estetice, perceptive ale mesajului muzical. Astfel, corespondenţa şi împrumutul metodelor: fenomenologiei lui E. Husserl sau hermeneuticii, a semioticii şi semiologiei, în domeniul muzical – demonstrează aspectul integrativ al tendinţelor ştiinţifice şi culturale actuale, iar diversele dimensiuni de abordare interculturală se combină într-o strategie nouă de joncţiune, în cercetarea diversităţii culturale şi sociale în contextul muzicii contemporane autohtone. În această strategie analitică capătă o importanţă deosebită studiile ce se axează pe perspectiva artistico-estetică şi cea a filosofiei muzicii – T. Adorno [113], I. Anghel [2], V. Meduşevski [133], E. V. Nazaikinski [140], Iu. Holopov [155], L. Akopean [115], O. Astafieva [114].

Deşi nu există o definiţie specializată, **muzicologia interculturală** este certificată de o serie de studii: în 1981 este editată monografia semnată de Everett Helm,"Muzica şi publicul de mâine: Un studiu intercultural (Music and tomorrow's public: an intercultural survey" New York / Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1981). Din 1989 apar studii semnate de muzicologul Akin Euba cu referire la interculturalitatea aplicată în muzicologie, în: "Essays on Music" în "Africa 2: Intercultural Perspectives". Bayreuth African Studies Series, 1989 şi "Intercultural Music", Volume 1. Bayreuth African Studies, 29, 1995. Centrat pe studiile comparative ale muzicii din Africa, A. Euba susţine că, deşi fenomenul intercultural în muzică este de aceeaşi vârstă cu muzica, intensificarea fenomenului în ultimele decenii ale secolului al XX-lea este rezultatul

unor noi evoluții în domeniul tehnologiei muzicale și mijloacelor de transmitere a muzicii, a facilităților ce au îmbunătățit circulația (migrația) oamenilor. Conturarea mai profundă a fenomenelor interculturale vine în concordanță cu evoluția formelor de comunicare socială, începând de la comunicarea orală la cea scrisă, de tipar, iar din a doua jumătatea a secolului al XX-lea orientându-se spre o nouă formă, de heteroglossie a Internetului – comunicarea electronică. „Marile culturi muzicale din lume au devenit mai accesibile și compozitorii au fost încurajați să exploreze muzica nouă, în care să combine elemente din diferite culturi. Ca rezultat, compozitori din întreaga lume (în special cele din țările non-occidentale) produc muzică în care resursele derivate din muzica tradițională (dimensiunea etnomuzicologiei), sunt combinate cu tehnicile occidentale de compoziție (aria specializării muzicologiei istorice și teoriei muzicii), însă nici etnomuzicologii, nici muzicologii nu sunt echipați în mod adecvat pentru studiul analitic al muzicii respective" [254]. A. Euba accentuează necesitatea unei muzicologii interculturale care ar combina caracteristici ale muzicologiei istorice cu cele ale etnomuzicologiei, făcând referință, în mare parte, la arta muzicală europeană occidentală versus tradițiile muzicale din India, Indonezia, China și Africa. Cercetătorul A. Euba identifică 3 nivele de muzică interculturală [201, p. 2-5]:

1. nivelul tematic – muzica în care compozitorul reprezinta una dintre culturile din care derivă elementele utilizate;
2. nivelul de origine – muzica realizată într-un idiom propriu altei culturi decât cea a compozitorului (la acest nivel originea compozitorului este un factor determinant, spre exemplu compozitorul african adoptând în muzica sa un *Allegro de sonată*);
3. nivelul de interpretare, interpretul și muzica sunt din două culturi diferite.

Printre alte cercetări de muzicologie interculturală se remarcă următoarele: seria de studii "Muzica Interculturală" ("Intercultural Music", 1995-2007, 6 volume), care la fel ca și alte publicații ale Centrului de Muzică Interculturală și Arte (Centre for Intercultural Musicology at Churchill College CIMACC, fondat la Cambridge, în 1988) tratează subiectul „noua muzică interculturală" – tema generală a Simpozionului Internațional Bianual și a Festivalului, prezentând preocupări de muzică interculturală din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI. O altă publicație a Centrului este *Revista de Muzicologie Interculturală* (Intercultural Musicology, 1999-2003, 5 volume), editată de Cynthia Tse Kimberlin și Akin Euba. În 1990, la Berlin, Max Peter Baumann, directorul Institutului Internațional de Studii Muzicale Comparative și Documentare (Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien Berlin, cunoscut ca IICMS), a instituit o nouă serie de cărți intitulate "Studii Interculturale de

Muzică". Până în anul 2016, au fost publicate 20 de volume de cercetări muzicologice comparative globale.

O consolidare a metodologiilor de cercetare contemporană a fenomenului interculturalității în artă oferă culegerea de articole editate de cercetătoarele Universităților din Marea Britanie (Cambridge), SUA și Australia – P. Burnard, E. Mackinlay și K. Powell: "The Routledge International Handbook of Intercultural Arts Research", publicată în 2016 în New York și Londra, vizând analize multidisciplinare în curs de dezvoltare în cadrul acestui domeniu nou de cercetare [172]. O viziune asupra muzicologiei interculturale și cercetării compoziției muzicale interculturale, în cadrul culegerii, oferă cercetătoarea Valerie Ross: „*Compozițiile interculturale* reprezintă expresii ale interculturalității (...) ele pot fi definite ca lucrări care conțin caracteristici compoziționale extrase din baza mai multor culturi. Acest fapt poate fi evidențiat prin formă și structură, componența instrumentală, implicarea interculturală și practica interpretativă a grupurilor participante. Compozițiile interculturale muzicale oferă perspective privind modul în care culturile muzicale se dezvoltă și se transformă prin explorările noilor armonii, genuri, orchestrări și interpretări" [172 p. 431-432]. V. Ross aderă la viziunea lui A. Euba și afirmă că muzicologia interculturală își conturează aria de cercetare apelând la domeniile muzicologiei istorice și etnomuzicologiei și poate fi descrisă ca un studiu academic al istoriei, teoriei și științei muzicale, care implică mai mult de o cultură**.** Prin prisma muzicologiei interculturale V. Ross caută să înțeleagă evoluția stilurilor și genurilor muzicale distincte, examinând funcțiile sociale, practice și estetice ale muzicii. Asemenea etnomuzicologiei, muzicologia interculturală observă nu doar creația muzicală în contextul cultural specific, ci își extinde orizontul pentru a examina modul în care grupurile culturale multiple interacționează și relaționează între ele.

Prin urmare, în timp ce muzicologia istorică în linii generale se referă la studiul muzicii occidentale, iar etnomuzicologia examinează culturile muzicale non-vestice prin etnografie și muzicologie comparativă, muzicologia interculturală își află originea în centrul discursului privind compoziția și practica interpretativă a muzicii interculturale ce aparține ambelor tradiții – occidentale și non-vestice (a se vedea:172).

În Uniunea Sovietică conceptul dialogului intercultural nu a fost investigat ca fenomen, cultura socialistă fiind privită unitar, cu legitățile proprii diferite de cea "burgheză", cercetările anterioare referindu-se la o analiză comparativă estetică (a se vedea N. Şahnazarova [160]) și la schimburile culturale în perioada sovietică, cele din urmă, însă având un caracter descriptiv. Interferențele culturale erau văzute ca trăsătură-simbol a artei socialiste, studiile ce abordau această tematică fiind realizate în cadrul unei ideologii de "comuniune" culturală a spațiului sovietic: "Naționalinîe vzaimosveazi – certa soțialisticeskogo iskusstva" (*Relațiile naționale* –

trăsătura artei socialiste), în: ”Sovetskaya muzîka” (*Советская музыка*, 1972, nr. 8, p. 2-23), or, deseori având un caracter peiorativ, etnocentrist, propagandist şi populist, după cum susţine cercetătorul V. Chiseliţă, „menite a subscrie evoluţia unei culturi etnice „minoritare” liniei directoare a altei culturi „majoritare” [28, p. 71]. Puţinele cercetări din muzicologia moldovenească cu referire la aspectele interculturale reflectă relaţiile culturilor învecinate, sau ”înfrăţite”, mai cu seamă sunt prezentate relaţiile cu Ucraina şi Rusia, printre acestea menţionăm monografia ce tratează subiectul relaţiilor muzicale dintre Moldova, Ucraina şi Rusia semnată de B. Cotlearov ”Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России” (*Din istoria relaţiilor muzicale ale Moldovei, Ucrainei, Rusiei*), Chişinău, 1982 [127] şi articolele semnate de L. Răileanu, I. Miliutina [142, 134] din culegeri cu titluri similare apărute atât la Chişinău – ”Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик” (*Relaţiile internaţionale ale artei RSSM cu culturile artistice ale republicilor înfrăţite*), 1982, cât şi la Kiev – ”Музыкальная культура братских республик СССР” (*Cultura muzicală a republicilor înfrăţite din URSS*), 1982, în Leningrad – ”Музыка и музыканты братских народов Советского Союза” 1972 (*Muzica şi muzicienii popoarelor înfrăţite ale Uniunii Sovietice*).

O relaţionare interculturală prezintă studiile etnomuzicologice din anii 1980-1990, ce abordează problematica folcorului minorităţilor din Republica Moldova, cu referire la muzica ucrainenilor – atât la nivel intraetnic (zonal), cât şi la nivel interetnic (internaţional) sunt prezentate articole realizate de I. Mironenco în ”Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: современность и традиция” (*Relaţii moldo-ucrainene în folclorul muzical: modernitate şi tradiţie*, Chişinău, 1988), sau ”Походження одного типу весільних пісень, записаних на Україні та в Молдавії” (*Originile unui tip de cântece de nuntă înregistrate în Ucraina şi Moldova*), în ”Народна творчість та етнографія” (*Arta populară şi etnografie*, 1979, nr. 6, p. 30-35), ”Музыкальные особенности местного фольклора” (*Specificul muzical al folclorului local*), în ”В земле наши корни: История, традиции и фольклор сел Дану, Каменкуца и Николаевка Глодянского района: Исследования и материалы” (*În pământ sunt rădăcinile noastre: Istorie, tradiţii şi folclor din satele Danu, Camencuţa şi Nicolaevca din raionul Glodeni*: Cercetări şi materiale, Chişinău, 1997), iar cercetătorul Gr. Bostan analizează aspecte tipologice ale folcorului moldovenesc, rusesc şi ucrainesc în ”Типологическое соотношение и взаимосвязь молдавского русского и украинского фольклора” (*Corelaţia tipologică şi interdependenţa folclorului moldovenesc, rus şi ucrainean*, Chişinău, 1985). Reflectarea corespondenţelor interculturale dintre folclorul moldovenesc şi cel evreiesc, la nivel intraetnic (zonal), este realizată de muzicologii Z. Stolear, G. Cocearova, V. Chiseliţă.

După prăbuşirea sistemului sovietic, în anii ’90, corespondenţele culturale sunt analizate printr-o prismă socio-politică de un alt vector. În perioada postsovietică, de tranziție din anii ’90-2000, anumite studii de analiză comparativă, realizate de cercetătorii autohtoni, care ar putea fi raportate la ramura cercetărilor interculturale, prezintă investigațiile interferenţelor interculturale diacronice, reliefând coduri şi arhetipuri, stileme genuistice şi tendinţe noi: V. Axionov [4-6, 8-9], E. Mironenco [137, 138], I. Ciobanu-Suhomlin [148], V. Galaicu [47, 48]. O altă perspectivă de manifestare a reflexelor interculturale sunt studiile etnomuzicologice şi bizantologice semnate de I. Mironenko, V. Chiseliţă [26-28], V. Galaicu [47-50], I. Ciobanu-Suhomlin [31], centrate pe abordarea interferenţelor din cadrul dimensiunii etnice – intraculturale, a celei etnice – interculturale, precum și a interferenţelor diacronice cu moştenirea culturală bizantină.

În prezent cercetarea dialogului intercultural în muzicologie capătă noi valenţe. Printre cele mai relevante studii interdisciplinare ce vizează metodologia studierii interferenţelor culturale se remarcă monografia cercetătoarei din Rusia A. Kaiak ”Metodologhiya issledovaniya kuliturnîh obmenov v muzîkalinom prostranstve” (Metodologia cercetării schimburilor culturale în spațiul muzical) [124]. Autorul expune bazele metodologice şi teoretice ale analizei aspectelor informativ-semantice ale interacţiunii muzicale, analizează laturile informativ-semantice ale interacţiunii culturilor muzicale din dinamică istorică şi contemporană (Europa de Vest, SUA, lumea musulmană şi cea rusă). Abordările comparativă şi semantică, cea cultural-antropologică i-au permis autorului să identifice diverse nivele de schimb informativ şi, în funcție de aceasta, caracteristicile limbajului muzical, elaborând posibilităţi de structurare şi organizare a formaţiunilor noi de coduri culturale muzicale. A. Kaiak relatează despre schimbul cultural prin informaţia muzicală între diverse civilizaţii şi societăţi etnonaţionale. Specificul culturii muzicale al acestora se analizează prin metode etnologice și etnomuzicologie ale studiului artelor, istorice, culturologice, semantice, ale teoriei civilizaţiilor şi a celei informaţionale. Este necesar de a menţiona că analiza muzicii în plan filosofico-informaţional şi comparativ a început a fi dezvoltată la mijlocul secolului al XX-lea, în anul 1973, la Paris este editată ”Teoria informaţiei şi perceperii estetice” de A. Moles [84], iar viziunea informaţională în muzică a fost cercetată de P. Shaffer şi I. Xenakis, în literatura rusă, la sfârșitul anilor ’80, de M. Aranovski, V. Ţukkerman, A. Sohor, A. Orlova, V. Holopova, V. Meduşevski.

Dialogul intercultural muzical reprezintă un sistem complex de interacţiuni la diferite nivele. Privit sub aspect fenomenologic, în calitate de proces de comunicare artistică, acesta poate fi studiat din perspectiva teoriei informaţiei şi a elementelor constitutive pe care le presupune. În baza teoriei informației, cercetătorul A. Bohanţov structurează modelul de

comunicare artistică specific pentru arta teatrală [21, p. 30]. Acest model transpus în contextul muzical, în viziunea noastră, capătă următoarea configuraţie:

Tabelul 1.4.

Aplicarea *Modelului de comunicare* în muzică		
1	Compozitorul, Interpretul = Emiţător (emitent)	– subiectul implicat în elaborarea (codificarea) realităţii artistice
2	Publicul, Interpretul = Receptor (destinatar)	– cel care percepe (decodifică) mesajul
3	Muzica, semantica = Mesaj (text)	– ceea ce este transmis în procesul comunicării, conţinutul combinaţiilor de semne şi coduri
4	Sintaxa muzicală, mijloacele tehnicile de expresie = Cod (convenţie)	– sistemul de semne utilizat, de natură lingvistică, sonoră, vizuală, gestuală etc., în funcţie de tipul de artă
5	Partitura, Interpretul = Canalul	– prin intermediul căruia este transmis mesajul

Oricare dintre aceste interacţiuni sau relaţii ar putea fi studiate sub aspectul dialogului intercultural: dialogul compozitor – interpret, compozitor – compozitor, muzică – public, muzică – muzică, aspectele perceptibilităţii muzicii contemporane şi analiza publicului receptor fiind reflectate în Capitolul III, iar aspectele de semantică şi sintactică muzicală, anumite particularităţi stilistice ale compozitorilor din Republica Moldova – în Capitolul IV. În naraţiunea muzicală polisemantică multiplele coduri şi mesaje luate în ansamblu (mai ales, în cazul unei creaţii ce implică teatrul liric ca mono-opera) formează o adevărată ”polifonie informaţională” (Roland Barthes), fiind induse în procesul componistic modern, precum menţionează M. Lobanova, drept ”polifonie a stilurilor” [129]. Această poli/invazie deseori este privită drept zgomot, desprinzându-se chiar o estetică a zgomotului „ (…) ca un cuib de albine, a cărui zgomot este asigurat de multitudinea de comunicaţii. Tot ceea ce este prezentat, tot ceea ce navighează, tot ceea ce este propagat este rezultatul comunicării. Nu există nici o moleculă de aer, care să nu vibreze azi, plină de mesaje, în acelaşi fel în care nu există nici o maşină sau gest sau sens care să nu fie nici vizibil, nici auzibil” după cum afirmă Edgar Morin [203, p. 43]. Anumite rezonanţe culturale în spaţiul polietnic din Republica Moldova depistează cercetătoarea R. Cleiman, operând cu categoriile-cheie teoretico-metodice de ”spaţiu de rezonanţă” şi ”codul

cultural-european". În viziunea autoarei, spaţiul de rezonanţă presupune un context istoric şi cultural, care, într-un fel sau altul, răspunde unui cod cultural; la rândul său, termenul "cod cultural" reprezintă o combinaţie specifică de semne, simboluri, straturi semantice, purtătorii cărora sunt reprezentanţii unei anumite mentalităţi etnice [126, p. 76].

În procesul studiului dialogului intercultural un loc aparte îi revine metodelor de cercetare etnomuzicologice. Expresie vie a unui limbaj specific de comunicare, aflat sub imperiul unor necesităţi de natură socioculturală, spirituală, economică, politică etc., folclorul muzical se pretează unui intens proces de relaţionare interculturală, atât la nivel intraetnic (zonal), cât şi la cel interetnic (internaţional), în conformitate cu statutul lui ontologic de „sistem deschis", afirmă V. Chiseliţă [28, p. 69].

Cercetătorul întrevede rezonanţe interculturale în muzica tradiţională de dans din Moldova şi Bucovina, remarcând complexul cultural sincretic numit joc popular. Referindu-se, mai cu seamă, la melodiile cu denumiri ca "Bătuta", "Ruseasca", "Hangul", "Cozacul", V. Chiseliță afirmă că diversele titulaturi reflectă diferite ipostaze semantico-funcționale ale tipului de bătută în practica coregrafică tradițională din Bucovina și Basarabia, având corespondențe pertinente și în tipologia zonală din Maramureș, Transilvania și alte arii [28, p. 73]. Mai mult, cercetătorul extinde aria de cercetare interculturală, lărgind cadrul epistemologic de abordare a tipologiei muzicii de dans autohtone și concluzionează în studiul "Rezonanțe ale dialogului cultural european și probleme de clasificare a muzicii tradiționale de dans din Moldova/Basarabia și Bucovina", că „dimensiunea dialogului cultural european constituie o premisă metodologică, dar și un aspect important în abordarea muzicii folclorice, (...) având o influență semnificativă asupra structurii și diversității tipologice a sistemului de genuri al muzicii tradiționale de dans din Moldova/Basarabia și Bucovina" [26, p. 39]. Cercetătorul conchide că „prin asimilarea și re-elaborarea unei largi serii de modele de rezonanță occidentală, sistemul tipologic al muzicii tradiționale de dans s-a îmbogățit progresiv cu elemente noi, printre care "Polca", "Cracoveacul", "Cadrilul", "Galopul", "Vengherca", "Valsul", "Mazurca", "Padespani", precum și cele de ciclu binar și de Suită" [26, p. 39]. În articolul "Rezonanţe culturale evreieşti în muzica tradiţională de dans din Moldova şi Bucovina" etnomuzicologul V. Chiseliță susține că „un gen de „textualitate interculturală" bazată pe împrumuturi, influenţe, adaptări, pe producţii hibride şi pe diverse forme de metisaj îşi va face un loc tot mai sigur în repertoriul muzicilor tradiţionale. În hibridizarea genuistică, în caracterul bi-muzical (a unor specii precum husin, şaier sau freilih) muzicologul remarcă două dintre consecinţe majore ale globalizării culturale regionale: influenţa contactelor interetnice şi imixtiunea modelelor culturale europene. [27, p. 97]. În globalizarea cultural regională V. Chiseliţă remarcă două tipuri de pluralism cultural: 1) – un pluralism local,

zonal sau regional, produs de contactele endogene, specifice comunităţilor etnice învecinate sau conlocuitoare şi 2) – un pluralism european, produs de contactele exogene, specifice comunităţilor culturale îndepărtate, având un caracter trans-regional, transnaţional şi transfrontalier [27, p. 98].

Relaţiile interculturale în muzicologie la nivel praxiologic, de analiză a lucrărilor muzicale propriu-zise, sunt strâns legate de conceptul intertextualităţii, împrumutat din domeniul filologiei.

În ”Studii muzicologice” de V. Axionov este abordată problematica intertextului transpusă în domeniul muzicologiei, „textul este tratat atât în sens restrâns (orice discurs literar fixat prin scriere), cât şi în cel larg (orice conexiune a semnelor şi semnificaţiilor verbale sau non-verbale, de exemplu, textul unei opere muzicale) drept un sistem semantic funcţional” [6, p. 33-34]. Referindu-se la noţiunile de poli- şi metastilistică în muzică și remarcând gradul de persistență a legăturilor intertextuale, V. Axionov face o diferenţiere, menţionând că „lucrările metastilistice nu cuprind un aşa număr impunător de legături intertextuale ca cele polistilistice (…) fenomenelor metastilistice fiind specifice frecvenţa mai rară a apariţiei textelor sau a lexemelor străine modificate, cât şi dominarea unităţii stilistice a elementelor componente asupra contrastului între ele” [6, p. 37]. În opinia lui V. Axionov, „cele mai răspândite metode de lucru cu intextul sunt citarea, imitarea, asimilarea şi transformarea” [6, p. 36], intextul în acest caz este tratat drept instrument al intertextualității, ca sinonim al intertextului. Autorul diferenţiază funcţiile intertextului în semantică şi sintactică: „Cea mai importantă funcţie sintactică este una constructivă şi logică servind la coeziunea textului. Funcţiile semantice sunt formulate mai amplu şi mai consecvent de către filologi în felul următor: funcţiile expresivă, de apelare, poetică, referenţială şi metatextuală. Funcţia expresivă constă în majorarea expresiei discursului graţie includerii, de exemplu, a unui citat sugestiv. Funcţia de apelare este adresată acelui recipient care cunoaşte sensul împrumutului. Funcţia poetică este înţeleasă ca una ludică, cu implicarea nuanţei distractive pe care în muzică o ilustrează, de exemplu, quodlibet-ul sau alte specii de parodii. Funcţia referenţială apelează la pretext, la activizarea memoriei asociative. Funcţia metatextuală se realizează în procesul de comparare a discursului final cu sursa generatoare” [6, p. 36]. Tehnica tehnicilor – polistilistica – este parte a esteticii postmodernului. În polistilistică este foarte importantă autoritatea textului, procedeele tehnice ale scriiturii fiind citatul, adaptarea (variaţiuni), colajul și aluzia. Conform teoriei polistilistice muzicale, elaborate de A. Schnittke şi dezvoltate de K. Stockhausen, se desprind două procedee – colaj şi simbioză (ori simbiotic şi sintetic), ce acţionează prin juxtapunere şi interpătrundere. Aceleaşi procedee sunt caracteristice conceptului de intertextualitate din critica modernă. Polistilistica şi

intertextualitatea, în viziunea noastră, deşi sunt concepte diferite, nu sunt totuși şi antitetice, ci mai curând derivate una din cealaltă. Aplicat în muzicologie, conceptul de intertextualitate acţionează drept un procedeu al polistilisticii, polistilistica având un sens mai larg, de imixtiune a diverselor stiluri componistice (generale şi individuale). Spre exemplu, un studiu care ar putea fi raportat la dimensiunea dialogului intercultural, implicit la manifestarea reflexelor interculturale în creațiile compozitorilor din Republica Moldova, prezintă muzicologul E. Nagacevschi, care reflectă tema spaniolă în creaţia lui Vladimir Ciolac, cu referire la ciclurile ”Folia” şi ”Patru sonete” pe versuri de Lope de Vega, interpretate în cadrul FIZMN, 2011 [85, p. 49-55]. Cu toate că problematica dialogului intercultural, implicit aspecte ale intertextualităţii, constituie un câmp nou de investigare ştiinţifică pentru muzicologia din Republica Moldova, acestea, însă, sunt tot mai mult abordate în arealul autohton de cercetătorii din domenii aferente, ceea ce atestă studiile recente în literatură, teatrologie şi filmologie (A se vedea: A. Grati [65, p. 60-64], [66, p. 6-13]; A. Ghilaș [58, p. 104-111], [59, p. 119-120], [60, p. 179-185], [61, p. 288-293]; V. Ghilaș și A. Ghilaș [62, p. 146-156]; D. Butucioc [24, p. 146-150], [25, p. 145-150]; D. Olărescu [91, p. 87-93] ș.a.).

III. *Festivalizare și Festival Internațional „Zilele Muzicii Noi”*. În pofida situației lacunare din muzicologia moldovenească privind studiile de amploare atât ale FIZMN, cât și ale problematicii festivaliere, anumite aspecte ale temei de cercetare au fost reflectate în cercetările internaţionale vizând așa-numitul fenomen al festivalizării: sub aspect de perceptibilitate şi imagine propagată a muzicii contemporane – S. Heilgendorff [197], studii ale predestinaţiei festivalurilor, ca fenomen aferent globalizării și de festivalizare a culturii – A. Bennett, J. Taylor, I. Woodward [170], J. Jordan [200], Y. Laville [243], O. Ronström [244]; de analiză a reţelei de festivaluri în spaţiul european – A.-M. Autissier [235]; interacţiunea cu sfera spaţiului cultural public şi media G. Delanty, L. Giorgi, M. Sassatelli [180], S. Frank, S. Roth [185]; din perspective de management şi politici de participare – R. Derrett [182], R. Robinson [218].

Viaţa concertistică şi festivalieră, implicit şi a FIZMN, este puţin reflectată în studiile ştiinţifice, fiind relatată preponderent în articole publicistice, cronici și interviuri. De vreme ce până în anii ’90 am fost lipsiți de un festival de muzică nouă autohton, publicațiile la această temă se referă la viața festivalieră din spațiul sovietic: E. Tcaci, ”Sărbătoare a muzicii: despre Zilele muzicii sovietice în Moldova”, în: Nistru, 1970, nr. 1, p. 158-160; ”Un for al muzicii şi prieteniei: Festivalul Internaţional de Muzică Contemporană de la Moscova”, cu participarea reprezentanţilor din Moldova, în: Nistru, 1981, nr. 11, p. 154-158.

Printre publicațiile în reviste științifice de profil cu privire la edițiile de debut a FIZMN se pot menţiona două cronici ale Festivalului apărute în revista științifică a IPC AŞM ”Arta” (1994,

1992) la compartimentul ”Cronica vieții culturale”, semnate de I. Păcuraru și E. Nagacevschi [92, 86], acestea însă având un caracter descriptiv; pe de altă parte, este necesar să remarcăm revista ”Sud-Est” (1994), în care a fost publicat articolul ”Ieșind din cercul vicios al izolării” de V. Axionov, de un aspect științific și analitic complex [10]. Cu toate că autorul recunoaște că nu-și propune să generalizeze și să trateze exhaustiv întreaga gamă de fenomene ale FIZMN, muzicologul constată, încă de la primele ediții ale Festivalului, „importanța acestei manifestări ca modalitate eficientă de ieșire a culturii muzicale de la noi din cercul vicios al izolării” [10, p. 91]. Pe lângă o privire de ansamblu a ediției a IV-a a Festivalului, muzicologul oferă o apreciere și apartenență stilistică creațiilor sonorizate în cadrul FIZMN, aducând o privire critică atât asupra sistemului mijloacelor de expresie ”oarecum în urmă” a creației muzicale autohtone (cu unele excepții) față de realizările muzicii din Occident, cât și cu privire la lucrările semnate de autorii din străinătate – ”Trei mișcări pentru pian și orchestră” de Jan Baud, ”Beatus Ille” de Edmundo Eckart, ”Estampo I de Francesc Taverna-Bech, fiind apreciate drept „opusuri de o calitate îndoielnică”, „marcate de eclectism”, „cu pretenție la titulatura de *muzică nouă*”, sub semnul critic situându-se și ”SINeu-PHONIA Cernobîl” de Nicolae Brânduș [10, p. 90]. Un aspect esențial al articolului semnat de V. Axionov, spre deosebire de numeroasele cronici apărute ulterior, îl constituie realizarea unei contextualizări a Festivalului în debutul articolului, unde muzicologul compară evoluția, sau mai curând, stagnarea proceselor muzicale autohtone din perioada postbelică versus procesul muzical din spațiul cultural al țărilor vest-europene.

Constatăm astfel că Festivalul a beneficiat de o tratare fragmentară, de cele mai multe ori cu caracter descriptiv, rezumându-se la o trecere în revistă a programului FIZMN în cronici și interviuri apărute în ziare și reviste cu caracter publicistic (Lista completă în Note, Capitolul 1)[12], cu toate acestea publicațiile respective au avut o importanță deosebită în reconstituirea cadrului istoric general al evoluției FIZMN, constituind mărturii ale unor aspecte ce țin de perceptibilitatea muzicii noi de publicul autohton, impresii ale compozitorilor și muzicologilor privind creațiile interpretate și edițiile concrete ale Festivalului.

Totodată, inițierea unor studii complexe, de analiză comparativă devine practic o misiune dificilă, condiționată fiind de: lipsa unei arhive specializate de partituri și a fonotecii FIZMN; lipsa unor date statistice și a catalogării creațiilor interpretate și a compozitorilor participanți; irelevanța informației din caietele-program (deseori fiind confuză sau chiar omisă cu referire la interpreții creațiilor); faptul intervenirii unor schimbări în program, sau chiar excluderea unor lucrări menționate (spre exemplu pentru întocmirea *Profilului repertorial a ansamblului Ars Poetica* în cadrul FIZMN 1991-2016 din Anexa 2 a fost necesară consultarea și verificarea cu dirijorul formației O. Palymski). În acest sens, în folosul cercetării, pentru a sistematiza și a

suplini anumite lacune informaționale, au servit *Indexul compozitorilor și interpreților* (pentru perioada anilor 1991-2001) realizat de I. Ciobanu-Suhomlin în caietul-program a Festivalului din anul 2001 și *Repertoriul general al creaţiei muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)* [30], în care sunt prezentate date exacte privind anul compunerii, apartenența genuistică și componența interpretativă ale creațiilor muzicale. În cercetarea de față am extins segmentul temporal de catalogare sistematizând în Anexa 1 *Indexul compozitorilor moldoveni şi creaţiilor sonorizate în cadrul FIZMN* pentru perioada anilor 1991-2016.

Cercetări ştiinţifice ale FIZMN din Republica Moldova, ca un fenomen complex cu o problematică amplă (ce implică aspecte de perceptibilitate, promovare, interacţiuni culturale), au fost realizate de subsemnata autoare [11-18]. Teza de față continuă investigarea inițiată de doctorandă în teza de licență cu titlul *Concepția modernă a monooperei Ateh, sau revelațiile prințesei khazare de Ghenadie Ciobanu*, susținută în 2006, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Remarcăm că adresarea la problematica dialogului intercultural muzical, de festivalizare și art-management a FIZMN, precum și abordarea creațiilor reprezentative selectate a fost argumentată de lipsa unor studii la moment (cu excepția articolului semnat de I. Ciobanu-Suhomlin *„Ateh ili otcroveniya hazarskoi prințesî". Personaj culitovogo romana na moldavskoi ștene. În: Codrî, Chișinău, nr. 3-4, p. 238-256*), investigațiile aspectelor și creațiilor sus-numite fiind realizate în premieră. Este de menționat faptul că ulterior au apărut și cercetări ale muzicologilor autohtoni E. Mironenco , I. Ciobanu-Suhomlin, V. Tcacenco[13].

1.4. Concluzii la Capitolul 1:

La finele studierii configuraţiei retrospective a cercetărilor dialogului intercultural în contextul muzical concluzionăm:

1. Schimbările radicale ce au avut loc în sfera politică, ideologică şi culturală în spaţiul est-european la finele secolului al XX-lea - începutul secolului al XXI-lea, precum desființarea Uniunii Sovietice, deschiderea circuitului valoric între Est şi Vest, au contribuit la deblocarea canalelor de comunicare interculturală.

2. În contextul noii gândiri interculturale, termenul *dialog intercultural,* definit și promovat de Consiliul Europei, a fost introdus în circuitul ştiinţific de către cercetătorii M. Rey, P. Dasen și C. Perregaux. Totodată, pentru a explica conceptul dialogului intercultural muzical și a evidenția particularitățile acestuia, au fost analizate noțiunile de *cultură, comunicare şi educaţie interculturală*, de *interculturalitate și dialog intercultural.* Această investigare complexă demonstrează caracterul științific inovator și interdisciplinar al tezei curente.

3. Conceptul culturii deseori este identificat cu cel al comunicării, fiind privit drept un mijloc de transmitere şi schimb de valori, idei, produse culturale şi informaţionale. Cultura și comunicarea vizează problematica unei noi discipline de sinteză – *comunicarea interculturală*. Din punct de vedere istoric, cultura a fost abordată din mai multe aspecte, conceptul căpătând diverse încărcături semantice, a evoluat în funcţie de perspectiva de cercetare: cea antropologică, sociologică, psihologică, axiologică, filosofică, simbolică sau informaţională. Intensificarea schimburilor pe toate planurile, condiţionată de transformările geopolitice, sociale, economice, culturale şi tehnologice, prefigurează o nouă fază a dezvoltării matricei culturale a societăţii postmoderne, de reconfigurare a universului cultural – în tranziţia de la „paradigmă disjunctivă" spre o „paradigmă conjunctivă". Noua paradigmă conturează o viziune complexă şi dinamică, de reorientare a focusului spre interculturalitate**.**

4. Cercetarea fenomenului interculturalităţii este privită drept una dintre problemele fundamentale ale contemporaneităţii, investigarea empirică şi teoretică a obiectului epistemic „interculturalitate" fiind orientată preponderent pe interferenţele şi interacţiunile între comunităţi şi civilizaţii, reprezentând un sistem complex de interacţiuni la diferite nivele: educaţional, psihologic, cultural, informativ, semantic etc. Odată cu expansiunea fenomenului de globalizare, interculturalitatea își redefineşte contururile – din sfera educației și pedagogiei interculturale, promovate de SUA în perioada celui de al Doilea Război Mondial, în anii '40-'50, în vederea atenuării conflictelor interetnice și interrasiale, și dezvoltate intens în contextul migraționist în Franța și Canada în anii '70-'80 – în sfera cercetărilor științifice interdisciplinare, evoluând de la logica de tip mono-, multi-, trans-, spre o viziune de tip inter-, axându-se pe dialog intercultural, un concept operativ şi convergent.

5. Dialogul intercultural reprezintă un obiect de studiu important în cercetările interdisciplinare din contemporaneitate. Formularea și promovarea acestui concept a cunoscut un traseu evolutiv complex, condiționat de schimbarea paradigmei culturale, care a implicat reorganizarea metodologiei şi a practicilor ştiinţelor favorizând o extindere a registrului ştiinţelor, o deschidere interdisciplinară/intertextuală, DI reprezentând un sistem complex de interacţiuni la diferite nivele.

6. În urma analizei istoriografiei temei de cercetare s-a ajuns la concluzii privind direcţiile de cercetare a dialogului intercultural în arta muzicală. Astfel, principalele abordări ale perspectivei interculturale cuprind atât aspectul analitic – în prezentarea contextului istoric, politic, economic, social, cât şi cel praxiologic – relevând rezultatul impactului DI în creaţii muzicale concrete. În analiza discursului muzical, metoda interculturală, colaborând cu metodele semiologiei şi semioticii muzicale, rezidă în depistarea reflexelor interculturale, detectabile la nivelele:

• sintactic, prezentând perspectiva interioară – de realizare, ce vizează arhitectonica întregii construcţii;

• semantic, prezentând condiţia exterioară – de percepere, ce cuprinde atât dimensiunea conceptuală, conţinutul ideatic şi imagistica creaţiei muzicale analizate, cât şi condiţia estetică de receptare.

7. Privit sub aspect fenomenologic de receptare, în calitate de proces de comunicare artistică, dialogul intercultural muzical poate fi studiat din perspectiva teoriei informaţiei şi a elementelor constitutive pe care le presupune. În baza teoriei informației, am structurat modelul de comunicare artistică transpus în contextul muzical.

8. Analiza studiilor semnate de C. Cucoș cu privire la principiul abordării interculturale a permis implementarea coordonatelor sincronic-diacronic în analiza DI muzical. În acest context, se conturează următoarele dimensiuni de manifestare ale DI, traiectorii posibile de analiză comparativă atât a Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi,* cât şi a creaţiilor muzicale reprezentative:

- în sens culturologic, pe orizontală – implică diverse spaţii geografice;
- coordonatele sincronic-diacronic, pe verticală – vizează dimensiunea cultural-istorică, începând de la perioada preistorică până la cea postmodernă;
- registrele semantic şi sintactic – vizează dimensiunea arhetipală, aspectele meta-stilistice, stilemele caracteristice.

9. În Republica Moldova nu s-au efectuat studii ce ar viza dialogul intercultural manifestat în contextul muzical, în special axate pe muzica contemporană, iar fenomenul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, în complexitatea proceselor de interacțiune, în mare parte, a rămas în afara atenţiei cercetătorilor autohtoni.

La etapa analizei gradului de investigare a problematicii circumscrise în teza de doctor și în rezultatul sintetizării informației științifice privind fenomenele dialogului intercultural muzical, de festivalizare, implicit a festivalurilor de muzică nouă și a FIZMN din Republica Moldova, a fost elaborat **scopul cercetării** care vizează analiza complexă a dialogului intercultural muzical din cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, prin relevarea rolului acestuia în evoluţia gândirii componistice și reliefarea impactului exercitat asupra artei muzicale autohtone. În vederea realizării acestui scop, au fost formulate **obiectivele investigației:**

- stabilirea reperelor teoretice (conceptuale şi metodologice) de cercetare interculturală în muzica contemporană;
- structurarea conceptului „interculturalitate” şi a terminologiei asociate;
- determinarea vectorilor şi mecanismelor dialogului intercultural în cadrul FIZMN;

- reconstituirea traiectului şi dimensiunilor spaţiale ale Festivalului;
- relevarea impactului dialogului intercultural din cadrul FIZMN asupra creaţiei componistice din Republica Moldova;
- depistarea şi determinarea reflexelor interculturale în creaţiile selectate.

În rezultatul studiului situației în domeniul de cercetare, a surselor bibliografice și a metodologiei aferente, s-a constatat necesitatea stringentă de a elabora o analiză complexă a fenomenelor dialogului intercultural muzical și festivalizării, precum și a studiului interacțiunii și impactului acestora în câmpul muzicii noi din Republica Moldova. Constatarea în cauză a permis identificarea unui imperativ ce impune soluționarea **problemei ştiinţifice importante** care constă în: identificarea și analiza principalelor aspecte ale dialogului intercultural muzical din cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* în contextul postmodernității şi impactul acestuia în dezvoltarea muzicii contemporane din Republica Moldova.

Direcţiile de soluţionare a problemei ştiinţifice se sprijină pe abordarea interdisciplinară a subiectului investigat, prin: a) iniţierea unei direcţii noi de cercetare axată pe dialogul intercultural muzical, care va determina definirea şi structurarea în contextul muzical contemporan a conceptelor de *interculturalitate* și *dialog intercultural*; b) investigarea problematicii festivaliere va permite introducerea în circuitul științific muzicologic din Republica Moldova a conceptului de *festivalizare* și relevarea aspectelor particulare, comune și distincte ale festivalurilor de muzică nouă internaționale, coroborate cu realitățile instaurării și desfășurării FIZMN în Republica Moldova; c) analiza dialogului intercultural muzical din cadrul FIZMN va revela evoluția și etapizarea festivalului, va permite determinarea vectorului stilistic și arealului cultural de reprezentare, elucidarea unor spații culturale (școli componistice) de o influență proeminentă, a noilor curente și tendințe pătrunse în cadrul festivalului; d) depistarea și cercetarea reflexelor interculturale în creațiile reprezentative semnate de compozitorii din Republica Moldova și lansate în cadrul FIZMN, va demonstra aplicarea metodei interculturale de cercetare, a impactului dialogului intercultural asupra creației muzicale academice din Republica Moldova sub aspectele emancipării limbajului componistic, a reînnoirii genuistice și stilistice, a lărgirii spectrului imagistic, tematic și estetic.

2. FESTIVALUL INTERNAȚIONAL *ZILELE MUZICII NOI* DIN REPUBLICA MOLDOVA: TRASEUL ISTORIC, SPAȚIILE CULTURALE ANTRENATE ȘI EFECTIVUL INTERPRETATIV

2.1. Premisele apariţiei şi evoluţia Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*

Odată cu sosirea noului mileniu, o serie de evoluţii precum globalizarea, integrarea, extinderea UE, apariţia noilor mijloace de comunicare şi mass-media, creşterea controverselor cu privire la identitate şi la sistemul de valori, au revendicat fenomenul interculturalităţii, care a îmbrăcat dimensiuni noi şi a lansat concepte precum *societate interculturală, dialog intercultural, multiculturalitate, transculturalitate* ş.a. Un rol important în cadrul diversităţii culturale mondiale îl deține arta și muzica – fiind „o şcoală de identitate şi universalitate", precum opiniază Antonio Perotti: „Arta este mediul ideal de comunicare şi participare, este un mijloc sigur de acces la descoperirea, recunoaşterea şi aprecierea diferitelor culturi. Muzica pare a fi un mijloc ideal de promovare a unei atitudini de receptare a culturilor şi a schimburilor culturale intelectuale. Cultura muzicală la nivel european şi mondial facilitează procesul de identificare. De peste o mie de ani, muzica – parte integrantă a culturii omenirii, a făcut o contribuţie considerabilă la unitatea culturală şi la diversitatea popoarelor din Europa (...) mai mult, prin limbajului său universal, muzica este un instrument eficient al interculturalităţii" [213, p. 64].

Dialogul intercultural prin artă este tratat de UE drept un instrument important, care ar facilita integrarea noilor ţări. În această direcție se inițiază cercetări, inclusiv ale dimensiunii festivaliere propagate pe arealul european, festivalurile fiind tratate drept factor de fortificare a diversităţii culturale: „artiştii, muzicienii, poeţii, scriitorii, regizorii, actorii şi intelectualii europeni ar putea construi poduri între ţările Europei, între naţiuni şi culturi, între ele" [250].

În sfera muzicii, dialogul intercultural, mobilitatea artistică şi promovarea transfrontalieră a valorilor culturale, află un teren propice în diverse întruniri artistice internaţionale şi naţionale. Relevarea manifestării DI în contextul muzicii contemporane poate fi realizată prin abordarea acesteaia în *evenimentele fixe* – precum sunt festivalurile, concursurile internaţionale, şi *mobile* – în concerte periodice, master class-uri şi recitaluri susţinute. În câmpul muzii noi, un important palier de relevare a DI, inclusiv grație continuității și a manifestării pluridimensionale, aparține îndeosebi festivalurilor. Considerat "pod între culturi", festivalul presupune plasarea propriei culturi într-un context mondial, totodată presupunând confruntarea ei cu un context multicultural, iar aceasta o face să se deschidă spre diverse universuri de simţire şi gândire [216, p. 38].

Prin intermediul festivalurilor de muzică contemporană, care au oferit o platformă deschisă pentru dialogare sau/și confruntare a tendințelor muzicale din diferite spații culturale, fenomenul muzicii noi a contaminat întreg mapamondul. Procesul de sondare a festivalurilor era comun pentru toată Europa, conturând o întreagă direcţie festivalieră de împânzire şi de extindere a reţelei de muzică contemporană. Cu timpul, pilonii-faruri ce radiau muzica nouă, precum sunt Festivalurile de prestigiu cu tradiţii îndelungate: *Toamna Varşoviană* (Polonia, 1956), *Festival d'Automne* (Paris, Franţa, 1972), *Huddersfield Contemporary Music Festival* (Marea Britanie, 1978), *Wien Modern* (Viena, Austria, 1988), au depăşit barierele cultural-geografice. Cercetătorii menţionează extinderea intensă a fenomenului, începând cu anii '80, *o festivalizare a lumii,* favorizată de căderea cortinei de fier, iar după anul 2000 – o largă diversificare a direcţiei festivaliere de muzică contemporană, cu o pluritate de ramificaţii după specificitatea aliajului de practici şi tehnici artistice: Festivaluri de muzică electronică, Festivaluri de art-performance etc. (Am elaborat *Lista* celor mai importante festivaluri de muzică nouă din Europa, Anexa 4). Fenomenul festivalizării capătă amploare, în acelaşi timp generând procese antitetice în evoluția sa, cercetătotul O. Ronström conchide: „Ca şi multe alte fenomene în lumea post-modernă, hipercapitalistă, festivalul este constituit dintr-o structură dihotomică, de unire şi de separare în acelaşi timp. La un nivel sunt forţele de omogenizare, globalizare şi formatare, iar la celălalt – de diversificare şi localizare. Deoarece tot mai multe fenomene sunt incluse, complexitatea la un nivel scade, iar la celălalt nivel creşte. Pe de o parte accentele sunt puse pe amestecuri, bricolaj, eclecticism, interacţiuni, estompând categoriile de gen, iar pe de altă parte acestea se deplasează spre o purificare şi reificare de forme şi stiluri expresive, în scopul de a produce mesaje rapide, succinte şi clare, un prim efect al festivalizării poate fi descris ca o luptă pentru cea mai mare impresie posibilă în cel mai scurt timp posibil (Bauman 1994). Festivalurile reprezintă, de asemenea, o arenă puternic globalizată care expun deseori muzica locală în strânsă conexiune cu identităţile culturale specifice" [219, p. 2].

Reconstituirea punţilor interculturale, a căilor de pătrundere a influenţelor vest-europene în arealul est-european al țărilor postsovietice a fost posibilă după căderea cortinei de fier. „Desfiinţarea Uniunii Sovietice, lichidarea sistemului de ţări socialiste europene a deschis poarta globalizării procesului cultural artistic – menţionează muzicologul V. Axionov – (...) primii paşi pe această cale au fost marcaţi de deschiderea circuitului valoric est-vest. Deblocarea canalelor de comunicare, intensificarea contactelor muzicienilor din arealul ex-sovietic (inclusiv Republica Moldova) cu colegii lor din străinătate – toate acestea au început să se manifeste la acea etapă a evoluţiei muzicii universale, numită postavangardism" [7, p. 10-11]. În Republica Moldova, se intensifică contactele şi schimburile cu ţările vecine, inclusiv accesul muzicii şi al partiturilor din

România, dar şi al altor muzici venite din exterior, aceste canale de infiltrare de obicei fiind forate prin intermediul festivalurilor.

Astfel, în contextul mutațiilor de la sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI se conturează una dintre premisele apariției FIZMN în Republica Moldova – și anume a fenomenelor de *globalizare* și *festivalizare*.

Intensificarea procesului de festivalizare în Republica Moldova este argumentată de un șir de premise istorice, socio-politice și culturale care au condiționat și fondarea FIZMN:

- în plan exterior, internațional, vizând extinderea și intensificarea proceselor de:

1) *globalizare* și *festivalizare*;

2) *postmodernitate,* facilitată de lichidarea Zidului Berlinului și căderea Cortinii de Fier, generând

- pe plan interior, local, tendințe de internaționalizare: *sincronizare* și *integrare*.

În peisajul cultural chișinăuian s-au încadrat organic mai multe festivaluri muzicale internaţionale: cu tradiții îndelungate – *Mărţişor* (1966) și o serie de festivaluri relativ tinere, lansate după *perestroikă* – *Invită Maria Bieşu* (1990), *Zilele Muzicii Noi* (1991), *Ethno-Jazz Festival* (2002), FIZMN fiind singura manifestare de propagare şi valorificare a creaţiei muzicale academice contemporane profesioniste.

Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi* a fost fondat în 1991 la inițiativa compozitorului Ghenadie Ciobanu, Preşedinte al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din Republica Moldova în anii 1990-2012. Creația muzicală academică moldovenească, anterior fondării FIZMN, își găsea exprimare în plan local în limitele unei monoculturi sovietice[1], manifestată la Congresul Compozitorilor din Moldova (desfășurat o dată la patru ani) și plenarele Uniunii Compozitorilor din RSSM (o dată în doi ani), la Concursul republican al compozitorilor juniori (anual din ’80), sau cu ocazia unor treceri în revistă locale și unionale (concerte, concursuri de interpretare, serate și reuniuni de creație, întâlniri muzicale etc.). Cu atât mai mare a fost responsabilitatea și rolul instaurării unui festival de muzică nouă în contextul noii Republici, independente. „Festivalul Internațional de Muzică Contemporană într-o astfel de parte a Europei, menționează compozitoarea română V. Dinescu (naturalizată în Germania), are o semnificație mai mare în prezent decât multe alte festivaluri de orientare similară care a început să se răspândească în întreaga lume. Dificultatea evenimentelor noi de acest tip este în capacitatea de a se concentra pe o dimensiune specială a câmpului infinit (vast) de muzică nouă, în scopul de a construi un sens în viitor – un motiv pentru a-i oferi o viață muzicală lungă festivalului în sine” [181, p. 25].

Această misiune, deloc ușoară, a fost asumată, pe deplin, de fondatorul FIZMN – Ghenadie

Ciobanu. Spirit inovator, în ipostaze multiple de compozitor, dirijor, interpret, pedagog, organizator și inițiator a unei serii de proiecte de muzică contemporană, Gh. Ciobanu se definește printr-o febrilă căutare a unei noi viziuni artistice şi estetice imprimate creației muzicale din Republica Moldova. În contextul permutărilor socio-politice ale anilor '90, a acutizării stagnării proceselor de reînnoire stilistică şi genuistică a creației autohtone, fondarea FIZMN a reprezentat atât materializarea căutărilor lui Gh. Ciobanu, a ideilor de modernizare, sincronizare și internaționalizare, cât și a unui deziderat al componisticii din Republica Moldova. Personalitate artistică marcantă, Gh. Ciobanu, în esență, a deschis calea unei experimentări care a fundamentat o întreagă direcție, de muzică nouă moldovenească, a cărei importanță se va vădi odată cu desfășurarea FIZMN. Distinsul compozitor Gh. Ciobanu, prin contribuția sa esenţială la edificarea şi propagarea principalelor obiective ale festivalului, prin aportul considerabil, organizatoric şi artistic, la desfăşurarea FIZMN din Republica Moldova, s-a afirmat drept un adevărat promotor al fenomenului muzicii noi. Profesorul Nicolae Brînduș (România) apreciind activitatea lui Gh. Ciobanu menționează „Domnia sa a strălucit prin talent, profesionalitate și inițiative deosebite sub toate planurile. Domnul Ghenadie Ciobanu este un distins compozitor ale cărui lucrări s-au afirmat cu autoritate în viața muzicală românească și a cărui prezență în muzica nouă contemporană este o certitudine" [95, p. 8]. În susținerea promovării fenomenului muzicii noi și stimulării creației muzicale contemporane academice din Republica Moldova, de Gh. Ciobanu au fost inițiate Clubul *G. Enescu* (în cadrul căruia, în '90, se realizau audiții ale muzicii noi, prezentări și prelegeri) și Concursul compozitorilor și muzicologilor (desfășurat anual).

Manifestare ce a demarat în condiţiile tranziţiei postcomuniste de Est şi, totodată, pomenindu-se în convalescenţa tendințelor postmoderne din Vest, Festivalul a trebuit să-şi declare orientarea spre modern/contemporan, rezumând în mod avansat acele etape şi transformări curente ce au frământat întreaga Europă.

Lacunele informaționale precum şi eliberarea de sub cătuşele (auto)cenzurii (mai mult de mentalitate prin ostilitatea faţă de experimentele din „exterior") ce au constrâns spaţiul ex-sovietic, au generat o atmosferă de avânt spre nou şi sete a tot ce a fost decupat din viaţa şi conştiinţa culturală, privată până atunci de anumite libertăți de gândire și reprezentare. „În ţările aşa-zisei democraţii populare, consemnează compozitorul V. Zagorschi, chiar de pe timpurile celei mai active presiuni ideologice a Sovietelor începe un proces de autentică înflorire a avangardei europene în muzică. E de ajuns să ne amintim de faimoasele festivaluri de toamnă din Polonia de pe timpuri. Desigur, mai modest, dar şi la noi s-a resimţit efectul stimulator al „fructului oprit". Marea noastră, a basarabenilor, neşansă a constat în imposibilitatea de a ne promova realizările pe plan internaţional. Ne aflăm permanent într-o izolare aproape perfectă

graţie politicii Moscovei (interesată în primul rând să propage creaţia compozitorilor moscoviţi care, de altfel, dispuneau de toate mijloacele dorite – orchestre şi interpreţi de cea mai înaltă clasă, tehnică de înregistrare dintre cele mai moderne, legături directe cu străinătatea, autoritatea tradiţională de centru cultural al întregii uniuni)" [110, p. 152]. Astfel, în comparaţie cu tradiţiile seculare ale renumitelor şcoli din alte ţări, parcurgerea etapelor de (r)evoluţie muzicală sub semnul (post)modernismului pentru compozitorii autohtoni a devenit mult mai accelerată, racordată sau chiar resetată forţat la actualităţile timpului.

În centrele culturale precum Austria, Germania, Franţa şi Italia la procesele revoluţionare ale modernismului s-a ajuns în mod firesc, în urma transformărilor care au afectat regulile de joc ale ştiinţei, literaturii şi artelor, prin răsturnarea tiparelor existente, „criza cunoaşterii ştiinţifice ale cărei semne se înmulţesc începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea (...) se naşte din eroziunea internă a principiului de legitimare" [76, p. 70], desfăşurat teoretic în condiţiile pesimismului vienez în *jocurile de limbaj* de Wittgenstein[2] sau artistic în legitimarea armoniei, contestată în elaborările opticii iluministe de compozitorul şi filosoful Theodor Adorno: „(modernitatea) trebuie să întoarcă spatele său privind coerenţa convenţională de suprafaţă, aspectul de armonie, ordine confirmată doar de replicare" [112, p. 218]. Conceptul de armonie este articulat şi redefinit în problematica „disonanţei şi consonanţei" vizând „estetica evitării" a lui A. Schoenberg[3] care susţine că „expresiile consonanţă şi disonanţă, ce semnifică o antiteză, sunt false. Totul depinde de capacitatea tot mai mare a urechii analizatoare de a se familiariza cu oberton-urile distanţate, extinzând astfel concepţia a ceea ce este eufonic, potrivit pentru artă, astfel încât să cuprindă întregul fenomen natural. Ceea ce astăzi este la distanţă, poate fi mâine la îndemână, totul depinde de întrebarea dacă se poate ajunge mai aproape. Şi evoluţia muzicii a urmat acest curs, a atras în stocul de resurse artistice şi mai multe posibilităţi armonice inerente în ton" [224, p. 21]. Mutaţiile virulente ce vehiculau ruperea cu tradiţiile au generat un şir de viziuni şi reevaluări în sfera esteticii – *estetica evitării* schoenbergiană, sau chiar antiestetica şi antiarta avangardiştilor, „totul ce a fost ieri disonant, sau nonartă, poate să capete astăzi alte valori" [111, p. 7].

Filosoful francez Jean-Francois Lyotard remarcă starea actuală drept cea „în căutarea căilor de ieşire din criză, criza fiind cea a determinismului" [75, p. 92]. Dacă în ştiinţă determinismul este principiul pe care se întemeiază filosofia pozitivistă a eficienţei, când toate ieşirile şi intrările tip *input/output* în sistem sunt prestabilite, în artă acesta se exprimă prin suprasaturarea mijloacelor de expresie romantice, prin tendinţa obsedantă de a rupe cu tradiţionalul şi renunţarea la canoane, prin radicalism, declanşând deconstrucţia sistemului predefinit de reguli şi principii care s-au instaurat secole la rând: începând din 1910, de la primele acuarele ale lui

Kandinski, la explozia de *isme* şi *neo* precum cubismul, expresionismul, fauvismul, urbanismul, până la ready-made-urile a lui Duchamp şi happening-urile acţionismului vienez.

Succesiunea de crize de ordin social, politic, cultural, se asociază şi stimulează, de altfel, evoluția şi emanciparea întregii societăţii moderne. În muzică, se ajunge la procesul de predictibilitate şi epuizare a tonalului (sistemului major-minor), a crizei tonalităţii, a armoniei tradiţionale diatonice, unele dintre primele răsturnări revoluţionare aparţinând noii şcoli vieneze – atonalismul (în *Cvartetul pentru corzi Nr. 2 in Fis moll*), mai apoi serialismul, dodecafonia şi emanciparea disonanţei schoenbergiene (1908, 1923, 1926): „tonalitatea nu este un scop în sine, ci un mijloc de a atinge scopul". [225, p. 259]. Estetica evitării părea să eşueze prin întoarcerea la tonal, însuşi A. Schoenberg mărturisește despre exagerarea sa privind această abordare în *Teoria de armonie* (*Theory of harmony* în 1949) și despre entuziasmul ameţitor de eliberare a muzicii din chingile tonalităţii: „eu şi elevii mei Anton von Webern şi Alban Berg, chiar şi Alois Haba, credeam că acum muzica ar putea redefini caracteristicile motivice şi să rămână cu toate acestea coerentă şi uşor de înţeles" [226, p. 524-525]. Această idee de emancipare însă, pare să se dezvolte şi să ia amploare în favoarea gândirii tonale lărgite a lui Hindemith[4], în modurile de transpoziţie limitată ale lui Messiaen, în pointilism etc., fixând criza determinării gândirii temperate a discursului muzical.

Astfel, criza declanșată a stimulat o serie de intervenții în limbajul muzical în vederea extinderii paletei sonice: de la sferturile de ton – la cele acusmatice în muzica concretă a lui P. Schaeffer, prepararea instrumentelor şi inventarea unor noi, aleatorica, sonoristica şi muzica spectrală, urmate de extrapolarea către muzica ambientală vizând integrarea zgomotelor asemeni unor „ready-made"-uri sonore, or bruitismul, valorificat în creaţiile lui K. Penderecki şi apreciat de compozitorul american J. Cage astfel: „Oriunde nu ne-am afla, ceea ce auzim este în cea mai mare parte zgomot. Când îl ignorăm, ne deranjează. Când îl ascultăm, ni se pare fascinant" [174, p. 3], urmat de era calculatorului, a unei noi gândiri tehnice şi a muzicii experimentale electronice.

Ultimul deceniu al secolului al XX-lea este perioada în care în spaţiul pruto-nistrean au avut loc schimbări majore de ordin politic, economic, social, cultural şi ideologic, caracteristice, de altfel, întregului perimetru est-european, datorită abolirii sistemului sovietic. Anii '90 înscriu în zona muzicii o deschidere largă către experiența și practicile din Occident și o dominaţie a noului la toate nivelele: de limbaj şi de stil, de structură, formă şi de gen, schimbări profunde de mentalitate artistică şi perceptibilitate a actului creativ contemporan în rândul tinerei generaţii de compozitori. Anumite tendințe de descătușare s-au conturat odată cu declanșarea perestroikăi, iar la sfârşitul anilor '80 – începutul anilor '90, în Republica Moldova se observă orientări de

internaţionalizare, de includere în valorile contemporane universale, de valorificare a realizărilor din componistica autohtonă prin oferirea unei posibilităţi compozitorilor moldoveni de a concura într-un festival internaţional la ei acasă. Analizând particularităţile procesului cultural-artistic din spaţiul autohton, devine pronunţată problema sincronizării şi integrării artei din Republica Moldova în contextul culturii româneşti şi al celei europene.

Originile componisticii muzicale basarabene sunt relativ tinere, pornind din deceniile doi şi trei ale secolului al XX-lea (în special, în creaţiile compozitorilor Şt. Neaga, E. Coca, de o vădită influenţă romantică, cu nuanţe impresioniste), or, şi mai târziu, având în vedere trezirea din letargicul sistem – conform opiniilor cercetătoarelor G. Cocearova şi V. Melnic: „De fapt doar după război în Moldova Sovietică începe procesul de constituire a propriei şcoli componistice naţionale, pornind practic de la zero, deoarece, din motive ideologice cunoscute, experienţa acumulată de compozitorii basarabeni a fost aproape totalmente neglijată" [32, p. 333].

După perioada unei arte angajate din anii 1945-1950, are loc metamorfozarea proceselor culturale. Anii '60, de implementare a proiectului hruşciovist, au semnalat o scurtă perioadă de "dezgheţ" a relaţiilor Est-Vest, inserţiile culturale din Occident impulsionând intense căutări şi experimentări rebele în sfera artistică autohtonă, de reînnoire a mijloacelor de expresie, ca mai apoi, începând cu anii '70-'80, în componistica din spaţiul ex-sovietic tot mai mult să se accentueze opoziţia dintre direcţia tradiţională şi pro-avangardistă.

Perioada anilor '80 se caracterizează prin limitarea şi marginalizarea dialogului intercultural conform ideologiei de partid, compozitorul V. Zagorschi certifică în acest context: „Legături directe cu străinătatea nu aveam, unele se puteau realiza doar prin Moscova, care îşi urmărea, precum am spus, interesele ei egoiste şi acorda o mare atenţie, din consideraţii politice şi de propagandă, Ucrainei, republicilor baltice şi Asiei Centrale. Noi eram ţinuţi mai în umbră, cu atât mai mult că moscoviţii (totul, desigur, pornea de la sectorul ideologic al CC-ului) evitau să ne afişeze, având în vedere raporturile neclare, pentru ei, suspecte între noi şi România. Era un fel de a ocoli (ce mai "tact" din partea lor) călcarea pe punctele nevralgice ale României. Pe de altă parte şi noi, datorită poziţiei conducerii republicii, se ştie în ce hal de izolare culturală de România ne aflam. Cu toţii ne amintim că la noi din România au venit pentru prima dată oaspeţi colegi abia pe la începutul anilor '80, şi asta în urma îndelungatelor şi multiplelor eforturi, spre a-i demonstra lui Şerbak, şeful comisiei pentru legăturile cu străinătatea, că nouă ne e cu mult mai necesar să stabilim contacte cu România decât, spre exemplu, cu Anglia, Cehoslovacia, Polonia sau oarecare altă ţară. (...) Pe atunci presiunea ideologică se manifesta mai mult pe linie birocratică – controlul total al plecărilor în străinătate, interdicţii de a avea legături directe, de a participa din propria iniţiativă în concursurile internaţionale etc."[110, p. 153].

Stagnarea ”cu tobe și surle”, precum opiniază V. Axionov, este consemnată în articolul despre ediția a IV-a FIZMN, constatând regretabil faptul că din perioada postbelică până la sfârșitul anilor ’80 creația compozitorilor din R.S.S.M. s-a aflat în izolare de fenomenele artistice de pe mapamond: „sistemul de stimulare oficială a muncii componistice nu încuraja decât lucrări pompoase, ale căror autori speculau melosul și formulele lăutărești, scriind opusuri dedicate, de regulă, ”marilor aniversări” [10, p. 88-89].

Este de remarcat contextul de insuficiență informațională acută până la fondarea FIZMN, interpreții și ascultătorii în mare parte necunoscând autori precum C. Ives, J. Cage, L. Nono, G. Crumb, K. Stockhausen, E. Varese, lipsa în biblioteci a partiturilor şi a înregistrărilor de muzică contemporană, inexistența surselor de informare din spațiul virtual (abia în 1999 începe oferirea serviciilor Internet), absența unor lucrări de referință în repertoriul orchestrelor profesioniste, atestată și de muzicologul V. Axionov, constatând că FIZMN este o modalitate eficientă de ieșire a culturii muzicale din cercul vicios al izolării (A se vedea 10, p. 89-91)

Transcenderea spre (post)modern, astfel, în mare parte a fost facilitată de instaurarea şi derularea periodică a FIZMN în anii ’90, eveniment ce a avut un impact deosebit asupra peisajului cultural muzical moldav. Pledarea pentru modern, odată ce în Occident se instaurează postmodernul, deşi în inversie nu pare contradictorie, întrucât însuşi dualismul modern-postmodern capătă o viziune multilaterală în rândul cercetătorilor şi artiştilor. Postmodernul, „venind să denumească şi să confirme oarecum o stare de spirit, chiar mai mult, un tip de scriitură şi o perspectivă specifică de tratare a problemelor filosofice, afirmate cu deosebire în mediul intelectual francez sub diverse titulaturi, fie post- sau neostructuralism fie deconstructivism ori postheideggerianism etc., toate aflate sub semnul sintezei paradoxale dintre fidelitate şi rebeliune, dintre recuperare şi originalitate” [80, p. 7] este privit drept „culme a modernismului”, ca „întoarcere la tradiţie împotriva modernismului” sau ca „depăşire a modernismului” [184, p. 49-51], „modernism în post-modernism” [45, p. 49]. Or, „postmodernismul nu este sfârşitul modernismului, ci stadiul de naştere a acestuia şi această condiţie este în recurenţă” [76, p. 13]. Totodată, se proiectează dilema între modern – contemporan, considerate sinonime multă vreme, „desemnând de o manieră sintetică trăsăturile definitorii pentru starea prezentă a evoluţiei societăţii sau a uneia din componentele acesteia” [111, p.13] sau limitele vagi, chiar inexistente între postmodern-contemporan. „Modern”-ul pe lângă definirea unei perioade anumite, conturate la puțin după 1890 în mai multe centre artistice europene, de asemenea este deseori utilizat ca fiind „de actualitate, recent”, cu referire la prezent, la zi. În opinia lui Lyotard, „O lucrare poate deveni modernă numai dacă este mai întâi postmodernă” [76, p. 13, însă, vorbind în sens muzical, nu fiecare compozitor contemporan

poate fi raportat la (post)modern. Or, modernitatea este o categorie mai mult calitativă decât cronologică [164, p. 218], vizând, pe de o parte, respingerea tradiţiei şi încurajând, pe de altă parte, revitalizarea reprizelor acesteia, de încorporare, colaj, rescriere, revizuire şi parodie în forme noi. Anumite incertitudini creează vehicularea termenelor de *postmodernism* şi *postmodernitate*, definirea cărora este realizată de cercetătorul Ihab Hassan, care a abordat acest subiect în *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture,* (1987), afirmând: „Distincţia nu este defunctă, diferenţa dintre suprastructură şi bază, (…) postmodernismul se referă la sfera culturală, mai cu seamă la literatură, filosofie, şi diferite arte, incluzând arhitectura, în vreme ce postmodernitatea se referă la o schema geopolitică, mai puţin ordine decât dezordine, care s-a ivit în ultimele decade. Cel din urmă termen, câteodată fiind înlocuit cu postcolonialism, arată globalizarea şi localizarea, prinse împreună în mod eratic şi adesea letal (…) o vastă umbrelă sub care stau variate fenomene: postmodernismul în arte, post structuralismul în filosofie, feminism în ştiinţele sociale, studii culturale şi post coloniale, dar, de asemenea, capitalism multinaţional, cibertehnologii, terorism internaţional, asortate mişcări etnice, naţionale şi religioase – toate stând sub, dar nu subsumate cauzal acesteia, postmodernitate" [193].

Astfel, în contextul autohton al anilor '90, odată cu prăbuşirea sistemului sovietic, emerge un flux nou de mişcări esenţiale, schimbări de gândire şi de limbaj ce au subminat şi au debalansat reperele stilistice ale (neo)folclorismului romantic, dominant în perioada căutării "identităţii naţionale" sau a "spiritului naţional", fiind înlocuit prin tendinţa universală de reevaluare şi autoidentificare (autodefinire) pe arena muzicală europeană sau efectiv mondială, generând, astfel, un spectru variat de creaţii muzicale. Noua paradigmă instaurată a cuprins mai multe generaţii de compozitori, adepţi ai diferitor curente şi tendinţe, aflate deseori în opoziţie, de la cei care urmează cu sfinţenie tradiţiile marilor maeştri ai modernului la cei ce îşi fac primii paşi pe tărâmurile experimentale ale modernismului. „Se produce o interacţiune activă a resurselor diferitelor stiluri şi culturi, care însă nu produc eclectism stilistic, ci mai curând o universalizare sau mai bine zis internaţionalizare a scriiturii pe baza specificităţii sistemului tonal în care la toate nivelele se manifestă principiile gândirii modale populare (începând cu structura acordicii şi a legăturilor tonal-funcţionale până la organizarea tonal-armonică de nivel superior" [32, p. 342]

Tocmai acest „tumultuos eclectism al formelor, stilurilor şi materialelor specifice postmodernităţii" [111, p. 8] devine însă greu de evitat, caracteristic, de altfel, *spiritului timpului* (*zeitgeist*)[5]. La o extremă se află constructivismul sau structuralismul muzical, sistematizarea şi matematizarea muzicii de la tehnica de serie, dodecafonia, serialismul fixat pe detaliu până la

încorporarea celor mai complexe procedee globale, transpuse în matrice şi teorii matematice, în combinatorică, muzica stohastică, la altă extremă aflându-se liberalizarea, muzica aleatorică, improvizatorică, pointilismul, spectralismul francez, muzica concretă sau cea *extremist*[6], de parcă „păstrarea sistemului cu orice preţ, punând accent pe latura constructiv-tehnică a procesului componistic sau pe nelimitata întrebuinţare a aleatoricii este considerată de unii compozitori contemporani drept autosalvare" [125, p. 40].

Aceste transformări caracteristice secolului al XX-lea sunt consecinţe ale industrializării, tehnologizării, expansiunii europene şi ale capitalismului, după cum menţionează şi Schoenberg: "Fiecare epocă are un sens particular al formei, o normă care spune compozitorului acelei epoci cât de departe trebuie să meargă lucrând la o idee şi cât de departe să nu meargă. Astfel (cu referire la o creaţie muzicală) cred că îndeplinim cerinţele recunoscute de convenţiile şi logica formei ale epocii, cerinţe care, în definirea posibilităţilor, evocă aşteptări şi garantează astfel un succes apropiat. Până în prezent, muzica a avut posibilitatea de a trage astfel de limite prin aderarea la legile tonalităţii, am spus mai devreme că nu consider tonalitatea drept lege naturală, nici o condiţie prealabilă necesară a eficacităţii artistice. Legile prin care tonalitatea vine sunt şi mai puţin necesare, acestea sunt doar exploatarea simplă a celor mai evidente caracteristici naturale, acestea nu predau esenţa problemei, ci doar servesc ca scop în elaborarea ordonată şi mecanică a unui dispozitiv care face posibil de a împrumuta gândurilor muzicale aura de deplinătate (Geschlossenheit)" [227, p. 127]. Aşadar, *atonalismul* schoenbergian, poate fi considerat unul dintre primii paşi în emanciparea sunetului ca atare. "Au fost paradoxale, dacă nu opuse, tendinţele faţă de poziţiile revoluţionare şi reacţionare, frica de nou şi încântarea la dispariţia vechiului, nihilismul şi entuziasmul fanatic, creativitatea şi disperarea. Aceste opoziţii sunt inerente modernismului: în cel mai larg sens este aprecierea trecutului drept diferit de epoca modernă, recunoaşterea faptului că lumea a devenit din ce în ce mai complexă, şi că vechile "autorităţi finale" (Dumnezeu, guvern, ştiinţă şi raţiune) au fost supuse unui control critic intens" [175, p. 17].

Dinamica schimbărilor produse în plan social, economic, tehnico-ştiinţific şi artistic cu o viteză nemaiîntâlnită, aduce în prim-plan multitudinea considerată drept haos, „însuşi universul uman a încetat de a mai fi *univers*, transformându-se în *multiunivers* – pe de o parte datorită conflictului dintre generaţii, pe de altă parte datorită reacţiilor divergente la solicitările prezentului, cristalizate sub forma refuzului net sau, dimpotrivă, a entuziastei acceptări" [112, p. 17], pluralism ce a adus în cele din urmă la o criză a reprezentării, susţinută de pasivitate şi scepticism (atât în rândurile creatorilor, cât şi ale publicului avizat).

În climatul polemicilor stârnite în jurul consumării creative a filonului muzical contemporan, se formează o depresiune ideatică ce a impus pe unii autori, adepţi ai reînnoirii stilistice, să acţioneze vehement în lupta pentru nou, alţii, continuatorii tradiţionalului, negând principial inovaţiile, motivează cu epuizarea netă a resurselor şi formelor de exprimare şi în consecinţă inutilitatea explorării vacuumului deja existent, iar la sintagmele compromisului se impun *moderniştii moderaţi*[7]. Or, „partizanii transformărilor muzicale care nu constituie neapărat un răspuns violent" sunt cei care „urmează traiectorii proprii calme şi fără rupturi majore" [99, p. 110]. Având în vedere că „creatorul postmodern şi artistul conservator nu reprezintă decât extremele frontului creator al artei contemporane" [111, p. 16], acest paradox, la prima vedere, este caracteristic prezentului în care îşi află condiţia contemporaneitatea muzicală academică din Republica Moldova.

În pofida faptului că această opoziţie, la nivel ideologic şi politic, este depăşită în prezent, totuşi, se constată menţinerea acesteia în componistica autohtonă, cu toate că radicalismul şi avangarda propriu-zisă nu a reuşit să se imprime în evoluția creației muzicale academice și să revoluţioneze net limbajul compozitorilor moldoveni. Se constată la un pol prezenţa tradiţionaliştilor de factură post-şostakoviciană sau şi romantico-folcloristă, la alt pol situându-se creatorii proavangardişti. După opinia unor cercetători, ar exista şi un teren de creaţie intermediar: în România muzicologul Clemansa Liliana Firca, definind acești adepți, propune calificarea de "modernişti moderaţi", iar în Republica Moldova, muzicologul V. Axionov, cu referire la creaţia compozitorilor V. Zagorschi, A. Mulear, Z. Tcaci şi P. Rivilis, constată un anumit compromis între tradiţionalism şi „modernul radical" [7, p. 19].

Între refuzul conservator, radicalismul experimental şi „modernismul moderat", duelate deseori, sau împletite într-un dialog, începând din primăvara anului 1991 (3 aprilie) decurg *Zilele Muzicii Noi* – Festivalul Internaţional de muzică contemporană, oferind un mixaj de stiluri noi şi vechi în peisaje muzicale heteroclite.

Sub semnul posmodernului, care „instaurează în gândire şi acţiune tocmai domnia multiplicităţii şi a diferenţei, a heterogenităţii ireductibile şi alergice la orice principiu totalizator" [80, p. 8], anual, acest festival propune un caleidoscop cultural săptămânal din concerte susţinute pe prestigioasele scene ale capitalei, reunind sub aceeaşi cupolă interpreţi, dirijori, compozitori, melomani şi iubitori de muzică contemporană. Vreme de două decenii și jumătate, am fost martorii conceperii şi evoluţiei unei adevărate epoci, în care s-au declanşat o serie de evenimente, o vastă gamă de evoluţii şi procese de iniţiere şi integrare în contextul muzicii contemporane universale.

Festivalul, pe parcursul celor 25 de ediţii, a cunoscut diverse perioade şi transformări, depăşind însă, crizele economice, interpretative, de reprezentare sau interes, s-a impus, ferm şi constant, drept unica manifestare de promovare a muzicii contemporane academice din Republica Moldova, ce abordează diverse tematici, fenomene artistice şi curente stilistice. Încă de la prima ediţie FIZMN s-a afirmat drept un adevărat promotor al dialogului intercultural, ce presupune plasarea propriei culturi într-un context mondial, totodată impulsionând confruntarea ei cu un context multicultural, ceea ce contribuie la deschiderea acesteia spre diverse universuri de tradiţie muzicală (Imagini ce ilustrează selectiv caietele-program ale FIZMN în Anexa 7).

Diseminat într-un areal geo-cultural tot mai larg, cucerind teritorii balcanice, baltice, scandinave, americane, asiatice, Festivalul – un rezonator cultural susceptibil, a ajuns, la cea de-a XX-a ediţie, jubiliară, cu un număr total de 57 ţări, printre care: România, Ucraina, Austria, Polonia, Rusia, Albania, Germania, Franţa, Italia, Spania, Norvegia, Elveţia, Australia, Marea Britanie, Japonia, SUA, Guatemala, Venezuela ş.a.

Festivaluri de muzică contemporană există în toată Europa, iar fiecare dintre acestea ar trebui să nutrească, după cum afirmă directorul Festivalului *West Cork Chamber Music* Francis Humphrys – „un raison d'être". Susţinerea şi promovarea creaţiei muzicale contemporane sunt *les raisons d'être* ale Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* din Republica Moldova, prin care festivalul creează un spaţiu interactiv de abordare a fenomenului muzicii contemporane, a problematicii respective, de comunicare, schimb de experienţă şi eventuale colaborări între compozitori, interpreţi, dirijori din diferite ţări, asigurând astfel dialogul intercultural muzical. În cadrul Festivalului s-au perindat un şir de dialoguri cu reprezentanţi ai diverselor şcoli componistice, sau adepţi ai anumitor curente şi tendinţe stilistice, aducând cu sine fondul cultural muzical al segmentului geografic pe care-l reprezintă, prin dubla prismă a modernismului/postmodernismului. Bazându-ne pe criteriul ponderabilităţii în analiza repertoriului Festivalului timp de 25 de ediţii, concluzionăm menţinerea unor conexiuni interculturale, fie sub forma unor concerte cu acest generic, fie în concerte recitaluri, sau concerte realizate de ansambluri şi soliști invitaţi (Anexa 1, Anexa 2). Demersul nostru s-a axat pe elucidarea DI din cadrul FIZMN și reliefarea interacțiunilor cu diverse spații culturale și școli componistice, în baza analizei caietelor-program ale FIZMN, au fost realizate scheme ale dialogurilor (inter)culturale: române, ruse, spaniole, italiene, belgiene, irlandeze (Anexa 9).

Investigarea conexiunilor muzicale din cadrul FIZMN a relevat că cea mai mare pondere o ocupă dialogurile cu muzica nouă din România, învecinarea geografică favorizând iniţierea **dialogurilor moldo-române** de lungă durată. Având o şcoală de compoziţie înrădăcinată, componistica românească a evoluat şi a parcurs firesc etapele spre (post)modernism, inclusiv

prin avangardă, la aceasta adăugându-se experienţa în organizarea unor corespondenţe interculturale în cadrul Festivalurilor: *Săptămâna Internaţională a Muzicii Contemporane*, Bucureşti, *Zilele internaţionale ale muzicii contemporane*, Bacău, Festivalul *Cluj Modern*, Cluj-Napoca, precum și participarea la *Zilele Mondiale ale Muzicii* (*World Music Days*) din 1925-1935, Secțiunea română a SIMC-ului reluându-și activitatea din 1990.

Muzica românească a fost reprezentată în cadrul FIZMN chiar de la debutul acestuia, din 1991, în mare parte datorită prezenţei frecvente a ansamblurilor bucureștene *Atelierul de muzică contemporană Archaeus,* conducător L. Dănceanu, ansamblul *Traiect,* conducător S. Lerescu, *Pro Contemporania,* printre alte formații românești prezente în cadrul FIZMN se numără: Cvintetul național de suflători *Concordia,* conducător M. Nenoiu, Trupa de dans contemporan *Contemp*, Teatrul de operetă ”I. Dacian”, Ansamblul de percuție *Game* (București), Orchestra Simfonică și Corul *Transilvania* al Filarmonicii din Cluj, cvartetul *Pro musica nova* (Cluj).

În decursul celor 25 de ediții în cadrul FIZMN au fost sonorizate creații semnate de compozitori români din diferite generații, oferind un tablou integru al pluralității tendințelor stilistice ale muzicii românești începând de la muzica marelui maestru G. Enescu și continuând cu *muzică nouă* a compozitorilor ce au topit într-o simbioză tradițiile Enescu-Bartok, avangarda muzicală românească din anii 1950-1980 ce a inclus adepții *modernismului moderat* și a celui *radical*: P. Constantinescu, S. Toduță, D. Milcoveanu, R. Vlad, A. Vieru, Șt. Niculescu, P. Bentoiu, T. Olah, W. Berger, D. Capoianu, R. Georgescu, A. Stroe, C. Țăranu, E. Wendel, N. Brânduș, S. Vulcu. E. Terenyi, D. Acker, O. Nemescu, D. Voiculescu, V. Timaru, V. Munteanu, U. Vlad, C. Cazaban, F. Popovici, C. Ioachimescu etc.

Avangarda românească a adus în climatul autohton cele mai proaspete tendițe și imixtiuni stilistice ale fenomenului muzicii noi, compozitorii români prezentând partituri în cheie modal-cromatică, serială și post-serială, structurală, aleatorică (stocastică și improvizatorică), arhetipală (minimală și repetitivă), spectrală, electronică, teatru instrumental, metamuzică, muzică-memorie, muzică imaginară.

În climatul FIZMN s-au integrat organic creațiile postavangardiștilor și a generației tinere de compozitori români: C. Petrescu, A. Iorgulescu, T. Chiriac, A. Pop, H. Șurianu, S. Lerescu, V. Dinescu, L. Dănceanu, A. Tănăsescu, M. Brumariu, S. Macovei, M. Vosganian, C. M. Cârneci, I. Dobrinescu, G. Balint, D. Dediu, I. Anghel, R. Popa, L. Marinescu, Doina și Diana Rotaru ș.a.

Arta interpretativă românească a fost reprezentată de A. Tănăsescu (pian), R. Fátyol (vioară), A. Popa (clarinet), S. Melinte (clarinet), G. Balint (pian), A. Vartolomei (violoncel), A. Hrisanide (pian), M. Cazacu (violoncel), E. Șein (clarinet, saxofon), I. Onescu

(pian), O. Prisăcaru (harpă), O. Zaharia (vioară), D. Moș (vioară), E. Sebat (mezzo-soprano), I. M. Lăcraru (vioară), M.-C. Dănilă (pian), A. Negriuc (pian), D. Baciu (flaut), Ș. Lupu (vioară), A. Niculescu (violoncel), M. Iancovici (violoncel), orchestrele evoluând sub bagheta dirijorilor români: R. Georgescu, O. Balan, D. Pașcu, H. Andreescu, M. Pop, D. Manasi.

Pe parcursul a 25 de ediții a FIZMN, au fost realizate concerte de muzică simfonică românească (10), vocal-simfonică (2), camerală (30), printre care portrete de creație (8) a compozitorilor Șt. Niculescu (’92), A. Vieru (’94), S. Toduță (’98), L. Dănceanu (’96, ’98, 2012, 2017), C. Țăranu (2008, 2016).

Corespondenţele cu reprezentanții componisticii şi artei interpretative din România, iniţiate cu mult mai anterior fondării FIZMN, dau dovadă în cadrul celor 25 de ediţii ale Festivalului de stabilitate şi continuitate, colaborând şi promovând permanent şi reciproc, incusiv în cadrul altor festivaluri şi concerte naţionale/internaţionale, creaţiile compozitorilor reprezentativi de pe ambele maluri ale Prutului. Impactul dialogurilor muzicale moldo-române inițiate în cadrul FIZMN ar putea fi relevat grație activității ulterioare a formațiilor de muzică contemporană din cadrul altor festivaluri de muzică nouă, spre exemplu: *Archaeus-ul* bucureştean a interpretat *Studiile sonore Nr. 1, 2* de Gh. Ciobanu în cadrul *Zilelor Internaţionale ale Muzicii Contemporane* (ed. X, 1996, Bacău, România) iar *Studiul Nr. 4* de Gh. Ciobanu a fost interpretat în cadrul aceluiași festival de ansamblul *Ars Poetica* din Republica Moldova (Afișe din străinătate Anexa 9). Semnificativ în acest sens este proiectul-cadru lansat la inițiativa compozitorului Gh. Ciobanu în 2014: *Muzica românească de pe ambele maluri ale Prutului,* în cadrul căruia a fost organizată o serie de concerte de muzică atât în Republica Moldova (Chişinău), cât şi în România (Iaşi, Bucureşti, Cluj), proiect susținut de Institutul Cultural Român ”M. Eminescu” la Chișinău în colaborare cu Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova și Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România. Proiectul a fost implementat parțial în cadrul FIZMN (2014-2016, ed. XXIII-XXV) în Concertul de muzică simfonică românească cu creații de D. Constantinescu, A. Iorgulescu, D. Dediu, U. Vlad (FIZMN 2014); Concertul de muzică românească pentru violoncel cu creații de M. Marbe, A. Vieru, T. Grigoriu și Gh. Ciobanu (FIZMN 2015), Concert simfonic omagial C. Țăranu (FIZMN 2016).

Investigarea pluralismului DI cu spațiile muzicale din cadrul FIZMN a relevat că cea mai mare pondere ocupă dialogurile cu muzica nouă din România, cu reprezentanții și promotorii acesteia. Analizând prezența creației componistice și artei interpretative în decursul a 25 de ediții concluzionăm că:

1. Muzica occidentală, în special de la primele ediții, practic era asociată cu muzica românească, interpretată în premieră absolută în Republica Moldova. Or, realizările occidentale în câmpul muzicii noi fiind induse în spațiul basarabean preponderent de ansamblurile de muzică nouă românești (*Archaeus*, *Traiect*, *Pro Contemporania*, *Pro musica nova*).

2. Cea mai intensă prezență se atestă în perioadele anilor 1991-1993, 1997-2001, cu circa 4 concerte de muzică românească la fiece ediție, în plus creații semnate de autori români incluse practic în fiecare concert (cel mai frecvent creații de V. Dinescu '91-'95). Compozitoarea română Violeta Dinescu, prezentă la inaugurarea FIZMN raportează pentru *Jurnalul Ligii Internaționale a Femeilor Compozitoare* (ILWC) în iulie, 1991: „Ideea de bază a festivalului a fost concentrarea pe creativitatea compozitorilor români din România pe de o parte și a celor din RSSM – Rusia pe de altă parte, pentru a sugera momente de similitudine și de discrepanță – de contradicție, a corespondențelor contrapunctice – un interes aparte prezintă observarea acestor elemente, din cauza unei rupturi îndelungate în comunicare între cele două țări noi (peste cincizeci de ani de separare totală și peste o sută de ani de integrare diferită în țări separate)[…] Mai mult de un aspect politic al unei astfel de întâlniri, a fost descoperirea unui limbaj muzical fascinant, care vine dintr-o foarte bogată tradiție orală, care este încă în viață, în ambele țări și care permite o influență permanentă asupra substanței acestui limbaj muzical [181, p. 25].

În perioadele de comunicare intensă ('91-'93, '97-2001) se atestă prezența celor patru ansambluri menționate anterior, iar în zonele culminante identificate în anii '98 – 5 concerte și 2000 – 4 concerte, pe lângă *Archaeus* (care tradițional oferea cîte 2 concerte la o ediție) și *Traiect*, au mai evoluat Orchestra Simfonică și Corul *Transilvania* a Filarmonicii din Cluj (1998), trupa de dans contemporan *Contemp* și Teatrul de operetă "I. Dacian "(2000).

Anul 1999 a avut o importanță istorică, semnificativă pentru dialogurile muzicale din ambele țări, reunite sub cupola *Zilelor Mondiale ale Muzicii* (WMD) desfășurate la București, Cluj Napoca, Iași, Timișoara, Bacău, Chișinău. Arne Mellnas, Președintele SIMC remarcă: „Pe lângă București, aveau să se susțină concerte la Cluj, Iași, Timișoara, Bacău și în Republica Moldova la Chișinău, făcând din ediția acestui festival al *Zilelor Mondiale ale Muzicii,* un eveniment nu numai aparte, ci și unul istoric. S-a mai încercat o similară împărțire a responsabilităților organizatorice în 1978 între Stockholm și Helsinki, în 1984 între Toronto și Montreal și, de asemenea, în 1995 la Essen (....), dar niciodată de anvergura prezentului festival [109, p. XVI]. De menționat este faptul că din 1968 până în anul 1999 WMD a fost organizat în spațiul Europei de Est doar o singură dată, în Varșovia, Polonia (după căderea Cortinei de fier, în 1992), dar și până atunci, din 1923 pînă în 1990 în țările din Europa Centrală, la hotar cu Europa de Est, fiind găzduite doar câteva ediții în perioade "prielnice" de îndepărtare față de estul

socialist (în Varșovia 1939, 1968, 1992, Praga 1924, 1935, 1967). Programul WMD ’99 a inclus la Chișinău: 1 concert simfonic – prezentat de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale și 2 camerale – a formațiilor *Ars Poetica* (Chișinău) și *Traiect* (București). În cheia dialogurilor moldo-române au răsunat în cadrul concertului simfonic creațiile de D. Kițenko *Simfonia așteptării*, V. Zagorschi *Stanțe*, Gh. Ciobanu *Moment bacovian* și S. Lerescu *Modalis II,* dirijor V. Doni, solist – flautistul V. Frâncu (România). Printre creațiile compozitorilor moldoveni ce au răsunat în România se numără: *Cvintet* de V. Beleaev interpretat de Orchestra de cameră *Ars Nova* la Cluj, conducător C. Țăranu, *Studii sonore* de Gh. Ciobanu sonorizate de Atelierul de muzică contemporană *Archaeus* la București, conducător L. Dănceanu. La Iași au răsunat creațiile semnate de I. Gogu *Expectation*, P. Rivilis *Sonata*, O. Palymski *Concerto Nr. 2* în interpretarea ansamblului din Republica Moldova *Ars Poetica*, conducător O. Palymski.

După o prezență constantă și intensă din primele ediții a FIZMN, urmează o perioadă de regres (1994-1996), caracterizată de un număr redus de concerte și prezențe (în 1995 doar 1 concert realizat de Cvintetul *Concordia*), după ascensiunea din ’99, urmată de un nou val de stagnare (2001-2012), manifestat prin: lipsa unor concerte integral din muzică simfonică românească din ’98-2014 (cu toate că se constată interpretarea unor creații simfonice în concerte de grup); lipsa unor ansambluri invitate (excepție fiind prezențele reduse a ansamblurilor *Traiect* 2001, 2004; *Archaeus* 2001, 2012); absența muzicii românești în anii 2003, 2009. O revigorare se urmărește din 2012, odată cu revenirea ansamblului *Archaeus*, stimularea DI fiind realizată prin lansarea proiectului *Muzica românească de pe ambele maluri ale Prutului* (2014-2016).

Dialogurile moldo-ruse au fost concentrate mai cu seamă în anii ’90 în jurul Ansamblului de Muzică Contemporană din Moscova (1992, 1996-1998, 2001), director artistic Iu. Kasparov și al formației Trio *Moscova* (’95), care au adus în peisajul autohton creațiile avangardei ruse, dar și lucrări semnate de compozitorii contemporani. Printre interpreți invitați în recitaluri se numără: D. Cosmaciov (pian), T. Sergheieva (orgă), V. Igolinski (vioară), V. Tonha (violoncel), A. Mocealov (bas), M. Barankina (pian), O. Panova (pian).

Analizând prestația artei interpretative și a componisticii ruse în cadrul FIZMN, constatăm prezența muzicii noi ruse de la prima ediție (deși a fost sonorizată doar creația *Nocturnă* pentru clarinet, vioară și pian de Iu. Kasparov în interpretarea soliștilor Orchestrei de cameră a Filarmonicii de Stat din Moldova). Acest dialog este fortificat în edițiile ulterioare ale Festivalului, fiind invitat Ansamblul de Muzică Contemporană din Moscova condus de Iu. Kasparov, care împreună cu Trio *Moscova* (în componența iluștrilor instrumentiști A. Bondureanski (pian), V. Ivanov (vioară), V. Utkin (violoncel) au asigurat DI moldo-ruse în perioada anilor ’90 (excepție fiind anii ’91, ’93). Începând din anul 1999, se remarcă un declin,

atestându-se absența artei interpretative și a componisticii ruse în cadrul FIZMN în anii 2003, 2008, 2009, 2011.

Din 2001-2016 nu s-a remarcat prezența ansamblurilor din Rusia, cu toate acestea creațiile semnate de compozitorii ruși au fost sonorizate de interpreții invitați, or în interpretarea altor ansambluri, inclusiv din Republica Moldova. Astfel, se evidențiază creațiile muzicale semnate de compozitori ruși din diferite generații:

- clasicii secolului XX: D. Șostakovici (’98, 2012-2015), R. Șcedrin (’97, 2014), I. Stravinski (2000, 2006, 2013) G. Sviridov (2010), A. Skriabin (2006), în aranjamente S. Prokofiev-A. Gottlieb (2006), din sec. XIX – M. Musorgski-K. Cernov (2016);
- avangarda rusă: S. Gubaidulina (’92, ’94, 2001, în 2015 fiind utilizată fonograma pentru spectacol), A. Schnittke (’92, ’93, ’96, 2006, 2014), E. Denisov (’92, ’93, ’96, 2006), D. Smirnov (’92, ’96);
- compozitorii (post)moderni din sec. XX-XXI (născuți în perioada anilor ’30-’50): V. Dașkevici (’94, 2004), E. Lazarev (’95), V. Simonov (2010, compozitor din Rusia-Moldova), S. Berinski (’97), A. Ceaikovski (’95), T. V. Ekimovski (’98), Sergheieva (’94), M. Bronner (2015), A. Nicolaev (’95), A. Raskatov (’98), Iu. Kasparov (’91-’92, ’96, 2001), A. Radvilovici (2001), V. Tarnopoliski (’92). D. Capîrin (’95-’96), I. Vorobiov (2016), T. Kozlova (2014, compozitor din Rusia-Estonia).

Din 2016 s-a resimțit o briză a dezgheţului, o reluare a dialogului odată inițiat, Ansambul *MolOt* (Sankt-Petersburg, Rusia) interpretând creațiile unei generații tinere de compozitori (născuți în perioada anilor ’80-’90): I. Sudzilovski, I. Akbalykan, S. Kim, N. Hrușciova, I. Abramov, A. Glazkov, G. Dorohov, A. Pilatov (Belarus). Ansamblul a fost fondat în 2012, drept formație a Asociației tinerilor compozitori și muzicologi MolOt, fiind orientat spre interpretarea creațiilor muzicale din a doua jumătate a secolului al XX-lea și din secolul XXI și executarea unor lucrări semnate de tinerii compozitori ruși, membri ai Asociației. Fondată de compozitorul și cellistul I. Sudzilovski în 2009, Asociația *MolOt* este Filiala de Tineret a Uniunii Compozitorilor din Rusia și cuprinde birouri regionale din diferite orașe ale țării, dar și reprezentanțe în alte țări precum Franța, Ucraina, Belorusia ș.a. Este de menționat faptul că Ansamblul este o componentă indispensabilă a Festivalului Internațional *MolOt-Transfest*.

Dialogurile interculturale moldo-ruse au implicat spații noi culturale și acorduri de colaborare cu asociația de muzică contemporană din Republica Belarus, la invitația Ligii *Molot International Group,* compozitoarea S. Pâslari din Republica Moldova a participat în calitate de compozitor și tutore la o serie de evenimente din cadrul Forumului-Seminar Internațional pentru tinerii compozitori din Federația Rusă și țările CSI, *Atelierele MolOt* (4-15 decembrie, 2016)

desfășurate în Republica Belarus. Creația compozitoarei Snejana Pâslari – *Marsyas* pentru flaut solo, anterior prezentată în cadrul FIZMN (în 2005 de V. Ostrouhov), a fost interpretată de membrul ansamblului MolOt A. Isaev la *Timpul anului – Noaptea*, parte a Conferinței internaționale *Noile tehnologii în artă*, *Atelierele MolOt* în cadrul Forumului Internațional Cultural din Sankt Petersburg, ediția a V-a. Flautistul A. Isaev i-a imprimat creației o nouă fizionomie, în viziunea căruia lucrarea a căpătat o altă întindere temporală, extinzându-se practic dublu față de varianta de interpretare prezentată în cadrul FIZMN 2005. Continuitatea DI inițiate își va găsi reflectare în organizarea concertului simfonic din creațiile compozitorilor din Republica Moldova, prezentate la etapa a doua a proiectului în martie 2017 (Anexa 8). Impactul prezenței ansamblului *MolOt* în spațiul moldovenesc poate fi urmărit în continuarea DI muzicale inter/festivaliere bilaterale: în 2017 ansamblul *Ars Poetica* va interpreta creația compozitorilor ruși în cadrul FIZMN, ediția a XXVI-a, iar *MolOt*-ul rusesc va sonoriza creațiile compozitorilor autohtoni V. Burlea, Gh. Ciobanu, P. Gămurari, S. Pâslari la Festivalul Internațional *MolOt-Transfest,* ediția a IV-a din Sankt Petersburg.

Interconexiunile muzicale moldo-spaniole. Stabilite odată cu fiinţarea festivalului, de la ediţia a II-a fiind marcate de figura compozitorului şi dirijorului Juan Falcon Sanabria, interferenţele spaniole au câştigat un teren propice în spaţiul muzical autohton, dar şi în agenda repertorială a ansamblului *Ars Poetica* din Republica Moldova. Formația a realizat o serie de *Concerte de muzică spaniolă* practic la fiecare ediţie a FIZMN începând din 2001 (Anexa 9), printre care se impun concertele dedicate unor personalităţi de marcă din muzica contemporană spaniolă: *Concert de muzică spaniolă dedicat aniversării a 60-a a compozitorului Javier Darias* (2006), *Concert de muzică spaniolă In memoriam Ramon Barce* (2009) (Anexa 2). Muzica simfonică semnată de J. Darias a răsunat şi la ediția a XXV-a a FIZMN (2016), în cadrul Concertului simfonic omagial fiind interpretate *Simfoniile Nr. 2, Nr. 6* de Orchestra Simfonică Națională a Companiei Publice *Teleradio Moldova*.

Încă Manuel de Falla menţiona că în anii ’20 ai secolului al XX-lea practic s-au şters elementele distinctive, specifice fiecărei zone, în special ce ţineau de muzica spaniolă; cedând din identităţile naţionale, ţările europene şi nu numai au avansat în schimb în limbajul compoziţional, suprapunând noi şi noi principii şi tehnici de compoziţie.

Inițiate din 1991, dialogurile moldo-spaniole au adus în climatul autohton exemple de muzică spaniolă *renovată*, care a asimilat tendințele europene dodecafonice, de atonalism și serialism postwebernian, spre o aleatorică complexă (*musica movil, musica flexibile, musica abierta, grafismo*) elaborată de compozitorii avangardiști din *Generația 51*: R. Barce, J. J. F. Sanabria, J. S. i Sardà, J. M. Quadreny ș.a, ulterior de *Nueva Música*. Limbajul muzical al acestei

pleiade se caracterizează printr-o complexitate ce cuprinde ”tipare culturale” având la bază corespondenţe arhetipale ale fondului folcloric, dar şi tehnici noi de compoziţie (preponderant dodecafonice). Schimbul cultural cu Colectivul de compozitori E.C.C.A. fondat în 1987, a avut un impact semnificativ în panopticul componisticii autohtone, îmbogăţindu-l cu noi concerte, partituri avansate (J. Darias, C. Verdu), punând în circulaţie internaţională şi creaţiile compozitorilor din Republica Moldova, spre exemplu: la Festivalul *Ensems* din Valencia *Ars Poetica* a participat cu un program din creaţii ale compozitorilor Gh. Ciobanu, V. Zagorschi, D. Kiţenko, V. Beleaev, O. Palymski, Iu. Gogu. Lucrările acestor compozitori, precum şi cele semnate de L. Gondiu şi L. Ciubuc au fost interpretate de Edmundo Terol şi formaţia *Grup Instrumental* (fondată în 1991, o prezență permanentă a Festivalului *Ensems* și Festivalului *Alicante*) şi în cadrul concertelor de muzică contemporană organizate de E.C.C.A. în Alcoy.

Dinamica dialogurilor moldo-spaniole reflectă faptul că după o lansare fulminantă cu un concert simfonic dedicat integral creației compozitorului J. J. F. Sanabria, se atestă creații simfonice ale autorilor spanioli în concerte de grup, iar a doua jumătate a anilor ’90 semnalează un regres.

Din 2001 se remarcă o tendință ascendentă, prin concertele de muzică spaniolă inițiate de *Ars Poetica* (în 2001), inclusiv prin prezența grupului *Le Ciel Afonic,* care a realizat un spectacol multi-media (în 2002), o intensificare se remarcă începând cu anii 2010, cu includerea creațiilor simfonice semnate de compozitorii spanioli în programele concertelor de grup (C. Verdu, M. Castillo, J. Turina, concertul simfonic omagial al compozitorului J. Darias) invitarea reprezentanților artei interpretative – duo frații J. E. și J. A. Vicente Tellez și dirijorul O. Calleya în 2010).

Un alt impact al dialogurilor spaniole poate fi întrevăzut şi în creaţiile noi semnate de Vladimir Ciolac *Folia* și *Patru sonete pentru bas şi pian pe versuri Lope de Vega*, prezentate la ediţia jubiliară a FIZMN, 2011.

Dialoguri muzicale moldo-italiene au fost inițiate în anul 1991, centrate în jurul renumitului compozitor Luca Francesconi, preşedinte al *Bienalei muzicale de la Veneția* (2008-2012), la prima ediție a FIZMN fiind interpretată *Piesa pentru orchestră*, dar și creația *Ciclul vocal,* semnată de compozitorul și dirijorul Andrea Riderelli. Ulterior dialogurile s-au axat în jurul figurilor compozitorilor şi dirijorilor Aldo Brizzi, Leonardo Quadrini, Daniel Pacciti, evoluând interpreții – Horacio Franco, Salvatore Lombardi și Piero Viti (duo), Andrea Franceschelli, Luchino Belmonti ş.a., Pieralberto Cattaneo, răsunând creaţii semnate de compozitori de renume M. Cesa, B. Maderna, L. Berio, L. Nono, G. Scelsi, lăsând amprenta neoserialismului, direcției preminimaliste și de aleatorică.

Zona de iradiere a dialogurilor moldo-italiene se identifică cu precădere în anii ’90. Dacă la debutul FIZMN se remarcau concertele simfonice cu dirijori italieni invitați de renume, ulterior concertele de maximă concentrare a muzicii și a interpreților sunt cele camerale, ce datează din 1995 – 2 concerte camerale, 4 creații camerale în concerte de grup, o creație pentru cor și una simfonică (în recitalul susținut de A. Franceschelli, duo S. Lombardi și P. Viti, concertele susținute de Capela Corală *Moldova*, trombonistul B. Webb) și 2001 – concertul cameral al Ansamblului *Spaziomusica Icarus*, 3 creații de origine simfonică, camerală, pentru cor în concertele de grup realizate de Corala *Credo* a Ministerului Afacerilor Interne și Corul *Renaissance*, Orchestra Simfonică a Companiei Publice *Teleradio-Moldova*, *Archaeus*-ul bucureștean și soprana F. M. Lynch.

În cursul ascendent s-a integrat și Concertul simfonic de muzică italiană în 1998, cu invitaţii Tiziana Moneta (pian) și dirijorul Pieralberto Cattaneo. Colaborarea de lungă durată cu reprezentanţii şcolii componistice italiene a repercutat odată cu participarea în cadrul concertului de muzică italiană (1998) a compozitorului Franco Oppo, directorul artistic al Festivalului *Spaziomusica*, Cagliari (cu creația *Variazioni su un tema di Mozart*). Astfel în 1998, 2001, 2003 lucrările lui F. Oppo au fost interpretate de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale (1998), de Orchestra Simfonică a Companiei Publice *Teleradio-Moldova* (2001, 2003) şi de Corul *Renaissance,* Corala *Credo* a Ministerului Afacerilor Interne, *Spaziomusica Icarus* (2001). Atât prezenţa lui F. Oppo cu mai multe creaţii, sonorizate inclusiv de colectivele muzicale din Republica Moldova, cât şi performanţa ansamblului *Spaziomusica Icarus* la FIZMN în 2001, au generat interferenţe care s-au soldat cu participarea ansamblului *Ars Poetica* la Festivalul *Spaziomusica* 2001, Cagliari. Festivalul a fost constituit integral în jurul formaţiei *Ars Poetica*, care a interpretat patru cântece moldave din secolele XIV-XVIII, din colecţia lui Alexandru Mica *Cinci veacuri din istoria cântecului popular românesc* (1540-1995), în aranjamente semnate de O. Palymski şi Gh. Ciobanu, creaţii ale compozitorilor moldoveni şi lucrări semnate de autori de origine italiană, participanţi la laboratorul de compoziţie susţinut de F. Oppo. Muzica interpretată de ansamblu a fost înregistrată pentru arhiva Festivalul *Spaziomusica* în două CD-uri (durata totală: CD 1-47’22”, CD 2-54’50”). La ediția a XI-a din anul 2002 a FIZMN, muzica italiană a fost prezentată de interpreții din Republica Moldova: M. Coreţchi (clarinet) și L. Amelina (percuție), ulterior, aceleași creații de Luca Vanescchi și Matteo Segafredo au fost interpretate la Festivalul Internaţional *Întâlnirile muzicii noi*, ediţia a VI-a, 2002, Brăila, România.

După anul 2003 se semnalizează o perioadă de stagnare, pauzele în care muzica italiană a lipsit cu desăvârșire fiind atestate în anii 2004, 2006, 2008, 2009, 2011, 2014. Apariții sporadice s-au înregistrat în interpretarea ansamblurilor *Chișinău Youth Orchestra*, *Ars Poetica*, Orchestra

Simfonică a Filarmonicii Naţionale, dar de cele mai multe ori în sonorizarea interpreţilor invitaţi: compoziţii semnate de L. Berio, L. Belmonti (2007), G. Miluccio (2010), S. Chillemi, N. Rota (2012), O. Respighi (2013), L. Nono, R. Cancellieri, G. Tagliavia (2016). Concertele periodice semnalau menţinerea corespondenţelor interculturale, care s-au soldat cu prezentarea la ediţia a XXV-a a două creaţii camerale în interpretarea soliştilor italieni, este de menţionat că din 2001 de la invitaţia ansamblului *Spaziomusica Icarus*, doar la ediţia din 2016 în cadrul FIZMN au evoluat interpreţi de origine italiană – E. Crino (pian, Italia-Canada) şi N. Mogavera (saxofon), Anexa 9.

Dialogurile moldo-irlandeze au putut fi urmărite în cadrul FIZMN din anul 1995, la Sala cu Orgă ansamblul *Ars Poetica* oferind un concert cameral din creaţiile compozitorilor din Irlanda: David Morris, *In the presence of the Goat*, John Buckley, *Arabesque,* Donald Hurley, *Esprit*, John McLachlan, *Frieze, Occam's Razor/x* pentru pian, Bendjamin Dwyer, *Tiento* pentru saxofon şi pian, Fergus Johnston, *New-Work* pentru pian, Raymond Deane, *Parallels* pentru saxofon şi pian, în interpretarea soliştilor invitaţi Raymond Deane (pian), Kenneth Edge (saxofon).

Tradiţia componistică irlandeză fiind relativ tânără, arta muzicală un timp îndelungat nu a găsit infrastructura necesară pentru a constitui o şcoală de compoziţie, expresia muzicală, fiind separată, conform opiniei cercetătorului J. J. Ryan în două practici: „gaelică şi europeană (cosmopolită)" [222, p. 621], prima fiind un impediment considerabil în constituirea şi dezvoltarea celei de-a doua, a muzicii academice şi integrarea respectivă a Irlandei pe palierul muzical global al muzicii contemporane. Primele experimente formative în acest sens, de pionerat, au fost întreprinse abia în 1930 de Frederick May, care a doptat estetica europeană după experienţa acumulată la Londra şi mai apoi la Viena. Importul tendinţelor contemporaneităţii a fost stimulat de fondarea festivalului *Dublin Twentieth-Centry Music Festival*, care a devenit o platformă de schimb intercultural între compozitori (festivaluri de muzică contemporană în Irlanda[8]). În promovarea muzicii contemporane irlandeze un loc proeminent îl ocupă, de asemenea, Centrul de Muzică Contemporană, fondat în anul 1986. Printre nume cunoscute din perioada de înflorire se găsesc Raymond Deane, John Buckley, Jean O'Leary, generaţie de compozitori veniţi din diferite colţuri ale Irlandei întru propulsarea fenomenului muzical contemporan, de asemenea se impun John McLachlan şi Ian Wilson, ale căror creaţii au răsunat în cadrul diferitor ediţii ale FIZMN ('95, '97, 2000, WMD '99).

La ediţiile FIZMN din 1995, 2000 a fost reprezentat irlandezul John McLachlan (născut în 1964, Dublin), compozitor şi doctor în muzicologie, director executiv al Asociaţiei Compozitorilor din Irlanda sub auspiciul ISCM. Primele audiţii în Republica Moldova ale

creațiilor *Frieze* (1993) și *Ockham's Razor X* (1994) au fost realizate de ansamblul *Ars Poetica* în cadrul FIZMN din '95; creația *Concords* a răsunat în interpretarea ansamblurilor bucureştene de muzică nouă *Traiect* şi *Archaeus* (România) la FIZMN din 2000, prima audiţie a creaţiei fiind realizată de ansamblul *Concorde* (Irlanda), conducător Jean O'Leary la *Festivalul de Muzică Contemporană* din Sligo, Irlanda.

Compoziţiile algoritmice ale lui J. McLachlan, influenţate de gândirea structuralistă şi tehnică a lui Boulez, Xenakis şi Lutoslawski, elaborează sistematic în mişcarea continuă minimalistă, alternarea perpetuă a formulelor sonore repetitive cu infiltraţii şi elidări intonative în regrupări izoritmice şi izometrice (*Ockham's Razor X*). Superioritatea gândirii riguroase, sistemice este indispensabilă în abordarea unei lucrări componistice complexe şi în operarea cu arsenalul de tehnici, fiind o necesitate, conform opiniei compozitorului, problematică reflectată de J. McLachlan şi în articolele sale [205].

De o altă intensitate sonoră au rezonat compoziţiile semnate de Ian Wilson (născut în 1964, Belfast), director al *Festivalului de Muzică Nouă* din Sligo (2003-2011), compozitor considerat din perspectiva actuală un reprezentat al generaţiei medii, participant la numeroase festivaluri prestigioase: *BBC Proms, Venice Biennale, New York's Carnegie Hall, London's Royal Albert and Wigmore Halls, Amsterdam's Concertgebouw and Muziekgebouw, Musikverein* (Viena) şi *Tokyo Suntory Hall*, actualmente cel mai achiziţionat compozitor din arealul irlandez. Fiind ghidat în orientările sale estetice atât de D. Şostakovici, J. S. Bach cât şi de contemporanii săi M. Feldman, H. Lachenmann, compozitorul I. Wilson se impune drept un colorist feroce în asamblarea mijloacelor moderne de organizare sonoră cu caracterul emotiv intens sau chiar romantizat al discursului muzical. Spre deosebire de viziunea arhitecturală a lui J. McLachlan, I. Wilson propune o perspectivă picturală, o metaforă poetică apropiată de haiku în *...and flowers fall...*(1990), sonorizată în cadrul FIZMN '95 în primă audiţie, în interpretarea ansamblului *Ars Poetica*. Denumirea sugestivă este „vizualizată" în muzică de mişcarea treptată descendentă (la vioară, violă, violoncel) de la flajeoletele registrului înalt la extremele registrului grav, aproape neobservată, a firelor orizontale, croşetate într-o ţesătură eterofonică microtonală, întreruptă de pasajele izometrice la pian.

Paleta instrumentală vie de culori, folosită de I. Wilson, îşi are sorgintea în sursele de inspiraţie a compozitorului, deseori apelând la arta vizuală în: proiecte mixte – *The Falling Upward of Things* (muzică pentru instalaţie), *Skin* (dans şi multi-media); *Licht/ung* (2004) folosind fotografiile lui Shomei Tomatsu (1961), care a surprins explozia atomică din Nagasaki, sau utilizând picturile lui Edvard Munch *Ţipătul, Melancolie* – în creația *Veer* și Cvartetul Nr. 4 pentru corzi; ale lui Cy Twombly – în *Winter Finding*; litografia lui Paul Klee *Înger servind un*

mic dejun (1920) – în *Angel serves a small breakfast* şi picturile spaniolului J. Miró în *Catalan Tales*, lucrare interpretată în Chişinău la Festivalul *World Music Days* (1999) de grupul bucureştean de muzică nouă *Traiect*. Compoziţiile muzicale ale lui I. Wilson sunt deseori identificate ca abstracţii expresioniste, pe lângă dialogurile indirecte cu picturile concrete ale expresionişţilor, unele lucrări au denumiri sugestive *Who's afraid of Red, Yellow and Blue?* (1998), *Negro negro elegía* (2004), *Red over black* (2005).

Printre promotorii activi ai muzicii contemporane pe scena din Irlanda este compozitoarea Jean O'Leary (născută în 1946), director al ansamblului *Concorde* şi preşedinta Centrului Muzical de Informaţie Universitară din Irlanda. *Duo* de Jean O'Leary a răsunat în premieră în spaţiul moldovenesc în 1997, la FIZMN ediţia a VII-a, în interpretarea *Archeus*-ului bucureştean.

Venite din deschiderea porţilor centrale ale Europei, **dialogurile muzicale moldo-belgiene** au adus creaţii ale tinerei generaţii, reprezentanţi ai avangardei şi postmodernismului belgian precum: Lucien Posman, Boudewijn Buckinx, Alvaro Celso Guimarães, dar şi a *moderniştilor moderaţi* – Mark Verhaegen. În evoluția FIZMN, dialogurile muzicale moldo-belgiene s-au produs la începutul anilor 2000, la două ediții consecutive: pe lângă creațiile compozitorilor menționați, interpretate de ansamblul *Ars Poetica* și Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale la ediția a XIII-a (2004), muzica pentru cor belgiană a debutat anterior, în cadrul ediției a XII-a (2003), fiind sonorizate creațiile rafinatului L. Posman, în căutarea echilibrului dintre tradiție și inovație și a neoconservativului K. Bikkembergs, în interpretarea Coralei *Credo* a Ministerului Afacerilor Interne a Republicii Moldova.

În cadrul ediţiei a XIII-a a FIZMN (2004), în incinta Centrului Expoziţional "Constantin Brâncuşi", Belgia şi-a expus avangarda în corespondenţă cu creaţiile avansate ale compozitorilor autohtoni: O. Palymski, *Intermundium,* I. Iachimciuc, *Ar trebui (There should be),* Gh. Ciobanu, *Sound Etude IV De dincolo* (From overthere), vers. T. Vasilcău, sonorizate de ansamblul *Ars Poetica*. Muzica compozitorilor belgieni, afiliaţi Conservatorului din Ghent şi Antwerpen, cuprinde un arsenal de stiluri şi tehnici eterogene integrate într-un limbaj posttonal: de serialism, postserialism, spectralism, new complexity şi muzică experimentală, exprimate în creaţiile semnate de Lucien Posman *For Gilberto Mendes (8+0=80)* pentru flaut, bas clarinet, vioară, violă, violoncel şi pian, Boudewijn Buckinx, *Fles. Bottle* pentru flaut, bas clarinet, pian, percuţie, vioară, violă, violoncel şi Alvaro Celso Guimarães, *Prelude: Alvorada*.

Stilul muzical al lui Lucien Posman (născut în 1952, Eecklo), fondatorul şi directorul Colectivului de Compozitori Europeni din Gent (European Composers Collective, Ghent, ECCG), asistent la Festivalul *Musical Days of Flanders*, este perceput drept postmodern, cu note ironice, utilizând colajul, pasticheurile, citatele, parodia într-un mod individual: „Compozitorul

foloseşte, simultan, imnul naţional belgian şi citează folclorul muzical local, cântecul popular flamand/sud-african *Rij maar an, ossewagen rij maar aan (Drive on, ox cart, drive on)*. În opoziţie cu aceste elemente anecdotice (...) vin aluziile universale şi citatele din cântecul popular *Mijn Haanestedood*, *Dies Irae*, motivul *sorţii* din Simfonia Nr. 5 de Beethoven şi *Internaţionala* (de Julius De Geyter) [179, p. 33]. În pofida transparenţei scriiturii, discursul muzical caracterizat prin simplitate are la temelie un sistem compoziţional riguros. Însuşi autorul se autoproclamă „post-manierist", susţinând că „în calitate de compozitor am fost întotdeauna în căutarea oportunităţilor parţiale de a sintetiza gândirea modernă şi postmodernă în relaţie cu muzica. Aceasta se transpune într-o retorică de comunicare între tradiţie şi inovaţie. Retorica respectivă se bazează pe un echilibru în raportul între anti-raţionalism şi raţionalism în modul în care materialul muzical este modificat şi în modul emancipator de modelare a parametrilor muzicali. Eu prefer utilizarea explicită a pulsaţiei metrice perceptibile şi evitarea ritmurilor hyperkinetice, deseori sunt utilizate sisteme de organizare non-vestice. În ceea ce priveşte implicarea textelor, de obicei optez pentru susţinerea conţinutului, sensului cuvântului. Şi nu în ultimul rând, există obiectivul de a crea o impresie (experienţă) de tonalitate într-un context armonic non-tonal" [215, p. 14].

Muzica nouă a fost adusă în contextul belgian de Boudewijn Buckinx (născut în 1945, Lommel), el studiază compoziţia cu Lucien Goethals şi Karlheinz Stockhausen, iar ulterior fondează ansamblul *WHAM* (*Working Group for Contemporary and Topical Music*). Influenţat de Mauricio Keel şi John Cage, B. Buckinx adoptă o estetică ce „exploatează contradicţii, umor, nostalgie, gravitate, toate ascunse după elementele ironice" [179, p. 27]. Atitudinea sa ironică transpare şi din abordările clasico-romantice, care însă se constituie pe principiul distanţării critice. Evoluând de la avangardă la unul din cei mai importanţi reprezentanţi ai postmodernismului din Belgia, B. Buckinx se distinge printr-un stil greu de definit, fiind determinat drept quasi stil, un quasi-Stravinski, quasi-Strauss, quasi-Ives.

Un reprezentant activ al avangardei este considerat compozitorul belgian de origine braziliană Alvaro Celso Guimarães (1956-2000), coiniţiator al ansamblului *Spectra* (Belgia) şi al Festivalului *Musica Nova* (Brazilia), compozitorul, „ca o pasăre exotică a coborât din Brazilia şi în cel mai scurt timp s-a stabilit în peisajul muzical din Ghent, flamand, belgian şi european", precum menționează Lucien Posman [252].

În cadrul ediţiei a XIV-a a FIZMN (2004), în incinta Filarmonicii Naţionale, în interpretarea Orchestrei Simfonice a Filarmonicii, dirijată O. Palymski, a fost sonorizată Simfonia Nr. 3 de Mark Verhaegen. Utilizând forme tradiţionale, compozitorul urmează tiparele clasice, alternând secvenţele lirice cu elaborarea motivico-tematică a celulelor cromatice şi

ritmice. Materialul muzical cu note de ironie, lirism şi ritmicitate urmează idiomul romantico-impresionist, transplantat în scriitura orchestrală, cu elemente de referire la stilul lui Rahmaninov, Prokofiev, Stravinski şi Ravel.

În partitura sonoră a mapamondului de astăzi, Belgia se înscrie drept un important centru de promovare a fenomenului muzical contemporan, având o politică culturală bine definită, ce acţionează printr-un şir de organizaţii, centre, asociaţii şi festivaluri[9], fiind selectată în 2012 drept gazdă pentru desfăşurarea festivalului *World Music Days* în şase oraşe: Antwerpen, Bruges, Brussels, Ghent, Leuven și Mons.

În spaţiul dialogurilor interculturale se integrează şi **dialogurile noilor medii**, începând cu anul 1994 – Concertul *Electronic music* cu creaţii semnate de Erhard Karkoschka (Germania), filmul mut *Tabu* (SUA), sonorizat de ansamblul *Notabu* (FIZMN 1995), Grupul de muzică contemporană *Lisabona* (Portugalia), cu un recital de pian şi bandă magnetică, prezentat de Jorge Peixinho (FIZMN1995), recitalul de trombon şi bandă magnetică susţinut de Barrie Webb, Concertul de muzică electronică a compozitorilor basarabeni M. Afanasiev, V. Burlea, M. Stârcea (FIZMN 1996). Anii 2000 încadrează Spectacolul multi-media, realizat de grupul spaniol *Le Ciel Afonic*, creația *Două proteste,* pentru percuţie şi banda magnetică (Protestul zilei întâi; Rock-protest) de Gh. Ciobanu, în interpretarea ansamblului *Ars Poetica*, (FIZMN 2002), Concertul de muzică electro-acustică cu surse multimedia prezentând lucrări de Igor de Gandarias şi Guillermo Escalon (Guatemala-Salvador), (FIZMN 2008), *muzica de studio* în concertul de autor *Iluziile Timpului* a lui M. Afanasiev, expoziţia a două proiecte de instalaţie video-sound, realizate de subsemnata V. Barbas *Cristian's Thoughts. Distortion (Gândurile lui Cristian. Distorsiune) şi Un-Meaning*, muzica cu proiecţie video de Henrik Strindberg (Suedia) intitulată *Transformation of Memory* (FIZMN 2008), muzica electro-acustică pentru violoncel şi electronice (cellist Aare Tammisalu) a compozitorilor estonieni Miriam Tally *Birds for Company*, Andrus Kallastu *Stabat Mater*, Marianna Liik *Piece for cello and electronics* (FIZMN 2016). Dinamica dialogurilor intermediatice reflectă faptul că terenul muzicii electro-acustice şi electronice rămâne un plan "de natură experimentală", puțin explorat în geografia muzicală a FIZMN.

Pe lângă iniţierea şi asigurarea dezvoltării dialogurilor interculturale de către ansamblurile de muzică contemporană, de compozitori și interpreți, de colectivele precum E.C.C.A (Spania), un impact deosebit în schimburile interculturale l-au avut şi personalităţile singulare, marcante în peisajul muzical contemporan din afara țării precum Francis Mary Lynch, Barie Webb, Jean Pier Dupuy, Mattew Colley, Elmira Sebat, Maia Badian ş.a., care au impulsionat crearea unor opusuri semnate de autorii din Republica Moldova (fenomen comun festivalurilor de muzică nouă, spre

exemplu, în peisajul românesc colaborarea cu interpretul Daniel Kienzi a iniţiat o serie de lucrări şi dedicaţii semnate de compozitorii români).

Festivalul impulsionează interferenţele interculturale realizate atât pe orizontală, cât şi pe verticală, generând dialoguri diacronice şi acoperind un spectru larg de stiluri şi tendinţe estetice. Astfel, alături de creaţiile de muzică nouă, pot fi audiate şi lucrările maeştrilor secolului XX spre exemplu la ediţia a XV-a din 2006 a Festivalului cu mesajul extramuzical *Revenind la izvoare* au răsunat creaţii de A. Scriabin, S. Prokofiev, I. Stravinski, G. Enescu, B. Bartók ș.a., deseori în cadrul programului FIZMN fiind incluse creaţii semnate de clasicii componisticii autohtone – Gh. Neaga (FIZMN 2006), Șt. Neaga (FIZMN 2000), S. Lobel (FIZMN 2000), V. Poleacov (FIZMN 2003), remarcate fiind concertele de jazz (în 2003 participând formaţia *Trigon* (sub denumirea de *Art jazz folk trio Trigon*) şi de muzică electronică. În acelaşi timp, FIZMN devine o platformă de lansare a tinerilor compozitori, studenţi sau chiar elevi, găzduind concerte din creaţiile acestora la fiecare ediţie. Genericul *Din zori până-n zenit* semnalează juxtapunerea creaţiilor tinerei generaţii (novice) cu realizările compozitorilor consacraţi. Spre exemplu, la ediţiile XVIII şi XIX, în cadrul concertelor camerale cu creaţiile compozitorilor din Republica Moldova şi a tinerilor compozitori au fost interpretate: *Clash Muzic* de Nikolaus A. Huber (R. F. Germania), compoziţia *Cayenne* de Eckhard Kopetzki (R. F. Germania), cu intrări zgomotoase în radiantele ritmuri jazzistice a răsunat *Dune* de Mikako Mizuno (Japonia) în FIZMN 2009 şi *Cvartetul Nr. 1* de Samuel Barber în FIZMN 2010.

Dialogurile interculturale, privite în ansamblu, deseori sunt definite conform secţionării geopolitice şi, respectiv, culturale din anii ’90, drept cele de Est-Vest. Printre reuniunile tematice s-au remarcat: *Festivalul compozitorilor şi interpreţilor din Europa de Est* (Odessa, Ucraina, 1998), *Festival-forum Internaţional Interacţiunea în Muzica ţărilor est-europene şi euroasiatice* (Odessa, Ucraina, 2000), *Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi* cu genericul *Muzica de azi: sinteze Est-Vest* (Bucureşti, România, ed. XIV, 2004), FIZMN: *Întrunirea internaţională a compozitorilor şi interpreţilor din Ţările Europei Centrale şi de Est (*cu prezentări ale producţiei muzicale din Europa Centrală şi de Est – Bulgaria, Ucraina, Rusia, România, Polonia, Tatarstan, Republica Moldova, 1998), World Music Days: *Întrunirea internaţională a compozitorilor şi interpreţilor de muzică contemporană. Est-Vest. Probleme ale muzicii contemporane* (Republica Moldova, 1999). Însuşi genericul festivalurilor, dar şi al forumurilor, conferinţelor şi workshop-urilor organizate în ’90, 2000 în cadrul săptămânilor de muzică nouă din toată Europa, denotă tendinţa generală de integrare, globalizare şi induce spre o problematică conturată a interferenţei Estului cu Vestul. Analizând ediţiile FIZMN în perioada anilor 1991-2016 conchidem că în acest segment temporal, în peisajul cultural muzical din Republica Moldova au răsunat creaţii din

circa 52 țări participante la Festival, în total aproximativ 299 concerte, dintre care 72 simfonice, 196 camerale, 15 concerte de muzică pentru cor, 4 recitaluri de muzică pentru orgă, 4 spectacole și 8 concerte multimedia (Anexa 9).

În decursul celor circa 25 de ani de consecventă pulsație, Festivalul a parcurs un traseu sinuos, cunoscând o dinamică diversă, profilându-se episoade de o configurație distinctă. În urma investigației fenomenului, a sistematizării și sintetizării datelor, am identificat 3 perioade de evoluție și involuție a FIZMN:

Prima perioadă: anii ’90 (1991-1999), postsovietică, de constituire. Anul 1999 reprezintă momentul culminant, desemnând fuziunea FIZMN cu Festivalul WMD. Organizarea evenimentului de anvergură, a Festivalului WMD în Republica Moldova și România, a pus în vizor creația muzicală autohtonă, creând un fundament pentru integrare a acesteia și a spațiului muzical moldav în peisajul muzicii contemporane festivaliere de actualitate.

Perioada a doua: anii 2000, primul deceniu (2000-2009), de tranziție. După anul 1999 s-a prospectat vectorul de mișcare, însă dezvoltarea propriu-zisă întârzia, înregistrând un regres. Aceasta se datorează, în mare parte, colapsului politic și economic, precum și unor cauze de ordin financiar și de atitudine în susținerea evenimentului la nivel instituțional oficial. Anul 2009 conturează punctul culminant de maximă stagnare, relevată de cel mai scund program al FIZMN din toate cele 25 de ediții analizate, criza fiind în strânsă legătură cu contextul situației precare economice, politica conducerii statului în perioada 2001 – 2009.

Perioada a treia: anii 2000, deceniul al doilea, prima jumătate (2010-2016), se înregistrază o înviorare a vieții artistice, a schimburilor culturale, implicit a FIZMN, evenimentul căpătând o mai mare susținere financiară din partea Ministerului Culturii și Turismului și a altor instituții culturale, fapt condiționat de aderarea la vectorul european a politicii Republicii Moldova.

Prima perioadă. În anii ’90, în cadrul FIZMN din Republica Moldova, un spaţiu post-sovietic, situat la intersecţia şi pendulând între contextul Estului şi Vestului tot mai contaminant, graţie vecinătăţii geografice și menținerii legăturilor culturale, se manifestă o pondere a ansamblurilor şi interpreţilor veniţi din blocul fostelor ţări socialiste sub hegemonia sovietelor (Rusia, Ucraina, Uzbekistan, Tatarstan, Georgia, Lituania, Bulgaria, Cehia, Iugoslavia, Polonia). În tabloul anilor ’90 a evoluției FIZMN, edițiile de anvergură amplă s-au distins îndeosebi în anii 1991-1993, o perioadă prielnică din punct de vedere financiar, în strânsă legătură cu finanțarea de către Ministerul Culturii și a situației generale economice, care a permis invitarea unui număr record de interpreți și ansambluri de muzică contemporană (din 1993 UCMM a fost scoasă din bugetul de stat, finanțarea realizându-se sub formă de alocații, subvenții, în bază de proiect).

Prezentă la inaugurarea FIZMN, în 1991, compozitoarea română V. Dinescu își amintește: „Pentru prima dată la Chișinău s-a creat o scenă imaginară, unde au fost invitați compozitori și muzicieni pentru a-și exprima într-un mod liber și direct preocupările și creațiile lor. Ele (spațiile) au fost atât de închise și controlate încât nu au avut nicio idee despre ce se întâmplă în lume! Festivalul de la Chișinău a avut o rezonanță foarte puternică și a exprimat aproape într-un mod exploziv o dorință foarte puternică de comunicare și de expunere la o realitate internațională și la fenomenul muzical" [181, p. 25].

Explozia vestică, „iluminismul" modernismului, a radiat treptat ţările estice. În evenimentele vieţii concertistice europene, festivalurile pot fi văzute ca „expresii ale unui *ethos postmodern*, o nouă formă de relaţie între societate, individ şi de grup. Festivalurile se impun drept arene eficiente pentru distribuirea de mesaje şi comunicarea de simboluri şi semne. Ele produc şi exprimă mai multe dintre tendinţele însumate de *postmodernitate*" [219, p. 3]. Organizația a cărei evoluţie urmează îndeaproape acest proces de extindere este *Societatea Internaţională de Muzică Contemporană* (SIMC / ISCM în engleză), care și-a început activitatea din 1922 (la Salzburg), împreună cu un grup de ţări ale Europei centrale, cu personalităţi marcante precum P. Hindemith, A. Schoenberg şi B. Bartók. Festivalul anual al *Zilelor Muzicii Mondiale* (*World Music Days*) a devenit un eveniment de primă importanţă, o expoziţie mondială oferind în timp real o privire de ansamblu asupra muzicii contemporane, care timp de 89 de ani a propagat dialogul intercultural muzical, intervenţie ce a crescut la cincizeci de membri de pe şase continente. Din momentul fondării, *Festivalul WMD* acţionează ca o reţea internaţională în baza secţiilor naţionale deschise în fiecare ţară, cel puţin până în 2007, când s-au stabilit criteriile de state-membre. Republica Moldova de asemenea a aderat la SIMC (până în 2001), fiind membru asociat (în perioada 2001-2005) şi găzduind în 1999, în parteneriat cu România, memorabilul *Festival WMD,* fuzionând in corpore FIZMN.

În viziunea compozitorului Ghenadie Ciobanu, Ministru al Culturii și președintele Secțiunii Moldovenești a SIMC pe atunci, *Zilele Mondiale ale Muzicii* vin să confirme epoca de deschidere, integrare și comunicare: „specifică pentru această zonă extremă din estul Europei, în care până nu demult cultura, arta muzicală de la noi nu se putea conecta decât cu mari dificultăți la circuitul valorilor universale. Odată bariera izolării fiind depășită, am recuperat rapid distanțele, dacă nu și diferențele (…), *Zilele Mondiale ale Muzicii* fiind un eveniment benefic pentru noi, cu atât mai mult cu cât se știe că în artă dialogurile cu alte culturi constituie esența productivității creatoare" [109, p. X].

Festivalul WMD a avut un impact pozitiv în dezvoltarea fenomenului muzical academic autohton, la nivel internaţional s-a remarcat integrarea creaţiei muzicale academice din Republica Moldova într-un context mondial al muzicii contemporane de actualitate (Anexa 8).

Perioada a doua. Începând cu anii 2000, se semnalează o tendinţă generală de participare mai redusă a ansamblurilor şi interpreţilor invitaţi, fapt rezultant şi din situaţia precară a economiei de tranziţie şi a viziunii de partid de la conducerea ţării (2002-2009), se constată cu regret că creaţia artistică în Republica Moldova nu constituie o prioritate culturală. Proiectele artistice sunt realizate practic integral de către uniunile de creaţie şi de unele instituţii culturale, universităţi, ONG-uri şi iniţiative particulare „Procesele artistice au început să se sclerozeze din anul 2001, când în cultură şi artă au fost impuse viziuni retrospective, afirmă preşedintele de onoare al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din Moldova Gh. Ciobanu. Au fost favorizate doar proiectele cu caracter ideologic propagandistic. Creaţia artistică autentică a fost masiv substituită de producţie de prost gust. Cadrul lăsat pentru creaţia muzicală profesională a devenit extrem de restrâns. Astăzi avem tineri compozitori cu un mare potenţial creativ, dar situaţia cu privire la susţinerea muzicii profesionale este atât de precară încât ei nu au o altă şansă de a se realiza decât stabilindu-se într-o altă ţară”[10].

Situaţia a devenit mai critică în anii 2008-2009, programul Festivalului de la ediţia a XVIII-a (2009) ilustrează practic lipsa unor invitaţi din străinătate şi reducerea numărului de reprezentări (în total 5 concerte, dintre care simfonic fiind doar concertul inaugural). Cu toate că Republica Moldova, nefiind parte a UE, nu a participat la programul *Anul Dialogului Intercultural 2008*, concertele, recitalurile, conferinţele şi colocviile din cadrul FIZMN (2008) au avut menirea de a cuprinde un public cât mai larg şi divers, evenimentele din cadrul Festivalului fiind destinate atât elitei muzicale cât şi reprezentanţilor societăţii civile, oficialilor din Guvern, managerilor culturali, criticilor de artă, tuturor celor interesaţi de posibilităţile de revitalizare a culturii autohtone, aflate într-un impas fără precedent. Problematica situaţiei din domeniul artistic a fost conturată în cadrul acestor evenimente şi poate fi identificată chiar după genericul manifestărilor. Genericul ediţiei a XVII-a a FIZMN a fost *Muzica transparentă pentru o societate transparentă*, iar dezbaterile cu privire la implicarea artiştilor în problemele de primă importanţă ale Republicii Moldova, mesele rotunde vizând *Transparenţa în societate şi politica culturală* şi *Dimensiunea etică a muzicii şi transparenţa în societate,* organizate de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din Republica Moldova, în parteneriat cu Academia pentru Dezvoltare Educaţională, au implicat reprezentanţii Ministerului Culturii şi Turismului, ai oamenilor de cultură, muzicologilor, criticilor de artă şi jurnaliştilor, care au abordat aspecte stringente ale politicilor culturale, ale transparenţei bugetului culturii şi activităţilor artistice.

Concluziile elaborate în urma discuțiilor au punctat necesitatea acută a revizuirii relaţiei artist-stat, precum şi redefinirea priorităţilor în acord cu valorile universale.

Perioada a treia. La începutul deceniului trei de evoluţie a FIZMN (2010-2016) se întrevede o ameliorare în activitatea Festivalului, sau mai exact de existenţă în condiţiile instabile politico-economice. Pe agenda Festivalului apar tot mai multe concerte şi dialoguri interculturale, aceasta se datorează susţinerii de către ambasade, a *Institutului Goethe* din Bucureşti şi a Institutului Cultural Român ”Mihai Eminescu” (inaugurarea căruia, la Chişinău, în 2010, a favorizat o susținere suplimentară), a stabilizării relative social-politice cu un vector european. Totuşi, în pofida faptului că a devenit posibilă finanţarea în bază de proiect, sursa principală rămâne a fi Ministerul Culturii şi Turismului, un fundraising interior/exterior lipsind cu desăvârşire. Desigur, în acest sens, simţitoare este lipsa unei organizaţii la nivel naţional, care să activeze după principiile Consiliului European al Artiştilor (European Art Council), atragerea fondurilor internaţionale, elaborarea unui plan sau strategii de finanţare, aderarea la programe şi reţele ale dimensiunii festivaliere.

2.2. Arta interpretativă aferentă Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*: ansamblul de muzică contemporană *Ars Poetica* și alți promotori ai fenomenului

Problema resurselor sonore devine tot mai arzătoare în Europa şi pe întregul mapamond componistic încă de la începutul secolului al XX-lea, odată cu epuizarea ”zăcămintelor” armonice, a (a)tonalităţii sistemului temperat, în general. Compozitorii caută noi posibilitaţi de exprimare, mijloace artistice, (re)surse sonore, atât instrumentale (preparate), cât şi extra-muzicale, acusmatice: înregistrări de voce, instrumente sau *field recording*-uri, bandă magnetică, urmând elaborarea primelor sintetizatoare/generatoare de sunete electronice, iar mai apoi apariţia computerului, muzicii electronice şi a noilor medii digitale. „A compune înseamnă a construi un instrument, menţionează H. Lachenmann, componistica înseamnă descoperirea şi dezvăluirea unui instrument nou, imaginar, inventat. În cazul meu, problema este că un astfel de instrument imaginar nu există înainte de a-l dezvolta prin compunerea piesei. Este un sens fundamental în care acest lucru se aplică tuturor artelor de azi – contextul în sine trebuie de asemenea, să fie construit, ca o lume aparte în care fiecare gest poate deveni semnificativ, unde este eliminat arbitrariul şi şansa este îmbrăţişată de contextul total al lucrării, şi un fel de consistenţă este percepută ca "adevăr" în ideea dominantă a lucrării, "schema" sa” [194, p. 331].

Odată cu noua eră a acusticii, apare o nouă ştiinţă a sunetului, evoluând de la atonalitate, la spectralism, *new complexity* şi pluralism stilistic, de la primele experimente instrumentale,

electro-acustice şi electronice ale modernismului la digimodernism, „tehnologia de producţie şi controlul de sunet, de electroacustică şi procesarea digitală înseamnă stabilirea de noi standarde pentru înţelegerea lumii noastre sonore. Deoarece cultura noastră muzicală – care este atât, ştiinţifică cât şi artistică, concepe stratageme perceptuale şi apoi le foloseşte ca bază, caracteristica definitorie a acesteia ar putea fi astăzi determinată drept căutarea iluziei sonice" [212, p. 20].

Muzica devine parte a societăţii industriale, are loc o hibridizare tot mai intensă a muzicii contemporane din Vest cu alte culturi muzicale, în urma unui dialog inter- şi transcultural, dar abia la începutul anilor '90 problema reînnoirii resurselor sonore apare în preocupările compozitorilor autohtoni. Or, după zece ani de la fondarea Festivalului, s-a desfăşurat concertul de autor al compozitorului M. Afanasiev *Iluziile timpului* – un concert integral de muzică electronică.

„Muzica contemporană face uz de materiale care erau considerate anterior inutilizabile pentru actul sonor, conchide cercetătorul fenomenului resurselor muzicale noi H. Cowell, aceste materiale obţin un grad suficient de acceptabil pentru aproape toţi iubitorii de muzică, şi există o tendinţă din partea criticilor şi publicului sofisticat pentru a fi oarecum plictisiţi de muzica nouă, care utilizează numai mijloace de modă veche" [176, p. IX]. Este de menţionat faptul că până la fondarea FIZMN, interpreţii din Republica Moldova nu erau familiarizaţi cu arsenalul semiografic al muzicii noi, ei necunoscând tehnicile contemporane de interpretare fie la intrumentele preparate, fie în redarea unor efecte sonoristice, cântarea multifonicilor etc., realizările de vârf ale compozitorilor contemporani lipsind din repertoriul orchestrelor şi ansamblurilor profesioniste. În acest context, muzicologul V. Axionov remarcă că „este greu de imaginat că Teatrul de Operă să monteze spectacole noi cu muzică de I. Stravinski, A. Schoenberg, A. Berg, H. W. Henze, or, repertoriul Orchestrei Simfonice a Filarmonicii nu conţine (decât cu unele excepţii) lucrări de muzică nouă" [10, p. 91]. În lipsa altor surse de informare, FIZMN a constituit singura şansă de recuperare a lacunelor informaţionale şi de raportare la valorile componistice şi interpretative ale muzicii contemporane universale, cu referire la arta interpretativă şi la personalităţile elocvente prezente în cadrul FIZMN (ediţia a IV-a) V. Axionov menţionează: „Interpreţii John Kenny, Vladimir Tonha, Marian Cazacu, Emil Şein, Jorge Peixinho, care au prezentat la festival multiple culturi naţionale şi şcoli interpretative, dezvăluind sensibilităţi artistice atât de diferite, au avut totuşi în comun o singură calitate – cea a unei ţinute de marcă, a unui nivel european al artei interpretative" [10, p. 91].

Cu provocările noilor mijloace de executare sonică se confruntă forţele interpretative ale FIZMN. Printre interpreţii fideli ai Festivalului se numără ansamblul *Ars Poetica*, director

artistic şi fondator Gh. Ciobanu, dirijor O. Palymski; Orchestra Simfonică Naţională a Companiei Publice Teleradio-Moldova, prim dirijor Gh. Mustea, Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naţionale ”S. Lunchevici”, dirijori D. Goia, M. Agafiţa (dirijori invitaţi V. Doni, I. Florea, R. Georgescu, A. Brizzi, O. Bălan ş.a.). În cadrul FIZMN, de asemenea, au participat şi alte prestigioase formaţii locale: Orchestra Naţională de cameră, dirijor I. Florea, Corul Naţional de cameră, condus de I. Stepan, Capela Corală Academică *Doina* a Filarmonicii Naţionale ”S. Lunchevici”, conducător artistic şi dirijor V. Garştea, Corul *Renaissance* condus de T. Zgureanu, Corala *Gavriil Musicescu* dirijor V. Ciolac, Corala *Credo* a Ministerului Afacerilor Interne, dirijor V. Boldurat, Chişinău Youth Orchestra, dirijor A. Marian etc. şi oaspeţi din exterior: Atelierul de muzică contemporană *Archaeus*, ansamblul *Pro Contemporania*, ansamblul *Traiect* (România), Grupul din Muzică Contemporană din Lisabona (Portugalia), *Varwe Musica* (Austria, Viena), Ansamblul de muzică contemporană din Moscova (Rusia) director artistic I. Kasparov; *Ricochet, The Harmonies of the World* (Ucraina), *Spaziomusica Icarus Ensemble* (Italia), *Le Ciel Afonic* (Spania) ş.a.

În palmaresul interpretativ şi repertorial a FIZMN se regăsesc concerte de muzică simfonică, vocal-simfonică, cameralã, portrete muzicale, recitaluri, muzică electronică, experimentală din creaţii semnate de: B. Bartók, P. Hindemith, A. Webern, H. W. Henze, E. Karkoschka, L. Berio, M. Ceza, Ch. Ives, G. Crumb, G. Ligeti, I. Xenakis, O. Messiaen, K. Penderecki, E. Denisov, A. Schnittke, S. Gubaidulina, V. Ekimovsky, I. Kasparov, A. Vieru, C. Ţăranu, S. Lerescu, J. Sarmientos, T. Marco, M. Verhaegen, V. Kaminsky, V. Silvestrov, L. Zielinska, F. Martin, J. Darias, F. Oppo, A. Mellnas, J. Sieg, E. Eckart, J. L. Darbellay, Chen Qigang, Wang Jianzhong, Ya Wen, Mikako Mazuno, Tetsuya Omura etc.

Un adevărat promotor al muzicii noi, de-a lungul celor 25 ediţii de până acum ale Festivalului *Zilele Muzicii Noi*, este Orchestra Simfonică a Companiei Publice Teleradio-Moldova. La scurt timp după înfiinţare, de la prima ediţie a Festivalului în 1991, Orchestra Simfonică a Companiei Publice Teleradio-Moldova a evoluat sub bagheta maestrului Gheorghe Mustea cu un concert simfonic din creaţii semnate de D. Little, L. Hughes, V. Timaru, L. Dănceanu, G. Pernaiachi şi un concert cameral, susţinut de ansamblul de solişti ai Orchestrei, în care au prins viaţă lucrările compozitorilor M. Stârcea, D. Little, I. Dobrinescu, A. Riderelli, D. Kiţenko. De la o ediţie la alta, programul Orchestrei Simfonice a cuprins un repertoriu tot mai vast, realizând dialoguri muzicale cu România, Ucraina, Rusia, Polonia, Belgia, Elveţia, Canada, Irlanda, Germania, Spania precum şi portrete de creaţie ale compozitorilor Ştefan Niculescu, Anatol Vieru, Liviu Dănceanu, Juan Jose Falcon Sanabria.

Este de menţionat faptul că Orchestra Simfonică a Companiei Publice Teleradio-

Moldova[11], prezentă la majoritatea ediţiilor (cu excepţia anului 2009), s-a specializat pe profilul muzicii contemporane, decodificând cele mai sinuoase grafisme pe care le ascundeau partiturile. Participarea la FIZMN a Orchestrei înfiinţate în 1989, sub conducerea maestrului Gheorghe Mustea, a devenit o garanţie de calitate a produsului cultural oferit. Dialogând interactiv la mai multe nivele cu spaţiul muzicii contemporane şi reprezentanţii acestuia, remarcabilul muzician Gh. Mustea stăpâneşte cu măiestrie, precizie şi eleganţă un repertoriu vast, dificil de abordat.

Acceptând participarea la prima ediţie a Festivalului (1991), Gh. Mustea punctează mai multe obiective ce ţin de principalele verigi din triada compozitor-interpret-receptor, condiţie atât de necesară oricărei manifestări muzicale: "A fost începutul unei colaborări fructuoase. Participând la inaugurarea Festivalului, am fost ghidat de ideea că lucrarea interpretată care interacţionează cu publicul are un deosebit impact. Compozitorul ale căror lucrări nu sunt interpretate nu se realizează. Unul dintre obiectivele centrale a fost de a aduce la cunoştinţă publicului noile lucrări de muzică contemporană, compuse, în primul rând, de compozitorii autohtoni, dar şi cele semnate de autorii din afară, în pofida complexităţii scriiturii. Fie că este vorba de o expunere în clustere sau de factură acordică, valoarea lucrării este ceea ce contează" [12]. Festivalul s-a impus drept o platformă de lansare a compozitorilor autohtoni, dar şi a noilor lucrări, necunoscute, aflate la primă audiţie, stimulând astfel punerea în context a creaţiilor naţionale cu cele universale, ascensiunea de la nivelul local la cel internaţional atât a componisticii cât şi a artei interpretative din Republica Moldova. În cadrul FIZMN au fost interpretate creaţii în primă audiţie şi în primă audiţie absolută, ceea ce impune, din punct de vedere interpretativ, mai multă exigenţă şi forţă de a convinge în tratarea lor.

Referindu-se la receptarea muzicii contemporane, Gh. Mustea remarcă: „Festivalul se orientează spre un public special, alcătuit din profesionişti, dar şi din oameni interesaţi de noile tendinţe, spirite deschise spre nou, inedit, experimental. Vorbind despre Festivalul Internaţional *Zilele Muzicii Noi*, avem în vedere muzica de azi"[12].

Un alt obiectiv deosebit de important, precum opinează Gh. Mustea, este instaurarea dialogului intercultural între compozitorii din Republica Moldova şi omologii lor din străinătate, în schimburile de experienţă, de idei în cadrul festivalului: „Aceste interferenţe devin unul dintre obiectivele centrale ale festivalului, iar dialogul intercultural, cu siguranţă, are un impact pozitiv atât în plan teoretic, cât şi practic"[12].

În postura de dirijor, Gheorghe Mustea a colaborat în cadrul Festivalului cu dirijori de prestigiu, printre care: Remus Georgescu (România), Barry Webb (Marea Britanie), Leonardo Quadrini, Aldo Brizzi, Daniel Paccitti (Italia), Oswaldo González Lizausaba (Venezuela), Erhard Karkoschka (Germania), Igor Sarmientos (Guatemala), Simon Camartin (Elveţia). Maestrul a

„dialogat” neobosit cu partituri noi în fiece zi a FIZMN, acumulând o experienţă vastă: „Am făcut cunoştinţă cu scriituri specifice cu efecte sonore netemperate, cu o notaţie specifică de care trebuie să ţii cont, unde, practic, nu se regăseşte nici o notă, spre exemplu în creaţiile semnate de compozitorul român Doru Popovici, dar şi cu referire la muzica compozitorilor generaţiei tinere din Republica Moldova: Gh. Ciobanu, O. Palymski, L. Chise, V. Barbas”[12].

Corespondenţa dintre Gh. Mustea şi interpretul Roberto Luparelli, originar din Milano, Italia, relevă adevărate schimburi de idei privind nu doar aspectul teoretic, dar şi cel practic, „Muzica numai atunci poate să progreseze, iar tehnica componistică să avanseze când compozitorii au posibilitatea să-şi audieze propriile lucrări, să facă cunoştinţă cu alte şcoli de compoziţie”,[12] menţionează Gh. Mustea. Un exemplu de implementare a experienţei de colaborare constituie romanţa *Ruga*, prezentată în 2009, la cea de-a 18-a ediţie a FIZMN, pe versuri de G. Furdui, solist R. Luparelli. Lucrarea a fost concepută pentru orchestră, ulterior pentru pian şi orchestră, ca, în cele din urmă, să învingă componenţa de pian şi voce (bas). În acest sens, compozitorul Gh. Mustea remarca: „Am vrut să readuc maniera de interpretare din trecut, per *voce bianche*, fără vibrato”[13]. O astfel de interpretare necesită o pregătire specială, care, în mare parte, a fost asigurată de interpretul R. Luparelli, instruit din frageda copilărie în tradiţiile muzicale ale secolului al XVIII-lea. Făcându-şi studiile la *Scuola di giovani cantori del Teatro alla Scalla*, mai apoi la şcoala solistică din München *Tolzer Knabenchor,* cu renumitul profesor Gerhardt Schmidt Gaden, R. Luparelli s-a specializat în muzica baroco, preclasică şi clasică, susţinând că există ”anumite similitudini în ceea ce priveşte executarea în muzica contemporană şi cea barocă, ambele implică o vocalitate care se inspiră din tehnica instrumentală”[13]. Stilistica interpretării baroce cuprinde următorii parametri: vibraţia graduală; *messa di voce*; triluri filologice cu *risoluzione del trilo* şi caracter improvizatoric, vocalistul trebuia să compună cadenţa *ad hoc*, şi de fiece data una nouă. Ţinând cont de aceste trăsături stilistice, maestrul Gh. Mustea invocă în romanţa *Ruga* universul artei vocale specifice secolului al XVIII-lea.

Conotaţia modernă instrumentală şi vocală (elaborată în şcolile semiografice contemporane din Polonia, SUA, Franţa, Germania) a influenţat practica de executare a artei interpretative din Republica Moldova, care devine din ce în ce mai riguroasă, urmând strict canoanele fiecărei epoci şi acele indicaţii ale compozitorilor din trecut sau *noua semiografie*,[14] începând cu secolul XX, de la *sprechgesang* – la sunete abstracte şi convenţionale ca înălţime, frecvenţă sau durată în scriiturile creionate ale lui Stockhausen sau Cage. Interpretul italian R. Luparelli menţionează: „compozitorii contemporani scriu într-o manieră instrumentală pentru care interpreţii, practic, nu sunt pregătiţi. În şcoala de la Milano, precum şi la cea din München obligatoriu pentru fiecare

vocalist era să cunoască *musica superiora*, adică muzica în toată complexitatea ei, în planul compoziţiei, dirijatului, citirii partiturilor în cheile antice"[13].

Invocând antiteza consumatorilor muzicii lui Verdi versus muzica lui Wagner, muzica contemporană, de asemenea, nu este adresată ascultătorului de masă, ci elitei muzicale. De aceea şi practica interpretativă, orientată spre un public cult, evoluează. Începând din anii '90, Gh. Mustea se concentrează asupra schimbării canoanelor de interpretare, consultând manualele de practică de execuţie puse la dispoziţie de R. Luparelli în original: Tratatul lui Leopold Mozart *Gründlichen Violinschule* (1787), Carl Philipp Emanuel Bach *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1759-1762), J. Quantz *Versuch Einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), P. Tosi *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723).

Avansarea la un alt nivel, de limbaj modern/contemporan, exprimat atât interpretativ cât şi repertorial, este certificată de includirea în repertoriul Orchestrei Simfonice a Companiei Publice Teleradio-Moldova a unor partituri de un nivel de complexitate tot mai înalt. Corespunderea nivelului interpretativ cu cerinţele actuale ale componisticii contemporane universale, mobilitatea stilistică a interpretului devine o necesitate pentru arta interpretativă din Republica Moldova şi o condiţie indispensabilă pe piaţa muzicală profesionistă de astăzi.

În calea revitalizării resurselor sonore şi a emancipării artei interpretative din Republica Moldova, în perioada în care s-a fondat FIZMN, a fost înfiinţat şi primul ansamblu de muzică contemporană *Ars Poetica* (1991), la iniţiativa compozitorului Gh. Ciobanu, care în multiplele ipostaze de director artistic al ansamblului, dirijor şi, uneori, şi pianist, precum menţionează muzicologul E. Mironenco: „i-a imprimat acestei formaţii un profil în care transpar preferinţele şi orientările sale, gustul său pentru experimentul curajos, pentru căi nebătătorite, obsesia noutăţii şi a insolitului – un profil ce se identifică cu propria sa personalitate artistică" [82, p. 18-19]. Demararea Festivalului Internaţional *Zilele Muzicii Noi* la Chişinău a reliefat o anumită criză interpretativă, survenită din lipsa unor colective specializate în abordarea fenomenului muzical contemporan. Or, nu doar publicul, ci şi interpreţii trebuiau să se familiarizeze cu tendinţele şi curentele din "exterior", să se adapteze noului limbaj interpretativ. Constituirea *Ars Poeticii* semnalează o nouă etapă în perceperea stilisticii instrumentale, un salt calitativ în domeniul interpretativ, membrii formaţiei iniţiindu-se, cu dezinvoltură, în cele mai abstracte forme şi reprezentări ale semiografiei muzicale moderne/contemporane.

Formaţia *Ars Poetica* a devenit un element indispensabil pentru *Zilele Muzicii Noi*, la fel ca şi omoloagele sale din România: *Archaeus*, sau grupul de muzică nouă *Traiect* pentru *Săptămâna Muzicii Contemporane* şi *Meridian Zilele SNR-SIMC*; *Ars Nova* pentru *Cluj Modern*. Crearea ansamblului moldovenesc de muzică contemporană a fost impulsionată de practicile

muzicale ale ţărilor vecine: „Ne-am inspirat de la *Archaeus*-ul bucureştean, menționează fondatorul formației *Ars Poetica*, Gh. Ciobanu, în Republica Moldova nu existau formații specializate de muzică contemporană, iar cu fondarea Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, necesitatea instituirii și antrenării unui asemenea ansamblu devenea tot mai arzătoare, printre principalele obiective fiind ralierea la orientările muzicii contemporane europene și universale și asimilarea noilor tehnici de compoziţie și interpretare avangardistă și postavangardistă[15].

Prima evoluare a Ansamblului *Ars Poetica* a avut loc pe 5 aprilie 1992, în cadrul FIZMN, cu creaţiile *Intersecţii* şi *Natură moartă cu instrumente şi compozitori* (cvintet) – C. Cazaban (România, Franţa); *Trio* – Gh. Ciobanu (Republica Moldova); *Sextet* – L. Gonzales (Venezuela), *Simfonia nr. 2* – D. Kiţenko (Republica Moldova); *Trei dispoziţii* – Z. Tcaci (Republica Moldova). De fapt, în cadrul FIZMN muzica nouă a răsunat și în interpretarea altor formații locale camerale: *Simfonietta Moldova* (fondată în 1990, formația a unit cei mai buni studenți ai AMTAP, liceelor și colegiilor muzicale, fiind un precursor al ansamblului *Ars Poetica*, *Cvintetul Moldova-brass* (prezentă la ediţiile FIZMN din ’91, ’92, ’95, fiind un ansamblu de solişti ai Filarmonicii Naționale).

Definitivată în 1993 şi avându-i alături pe interpreţi versaţi precum Iulian Gogu (flaut),Vasile Hăbăşescu (oboi), Mihai Coreţchi (clarinet), Veaceslav Dragoi (fagot), Ludmila Amelina (percuţie), Irina Ceremuş (vioară), Olga Menşenina (violoncel), la pupitru dirijoral - Oleg Palymski, *Ars Poetica* susţine concerte şi recitaluri pe prestigioasele scene din Chişinău: Filarmonica Națională ”S. Lunchevici”, Sala cu Orgă, Sala UCMM, Teatrul Național de Operă și Balet. Formaţia cucerește și spaţii mai puţin destinate actului sonor, precum Centrul Expozițional ”C. Brâncuşi”, Muzeul Național de Artă al Moldovei ș.a. (evoluarea în alte spații decât cele academice, în spații publice, industriale sau abandonate fiind o practică frecvent folosită de ansamblurile de muzică contemporană). În evoluţia sa mai mult de două decenii, ansamblul şi-a modificat componenţa în repetate rânduri (1993, 2008), sub bagheta neobositului dirijor O. Palymski mai evoluând instrumentiştii: Oleh Kuspîs (flaut), Oxana Kuspîs (violoncel), Iulia Rivilis (pian), Vasile Braga (corn), Sergiu Şarov (flaut), Vasile Oleinic (trombon), Vasile Mocioc (clarinet), Vladimir Taran (fagot) ș.a.

Formația *Ars Poetica* nu s-a aflat în vizorul muzicologilor ca obiect de cercetare complexă, referințe privind contribuția unică a acestuia prezintă doar I. Suhomlin [145][16] și E. Mironenco [83]. O analiză a premiselor apariției și a activității, a impactului și a condiției de existență a fost efectuată de autoarea tezei [11, 16, 17], de asemenea, a fost elaborat *Profilul repertorial al formației* în cadrul FIZMN (1991-2016). În articolele periodice descriptive ale unor ediţii de

presă au apărut sporadic cronici ale FIZMN, semnate de V. Axionov, E. Uzun, T. Migulina, compozitorii V. Beleaev, V. Mircos, S. Pâslari [Anexa 5, Capitolul I[12]]. În unele ediţii de presă au fost realizate interviuri cu fondatorul şi directorul artistic al festivalului, Gh. Ciobanu, de către R. Dănceanu, L. Popuşoi, interviuri radio şi TV cu membrii organizatori, de asemenea cu compozitorii, muzicologii şi interpreţii participanţi.

Sintagma latină *Ars poetica*, însemnând *arta poetică* şi invocând scrierile lui Aristotel şi Horaţiu, este percepută astăzi drept metalimbaj. Relevând poetica poeziei, dar şi muzica muzicii, arta artei, gândirea gândirii şi conturând astfel specificul mentalităţii unei epoci**,** această reflecţie de tip manifest vizează tehnica pătrunderii în esenţă, modalităţile de decriptare, de înţelegere a conţinutului. Prin analogie, ansamblul *Ars Poetica*, pe lângă promovarea şi specializarea în muzica nouă, contemporană, concentrându-se pe creaţiile compozitorilor din Republica Moldova, are misiunea de a decodifica ”ars poetica” diferitor stiluri şi tendinţe, sau epoci, abordând muzica veche bizantină, barocă şi renascentistă, clasică şi romantică, jazz-ul etc.

În mare parte, totuşi, activitatea ansamblului se concentrează pe muzica noului secol, care a avut “ca resort elanul exploziv, teribilismul, spiritul contestator, dar şi predispoziţia naturală a tinerelor generaţii spre inovaţie, rupând canoanele tradiţiei şi zăgazurile propriilor limite, ca şi pe acelea ale societăţii în care vieţuiau, pentru “a dezvolta original principiul banalităţii”, realizând compoziţii de forme, culori, cuvinte, sunete la voia întâmplării, cu riscul de a le schimonosi, de a le transforma în “anti-artă” [93, p. 5].

Epocile modernă şi contemporană, pe lângă evoluţiile estetice, culturale, conceptuale, au elaborat un limbaj propriu, cu un vocabular specific. Aspectele sintactice şi morfologice noi pot fi observate prin simplul parcurs vizual al scriiturii partiturilor. De(re)construirea dimensiunii performative deplasează tot mai mult centrul de greutate şi factorul de decizie de la compozitor la interpret. Sistemele noi de notaţii proprii, manipulările, instrucţiile, pictogramele, punctele, liniile, *chance operations* formează o geometrie care trebuie, deseori, „tratată” de interpreţi individual şi intuitiv, dar liber şi responsabil. Aceste reverberaţii avangardiste se resimt în spaţiul muzicii contemporane basarabene, odată cu desfăşurarea activităţii FIZMN şi a ansamblului *Ars Poetica.* Arsenalul semiotic poate fi urmărit în lucrările interpretate de *Ars Poetica* în ediţiile Festivalului, spre exemplu: Asko Hyvärinen, *Obscure Counters* (FIZMN, 2003), Alfonso Romero, *Sen* (FIZMN, 2009), Javier Darias, *Sunday Suite* (FIZMN, 2006) Luis Blanes, *Polos y Simetrias* (FIZMN, 2004) Figurile 2.1-2.4., Anexa 7.

Extinzându-şi arealul geografic muzical, formaţia *Ars Poetica* s-a remarcat cu participări la festivaluri de muzică contemporană din România, Ucraina, Rusia, Grecia, Spania, Italia, Danemarca, China ş.a. Astfel, ansamblul a realizat dialoguri interculturale muzicale la *Zilele*

Internaţionale ale Muzicii Contemporane (Bacău, România 1996, 1998); *ENSEMS* '96 (Valencia, Spania); *Toamna Muzicală Clujeană* în panoramicul componistic contemporan înscriind *Portretul de autor, Gh. Ciobanu* (Cluj, România, 1997), *Varwe Musica Konzert. Ars Poetica Ensemble* (Viena, Austria, 1998); *Incontri Europei con la musica-XVIII* şi concertul în cadrul *Comporre, oggi*, ediţia a VIII-a, organizat de Asociaţia *Musica Aperta* şi *SIMC* (Bergamo, Italia, 1998); *Festivalul compozitorilor şi interpreţilor din Europa de Est* (Odesa, Ucraina, 1998); *World Music Days* (Iaşi, România, 1999); *Festival & Workshop of New Dance Performance Art* (în colaborare cu *Dance group Voices,* Odessa, Ucraina, 2000); *Festival-Forum Internaţional Interacţiunea în Muzica ţărilor Est-Europene şi Euroasiatice* (Odesa, Ucraina, 2000); *Baroque & Avant-Garde* (Zaporojie, Ucraina, 2001); *Two days &Two nights of New Music* (Odesa, Ucraina, 2001), *Spaziomusica* (Cagliari, Italia, 2001); *Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi* (Bucureşti, România, ed.a XII-ea, 2002; ed. a XIV-ea; 2004 cu genericul *Muzica de azi: sinteze Est-Vest*). Printre cele mai semnificative evenimente ar pute fi remarcat turneul ansamblului în spaţiul românesc, incluzând concerte în centre culturale importante ca Iaşi, Cluj, Bucureşti şi Bacău în 1996 (Anexa 8).

Pe parcursul celor 25 de ani de existenţă, *Ars Poetica* a devenit un actor activ, permanent, care a animat atât procesul de circulaţie a lucrărilor muzicale cât şi procesul de creaţie, fiind deseori „principala sursă de inspiraţie" pentru compozitorii autohtoni. În tendinţa generală a veacurilor XX-XXI de cameralizare, compunerea pentru ansamblu în variate combinaţii de componenţe, s-a dovedit a fi extrem de stimulatoare, declanşând un şir de creaţii noi în componistica autohtonă, proces productiv şi neîntrerupt până în prezent. În interpretarea ansamblului au văzut lumina zilei creaţii semnate de: Ghenadie Ciobanu – *Spatium sonans*, Studii Sonore nr. 1, 2, nr. 3 Septet *Tăcere albă,* nr. 4 *De dincolo* şi nr. 5 *Semne;* Dmitrii Kiţenko – *Exodus I, Kyrie;* Zlata Tcaci – *Trei dispoziţii, Istoria toiagului*, versuri*,* de *M. Lemster;* Vladimir Rotaru – *Muzica concertantă pentru 11 instrumente;* Vladimir Beleaev – *Adio*, *Cvintet* nr.3, *Duo pentru vioară şi vibrofon;* Vlad Burlea – *Existenţă (I-Labirint, II-Umbre),* Iulian Gogu – *Sensus, Man-box;* Oleg Palymski – *Physica, Miniatures for ensemble, Lumi;* Igor Iachimciuc – *Ar trebui, În grădina lui Ion* pentru clarinet şi pian, *In Haydn's Steps;* Snejana Pâslari – *Cine merge tot pe drum;* Laurenţiu Gondiu – *Mica tornadă.* Într-un dialog intercultural a fost inclusă lucrarea *Trio pentru flaut, oboi şi fagot* de Dmitrii Kiţenko, fiind interpretată la ediţia a XIV-a a festivalului *Музыкальные премьеры сезона – 2000* din Kiev, Ucraina. Ansamblul *Ars Poetica* a interpretat lucrarea la ediţia a XIV-a a Festivalului *Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi* din Bucureşti, România şi la ediţia a XIII-a a Festivalului Internaţional *Zilele Muzicii Noi,* Chişinău, Moldova. Circulaţia internaţională a fost atestată şi de lucrările Gh. Ciobanu: *Cântări uitate şi*

Pentaculus sonorizate la FIZMN ’95,’96, Moldova; la *Toamna Clujeană* ’97, România; la *Spaziomusica* 2001, Cagliari, Italia, interpretate de ansamblul *Concordia*, în cadrul *Incontri Europei con la Musica* XIX, 2000, Bergamo, Italia (Anexa 8).

În cadrul FIZMN, *Ars Poetica* a întreprins dialoguri nu doar cu creaţiile compozitorilor din Republica Moldova, ci şi cu opusurile muzicale ale compozitorilor din România, Ucraina, Polonia, Spania, Italia, Germania, Franţa, Irlanda, Israel, Rusia, Elveţia, Danemarca, SUA ş.a. (Lista completă a creaţiilor interpretate poate fi regăsită în profilul repertorial al formaţiei, Anexa 2).

Ars Poetica este un laborator de creaţie şi experimentări din cele mai rebele atât pentru maeştri consacraţi, cât şi pentru tinerii compozitori, care beneficiază de experienţa ansamblului şi de supotrul esenţial în sonorizarea creaţiilor proprii. Un ”refresh” al ediţiilor recente a fost realizat prin concertele *Arta Tinerilor Compozitori*, aducându-se în scena muzicii contemporane nume noi de artişti tineri: Marian Ungur – *Cvintet*, Vasile Zapesca – *Sextet (*vers. Sasha Ciornîi), Tatiana Duhaterova – *Cvintet*, Natalia Rojcovscaia – *Fantezia septet*, *Communicating worlds for ensemble*, Vitalie Mosiiciuc – *A piaccere pentru opt instrumentalişti*, Lidia Ciubuc – *Syntonii pentru cvintet de suflători*, Anastasia Lazarescu – *Explorări vitale pentru ansamblul instrumental. Interacţiuni*, Marius Malaneţchi – *Unravel the Moment,* Sergiu Belevac – *Topospheres,* Oleg Şova – *Termiţia.*

În activitatea intensă a ansamblului se integrează realizarea mai multor prime audiţii, înregistrări radio şi două CD-uri. În următoarea componenţă standard cu invitaţii Vasile Mocioc (clarinet) şi Iulia Rivilis (pian) a fost înregistrat CD-ul nr. 1. *Ars Poetica Ensemble, Chamber Works/ Ghenadie Ciobanu* (53’). Imprimat în Chişinău şi compilat în Republica Cehă (1998), CD-ul prezintă un portret muzical cameral al compozitorului Gh. Ciobanu, creionat în tuşe febrile ale lucrărilor *The Sad Symbols* (Simboluri triste, 1990), *Pentaculus minus* (1996), *Spatium sonans* (1997), *Sound Etudes* (Studii sonore, 1995) nr. I, II, şi III (1997). CD-ul nr. 2 cu titlul *Ars Poetica Ensemble. Contemporary Music from Moldova* conţine lucrările semnate de compozitorii: Gh. Ciobanu – *Sound Etudes nr. 1, 2* (1995) şi *The Sad Symbols* pentru clarinet (1990); V. Beleaev – *In memoriam* (1995); Iu. Gogu – *Respiraţia florilor* (1996); O. Palymski – *Duo şi Unreality* (1996). Paleta digitală a CD-ului surprinde o gamă largă de culori sonore, fiecare compoziţie muzicală purtând amprenta individuală a autorului, cu o scriitură specifică, modelată fie de împletitura eterofonică a simbolurilor arhetipale, fie de rapelurile romantice la ethosul unor genuri muzicale, în speţă la logica şi tiparele marşului funebru. Or, improvizaţiile vii îmbină procedeele contemporane cu conţinutul neoromantic sau neoimpresionist (de exemplu, muzica lui Iulian Gogu ar putea fi definită drept *abstracţii lirice muzicale*), caracterul

liber venind în opoziţie cu „cubismul muzical“ în algebrizantul ritm al compoziţiilor semnate de O. Palymski. Astfel, şapte schiţe sonore distincte, asemeni celor şapte culori cromatice, au fost sintetizate în *Ars Poetica Ensemble, Contemporary Music from Moldova* (51'), Chişinău 1998. Acest spectru sonor, bine închegat, a răsunat în mai multe concerte precum *Concertul cameral* în Sala Filarmonicii *Moldova*, Iaşi, România (1996)[16], *Concert* în Sala Conservatorului din Odesa (Ucraina), 1996. Alte două CD-uri au fost înregistrate pentru arhiva Festivalului *Spaziomusica,* Cagliari (Italia) în 2001, (durata totală: CD 1 - 47'22", CD 2 - 54' 50"). Alte două CD-uri au fost înregistrate pentru arhiva Festivalului *Spaziomusica*, Cagliari (Italia) în 2001, (durata totală: CD 1 - 47'22", CD 2 - 54' 50").

Ansamblul *Ars Poetica*, prin promovarea tenace a fenomenului contemporan, a garantat o periodicitate, adunând şi formând la concerte un public stabil, receptiv la „chemările" experimentale. În cadrul celor 25 de ediţii analizate ale FIZMN, formaţia a susţinut 56 de concerte, inclusiv portretele de autor ale compozitorilor Ghenadie Ciobanu, Cornel Ţăranu, Ramon Barce (In Memoriam), Javier Darias. În semn de recunoştinţă pentru activitatea performantă, ansamblului i s-a conferit Premiul pentru Tineret în domeniul Literaturii şi Artelor al Departamentului de Stat pentru Tineret şi Sport al Republicii Moldova (1997), de asemenea, i s-au dedicat numeroase creaţii, printre care *Concerto for Ars Poetica* (1999), semnat de Dmitri Kiţenko. În pofida numeroaselor eforturi ale muzicologilor, compozitorilor şi interpreţilor întru susţinerea şi promovarea activităţii ansamblului, el rămâne totuşi puţin mediatizat, *Ars Poetica* – o prezenţă constantă în peisajul muzical contemporan basarabean, nu şi-a adjudecat un loc aparte în spaţiul virtual.

Lansându-se în rândul promotorilor de muzică nouă, *Ars Poetica* este un ansamblu de format unic în peisajul muzicii din Republica Moldova, prin internaţionalizarea şi valorificarea creaţiei componistice contemporane academice, prin emanciparea artei interpretative din Republica Moldova, dar şi prin promovarea schimburilor interculturale. Formaţia aduce o certă contribuţie la progresul tehnico-conceptual al muzicii contemporane academice autohtone, fiind deschisă spre experiment şi gândire novatoare, colaborare şi dialog.

2.3. Concluzii la Capitolul 2:

1. Investigarea noastră ne-a permis să constatăm că la apariţia FIZMN au colaborat mai multe premise şi evoluţii: la *nivel exterior* precum – emanciparea şi diversificarea mijloacelor de expresie, reconceptualizarea aspectului imagistic şi tematic, noul arsenal de tehnici de compoziţie, fondarea festivalurilor de aceeaşi orientare, răspândirea rapidă şi tot mai largă a

rețelei festivaliere de muzică nouă, ca mijloc de contaminare cu estetica occidentală; la *nivel interior* – desființarea Uniunii Sovietice, deblocarea canalelor culturale Est-Vest, forarea unor noi căi de comunicare şi colaborare interculturală; au pregătit terenul pentru apariția primului festival de muzică contemporană în Republica Moldova – Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi*.

2. Fondarea Festivalul *Zilele Muzicii Noi* la inițiativa compozitorului Ghenadie Ciobanu în 1991, a permis deschiderea *direcției festivaliere de muzică nouă* în Republica Moldova, demarate în condiţiile tranziţiei postcomuniste de est şi totodată, situându-se în convalescenţa tendințelor postmoderne venite din vest. Festivalul a trebuit să-şi declare orientarea spre contemporan, rezumând în mod avansat acele etape şi transformări curente ce au frământat spațiul European şi adoptând un vector de modernizare.

3. Infiltrarea muzicii noi prin intermediul festivalurilor de muzică contemporană a fost comună pentru toată Europa, conturând o întreagă direcţie festivalieră de împânzire a reţelei de muzică contemporană. Festivalurile prestigioase cu tradiţii îndelungate, precum: *Toamna Varşoviană* (Polonia, 1956), *Festival d'Automne* (Paris, Franţa, 1972), *Huddersfield Contemporary Music Festival* (Marea Britanie, 1978), *Wien Modern* (Viena, Austria, 1988) cu timpul au depăşit barierele cultural-geografice. Se atestă extinderea intensă a fenomenului, începând cu anii '80, *o festivalizare a lumii*, favorizată de căderea cortinei de fier, iar după anul 2000 apare o diversitate a Festivalurilor de muzică contemporană, cu o specificitate distinctă, precum Festivaluri de muzică electronică, Festivaluri de art-performance-uri etc.

4. Pe parcursul celor 25 de ediţii, FIZMN a cunoscut diverse perioade şi transformări. Depăşind crizele economice, interpretative, de reprezentare sau interes, s-a impus constant, drept unica manifestare de promovare a muzicii contemporane academice din Republica Moldova.

5. În baza sistematizării și sintetizării datelor am identificat 3 perioade de evoluție și involuție a FIZMN:

- Anii '90 (1991-1999), perioada postsovietică de constituire. Anul 1999 reprezintă momentul culminativ, reprezentând fuziunea FIZMN cu Festivalul WMD. Organizarea evenimentului de anvergură, a Festivalului WMD în Republica Moldova și România, a pus în vizor creația muzicală autohtonă, creând fundament pentru integrare a acesteia și a spațiului muzical moldav în peisajul muzicii contemporane festivaliere de actualitate;
- Anii 2000, deceniu 1 (2000-2009), de tranziție. După anul 1999, s-a prospectat vectorul de mișcare, însă dezvoltarea propriu zisă întârzia, astfel înregistrând regres. Aceasta se datorează, în mare parte, impunerii unor stăvili de ordin financiar în susținerea evenimentului de către forțele de conducere, aflate într-un colaps politic și economic. Anul 2009 fiind punct un

culminant de stagnare, aceasta se explică și prin cel mai scund program al FIZMN din toate cele 25 de ediții.

- Anii 2000, deceniul 2, prima jumătate (2010-2016), se înregistrază o înviorare a vieții artistice, a schimburilor culturale, implicit a FIZMN, evenimentul căpătând o mai mare susținere financiară din partea Ministerului Culturii și a altor Instituții culturale, fapt condiționat de aderarea la vectorul European a politicii Republicii Moldova.

6. Primele două decenii și jumătate de existență a Festivalului au adus și au stimulat multiple evoluţii, transformând esenţial creaţia muzicală academică contemporană și arta interpretativă din Republica Moldova. Acest proces a fost condiționat în mare parte de dialogurile interculturale muzicale cu ţări precum Germania, Italia, Franţa, Rusia, România, Ungaria, Polonia, SUA, Spania, Cipru ș.a. Aceste transformări au contribuit la accederea la un nou nivel de interpretare și creație artistică, care a permis o integrare internaţională a compozitorilor autohtoni, lucrările lor fiind incluse treptat în programele manifestărilor de gen dintre cele mai prestigioase, precum: *Varwe Musika* (Viena), *Musica aperta* (Bergamo), *Ensems* (Valencia), *Spazio Musica* (Cagliari), *Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi* (Bucureşti) etc.

7. La începutul deceniului trei de evoluţie a FIZMN se constată că centrul de greutate s-a deplasat net de pe sistemul socialist (cenzurat), pe o libertate în expresie, în privinţa limbajului muzical componistic și interpretativ având loc un salt calitativ, prin: implementarea noilor tehnici de compoziție și de interpretare, catalizarea noilor genuri muzicale, utilizarea noilor medii, deplasarea de la sistemul tonal-funcțional, la cel postserial, modal etc., extinderea universului estetic și conceptual.

8. Am constatat că interacţiunile culturale prezente în cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* au contribuit la realizarea dialogurilor la mai multe niveluri, vizând corespondenţele şi colaborările dintre compozitori, interpreţi, dirijori, ansambluri, dialogurile interculturale în plan diacronic, alternând muzica diferitor epoci, tendinţe şi estetici, dialoguri între generaţii, dialoguri media, dialoguri cu partituri (accesând relaţia emiţător-interpret-receptor), totalitatea acestora ar putea constitui un metadialog al FIZMN.

3. PERCEPTIBILITATEA FENOMENULUI MUZICAL CONTEMPORAN ÎN CADRUL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL *ZILELE MUZICII NOI*

3.1. Interacţiuni culturale prezente în Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi.* Studiu de caz: ediţiile a XX-a şi a XXI-a.

Sfera creaţiei profesioniste se confruntă cu o serie de impedimente şi dificultăţi specifice unei perioade de tranziţie, de schimbare a mentalităţii, printre care este criza economică, lipsa unor comenzi, lipsa unor proiecte ce ar susţine actul creativ, izolarea de circuitul valoric pan-european, probleme ce ţin de vizibilitatea scenei autohtone în plan internaţional, lipsa mobilității artistice (a dialogului intercultural), izolarea, insuficienţa promovării şi mediatizării produselor culturale şi a creatorilor. Perceptibilitatea fenomenului muzicii contemporane în cadrul Festivalului, strâns legată de dimensiunea de cercetare a problematicii de festivalizare, a constituit un obiectiv esenţial în cercetarea noastră. Investigarea perceptibilității muzicii noi a fost impulsionată de experienţa autoarei în calitate de participant la FIZMN, fiind fundamentată de studii internaționale privind aspectele de receptare, festivalizare și art-management [197, 170, 200, 243, 244, 235, 180, 185, 218] şi de rezultatele anchetării publicului la două ediţii consecutive ale FIZMN – ediția a XX-a şi a XXI-a, care au permis identificarea unui spectru de problematici, analizate în subcapitolul 3.2.

Ediţia a XX-cea, a Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* (10-17 iunie, 2011), a pus accentul pe lucrări care se situează la hotarul dintre genuri, îmbinând trăsături ale muzicii uşoare, folclorului, jazzului, bluesului cu cele moderne/contemporane, aliaj specific tendinţelor postmodernismului în *Siciliana blues pentru pian şi orchestră* de Cornel Ţăranu, *Entrée* din Suita *Riturile primăverii* de Ghenadie Ciobanu, *In The Garden* de Igor Iachimciuc, lucrările tinerilor compozitori *The Circles* de Vitalie Mosiiciuc, Marian Ungur, *Trei piese pentru cvintet de suflători* şi Marcel Vinicenco, *Trio pentru flaut, contrabas şi pian*.

Estetica eclectică a postmodernismului, mai mult ”inclusivă” decât exclusivă a reflexiilor modernismului, definite ambele ca ”open-ended”, se proiectează în albia tendinţelor de bază ale componisticii autohtone, sincretism generator de noi creaţii ce au răsunat şi în cadrul ediţiei a XX-a a Festivalului [45, p. 49]. Concertul de inaugurare a inclus *Entrée* din Suita *Riturile primăverii,* semnată de Gh. Ciobanu, ritmurile de transă a căreia revelează abisurile zonelor arhetipale în care se dezvoltă ideea ritualului ce străbate extatic întreaga compoziţie. În calitate de primă piesă a ciclului, *Entrée* deschide *Suita Riturile primăverii*, cu un caracter tip uvertură, conceputa în tradiţiile hibridizării postmoderne, în care se realizează un quasi dialog cu *Sacre du Printemps* a lui Igor Stravinski. Respectiv, se evidenţiază particularităţile genurilor muzicii de

popularitate şi a muzicii de inspiraţie folclorică. Continuând ideile compozitorului rus, sau mai bine zis modernizându-le, Gh. Ciobanu este tentat să le *upgrade*-ze muzical, în răspuns la întrebarea: cum ar putea Stravinski astăzi să trateze acele ceremonii agricole dedicate fertilităţii, având în vedere noul context informativ ?[1], dintr-o altă perspectivă, a sa proprie, de autor, sedimentată pe un alt fond, al obiceiurilor româneşti. Prin suflul său idolatru, imprimând un caracter magic, de sacralitate, în prim-plan sunt resuscitate orânduirea şi conştiinţa unor timpuri demult uitate, rătăcite în protoistorie. Reprezentările imagistice, ritul în ciclurile sale, simbolurile, arhetipurile, valenţele cosmogonice ancorate în vestigiile arhaicului, totul este coordonat şi se supune în ţesătura muzicală jocului asociativ cu patternuri, coagulate în sistemele şi structurile ritmico-modale.

Creată în convergenţa gândirii postseriale şi modale, cu influenţe de jazz, a răsunat *Siciliana blues pentru pian şi orchestră* de Cornel Ţăranu (România), prieten fidel al Festivalului, participant la ediţiile anterioare din 1993, 1997, 1998 şi 2008. Interpretată de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naţionale, dirijor – Matei Pop (România), cu participarea solistică a pianistului Alexandru Negriuc (România), *Siciliana* a fost compusă în 1998 pentru un festival româno-american de la Constanţa, fiind inspirată din sonorităţile temei din muzica semnată de compozitor pentru filmul *Mere roşii*, în regia lui Alexandru Tatos (1976). Creând "o pată de culoare", C. Ţăranu mărturisește că a "cochetat cu jazzul" în *Siciliana* tot astfel precum şi în opera sa *Secretul lui Don Giovanni* sau în *Baroccoco* (2004) pentru ansamblu baroc[2]. Subordonat scriiturii muzicale contemporane, de o factură densă, cu cadenţe improvizatorice, discursul muzical al *Sicilianei blues pentru pian şi orchestră* rămâne, totodată, transparent, nonaglomerat, cu suave descărcări jazzistice, penetrat de imagini fine şi eleganţă.

Juxtapunerea elementelor de limbaj contemporan cu cele folclorice este vizibilă în compoziţia *In John's Garden* de Igor Iachimciuc, ciclu de piese pentru clarinet şi pian inspirat şi structurat după renumitul cântec *În grădina lui Ion*. Evitând citate directe şi utilizând un sistem ritmic similar celui de *parlando rubato*, compozitorul extinde sensurile iniţiale ale textului şi ale muzicii, creând universuri muzical-tematice distincte: fiecare parte a ciclului derivă succesiv din primele opt versuri (strofa 1+ refren), ce conturează schiţe muzicale integre ca imagine şi paletă sonoră. Forma celor opt piese: 1. *In John's Garden* (În grădina lui Ion), bazată pe sunetele c#-d-e-f ce alcătuiesc prima frază a cântecului popular (modul 0134), 2. *All birds are sleeping* (Toate păsările dorm), 3. *Only one can't sleep* (Numai una n-are somn), 4. *And flies from tree to tree* (Şi zboară din pom în pom), 5. *Calling John* (Tot chemându-l pe Ion) – cea mai voluminoasă, cu durata de 1'09", spre deosebire de durata generală de 30"- 40" pentru fiecare piesă în parte, 6. *John, John!* (Ioane, Ioane!), unde materialul folcloric devine mai pronuntat, 7. *Everybody is*

sleeping (Toata lumea doarme), 8. *Only I can't sleep* (Numai eu nu pot sa dorm), se rezumă în ultima la un conţinut muzical de sinteză. Autorul menţionează: „Starea reflectată în text este cheia formei muzicale. Pe parcursul întregului ciclu ce durează doar 8 minute, stările muzicale se transformă în mod foarte rapid. Ascultătorul este încurajat sa urmeze aceste schimbări subtile, fiind atent la fiecare nuanţă”[3].

Includerea creaţiilor de referinţă ale compozitorilor predecesori în programul Festivalului a devenit deja o tradiţie. Astfel, au fost sonorizate capodopere ale fondatorilor modernismului - clasicilor secolului al XX-lea, precum *Trauermusik* de Paul Hindemith, sub impulsul (com)promiţător al *Gebrauchsmusik*, cu o estetică a limbajului muzical cu totul deosebită, eliberată de asprimea contrapunctului, însă cu tot mai multe abateri tonale. Într-o alură înălţătoare, în paşi reţinuţi se combină tenebrul cu lumina, melancolicul, tragicul şi grotescul, nuanţe redate cu delicateţe şi măiestrie de interpretul Iurie Atvinovski (violă) şi Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naţionale. Un alt exemplu este *Romanian Folk Dances*, de B. Bartók, suită din 6 piese scurte, în sinteza stilistică de muzică folclorică, clasicism şi modernism, fiecare având la bază modurile dorian şi eolian, mixolidian şi lidian, centrate pe diverse tonuri, pe alocuri cu influenţe arabe, în mişcările: *1. Joc cu bâtă, 2. Brâu , 3. Pe Loc, 4. Buciumeana, 5. Poarga Românească, 6. Mărunţel,* dezvoltând aceeaşi atmosferă plină de vitalitate, de o energetică radiantă.

Din panorama muzicală a secolului al XX-lea au mai fost sonorizate *Serenada* de Edward Elgar şi *Variaţiunile pe o temă de Purcell*, de Benjamin Britten, iar sub semnul omagiilor compozitorilor basarabeni la ediţia a XX-a au fost prezentate cele *Trei piese* pentru orchestră şi *Sonata* pentru vioară de Vasile Zagorschi. *Dialogurile spaniole* au răsunat în atmosfera camerală din Sala Mică a Filarmonicii, unde şi-a făcut intrarea ansamblul *Ars Poetica*, interpretând creaţii semnate de Josep Soler, Domènech González de la Rubia, David Seguí, Josep M. Mestres Quadreny, Tomás Marco, Joaquin Gomariz.

Concertele din cadrul ediţiei a XX-a a Festivalului (2011) s-au distins prin varietatea componenţei interpretative şi diversitatea genurilor abordate, fiecare purtând amprenta individuală a compozitorului, fie este vorba de schiţele complexe ale deformatei "*grădini" a lui Ion*, pentru clarinet şi pian, de Igor Iachimciuc, care a reuşit sa-i imprime renumitului cântec, după cum am observat anterior, o cu totul altă conotaţie, fie de ritmul energic şi pulsatoriu generator de sonorităţi inedite, de factură acordică, întrerupte de pasajele cromatizate ascendente şi descendente, în **...***For Piano nr. 1* de Vlad Burlea, sau declamaţiile tensionate şi ritmurile ostinato ale *Recitalului şi Toccatei* pentru violă şi pian, semnate de Boris Dubosarschi, remarcându-se altistul Iurie Atvinovski cu o interpretare pătrunzătoare şi expresivă. Caracterul

dramatic de manifest, alteori meditativ, povăţuitor al celor *Patru sonete* pentru bas şi pian, compuse de Vladimir Ciolac, a fost redat de interpretul Oleg Ţâbulico, cu profunzimea şi delicateţea timbrală a vocii sale, culminând în pasajul rupt într-o mişcare descendentă în registrul grav pe cuvintele *"а вместо жизни – ад!"*. Chemări şi ecouri bucolice, motive folclorice stilizate suprapuse pe diverse pedale, alteori împletindu-se într-un joc polifonic între ele, au răsunat în *Vânătoreasca* pentru cvartet de saxofoane, autor – Snejana Pâslari. Muzica de o fluenţă şi naturaleţe specifică identităţii naţionale a fost animată de colectivul *Moldavian Sax Quartet*, compus din Vadim Ostrouhov (saxofon soprano), Igor Kionig (saxofon alto), Dmitrii Sergheev (saxofon tenor) şi Constantin Ciorbă (saxofon bariton). Compozitorul Oleg Palymski în *Miniatures for ensemble*, a prezentat o acuarelă timbrală subtilă în acţiune, transparentă, în care efectele percusive apăreau dozat, perindându-se cu formulele melodice simplist-minimaliste.

Promovând mobilitatea artiştilor, în primul rând, în ceea ce priveşte "gândirea spectrală" *out side of the box* [218, p. 33], dar şi mobilitatea de executare a lucrărilor, de acces a tinerilor compozitori la moştenirea culturală comună, la creativitate şi inovaţie, Festivalul creează oportuniţăţi de prezentare a lucrărilor tinerilor compozitori, de interpretare (punând la dispoziţie ansamblul *Ars Poetica* sau chiar o orchestră simfonică de prestigiu, cum este Orchestra Simfonică a Companiei Publice Teleradio-Moldova), colaborare şi autoevaluare. Arta tinerilor interpreţi şi compozitori a fost prezentată în două blocuri, interpreții și-au dat concurs cu creaţiile *Toccata pentru pian* de Liviu Ştirbu, *Baladă pentru pian, Improvizaţie pentru clarinet solo* de Oleg Negruţa, *Popas în codru, Joc haiducesc* pentru pian de Gheorghe Mustea, *Zâna viselor, Statu-Palmă-Barbă-Cot* pentru pian de Vladimir Beleaev, *Morpheus* pentru violă şi pian de Rebecca Clarke (SUA), *Natură statică cu flori, melodii şi armonii* de Ghenadie Ciobanu, *Suită pentru cvartet de coarde* de Arkady Luxemburg. Respectiv, tinerii compozitori şi-au expus ideile muzicale în: *Elegy* pentru clarinet şi pian de Snejana Pâslari, compusă în spiritul baladelor muzicii pop, *Cvartet* de Cristian Spătaru, *Extenua* de Vasilii Zapesca versuri de Saşa Ciornîi, *Trei piese pentru cvintet de suflători* de Marian Ungur, *Aspirations et tendances* de Anastasia Lazarencu, *Trio pentru flaut, contrabas şi pian* de Marcel Vinicenco.

„Postmodernitatea se defineşte prin larga deschidere către toate stilurile, susţine esteticianul român D. Zaharia, către arta tuturor timpurilor, iar între extremele creatorului postmodern şi artistului conservator există numeroase nuanţe ale concepţiei creatoare în artă, îmbinând în proporţii variate lecţia marilor maeştri de altădată cu cea a artei moderne şi postmoderne" [111, p. 16]. Programul FIZMN 2011 a inclus creații de un conţinut diferit, cu caracter vădit tradiţional, propagând o muzică accesibilă pentru un public larg: *Cântul dragostei*

victorioase pentru pian de Nicolae Ciolac, *Cu rugămintea pe buze* pentru 2 viole de Galina Cuzmina, *Variaţiuni pentru pian de* Mihail Kolsa, *Mi-ar fi de ajuns*, versuri de Steliana Grama, *Foicică doi bujori* pentru soprano şi pian, versuri populare, *Concertino pentru 2 piane* de Eugen Mamot. În altă cheie s-au desfăşurat cele *Şapte strofe arhaice pentru vioară şi violă* de Vlad Burlea (1992). Invocând stilistica renascentistă, *strofele* reprezintă "confesiuni interiorizate", scrise în forma liberă de variaţiuni polifonice pe o tema sobră, totodată extrem de vie, efectul *non vibrato* la *poco a poco vibrato* creând senzaţii de respiraţie a arhaicului. În spirit postromantic s-au desfăşurat *Dialogurile* pentru vioară şi violoncel, semnate de Vladimir Ciolac, prezent la această ediţie şi cu lucrarea *Folia*, interpretată în cadrul ultimului concert simfonic, un exemplu elocvent al confluenţelor muzicale interculturale, dezvoltând motivele şi ritmurile spaniole.

Orchestra Simfonică a Companiei Publice Teleradio-Moldova, dirijor Oleg Palymski, în parteneriat muzical cu Capela corală academică *Doina,* au interpretat *Mărire Burebista*, semnată de Teodor Zgureanu, de asemenea la cel de-al doilea concert simfonic din cadrul festivalului au fost prezentate *Concertul pentru corn şi orchestra*, solist Victor Zlotescu, autor Oleg Negruţa şi *Memory* de Mihail Kolsa.

La alt pol s-au aflat creaţiile tinerei generaţii de compozitori cu lucrări precum *Enlightenment* de Natalia Rojcovscaia, concentrată în jurul ideii contradicţiilor timpului, a renunţării la existenţa destructivă, tranzitând spre o gândire pozitivă, spre lumină şi adevăr, "iluminare" afirmată prea puţin, poate, în finalul lucrării, solicitând extinderea acelor sonorităţi consonante, dezrobite de abundenţa cromatismelor, colorate viu de arpegierile cristaline ale harpei. O serie de provocări tehnice, contraste şi tensionări dinamice, momente aleatorice şi cadenţe improvizate cu pasaje de virtuozitate la clarinet solo, întrerupte de fluxul sonor al orchestrei, impregnat cu stratificări eterofonice şi suprapuneri de pedale, au fost aduse de *Concertul pentru clarinet şi orchestra* semnat de Ludmila Chise, atât pentru Orhestra Simfonică a Companiei Publice Teleradio-Moldova, cât şi pentru solistul David Barrientos (Chile) – clarinet. *The Circles*, lucrarea semnată de tânărul compozitor Vitalie Mosiiciuc, poate mai puţin închegată din punct de vedere al formei, însă realizată într-un limbaj modern, a propus o viziune filosofică a cercurilor sau, mai bine zis, a spiralelor vieţii, dezvoltate în ritmurile şi transformările perpetue ale tehnicilor minimaliste.

In cursu ad intellectum supremae ideae vitae, o lucrare complexă, realizată de Oleg Palymski, a configurat în formele suitei simfonice problematica cosmogonică şi existenţială a sensului vieţii, a predestinării umane în diverse etape: 1. *Actio*, prezentând căutările în lumea contemporană, 2. *Lirismos*, oscilări şi frământări în universul liric, 3. *Electio*, punctul de cotitură,

momentul de alegere între două sfere prezentate în primele părți, 4. *Contemplatio*, conştientizarea implacabilităţii destinului şi regăsirea sensului în meditaţie. În abordarea tematicii proiectate anacronic în orice timp, loc, dimensiune, autorul intitulează mişcările în latină – un limbaj universal în viziunea compozitorului, limbaj atemporal, cu excepţia părţii a doua, unde se utilizează greaca, argumentată de provenienţa etimologică a titlului. Aşadar, *Lirismos* – culminaţia lirică a ciclului, adusă la apogeu lirico-dramatic de inconfundabila voce a sopranei Tatiana Costiuc, urmată de *Contemplatio* – unde în vorbirea declamatorului sunt utilizate textele din *Infinitul* partea I, 64 *Etica Vie* (Agni Yoga) şi *Воспоминание* (*Amintire*) de Anna Ahmatova în limba rusă. Tendinţele de a incrusta sonorităţi extra(non)instrumentale în fiecare parte, *sound* efecte de zgomot în *Actio*, vocea soprano în *Lirismos*, pianul în *Electio* şi declamatorul – *Contemplatio*, într-un sincretism cu succesiunile de motive intervalice ce urmează principiile şi ordinea (de)codificării genetice, sunt integrate într-o gândire modal-serială, combinatorică.

Concertul final al ediției a XX-a a adus în prim-plan *dialogurile albaneze,* ce au putut fi audiate în cadrul concertului simfonic, prin creațiile *Adagio* de Sokol Shupo şi *Festival overture* de Nikolla Zoraqi, amintind de stilistica romantică, wagneriană, în interpretarea Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naţionale, la pupitru dirijorul Altin Buli. Întreaga ediţie, începând cu *Entrée din Suita Riturile primăverii* de Ghenadie Ciobanu şi finisând cu *Romanian Folk Dances* de Béla Bartók*,* a fost pătrunsă de atmosfera primăverii, uneori romantice, alteori sacre, primitive sau păgâne, asemeni festivalului care, din momentul conceperii şi in extenso, poate fi asociat cu anotimpul ce revitalizează, reînnoieşte, eliberează câteodată violent „trunchiul" muzical de „uscăciunile" retrograde, deschizător de noi începuturi. Glasul FIZMN 2011 sau prima voce i-a revenit violei, care a guvernat în majoritatea concertelor. În acest sens, corespondenţele interculturale şi schimbul de experienţă au avut un impact vizibil în desfăşurarea festivalului, cu un program structurat pe muzica scrisă pentru violă: de la *Trauermusik* de Paul Hindemith pentru violă şi orchestră de coarde, unde tânărul violist Iurie Atvinovski succede tradiţiile interpretării profesorului său Iurie Başmet, în clasa căruia a studiat la Conservatorul "P. Ceaicovski" din Moscova, continuând cu *Recitalul şi Toccata* pentru violă şi pian, semnate de Boris Dubosarschi, *Cu rugăciunea pe buze* de Galina Cuzmina pentru 2 viole (Anastasia şi Liudmila Bulat), *Morpheus* pentru violă şi pian de Rebecca Clarke (SUA) (Lucian Podolean – pian, Ana Trofimova – violă), *Şapte strofe arhaice* pentru vioară şi violă de Vlad Burlea (Angela Molodojan – vioară, Constantin Postolachi – violă), sonorităţile integre ale violei înălţându-se în cele din urmă deasupra complexităţii tuturor fluxurilor sonore.

Pe simezele postmodernului compilativ, s-a desfăşurat **ediţia a XXI-a a Festivalului**

Internaţional *Zilele Muzicii Noi* (15-19 iunie 2012), unde fiecare creator evoluează într-o anumită direcţie artistică, paleta stilistică deplasându-se de la abordarea folclorului imaginar la cea a aluziilor şi irizărilor folclorice, trecând prin cultivarea eterofoniei şi explorarea sursei bizantine, a direcţiei arhetipale, spre muzica de studio, muzica multimedia, muzica concretă şi/sau *noise music*, muzica evolutivă computerizată.

Găzduită integral de Filarmonica Naţională "S. Lunchevici", ediţia a XXI-a a Festivalului a întrunit compozitori din 7 ţări: Germania, Spania, Italia, Rusia, România, SUA, Republica Moldova, reprezentate de 20 de compozitori. S-au realizat 8 concerte, dintre care 2 simfonice, 5 camerale şi, în premieră, un concert de muzică de studio. Spre deosebire de ediţiile anterioare, când fenomenul contemporan invada incinte dintre cele mai diverse (predominant academice) ca Filarmonica Națională "S. Lunchevici," Sala cu Orgă, Sala UCMM, Teatrul de Operă şi Balet, Sălile AMTAP, Centrul Expoziţional "C. Brâncuşi", Muzeul Naţional de Artă, actualmente se distinge tot mai mult o tendinţă de centralizare. Această încercare, în contradicţie cu ideile contemporane de diversitate şi dispersare spaţială a fenomenului muzical, spre exemplu, în spaţiile publice sau în cele mai puţin destinate artei sonore, vine să concentreze toate resursele actului creativ într-un singur registru de coabitare şi să focalizeze atenţia publicului pe o singură destinaţie – un *genius loci* particular, asociat cu brandul Festivalului, făcându-l uşor recognoscibil.

FIZMN 2012 a debutat cu un concert susţinut de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naţionale, dirijor M. Agafiţă, oferind un program în care s-a pus accentul pe contrastele stilistice şi conceptuale puternice. În mişcarea totemică, abruptă, a figurilor ritmice, ţesătura ornamentaţiilor modale, zbuciumul atât de viu al arhaicului desfăşoară firul arhetipal din suita *Riturile primăverii* de Gh. Ciobanu. După *Entrée,* prezentată pentru prima dată la ediţia a XXI-a a FIZMN, compozitorul Gh. Ciobanu prezintă o nouă parte a suitei *Riturile primăverii – Dans cu focuri pe zăpadă*, unde valorifică sinteza unor mostre străvechi ale folclorului cu elemente tradiţionale mai noi.

În cheie modernă a răsunat *Concertul nr. 2 pentru violoncel şi orchestră* (1966) de D. Șostakovici, dedicat ilustrului celist al secolului al XX-lea, Mstislav Rostropovici. Elaborarea variantică a motivelor din scriitura şostakoviciană densă, dialogul orchestrei cu cadenţele agresive din solo-urile halucinante şi expresive ale violoncelului au fost materializate prin interpretarea de virtuozitate a renumitului solist Anton Niculescu (România).

Rezonanţele dramatice ale programului se amplifică odată cu geamătul prelung al clusterilor frenetice, dublat de vocile tenebrosului *De profundis,* în memorialul simfonic *Gulag* (2008), semnat de compozitor român de origine maghiară Csíky Boldizsár.

Alternarea condensatelor sonore pare să prefigureze punerea în acţiune a unei maşinării imense, a trenului morţii, mersul căruia se întrerupe brusc, odată cu suprimarea oricăror semnale de viaţă sau a extinderii treptate a unui arhipelag – cel al sistemelor lagărelor GULAG. Crimele represiunilor au fost invocate într-un număr vast de creaţii memorialistice, precum: *In the name of the Holocaust* (1942) de John Cage, *Dies Irae* (1967), *Tren ofiarom Hiroszimy* (1960) de Krzysztof Penderecki, *Auschwitz* (1968) de Francis Schwartz, *Different Trains* (1988) de Steve Reich, *A Survivor From Warsaw* (1947) de Arnold *Schönberg, Simfonia* a *XIII*-a (*Бабиў Яр*, 1962) de Dmitri Şostakovici sau, din registrul autohton, poemele-requiem *Yad Vashem* (1993), *Kaddish* (1995), semnate de Zlata Tcaci şi sonorizate în cadrul FIZMN.

Csiky Boldizsar, având ca reper mărturiile şocante ale deţinuţilor, realizează o lucrare monopartită, fără tentă monumentală, patetică, cu motto-ul „*Trăit-am vremuri*…”. Într-o expunere introspectivă, compozitorul pune accent pe stările posttraumatice ale victimelor care au supravieţuit în lagărele de muncă forţată. Reprimări guvernamentale, industrializare forţată, izolare, violenţă, tortură, execuţii în masă, groază constituie ceea ce „concentrau” GULAG-urile, ecouri regăsite într-un monument sonor al terorii şi al suferinţelor umane.

Diametral opus încărcăturii cromatice sumbre a sonorităţilor mate şi şterse ale *Gulag*-ului boldizsarian, se proiectează finalul eclatant al concertului, prin avântul dragostei în scânteietoarele acorduri ale poemului monopartit *Don Juan* op. 20, lucrare semnată de R. Strauss în 1888. Un caracter explorat de mai mulţi compozitori, precum C. Gluck, A. Dargomîjski, L. Delibes, însă, în special *Don Giovanni* mozartian, după o sută de ani de la creare, îl inspiră pe tânărul R. Strauss să renunţe la tiparele formelor clasice. Axa temporală a concertului din cadrul FIZMN ne amintește de ”noutățile revoluționare” ale unei perioade îndepărtate, considerate la fel de plină în transformări intense în arta muzicală, atât ideatice, cât şi de limbaj, astfel încât „toată această noutate, dorinţă de experimentare, curiozitate de a ajunge la o graniţă închisă hitherto, scufundare în straturile subconştiente ale minţii, această dragoste de culoare, inducerea într-o stare de vis, explorarea utilizării sexului în artă, au acţionat şi au fost absorbite de către tânărul Richard Strauss (...) Cât de bine s-a acordat *Don Juan* cu spiritul timpurilor!” opiniază muzicologul american G. R. Marek [206].

Cel de-al doilea concert simfonic din cadrul ediției a XXI-a a FIZMN, interpretat de Orchestra Simfonică a Companiei Publice Teleradio-Moldova, dirijori O. Palymski, D. Ceausov, s-a distins prin contraste puternice, polaritatea stilistică pendulând între discursurile tradiţionale şi cele moderne. Filonul folcloric, adaptat în cheia modernizării şi afirmării identităţii naţionale, a fost explorat în cele două concerte pentru instrument solo şi orchestră: *Concertul pentru corn şi orchestră*, autor O. Negruţa, solist V. Zlotescu şi *Concertul pentru saxofon şi orchestră*, ce se

distinge prin monumentalitatea expunerii orchestrale, aproape invocând imaginile anterioare ale figurilor lui Ştefan cel Mare sau Decebal, semnat de T. Zgureanu, solist C. Ciorbă.

Psalmodia, autor V. Rotaru, sonorizată în cadrul FIZMN 2012, a fost scrisă pentru a aduce un omagiu creştinismului. Compozitorul şi-a creat scriitura utilizând redarea unor elemente de sorginte folclorică, mizând şi pe parcurgerea diferitelor perioade: de la Bizanţ la modernitate, de la monodii, eterofonii, polifonii la stilizare folclorică. Spre alt pol gravitează elaborările algebrizante în *Concertul pentru pian şi orchestră*, semnat de R. Waschka (SUA), solistă Olga Kleiankina (SUA). Compus în 2010 şi interpretat la *Sound Ways Festival* de Orchestra de cameră a Filarmonicii din St. Petersburg, dirijor Jeffry Meyer, *Concertul* este structurat în 3 părţi: I. *Song*, II. *Tchaikovsky blues*, III. *Dance*. Muzica lui R. Waschka, construită pe algoritmuri ce sintetizează aproape genetic noi *generaţii de sunete* ce derivă din *Studii-tablouri* de S. Rahmaninov şi din *Album pentru copii*, *op. 39,* de P. Ceaikovski: Nr. 3, 16 – în partea I, nr. 16 – p. II, nr. 13 – p. III. Selectând aceste elemente şi inventând altele, proprii, R. Waschka le introduce într-un program computerizat, elaborat de el însuşi şi le supune unor procese transformaţionale de tip variaţional. După cum ne relatează compozitorul, programul percepe materialul primar drept un grup de indivizi care produc o nouă generaţie, aceasta fiind o primă variaţie. La rândul ei, populaţia nou-formată reproduce noi indivizi care migrează, se combină, se înmulţesc – o adevărată structură socială, unde fiecare generaţie este o nouă variaţiune[4]. Sistemul funcţionării programului algoritmilor genetici sau evoluţionari este descris de autor în capitolul „Composing with Genetic Algorithms: GenDash" din cartea *Evolutionary Computer Music* [208].

Cantata *Esenţa cuvintelor* de Oleg Palymski a reliefat relaţiile dihotomice text-muzică, idee-cuvânt. De la conceptul cunoaşterii, venit din lumea imaterială în cea materială, porneşte „o anumită şcoală ce pregăteşte cadrele didactice ale omenirii, concepute pentru a aduce cunoştinţe în lumea noastră. Din numele lor se pronunţă textul" [5]. Compozitorul suprapune linia uniformă a fluxurilor vorbite, sincronizate în anumite formule ritmice cu descărcările sonore orchestrale în Partea I. *Ideea*. O altă imagine simbolică vehiculată este proto-limba, vorbită de către primii reprezentanţi ai speciei noastre, onomatopee redată exclusiv orchestral în Partea a II-a. *Limbaj*. Declamând fragmente din scrierile revelatorii ale înţeleptului persan din secolul al XIX-lea *Bahá'u'lláh*, vocile, în interpretarea Capelei Corale *Moldova*, se individualizează, „creatorul"/ compozitorul dându-i glas fiecăruia să vorbească în ritmul său. Astfel, în Partea a III-a. *Cuvântul* devine un simbol al cunoaşterii. Corul verbalizează textul în diferite limbi, mai apoi vocalizează. Se ajunge la un amestec haotic, total distorsionat, la o aleatorică liberă, ce se revarsă neuniform într-o expunere orientală, reprezentând "muzica estică, cea persano-arabă,

cunoaşterea venită din Est – de la Moise, Hristos, Krishna, Buddha, Mohammed etc."[5].

Sintezele interculturale, realizate de ansamblurile de muzică contemporană din Chişinău şi Bucureşti, s-au coagulat într-un amalgam româno-bizantino-spaniol, relevat în concertele camerale.

Arhaic şi contemporan – sub acest semn s-a desfăşurat concertul cameral susţinut de renumitul atelier românesc de muzică contemporană *Archaeus,* conducător Liviu Dănceanu. O adevărată revelaţie a fost revenirea în zodia FIZMN, după o pauză îndelungată de un deceniu, a *Archaeus*-ului bucureştean, care a influenţat activ, îndeosebi la primele ediţii ('91,'92,'93,'96,'97,'98, 2000, 2001), o serie de procese formative (genuistice, de limbaj, estetică, percepere şi executare instrumentală), fiind prototipul primului ansamblu de muzică contemporană din Republica Moldova *Ars Poetica*. Prezenţa *Archaeus*-ului, în componenţa: Anca Vartolomei (violoncel), Rodica Dănceanu (pian), Dorin Gliga (oboi), Ion Nedelcu (clarinet), Şerban Novac (fagot), Alexandru Matei (percuţie), Marius Lăcraru (vioară), s-a distins printr-o evoluţie bine structurată. Ansamblul intra pe scena din Sala mică a Filarmonicii avându-l drept moderator pe conducătorul L. Dănceanu, care intriga publicul cu succinte „legende ale creării lucrărilor" în preambulul fiecărei interpretări. Prezentând o *Muzică de inspiraţie bizantină*, în abordarea cu virtuozitate a unei palete variate tehnic şi timbral, ansamblul a dat viaţă unor creaţii distincte ca scriitură şi percepere, semnate de Dan Voiculescu, Octavian Nemescu, Horia Şurianu, Liviu Dănceanu, Dan Dediu, Diana Rotaru, provenite însă dintr-un singur trunchi al unei culturi străvechi – Bizanţul, în multiplele sale reprezentări.

Este abordată atât paradigma muzicii psaltice cât şi impregnaţiile profane. Caracterul liber, improvizatoric, de exorcizare iradiază din bătăile motorice şi purificatoare ale toacei în *Flori* de D. Voiculescu; extragerea şi elaborarea unui singur element compoziţional, al „sfârşiturilor" în cadenţele reconceptualizate din *Finalis Septima* de O. Nemescu; subtilele infiltrări ale tăcerii în *Silence is Ornament* de Diana Rotaru. Comandată de Radio Deutschladnfunk (Cologne) şi dedicată ansamblului *Archaeus*, lucrarea semnată de D. Rotaru continuă linia de *silent music* îmbinată cu variata bogăţie de culori în ornamentaţia abundentă, de broderie tipică decorului bizantin. Forma de relief mărunt, arhitectural se interpătrunde şi dialoghează cu principiile muzicale ale ornamenticii bizantine, dezvoltate de tânăra compozitoare în mod sinusoidal, de la oscilări, *slow vibrato* la repetările ultrarapide ale unui grup de sunete, triluri, mordenţi, *irregular bisbigliando, yellow tremolo,* efecte coloristice de rotaţie a clopoţeilor din ceramică şi metal, incrustări delicate în fluctuaţiile micro-dinamicii şi ale tempo-ului (Fig.3.1., Anexa 7). Linia, în sintaxe muzicale omofone, este erodată eterofonic de *Viermii de măr VI* (D. Dediu), urmată, la intersecţia lumilor Orient-Occident, de *Reverie byzantine en canon* (H. Şurianu), fortificată

modal în *Heptaih* (L. Dănceanu).

Concertul a oferit mixaje ale elementelor folclorului imaginar, supuse unor tehnici contemporane, creând o multiaspectualitate acestui tezaur. Conceptul se situează între sacru şi profan, între laic şi ecleziastic, între apus şi răsărit – muşcând din mărul vicios al discordiei, omenirea se zvârcoleşte în lumea prezentului şi se purifică de zgomotul informaţional al acesteia. Astfel, sub cupola Bizanţului, muzica compozitorilor români înaintează diverse tratări reconfigurative ale rezervorului multicultural de o valoare esenţială pentru muzica contemporană.

Două formaţii de muzică contemporană au intrat în dialog intercultural: *Ars Poetica* (Moldova), cu deja „tradiţionalul" *Concert de muzică spaniolă* şi Atelierul de muzică contemporană *Arheus* (România). Prima a adus în climatul cameral partituri sofisticate, cu un spectru complex de mijloace de expresie şi de tehnici componistice: José Del Valle – *Enecada,* Enric Ferrer – *Rondoneando,* Carlos Galán – *Música Matérica XXXVI,* Adolfo Núñez – *Ambiente,* Eduard Terol – *El Cau del Silenci*, Carmen Verdú – *Citra II*. Ludicul a influenţat cel de-al doilea concert al ansamblului românesc, alternând *Exerciţii de admiraţie*, în care autorul L. Dănceanu a adunat 21 de crochiuri muzicale, combinând clişeele de percepere ale diferitor popoare şi culturi, jonglând cu identităţile acestora în fiece piesă. Acest joc de puzzle în alternarea pieselor pentru doar două, trei instrumente din ansamblu, al motourilor ironice, de banc, creionările caricaturale ale unor etnii, declamate de actorul P. Hadârcă, se transferă în scriitură prin invocarea citatelor muzicale celebre şi capătă o altă dimensiune, esenţializată, utilizând mijloace componistice caracteristice unor tipare culturale.

Un capitol important al FIZMN 2012 a fost dedicat muzicii electronice. Concertele de muzică electronică au putut fi urmărite, periodic, pe parcursul evoluţiei Festivalului, majoritatea fiind prezentate însă în anii '90, o perioadă de încercări şi experimentări, cu posibilităţi tehnice limitate. Dezvoltarea tehnologiilor avansează, perceperea câmpului informativ devine tot mai complexă, graţie arsenalului tehnic de altă generaţie, deschizându-se noi spaţii şi spectre sonore neexplorate. Cizelându-şi penelul în studiourile din Bourges, Franţa, compozitorul Mihail Afanasiev realizează, în premieră la Chişinău, o reprezentare a muzicii de studio pentru un public larg. Concertul de autor s-a desfăşurat într-o atmosferă deosebită, în semiobscurul mizanscenei, în aparent statica lumină roşie/albastră, vocea autorului călăuzindu-i pe ascultători să plonjeze în macro-spaţialitate, apoi în micro-spaţialitatea sonică, urmărind evoluţia dramaturgiei de la *Nici vis, nici lumină, nici tristeţe,* sau *SBA* la *Consolare* şi *Iluminare*. Ondulaţiile pulsative, curentele sonore pompate, paleta largă de mase sonore se desfăşoară pe întreaga bandă de frecvenţe, cu descărcări atât în registrul acut, cât şi în vârfurile frecvenţelor

joase, strânse şi focalizate. *Iluziile Timpului* – un generic în deplin acord cu efectul anacronic al spaţialităţii şi temporalităţii în muzica electroacustică, ne-a oferit deschiderea tridimensională, într-o mişcare unică şi organică. Spectrul şi intensitatea fluxurilor sonore diferă de la o lucrare la alta, reieşind şi din conceptul iniţial al fiecărei compoziţii; fie cu o sintaxă pointilistă, subtilă, contemplativă, alteori cu o dramaturgie a straturilor suprapuse, cumulative, fie cu menţinerea minimalistă sau omogenă a unui singur ansamblu de combinaţii transformatoare într-un micro(caleido)scop sonor.

În dialogul intermediatic s-a integrat şi expoziţia a două proiecte *Cristian's Thoughts. Distortion* (*Gândurile lui Cristian. Distorsiune*) şi *Un-Meaning* (*Fără sens*) de V. Barbas şi A. Cosmescu. Lansat ca un apel întru susţinerea în contextul local şi promovarea în cel internaţional a muzicii contemporane şi, în special, a tinerilor compozitori, proiectul *Gândurile lui Cristian. Distorsiune* a fost prezentat paralel cu interpretarea în Sala mică a Filarmonicii, a poemului *Gânduri*, semnat de C. Spătaru.

Cristian's Thoughts a apărut ca un remix conceptual, realizat de subsemnata, în momentul când tânărul compozitor Cristian Spătaru (anul IV, Colegiul de Muzică "Şt. Neaga"), îşi audia creaţia *Gânduri*. Compoziţia pentru orchestră de cameră şi pian a fost interpretată de *Chişinău Youth Orchestra* pe scena Filarmonicii Naţionale la *Concursul Tinerilor Compozitori* 2012. *Cristian's Thoughts. Distortion* operează cu corespondenţa între perindarea stărilor psihologice şi formulele audio scindate şi transformate electronic. Regăsit în disoluţia prezentului, conceptul de distorsiune este utilizat şi în mod practic, ca mijloc şi resursă în elaborarea mixtă a materialului primar. Deconstrucţia şi reconceptualizarea *Gândurilor* „romantice", orchestrale, este realizată prin intermediul distorsiunii prezentului, redată prin discursul zgomotelor, folosind *hiss-uri, click-uri, distortion* (efecte de zgomot utilizate în soft), care, odată cu progresul social, au „poluat" sub diverse forme *(noise*-ul informaţional, politic, natural, celular, urban) biospaţiul de existenţă.

Un-meaning, un performance semnat de Valeria Barbas şi Alex Cosmescu a fost realizat în cadrul atelierului *Interpretând textul / Performând Progresul Social* şi produs în colaborare cu KSAK – Centrul pentru Artă Contemporană (Chişinău) şi Les Ateliers du Vent (Rennes, Franţa), în cadrul proiectului *Tandem*. *Un-meaning* construieşte relaţia text-sens-sound-coprezenţă, arătând modul în care acţiunea unuia este transformată de acţiunea celuilalt – nu interpretată, ci continuată, schimbată, uitată. Este un discurs pointilistic/aleatoric limitat, ce formează o piesă pentru 2 cititori şi 3 laptopuri.

Ediţia a XXI-a a FIZMN (2012) a cuprins şi o secţiune ce ar putea fi întitulată: *Maeştri şi discipoli.* Concertul a reunit creaţiile unor compozitori, profesori afirmaţi, dar şi arta tinerilor

compozitori şi interpreţi: Vasile Zagorschi – *Fantezie* pentru pian, Vlad Burlea – *Brâul lui Amihalachioae*, *Fantezie pentru două piane*, Simion Lungu – *Horă* pentru pian, Vladimir Beleaev – *Burlesca* pentru pian, Nino Rota (Italia) – *Intermezzo* pentru violă şi pian, Ghenadie Ciobanu – *De sonata meditor* pentru pian. Li s-au alăturat şi laureaţii *Concursului Republican de Compoziţiei-2012:* Doina-Cezara Procopciuc – *Neige* pentru flaut şi pian,Veaceslav Ştefârţă - *Primăvara în orient* pentru două acordeoane, Cristian Spătaru – *Gânduri* pentru orchestră de cameră şi pian, *Chişinău Youth Orchestra*, dirijor – Andriano Marian.

Finalul Festivalului a cuprins un program vast, contopind trei compartimente, convenţional departajate în: *arta corală* – N. Ciolac cu *Catrene din poemul „Ioan Damaschin"* pentru bariton, cor şi pian; M. Kolsa cu *Codrule, codruţule...,* versuri M. Eminescu, pentru cor *a cappella*; *concert din piese camerale* – L. Gondiu cu *Sonată* pentru violoncel; V. Burlea – *Involuţie* pentru pian, *Fantezie in C* pentru violoncel; V. Ciolac – *Sonată* pentru vioară şi pian; S. Pâslari – *Les Cantilenes* pentru pian; Gh. Mustea – *De ce-ai dat Doamne?* pentru bas şi pian, versuri Grigore Vieru; B. Dubosarschi – *Capriccio* pentru vioară şi corn; V. Beleaev – *Ostinato* pentru pian; şi lucrări interpretate de ansamblul *Ars Poetica*: O. Palymski – *Lumi* şi S. Chillemi (Italia) – *Sestetto*. Interpreţi: Capela Corală *Doina* (conducător artistic şi prim-dirijor V. Garştea, dirijori: N. Ciolac, A. Jar), I. Cvasniuc, R. Luparelli, N. Cotova, A. Bejenaru, O. Muntean, A. Molodojan, I. Hatipova, N. Botnariuc, I. Panurina, Gh. Peremîtin, S. Jar, D. Aculov.

Ancorate în fenomenul postmodern, ediţiile XX – XXI ale FIZMN au adus experienţe estetice, diverse practici ale actului artistic, elaborări experimentale ale discursului muzical – demersuri insistente întru promovarea fenomenului contemporan şi familiarizarea publicului cu universul sonorităţilor complexe şi proaspete.

Analizând cele două ediţii ale FIZMN-ului (ed. XX, XXI), ce semnalizează sfârşitul celui de al doilea deceniu de evoluţii şi începutul deceniului trei, se poate constata că centrul de greutate s-a deplasat net de la sistemul socialist (cenzurat) la o libertate în expresie, cu un salt calitativ în limbajul muzical componistic. Totuşi, această transcendere a adus și o serie de probleme identificate în urma anchetării publicului vizitator, dificultăţi de ordin psihologic, perceptiv, modernizator (tehnic) şi financiar (managerial).

3.2. Problematica perceptibilității și impedimentele evoluției muzicii contemporane promovate de Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi*

În calea înţelegerii, perceperii şi promovării muzicii noi, s-au structurat o serie de impedimente, comune, în mare parte, pentru festivalurile de muzică contemporană din Europa și din întreaga lume, problematica cuprinzând aspecte de:

a) pesimism cultural şi indiferenţă

Epoca consumerismului marcată de totalitatea schimbărilor produse în plan social, economic, tehnico-ştiinţific şi artistic cu o viteză nemaiîntâlnită, a declanşat supradozarea cu tot felul de reprezentări de artă, pluralism ce a adus, în cele din urmă, la o criză a reprezentării, susţinută de pasivitate şi scepticism (atât în rândurile creatorilor cât şi ale publicului avizat). „Se expune orice, iar reacţiile publicului sunt extrem de diverse – de la entuziasm la perplexitatea mută. Este drept, atât entuziasmul, perplexitatea, se înregistrează tot mai rar. Curentă este mai degrabă indiferenţa sau, în cel mai bun caz, bunăvoinţa circumscrisă" [112, p. 6]. Indiferenţa şi apatia din partea publicului avizat, în mare parte, sunt datorate uniformizării produsului cultural oferit. Rezultatele anchetării publicului în cadrul ediţiei a XIX-a a FIZMN, generalizând după criteriile de vârstă până la 30 şi după, constată majoritatea vizitatorilor (77%) ce constituie persoane cu vârsta de după 30 de ani, pe când publicul tineretului este de doar 23%:

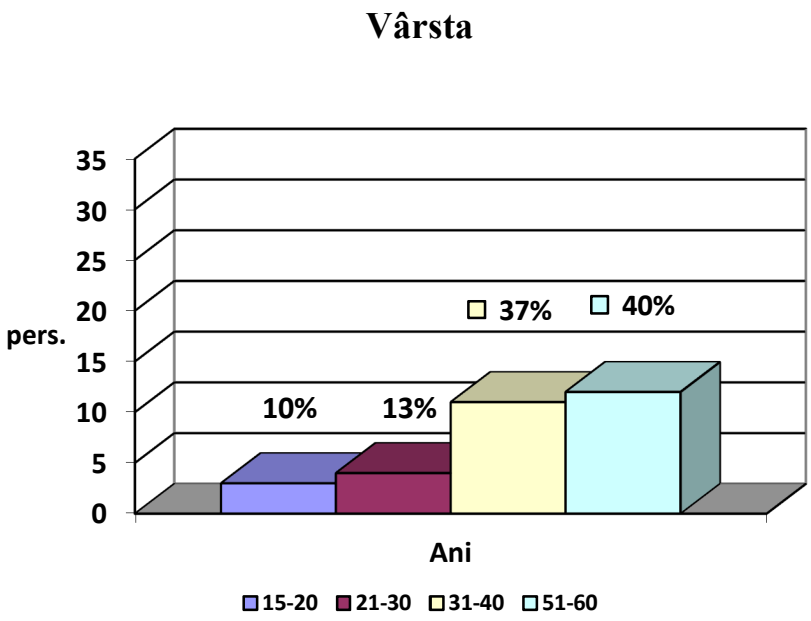


Fig.3.2. Vârsta subiecţilor incluşi în eşantionul de cercetare

Chestionarul a fost întocmit în două limbi, română şi rusă, în baza a 8 întrebări, care au configurat ulterior parametrii de vârstă, ocupaţie, promovare, periodicitatea frecventării, interesul faţă de diferite genuri, evaluare şi recomandări. Anchetarea a fost efectuată în cadrul ediţiei a XIX-a a FIZMN, în ziua de inaugurare au fost interogaţi anonim 35 de persoane [Anexa 3, Chestionar]. Având în vedere predominarea unui public vârstnic, cu specializarea de pedagog/muzician, se impune necesitatea reorientării festivalului spre un alt grup-ţintă, atât după categoria vârstei cât şi a ocupaţiei sau interesului, oferind un produs cultural complex. Diversificarea acestuia ar cuprinde o arie mai mare de interese şi ar mări potenţialul de a atrage un public de toate vârstele.

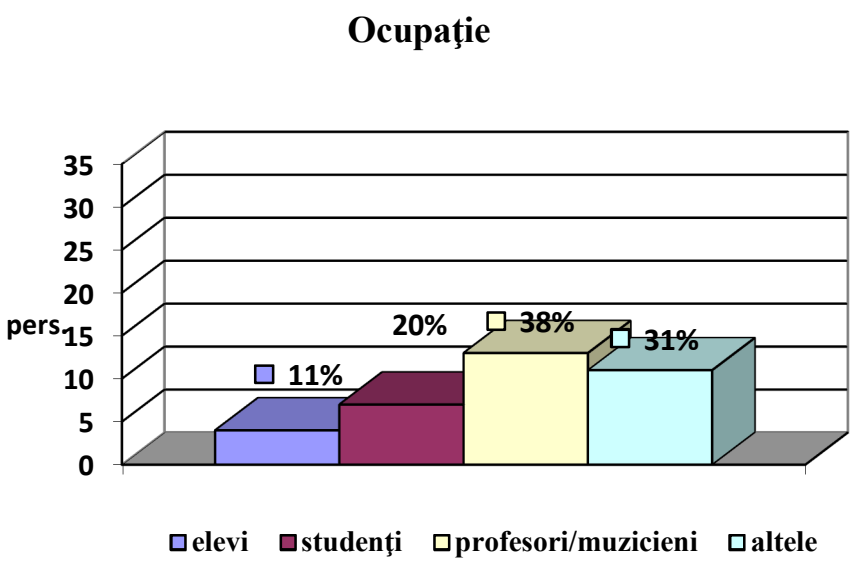


Fig.3.3. Ocupaţia subiecţilor incluşi în eşantionul de cercetare

Numărul redus al reprezentanţilor tinerei generaţii semnalează situaţia de maximă detaşare şi izolare (informativă şi de interes) a evenimentului faţă de tineri, fapt condiţionat şi de lipsa educaţiei generale muzicale, de mediatizare şi de alte lacune semnalate ulterior.

O asemenea problematică semnalează și Aideen Howard, directorul Centrului de Artă nouă *The Mermaid* (Bray, County Wicklow, Irlanda), care a expus rezultatele anchetării efectuate în cadrul centrului, constatând că „auditoriu muzicii noi a fost cel mai mic faţă de orice formă de artă. Rezultatele sondajelor publicului au arătat că jazz-ul şi evenimentele de muzică mondială au atras 85 la sută de participanţi; un respectabil 36 la sută au fost interesaţi de muzica clasică, în timp ce numai 15 la sută se aventurează la evenimentele de muzică nouă” [211].

Persistența problematică a snobismului muzical este relatată de W. Ortiz, care susține că perpetuarea persistenței care se datorează factorilor sociali, precum:

1) educația muzicală, care, probabil, neintenționat, legitimează doar muzica trecutului, zeificând compositorii și muzica de cândva. Mulți dintre profesori ignoră toată muica care nu este ratificată drept capodoperă, mai mult decât atât, dacă nu este scrisă de un european mort;

2) strategia marketing – ”educatorii” în aprecierea muzicii, în schimbul focusării pe muzică – acordă atenție reputației și personalității. Rezultatul fiind un public manipulabil pentru muzica simfonică și de cameră, odată ce muzica are popularitate, vechime și este europeană;

3) însuși profesioniștii – dirijorii, muzicologii, criticii și interpreții de muzică clasică dând un sesn peiorativ muzicii contemporane prin atitudini paseiste sau negativiste (traducere V. Barbas) [260, p. 4].

Soluționarea propusă în vederea stimulării interesului publicului constă în propunerea unui

produs cultural divers, mixt. Oferirea unei varietăţi de reprezentări ar putea fi realizată atât prin mixturi de genuri cât şi prin aşa-numitul *fusion* artistic, de multimedia, practicat de majoritatea festivalurilor de muzică contemporană (SIMC, WMD, *Toamna Varşoviană*) ceea ce ar interesa şi ar atrage nu doar tinerii, ci şi reprezentanţii diferitor domenii. Nişa pe care o ocupă auditoriu muzicii contemporane se dovedeşte a fi de dimensiuni reduse în proporţia deja restrânsă a branşei de oameni interesaţi de muzică la general, existând posibilitatea extinderii acesteia prin aderarea la nişa publicului „iubitor de nou".

O tentativă în acest sens, de prospectare a terenului intermediatic al FIZMN, a fost realizată de subsemnata, în cadrul ediţiei a XIX-a a Festivalului: pe lângă poemul simfonic *Genesis*, interpretat pe scena Filarmonicii "S. Lunchevici" de Orchestra Simfonică a Companiei Publice Teleradio-Moldova, în incinta Filarmonicii a fost inaugurată şi expoziţia personală de pictură sub acelaşi generic. Rezultatele anchetării ilustrează nu numai prezenţa reprezentanţilor dintr-un alt grup-ţintă, dar şi interesul sporit faţă de alt gen de artă al vizitatorilor în totalitate, procentajul fiind la acelaşi nivel cu interesul, de exemplu, faţă de *Concertul tinerilor compozitori*:

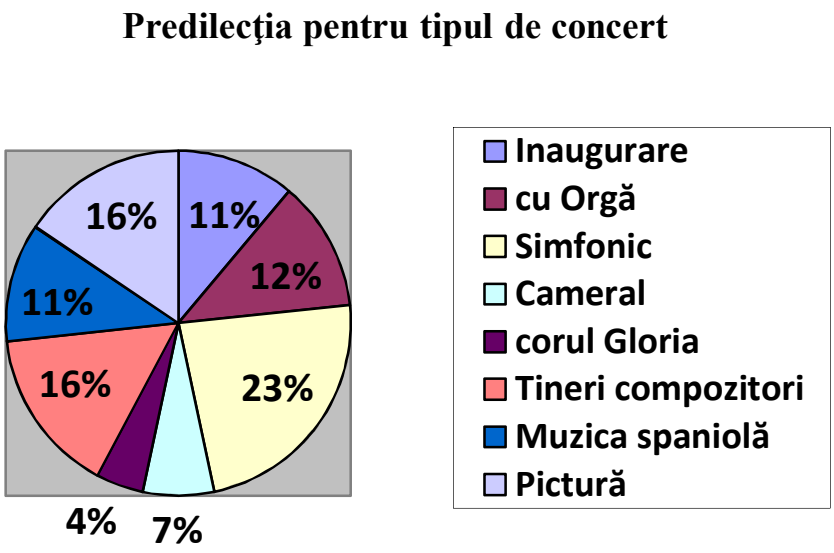


Fig.3.4. Interesul publicului pentru tipul de concert

De asemenea, se remarcă interesul mai redus privind muzica spaniolă, concertul cu participarea Coralei *Gloria* a Colegiului de Muzică "Şt. Neaga" şi cel inaugural, atenţia publicului axându-se pe concertul simfonic, care primează în această ierarhie. Iniţiativa de combinare a produsului cultural artistic din diferite domenii artistice a fost preluată de Filarmonica Naţională, care a realizat între timp mai multe expoziţii de grup şi personale în spaţiul Filarmonicii. Tentativa de fuziune a diverselor domenii într-un produs cultural sintetic, fie în spaţii sau săli distincte, reunite sub bolta unui edificiu sau/şi a unui eveniment, după cum

confirmă şi interesul publicului anchetat în cadrul FIZMN (ediţiile XIX-XX), trezește interes, prin urmare având premise solide spre continuitate pe viitor.

Diversificarea ar putea fi realizată nu numai în baza produsului cultural, ci şi a mediului de reprezentare, accesând şi alte locuri publice decât sălile „introvertite" de concert, şi anume spaţiile mai puţin tradiţionale, dar cu un evident impact şi flux de vizitatori, de o maximă vizibilitate. Aceste dialoguri între produsele culturale din diferite medii şi în diverse spaţii ar stimula un circuit intensiv al muzicii contemporane, oferind noi condiţii de expansiune a acesteia şi generând noi proiecte de colaborare în colective mixte de artişti.

Creşterea dinamicii parametrului de indiferenţă și dezinteres, în special în cazul publicului neavizat, care se ciocneşte de barierele (ne)înţelegerii, pătrunderii în esenţă, aduce în prim plan:

b) impedimentele accesibilităţii

Perceptibilitatea fenomenului muzical contemporan presupune un anumit nivel de pregătire a publicului atât la nivel de educaţie, experienţă şi receptivitate cât şi la nivel informaţional. În pofida faptului că muzica contemporană nu a fost vreodată o artă „pentru masele largi", mai curând fiind destinată unui public elitist, precum menţiona şi A. Schoenberg: „Dacă este artă, aceasta nu este pentru toţi, iar dacă este pentru toţi, aceasta nu este artă" [225, p. 137], un anumit nivel informativ devine indispensabil în decodificarea sau tălmăcirea creaţiilor de muzică contemporană. Cunoaşterea semiografiei muzicale moderne/contemporane facilitează accesul la perceperea muzicii noi nu doar a publicului neavizat, dar deseori şi a experţilor în domeniu. Inaccesibilitatea survine pe primul plan, discursul muzical devine din ce în ce mai sofisticat atât sintactic, semantic cât şi pragmatic, sau aparent "lipsit de sens" pentru cei care nu pot desprinde semnificaţiile vehiculate, nu pot desluşi mesajul în fluxul gălăgios şi hiperinformatizat al muzicii, neţinând cont de prefacerile din jur de ordin social, economic, politic etc. În cadrul Seminarului *Compozitorii irlandezi şi media* (28 ianuarie 2010) în Centrul de Muzică Contemporană din Irlanda, compozitorul John McLachlan, director executiv al Asociaţiei Compozitorilor irlandezi (1999-2012), a semnalat „necesitatea nu doar de informare, ci şi prezenţa unui aspect educativ, care ar configura contextualizarea evenimentului respectiv" [205]. În timp ce limbajul de comunicare, de dialog între artist, compozitor şi receptor devine tot mai complex, barierele de înţelegere se înalţă tot mai sus, rarefiind pe zi ce trece publicul consumator de muzică.

Fondatorul FIZMN-ului, Ghenadie Ciobanu, în discursul de inaugurare a relatat: „element important în spaţiul cultural al Republica Moldova, fesivalul reprezintă o trecere în revistă, revizuire sau un test al potenţialului artistic şi creativ". Festivalul testează nu doar interpreţii şi compozitorii, ci şi oamenii noi, contemporanii noştri, provocându-i să depăşească condiţiile

perceperii realităţii obiective într-o lume conceptuală şi sonoră inedită.

La fiecare ediţie a Festivalului se atestă o prezenţă tot mai redusă de ascultători, practic neschimbată după componenţă. Această situaţie este reflectată în mod grafic în *Fig.3.2.* Conform rezultatelor statistice, desigur cu un anumit procent de aproximaţie, este evidentă problema menţinerii aceluiaşi public (profesori, elevi, părinţi, intelectuali, în ordine descrescătoare), a categoriei de vârstă, constituind în cea mai mare parte după vârsta medie, lipsa de informare (inclusiv din surse moderne) şi lipsa investigării sociologice a acestei probleme de facto. Or, trebuie de menţionat entuziasmul şi atitudinea receptivă cu care publicul căuta perseverent să ofere răspunsuri şi soluţii la problematica conturată din chestionar, dornic de schimbări şi venind cu propuneri de ieşire din colapsul indiferenţei şi non-acţiunii. Astfel de reprezentări au fost şi sunt pentru un public restrâns, de obicei iniţiat, elitist, care la sigur ştia şi ştie despre curentele, tendinţele ce se abordează. Totodată, numărul total de vizitatori la *Concertul simfonic inaugural* (35 persoane) vizibil este foarte restrâns, iar raportarea acestuia la procentajul publicului fidel de un număr şi mai redus reflectă situaţia de continuă scădere a acestui public şi a predominării vizitatorilor novice.

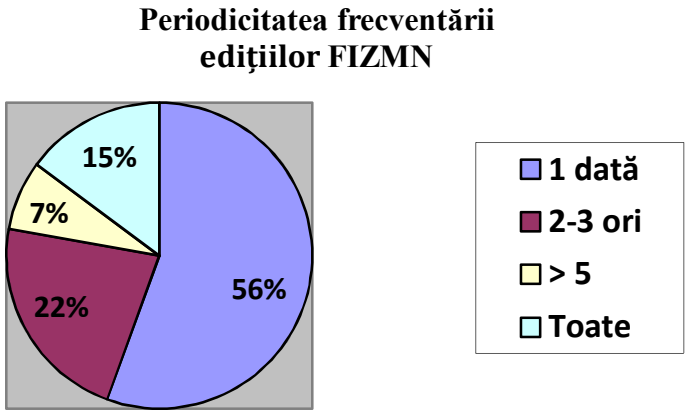


Fig.3.5. Periodicitatea frecventării FIZMN

De asemenea, în pofida interesului pronunţat pentru o serie de concerte (Fig.3.4), diagrama periodicităţii frecventării în cursul săptămânii din Fig.3.6 ilustrează un interes scăzut, concertele de muzică spaniolă şi cel cu participarea Coralei *Gloria* acumulând procentul cel mai mic:

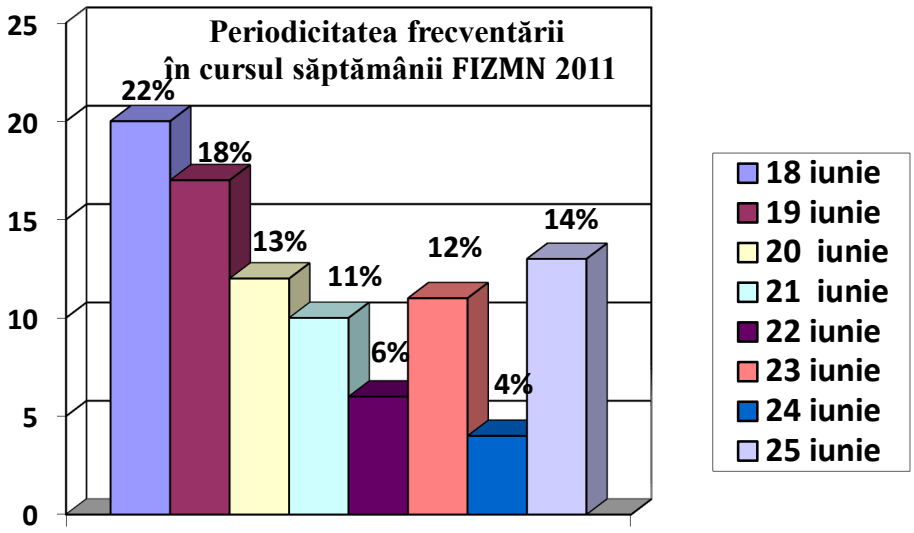


Fig.3.6 Periodicitatea frecventării FIZMN

Contradicţia în cauză reflectă situaţia în care, deşi interesul pentru anumite concerte a fost mai pronunţat, dinamica neîntreruptă a *Zilelor Muzicii Noi* a redirecţionat accentele în interiorul Festivalului, cu ponderabilitatea pe punctele initio şi finalis. Menţinerea publicului fidel, dar şi recrutarea nou-veniţilor ar fi facilitată de depăşirea frontierelor inaccesibilităţii prin iniţierea publicului în ceea ce va fi reprezentat în decursul săptămânii de muzică nouă, concepţiile, ideile lucrărilor şi alte detalii ar trebui reflectate pe scurt în program, tot astfel cum sunt alcătuite la alte festivaluri similare sau la proiectele de artă contemporană, unde la orice instalaţie se anexează o legendă reprezentativă, avizând şi publicul neiniţiat în ceea ce şi-au propus autorii.

O altă problemă se referă la viziunile unor autori privind non-iniţierea intenţionată a publicului în ideile și mesajul creației, lăsând doar muzica să vorbească pentru ei, spre exemplu compozitorul italian excentric G. Scelsi insistă: „Eu nu scriu niciodată despre mine sau muzica mea şi nici nu trimit fotografii. Aceste lucruri nu veţi găsi în nici un program de concert din Italia sau din străinătate. Pot totuşi să fac un desen, aşa cum am făcut şi cu alte ocazii: este simbolul meu. Poate fi interpretat ca un simbol ZEN sau ca soarele deasupra orizontului sau ca un Zero mare şi subliniat. Cum doriţi”[6]. Astfel, deseori intervine următoarea dilemă: dezvăluirea ideii creației la discreţia autorului poartă riscul neasigurării unui impact corespunzător, sau riscul lipsei unui dialog emiţător-receptor.

În decursul celor 25 de ediţii, FIZMN a educat un public bine informat în domeniul muzicii. Cu toate acestea, constatăm că s-a format un public redus, din lipsa unor tradiţii înrădăcinate vizând muzica nouă, un gol diacronic greu de suplinit, amplificat fiind de lipsa muzicii contemporane (CD-uri, DVD-uri, partituri) în biblioteci, librării şi în sursele media, la

Radio (cu excepţia câtorva emisiuni la Radio Moldova) şi TV, gol care cu greu se poate umple de-a lungul unei singure săptămâni cu o periodicitate anuală.

c) Spiritul epocii, tehnologizarea

Arta mereu reflectă transformările din viaţa socială, politică, industrială, tehnico-ştiinţifică, pentru secolul XXI fiind caracteristic un nou câmp informaţional, cu un limbaj operativ, dar încă relativ inaccesibil pentru sfera muzicii contemporane autohtone. „Arta contemporană trebuie judecată nu prin comparaţie cu arta altor epoci, ci în raport cu spiritul epocii pe care o parcurgem" susţine esteticianul şi filosoful D. Zaharia [112, p. 7].

De la elogierile aduse tonalului şi gândirii temperate articulate de J. S. Bach în *Clavecinul bine temperat* trecuse trei secole până la reevaluarea acestora în *Ludus Tonalis* a lui Hindemith[3], semnalând primii paşi în tentativa evadării din criza sistemului temperat.

Emanciparea sunetului în condiţiile netemperate, iniţiată la începutul secolului al XX-lea de muzica indeterminată a lui M. Feldman şi muzica concretă instrumentală a lui H. Lachemann, de sunetele preparate şi sferturile de ton, sau de experimentele acusmatice ale lui P. Schaeffer şi cele electronice, pune în lumină o nouă necesitate de modelare sonică în procesul componistic ca editare a sunetului (sound editing). Sunetul este privit drept o plastilină din care compozitorul îşi poate plămădi orice sculptură muzicală (*plastifying music*), bineînţeles prin intermediul noilor mijloace tehnice de calculator, care oferă o gamă infinită de procedee de transformare sonoră şi permit intervenţia compozitorului în caracteristicile sunetului, în cele mai mici detalii ale frecvenţelor, dinamicii, axei temporale şi ale altor parametri, operându-se cu filtre, sound envelope, samplere, reverberatoare etc.

De la primele experimente din '50 ale muzicii concrete şi electronice[7], considerate uneori neîndemânatice sau antimuzicale, s-a trecut la un nou mileniu, s-au schimbat mai multe generaţii (inclusiv de calculatoare), având în vedere dinamica fulgerătoare a avansării tehnologiilor înalte, s-a trecut la un nou univers sonor, infinit prin nelimitarea procedeelor de prelucrare, care pare să deschidă noi file albe, noi spaţii neexplorate.

Apar proiecte artistice mixte – pe de o parte hapenningurile ce implică cât mai mulţi actori în procesul de creare, iar pe de alta, muzica de studio, care reduce triada autor-interpret-receptor, sărind peste veriga interpretului şi a dublei interpretări, precum şi peste problematica notaţiei de care se preocupau generaţii de compozitori, reprezentanţi ai diferitor şcoli de orientare posttonală. Conceptul înstrăinării promulgat de expresionişti şi în teatrul brechtian este înlocuit de cel al reducţiei (*epoche*), asociat tradiţiilor fenomenologice husserliene, unde atenţia se deplasează de la obiect la percepţie. Aici apare una din problematicile de bază actuale, a dublei interpretări, ce ţine *de creation* şi *de perception*. „Moderniştii şi minimaliştii au atribuit muzicii o

calitate cibernetică, mariajul calităţilor umanistice cu cele mecanistice" [205].

Funcţia participativă indispensabilă a publicului a fost articulată şi de J. Cage: „muzica nu mai poate fi considerată ca fiind ceva separat şi independent de publicul său şi de contextul acesteia. Mai mult decât atât, crearea muzicii este un proces iniţiat de către compozitor sau interpret, dar reziliat numai de către audienţă, iar sentimentele şi emoţiile ascultătorilor constituie pe deplin o parte integrantă a muzicii" [174]. Idee continuată şi de compozitorului belgian postmodernist B. Buckinx în Simfoniile „*neterminate*" ale sale, autorul considerându-le în afara muzicii drept „sugestii de sunete pe care interpretul trebuie să le completeze, iar ascultătorul trebuie să le interpreteze" [171]. În contextul autohton, vizibilă devine problema nepregătirii atât a publicului pentru muzica nouă, sofisticată (a auditorului neavizat, dar şi a celui avizat din motivele scepticismului şi conservatorismului), cât şi a arsenalului tehnic, a dotării şi asigurării cu echipament performant a unui spaţiu complex cu dublă destinare – de „laborator muzical" şi platformă de reprezentare a unor asemenea manifestări.

d) Limbajul epocii: probleme de promovare şi art management

Paradoxal, însă situaţia dialogului intercultural în Republica Moldova a intrat în criză începând din anul 2000. O explicaţie ar fi în faptul că, deşi a avut loc, în mare parte, tranziţia spre capitalism, prin abolirea sistemului vechi din anii '90 (perioada default-ului economic), această transcendere nu a avut loc în sistemul operaţional al dialogului cultural. Până la fondarea Festivalului lucrările compozitorilor moldoveni răsunau în concertele unionale ale ţărilor sovietice, schimbul intercultural efectuându-se conform vechiului model şi după anii '90, păstrându-se legăturile cu ţările postsocialiste. După anii 2000 aceste legături se destramă, vechea orânduire cedează, însă noul sistem de limbaj şi gândire managerială nu se instaurează, sistem ce reglementează dialogul intercultural prin operarea cu noi scheme de aplicare şi aderare (proiecte, programe de artişti în rezidenţă, programe de achiziţie, fonduri şi granturi de finanţare, centre culturale, reţele şi asociaţii internaţionale), noile conexiuni cu alte ţări fiind foarte restrânse.

Lipsa unui suport financiar stagnează sau chiar colapsează procesele de dialog intercultural, de schimb de experienţă, de colaborare cu centrele culturale europene şi nu numai, invitarea marilor maeştri în domeniu, a formaţiilor de muzică contemporană de renume, a compozitorilor în vogă, aderarea la reţele internaţionale de muzică contemporană şi circularea reciprocă a compozitorilor şi creaţiilor acestora, conectarea cu actorii din alte medii şi spaţii culturale. Toate acestea împiedica dezvoltarea progresivă şi integrarea în contextul mondial, racordarea la tendinţele actuale universale în domeniul muzicii contemporane academice.

În urma celor expuse mai sus, s-ar impune o remodelare a formatului existent al

festivalului, formatarea şi/sau modernizarea din poziţiile posterităţii de astăzi, ce ar înlătura reflexele retrograde ale mentalităţii socialismului, care la etapa actuală ar putea fi privite doar ca art obiecte sau mărturii ale trecutului ex-sovietic.

Datele colectate privind sursele de informare ale publicului, relevate în Fig.3.7., semnalează lipsa unei campanii de promovare şi faptul că brandul FIZMN, practic, nu este recognoscibil.

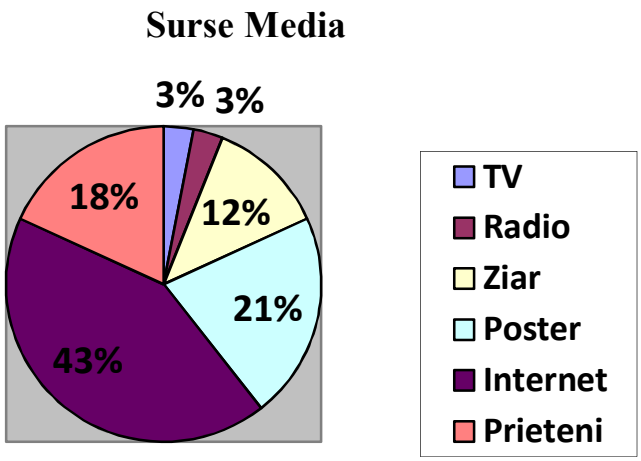


Fig.3.7. Sursele media de informare, conform opiniei subiecţilor supuşi chestionării.

Printre lacunele evidente este lipsa anunţurilor în mijloacele contemporane de informare cu o capacitate maximă în aria de acoperire TV/Internet, lipsa unui site/blog în reţeaua virtuală. O tentativă în acest sens a fost realizată în cadrul ediţiei a XIX-a a FIZMN, prin postarea anunţurilor în Internet în cadrul grupurilor sociale şi prin expedierea invitaţiilor pe lista email. Rezultatele sunt vizibile în Figurile nr. 3.7. şi 3.5., având în vedere procentul celor veniţi pentru prima dată şi a vizitatorilor care au fost informaţi şi interesaţi prin intermediul internetului. Anunţurile conţinând programul Festivalului şi perioada de desfăşurare au fost preluate de agenţiile de informare din reţeaua virtuală, creând postări noi, în lanţ ale evenimentului în desfăşurare. De asemenea, în decursul ediţiei a XX-a a fost generată pagina web a FIZMN ca organizaţie non guvernamentală şi non profit, precum şi un grup de interes sub acelaşi generic (în cadrul unei reţele de socializare). Popularizarea şi promovarea informaţiei referitoare la festival, prin resursele media, inclusiv cele IT, confirmă pe zi ce trece creşterea interesului faţă de evenimentul în cauză şi a muzicii contemporane în totalitate.

În cadrul seminarului *Compozitorii Irlandezi şi Media* (28 ianuarie 2010) în Centrul de Muzică Contemporană, s-a semnalat problematica perceperii generale a muzicii contemporane sau chiar lipsa acesteia în societate, Raymond Deane atribuind compozitorilor din Irlanda statutul sau "onoarea de non-existenţă", susţinând că „lumea non-comercială a compoziţiilor contemporane este incompatibilă cu gândirea tot mai mult condusă de piaţă a demnitarilor

culturali" subliniind,cu referire la contextul irlandez "lipsa de o educaţie muzicală generală în sistemul nostru de şcoală: un editor de carte ar putea avea un simţ pentru lucrarea lui Beuys, ar fi citit Kundera, dar poate fi complet orb la existenţa lui Ligeti [178].

e) Patrimoniul de muzică contemporană: arhivare şi conservare

Printre neajunsurile considerabile ale festivalului se numără şi lipsa unui spaţiu, atât fizic cât şi virtual, de stocare a datelor privind programele concertelor FIZMN, fişierul cu datele biografice ale compozitorilor, interpreţilor, dirijorilor, indexul de participare, lista de ansambluri de muzică contemporană, lista organizaţiilor şi asociaţiilor partenere, biblioteca de partituri şi mediateca cu înregistrări de la ediţiile anterioare ale festivalului, dar şi cele de autor. Arhivarea şi conservarea datelor, acţionând ca un Centru de documentare şi informare, ar avea un impact considerabil în propagarea creaţiilor de muzică contemporană şi a culturii muzicale autohtone.

În lumea contemporană, a superdozării cu informaţii de diferit ordin, cea mai mare luptă se dă pe terenul informaţional, unde fiecare tinde să capteze atenţia publicului. Toate punctele menţionate mai sus derivă unul din altul, formează un lanţ de cauzalitate în aspectul de formare a publicului în contextul festivalului, dar şi de sensibilizare a acestuia, fiind problematica de bază şi un proces lapidar de constituire continuă prin depăşirea multiplelor bariere în calea perceperii şi promovării fenomenului muzical contemporan. Totuşi, în pofida impedimentelor conturate, anchetarea publicului relevă un interes vădit, o atitudine pozitivă faţă de eveniment, o premisă considerabilă în dezvoltarea ulterioară a FIZMN:

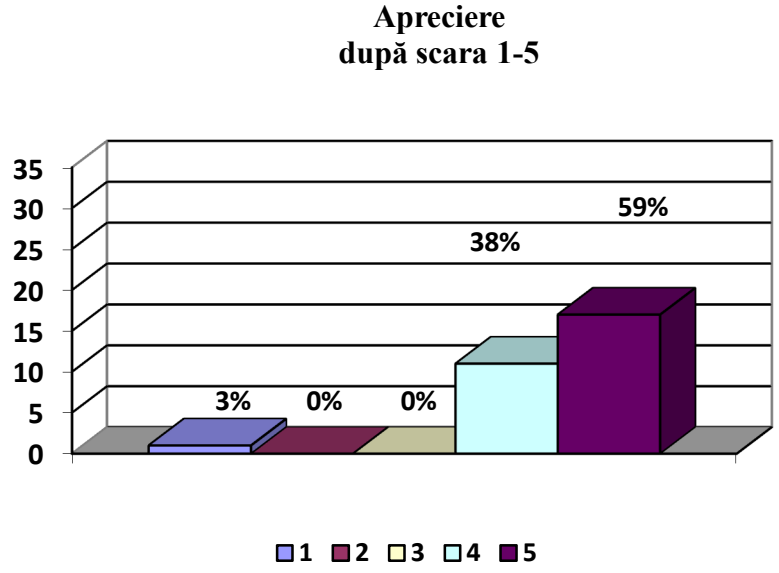


Fig.3.8. Aprecierea FIZMN, conform opiniei ascultătorilor supuşi chestionării.

Orientat spre inovaţii, raportându-se la valorile la zi, la cele mai noi direcţii, tendinţe, tehnici componistice, festivalul, prin diverse inflexiuni moderne şi postmoderne, transpune viaţa contemporană, cu toate disonanţele şi distorsiunile ei, în muzică. Prin contribuţia neîntreruptă de-

a lungul celor 25 de ediţii, festivalul s-a manifestat drept factor unic în consolidarea sectorului cultural de muzică contemporană, fiind, practic, singura oportunitate de invazie a muzicii contemporane pe scenele publice ale Filarmonicii Naţionale ”S. Lunchevici”, Sălii cu Orgă, Sălii UCMM, Studioului Mare al Casei Radio (Compania Publică Teleradio-Moldova) ş.a. Fiind un element indispensabil în peisajul cultural autohton, unicitatea manifestării în cauză este pe cât de preţioasă, pe atât de alarmantă, având în vedere lipsa altor oportunităţi de relevare a creaţiei muzicale contemporane academice în concertele publice din Republica Moldova, atât sălile de concert, cât şi orchestrele simfonice tot mai rar includ în stagiunile curente muzica contemporană academică a autorilor din Republica Moldova, axându-se pe realizările anterioare ale clasicilor muzicii universale.

Sărbătoarea anuală a muzicii noi din Republica Moldova, devenită o tradiţie în peisajul muzical autohton, FIZMN ar cere o atenţie mai mare în sensul susţinerii şi promovării în contextul naţional-internaţional, având în vedere pericolul de autoizolare şi conservare. Vizând nu doar menţinerea sectorului respectiv (aflat pe cale de dispariţie ineluctabilă) dar şi progresul acestuia, FIZMN răspunde necesităţilor acute atât în formarea tinerii generaţii, cît şi în calea sa de afirmare, deloc uşoară, pe tărâmul muzicii contemporane academice.

3.3. Concluzii la Capitolul 3:

1. La începutul deceniului trei de evoluţii din cadrul Festivalului Internaţional *Zilele Muzicii Noi*, se constată deplasarea de la sistemul socialist, la un nou sistem, de o libertate în expresie şi gândire. Totuşi, această ruptură a adus cu sine o nouă serie de probleme comune, în mare parte, pentru festivalurile de muzică contemporană.

2. Abordând problematica perceptibilităţii fenomenului muzicii contemporane, am circumscis în baza datelor sintetizate în urma chestionării publicului FIZMN (ediţiile XIX-XX) zonele vulnerabile ale FIZMN, de ordin psihologic, perceptiv, tehnologic (de arhivare şi modernizare) şi managerial.

3. Tranziția de la sistemul sovietic la o nouă paradigmă a adus în contextul evoluției FIZMN o serie de impedimente pe de o parte comune, pentru festivalurile de muzică nouă din Europa – de atitudine (scepticism, snobism) și art-management (finanțare, prezența unui public redus), iar pe de altă parte specifice spațiului postsovietic – modernizare, receptare (inaccesibilitate), atitudine (pesimism, indiferență), art-management (finanțare, mediatizare), arhivare.

4. O schimbare a vectorului în politica de promovare a FIZMN, racordată cu cerinţele

consumerismului de astăzi, devine tot mai necesară şi inevitabilă. Începuturile gândirii strategice în ceea ce priveşte reconceptualizarea situaţiei actuale a Festivalului, precum şi a sectorului muzicii contemporane, reevaluarea şi realizarea necesităţii cercetării stadiului actual, formularea necesităţilor de prim ordin, depistarea problemelor, în vederea formării unei viziuni, misiuni şi respectiv elaborarea noilor perspective de dezvoltare în planul de acţiune ar constitui un prim pas în eliberarea de vechile structuri şi mecanisme (non)funcţionale. Identificarea publicului-ţintă, oferirea unui produs cultural complex, de tip multimedia, atingerea unui nivel recognoscibil în sfera muzicală internaţională, integrarea în contextul european al proceselor culturale, dezvoltarea cooperării transfrontaliere, interculturale profesioniste ar constitui câteva obiective de primă importanţă din eventualul plan strategic.

5. Am demonstrat, de asemenea că în pofida multiplelor bariere în calea perceperii şi promovării fenomenului muzical contemporan, anchetarea publicului relevă un interes vădit şi o atitudine pozitivă faţă de eveniment, constituind o premisă considerabilă în dezvoltarea ulterioară a FIZMN.

4. REZONANŢE INTERCULTURALE ÎN CREAŢIILE LANSATE LA FESTIVALUL INTERNAȚIONAL *ZILELE MUZICII NOI*

Comparând mai multe strategii de investigare ale fenomenului dialogul intercultural, conchidem că DI muzical se manifestă la diverse nivele: fie pe coordonatele temporale **sincronic-diacronic,** fie şi pe planurile intertextuale **semantic-sintactic** şi vizează interacţiunea câmpurilor stilistice muzicale distincte ale diferitor culturi, epoci culturale, şcoli componistice (mai ales în absenţa propriu zisă a unor şcoli instaurate). DI se manifestă chiar şi la un micro nivel, interpersonal, dintre anumite personalităţi, întrucât stilurile unei şcoli componistice, sau chiar epoci culturale se bazează pe anumite stiluri personale. „Un stil personal, afirmă V. Axionov, poate fi tratat ca rezultatul specific al sintetizării stilemelor proprii autorului dat cu elemente stilistice caracteristice altor sisteme de stil, interpretate în mod individual" [6, p. 25]. Interacţiunea respectivă punând în dialog diverse tendinţe stilistice, presupune o activizare a *stilemelor* individuale, proprii fiecărui autor. Prin *stilemă*[1] se are în vedere, conform opiniei reputatul muzicolog lui V. Axionov „semnele stilistice sau componentele, ingredientele, indicii unui stil anumit" [6, p. 25]. În baza coordonatelor anunţate anterior vom analiza impactul DI

relevând reflexele interculturale în creaţii de referinţă lansate în cadrul FIZMN. Diversitatea creaţiilor sub aspect genuistic şi stilistic a condiţionat pluralitatea de abordări în analiza muzicologică. În procesul de selectare a creațiilor muzicale s-a ținut cont de anumite criterii, și anume, în primul rând încărcătura semantică și sintactică potențial interculturală, relevanța atât pentru evoluția stilului individual al compozitorului, cât și pentru evoluția FIZMN, noutatea genuistică și de limbaj specifice tendințelor postmoderne, dar și de afirmarea creației și după fruntariile țării.

4.1. Reflexe pluriarhetipale în monoopera cu balet *Ateh, sau revelaţiile prinţesei khazare* de Ghenadie Ciobanu

În contextul muzicii contemporane din Republica Moldova, compozitorul Ghenadie Ciobanu, artist de factură intelectuală, s-a afirmat ca un creator deschis spre căile experimentului. Receptiv la dezideratele renovării permanente a arsenalului intonativ muzical, de tehnici componistice, inovaţii de ultima oră aduse de masiva manifestare a evoluţiei tehnico-ştiinţifice, Gh. Ciobanu elaborează un stil „verbal” al său, individual. Totodată, creând tablouri cu profunde semnificaţii metaforice, apelând la intertextualitate, la arhetip, creaţiile sale de maturitate reprezintă rodul unei gândiri bine definite, mai mult decât o tendinţă spre extravaganţă. În ipostaza sa managerială, în funcţia de Preşedinte al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din Repubica Moldova (din 1990), Gh. Ciobanu a adus o contribuţie de certă valoare la evoluţia muzicii contemporane moldoveneşti, lansând, susţinând şi promovând FIZMN, fondând ansamblul de muzică contemporană *Ars Poetica*, iar în calitate de compozitor (uneori dirijor şi interpret), s-a remarcat printr-o prezenţă permanentă la fiece ediţie a Festivalului, aducând astfel, un aport considerabil la emanciparea limbajului şi gândirii muzicale în componistica contemporană din Republica Moldova. Printre creaţiile ce au răsunat în cadrul Festivalului de cele mai multe ori au fost compoziţii în primă audiţie: Simfonia *Sub soare şi sub stele* (1991), *Cântări calofonice* pentru orgă (1992), *A noua lună în cer* după poezia clasică chineză pentru mezzo-soprano, corn englez şi percuţie (1993), *Un pendul imens într-un peisaj de vară* (1994), *Pentaculus* (1995), *Jalea miresei* (1995), *Simboluri triste* (1996), *Studii sonore* (1996), *Moment bacovian* (1999), *Păsările şi apa. Tablouri simfonice din balet* (2001), *De sonata meditor* (2003), *Semne* (2008), *Spatium sonans* (2009), *Briza latitudinilor sudice* (2010), *Concert pentru marimba şi orchestră* (2010), *Entrée şi dans cu focuri pe zăpadă din suita riturile primăverii* (2012), *Codul Enescu*, p.1 pentru orchestră de coarde (2013), *Après un lecture*. 1. *Poem postmodern* 2. *Poem rap* (2014) etc. (Lista completă în *Anexa 1*)

„Ascultând muzica lui Ghenadie Ciobanu – menționează compozitorul român Cornel Țăranu – te frapează imediat lirismul ei particular, trecut prin filtrele unor tehnici de compoziție contemporane, cu care este de mult familiarizat. Ingeniozitatea căutărilor timbrale, claritatea formei, evitarea patetismului sunt câteva din trăsăturile acestui talent deopotrivă lucid şi sensibil. Compozitor de talie europeană, perceput ca atare pe scenele de concert internaționale, Ghenadie Ciobanu este posesorul unei ”Ars poetica” sinonimă cu numele ansamblului pe care l-a creat și al cărui aport în promovarea muzicii contemporane este esenţial”[95].

În creuzetul dialogului intercultural susţinut în cadrul FIZMN, s-a zămislit, făcându-şi ulterior apariţia, pe 20 februarie 2005, monoopera cu balet semnată de Ghenadie Ciobanu *Ateh, sau revelaţiile prinţesei khazare*, interpretată pentru prima dată în versiune radiofonică de Orchestra Naţională a Companiei Publice Teleradio-Moldova sub bagheta lui Oleg Palymski. Demonstrând calităţi artistice origininale, expresive, monoopera marchează o nouă etapă în dezvoltarea teatrului muzical-dramatic autohton, fiind, totodată, şi drept exemplu de referinţă al manifestării dialogului intercultural, prin sintetizarea reflexelor interculturale la mai multe nivele.

Genul fiind relativ nou, originea lui o aflăm în monooperele semnate de A. Schoenberg, F. Poulenc, H. W. Henze, nu şi-a conturat până în prezent o tradiţie, caracterizându-se, respectiv, printr-o mobilitate a parametrilor, care permite fiecărui autor să experimenteze cu îndrăzneală. Produsă de revendicările estetice ale secolului XX, concepţia monooperei moderne încalcă normele şi tabuurile operistice stabilite anterior şi evoluează de la conflictul exteriorizat dintre raţiune şi pasiune la sentiment şi afect, fixându-se asupra contradicţiilor interioare. Varietatea unor exemple de referinţă apărute în secolul XXI în peisajul teatrului muzical contemporan înaintează în prim plan monoopera ca gen, fiind, în bună parte, rezultatul tendinţei de cameralizare a genului de operă.

Originalitatea monooperei moldovene rezidă în căutarea unor noi forme de interacţiune a teatrului de operă cu literatura, baletul, televiziunea şi cinematografia. Monoopera a atras atenţia asupra acestui gen a compozitorilor autohtoni Gheorghe Neaga şi Zlata Tcaci, aproape concomitent făcându-şi apariţia creaţiile *Nefertiti* şi respectiv *Lamento*, ambele depăşind hotarele genului: Z. Tcaci creând monoopera – poem, iar la Gh. Neaga genul este îmbogăţit cu trăsături cantato-oratoriale. Explorând tematica femeii-legendă, Gh. Neaga a zămislit tripticul *Pasărea Phoenix*, monoopera *Nefertiti* fiind partea întâi, *Jean d'Arc* cea de mijloc, iar în final presupunându-se portretul unei cosmonaute.

Compozitorul Ghenadie Ciobanu, un spirit neobosit în cercetarea noilor tendinţe componistice, se detaşează de abordarea tiparelor odată conturate, explorând acea dimensiune a

genului care e legată de natura sintetică a monooperei, spectacolul muzical-dramatic întrunind şi trăsături de balet[2]. Rolul baletului, în canavaua artistică a monooperei, este unul multifuncţional, prezentând: poporul khazar, membrii echipei de pe corabie, martorii iubirii, dar şi îndeplinind funcţia de comentator (asemenea corului din tragedia antică) şi cea ilustrativă, de vizualizare a unor sensuri metaforico-simbolice. Astfel, funcţia baletului devine definitorie în compensarea efectului staticii, rezultant din diminuarea acţiunii scenice tipice genului de monooperă, justificată fiind determinarea genului de *monodramă-balet* propusă de I. Suhomlin [158, p. 239]. Colaborarea fructuoasă a compozitorului cu mezzo-soprana Elmira Sebat (România), regizorul Petru Vutcărău şi coregraful Radu Poclitaru s-a soldat cu montarea monooperei cu balet *Ateh, sau revelaţiile prinţesei khazare* pe scena Teatrului Naţional de Operă şi Balet, premiera a avut loc la 26 iunie, 2005. Ideea monooperei s-a axat în mare măsură pe experienţa acumulată de compozitorul Gh. Ciobanu la ediţiile FIZMN. Astfel, din punct de vedere genuistic, monoopera *Ateh, sau revelaţiile prinţesei khazare* atestă a priori o viziune interculturală, rezonând la prezentările în primă audiţie a monooperelor: *King Harald's Saga* (1979) de Judith Weir, *Lady Lasarus* (1986) Daryl Runswick, *Borges y el Espejo* (1992) Alejandro Viñao, puse în valoare în cadrul Festivalului din 1994 de reputata interpretă Frances Mary Lynch. Ediția a IV-a a FIZMN a fost marcată de expunerile interpretative "cu alura" de tip spectacol muzical-teatral, ori monospectacol instrumental, precum remarcă muzicologul V. Axionov „realizate fie în manieră filosofică (violoncelistul rus Vladimir Tonha) ori lirică (violoncelistul român Marian Cazacu) și chiar excentrică (pianistul portughez Jorge Peixinho, clarinetistul și saxofonistul român Emil Șein) ori în toate aceste maniere şi formule cum a făcut-o trombonistul englez Johm Kenny. Soprana britanică Frances Lynch a oferit o variantă insolită de monospectacole, care au fost, în opinia noastră, punctul culminant al festivalului" [10, p. 91]

Compozitorul Gh. Ciobanu a rămas frapat de măiestria interpretativă apropiată de sintaxa unor efecte electronice şi mobilitatea trecerilor dintr-o ipostază în alta ale sopranei F. M. Lynch, care, transpusă fără rezerve în eroinele sale, miza pe o nuanţare extrem de subtilă a stărilor psihologice, specifică de altfel genului cameral, a cărui logică e centrată pe detaliu, unde fiece mişcare e vizibilă, iar acţiunea se desfăşoară într-un perimetru restrâns şi pe un plan interior. În acest sens, monoopera ca gen răspunde dezideratelor artistice ale secolului XXI, ce impun laconism şi concentrare, acestea reclamând, la rândul lor, amplificarea momentelor introversive în conţinut, explorarea lumii interioare a omului versus restrângerea şi reducerea acţiunii exterioare. În plus, în literatură, la sfârşitul secolului XX, apare un nou fenomen – *metadrama*, acest termen, şi termenii metaproză, metaroman sunt propuse de B. I. Kraveţ întrucât corespund îmbinării sau intersectării bivalenţelor real-ireal, fizic-metafizic din viziunea scriitorului M.

Pavić, cu referire la dualitatea contrariilor, combinarea, alternarea şi simbioza lor. Originalitatea sursei literare a determinat, în mare măsură, şi concepţia dramaturgiei monooperei.

Subiectul monooperei *Ateh, sau revelaţiile prinţesei khazare* este situat între arhaic şi modern. Gh. Ciobanu coboară în adâncurile situaţiilor imaginare proiectate de scriitorul sârb Milorad Pavić în romanul-lexicon *Dicţionarul khazar*.

Reflexele interculturale sunt detectabile, în primul rând, la nivel semantic, sau, mai exact – în dimensiunea intertextuală. Autorul romanului narează despre poporul *khazar*, un popor puternic şi independent, reunind nomazi războinici apăruţi în vestul continentului eurasiatic într-un moment istoric greu de identificat. În perioada secolelor VII-X ei populau teritoriul dintre două mări – Marea Caspică şi Marea Neagră (în Azerbaidjan, Marea Caspică se mai numeşte Hazară). Aşadar, imaginea poporul khazar, cu o religie necunoscută, dar totuşi cu o istorie proprie, permite o tratare literară multiaspectuală. *Dicţionarul khazar* a fost scris iniţial în trei limbi – greacă, arabă şi latină; compus respectiv din Cartea roşie, Cartea verde şi Cartea galbenă, reprezentând creştinismul, islamul şi religia iudaică. Acţiunea se desfăşoară concomitent în trei dimensiuni temporale – secolele IX, XII, XX; această superpoziţie de epoci este esenţială pentru înţelegerea conceptului romanului. Sursa literară se pretează, deci, la interpretări multiple. Conştient de acest fapt, compozitorul îşi întocmeşte libretul urmând îndeaproape indicaţiile lui M. Pavić, sedimentate în prefaţa romanului – *Cum trebuie utilizat Dicţionarul*. El extrage trei fragmente din romanul lexicon, care vor constitui subiectul monooperei: două rugăciuni din *Cartea roşie* şi textul poetic din *Cartea galbenă*. Specificul libretului a determinat în mare măsură dramaturgia şi compoziţia monooperei, aceasta din urmă având aspectul unui construct muzical unitar, alcătuit din: *Prolog; Revelaţiile I, II, Ritual, Revelaţia III* şi *Epilog*.

Urmărind conceptul şi structura libretului, evidenţiem trei blocuri de idei:

în Revelaţia I – Ispita jocului şi suprapoziţia chipului eroinei pe chipul matern;

în Revelaţia II – Rugăciunea cu sfârşit de catharsis;

în Revelaţia III – Bivalenţa vis-realitate, ce implică metamorfozarea omului în postura lui de actor pe scena vieţii şi pe scena imaginarului.

Totodată, textul literar se tratează ca un component adăugător în ţesătura muzicală, o atenţie deosebită acordându-se intonaţiei şi fonismului cuvântului vorbit. Astfel, în monooperă se împletesc strâns mai multe linii de multitextualitate, întrunind: cele trei limbi în care a fost conceput dicţionarul, trei religii, la acestea compozitorul adăugând şi posibilitatea interpretării vocale în trei limbi – engleză, română şi rusă. Urmărite în partitură aceste linii la prima vedere alternează într-un dialog intertextual, contopindu-se într-un ”cor al vocilor interioare” proprii prinţesei (Exemplul 1. Revelaţia I, m.7).

Structura ritmică, metrul variază în funcție de versiunea lingvistică aleasă pentru interpretare. Ca urmare, principiul de recitativ se subordonează specificului limbajului şi aici se dezvăluie ipotezele: cum ar cânta prinţesa khazară? care ar fi sunarea intonaţiilor limbii poporului khazar? – idei care, graţie existenţei convenţionale a eroinei, au impulsionat creativitatea compozitorului, dându-i o libertate în realizarea concepţiilor artistice. Construind desfăşurarea acţiunii, compozitorul singularizează un personaj din multitudinea personajelor prezente în sursa literară – pe prinţesa khazară Ateh, intuind potenţialul ei expresiv. Numele ei pătrunde şi în denumirea monooperei, aducând în prim-plan universul acestei plăsmuiri literare, pe care am putea să o definim şi ca prinţesă ideală a poporului khazar. Ateh, personajul central al acțiunii, se impune prin polimorfismul trăirilor sale, drept un prototip al interculturalităţii, asociind într-un dialog continuu elementele de spiritualitate occidentală cu cele caracteristice culturii orientale. Atemporală şi totodată făcând parte din toate timpurile, khazară şi în acelaşi timp aparţinând mai multor culturi, prinţesa se înscrie în galeria de portrete ale femeilor autoritare, expresive, dominante, în care le aflăm pe Aida, Traviata, Carmen, Turandot, Salomeea ș.a. Frământată de propriile complexe, întocmind propriile sale legi pe ”corabia vieţii”, Ateh se afirmă ca o reprezentantă-model a etniei sale. Actriţă, amantă, filosof, lider, prinţesa se zbate între ipostazele sale. Zugrăvite prin tuşe îngroşate, cele trei *Revelaţii* se percep ca adresări, destăinuiri intime sau, mai bine zis, ca spovedanii ale eroinei.

Reverberaţiile interculturale se resimt, în mare parte şi la nivelul sintaxei, în corespondenţele arhetipale dintre diferite culturi. Apelând la fondul muzical arhaic, compozitorul reconstituie imaginea unei culturi demult uitate – a khazarilor, prin resuscitarea arhetipurilor muzicii balcanice şi orientale, prin mixarea unor structuri modale şi sisteme ritmice speciale. Materia sonoră cu care operează Gh. Ciobanu este înţesată de arhetipuri care, aidoma pietrelor vechi, sunt menite să prefigureze un landşaft lapidar, cu miros de sare şi nisip. Autorul creează senzaţia unui mediu muzical inedit, unde monodia se arată impregnată de un ethos aparte, iar ritmul pare a fi cultivat de o succesiune de generaţii din civilizațiile străvechi, ca mai apoi să apară în memoria noastră genetică. Compozitorul mărturiseşte că a căutat arhetipurile de care avea nevoie, dar, mai ales, pe cele de care avea nevoie prinţesa Ateh, orientându-se spre sistemele ritmice şi intonaţionale ale tradiţiilor muzicale orientale, explorând teritorii vaste din Asia Mică, Turcia, Balcani şi până în Caucaz şi Asia Centrală[3]. Mergând pe linia exegezei, muzicologii Octavian Lazăr Cosma, George Breazul şi Constantin Brăiloiu avansează ipoteza că în protoistoria muzicii ar exista o comuniune a unor trăsături sau formule structurale globale, răspândite pe o arie culturală geografică extinsă. Aceasta ar explica păstrarea unor idiomuri stilistice comune în muzica unor popoare balcanice şi chiar mijlociu-orientale sau nord-vest

africane şi sud-est europene (atât a sistemelor ritmice – *aksak, giusto*-silabic, cât şi modale, spre exemplu sistemele prepentatonice definite de G. Breazul, precum şi cele prepentacordice, pentatonice şi pentacordice, hexacordice şi heptacordice [23]). Cu referire la muzica proto-românilor, O. L. Cosma constată că fenomenul este similar în zona influenţei muzicii bizantine, care ”nu revendică paternităţi, nu cunoaşte individualitate naţională, poartă pecetea universalităţii exprimată într-un „cod” ce nu cunoaşte graniţe,, aparţinând în egală măsură sirienilor sau grecilor, românilor şi libanezilor” [33, pag. 56].

Aşadar, utilizând „eşantioane de sunete din arealuri folclorice diverse” [74, p. 140], compozitorul Ghenadie Ciobanu modelează (pseudo)arhetipurile necesare, care pot fi divizate convenţional în: *arhetipul modal* şi *arhetipul ritmic*.

Prima diviziune cuprinde melosul naţional şi monodia bizantină. Monodia, ca element de bază al muzicii orientale, aduce cu sine suflul arhaicului, o trimitere spre “începutul începuturilor”. Tratând arhetipurile în mod diacronic, drept “rezervoare”, compozitorul îşi încheagă materia sonoră din diferite texturi modale, utilizând:

- diverse texturi polifonice;
- textura polimelodică bazată pe îmbinări de monodii;
- jocul subtil de parcursuri eterofone, provenit din îmbogăţirea monodiei prin isonurile modale (Exemplul 2. Revelația II, m. 221-227);
- divizarea şi operarea cu modusuri (tetracordice, pentacordice) (Exemplul 3. Revelația II, m. 239-244).

Farmecul monodiei vechi se racordează perfect la atmosfera mistică de ritual, sugerând reîntoarcerea în lumea ocrotitoare a visului şi a imaginarului, în lumea mitică a paradigmelor primordiale.

Aspectul *oriental* proiectat pe coordonatele diacronice se ilustrează prin:

- textura liniară;
- construirea materialului muzical în baza modurilor alternative (Exemplul 4 a, b; m. 164-165, 183);
- moduri-arhetipuri, care nu reflectă un mod folcloric anumit şi sunt alcătuite de compozitor (Exemplul 5 a, b; Revelația II m. 336, Revelația I m.157-158);
- expunerea instrumentală într-o manieră orientală, prin aluzia la ansamblul specific (ud, kemence, daf), cu emiterea sunetului „de ciupire” caracteristic sar-ului, saz-ului, etc. (Exemplul 6. Revelația II m. 50-52);
- diverse tipuri de organizare a pentatonicii (Exemplul 7 a, b. Revelația II m. 5, Revelația III m. 382-383);

- tehnica isonului folosit atât în partida instrumentală, cât şi în cea vocală (Exemplul 8, 9. Revelaţia II m. 213, 175);
- intonaţia de secundă descendentă, care denotă o primă etapă de transformare a sa în figuraţie şi mai apoi în tril (ca element de bază al melismaticii orientale caracteristice mugamului, makamului, sau taksimelor turceşti, Exemplul 10, 11. Revelaţia II m.152-157, 19-22);

Arhetipul ritmic include structuri şi sisteme ritmice înlănţuite asimetric, cu precădere este folosit sistemul aksak, desenul ritmic având la bază principiul de *ostinato*. Repetabilitatea periodică, dozată a formulelor ritmice, sau, mai bine zis, pedala ritmică, ca principiu, este caracteristică ritualului, subliniind natura sa arhetipală (Exemplul 12. *Ritual*, m. 60-64). Astfel, împletind arhetipurile din muzica popoarelor balcanice cu cele orientale, compozitorul, valorizează principiul *complementarităţii reciproce dintre arhetipuri*, acesta fiind antrenat atât în scopul de a îmbogăţi limbajul specific fiecărei regiuni, cât şi pentru a găsi un numitor comun al acelor limbaje. Cele semnalate indică principalele aspecte ale interculturalităţii: pe de o parte, păstrarea şi conservarea identităţii naţionale, iar pe de alta – construirea unei identităţi comune, rezultante din interpătrunderea culturilor. Realizarea în plan muzical a conceptului intercultural de *unitate prin diversitate* pare extrem de actuală. Acest fapt este confirmat de finalitatea monooperei, care priveşte, în ultimă instanţă, ecourile şi rezonanţa ei atât în plan local cât şi în plan internaţional, în diferite medii etnice. Afirmându-se dincolo de fruntariile ţării, creaţia a fost interpretată:
- la cea de a 16-a ediţie a Festivalului internaţional *Săptămâna muzicii contemporane* din Bucureşti, coproducţie a Teatrului Naţional de Operă şi Balet din Chişinău şi a Teatrului Naţional de Operetă ”Ion Dacian” din Bucureşti, pe 29 mai 2006;
- la Festivalul internaţional teatral din Salonic, pe 26 septembrie, 2008 (versiune vocală şi fonogramă);
- a fost difuzată de posturile de radio şi TV naţionale şi internaţionale, transmisă de către postul de radio din Amsterdam, Olanda.

Partitura monooperei, precum şi discurile în format DVD şi CD audio sunt editate în Canada şi au intrat în fondul de carte al Bibliotecii şi Arhivelor din Canada, al Bibliotecii Congresului Statelor Unite al Americii, al Bibliotecii Universităţii din Ottawa, creaţia a fost înregistrată în fondul Companiei Publice Teleradio-Moldova.

Asamblând într-un mod original principiile ”revelaţiei” şi ”transfigurării”, monoopera captivează printr-un zbor de nestăvilit al fanteziei transpuse în muzică, fiind înalt apreciată şi de publicul neavizat, şi de cel profesionist. Muzicologul I. Suhomlin afirmă „Spectacolul expresiv şi impresionant (în ciuda economiei resurselor scenice) pătrunde, în sensul influenţei pe care o

exercită, mult mai profund de sfera sentimentelor şi emoţiilor (...) Spectatorii au savurat nu doar hrană pentru ochi şi urechi, ci şi pentru creier – este un veritabil fenomen de nivel spiritual, pe care îl aşteaptă iubitorii artei muzical-scenice" [158, p. 248]. Compozitorului îi reuşeşte să ne transporte într-o lume fascinantă prin ineditul ei, monoopera lansând o concepţie complexă, în măsură să armonizeze reprezentările ideale, metafizice, mitul cu simbolurile şi înfăţişările lui, arhetipurile şi semnele enigmatice. Am putea constata că Gh. Ciobanu, urmând principiile reînnoirii formei şi modernizării limbajul sonor, lansează un gen nou muzical în spaţiul cultural din Republica Moldova – de monooperă cu balet. Abordând un subiect ce ţine atât de metafizică cât şi de plăsmuirea unei vieţi imaginare, dar pline de vitalitate, creaţia capătă, prin evocarea khazarilor aspecte interculturale. Acestea sunt prezente atât în contextul ideatic cât şi în cel al semanticii şi sintaxei muzicale, relevate în pluriarhetipalitatea aspectelor ritmic şi modal, ele domină tot câmpul artistic al lucrării. În spaţiotemporalitatea operei vin în atingere şi colaborează câteva universuri culturale: cel al compozitorului, moldovean, cel al scriitorului, sârb şi cel al khazarilor – popor pierdut în negura timpurilor. Istoria khazarilor se dovedeşte a fi un pretext şi o metaforă-cheie pentru descoperirea şi conservarea propriilor valorilor naţional-universale.

4.2. Complementaritate stilistică în *Passion-XXI für Orgel und Orchester* de Vladimir Beleaev

Compozitorul Vladimir Beleaev, personalitate artistică de referinţă în arealul creaţiei muzicale academice contemporane din Republica Moldova, este o prezenţă permanentă în peisajul componistic al FIZMN, asigurându-i continuitatea prin activitatea organizatorică pe care o manifestă în calitate de director executiv, dar şi în ipostaza de creator, oferind în fiece an creaţii noi, printre care se numără: *Cvartet* (1994), *Duo* pentru vioară şi vibrafon (1995), *Adio* (1996), *Axa* (2000), *Ostinato* pentru pian (2000), *String Quartet Nr.2* (2001), *Violono Solo* (2003), *Axis* (2006), *Răzăşeasca* (2009), *Fantasia-Expromptus* (2010), *Violino Solo* (2010), *Zâna Viselor, Statu-Palmă-Barbă-Cot* pentru pian, *Burlesca* pentru pian (2012), *Ostinato* pentru pian (2012), *Cvartet* Nr. 2 (2013), *Passion-XXI* (2013), *Concert pentru un compozitor* (ciclu instrumental, 2015).

Analizând spectrul tematic al creaţiei compozitorului, putem observa o predilecţie pentru tratările dramatice, tragice, focalizarea pe subiectele existenţei umane, antagonisme fundamentale, precum antinomia aparentă viaţă/moarte. În acest sens se remarcă influenţa filozofiei şi literaturii germane preromantice din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea,

aderenţa compozitorului la spiritul goethean, cu o viziune faustică în abordarea problematicii pasiunilor mistuitoare ori a luptei antitetice din diadele bine şi rău, paradis şi infern.

Printre creaţiile reprezentative, care s-au impus graţie noului relief sonor în travaliul componistic şi conceptual, constituind compoziţii distincte atât în contextul Festivalului cât şi în evoluţia individuală stilistică a autorului, se remarcă *Axa* (2000) şi *Passion-XXI* (2013), ambele dezvoltând o dramaturgie tragică, apocaliptică, de viaţă-moarte, cu toate că obiectivele componistice au fost diferite, precum mărturiseşte autorul. În *Axa* se remarcă elaborarea, însuşirea unui nou limbaj complex (dificil în interpretare), efecte sonore inovative la început de secol, iar în *Passion* se manifestă utilizarea unei sintactici accesibile, mai puţin sofisticate, pentru a nu sustrage atenţia ascultătorului de la conceptul general, completând-o din interior cu elemente contemporane. Creația *Axa* (2000), prezintă o evoluţie de gândire, limbaj, fiind raportată la noile tendinţe şi curente, ea desemnând, totodată, şi o ”axă” a Festivalului, fiind supusă la transformări în decurs de 15 ani, relevate în patru redacţii: *Axa* (2000), *Axis* (2006), *Muzica Pentru Corzi şi Glockenspiel* (de facto *Axis II*, 2014) şi *Musik für Streicher und Glockenspiel, Gewidmet den Opfern des Holocaust* (*Muzica Pentru Corzi şi Glockenspiel, în memoria victimelor Holocaustului*, 2015).

Reflectând asupra pasiunilor şi frământărilor secolului al XXI-lea, panorama *Festivalului Internaţional Zilele Muzicii Noi* ar fi incompletă fără *Pasiunile-XXI* pentru orgă şi orchestră, semnate de Vladimir Beleaev în 2012, creaţie ce a răsunat în cadrul Festivalului în 2013, la Sala cu Orgă, în interpretarea solistei Ana Strezev şi a Orchestrei Simfonice Naţionale a Companiei Publice Teleradio-Moldova, dirijor Gheorghe Mustea, creaţie ce a lăsat în memoria ascultătorilor puncte de suspensie (cel puţin trei puncte şi trei linii).

În secolele XX-XXI, genul muzical devine un fenomen mobil, cu multiple fațete. Multiaspectualitatea genului de *pasiuni* este specifică tendințelor culturale de sinteză ale secolului XX, pe de o parte de a urma tradiția – în manifestările neoclasice, iar pe de altă parte, de a se detașa de la strictețea canoanelor antice, reevaluând sfera imagistică și semantică. În acest sens, muzicologii propun diverse concepte de configurare genuistică, spre exemplu: termenul *arhetipul de gen* (utilizat de O. V. Zîreanov) sau *senzația genului* (ощущение жанра – termen de Iu. Tîneanov). Or, vorbind despre legătura srânsă între modelul primar și gen, spre deosebire de tradiție, cercetătoarea N. Guleaniţkaia susține că fiecare creație de muzică contemporană în acest sens reprezintă o formațiune genuistică specifică, stilistic individuală. Astfel, în viziunea cercetătoarei, stilul genuistic (*жанровый стиль*) capătă o deosebită actualitate. (Despre sinteza genurilor și terminologia asociată a se vedea N. Guleaniţkaia, O. V. Zîreanov, Iu. Tîneanov[4]).

Atestări asupra genului de *pasiuni instrumentale* sunt destul de rarissime, în Rapublica

Moldova o primă manifestare a genului reprezintă creația *Passion-XXI* de V. Beleaev, printre mostrele identificate în plan internațional se regăsesc *Pasiunile* pentru orgă (2005), semnate de compozitorul și organistul de origine română, naturalizat în Rusia – D. Grigoruță, ori creații considerate drept pasiuni instrumentale – spre exemplu, S. Gubaidulina, partita *Șapte cuvinte* (1982) pentru violoncel, baian și orchestră de coarde, calificate de cercetătoarea rusă N. Guleanițkaia ca formațiuni genuistice individualizate, fiind raportate fenomenului *Nova musica sacra*[4]. În sinteza genuistică a pasiunilor cercetătoarea întrevede următoarele trăsături comune:

1) narativitatea (conține genuri individualizate în baza unui material original textual-muzical, sensul textului și modusul genului literar își pun amprenta asupra tălmăcirii structural-compoziționale muzicale);

2) apocalipsa – viziune caracteristică ”stilului timpului”, perceperii escatologice a omului contemporan.

Semantica lucrării este complexă, traseele ei conceptuale își au punctul de origine în subiectele evanghelice, pe de o parte şi în tradiţiile muzicale germane, şi anume în *Pasiunile* bachiene, pe de altă parte. Sub aspect genuistic, V. Beleaev realizează pasiuni instrumentale, excluzând parametrul textual și preluând mai curând aspectul imagistic, frământările sau patimile spirituale sunt redate în prezent și sunt asociate suferinţelor christice, compozitorul, trasează astfel o arcă temporală peste veacuri. În acelaşi timp însă, *Pasiunile* devin o metaforă sau un simbol al secolului al XXI-lea, având, în tratarea autorului, o conotaţie simptomatică, de indicare a existenţei unei stări patologice atotcuprinzătoare. Stările apocaliptice de mistuire şi tulburare, durere şi disperare spirituală, dar şi frământările de altă natură ale întregului secol, ale omenirii, regăsite în microcosmosul acestei *terra mater*, sunt adresate drept apel la o instanţă superioară, în (macro)cosmos. Astfel, tematica spirituală, sacră, umanistă, transcende în sfera subiectelor cosmice, optica se lărgeşte, căutând scăpare în dimensiunile extraterestre.

Etimologic, *pasiune* (lat. *passio*) desemnează o stare afectivă deosebit de intensă, o preocupare excesivă şi obsedantă, patimă, viciu, iar *pátimă* – „un sentiment puternic şi violent, care copleşeşte pe om, întunecându-i adesea dreapta judecată” [253]. În diverse surse patimile sunt văzute drept boli ale sufletului, vicii, făcându-se referință la cele 7 păcate ori la săptămâna patimilor Mântuitorului, „Unele dintre patimi sunt ale trupului, altele, ale sufletului” [72]. Denis Diderot descrie pasiunile ca „tendinţe, înclinaţii, dorinţe şi aversiuni efectuate la un anumit grad de intensitate, combinate cu o senzaţie obscură de plăcere sau durere, însoţită de o mişcare neregulată a sângelui şi instincte animalice, sunt ceea ce noi numim pasiuni. Acestea pot fi atât de puternice, încât să inhibe toate practicile libertăţii personale, o stare în care sufletul este

exprimat pasiv, de aici şi provine cuvântul „pasiuni". Această tendinţă sau aşa-numita dispoziţie a sufletului se naşte din părerea că cel mai mare bine sau rău se conţine într-un obiect care, în sine, trezeşte pasiune" [240, p. 142-146].

Pasiunile muzicale (*Patimile*) îşi au originea în practica procesiunii Bisericii Catolice încă în secolul al IV-lea, după cum menţionează muzicologul rus M. Druskin, desemnând mai multe etape de evoluţie: în Evul Mediu s-a impus tipul psalmodic de *patimi*, în secolul al XVI-lea cel responsorial şi de tip motet, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea – tipul oratorial, în viziunea bachiană genul de *pasiune* aflându-şi trei modalităţi de tratare: *Johannes Passion* (dramatice), *Markus Passion* (caracter moderat, care nu vizează o concepţie nouă) şi *Matthäus Passion* (lirică, complexă). În secolul al XVIII-lea are loc o cotitură decisivă, *patimile* alunecând din incinta Bisericii în sfera „estradei concertelor spirituale", în reprezentări teatralizate ale *patimilor*, fapt condiţionat de restricţionarea timpului şi volumului dedicat serviciului divin, necesitatea scade, iar interesul este îndreptat spre idealurile umaniste (A se vedea: 120, p. 3-20).

Atât trăirile intense cât şi aspectul sacral al *patimilor* au constituit un izvor nesecat de reflectare şi abordare pentru mai mulţi compozitori din perioada modernă şi contemporană, probabil, adresarea la subiecte teologice fiind cauzată de urmările Războiului al Doilea Mondial sau ale Holocaustului. Aici se înscriu creaţii tratate prin prisma canoanelor religioase: ortodoxe – Oratoriul bizantin de Paşti *Patimile şi Învierea Domnului* (1946, 1948) de Paul Constantinescu, catolice – *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam* (1962-65) de Krzysztof Penderecki, *Turbae ad Passionem Gregorianam*, Opus 43 (1974) de Alberto Ginastera, ebraice – *La Pasion Segun San Marcos* de Osvaldo Golijov şi creaţii îndepărtate de înrămările dogmatice – *Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum Joannem* pentru solişti, ansamblu vocal, cor şi ansamblu instrumental (1982) de Arvo Pärt.

„Apogeul muzicii *passio* a fost atins în perioada barocă, menţionează muzicologul din România, Anamaria Hotoran, atât prin marele număr de lucrări compuse pe tema Golgotei, cât şi prin apariţia unor noi genuri *passio* în cadrul cultului reformat (oratoriul-pasiune, cantata-pasiune). Dacă în clasicism şi romantism interesul compozitorilor pentru subiectul suferinţelor Domnului a scăzut simţitor, resuscitarea acestuia în secolul al XX-lea – deşi nu la anvergura pe care o deţinuse în baroc – este validată de creşterea semnificativă a numărului de lucrări şi apariţia unor opusuri fără de care muzica sacră a acestui frământat veac ar fi pierdut, cu siguranţă, din generozitate" [70, p.67].

În secolul al XXI-lea tendinţa de revitalizare a interesului pentru genul patimilor marchează un nou avânt, printre exemplele de *pasiuni* contemporane se numără: Matthias Drude *Für Deine Ehre habe ich gekämpft, gelitten. Stationen der Passion Jesu* (2000), Johannes

Matthias Michel *Kreuzigung*, *Passionsszene* pentru bariton, narator, cor şi orchestră (2001), Mark Andre *...22,13... Musiktheater-Passion in drei Teilen* (1999–2004), Fredrik Sixten markuspassion (2004), The Passion and Death of Jesus Christ According to the Gospels Scott R. King (2005), Peter Michael Braun *Passus est et resurrexit* pentru cor mixt, orgă mare şi orchestră (2005), St. Luke Passion Calliope Tsoupaki (2008) *Saint John Passion* de James Macmillan 2008, *St. John Passion* de Bob Chilcott (2013), Ludger Stühlmeyer *Johannespassion* pentru cor şi solişti SATB (2014). În anii 2000 s-au realizat şi proiecte colective: *Pasiuni-2000*, un proiect care a avut drept obiectiv dialogul intercultural, în reconceptualizarea contemporană a pasiunilor într-un nou mileniu din perspectiva diferitor viziuni culturale şi religioase, marcând celebrarea a 250 de ani de la moartea lui J. S. Bach. *Pasiuni-2000* a fost iniţiat de *Helmut Rilling şi Internationaler Bachakademie* Stuttgart, implicând patru compozitori de referinţă în lumea muzicii noi: *Water Passion after Saint Matthew* – Tan Dun, *La Pasion Segun San Marcos* – Osvaldo Golijov, *Johannespassion* – Sofia Gubaidulina şi *Deus Passus, Passion Stücke nach Lukas* – Wolfgang Rihm. O altă creaţie colectivă, realizată după modelul bachian de compozitorii şi poeţii ruşi a fost *Pasiunile după Matei-2000*.

Având repercusiuni şi origini atât de îndepărtate în sfera religioasă, totuşi dimensiunea tematică predominant-constitutivă a lucrării semnată de V. Beleaev este cosmicul şi ancestralul[5], subiecte care, de asemenea, acreditează interesul compozitorilor moderni şi contemporani pentru selectarea frecventă a tematicii respective – de la *Microcosmosul* bartókian la diagrama stelelor utilizată de John Cage în *Atlas Eclipticalis* (1962), *Etudes Australes* pentru pian solo, 1974-75, *Etudes Boreales* (1978) pentru violoncel şi pian sau creaţia *Orion for Cello & Piano* (1984), semnată de Toru Takemitsu etc.

Simbolic sau nu, Vladimir Beleaev a plămădit *Pasiunile* sale timp de douăzeci şi unu de ani, anumite direcţii fiind proiectate în anii ’90, începând de la *Poemul simfonic* pentru orchestră, soprană şi tenor (1991), reflectate mai apoi în *Dies Irae* pentru două piane, aflându-şi continuare, în 2013, în *Passion XXI.* Componenţa orchestrei este impunătoare, practic triplă: flaut piccolo şi 2 flaute; 2 oboaie şi cornul englez; 2 clarinete şi clarinet bas; 2 fagoturi şi contrafagot; 6 corni, 4 trompete, 2 tromboane şi trombon bas, tubă, 5 percuţionişti, harpă, instrumente cu coarde şi orgă. Compozitorul foloseşte o bogată paletă percusivă, utilizând *timpani, glockenspiel, piatti, raganella, cowbell, frusta, tam-tam, xilofono, legno, vibrafono, tamburo militaro, tubular bells, cassa, bongos*. Autorul construieşte o dramaturgie evolutivă, de la lumină spre întuneric, în mai multe avalanşe sau faze acumulative, arhitectonica prezintă o formă monopartită, cu elemente de tripartită: o secţionare în trei compartimente de bază A, (B, C,), A_1, cu o dezvoltare voluminoasă

(în compartimentul median ce cuprinde B, C) repriză dinamizată (A_1) şi Epilog (postludiu D), fiind relevată în următoarea schemă:

Tabel 4.1.

A ♩=60	**B** *allegro* ♩=110 -120	**C**	**A1** ♩=60	**D (epilog)**
m. 1 - 130	9 m.131 - 178	13 m. 179-308	22 m. 309 -385	26 m. 386 – 427
1 val m.1-50 *Culminaţia I* 51 -55	*Culminaţia* 11 — 12	**1 val** 13–15 *Culminaţia I* 216 -222	*Culminaţia* 25 — 26	**Descreşterea** subtilă a tensiunii şi intensităţii sonore, nuanţa *pp*
2 val m. 56-91 *Culminaţia II* 92 – 95		**2 val** 16 223- 241 *Culminaţia II* 242 – 246		
3 val m. 101 -121 *Culminaţia III* 122 -130		**3 val** m. 247-253 *Culminaţia III* 254- 270		
		4 val 19–21 *Culminaţia IV* 302- 308		

Compartimentele de bază (A; B, C; A_1) sunt delimitate de schimbare de *tempo*, de la lent-repede-lent[6], însă acestea nu prezintă un material muzical nou, ci mai curând derivat din primul bloc de straturi tematice în diversă orchestraţie: augmentări şi diminuări, acumulări şi dezagregări sonore. Primele măsuri debutează cu expunerea terasată a straturilor primului bloc tematic, care ulterior se vor împleti în diverse combinări de texturi. Conglomeratul iniţial se constituie din straturi principale tematice şi de fundal. *Pasiunile* încep vertiginos în nuanţa dinamică *ff*, la orgă dezvoltându-se un bloc din 2 straturi de bază:

- pe fundalul pedalei *do* în octavă în registrul grav la orgă – stratul 1 (**a**), se desfăşoară stratul 2;
- stratul 2, tematic – prezintă pasaje ritmizate, de o disonanţă stridentă, tăioasă, constituind celule/pattern-uri din care ulterior vor creşte blocuri şi comparimente complexe. Stratul secund se expune în facturi de 4 tipuri: 1) *acordică* (**b**, m. 2-3, 5-6), 2) *de sextolete* din înlănţuiri de cvarte ascendente în mişcare paralelă la 2 voci, formând un interval de 7m pe verticală (**c**, m. 4) şi 3) *imitativă* (**d**, m. 7-8), şi 4) *în mişcare ascendentă pe tonuri* (**e**) (Ex.1). Pattern-ul ce desemnează tipul patru de factură apare pentru prima dată într-o variantă abreviată ce precede factura bazată pe elementul imitativ (**d**), ulterior fiind dublat la septimă, în mişcare ascendentă sau contrară (m. 6, 23, 29) (Ex. 2).

Pasajele cromatice la orgă conduc la instaurarea conceptuală a „armoniei” iluzorii *Mi major*, punctul de orgă este dublat la contrabaşi şi mai apoi transferat la grupul instrumentelor cu coarde (la contrabaşi, violoncele I şi viole I), de la *do-* în primele măsuri în partida de orgă (Ex. 1) la *mi-* în măsurile ulterioare, Ex. 3. Un nou strat sonor apare la harpă, alternând enarmonic

pătrimile *mi-fa* ♭ în *ostinato*, asemenea unui tic-tac al ceasornicului, desemnând *scurgerea ireversibilă a timpului* (**f**) sau numărătoarea inversă (Ex. 4, m. 17). Măsura 34 semnalizează prima apariţie a leitmotivului tematic la orgă în registrul acut. Nucleul semantic şi sintactic pe care se construieşte compoziţia reprezintă un apel de salvare a sufletelor omenirii, aflate în faţa unei primejdii la nivel global, utilizând în calitate de alarmă codul internaţional Morse – S.O.S., o succesiune continuă de trei puncte, trei linii şi trei puncte, exprimat în muzică prin formula ritmică şi intonaţională caracteristică – de trei durate scurte şi trei lungi fără pauze (spaţii) între ele (Ex. 5, **g**).

Sunt cunoscute numeroase exemple de folosire a diverselor procedee de codificare a creaţiilor muzicale (renumitele anagrame BACH, A[E]SCH, DSCH, [A]SCHBEG, ABHF etc.), începând din perioada barocului până la romantici şi şcoala nouă vieneză. În muzica contemporană compozitorii utilizează deopotrivă şi vechile tehnici de codificare (simbolul crucii /Kreutzmotiv/ – bach– este tratat constructivist, ca o micro-serie, în *B. A. C. H. – Missă pentru Orgă* (1967) de E. Terényi, creaţie ce poate fi raportată la muzica *passio*), căutând însă şi noi resurse, diverse limbaje. Se folosesc diverse tehnici de criptare şi de decriptare, preluate din matematică (I. Xenakis), morfognenetică (A. Stroe), muzica evolutivă genetică (R. Washka), transpunând variate procese biologice sau astrologice (J. Cage) în partitură. Invenţia codului Morse în 1905 a căpătat o largă răspândire internaţională, fiind un mijloc de comunicare prin radiotelegrafie, indispensabil în timpul Războiului al Doilea Mondial, prin constituirea sistemului specific de codificare ce permitea criptarea mesajelor secrete. Având printre caracteristicile principale parametrul ritmic, acest limbaj digital a fost deseori transferat în muzică, ca un nou mijloc de expresie, compozitorii cifrând diverse mesaje în creaţiile lor, prin utilizarea patternurilor ritmice şi intonaţionale, folosind combinaţii până la 5 simboluri. Drept exemplu amintim de compoziţiile semnate de P. Boulez *Messagesquisse* pentru şapte violoncele (1976), dedicate lui Paul Sacher, D. Smirnov *Elegy, Op.74 (A),* pentru violoncel solo (1997), omagiu profesorului său E. Denisov şi *Elegy, Op.74 (b),* pentru 16 interpreţi (1997). Miniatura pentru pian *Morse Bach,* semnată de Dmitri Smirnov în 2005, reprezintă un exemplu de partitură realizată în baza Tabelului internaţional de codificare Morse[7], după principii atât ritmice cât şi literale, autorul folosind anagrama BACH (Tabelul 4.2. Implementarea codului Morse în creaţii muzicale, Anexa 6).

În *Passion-XXI*, compozitorul V. Beleaev propune o viziune proprie de utilizare a codului Morse, de tratare liberă a echivalentului literal-intonativ, axându-se pe parametrul ritmic (şi semantic) al formulei iniţiale S.O.S., de variere a acesteia, sub aspectele ritmic, timbral şi orchestral. În dezvoltarea ulterioară a primului compartiment A, **primul val** reia materialul

muzical iniţial, schimbându-se textura cu adăugarea efectelor timbrale la grupul instrumentelor cu coarde. Începând de la m. 41, ţesătura orchestrală se îngroaşă:

- *motivul S.O.S.* (**g**) este dublat la xilofon şi accentuat de loviturile tamburinei;
- *pedala* (**a**) se dublează la contabas,violă şi clarinet;
- *motivul ceasornicului/timpului* (**f**) este transferat la timpani (m. 53), fiind dezvoltat registral şi la harpă, iar în diminuare ritmică formează un nou strat la instrumentele cu coarde în Culminaţia I;
- *motivul gamei ascendente* (**e**) la orgă formează un cluster ce cuprinde toate cele şase măsuri ale Culminaţiei (Ex. 11, m. 50-53).

Urmează **valul 2** (remarca *ad libitum*, nuanţa dinamică *pp*), utilizând efecte sonoristice de *glissando* pe armonice la viorile secunde din *divisi* ale viorilor I, II; iar la viorile prime răsună isonul în registrul acut pe flajeolet, formând stratul de fundal, din care face parte şi elementul *timpului* (**f**), continuat în partida harpei şi la timpani. Pe acest strat se suprapune elementul *S.O.S.* (**g**), la orga solo (Ex. 12). Începând de la cifra 5, fundalul pedalei (vioara I solo, contrabas solo, flaut) este completat de liniile eterofonice survenite dintr-un nou motiv melodic (**h**), expus la cornul englez în durate lungi, mai apoi formând un neo-canon[8] la grupul instrumentelor de suflat de lemn (2 flaute, 2 oboaie, corn englez), în timp ce orga dezvoltă pasaje cromatice (**h,** Ex. 13). Această celulă nou apărută în partida cornului englez va răsuna personificat, obsedant în partida oboiului în *Epilog* drept post-scriptum, ca una dintre puţinele voci rămase (Ex. 28, m. 383). **Culminaţia II** se realizează în baza *motivului gamei ascendente* (**e**) la grupul instrumentelor cu coarde, dublat în registrul grav al instrumentelor de suflat de lemn şi alamă (corn englez – motivul în varianta descendentă, clarinet bas, fagot şi contrafagot, tromboane şi tubă), şi a *motivului S.O.S.*(**g**) în varianta modificată la orgă (m. 92), la grupul instrumentelor de suflat de lemn (flaut piccolo, flaut, oboi, clarinet) şi de alamă (la corni 1, 2) (Ex. 14). Tensiunea valului descreşte, *loviturile timpului* (**f**) treptat se sting în *diminuendo* la timpani şi harpă, suprapuse pe punctul de orgă la cotrabas şi violoncel.

Valul 3 (cifra 7, m. 101) dezvoltă un *solo* la orgă ce guvernează 14 măsuri. Prima cadenţă (a doua fiind la cifra 20) prezintă un strat polifonic *fugato* în factură imitativă pe patru voci (derivat din elementul **d,** pattern regăsit şi în forma iniţială, identică, comparând cu Ex. 1) la aceasta adăugându-se mersul descendent, cromatic, al octavelor la pedală (derivat din **e,** în augumentare) (Ex. 15). Treptat scriitura devine mai densă, iar *tempo*-ul se accelerează urmând **Culminaţia III** (măs.122), unde apare un material muzical nou, în şaisprezecimi la orgă, completat de pasajele dublate în terţă şi expuse succesiv la flaut şi oboi, ceea ce pregăteşte terenul pentru apariţia *compartimentului B* (Ex.16).

În apogeul zonei culminante, cu remarca *allegro* la *ff*, începe **compartimentul B** în baza materialului muzical preluat din creaţia *Dies Irae* a autorului: pe loviturile de clustere formate la instrumentele de suflat de lemn, corzi şi percuţie (derivat din motivul S.O.S. sacadat), tiradele cromatizate, evoluând în permanenţă, aduc în prim-plan un material nou cristalizat, integrându-se firesc citatul din *Preludiul Nr. 2* în do minor, *Clavecinul bine temperat* de J. S. Bach (Ex.10). Acest motiv pătrunde în variate distorsionări în partidele tuturor instrumentelor (în dublări de cvarte, terţe şi secunde), în culminaţia compartimentului re/instaurându-se *do minor* simbolic într-un *perpetuum mobile* impetuos (cifra 11).

Compartimentui C reprezintă centrul dramatic al lucrării şi dezvoltă o dramaturgie cu adevărat „apocaliptică" în 4 valuri, asemenea celor 4 călăreţi – pe cal alb, roşu, negru şi gălbui (aceeaşi metaforă sugerează şi ultima lucrare simfonică a lui S. Rahmaninov - *Dansurile Simfonice,* precum consemnează şi cercetările muzicologilor V. S. Breanţeva, O. I. Sokolova). Cele patru descrieri simbolice, ce vestesc sfârşitul lumii în ultima carte a *Noului Testament* (Apocalipsa, capitolul 6, versetele 1-8), se raportează şi la arhitectonica lucrării în întregime, desemnând compartimentele A-B-C-A_1. Textura complexă a **primului val** din compartimentul C este formată din:

- formula dinamizată/variantică a codului S.O.S. (**g**), transferată în partida timpanului, în limbajul Morse, aceasta ar fi exprimată în următoarea formulă: -.- ..-
- al doilea element de textură se constituie pe verticală dintr-o formulă ritmizată în factura orchestrei ce se formează net la instrumentele de percuţie *raganella, legno, tamburo şi bongos*.
- orga dezvoltă o scriitură acordică în salturi, rupturi suprapuse pe constanta pedalei, codificate, acestea ar exprima venirea primului cavaler al morţii, în formula: ..- ..-
- *motivul timpului* (**f**) este transferat în partida *glockenspiel* (Ex. 17). Materia sonoră se întrerupe, rămânând doar salturile acordurilor la orgă drept element principal, fiind mai apoi relevat într-o scriitură pointilistă, aleatorică la grupul instrumentelor de suflat de lemn (Ex. 19). Prima culminaţie a acestui val se constituie pe motivul S.O.S. (**g**) modificat, expus în clustere sacadate la grupul instrumentelor de suflat de lemn şi de alamă (Ex. 20).

După o pauză conceptuală de respiraţie începe **valul 2,** cu un material asemănător primului val, la orgă însă se dezvoltă o nouă textură (Ex. 21):

- se menţine formula S.O.S. (**g**), dinamizată din partida timpanului;
- motivul S.O.S. (**g**), dinamizat şi sacadat în clustere, apare la grupul instrumentelor de suflat de lemn şi la corzi;

- instrumentele de suflat de alamă dezvoltă motivul gamei ascendente şi descendente (**e**);
- celula *timpului* (**f**) este continuată în partida *glockenspiel* (2 variante ale motivului S.O.S. (**g**));
- orga dezvoltă o factură *ostinato* în baza elementelor: cromatic de secundă mică şi de cvartă.

Culminaţia II, valul 2 cifra 17, se bazează pe motivul 3+2 (trei 16-imi în salturi de cvarte şi două optimi, conform codului Morse relevat în formula**...--**), care finalizează culminaţiile precedente (m. 177, 219, 242) (Ex. 22). **Valul 3** nu prezintă mari schimbări, rămânând constante elementul S.O.S. (**g**), la timpani, motivul timpului (**f**) la *glockenspiel* şi stratul ritmizat la percuţie. Se completează doar cu o textură densă la grupul de corzi, ce realizează efecte *glissando* şi diverse figuraţii în 16-imi. În **Culminaţia III** apare şi se dezvoltă motivul S.O.S. (**g**) în original la grupul instrumentelor de suflat de lemn (flaut piccolo, 2 flaute, 2 oboaie, clarinet) (Ex. 7). În **Valul 4** se expune un material tematic asemănător primului val, revine scriitura acordică fracturată la orgă (**b**), pe care se suprapun, la instrumentele de suflat de alamă, texturi în baza elementului ascendent (**e**) şi a unei scurte formule binare (Ex. 23). **Culminaţia IV** este pregătită de *solo* la orgă (m. 284 cifra 20), **Cadenţa II** reprezintă o îmbinare de tip montaj a scriiturii acordice în linie accidentată/abruptă **(b**) şi a facturii polifonice pe două voci (**d**), cu aluzii la motivele bachiene (Ex. 24). **Culminaţia IV** se coagulează în baza:

- clusterului-pedală la orgă, desfăşurat pe o întindere de 7 măsuri, dublat la corni în primele măsuri;
- clusterelor punctiforme sacadate în registrul mediu şi acut la instrumentele de suflat (flaut piccolo, 2 flaute, 2 oboaie, clarinet), grupul de percuţie, harpa şi corzi (*divisi* la viorile I, II, viole, violoncele);
- elementului fugii bachiene, redat în augumentare în registrul grav (clarinet bas, 2 fagoturi, contrafagot, 2 tromboane şi trombon bas, tubă, contrabaşi) (Ex. 25). Ultimele măsuri ale culminaţiei relevă efecte sonoristice de *tril, tremolo* şi *glissando* în nuanţa *fff*, (Ex. 26, m. 305-307).

De la cifra 22 începe **Compartimentul A1**, o *cvasirepriză* dinamizată, în tempo iniţial, cu o scriitură asemănătoare, inclusiv sub aspect intonaţional, primului compartiment A: succesiv pe punctual de orgă la contrabas apar *motivul timpului* la timpani (**f**), *motivul ascendent* (**e**) la viorile II, cifra 23 (care, expus de la tonul de bază *si*, conturează un *ostinato* pe treptele modului frigic şi se perpetuează, ulterior, într-un neo/canon izoritmic, fiind expus succesiv la 8 voci la

grupul de corzi timp de 44 măsuri, până la culminaţie în cifra 25, unde acesta, transpus pe verticală, formează un cluster), o altă textură ce coagulează un cluster la vibrafon, *glokenspiel*, *tubular bells,* adăugându-se arpegiat un cluster la harpă şi codul S.O.S. (**g**) la orgă în registrul acut, xilofon, flaut piccolo, 2 flaute (Ex. 27). **Culminaţia** se bazează pe motivul S.O.S. (**g**) care, după cele 4 avalanşe, se instaurează definitiv. Acesta pătrunde în partidele tuturor instrumentelor, formând clustere totale în *ff*, expus într-o textură densă, într-un *tutti* grandios. După ivirea celui de-al patrulea călăreţ, apare sesizarea pierderii inevitabile a luptei contra răului şi destinului implacabil, apelul pentru salvare se transforma într-un urlet violent de deznădejde a omenirii (codul fiind repetat de 7 ori, asemenea celor 7 cuvinte rostite de Hristos pe cruce (Ex. 8, m. 378-384). Am putea invoca mesajul final, transmis de Marina franceză în 1997, la încetarea folosirii codului Morse: „Chemare către toţi! Acesta este ultimul nostru strigăt înainte de tăcerea noastră veşnică" [189, p. 16].

După două măsuri de pauze semantice, ca în urma unei explozii covârşitoare, **Epilogul** desfăşoară o textură subtilă la *pp*, *muzică timbrală*, *glissando* la grupul de corzi, utilizând flajeolete, ce creează impresia de tonalităţi majore, transparenţă. Pe această textură aerată se desfăşoară un *cvasidialog* din două formule scurte: celula iniţială S.O.S. (**g**) la orgă şi un nou motiv la oboi, anticipat anterior în scriitura eterofonică – acestea sunt singurele voci rămase pe pământ (Ex. 28).

În ultimele măsuri, cifra 28, formula S.O.S. (**g**) la orgă în registrul acut, insistă ca o idee obsedantă, frenetică şi intră, treptat, în dispariţie prin augumentările duratelor, creând un efect de *ritardando* sau *morendo*, făcând aluzie la oprirea pulsului vital. O fi acesta un semnal al omenirii sau al ultimului om rămas pe pământ, rămâne la discreţia ascultătorului, *Pasiunile* lui V. Beleaev răsunând drept o ultimă prorocire a secolului al XXI-lea. Operând cu concepte antitetice, de bine şi rău, de viaţă şi moarte, dramaturgia evoluează de la lumină la întuneric la propriu, în sala de concert stingându-se treptat lumina, întunericul, probabil, reprezentând sfârşitul diagramei mesajului sau a cardiogramei întregii omeniri, ori ieşirea pe orbită în neantul cosmic, spaţial (Ex. 29).

Analiza opusului semnat de V. Beleaev, a permis identificarea corespondenţelor interculturale la mai multe nivele:

1) **la nivel sintactic, de intertext (citat şi aluzie):**

- citatul şi adaptarea creațiilor *Preludiul Nr. 2 în do minor, Clavecinul bine temperat* de J. S. Bach, în stare directă şi în formă de aluzie;
- autocitare, *Dies Irae* pentru două piane, 2013;
- folosirea limbajului digital radiotelegrafic – codul Morse, a formulei S.O.S. drept

leitcelulă a întregului material muzical, fiecare din cei trei parametri de limbaj adăugând dimensiuni noi în semiosfera lucrării.

Deschizând parantezele privind formula S.O.S. la nivel diacronic, aceasta, în *Passion XXI*, îndeplineşte o funcţie comunicativă triplă, prin esenţă, ca element al unui limbaj modern de comunicare şi ca expunere:

- prin *esenţă*, aceasta reprezintă un apel către omenire întru salvarea ei (conform definiţiei formulate în 1905);
- ca *element* de relaționare, formula S.O.S., în era digitală, a telefoniei mobile, capătă o altă conotaţie de limbaj modern de comunicare: acel pattern melodico-ritmic utilizat neschimbat în registrul acut, pe acelaşi ton *fa#*, octava 3, ar putea fi recunoscut cu uşurinţă de tânăra generaţie, fiind omologat de ea cu semnalele SMS ...- -... ale primelor telefoane Nokia 3310 (elaborate în anii 2000), care puteau fi auzite din abundenţă ca un limbaj nou de comunicare între oameni;
- ca *expunere*, personificarea codului S.O.S. în partitură vizează comunicarea de tip *monolog – cvasi solilocviu – polilog,* în diverse aranjări orchestrale şi forme variantice:

a) în varianta originală;

- în expunere *solo* la orgă – compartimentul A (m. 34) şi D (m. 400), formând un ancadrament conceptual (Ex. 5);
- în ansamblu la grupul instrumentelor de suflat din lemn – compartimentul C, Culminaţia valului 3 (Ex. 7, m. 264-270);
- compartimentul A1 este construit integral pe suprapunerile motivului S.O.S. (**g**) de la *solo* în partida de orgă la un *tutti* orchestral (Ex. 8, m. 384).

b) în diverse forme variantice:

- *solo* la timpani – compartimentul C, 13 (Ex. 9);
- de clustere sacadate – compartimentul C, culminaţia I (*tutti* instrumental, m. 216), valul 2 (la grupul instrumentelor cu coarde şi la instrumentele de suflat din lemn, m. 227), culminaţia valul 4, compartimentul B, *tutti* la toate instrumentele în afară de orgă (Ex. 10, m. 131).

2) la nivel semantic, dimensiunile**:**

- *escatologică* – tangenţa conceptuală cu *Pasiunile* lui J. S. Bach, utilizarea creaţiei proprii *Dies Irae* şi predominarea unei viziuni apocaliptice generale;
- *existenţială* - influenţa literaturii şi filosofiei germane, în lupta contrariilor, dintre bine şi rău, aici o conotaţie simbolică având citatul din *Preludiul Nr. 2* în *do minor,*

Clavecinul bine temperat de J. S. Bach, situându-se la celălalt pol semantic, în opinia compozitorului V. Beleaev, de *Preludiul* în tonalitatea omonimă *do major*, ambele formând dihotomia alb-negru, a contrariilor viaţă-moarte;

- *cosmogonică* – se reflectă în extrapolarea conflictului planetar, la cel spaţial, apelarea la forţele extraterestre, lansarea ipotetică a semnanului S.O.S. în cosmos sugerând, probabil, imaginea unui satelit artificial îndepărtându-se.

3) la nivel cultural diacronic, polistilistic (utilizând diverse stileme) şi genuistic:

- *medieval* occidental timpuriu – în utilizarea elementelor muzicii modale, reconceptualizarea cântării gregoriene *Dies Irae* în abordarea proprie compozitorului V. Beleaev, folosirea elementelor din *baroc* – în resuscitarea moştenirii bachiene, a citatelor şi aluziilor conceptuale şi muzicale, precum a *Patimile*, *Preludiul Nr. 2 în do minor, Clavecinul bine temperat;* – în reînnoirea genuistică, exprimată prin lansarea genului nou muzical, de *pasiuni instrumentale* în peisajul cultural din Republica Moldova.
- *modern,* cu antrenarea conceptelor literaturii germane din secolul al XVIII-lea (a doua jumătate);
- *contemporan* – în utilizarea limbajului Morse, a noilor tehnici de compoziţie, a texturilor, în reconceptualizarea *pasiunilor*.

Cele trei nivele demonstrează combinarea, sinteza diverselor tradiţii culturale într-un aliaj agresiv, fauve, bruitist, urbanist prin prisma contemporană.

4) la nivel sincronic:

În *Passion XXI* compozitorul V. Beleaev manifestă o complementaritate stilistică, orientată pe tradiţiile şi noile realizări ale muzicii Europei de Vest: elemente de limbaj *new*, de avangardă, sonorităţi stridente, zgomotoase, utilizând efecte sonoristice (muzica timbrală operând cu clustere, *glissando* pe flajeolete, texturi pointiliste), se asociază cu elementele de muzică *neo*-medievală, baroc – factura polifonică, de imitare şi neo/canon, fugato, *ostinati* motivice şi ritmice, alternate cu componentele de gândire modală (ison, eterofonie).

Cele patru nivele demonstrează combinarea, sinteza diverselor tradiţii culturale într-un aliaj agresiv, fauve, bruitist, urbanist prin prisma contemporană.

4.3. Valorificarea tendinţelor (post)avangardiste în *Respiraţia florilor* de Iulian Gogu

Printre creaţiile emblematice ale anilor ’90 din, devenite astăzi „clasica” FIZMN-ului, dar şi a muzicii contemporane din Republica Moldova, se remarcă *Respiraţia florilor* (1995) pentru flaut, oboi, clarinet, fagot şi pian, semnată de Iulian Gogu, unul dintre promotorii fervenţi ai

muzicii noi încă de la începuturile festivalului. Fiind un membru activ al *Ars Poeticii*, în dublă ipostază de compozitor şi interpret, Iu. Gogu compune pentru ansamblu lucrări în multe privinţe de pionierat pentru *creaţia muzicală* basarabeană, explorând diverse curente stilistice şi moduri de abordare sonoră, totodată lărgind şi registrul repertorial al formaţiei cu creaţiile*: Priveşte înapoi* (1994), *Sextet* (1995), *Aşteptare* (1996), *Ascensiune* (1997), *Man-box, Osiris* (1998), *Sensus* (2000), *Stelele ochilor, Suita pentru orchestra de corzi* (2001), *Aras pentru pian şi vioară* (2015), interpretate în exclusivitate în cadrul FIZMN în primă audiţie.

Respiraţia a îmbinat organic căutările şi experimentele (post)avangardiste sonice ale creatorului cu sfera conceptual-imagistică. În mare parte, mijloacele de expresie selectate, subtila paletă coloristică, obţinută prin nuanţarea delicată timbrală, se datorează experienţei sale de interpret şi spiritului neobosit de cercetare/explorare a posibilităţilor de sunare a propriului instrument – flautul. În calea revitalizării arborelui cu tradiţii multiseculare al muzicii occidentale vestice, problema reînnoirii mijloacelor sonore comună pentru întreaga Europă iniţiază preocupări şi în rândul compozitorilor autohtoni, Iu. Gogu căutând noi procedee de emitere a sunetului, totodată, aduce contribuţie şi la dezvoltarea artei interpretative din Republica Moldova, prin noile resurse sonice ale instrumentelor de suflat de lemn.

Lucrul asupra piesei a început în momentul în care ansamblul *Ars Poetica* a primit invitaţia de a realiza un concert de muzică a compozitorilor din Republica Moldova la Radioul din Danemarca. În context, Iu. Gogu menţionează că a utilizat ”toate instrumentele pentru a crea o paletă cât mai plină de culori, diversificând modalităţile de interpretare, pentru o deschidere cât mai largă în sfera imagisticii, pentru crearea unei atmosfere vaporoase, mistice, de vibrare şi de revărsare a culorilor şi chiar de adiere a miresmei ademenitoare”[9].

Referindu-ne la aspectul *estetic* al compoziţiei, constatăm că aceasta este definită prin caracterul lirico-contemplativ, narativ, autorul surprinde un tablou viu, inedit al vieţii florilor, o imersiune în lumea vegetală mirifică, însăşi natura respiră, tremură şi şopteşte, murmură, se agită, adie. „Am observat câmpul imens de flori în unul dintre turneele formaţiei *Ars Poetica*, remarcă compozitorul, m-a fermecat freamătul acestuia, câmpul de flori se mişca în valuri, foşnea şi şuiera la suflarea vântului, asemenea mării. (...) erau mai mult decât flori, erau voci, glasuri ce comunicau între ele”[9]. În acest context al cadrului tematic, amintim că subiectele naturiste se regăsesc la marii compozitori ai epocii moderne, ilustrând lumea vegetală, flora şi fauna, fenomene şi obiecte din natură, stihii dezlănţuite. În panorama secolelor XX-XXI tendinţa de integrare a omului în natură sau cosmos, sau de observare, cunoaştere şi cercetare ”empirică” a unor procese îşi găseşte exprimare în scriitura sonoră sofisticată, geometrizată a anilor ’60-’70, caracteristică fiind elaborarea şi utilizarea diverselor tehnici de compoziţie – explorări

ornitologice în *Le merle noir (Blackbird)*, 1952, pentru flaut şi pian de Olivier Messiaen, texturi micropolifonice în masive sonore, de clustere (preminimaliste) în *Atmosphères* (1961), *Clocks and Clouds* (1972) de György Ligeti, *new simplicity* sau minimalismul sacral specific lui Arvo Pärt în *Arbos* pentru instrumente de alamă şi percuţie (1977/1986), muzica minimalistă repetitivă, de natură improvizatorică în albumul *A Rainbow in Curved Air* (1969), Terry Riley, *Voices of Nature* pentru 10 voci de femei şi vibrafon (1967-1968), texturi arborescente, pointillism, creând nori de sunete în *Mists* (1981) de Iannis Xenakis sau chiar natura organică a muzicii utilizând "materiale vegetale amplificate", *chance music* în experimentele cu apa a lui John Cage şi în *Branches* (1976), *Child of Tree* (1975), sunete eoliene şi armonicele în *A Pierre. Dell'Azzurro Silenzio, Inquietum (1985)* de Luigi Nono şi în *Rain Tree Sketch I* (1982), *Rain Tree Sketch II* – In memoriam Oliver Messiaen (1992), *I Hear the Water Dreaming* (1987) şi, în special, *Rain Spell pentru* flaut, clarinet, harpă, pian şi vibrafon (1980) de Tōru Takemitsu etc. Câmpul tematic al tratărilor naturiste deseori se extinde, transcende în sfera subiectelor cosmice, aici se înscriu şi aleatorica, şi tehnica stohastică în *Pléiades* (1979) de Iannis Xenakis, la musique concrète în *Déserts* pentru bandă şi instrumente (1954) de Edgard Varèse ş.a.

Se remarcă, aşadar, extinderea paletei muzicale, utilizarea diverselor resurse sonore, organice, urbane sau chiar invizibile şi greu perceptibile auzului (utilizarea diverselor frecvenţe în modelarea sunetului la computer).

Printre lucrări naturiste interpretate în cadrul FIZMN, semnate de compozitorii de peste hotare, se numără: Arne Mellnas *Gardens* (FIZMN 1994), Eve Duncan *Oceanic-cvartet* (FIZMN 1994), Yuju Takanasgi *Stone* (FIZMN 1994), Larsen Thoresen *Bird of the Heart* (FIZMN 1994), Ian Wilson *...and flowers fall...*(FIZMN 1990), Velio Tormis *Vântul din cer* (FIZMN 1994), Yuri Kasparov *Пейзаж, уходящий в бесконечность* (FIZMN 1998), Julia Tsenova *The water Sends Me to sleep* (FIZMN 1998), Dmitri V. Libin *The Reflection of the Sun in the water* (FIZMN 1999), Sergey Berinsky *Sea Paysage* (FIZMN 2000), Julia Gomelska *...Herbarium...Music of recalls* (FIZMN 2000), Mikako Mazuno *Dune* (FIZMN 2000), Ton de Leeuw *Mountains* (FIZMN 2001), Wang Jianzhong *Mei Hua Son Nong* (Flori de iarnă, FIZMN 2003), Alice Gomez *Rain Dance* (FIZMN 2003), Alfonso Romero *Sen* (FIZMN 2010), Miriam Tally *Birds* (FIZMN 2014), *Snake charmer* (FIZMN 2014), Helena Tulve *North Wind, South Wind* (FIZMN 2014) etc.

Această categorie include şi lucrările compozitorilor din Republica Moldova şi România: T. Chiriac *Legenda ciocârliei* pentru orchestră şi declamator (FIZMN 1991), M. Afanasiev *Pustiu* (FIZMN 1997), O. Palymski *Simfonia Fumuri* (FIZMN 1996), D. Voiculescu *Flori* (FIZMN 2000), U. Vlad *Flori de câmp* (FIZMN 2015), I. Iachimciuc *Dealuri şi văi* pentru

clarinet, vioară şi pian (FIZMN 2006), *În grădina lui Ion* pentru clarinet şi pian (FIZMN 2011), *Through flowers* pentru marimba (FIZMN 2013), L. Chise *Danube insights* (FIZMN *2013)*, O. Şova *Termiţia* (FIZMN 2010), D. Dediu *Viermi de măr VI* (FIZMN *2012)*, Gh. Ciobanu – *Un pendul imens într-un peisaj de vară* (FIZMN 1994), *Păsările şi Apa.* Tablouri simfonice din balet (FIZMN 2001, 2006), *Briza latitudinilor sudice* (FIZMN 2010), *Riturile primăverii* (FIZMN 2012, 2013).

Tematica naturistă a fost dezvoltată de compozitorul Iu. Gogu în lucrările *Grădina nocturnă*, (FIZMN 1996), *Frunză uscată* (FIZMN 1997), autorul mărturisind influenţa compozitorilor autohtoni – Gh. Ciobanu, Vl. Beleaev şi a muzicii electronice semnate de M. Afanasiev, a viziunii impresioniştilor C. Debussy, M. Ravel, dar şi a ”clasicilor” modernismului dintre care i-a remarcat pe G. Crumb, E. Denisov, S. Gubaidulina, I. Stravinsky, A. Pärt, G. Grisey, T. Murail, K. Saariaho, O. Messiaen, I. Xenakis, G. Ligeti, Şt. Niculescu, A. Vieru, D. Rotaru ş.a.

Materia sonoră a *Respiraţiei florilor* de Iu. Gogu sugerează o stare neîntreruptă fie de contemplare-visare, observare sau desfăşurare a unui proces vital, fie de transformare, mişcare, pulsare şi/sau respirare a întregii lumi vegetale şi a florilor în speţă. Procesul, transpus în muzică, ia aspectul unei unde sonore, propagată pe orizontală, desfăşurând o nebuloasă transformatorie, bazată pe tehnica minimalist-repetitivă. Compozitorul construieşte o dramaturgie de val, definită de 4 avalanşe cu variate metamorfozări, acumulări dinamice şi facturale. Arhitectonica lucrării cuprinde 6 compartimente, organizate în 2 arcuri ciclice, conform texturilor asemănătoare ca material tematic şi principiilor de expunere dialogică:

Tabelul 4.3.

I	II	III	IV	V	VI
A	B	C	A1	D	A2
măs. 1-15	16-36	37-56	57-93	94-125	126-140
expunere (a) b,c,d	Cadența fl. a,e +b	dezvoltare ► Culminație1 el.cromatic(c)	expunere ► Culminație2 a,b,c,d,+f	expunere canon el.salturi(b)	epilog (a) b,c,d
dialog	monolog	acumulari de voci	dialog	polilog	epilog excluderi de voci
1 val		2 val	3 val	4 val	

Diverse conglomerate sonore, rarefiate sau aglomerate, sunt suprapuse pe o constantă sonică, utilizând blocuri de motive tematice. Primul compartiment sau bloc tematic (A) desfăşoară trei straturi distincte de texturi, două dintre care având un rol secundar, referindu-se la fundal, pe acestea desfăşurându-se textura de un caracter principal, tematic. Stratul I fundamentează compoziţia, devenind axa acesteia. Astfel, la bază se constituie **Textura 1** – de linii ondulatorii, statică şi, totodată, pulsatorie, în continuă mişcare. Aceasta formează constanta temporală, care proiectează o linie vibrantă, relativ stabilă ritmic, factural şi intonaţional. Fluxul continuu, în diverse variante, propagă transversal întreaga compoziţie, formula de bază a ”pulsaţiei timpului” sau a ”vibrării vieţii” fiind alternarea *ostinato* a tonurilor *do - mi* aflate în raport de terţă mare iniţial la clarinet, mai apoi la flaut şi fagot, în acelaşi registru, sunarea fixă a ei fiind uşor debalansată de efectele poliritmice, asigurându-i pulsul (**Textura I, elementul a,** Ex. 1, Anexa 6).

Pe acest murmur al facturii sonore, un relief fluctuant ce relevă freamătul câmpului, putem desluşi o anumită ”verbalizare”, se desprind replici individuale formând ulterior **Textura II**. Se enunţă elementul principal, tematic (b) – motivul de sextă mică ascendentă, acesta provine din celula de bază – a terţei mari, expusă augmentat, în răsturnare, pentru prima dată la oboi, acest tip de textură pe salturi mari este preluat şi dezvoltat în replicile fagotului şi flautului. Pe expunerea liniară a primei texturi se mai suprapun două elemente noi, de fundal, ambele în partida pianului. Îmbogăţind factura”ondulatorie”, primul element (c) în mişcare cromatică are mai curând un caracter complementar Texturii I, pendulează în două direcţii contrare, în durate mărunte, expuse poliritmic, sugerând risipiri pointiliste, iar al doilea element (d) în factură acordică generează **Textura III** – de pete sonore (Ex. 2, m.4-5, Anexa 6).

Pe axa primei texturi din cele trei elemente suprapuse (b, c, d) vor creşte pe parcurs alte organizări de texturi sau acumulări sonore, formând agregate de sonorităţi multiple. Până la măsura 16 fluxul evoluează fiind bazat pe 3 blocuri de idei contrastante, ce se dezvoltă, se amplifică, se transformă, împletindu-se între ele. Asistăm la un schimb de replici, dialog de motive. De la măsura 16, pe o întindere de 20 măsuri se desfăşoară *Cadenţa* la flaut, în două texturi, prima, vaporoasă, de suflare, realizată prin utilizarea sunetelor eoliene, având la bază formula iniţială de terţă (a), a doua (e), de şuierare cu sunete mai ascuţite, remarca *ordinaro* cu suprapuneri de armonice (Ex. 3, Texturile I, II, Anexa 6). Începe un nou val de evoluţii (măsura 37), în fundamentul texturii fiind aşezat elementul cromatic (c), expus într-o factură ostinantă în registrul grav al pianului, iar în straturile superioare registrale se succed scurte motive cromatice la clarinet, flaut, oboi (Ex. 4 m. 38, Anexa 6), acumulându-se treptat tensiunea prin intermediul introducerii armonicilor şi diminuării/mărunţirii duratelor, culminaţia, într-o factură densă,

cuprinde măsurile 52-55 (Ex. 5, Anexa 6). Subit, textura se întrerupe, şi după o pauză, reîncepe al 3-lea val cumulativ în 3 straturi, cu un material tematic asemănător primului bloc de expuneri, după expunerea în registrul grav a motivului tematic principal (b) la fagot solo, cu remarca *leggiero* urmează adăugarea celorlalte straturi relativ modificate, în baza elementelor (c, d): cromatismele sunt redate în suflare eoliană (la flaut, clarinet), iar diverse efecte de la grupul de lemn fiind transpuse pe factura acordică (d), autorul imită efectul de suflare/atingere superficială a tonurilor, transformându-se în *glissando* pe strunele pianului (Ex. 6, măs. 59, Anexa 6). Dacă conglomeratul iniţial (A) desfăşura o expunere calmă, meditativă, cu licării de lumină, sintaxa blocului 4 (A1) capătă culori mai expresive, stridente, blitz-uri iritante şi fluctuaţii *agressive,* dialoguri cu replici de nervozitate exprimate în *whistle souds.*

Repartizând rolurile, compozitorul Iu. Gogu mărturiseşte: „Flautului i-am rezervat un rol deosebit, purtător de mesaj/cuvânt. Desfăşurarea cadenţei la flaut se realizează prin tehnici noi de interpretare, precum interpretarea cu aer, sunarea mixtă cu aer şi obertonuri, în timp ce pianul este elementul de fundal, care cuprindea şi învăluia totul, îmbogăţind şi suplinind atmosfera. În partida pianului am utilizat aceleaşi elemente ca şi la instrumentele de suflat, cu cântare pe corzile pianului, iar în final cu obertonuri”[9].Treptat tensiunea creşte, declanşând o nouă fază energică: elementul cromatic (c) este preluat de toate instrumentele, totalul cromatic formează un flux unic de factură densă aleatorică, ce desfăşoară Culminaţia a 2-a, Compartimentul IV (m. 89-93, Ex. 7, Anexa 6). Cu remarca *Cantando* începe Compatimentul V, clarinetul solo desfăşoară elementul tematic de bază (b) într-o variantă modificată. Monologul meditativ se transformă într-un polilog cvadriplu din 4 meditaţii, având la bază acorduri/clustere în diverse registre ale pianului, asemenea unor erijări de lumină. Pe parcurs se includ, treptat, celelalte 3 instrumente de suflat (oboi, flaut, fagot,) formând un quasi canon liber, improvizatoric, pe 4 voci, cu elemente de imitare (Ex. 8, Anexa 6).

Treptat, intensitatea şi tensiunea scade, revenind la starea iniţială de vibrare, vocile individuale ce dezvoltau elementul tematic de bază (b) în canon se deconectează succesiv, preluând ulterior formula iniţială a terţei alternante (a).

Epilogul se constituie din pătrunderea treptată a elementului iniţial (a) la toate instrumentele, iar apoi descreşterea dinamică a fluxului pulsativ induce la perceperea în oglindă reversie/recurenţă a primului compartiment. În ambele compartimente elementul terţei pulsative sună în partidele tuturor instrumentelor, formând astfel un arc conceptual-tematic (Ex. 9, Anexa 6).

În ultimele măsuri rămâne motivul iniţial, ca axă constitutivă, transpus în augmentare treptată, în partida pianului în flajeolete (Ex.10, Anexa 6).

O viziune intertextuală propune muzicologul E. Mironenco, tratând complexele sonore drept quasi-solo şi quasi-tutti, distingând, ca în dramaturgia teatrală, compartimente *solo*, ansambluri şi scene de masă, delimitarea fiind efectuată conform principiilor modului de expunere şi specificului facturii sonore: Compartimentele II; IV – *solo*; IV; VI – scene de masă, cu elemente facturale de fundal; I; III – scene de ansamblu; VII – îmbinarea elementelor de fon (la pian) cu cele de *solo* cvadruplu, de parcă toate instrumentele de lemn ar fi solistice, împletindu-se într-un fugato expresiv pe 4 voci. Parcurgerea de la rarefiere la concentrare, cu intensificarea tensiunii şi a intensităţii scriiturii se obţine prin diverse procedee factural-timbrale, dinamice şi ritmice [138, p. 250, 253].

- **Intervalica** – nu prezintă evoluţii radicale, cele trei texturi dezvoltând o sintaxă individuală, relativ stabilă în interior, fie de terţă mare, ce alternează, la care se adaugă pasaje cromatice – în Textura I, fie se construieşte în jurul celulei iniţiale, a saltului de sextă (b), evoluând în înlănţuiri descendente şi ascendente de sextă mare şi mică (între aceste pasaje uneori formându-se salturi de trecere de secundă mare, terţă mică, septimă) – în Textura II, sau acordică, de cluster în partida pianului – în Textura III.

- **Sistemul metro-ritmic** este dezvoltat, în special în Texturile I şi II, partitura desfăşoară complexe organizări: de la celula iniţială ritmic relativ stabilă, *ostinato* tip horeu, la debalansarea acesteia cu structuri ritmice alternate şi poliritmii, ce evoluează pe parcurs prin augmentări şi diminuări treptate a duratelor – în Textura I (a, c) cu ritm liber, rubato – în Textura II (b) şi pasul măsurat al acordurilor/clustere – în Textura III.

- **Metrul,** de asemenea, variază în funcţie de evoluţia dramaturgiei de val, de la faze relativ stabile metric (Compartimentele I, II, V, VI; Culminaţia Compartimentului I) – la schimbări frecvente de măsură, îndeosebi în partea mediană a compoziţiei (Compartimentele III, IV) :

Tabelul 4.4.

I	II	III IV +	Culminaţia	V	VI
m. 1-15	16-36	37 - 76	81-93	94-125	126- 133-140
5/4	4/4 ,3/4	2/4,5/4,7/8,4/4,5/8,4/	4,7/8etc. 3/4	3/4	3/4 , 4/4

- **Planul dinamic** relevă următoarea evoluţie:

Tabelul 4.5.

I	II	III	IV		V	VI
m. 1-15	16-36	37-52-55	76	81-89-93	94 - 125	126 - 137-140
p/mf	p	mp-mf-ff	p/mf	mf- f - ff	mf/mp	mf mp-p

- **Aspectul timbral** prezintă expuneri solo, dialog, stratificări timbrale în diverse texturi tip polilog, canon, totaluri cromatice, care pot fi privite drept elemente definitorii în constituirea formei. Expunerile timbrale pot fi comparate cu cele de limbaj - astfel, urmărind organizarea materialului tematic, pe arhitectonica din 6 compartimente se suprapun 2 arcuri dramaturgice de tip dialog-monolog-polilog (Tabelul I). În acelaşi timp sunt înrudite Compartimentele I, III, IV, V, care debutează cu *solo* al elementului tematic (b) în expunerile succesive la oboi (Compartimentul I), flaut (Compartimentul III), oboi (Compartimentul IV), clarinet (Compartimentul V). Compozitorul utilizează din punct de vedere timbral expunerile ordinare, dar şi cu diverse efecte – glissando şi armonice pe corzile pianului, multifonice la instrumentele de suflat, sunete eoline, apelând la *muzică timbrală* – sonoristică, tehnica de serie liberă, aleatorică liberă, elemente de tehnică modală (eterofonie) şi cea improvizatorică.

Cu toată diversitatea de texturi şi tehnici folosite, scriitura apare transparentă, cu sonorităţi limpezi. În dramaturgia muzicală, cele 6 compartimente, poate graţie materialului tematic înrudit sau tehnicii de serie, nu aduc contraste ascuţite cu mari culminaţii tensionale, culminaţiile realizându-se după principiul îngroşării texturilor pe orizontală. Astfel, agregatele sonore se adâncesc într-o stare de meditaţie în cadrul unor forme cu caracter difuz.

Respiraţia florilor, semnată de Iu. Gogu, este o creaţie reprezentativă pentru anii ’90, un exemplu de modernizare a creaţiei camerale din Republica Moldova (sub aspectele componistic şi interpretativ), ce reflectă procesul de asimilare şi valorificare a practicilor sonore vest-europene: a experimentelor avangardiste, a noilor concepţii estetice (de exemplu, noile abordări şi direcţii ale conceptului de *materie muzicală*[10] în teoria estetică a lui Adorno) şi a limbajului contemporan muzical – însuşirea noilor tendinţe şi tehnici componistice de scriitură, a sistemelor de notaţie grafice, a diverselor experimentări timbrale instrumentale. Valoarea creaţiei este cetificată prin imprimarea acestea pe CD-ul *Ars Poetica Ensemble. Contemporary Music from Moldova* şi prin includerea în programul festivalurilor de muzică nouă atât în Republica Moldova cât şi în străinătate (Anexa 8). Câmpul de flori prin respiraţia vibrantă cheamă în mrejele valurilor sale, inducând ascultătorul într-o atotcuprinzătoare transă sonoră.

4.4. Dimensiuni interculturale în creaţia lui Laurenţiu Gondiu. *Bicordie* pentru ansamblu instrumental

Fiind un reprezentant elocvent al dialogului int(er)racultural moldo-român şi activând constant în ambele spaţii, Laurenţiu Gondiu este un exemplu de compozitor care s-a cultivat sub influenţa mai multor culturi muzicale. L. Gondiu face parte din generaţia anilor ’90, formării sale fiindu-i caracteristică simbioza cunoştinţelor acumulate din timpul studiilor în România cu impresiile parvenite din afluxul muzicii noi în condiţiile noilor/proaspetelor deschideri din Republica Moldova[11]. Despre confluenţa celor două şcoli componistice şi/sau sisteme teoretice, cel românesc şi cel de muzicologie rusă pe care se baza învăţământul moldovenesc, compozitorul mărturiseşte că fundamentul a fost pus când îşi făcea studiile la Chişinău: „Cunosc şcoala sovietică, o şcoală foarte bine structurată, teoria muzicii la colegiu am făcut cu L. Ţurcanu, cunoştinţe care mi-au fost de folos mai târziu la Conservatorul din Iaşi, revenind la Chişinău am colaborat cu compozitorul Tudor Chiriac şi dirijorii Gheorghe Mustea, Valentin Doni, elevi ai celebrului maestru de orchestraţie Iuri Fortunatov” [12]. Principalele atuuri ale şcolii respective sunt preluate de L. Gondiu în scriitura sonoră, în special aspectele ce ţin de rafinamentul orchestral, detalierile de conţinut, tratarea orchestraţiei din perspectiva imaginii sonore şi realizarea ei.

Membru al UCMM (sfârşitul anilor ’80), ulterior şi al UCMR (Secţiunea muzică simfonică 2003), compozitorul L. Gondiu participă la festivalurile: *Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi* (Bucureşti, 2004), *Întâlnirile Muzicii Noi* (Brăila, 2002, 2003), *Zilele Muzicii Noi* (Bacău, 2002), *Past and Future - festival internaţional în memoria lui Iuri Fortunatov* (Odesa, Ucraina, 2001). Prezenţa constantă a compozitorului în viaţa culturală muzicală autohtonă este oglindită în ediţiile FIZMN, la care L. Gondiu participă începând din anii 2000 cu creaţiile *Unde eşti, bade Mihai* (2000), *Rurale* (2001), *Simfodoina* (2003), *Bicordie* pentru ansamblul instrumental (2004), *Fitze* (2010) şi *Sonată* pentru violoncel (2012). Creaţia *Bicordie* a fost compusă pentru Grupul de Muzică Nouă *Traiect* (România), conducător Sorin Lerescu şi sonorizată în cadrul ediţiilor a XII-a a FIZMN (2004) şi a XIV-a Săptămână Internaţională a Muzicii Noi (Bucureşti, 2004) cu genericul *Muzica de azi: sinteze Est - Vest.*

Preocupările compozitorului Laurenţiu Gondiu s-au centrat pe două direcţii: a proiectelor concrete, cu o muzică ce reprezintă un anumit concept, şi a problematicii de acustică, sonoritate, stil şi estetică. Compozitorul se regăseşte în mai multe identităţi sonore, axându-se pe elaborarea tehnologiei orchestrale, dar, în special, pe abordarea diferitor estetici pentru fiecare lucrare, fie diverse tendinţe *ethno* – în muzica balcanică, orientală sau *neo* – în cea de orientare

neoromantică, neoimpresionistă, neoclasicistă, fie dimensiunea arhetipală, a muzicii bizantine sau, în final, cea a muzicii uşoare şi jazz.

În parcursul său creator se identifică un aliaj de tendinţe din configuraţii culturale atât din Vest, implicând forme, genuri şi motive de sorginte folclorică românească (*Simfodoina, Sonata spartă* sau *Athanos,* poemul simfonic *Ruga,* muzica la *Io, Ştefan voievod,* cvartetul *Rurale* etc.), influenţe balcanice, cât şi din Est, din lumea arabă – din Orient şi Orientul Apropiat (vocaliza *Asia dezlănţuită,* mai multe creaţii din repertoriul formaţiei *Aud*: *Oaza*, *Go and catch etc.*).

În calea elaborării diverselor estetici şi, în acelaşi timp, caracteristic căutărilor din anii '90 este ciclul *Un opt pentru pian,* fiind printre primele creaţii publicate la Editura „Cartier" din Chişinău în 1998. Compus pe parcursul anilor 1990-1998, ciclul sintetizează opt piese pentru pian, schiţe muzicale emblematice, proiecţii şi orientări ale viitoarelor trasee componistice pe care compozitorul le va aborda în creaţia sa. Fiecare miniatură din ciclu reprezintă un alt univers tehnic şi imagistic, cu o stilistică/estetică aparte, fiind posibilă o grupare a acestora, totodată desemnând şi punctele cardinale ale stilului componistic sincretic al compozitorului:

• *Clopote* şi *La Putna* - având în substrat muzica religioasă, conturează direcţia polifonică şi cea de sorginte bizantină, făcând trimitere la orientarea *neo;*

• Direcţia cvasi folclorică *(ethno)* – în *Descântec* şi *Doinind,* stilizări ale speciilor liricului din folclorul românesc, *Doinind* fiind o stilizare a doinei în manieră impresionistă, un elogiu adus profesorului Tudor Chiriac, creaţie precursor al *Simfodoinei* (2002);

• Dimensiunea arhetipală – în *Diptych,* piesă în două părţi de o tratare modală şi cea minimalistă – în *Bipol,* un precursor al *Bicordiei* pentru ansamblul instrumental (2004);

• *Obsesia* desemnează influenţele jazz.

Preluarea, re/organizarea sau continuarea unor tradiţii compozitorul le consideră fireşti în procesul de învăţare şi creaţie, întrucât „dacă există o slăbiciune a şcolii componistice moderne, aceea ar fi tendinţa de a inventa ceva mereu, deseori venind în detrimentul imaginii muzicale. Muzica trebuie să vorbească, iar în goana după nou se uită problema conţinutului, or, orice nou are sens atunci când este util"[10]. Este oare compozitorul L. Gondiu tradiţionalist sau *modernist moderat?* Cert este că L. Gondiu nu se lasă tentat de libertăţile şi experimentele postmodernismului, de spiritul revoluţionar, manifestând mai curând o abordare echilibrată, clară. Tendinţele *neoromantice* devin caracteristice creaţiei sale încă din perioada timpurie, un exemplu fiind piesa orchestrală *Nostalgic de ploaie* (1999).

În aceeaşi dimensiune se încadrează romanţele *Un fulg în soare, Ave Maria, Legănel* şi *Stau la geam...* în interpretarea sopranei Ligia Dună şi a Orchestrei Simfonice a Companiei Publice Teleradio-Moldova (dirijor Gh. Mustea), care reflectă intenţia compozitorului de a

realiza un proiect similar cu cele orchestrale moderne din Europa (spre exemplu, Sarah Brightman). Din cele patru piese sus-numite, *Ave Maria*, o tratare subtilă a rugăciunii care a inspirat zeci de compozitori încă din cele mai vechi timpuri (de la J. Ockeghem, O. Lassus, A. Willaert, Palestrina, F. J. Haydn, H. Schutz la A. Bruckner, L. Janăcek, Z. Kodăly, G. Faure, C. Saint-Saëns, S. Rahmaninov, I. Stravinsky ş.a.), în viziunea compozitorului basarabean capătă noi valenţe, păstrând însă arhetipul textului clasic în latină. Scriitura orchestrală reprezintă un colaj stilistic unde se regăsesc şi formule folclorice româneşti, şi cele de origine bizantină, şi stilistica preclasică, toate ancorate într-un limbaj neoromantic.

O altă ramificare a tendinţelor *neo* este cea de abordare neoclasicistă, care s-a profilat în *Ciclul de fugi,* 4 la număr, unde compozitorul, în scopul de a evita principiile polifoniei bachiene – tehnica responsorială şi tonalul, abordează o altă modalitate de a dezvolta materialul muzical: prin dezvoltarea variaţională şi variantică a temei de la acelaşi punct (ton), dar în diverse stiluri. Forma este cimentată de celulele înrudite cu caracter diferit ale aceluiaşi motiv. Acest principiu de desfăşurare a materialului muzical se urmăreşte în poemul simfonic *Sonata spartă (Athanos)* şi în cvartetul *Rurale.* În direcţia *neo* se integrează creaţia pentru cor *Unde eşti, bade Mihai,* pe versurile lui Dumitru Matcovschi (1999), interpretată de Corul *Renaissance*, conducător T. Zgureanu, lucrare în care compozitorul utilizează cu precădere procedee polifonice, de micromotive, care prin imitaţie se aglomerează în clustere.

Dimensiunea *ethno* se profilează cel mai pregnant în creaţia simfonică, incluzând patru poeme simfonice monopartite: muzica la spectacolul cu acelaşi nume de Anatolie Gondiu *Io, Ştefan voievod* (1994), 1995-2000 *Rugă pentru o durere în alb* – tablou simfonic, *Simfodoina* (2002) pentru orchestra simfonica mare, *Sonata spartă (Athanos),* lucrare monopartită pentru orchestra simfonica mare (2003), mai recente sunt circa 15 piese orchestrale la definitivarea cărora compozitorul lucrează actualmente.

Cele patru poeme simfonice, compuse în decursul unui deceniu (1994-2003), reflectă experimentările compozitorului în ceea ce priveşte scriitura orchestrală, căutarea unor mijloace de expresie noi, utilizarea diverselor procedee de factură, combinarea diferitor „muzici" într-un stil de sinteză. Poemele sunt închegate în formă monopartită, cu durata medie de 10 minute fiecare, o tendinţă generală a simfonismului secolului al XX-lea, cea de cameralizare. Totodată, fiecare din cele 4 poeme beneficiază însă de un *tutti* intens şi de anumite particularităţi distincte de formă şi de dramaturgie.

Io, Ştefan voievod (1994) este un poem a cărui dramaturgie este influenţată de estetica teatrală, cu o forma ce sugerează succedarea unor tablouri-dispoziţii, alcătuite conform tiparelor specifice teatrale: scena de dragoste, tabloul invaziei ş.a. Poemul începe cu o colorare a unei

imagini medievale, utilizând la bază pedala din acorduri de cvintă la grupul de corzi în registrul grav, pe fundalul căreia se expune liniar motivul stilizat de doină la corn (Ex. 1, Largo), iar în opoziţie se conturează tema invaziei, într-o mişcare descendentă, greoaie, acest enunţ ameninţător îşi începe dezvoltarea de la timbrul rece al flautului (Ex. 2, m. 10), susţinut de grupul instrumentelor de lemn, în contrapunct răsunând motive de secundă expuse în registrul grav la grupul de corzi. Compozitorul mărturiseşte că „cea mai veche dragoste a sa este orchestra", prima experienţă de lucru cu orchestra datând cu anul 1994, în acest sens colaborarea cu Orchestra Companiei publice Teleradio-Moldova devine emblematică. Debutul s-a soldat cu interpretarea muzicii la spectacolul *Io, Ştefan voievod,* piesă semnată de Anatolie Gondiu şi montată în scena Teatrului Naţional „M. Eminescu" în regia lui Ion Cibotaru (1995). Imaginea medievală, de războaie şi invazii este realizată în muzică prin stilizarea speciilor folclorului românesc – a doinei, jocului, prin procedee de simbioză a eterofoniei şi polifoniei. Compozitorul experimentează cu componenţa, utilizând cvintetul de corzi, grupuri camerale reduse, solo-uri pătrunzătoare şi *Tutti* masiv (Ex. 3, m. 61, cvintetul de corzi). Scriitura orchestrală se structurează pe alternarea celor două motive, primul într-o expunere modală şi celălalt în expunere acordică. Prima temă (şi varianta ei modificată) este expusă fie *solo* cu pedală (la corn m. 2, fagot m. 35, flaut m. 51, oboi m. 55), fie în varianta îngroşată cu voci ajutătoare (Ex. 4, m. 17), iar tema medievală revine cu o intensitate orchestrală tot mai mare, dezvoltarea motivică culminând într-un *Tutti* extensiv (Ex. 5, măs. 135). Ca un post-scriptum, în finalul poemului răsună motivul iniţial al doinei într-o variantă înrudită la flaut, completat de voci secundare la oboi şi clarinet I, pe fundalul pedalei la corzi (Ex. 6, m. 168).

Tabloul simfonic *Rugă pentru o durere în alb* a fost compus în baza lucrării de licenţă, compozitorul revenind la partitură în repetate rânduri în decurs de 5 ani (1995-2000). Forma poemului are tangenţe cu cea de sonată (fără repriză) prin contrastarea temelor principale cu cele secundare, prin inserarea unor teme-punte şi prin utilizarea unor procedee tipice formei de sonată – în dezvoltarea materialului muzical prin secvenţe şi prin structura planului tonal. Tema iniţială este enunţată agresiv, deşi în nuanţa *pp* având funcţia de temă principală, în expunere de cvarte (însuşi compozitorul mărturiseşte că e o aluzie la hard rock, în stilul formaţiei britanice *Deep Purple*) (Ex. 7). Urmează puntea (m. 16), tema este expusă succesiv la corzi de la acelaşi ton (la), celula motivică fiind transpusă mai apoi la diferite înălţimi (*mi, si, do#* – la viorile I), această mişcare desfăşurată în spirală, datorită preluării secvenţate parţiale, aminteşte de un dans moldovenesc, ritmizat, accentul metric (măsura 4/4) fiind debalansat de cel ritmic (Ex. 8 cifra 10). Tema secundară aminteşte de un cântec-romanţă de respiraţie largă, parlando rubato, în expunerea la viorile I colorate de sunarea *Glockenspiele* (Ex. 9, cifra 18). Dezvoltarea începe cu

motivul temei de legătură, preluată în alte registre la grupul de corzi (cifra 23), formând canoane susţinute sau intercalate de motivele TP şi TS. Subit, această încărcătură energică a sonorităţilor în *crescendo* scade, făcând loc TS, expusă la vioară solo în c-moll, insuflă senzaţia de singurătate şi deznădejde, o culminaţie semantică ce aduce în prim-plan starea de rugă (Ex. 10, cifra 31). Ulterior, scriitura orchestrală devine tot mai aglomerată în sonorităţi, creând impresia sunării de orgă, compozitorul utilizează un procedeu orchestral deosebit, unele intrări acordice ale instrumentelor sunt cu întârziere, sugerând schimbarea registrelor sau a pedalei de orgă (Ex. 11 tutti, cifra 37). Poemul se încheie cu o *codă* în baza elementelor temei de legătură, tema iniţială fiind expusă succesiv, liniar, cu o imitare la un interval de cvartă la grupul de corzi, urmând varierea motivică a acesteia (Ex. 12, cifra 52) până la succesiunile de cvartă a TP şi afirmării tonalităţii iniţiale în acordurile finale a moll.

Simfodoina, un poem compus într-un limbaj modern, al cărui procedeu principal al dramaturgiei este acumularea sonică, ultimul grup instrumental utilizat fiind cel de alamă (măs. 143). Structura se bazează pe două elemente – primul este motivul de doină, în expunerea căruia se utilizează un procedeu înrudit cu eterofonia, denumit de compozitor *octava falsă,* în care octava din registrul grav are mici diferenţe/abateri de la cea superioară (Ex. 14), iar al doilea motiv, cel de *cluster*, se acumulează mai apoi având o expunere concentrată şi dotată în ritm punctat (cifra 11). Dezvoltarea cuprinde teme expuse terasat, în canon, creând o avalanşă sonoră (m. 65). Cu privire la poemul simfonic *Simfodoina,* muzicologul V. Axionov remarcă următoarele: „Însăşi denumirea lucrării simfonice de proporţii a lui L. Gondiu – *Simfodoina* (2003) mărturiseşte o nouă încercare (după T. Chiriac, Gh. Mustea, I. Macovei) a simfonizării unor arhetipuri folclorice prin crearea edificiului muzical contemporan, în baza varierii timbrale, facturale, agogice a melodiilor de tip *parlando rubato*" [3, p. 700].

În *Sonata spartă (Atanos pe invers),* compartimentele expoziţie – dezvoltare – repriză urmăresc o rezolvare a conflictului formei de sonată, creând toate temele contrastante dintr-un singur motiv, totodată toate temele înrudite apar de la aceeaşi notă (punct), centrul tonal fiind *re.* Doar în culminaţia generală a lucrării sunt folosite secvenţele, transpunând materialul muzical în diferite tonalităţi. Tema de bază – *re mi fa mi re sol fa mi* – conţine un motiv viguros, de sorginte folclorică, cu caracter liric, ce se dezvoltă de la ambitusul unei tetracordii diatonice – la multiple apariţii cromatice în diverse orchestrări şi manifestări de caracter.

Pornind de la folclorul românesc şi cel de natură bizantină, optica se extinde foarte mult, orice tradiţii devenind „utile", elemente diverse fiind asamblate în vederea atingerii integrităţii lucrării. Compozitorul foloseşte elemente dintr-o cultură, acompaniate cu componente din alte

culturi, spre exemplu: în muzica orientală şi bizantină implică procedee polifonice sau utilizează o factură, armonizarea şi mişcarea basului necaracteristice tradiţiei respective.

Pe lângă creaţiile simfonice sus-numite, în creaţia camerală de ultimă oră se include integral repertoriul formaţiei *Aud*. Profilul formaţiei este muzica balcanică modernă, cu influenţe orientale, polifonice, de jazz şi muzică bizantină. Repertoriul formaţiei *Aud* cuprinde piese de creaţie proprie, „împachetate" sau re/aranjate în diverse maniere stilistice, printre care – *Fagure* şi *Tătăreasca* (de orientare bizantină), *Oaza* (de un caracter hispanic), *Tămâioasa* şi *Go and cath, Lorelai şi Ţuţa* (tendinţe balcanice) ş.a. Însăşi componenţa formaţiei *Aud* sugerează sonorităţile ansamblului tradiţional oriental. Esrajul este un instrument cu posibilităţi de nuanţare fină, ce combină efectele moderne cu cele caracteristice muzicii indiene. Dezvoltarea continuă a materialului muzical nu este de natură improvizatorică, fiecare creaţie având o formă rigidă, cu o factură specifică, trecerea uşoară şi firească de la o piesă la alta atestă o unitate stilistică prin formulele ritmice şi modale utilizate.

În cadrul ediţiei a XII-cea a FIZMN (2004) a fost sonorizată creaţia *Bicordie pentru ansamblu instrumental* de L. Gondiu, în interpretarea Grupului de Muzică Nouă *Traiect* (România). Lucrarea este inspirată din revoluționarele *Quattro Pezzi per Orchestra* de Giacinto Scelsi. Compuse în 1959, *Quattro Pezzi* reprezintă patru piese pentru orchestră, în care fiecare piesă circumscrie o galaxie sonoră în baza unei note. Scelsi, considerat Charls Ives al Italiei, s-a axat pe sinteza mijloacelor moderne, avangardiste, cu arhetipurile arhaicului, de ritual ale diferitor culturi. Universul sonor scelsian este format în intercalarea tradiţiilor vestice: neoclasicismul, neobaroc, futurism, dodecafonia, atonalism (practici preluate în timpul studiilor autorului la Viena), dar şi de filosofia lui Screabin, cu tradiţiile estice: în urma călătoriilor sale în Egipt şi India (adoptând Hinduism-ul, Yoga, Zen Buddhism-ul, invocând ritualuri tibetane, rugăciuni, dansuri). Franco Sciannameo apreciază evoluţia stilului muzical scelsian astfel: "Muzica sa s-a schimbat dramatic în ultimii douăzeci de ani, de la agonia atonală la transparent microtonală, pătrunsă de tot felul de infuenţe de Est. În timp ce Schoenberg, Boulez, Cage dezvoltau strategii organizaţionale, Scelsi a reevaluat înălţimea sunetului, culoarea sonoră, aceasta fiind anticipată de *klangfarbermelodie*. În panorama secolului XX, opera sa realizează o sinteză a orientului şi occidentului, Scelsi fiind unicul compozitor european în acea perioadă, al cărui interes pentru estetica asiatică pare mai mult decât anecdotic, singurul care rupe complet cu naţionalismul de Vest pentru a realiza o spiritualitate adevărată în sunet înrudită cu tradiţiile non-occidentale" [187, p. 58]. Scelsi se impune drept un cercetător al sunetului, focusându-şi atenţia pe proprietatea tridimensională a acestuia "sunetul este rotund ca o sferă, atunci când se aude, se pare că ar avea doar două dimensiuni: registru şi durată, despre a treia [dimensiune] cunoaştem

că există, dar aceasta ne scapă din varii motive. *Oberton*-urile (ipertonurile) înalte şi joase crează uneori impresia unui sunet mai cuprinzător, variat, dincolo de durată şi registru, dar este greu de înţeles complexitatea acestuia"[183]. În compoziţiile sale *intuitive*, Scelsi pledează pentru autonomia unui sunet care nu mai este un punct static, ci o entitate dinamică, conţine în sine procese de dezvoltare continuă. În căutarea tridimensionalităţii, Scelsi a extins tărâmul tonal concentrându-se pe 1, 2 tonuri-focare, generatoare de complexe sonore în baza varierii, alternării, suprapunerii parametrilor de: *intensitate, timbru, dinamică şi înălţime.*

Quattro Pezzi este o lucrare emblematică care a fondat estetica reductivă scelsiană a *sunetului tridimensional*, de concentrare pe microstructura sunetului, implicând *teoria reducţionismului* – reducerea radicală a conţinutului muzical, focusarea pe aspectul ce reliefează *cum este sunetul*, decât pe felul în care se dezvoltă materialul sonor, anticipând totodată, căutările minimalismului şi muzicii spectrale (Ligeti, La Monte Young). Aducând în scena muzicii contemporane structuri muzicale hibride din Asia şi Europa, Scelsi a extins componenţa ansamblului orchestral, în vederea varierii timbrale subtile, folosind preponderent instrumente de suflat, corzi şi vocea umană. *Quattro Pezzi* implică o componenţă impunătoare de 26 instrumente şi percuţie: *flauto in C, oboe, corno inglese, clarinetti in Bb (2), clarinetto basso, fagotto, corni (4), saxofono (contralto, tenore), trombe in C (3), tromboni (2), tuba bassa, sega* (ferăstrău muzical), *timpani, bongos, tumba, piatto sospeso, tamtam (picc., grande), viole (2), violoncelli (2), contrabasso,* utilizate însă în totalitate doar în ultima parte. Fiecare din cele 4 piese se iniţiază şi se încheie cu o notă presetată: *F, B, Ab, A*; astfel Scelsi deschide şi închide cercul compoziţional. Opusul reprezintă, conceptual şi tehnic, limitarea la micro-fluctuaţiile sunetului – vibrato, articulaţii, modificări spectrale, tremolo, cântare *sul tasto*, cântare *sul ponticello*. Din cauza abandonării reperelor tradiţionale (armonie, tonalitate, dezvoltare tematică), ascultătorul se concentrează pe subtilităţile sonore, ale timbrului orchestrei. Fiecare măsură este un laborator, un experiment de orchestraţie, sunt folosite intercalări de microtonuri şi tehnici de extindere (pedale) cu o percuţie proeminentă: putem auzi pe fondalul lui *F* în octavă la două viole aceeaşi octavă dublată la trompetele II, tromboane şi contrabas, sărind apoi la clarinet bas şi saxofon tenor, violoncel, adăugându-se grupul de lemn (fără flaut) şi alamă (4 corni), procedee fără precedent în muzica de Vest. Harry Halbreich susţine că "Secolul XX este de negândit fără Scelsi. Explorarea unei note prin infectarea timbrală şi migrarea ocazională în cartierele adiacente microtonale formează din orchestra lui Scelsi un metainstrument"[245].

În baza studiilor din cadrul Institutului de Cercetări şi de Coordonare Acustică – Muzică (IRCAM, Paris) asupra principalilor parametri fizici (acustici) ai sunetului: intensitate, înălţime, ritm, timbru (elaborate de P. Boulez, G. Bennet, J. Risset ş.a.) şi luând în considerare parametrii

principali ai discursului muzical scelsian, am elaborat următoarea schemă de analiză a celor patru mişcări din *Quattro Pezzi*, urmărind desfăşurările în timp ale coordonatelor de: oscilare (registrală, înălţime), dinamică (intensitate), orchestraţie (timbru) şi estetică (Tabelul 4.6., Anexa 6). În urma suprapunerii datelor, se observă o coincidenţă a dinamicii cu fazele de turbulenţă (oscilare registrală), (Fig.4.1, Anexa 6).

Chintesenţa căutărilor tehnice scelsiene poate fi aflată în filozofia sunetului diferitor culturi din India şi Orientul apropiat (Grecia, în *Pwyll*, 1954; Egipt, în *Ixor*, 1956). Exemple directe ale unor structuri preluate nu au fost identificate în cercetările muzicologilor axate pe creaţia lui Scelsi, însă persistenţa unor construcţii ritmice şi sintactice, a arhetipului ritmic este indubitabilă: în agogică, glissando-uri, în microintervalică şi în utilizarea în discursul muzical a sferturilor de ton, formaţiunilor *ostinato*, tipurilor de *vibrato, tremolo*, în caracterul repetitiv.

În căutarea unei identităţi aplicate la formele mici, compozitorul L. Gondiu abordează problematica de tehnologie componistică în baza unei note sau a două sunete în semiton, axându-se pe generarea şi desfăşurarea contrastelor şi propunând o estetică personală a lucrării: "Am fost ghidat de ideile majore ale secolului XX, şi anume de teoria economiei mijloacelor, însă odată ce delimitezi un anumit segment de explorare, eşti nevoit să foloseşti la maximum posibilităţile sunetului"[10]. Compozitorul L. Gondiu îşi ţese pânza sonoră pornind de la arhetipurile etnomuzicii balcanice, având atât dimensiuni modale româneşti, cât şi elemente de acumulări, de diatonii elementare, până la totaluri cromatice. Scrisă pentru formaţia *Traiect*, conducător maestrul Sorin Lerescu, *Bicordia* de L. Gondiu este un ecou, dar şi o replică la *Quattro Pezzi per Orchestra su una nota sola* (1959) de Giacinto Scelsi, care au fondat estetica reductivă scelsiană a *sunetului tridimensional*. În *Bicordie,* pe lângă procedeele timbrale şi schimbările de registre, un accent special se pune pe contraste de factură cât şi pe un tematism în dezvoltare. Uneori cele două sunete ale lucrării se comportă ca personaje ce vor să-şi afirme identitatea, alteori se dezlănţuie într-un dans în care detaliul este reprezentat de un conglomerat sonor. Luând în considerare aceiaşi parametri ai sunetului, sub aspect de **dinamică**/intensitate, **orchestraţie**/timbru, **estetică**/desfăşurare, am elaborat schema de analiză a creaţiei monopartite *Bicordie* de L. Gondiu:

Tabelul 4.7. *Bicordie pentru ansamblu instrumental* de Laurenţiu Gondiu

Centru	Dinamică*	Orchestraţie	Estetică	Durată

C, DES	**F**(sf)-**p**(2m.-c.4)-**f**(Presto c.4)-**p**(c.9)-**f**(c.12)-**ff**(c.17)-**pp**(c.18)	Flute,clarinet in b, trombone, piano, percuţie(xilofono, tubular bells), violino, cello. **Initio**:fl,cl,tromb, piano,vno,cello (tutti cu esc.perc) m.1-6 (*Forte)* **Finalis**:fl,cl,tromb perc, piano, vno,cello (tutti) c.18+1m (*pp.)*	Evolutivă, Polaritate, ascensiune, luptă, unison victorios (tutti).	3'58"

Analiza comparativă a creaţiilor *Quattro Pezzi per Orchestra su una nota sola* de G. Scelsi şi *Bicordie pentru ansamblu instrumental* de L.Gondiu este reflectată în următorul tabel:

Tabelul 4.8. Analiza comparativă

Titlu	*Quattro Pezzi* per Orchestra su una nota sola, G. Scelsi	*Bicordie* pentru ansamblu instrumental, L. Gondiu
Forma	4 piese	monopartită
Centru	F, B, Ab, A pentru fiecare parte	C, DES
Contrast	Minimum contrast dinamic-maximum concentrare pe oscilările subtile în jurul unui ton. **tempo** general Moderato ♩= 54, **metrul** alternând uşor 4/4, 3/4 mai mult pentru a reda un mers firesc cu includeri treptate ale registrelor.	Contrast dinamic pronunţat în suprapuneri de diverse facturi, densitate, intensitate dinamică, schimbări subite de **tempo:** ♩ =95 - acc.Presto c.4♩=230 - tempo primo - Presto c.5 - tempo primo. **metrul**: 4/4, 5/4, 3/4, 2/4, opoziţia registrală, pointilism.
Ritm	ritmica liberă, derivată din structurile de accelerare şi diminuare, parlando rubato.	structuri ritmice rigide, bine definite, de o precizie *mozartiană*, poliritmie.

Estetică	Dezvoltare liniară, plană Cumulativă, caracter contemplativ Unison-evoluţie cumulativă-rezoluţie-unison	Dezvoltare de contrapunere a diverselor straturi liniare eterofonie, pointilism, *tutti – solo* pian) Evolutivă, caracter declamativ, eruptiv Polaritate-ascensiune-luptă-unison (tutti).
Orchestraţie	Fl. alto, ob., cno. ingl, cl.(2), cl.basso, fag., cni.(4), sax.(contralto,ten.), tbe. (3), tni.(2), tuba bassa, ferăstrău muzical, timp., bongo 2, tumba, p-to. sosp., t.tam (picc., grande), vli.(2), celli(2), cbas.	Fl, cl.in b, tr-no, piano, perc. (xilofono, tubular bells),vno, cello. Cu cadenţa la pian *solo* c.12+4,m.69 – c.13m.82

Astfel, interculturalitatea se proiectează în muzică, prin ciocnirea la nivel modal, ritmic, acustic, factural şi structural a pattern-uilor din diferite zone culturale, fenomen definit deseori drept metastilistică, unul din multiplele efecte *meta,* de sinteză, ale globalizării. Analizând interferenţele scelsiene în mai multe planuri, putem constata că Laurenţiu Gondiu, urmând tendinţa modernă a economiei mijloacelor, propune o viziune proprie, o estetică evolutivă, reevaluând fluctuaţiile microtonale, el intensifică contrastul dinamic, cel al diverselor texturi orchestrale, dezvoltă varierile timbrale şi aluziile armonice. Complexitatea stilurilor selectate, combinarea acestora în gândirea muzicală scelsiană este transpusă de compozitorul L. Gondiu pe tărâmul modalismului arhetipal românesc prin utilizarea principiilor eterofoniei şi *ostinato*-ului. Lumea sonică a lui Laurenţiu Gondiu prezintă un mixaj stilistic multicolor, din forme şi genuri muzicale compozitorul împletind organic texturi omo/poli- şi heterofonice şi rămânând, în acelaşi timp, fidel spiritului naţional. Format într-o zonă în care s-au întâlnit muzica balcanică, bizantină şi cultura mediteraneeană, L. Gondiu a făurit o identitate muzicală şi artistică interculturală proprie, ce se relevă în compoziţiile sale. Migrând foarte uşor din pulsaţiile balcanice în ritmurile orientale, din gândirea modală în cea polifonică, compozitorul, prin creaţia sa, conectează muzica contemporană autohtonă la diversitatea formelor şi mijloacelor muzicale de expresie culturală universală.

4.5. Concluzii la Capitolul 4

1. În analiza celor patru compoziţii din perspectiva DI manifestat în planurile sincronic/diacronic, semantic/sintactic, am constatat reliefarea reflexelor interculturale pe diverse coordonate, în funcţie de particularităţile compoziţiilor distincte, evidenţiind indicii stilurilor individuale în colaborare cu elementele stilistice specific altor stiluri.

2. Creaţiile semnate de Gh. Ciobanu şi L. Gondiu atestă o interacţiune a stilemelor individuale cu elementele caracteristice culturilor muzicale din Est, obţinând structuri hibridizate din Europa Estică şi Asia (India, Orient apropiat, Grecia, Egipt, Siria). În cazul monooperei cu balet semnate de Gh. Ciobanu, această corespondenţă este atestată pe coordonata pluriarhetipală, a *arhetipurilor ritmic şi modal* (relevând elementele caracteristice melosului naţional şi monodiei bizantine, cu elementele sistemelor ritmice şi intonaţionale ale tradiţiilor muzicale orientale (Asia mică, Turcia, Balcani, Caucaz, Asia centrală).

3. Cu referire la *Bicordia* autor L. Gondiu, studiul comparativ a relevat coordonatele direcţiei microtonale (preminimaliste/repetitive lansate de G. Scelsi), descendentă din culturile muzicale asiatice, identificând parametrii *sunetului tridimensional* de *intenstate, timbru, înălţime/oscilare, ritm*, adăugând cel de *estetică* a dramaturgiei de evoluţie a materialului muzical.

4. Analiza compoziţiilor semnate de V. Beleaev şi Iu. Gogu demonstrează asimilarea practicilor sonore vest-europene, imixtiunile interculturale având drept consecinţă o complementaritate stilistică de elemente de limbaj *new:* sonoristica, pointillism (în *Pasiuni…* de V. Beleaev), tehnica de serie liberă, aleatorica liberă, procedee improvizatorice (şi sonoristice în *Respiraţia* de Iu. Gogu) asociate cu elemente *neo*: medievale, baroc (în *Pasiuni,* tehnica modală de scriitură eterofonică în *Respiraţia*).

5. Constatăm astfel, în urma analizelor opusurilor prezentate la FIZMN, că interculturalitatea se proiectează în muzică, prin ciocnirea la nivel modal, ritmic, acustic, factural şi structural a pattern-uilor din diferite zone culturale, generând simbioze genuistice, fenomen definit deseori drept metastilistică, unul din multiplele efecte *meta,* de sinteză, ale globalizării.

CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI

Cercetarea realizată în teza de doctorat vizează o problematică actuală şi complexă în muzicologia din Republica Moldova, ce cuprinde patru dimensiuni de investigare: dialogul intercultural, fenomenul de festivalizare, muzica contemporană şi analiza relaţionării aspectelor sus-numite. Rezultatele principale obţinute au contribuit la generarea unor noi direcţii importante de cercetare în muzicologia din Republica Moldova, ce rezidă în: investigarea dialogului intercultural în cadrul festivalurilor muzicale, implicit de muzică nouă, cercetarea fenomenului de festivalizare în contextul muzicii contemporane şi analiza creaţiei muzicale contemporane sub aspectul reflexelor interculturale şi intertextuale.

Una dintre concluziile cercetării noastre atenţionează asupra faptului că aplicarea perspectivei DI şi a instrumentarului intertextualităţii în abordarea fenomenului muzicii contemporane şi a unor creaţii de muzică nouă din Republica Moldova fixează un model de coordonate teoretice şi metodologice (sincronic/diacronic, semantic/sintactic) în perspectiva de investigare muzicologică, care necesită a fi plasată în concordanţă cu specificitatea structurală, genuistică, morfologică a stilurilor individuale componistice.

În acest sens, considerăm că obiectivele generale stabilite au fost realizate, rezolvând, astfel, o **problemă ştiinţifică complexă** în prezenta cercetare prin identificarea şi analiza principalelor aspecte ale dialogului intercultural muzical din cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* în contextul postmodernităţii şi impactul acestuia în dezvoltarea muzicii contemporane din Republica Moldova. Rezolvarea problemei în cauză a permis diminuarea contradicţiei dintre noile forme de interculturalitate muzicală şi necesitatea abordării şi definirii lor ştiinţifice ca fenomen de valorificare artistică a creaţiei, cunoaşterii şi educaţiei muzicale. Rezultatele obţinute confirmă presupoziţiile cercetării, oferind argumente privind realizarea scopului şi obiectivelor propuse. Drept urmare, s-a constituit un spectru de concluzii generale şi particulare. **Concluzii în plan general:**

1. Noţiunea şi concepţia dialogului intercultural a evoluat în timp. Definită în 1961, noțiunea a suferit numeroase precizări de-a lungul timpului, concepţia DI fiind legată de constituirea şi dezvoltarea lumii moderne şi se identifică ca element-cheie în procesul socio-cultural postmodern [13].

2. Investigarea DI în cadrul FIZMN, manifestările şi specificul acestuia în contextul muzicii contemporane din Republica Moldova constituie probleme actuale pentru cercetările muzicologice autohtone, de o arie largă de cercetare, insuficient analizată până în prezent. Urmărind premisele apariţiei festivalurilor prestigioase de muzică contemporană cu tradiţii îndelungate, precum

World Music Days, Toamna Varşoviană; în comparaţie cu cele specifice FIZMN, deducem că fondarea festivalurilor de această orientare a devenit un instrument eficient, ce facilitează DI [11].

3. Mutaţia generată de contextul socio-cultural şi politic postsovietic în care a fost fondat FIZMN a permis deblocarea canalelor către valorile şi practicile din Occident, spre o nouă paradigmă culturală, cu modificări substanţiale de mentalitate eliberată din cătuşele ideologiei dogmatice de partid, manifestând o libertate în expresie şi o deschidere spre un dialog cu modelul cultural european [11, 15, 16].

4. Noua fază a dezvoltării culturii presupune o viziune complexă şi dinamică specifică Europei la răscrucea secolelor XX-XXI, aflată în tranziţia de la ”paradigma disjunctivă” la ”paradigma conjunctivă”, în care un rol esenţial îi revine interculturalităţii, care-şi redefineşte contururile, axându-se pe dialogul intercultural cu o deschidere interdisciplinară [13].

5. În condiţiile confruntării creaţiei muzicale contemporane din Republica Moldova cu noile tendinţe din componistica contemporană, DI se impune drept un factor indispensabil în procesul de integrare şi sincronizare cu realizările muzicii contemporane universale, de studiere şi valorificare a fenomenelor din cadrul FIZMN, a tendinţelor şi schimburilor culturale, în calea evitării, în bună parte, a provincializării culturii noastre [13].

6. Identificarea perspectivei interculturale drept o metodă de cercetare a fenomenului muzical contemporan vizează aspectele analitic şi praxiologic, aplicate atât în studiul DI din cadrul FIZMN, cât şi în analiza reflexelor interculturale în creaţii muzicale distincte, implicând coordonatele sincronic/diacronic, semantic/sintactic, ce se întrepătrund, deseori, graţie intertextualităţii [13, 14, 18].

7. Manifestarea DI în condiţiile reconfigurării matricii stilistice din anii ’90 în muzica contemporană academică din Republica Moldova, datorită FIZMN, a contribuit esenţial la evoluţia creaţiei componistice autohtone. Se constată emanciparea sub aspectele stilistic, genuistic, arhitectonic şi conceptual, a limbajului sonor – prin diversificarea mijloacelor de expresie, reconceptualizarea aspectului imagistic şi tematic, noul arsenal de tehnici de compoziţie, şi a artei interpretative – fondarea primului ansamblu moldovenesc de muzică contemporană *Ars Poetica*. Deschiderea către experienţa şi practicile din Occident a generat schimbări profunde de mentalitate artistică şi perceptibilitate a actului creativ contemporan în rândul muzicienilor [11, 12, 14, 16, 17].

8. Impactul DI, în special a realizărilor muzicale noi ale Occidentului, estompate un timp îndelungat, s-a manifestat în creaţii reprezentative din componistica autohtonă, lansând genuri noi, de o estetică emergentă (monoopera cu balet *Ateh, sau revelaţiile prinţesei khazare* de Gh.

Ciobanu, pasiunile instrumentale *Passion-XXI* pentru orgă și orchestră de V. Beleaev, *Respiraţia florilor* pentru flaut, oboi, clarinet, fagot şi pian de I. Gogu și *Bicordie* pentru ansamblu instrumental de L. Gondiu) [15, 18, 14].

9. Transformările de ordin interpretativ şi componistic, care au survenit, în mare parte, graţie schimburilor interculturale, a acumulării experienţei de colaborare, având drept finalitate accederea la un nou nivel al componisticii şi artei interpretative autohtone, au permis o integrare internaţională a opusurilor compozitorilor din Republica Moldova, acestea fiind treptat incluse în programele festivalurilor de muzică contemporană din străinătate [11, 14, 16].

10. Aspectele vulnerabile constatate în cadrul FIZMN necesită reforme de art-management – de diversificare a produsului cultural și a grupului țintă (prin abordarea unor genuri multimedia, a spațiilor neconvenționale), de inițiere a acțiunilor de fundraising și a campaniilor de promovare la nivel național/internațional și în spațiul virtual, de lansare a programelor de arhivare/conservare [13, 17].

Analiza științifică a Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* din Republica Moldova și a manifestării dialogului intercultural muzical în cadrul acestuia, a permis formularea unui spectru de **concluzii în plan particular**:

- FIZMN reprezintă un cadru stimulator în procesul de emancipare a creaţiei muzicale academice autohtone, impulsionând crearea primului şi unicului, la acest moment, ansamblu centrat în exclusivitate pe muzica contemporană – *Ars Poetica* [11, 16];
- FIZMN constituie o rampă de lansare pentru tinerii compozitori, oferind ocazii de a prezenta creațiile în concerte publice susținute de ansambluri consacrate din Republica Moldova [11, 16];
- FIZMN etalează exemple de muzică nouă în primă audiție, aducând în Republica Moldova lucrări de vârf ale momentului și invitând valoroşi interpreţi într-un spaţiu unde muzica contemporană a fost marginalizată un timp îndelungat de sistemul ideologic sovietic [15, 17];
- FIZMN educă un public familiarizat cu fonosfera muzicii noi, și totodată cultivă interesul muzicologiei moldovenești pentru fenomenul muzical contemporan [14, 15];
- FIZMN contribuie la dezvoltarea mobilității artistice prin promovarea compozitorilor din Republica Moldova în plan internațional, și, în definitiv, la crearea unei societăţi interculturale [13, 15, 17].

Printre **recomandările** necesare pentru a promova rezultatele obţinute se numără:

1) dezvoltarea direcţiilor de cercetare ce vizează problematica de festivalizare şi dialog intercultural în cadrul fenomenului contemporan muzical autohton;

2) iniţierea studiilor de perceptibilitate şi art-management vizând muzica nouă din Republica Moldova;
3) crearea bazei de date interactive privind evoluţia şi constituirea FIZMN, a muzicii contemporane din Republica Moldova, a unui Index al compozitorilor participanţi şi al creaţiilor acestora;
4) arhivarea şi conservarea patrimoniului naţional de muzică contemporană;
5) popularizarea fenomenului în mass-media prin intermediul paginilor electronice;
6) integrarea creaţiei muzicale academice contemporane autohtone în peisajul postmodern al muzii noi şi promovarea realizărilor conceptuale şi stilistice ale componisticii contemporane din Republica Moldova, prin intermediul aderării la reţelele internaţionale: *Societatea Internaţională de Muzică Contemporană, Sound and Music national agency, The European Festivals Association, European Music Council, Culture Action Europe, International Association of Music Information Centres, International network for contemporary performing arts, La société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique* (Sacem) *etc.*

Perspectivele cercetării rezidă în valorificarea rezultatelor ştiinţifice obţinute în viitoarea monografie de autor dedicată corespondenţelor interculturale din cadrul Festivalului Internaţional *Zilele Muzicii Noi*.

BIBLIOGRAFIE

În limba română

1. Anghel I. Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, 1997. 134 p.
2. Anghel I. Orientări estetice contemporane. Muzica conceptuală. Bucureşti: Muzica, 1993, nr. 4, p. 98-117.
3. Axionov V. Creaţia simfonică din Republica Moldova. În: Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie şi modernitate, V. Ghilaş, V. Chiseliţă, V. Galaicu [et.al.] Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova, Institutul Patrimoniul Cultural, Centrul Studiul Artelor. Chişinău: Grafema Libris, 2009, p. 652-702.
4. Axionov V. Ecouri ale tehnicilor de scriitură avangardiste şi postavangardiste în creaţia compozitorilor din Moldova. În: Arta 1999-2000. Chişinău: Ştiinţa, 2000, p. 62-65.
5. Axionov V. Manifestările neoclasiciste în creaţia componistică din Republica Moldova. În: Artes. vol. 7, Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi, Facultatea de Compoziţie, Muzicologie, Pedagogie Muzicală şi Teatru, Centrul de studii „Ştiinţa muzicii", Iaşi: Artes, 2008, p. 93-101.
6. Axionov V. Studii muzicologice. Cluj Napoca: Media-Musica, 2012. 195 p.
7. Axionov V. Direcţii în evoluţia muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluenţa secolelor XX-XXI. În: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, Chişinău: Valinex, 2011, p. 10-17.
8. Axionov V. Tendinţe metastilistice în creaţia componistică contemporană (muzica instrumentală din Republica Moldova). În: Arta 2005. Chişinău: Epigraf, p. 89-92.
9. Axionov V. Parabola lui Oedip în interpretarea stravinskiană şi enesciană, În: Arta 1997, Chişinău: Tipografia centrală, 1997, p. 80-83.
10. Axionov V. Ieşind din cercul vicios al izolării. În: Sud-Est, 1994/2/16, Chişinău: Universul, 1994, p. 88-91.
11. Barbas V. Ars Poetica – laborator de creaţie şi experimentări. În: Arta şi Tradiţia în Europa, ediţia a III-a, Iaşi: Spiru Haret, 2012, p. 204-208 .
12. Barbas V. Gheorghe Mustea şi Festivalul Zilele Muzicii Noi într-un dialog intercultural. În: Arta, Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Reclama, 2011, p. 161-163.
13. Barbas V. Abordarea metodologică a dialogului intercultural în arealul muzical contemporan din Moldova. În: Problemele actuale ale ştiinţelor umanistice, UPS „I. Creangă", Chişinău: Tipografia UPS „I. Creangă", 2010, p. 255-261.

14. Barbas V. Reflexe interculturale în mono-opera „Ateh, sau revelaţiile prinţesei Khazare” de Ghenadie Ciobanu. În: Arta, Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Grafema, 2010, p. 87-92.
15. Barbas V. Festivalul Zilele Muzicii Noi – un test al potenţialului artistic şi creativ. În: Arta, Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Garomont-Studio, 2012, p. 185-188.
16. Barbas V. Ansamblul *Ars Poetica* – vocea muzicii noi. În: Arta, Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Garomont-Studio, 2012, p. 55-58.
17. Barbas V. Condiţia de existenţă a unui ansamblu de muzică contemporană. Dialoguri interculturale cu Liviu Dănceanu. În: Arta şi Tradiţia în Europa, Ediţia a IV-a, Iaşi: Spiru Haret, 2013, p. 144-148.
18. Barbas V. Complementaritate stilistică în „Passion XXI pentru orgă şi orchestră” de Vladimir Beleaev. În: Arta. Seria arte audio-vizuale, Vol. XXV, nr. 2, Chişinău: 2016, p. 32-39.
19. Blaga L. Trilogia culturii. În: Opere, vol. 9, Bucureşti: Minerva, 1985. 478 p.
20. Boacă M. Comunicarea interculturală în contextul proceselor de integrare europeană şi euroatlantică, Bucureşti: Editura Universităţii Naţionale de Apărare „Carol I”, 2009. 279 p.
21. Bohanţov A. Arta teatrală: un model de comunicare artistică prin excelenţă. În: Acta Universitatis Danubius, Galați: Editura Universitară Danubius, 2008, nr.1/2008, p. 29-36.
22. Bougnoux D. Introducere în ştiinţele comunicării. Seria „Litere“, Iaşi: Polirom, 2000. 160 p.
23. Breazul G. Gamele pentatonic anhemitonice. Studii de muzicologie, Bucureşti: Editura Muzicală, 1965, p. 7-62.
24. Butucioc D. Dimensiunea ludică a discursului critic (post)modern. În: Arta, Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Garomont-Studio, 2012, p. 146-150
25. Butucioc D. Postmodernism „pentru toate vocile” din duetul dramat(urg)ic al Mariei Şleahtiţchi şi al lui Nicolae Leahu. În: Arta, Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Garomont, 2013, p. 145-150.
26. Chiseliţă V. Rezonanţe ale dialogului cultural european şi probleme de clasificare a muzicii tradiţionale de dans din Moldova / Basarabia şi Bucovina. În: Arta, Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Garomont-Studio, 2012, p. 33-39.
27. Chiseliţă V. Rezonanţe culturale evreieşti în muzica tradiţională de dans din Moldova şi Bucovina. În: Republica Moldova – casa noastră comună, conferinţa repepublicană ştiinţifico-practică, Chişinău: Business-Elita, 2006, p. 97-115.
28. Chiseliţă V. Aspecte interculturale în muzica de joc din nordul Bucovinei şi Basarabiei (preliminarii metodologice). În: Arta, Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Epigraf, 2001, p. 69-74.
29. Ciobanu Gh. Problema formării imaginii Moldovei pe scena mondială. În: Învăţământul

artistic – dimensiuni culturale, Chişinău: Grafema Libris, 2002, p. 16-17.
30. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creaţiei muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chişinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
31. Ciobanu-Suhomlin I. Tezaurul muzical de tradiţie bizantină din Republica Moldova. Chişinău: Cartea Moldovei, 2007. 336 p.
32. Cocearova G., Melnic V. Armonia. Istoria armoniei. Chişinău: Museum, 2003, vol. II, 344 p.
33. Cosma O. L. Hronicul muzicii româneşti. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor 1973, vol .I, 479 p.
34. Cozma T., Cucoş C. Educaţia interculturală. Dileme actuale şi soluţii de perspectivă. În: Filosofia educaţiei – imperative, căutări, orientări, Simpozionul internaţional, ed. a V-a, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă", 11-12 noiembrie 1997.Chişinău: Catamix S.R.L., 1997, p. 35-41.
35. Cucoş C. Educaţia. Dimensiuni culturale şi interculturale. Iaşi: Polirom, 2000. 288 p.
36. Dasen P., Perregaux Ch., Rey M. Educaţia interculturală. Iaşi: Polirom, 1999, 208 p.
37. Dănceanu R. Proiecţii sintagmatice ale semiografiei muzicale, În: Muzica, 2005, anul XVI, nr. 4 (64), p. 58-76.
38. Dediu D. Modernitate şi accesibilitate. O paradigmă posibilă pentru compoziţia muzicală (II), În: Muzica, 2013, anul XXIV, nr. 1 (93), p. 3-11.
39. Dicţionarul alterităţii şi al relaţiilor interculturale. coord. G. Ferréol, G. Suquois, Iaşi: Editura Polirom, 2005. 688 p.
40. Drăgan Gh. Modele culturale comparate. Iaşi: Institutul European, 2005. 280 p.
41. Dungaciu D. Naţiunea şi provocările (post)modernităţii, Bucureşti: Tritonic, 2004. 512 p.
42. Duţică Gh., Vasiliu L. Structură, funcţionalitate, formă. Perspective contemporane asupra fenomenului muzical, Iaşi: Artes, 1999, 257 p.
43. Eco U. Tratat de semiotică generală. Bucureşti: Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1982. 446 p.
44. Eliade M. Opere. vol. II, Bucureşti: Minerva, 1997. 396 p.
45. Firca C.-L. Modernitate şi avangardă în muzica ante şi interbelică a secolului XX (1900 – 1940), Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002. 267 p.
46. Firca Şt. Cross- and double-reading musical modernism: a palimsestic view, În: Muzica, 2005, anul XVI, nr. 4 (64), p. 49-57.
47. Galaicu V. Rezonanţe ale esteticii şi stilisticii enesciene în componistica basarabeană. În: Simpozionul internaţional „George Enescu", 2003-Selecţiuni, Bucureşti: LiterNet, 2004, p. 157-162.

48. Galaicu V. Specificitatea etnică a creaţiei muzicale. În: Arta, Seria teatru, muzică, cinematografie, Chişinău: Tipografia AŞM, 1992, p. 84-89.
49. Galaicu V. Raporturile muzicii sacre de tradiţie bizantină cu folclorul muzical românesc. În: Arta, Seria teatru, muzică, cinematografie, Chişinău: Tipografia AŞM, 1994, p. 63-68.
50. Galaicu V. Dimensiunea etnică a creaţiei muzicale (în lumina tradiţiei româneşti). Chişinău: ARC, 1998. 117 p.
51. Gagim I. Muzica şi Filosofia. Chişinău: Ştiinţa, 2009. 160 p.
52. Gavreliuc A. Psihologie interculturală: repere teoretice şi diagnoze româneşti. Iaşi: Polirom, 2011. 362 p.
53. Georgiu Gr. Europa – un laborator al comunicării interculturale. În: Acta Universitatis Danubius, Galaţi: Editura Universitară Danubius, 2008, nr. 1/2008, p. 109-117.
54. Georgiu Gr. Filosofia culturii: cultură şi comunicare. Bucureşti: Editura Comunicare.ro, 2004. 364 p. format electronic http://documents.tips/documents/curs-cultura-si-comunicare.html (vizitat 16.7.2016, ora 11:24)
55. Georgiu Gr. Comunicarea interculturală. Probleme, abordări, teorii. Bucureşti: Editura Comunicare.ro, 2010. 239 p.
56. Gheorghiu D. Originar versus original în postmodernism. În: Muzica, 2006, nr. 2, p. 95-113.
57. Gellner E. Cultură, Identitate şi politică, Traducere şi prefaţă de C. Arghire şi V. Cozmescu, Iaşi: Institutul European, 2001. 277 p.
58. Ghilaş A., Spectacolul – text, context, subtext (*Pomul* vieţii de D. Matcovschi), În: Arta. Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Reclama, 2011, p. 104-111.
59. Ghilaş A. Valori artistice ale intertextualităţii în discursul dramaturgic al lui I. Druţă. În: Conferinţa Ştiinţifică Internaţională Patrimoniul Cultural – Cercetare, valorificare, promovare, 2016, ediţia a VIII-a, 31 mai-2 iunie, Chişinău: Notograf Prim, p. 119-120.
60. Ghilaş A. Simboluri ale identităţii etnice în dramaturgia basarabeană. În : Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu”, Tomul 23. Academia Română, Bucureşti: Editura Academiei Române, 2012, p. 179-185.
61. Ghilaş A. Critica literară psihanalitică şi dimensiunile ei interculturale. În: „Cultură şi comunicare în spaţiul unitar european”, Iaşi: Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, 2010, p. 288-293.
62. Ghilaş A., Ghilaş V. Estetica elegiacului în muzică şi în literatură. În: Arta. Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Epigraf, 2002, p. 146-156.
63. Ghilaş V. Particularităţi ale comunicării prin muzică. În: Arta. Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Epigraf, 2001. p. 60-65.

64. Ghilaş V. Elementul artistic elin în cultura muzicală naţională. În: Arta. Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Biznes-Elita, 2005. p. 11-19.
65. Grati A. Despre traducerea ca artă şi dialog intertextual. În: „Glasul Bucovinei", Cernăuţi, Bucureşti, 2010, nr. 66, p. 60-64.
66. Grati A. Dialogul intercultural în romanul „Maitreyi" de Mircea Eliade. În: Philologia, 2011, nr. 1-3, p. 6-13.
67. Grigoraş C. B. A. Ipostaze ale practicii improvizatorice în secolul XX. Bucureşti: Editura Muzicală, 2011. 257 p.
68. Giuleanu V. Tratat de teoria muzicii. vol. I, Bucureşti: Editura Muzicală, 1986. 892 p.
69. Giuleanu V. Melodica bizantină. Studiu teoretic şi morfologic al stilului modern (neo-bizantin), Bucureşti: Editura Muzicală, 1981. 421 p.
70. Hotoran A. M. Patimile şi moartea Domnului în viziunea componisticii secolului XX: genul Pasiunii, Cluj-Napoca: Risoprint, 2008. 241 p.
71. Huntington S. Ciocnirea civilizaţiilor, trad. Carp R., Bucureşti: Editura Litera, 2012. 324 p.
72. Jürgen H. Geneza şi efectele patimilor http://www.crestinortodox.ro/dogmatica/dogma/geneza - fectele-patimilor-68967.html (25.01.2016, ora 21:15)
73. Levi-Strauss C. Antropologie structurală, Bucureşti: Politică, 1978. 485 p.
74. Lerescu, S. Mono-opera „Ateh" de Ghenadie Ciobanu. Muzica, Nr. 3, Bucureşti, 2006, p. 140 -142.
75. Lotman I. Studii de tipologie a culturii. Bucureşti: Univers. 1974. 120 p.
76. Lyotard J.-F. Condiţia postmodernă. Raport asupra cunoaşterii. Bucureşti: Babel, 1993, 112 p.
77. Lyotard J.-F. Răspuns la întrebarea: Ce este postmodernul?, Critique, nr. 456/1985, p. 568.
78. Maliţa M. Zece mii de culturi, o singură civilizaţie. Spre geomodernitatea secolului XXI. Bucureşti: Nemira, 2001. 364 p.
79. Mardare Gh. Unele modalităţi de manifestare ale tendinţelor nonconformiste în arta basarabeană postbelică, În: Arta, Seria arta plastică, arhitectură, Chişnău : Tipografia AŞM, 1995, p. 60-64.
80. Maşek V. E. Artă şi matematică – introducere în estetica informaţională. Bucureşti: Politică, 1972. 335 p.
81. Mihali C. Despre utilitatea şi inconvenienţele postmodernului. În: Jean-Francois Lyotard, Condiţia postmodernă, Raport asupra cunoaşterii. Bucureşti: Babel, 1993, p. 7.
82. Mironenco E., Şeican V. Mustea Gheorghe: profil muzical. Chişinău: Cartea Moldovei, 2003. 212 p.

83. Mironenco E. Armonia sferelor. Creaţia compozitorului Ghenadie Ciobanu. Chişinău: Cartea Moldovei, 1999. 155 p.
84. Moles A. Sociodinamica culturii. Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1974, 392 p.
85. Nagacevschi E. Tema spaniolă în creaţia muzicală a lui Vladimir Ciolac. În: Arta, Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Reclama, 2011, p. 49-55.
86. Nagacevschi E. Festivalul Internaţional „Zilele Muzicii Noi" (ediţia II, Chişinău, 3-10 aprilie 1992). În: Arta, Studii, cercetări şi documente, Chişinău: Litera, 1992, p. 155-156.
87. Nedelcu A. Fundamentele educaţiei interculturale: diversitate, minorităţi, echitate. Iaşi: Polirom, 2008. 203 p.
88. Noica C. Modelul cultural european. Bucureşti: Editura Humanitas, 1993. 182 p.
89. Nemescu O. Capacităţile semantice ale muzicii. Bucureşti: Editura Muzicală, 1983. 164 p.
90. Nemescu O. Avangarda în componistica românească. În: Muzica, 2010, anul XXI, nr. 1 (81), p. 3-11.
91. Olărescu D. Filmul de artă din perspectiva procesului de intertextualitate. În: Arta, Seria arte audio-vizuale, Chişinău: Garomont-Studio, 2013, p. 87-93.
92. Păcuraru I. Zilele muzicii noi. În: Arta, Seria teatru, muzică, cinematografie, Chişinău: Tipografia AŞM, 1994, p. 129-137.
93. Perotti A. Pledoarie pentru intercultural. Institutul Intercultural Timişoara, Timişoara: Lexus, 1998, 97 p.
94. Petecel-Theodoru D. SIMN 2010 – motiv de reflecţie asupra arte secolelor XX-XXI: „iconoclasm" sau „cultură a jocului"?. În: Muzica, Bucureşti: editura UCMR, 2010, anul XXI, nr. 3 (83), p. 5-38.
95. Piese pentru pian. Ghenadie Ciobanu. Chişinău: Cartea Moldovei, 2004, 48 p.
96. Plugaru L., Pavalache-Ilie M. Educaţie interculturală. Sibiu: Psihomedia, 2007. 120 p.
97. Poiată M. Şt. Interconexiuni culturale: cineaşti originari din Basarabia. În: Arta, Seria Arte audio-vizuale, Chişinău: Garomont-Studio, 2012, p. 118-124.
98. Rădulescu C. De la trăire la expresie (sinergie şi dehiscenţă în receptarea muzicii). Bucureşti: Paideia, 2002. 199 p.
99. Rădulescu S. Peisaje muzicale în România secolului XX. Bucureşti: Editura muzicală, 2002. 190 p.
100. Rîpă C. Muzica secolului XX, expresie a unor multiple crize. În: Muzica, 2007, nr. 3, p. 29-39.
101. Rotaru, P. Muzica pentru instrumente de suflat în creaţia compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec. XX). Chişinău: Editura Pontos, 2009. 160 p.

102. Sandu-Dediu V. Muzica nouă între modern şi postmodern. Bucureşti: Editura muzicală, 2004. 300 p.
103. Sandu-Dediu V. Muzica românească între 1944-2000. Bucureşti: Editura muzicală, 2002. 288 p.
104. Sandu-Dediu V. Postmodernismul: un nou manierism?. În: Muzica 1995, nr. 3, p. 11-22.â
105. Sattler K. P. Muzica nouă şi publicul. trad. de M. Moroiu, p.151-155
106. Ţăranu C. Elemente de stilistică muzicală (secolul XX), vol. I. Conservatorul de muzică Gh. Dima. Cluj-Napoca, 1981. p. 6.
107. Voiculescu D. Polifonia secolului XX. Bucureşti: Editura Muzicală, 2005. 169 p.
108. Webern A. Calea spre muzica nouă (traducere din limba germană de Mircea Bejinariu). Bucureşti: Editura Muzicală. 1988. 84 p.
109. World Music Days, Zilele Mondiale ale Muzicii, România-Republica Moldova 1999, 25 septembrie-8 octombrie, SIMC, Bucureşti: Info-Team srl, 1999, 154 p.
110. Zagorschi V. Creaţia muzicală şi ideologică. Note nemuzicale. În: Arta. Seria arta plastică, arhitectură, Chişinău: Tipografia AŞM, 1995, p. 149-154.
111. Zaharia D. Estetica Postmodernă. vol. I, Iaşi: Dosoftei, 2002. 223 p.
112. Zaharia D. Antinomicul în arta contemporană. Iaşi: Dosoftei 1999. 259 p.

În limba rusă

113. Адорно Т. Философия новой музыки. Москва: Логос, 2001. 352 с.
114. Астафьева О. Синергетический подход к исследованию социокультурных процессов: возможности и пределы: Монография. Москва: МГИДА, 2002. 295с.
115. Акопян К. Культура в глобализирующемся мире. Безопасность Евразии. 2002 . № 4 (10). с. 398-419.
116. Ахиезер А. С. Социокультурные механизмы циклов культуры. В: Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. Москва: Наука, 2002. с. 116-135.
117. Басок М. Камерная опера как жанровая разновидность оперы XX века, Москва, 1992. с. 72-87.
118. Библер В. С. Культура. Диалог культур. Вопросы философии. 1989. № 6. с. 31-42.
119. Буданов А. Опера XXI века: жанр «на грани»?: (Стилистический плюрализм и/или жанры-гибриды в развитии современной оперы). Москва: Нобель-Пресс; Lennox Corp., 2013. 391 с.

120. Друскин М. С., Пассионы и мессы Баха. Ленинград: "Музыка", 1976. 168 с.
121. Задерацкий В. На пути к новому контуру культуры. В: Музыкальное искусство сегодня: новые взгляды и наблюдения. Москва: Композитор, 2004, с. 175-206.
122. Зинькевич Е. Дискуссионые вопросы мультикультурных процессов. В: Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. Составитель А. М. Цукер. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории, 2008, с.7-19.
123. Каган М. С. Проблема «Запад – Восток» в культурологии: взаимодействие художественных культур. Текст. / М. С. Каган, Е. Г. Хилтухина. Москва, 1994.160 с.
124. Каяк А. Методологические исследования культурных обменов в музыкальном пространстве. Москва: Академический Проект ГАСК, 2006. 256 с.
125. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка. 1976. 367 с.
126. Клейман Р. Концепция резонансного пространства поликультурной Молдовы и европейский культурный код. В: Республика Молдова – наш общий дом: Материалы республиканской научно-практической Конференции, 21 августа 2006, Кишинёв: Business-Elita, 2006, с. 76-90.
127. Котляров Б. Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России. Кишинев: Штиинца, 1982. 216 с.
128. Кравец Б. Метамифология творчества Милорада Павича. Искусствознание. Тирасполь, 2004.
129. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
130. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство СПБ, 2001.704 с.
131. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алегейя, 2000. 347 с.
132. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический обьект. В: Советская музыка, 1979, №3, с. 30-39.
133. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 2010. 254 с.
134. Милютина И. Некоторые национальные особенности музыки Советской Молдавии. В: Музыка и музыканты братских народов Советского Союза, ответственный редактор Гинзбург С. Ленинград: Музыка, 1972. 192 с.
135. Ментюков А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX-го века. Москва, 1986, 87 с.
136. Мироненко Е. Композиторский пейзаж 90-х годов. В: Музыкальная Академия, 1998, № 1, с. 39-47.

137. Мироненко Е. 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: Изд-во Ростовской государственной Консерватории, 2008, с. 286-299.
138. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр), Кишинёв: ПримексКом, 2014. 440 с.
139. Мироненко Елена. Молдова: Композиторский пейзаж 90-х годов. В: Музыкальная академия, 1998, №1, с. 39-47.
140. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
141. Наместникова И. В. Межкультурные коммуникации в условиях глобализации: проблемы и противоречия. Москва, 2002. 134 с.
142. Рэиляну Л. Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинёв: Штиинца, 1982, с. 96-110.
143. Саяпина И. А. Культура как информационно-коммуникационная система. Краснодар: Кубанский государственный технологический университет, Краснодарский государственный университет культуры и искусств. 2001. 271 с.
144. Селицкий А. Жанр камерной оперы в русской музыке на рубеже XIX-XX веков. Москва, 1981, с. 54-71.
145. Сниткова И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре. (о концептуально структурнызх парадигмах современной музыки). В: Музыка в контексте духовной культуры: сборник трудов, Государственный музыкально педагогический институт имени Гнесиных, Москва,1992. Выпуск 120. с. 8-29.
146. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва: Музыка, 1992. 230 с.
147. Столяр З. Люди и время. Композиторы-евреи в музыкальной культуре Молдовы 30е – 80-е годы XX века. Кишинёв, 2003. 274 с.
148. Сухомлин И. Архетипальность как компонент эстетической ориентации в творчестве Г. Чобану (на примере сочинений „Pentaculus" и „Pentaculus minus"). В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв: Goblin, 1997, с. 138-145.
149. Тараканова Е. Звуковая среда современности. Сборник статей памяти М. Е. Тараканова, редактор-составитель Е. М. Тараканова. Москва: Государственный институт искусствознания, 2012. 520 с.

150. Тараканов М. Фольклор и фоносфера, В: Курьер ЮНЕСКО. 1986. № 5. с. 17.
151. Тараканов М. Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. В: М. Тараканов сборник статей, редактор-составитель Е. Тараканова. Москва, Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. 299 с.
152. Теория современной композиции. ответственный редактор В. С. Ценова. Москва: Музыка, 2007. 624 с
153. Томеску В. Взаимодействие музыкальных культур Востока и Запада. В: Музыкальные культуры народов: традиции и современность. Москва: Советский композитор, 1973, с. 170-178.
154. Флиер А. Культурология для культурологов. Москва: Екатеринбург, 2002. с. 145.
155. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики, (vizitat 16.7.2016, ora 16:44) http://www.kholopov.ru/prdgm.html
156. Холопов Ю. Н. Кризис музыки XX века в ритме циклов истории. В: Ю. Н. Холопов Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры: сборник статей, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва: Государственный институт искусствознания, 2000. с. 275-290.
157. Цукер А. Жанровые мутации в музыке рубежных периодов. В: Искусство на рубеже веков. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория: Гефест, 1999, с.107-124.
158. Чобану-Сухомлин И. Атех или Откровения хазарской принцессы. Персонаж культового романа на молдавской сцене. В: Кодры. 2005, № 3-4, с. 238-256.
159. Шайтанов И. Триада современной компарантивистики: глобализация – интертехст диалог культур. В: Вопросы литературы. 2005, № 6, с. 130-137.
160. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Москва: Советский композитор, 1983.152 с.
161. Шнитке А. Коллаж и полистилистика В: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. Москва: Советский композитор, 1973, с. 47-66.
162. Штокхаузен К. Электронная и инструментальная музыка / К. Штокхаузен; перевод Савенко. В: XX век. Зарубежная музыка: очерки, документы. Выпуск 1. Москва: Музыка, 1995. с. 39.
163. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Книга 2. Москва: Музыка, 1978. 261 с.

În limba engleză

164. Adorno T. Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life. London: Verso, 2005. 251 p.

165. Argyle M. Intercultural communication. In: S. Bochner. Cultures in Contact: Studies in Cross CuItural Interaction. Oxford, New York: Pergamon Press, 1982. p. 172-194.
166. Barker S. Signs of Change: Premodern - Modern – Postmodern. In: Contemporary Studies in Philosophy and Literature, SUNY Press, 1996. 440 p.
167. Banks J. A. Education and Cultural Diversity in the United States. In: A. Fyfe, P. Figueroa, Education for Cultural Diversity: The Challenge for a New Era. London, New York: Routledge, 1993. 335 p.
168. Baumann M. P. Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization. In: The World of Music, vol. 43, No. 2/3, Folk Music in Public Performance Published by: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2001. p. 9-29
169. Bennet M. J. Basic concepts of intercultural communication. Selected readings. Yarmouth ME: Intercultural Press, 1998. 288 p.
170. Bennett A., Taylor J., Woodward I. The Festivalization of Culture. New York: Routledge, 2014. 294 p.
171. Buckinx Boudewijn (1945) http://www.matrix-new-music.be/en/composer/buckinx-boudewijn-1945(vizitat 12.02.2017, ora 16:55)
172. Burnard P., Mackinlay E., Powell K. (coord.) The Routledge International Handbook of Intercultural Arts Research, New York: Routledge, 2016. 508 p.
173. Butt J. Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 330 p.
174. Cage J. Silence: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. 276 p.
175. Childs P. Modernism. New York: Routledge, 2000. 240 p.
176. Cowell H. New Musical Resources. Cambridge: Cambridge University Press. 1996. 196 p.
177. Dahlhaus C. Form in der Neuen Musik, In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, vol. X, ed. E. Thomas, trans. engl. D. Puffett and A. Clayton, Schoenberg and the New Music, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 41-50.
178. Deane R. Living Music in 2004. In: New Music News, February 2004, https://www.cmc.ie/features/living-music-2004, (vizitat 22.02.2014, ora 16:55)
179. Delaert M., Compeers J. Contemporary Music in Flanders II. Leuven, Belgium: MATRIX – New Music Documentation Centre, 2005. 128 p.
180. Delanty G., Giorgi L., Sassatelli M. Festivals and the Cultural Public Sphere. New York: Routlege, 2011. 224 p.

181. Dinescu V. A Report from Chisinau-Moldova: the International Festival of Contemporary Music. In: the ILWC Journal, July 1991, p. 25 http://iawm.org/stef/articles_html/Dinescu_Chisinau.html(vizitat 22.01.2017, ora 19:21)
182. Derrett R. Festivals, events and the destination. In: Yeoman, I. & Robertson, M. (eds.) Festival and Events Management: An International Arts and Culture Perspective. Oxford: Butterworth- Heinemann, 2004, p. 32-52.
183. Feisst S. Toward 'una nota sola: Notes on Giacinto Scelsi's World of Ideas and Piano Music," Liner Notes, Mode Records 143, 2005 http://ds64zzqcnu4aw.cloudfront.net/content/notes/mode/MO143.pdf (vizitat 15.05.2013, ora17:21)
184. Ferry L., Renaut A. French philosophy of the sixties: an essay on antihumanism. Amherst, Mass., London: University of Massachusetts Press, 1990, p. 49-51.
185. Frank S., Roth S. Festivalization and the media: Weimar, culture city of Europe 1999. International Journal of Cultural Policy, 6 (2). p. 219-241.
186. Freeman R. Tanmatras: The Life and Work of Giacinto Scelsi. In: Tempo No. 176, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 8-11.
187. Gann K. One-Note Wonder. New York gets a retrospective of Italy's saintly mystic, Giacinto Scelsi. In: Music Downtown: Writings from the Village Voice, California, London: University of California Press, 2006. p. 196-199.
188. Geertz C. Religion as a cultural system. In: The interpretation of cultures. Selected Essays, New York: Basic Books, 1973[1966]. p. 87-125.
189. Giddens A. From Runaway World: How Globalization is reshaping our lives. In: A. Malaspina (coord.) Critical Perspectives on Globalization. Critical anthologies of nonfiction writing, New York: The Rosen Publishing Group, 2006. 184 p.
190. Giordano C. Affiliation, Exclusion and the National State: „Ethnic Discourses" and Minorities in East Central Europe. In: H.-R. Wicker (ed.) Rethinking Nationalism and Ethnicity. The Struggle for Meaning and Order in Europe. Oxford, New York: Berg, 1997. p. 175-192
191. Gonçalves S., Majhanovich S. (coord) Art and Intercultural Dialogue Comparative and International Education: A Diversity of Voices, Springer, 2016. 285 p.
192. Hassan I. H. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Ohio State University Press, 1987. 288 p.

193. Hassan I. H. From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context, http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm (vizitat 23.12.2016, 16:19)
194. Heathcote A. Sound Structures, Transformations, and Broken Magic: An Interview with Helmut Lachenmann, In: Paddison M., Deliège I., Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives, England, USA: Ashgate Publishing, Ltd., 2010, p. 331-348.
195. Helm E. Music and tomorrow s public: an intercultural surway. International Music Council (Unesco), New York: Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1981, 178 p.
196. Herskovits M. J. Man and his Works: The Science of Cultural Anthropology. New York: Knopf., 1948. 678 p.
197. Heilgendorff S. New Music: from niche to centre stage. https://scilog.fwf.ac.at/en/humanities-and-social-sciences/3186/new-music-from-niche-to-centre-stage (vizitat 31.03.2016, 23:17)
198. Holmes St. Intercultural Communication and Dialogue Process: An Attempt at Clarification and Synthesis. http://www.idm-diversity.org/deu/infothek_holmes_dialogue.html (vizitat 15.03.2016, ora 22:43)
199. Jencks Ch., What is Post-Modernism?. London, New York: Academy Editions St. Martin's Press, 1989. 67 p.
200. Jordan J. Festivalisation of cultural production, In: The Ecology of Culture: Community Engagement, Co-creation, Cross Fertilization, Lecce, Italy: Encatc Book Proceedings, 6th Annual Research Session, 21-23 October 2015, p. 244-255.
201. Kimberlin C. T., Euba A. (coord.) Intercultural Music, vol. 1, London U.K. and Bayreuth African Studies Series, Bayreuth University: E. Breitinger, Bayreuth, Germany 1995, 164 p.
202. Kroeber A. L. and C. Kluckhohn. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions. Peabody Museum, Cambridge, MA., Harvard University Press, Vol. XLVII, Nr. 1. 1952. 448 p.
203. Lazăr L. Communication as defining dimension of culture. In: Acta Universitatis Danubius, No. 1/2008, Galați: Danubius University Publishing House, p. 43-47.
204. Lochhead J., Auner J.(coord.) Postmodern music. Postmodern thought. New York: Routledge, 2013. 350 p. 49.
205. McLachlan J. Why Systems? Composers are afraid of using the basic building blocks of their trade. In: The jurnal of music, published on 2 February 2011. http://journalofmusic.com/focus/why-systems (vizitat 15.03.2016, ora 22:43)
206. Marek G. R. Richard Strauss*:* the life of a non-hero*,* In: Rodda R. E. Richard Strauss Program note originally written for the following performance: National Symphony

Orchestra: Emmanuel Krivine, conductor, Louis Lortie, piano, plays Beethoven December 2-4, 2010

207. Matoba K. Glocal Dialogue - Transformation through transcultural communication. In: Engime Workshop: Communication Across Cultures in Multicultural Cities. 7-8 November 2002, The Hague. p. 1-14.
208. Miranda E. R., Biles J. A. (coord.) Evolutionary Computer Music 1st Edition. London: Springer, XIV, 2007. 259 p.
209. Murail T. Scelsi, De-composer, Contemporary Music Review. Vol. 24, No. 2/3, April/June 2005, Routledge Taylor & Francis Group, p. 173-180.
210. Nattiez J-J. Music and Discource: Toward a Semiology of Music. (Trans. by Carolyn Abbate), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990. 272 p.
211. O'Kelly E. Box office killer? https://www.cmc.ie/features/box-office-killer (vizitat 22.02.2014, ora 16:55)
212. Paddison M., Deliège I., Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives. England, USA: Ashgate Publishing, Ltd., 2010. 386 p.
213. Perotti A. The Case for intercultural Education, Strasburg, 1994. www.worldcat.org/title/case -fo (vizitat 13.01.2012, ora 19:00)
214. Reish G. N. Una nota sola: Giacinto Scelsi and the genesis of music on a single note. In: Journal of Musicological Research, Vol. 25, No. 2, Routledge Taylor & Francis Group, LLC, 2006. p. 149-189.
215. Remortel K., Wouters M. P. (coord.), Guide to contemporary music in Flanders. second edition, Brussels, Belgium: Flanders Music Centre, 2008. p. 14.
216. Rey M. (ed) Une pédagogie interculturelle. Actes des journées de formation d'enseignants. Berne: Commission Nationale Suisse pour l'UNESCO, 1984, 137 p.
217. Richerson P. J., Boyd R., Not by Genes Alone: How Culture Transformed Human Evolution. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2005. 342 p.
218. Robinson R. Music festivals and the politics of participation. England: Ashgate Publishing Limited, 2015. 208 p.
219. Ronström O. Festivalisation: what a festival says - and does. Reflections over festivals and festivalisation. In: International colloquium "Sing a simple song", on representation, exploitation, transmission and invention of cultures in the context of world music festivals. Neuchâtel, Switzerland, 15-16 September, Visby: Gotland University, 2011. p. 1-10.
220. Ross A. The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007. 640 p.

221. Ross A. Giacinto Scelsi "The Messenger". In: The New Yorker, November 21, 2005. http://www.therestisnoise.com/2005/11/giacinto_scelsi.html (vizitat 14.05.2013, ora13:45)
222. Ryan J. J. Music in independent Irelend since 1921, In: J. R. Hill. A New History of Ireland. Vol. VII: Ireland, 1921-84, Oxford: Oxford Univ. Press, 2010. 621 p.
223. Scelsi G., Michela M. Giacinto Scelsi: (Ohne Titel), In: Perspectives of New Music, Vol. 22, No. 1/2 (Autumn, 1983 - Summer, 1984), Seattle, WA: Perspectives of New Music, Inc, 1984. p. 265-272
224. Schönberg A. Consonance and dissonance. In: Schönberg A. Theory of harmony (translate by Roy. E. Carter). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1983. p. 18-22
225. Schoenberg A., Stein L. (ed.) Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg (first appears in Opinion or Insight essay 1926), trans. by Leo Black, University of California Press, 1975. 559 p.
226. Schoenberg A. "my Evolution" musical quoterly, XXXVIII, No. 4, October, 1952, p. 524-525
227. Schönberg A. Theory of harmony (translate by Roy. E. Carter). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1983, 440 p.
228. Shweder R. A., Sullivan M. A. The semiotic subject of cultural psychology. In: L. A. Pervin (ed.), Handbook of personality theory and research. New York: Guilford Press, 1990, p. 399-416.
229. Taylor Ch. Multiculturalisme: différence et démocratie, Paris: Aubier, 1994. 142 p.
230. Torch C. In-between spaces. In: On Entrepreneurship and Education in Cultural Life, 15th Annual Conference in Western Sweden, 2008. 120 p.
231. Tylor E. B. Primitive Culture: Researches in the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom. London: John Murray. Vol. I, 1871. 453 p.
232. Utz C. (Editor), Lau F. (coord.) Vocal Music and Contemporary Identities: Unlimited Voices in East Asia and the West. New York, London: Routledge, 2013. 340 p.
233. Yoshikawa M. The Double-Swing Model of Intercultural Communication between the East and the West. In: Kincaid L. (eds.), Communication Theory: Eastern and Western Perspectives. New York: Academic Press, 1987, 319-329 p.
234. Zabel I., Spanjol I. (ed.), Contemporary Art Theory. In: The Documents series 8, published by JRP Ringier, Les presses du réel & ERSTE Foundation, Moderna galerija, Igor Zabel Association, 2013. 302 p.

În limba franceză

235. Autissier Anne-Marie, L'Europe des festivals: de Zagreb à Edinburg, points de vue croisés, Editions De L'attribut, 2008, 228 p.

236. Castanet P. A. Giacinto Scelsi et l'orient: vers une archéologie du sonore. In: Bouët J., Solomos M. (coord.), Musique et globalisation: Musicologie-ethnmusicologie, Paris: L'Harmattan, 2011. p. 121-138.
237. Dasen P. R., Perregaux C. Pourquoi des approches interculturelles en sciences de l'éducation? Raisons éducatives, Paris, Brussels: De Boeck Université, 2002. 305 p.
238. Chevalier J. Education interculturelle: concepts clé et éléments métodologiques. In: Education interculturelle dans les communautés multiehniques. C. Rus, O. Bota (coord.), l'Institut Interculturel de Timişoara. Programme des Mesures de Confiance du Conseil de l'Europe. Timişoara: Imprimeria Mirton, 2003. p. 19-37.
239. Deliège C. Cinquante ans de modernité musicale: De Darmstadt à l'IRCAM, contribution historiographique à une musicologie critique, Editions Mardaga; Édition: 2e édition, 2003, 1025 p.
240. Diderot D. Passions, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des Métiers. Vol. 12, Paris, 1765, p.142-146.
241. Education interculturelle dans les communautes multiehniques. l'Iinstitut Interculturel de Timişoara. Programme des Mesures de Confiance du Conseil de l'Europe. Timişoara: Imprimeria Mirton, 2003. 126 p.
242. Habermas J. Theorie de l'agir communicationnel. Paris: Ed. Fayard, 1987. 480 p.
243. Laville Y. Festivalisation?. Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 27|2014, mis en ligne le 14 novembre 2014, consulté le 21 mars 2016. http://ethnomusicologie.revues.org/2158
244. Ronström O. Festivals et festivalisations, Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 27, Fesivalisation(s) 2014, mis en ligne le 14 novembre 2016, consulté le 21 mars 2016. http://ethnomusicologie.revues.org/2159-47

În limba italiană

245. Halbreich H. Analisi di Konx-Om-Pax. In: Giacinto Scelsi. Pierre Albert Castanet, Nicola Cisternino (coord.), Viaggio al centro del suono, La Spezia, Luna Editore, 2001.

Siteografie

246. http://www.ericarts.org/web/index.php (vizitat16.08.2015, ora 19:45)
247. http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/concept_EN.asp#P30_3374 (vizitat 17.08.2015, ora 20:20)
248. Convenţiile Uniunii Europene, Consiliului Europei şi a Naţiunilor Unite cu privire la DI

www.interculturaldialogue.eu/web/icd-conventions-un.php, http://www.interculturaldialogue.eu/web/icd-conventions-eu.php, http://www.interculturaldialogue.eu/web/icd-conventions-coe.php (vizitate 16.08.2015, ora 20:23)

249. www.mc.gov.md/ro/content/documente-de-politici (vizitat 17.08.2015, ora 20:07)
250. European Arts Festivals strenghtening cultural diversity https://ec.europa.eu/research/social-sciences/pdf/policy_reviews/euro-festival-report_en.pdf (vizitat 12.01.2016, ora 17:53)
251. Festivalization as a Creative City Strategy http://cercles.vtlseurope.com:8098/arxius/pdf/E140137.pdf (vizitat 2.01.2016, ora 18:06)
252. In memoriam Alvaro Celso Guimarães (13/04/1956 - 23/06/2009), Lucien Posman http://www.oorgetuige.be/archive/2009/06/27/in-memoriam-alvaro-celso-guimaraes-13-04-1956-23-06-2009.html (vizitat 12.09.2011, ora 1:18)
253. Dicţionarul explicativ al limbii române 2009 https://dexonline.ro/definitie/patimi (vizitat 25.01.2016, ora 21:07)
254. Centrul de Muzică Interculturală şi Arte / Centre for Intercultural Musicology at Churchill College CIMACC http://www.pitt.edu/~aeuba/CIMACC/CIMACC.html (vizitat 15.01.2017, ora 14:25)

Alte surse

255. Formarea cadrelor didactice din învăţământul dedicat copiilor emigranţi Consiliul Europei, 1984.
256. Repertoire des institutions d'études interculturelle, UNESCO Paris, 1984.
257. Sharing Diversity, National Approaches to Intercultural Dialogue in Europe, Study for the European Commission, 2008. 154 p.
258. Viziuni de viitor: politica culturală a Republicii Moldova de la schimbări la viabilitate, responsabilă de ediție V. Tcacenco. Chişinău: ARC, 2009. 160 p.
259. Caietul de program al SIMN, 2004.
260. Ortiz W. Musical Snobism, World New Music Magazine, a publication of the International Society for Contemporary Music ISCM, Nr. 6, Cologne/Koln, 1996.
261. http://compozitorii.blogspot.md/2009/01/balada-micului-producator-de-avioane.html

ANEXE

Compozitori moldoveni şi creaţii sonorizate în cadrul FIZMN (1991-2016)

INDEX

Afanasiev M. Muzică electronică (1996), Concert de muzică de studiou *Iluziile Timpului* (2012)

Barbas V. *Cântec de leagăn* (2005), *Genesis* (2010), *Remembering* pentru flaut şi marimba (2014)

Băluță A. *Înconjurat de Gânduri* pentru pian (2013)

Beleaev V. *Cvartet* (1994), *Duo* pentru vioară şi vibrafon (1995), *Adio* (1996), *Axa* (2000), *Ostinato* pentru pian (2000, 2005), *String Quartet Nr. 2* (2001, 2013), *Axis* (2002), *Violono solo* (2003, 2010), *Cântec de leagăn pentru inimă* (2005), *Axis* (2006)*, Răzășeasca* (2009), *Fantasia-Expromptus* (2010), *Zîna Viselor* (2012), *Statu-Palmă-Barbă-Cot* pentru pian (2012), *Burlesca* pentru pian (2012), *Ostinato* pentru pian (2012), *Passion-XXI* (2013), *Muzica* pentru corzi şi glockenspiel (Axis II), (2014), *Compoziție* nr. 2, *Concert* pentru un compozitor, ciclu instrumental (2015), Cvartet Nr. 3, I. Entrata II. Compoziția nr.3 III. Final (2016)

Belevac S. *Topospheres* (2010)

Bojoncă A. *Trio* pentru instrumente de coarde, flaut şi trompetă (1995), *Tension I* /sincrofonie/ (1996)

Buzilă S. *Imnul Heruvimilor* din Liturghia nr. 2 Îngerul a strigat (1995), Sonata *Trei Grații* după S. Botticelli (1996), *În Memoriam…*(1996)

Burlea V. *Monologuri latente* pe vers. de V. Druc pentru mezzo-soprano şi pian (1995, 2014, 2015), *Muzică electronică* (1996), *Existență (I-Labirint, II-Umbre)* (2000, 2009), *Suita pentru orchestra de corzi* (2001), *...For piano* (2006, 2011), *Suita în cinci părți* (2007, 2015), *Şi va fi atît de simplu* (2010), *Cândva demult…, La iarmaroc* pentru flaut baroc şi pian (2010), *Şapte strofe arhaice* pentru vioară şi violă (2011), *Brâul lui Amihalachioae* fantezie pentru două piane (2012, 2013), *Involuție* pentru pian (2012), *Fantezie in C* pentru violoncel (2012), *Trei preludii* pentru pian (2013), *Preludiu, Iartă-mă, Răzășeasca* pentru pian (2013), *Adjem Tarab.* Tablouri Orchestrale pe melodii de D. Cantemir (2014), *Spirit of unseen* (2016), *Rituri şi dansuri telurice* I. Rumeondra II. Cornul lunii III. Călușul (2016)

Chise L. *Tăcere*, vers. M. Eminescu, *Când amintirile*, vers. M. Eminescu, Diptic (2005), Fantezie pentru pian (2008), *Echoes* pentru clarinet, cvartet de coarde şi trianglu (2008), *Fantezie* pentru clarinet şi pian (2009, 2014), *Concert* pentru clarinet şi orchestră *(2011), Mosaics* pentru tubă şi pian *(2013), Danube Insights (2013)*

Ciobanu Gh. Simfonia *Sub Soare şi sub stele* (1991), *Quintet* pentru alămuri (1991), *Trio* (1992), *Cântări calofonice* pentru orgă (1992), *A noua lună în cer* după poezia clasică chineză pentru mezzo-soprano, corn englez şi percuție (1993), *Un pendul imens într-un peisaj de vară* (1994), *Pentaculus* (1995, 1996), *Din cântece şi dansuri ale lunii melancolice* (1995, 2000, 2001, 2002), *Jalea miresei* (1995), *Simboluri triste* (1996)*, Studii sonore* (1996), *Moment Bacovian* (1999), *Sound etudes* I, II (2000), *Uno viaggio immagginario* (2001), *Păsările şi apa.* tablouri simfonice din balet (2001, 2002, 2006), *Simboluri triste* (2002), Două proteste pentru percuție din ciclu ”mail.md” I Protestul zilei întâi, II Rock-protest (2002)*, De sonata meditor* (2003), *Revelația* întâia din monoopera *Ateh, sau revelațiile principesei kazare* (2004), Sound etude IV *De Dincolo* (From overthere) vers. T. Vasilcău (2003, 2004), Monoopera *Ateh, sau revelațiile prințesei khazare* (2005), *Semne reflectate pe cer, Codul Enescu* (2007), *Semne* (2008), *Spatium sonans* (2009), *Capriccio* (2009), *Briza latitudinilor Sudice* (2010), *Concert* pentru marimba şi orchestră (2010), *Tatăl Nostru* (2010), *Jalea Miresei* (2010), *Natură statică cu flori, melodii şi armonii* pentru pian (2011), *Entrée şi Dans cu focuri pe zăpadă* din Suita *Riturile Primăverii* (2012, 2013), *De sonata meditor* pentru pian (2012), *Moment Bacovian* pentru pian şi orchestră (2013), *Briza latitudinilor*

Sudice pentru marimba şi orchestră (2013), *Oda devenirii* pentru cor şi orchestră, vers. Dumitru Matcovschi (2013), *Codul Enescu*, pentru orchestră de coarde (2013) Simfonia *Sub Soare şi stele* (2013), *De sonata meditor* (2013), *To philharmonic public of Chişinau* (2013), *Peisaj* pentru pian (2013), *Après un lecture* 1. Poem postmodern 2. Poem rap, vers. E. Galaicu-Păun (2014, 2015), *The Signs* nr. 2 (2014), *Una cancion que no fue cantada y La ultima serenada de Juan Carlos O.*(2015), *Glance behind the curtain/Glance for a curtain* (2016), *Momente.* Concert pentru vioară şi orchestră simfonică (2016)

Chiriac T. *Legenda Ciocîrliei* pentru orchestră şi declamator (1991), *Tatăl Nostru* (1995)

Ciolac N. *Tatăl Nostru* din *Liturghie* (2003), *Slăvit să fie Domnul* din *Liturghie* (2003), *Bagatele* (2006), *Preludii-reminiscenţe* (2007), *Două piese* pentru pian (2009), *Cântul dragostei victorioase* pentru pian (2011), *Catrene* din poemul *Ioan Damaschin* (2012)

Ciolac V. *Sonata* pentru vioară şi pian (1991), *Liturghie Sfântului Ioan Gură-de-Aur* (1994), *Requiem* pentru cor de femei (1995), *Ave Maria* (2000), *Psalmodia* (2001, 2012), *Laudate Dominum* (2001, 2003, 2010), *Memoria* (2002), *Magnificat* (2003), *Miserere* (2003), *Le tombeau* (2004), *Sonatina* pentru fagot şi pian (2005), *Luttuoso, Capriciu* (2007), *Salve Regina* (2007, 2010), *Patru sonete* pentru bas şi pian, vers. Lope de Vega (2011), *Dialoguri* pentru vioară şi violoncel (2011), *Folia* (2011), *Sonată* pentru vioară şi pian (2012), *Două preludii* pentru pian (2013), *Poem festiv* pentru vioară, violoncel şi orchestră (2013), *Legenda buciumului* (2014), *Concert* pentru pian şi orchestră (2015)

Ciubuc L. *Triptic* (2008), *Syntonii* pentru cvintet de suflători (2009), *Fantasme câmpestre* (2015), *Periplus* (2016)

Colsa M. *Târziu de toamnă* (1995)

Cornogolub O. *Trio* (2005), *Singurătatea cerurilor*, vers. A. Gribeniuc, *Suita Spaniolă*, vers. F. G. Lorca (2007)

Cuzmina G. *Quartet* de coarde (1993), *Trio* pentru oboi, vioară şi pian (1994), *Cvintet* de alămuri (1995), *Să fim Sfinţi în toate fapturile noastre* (2010), *Piese* pentru clopoţei (2003), *Cu rugămintea pe buze*… pentru 2 viole (2011)

Denova A. *Rapsodie bulgară* pentru pian (2012)

Dânga V. *Fantezia pe teme de Chick-Korea* (2005)

Dobrinescu I. *Cvartet* (*1991), Sonata* pentru pian (1994)

Doga E. *Dorinţa* (2003)

Doni V. *Trio* (1991)

Dubosarschi B. *Sonata* pentru clarinet şi violoncel (1993), *Burlesca* pentru 8 clarinete (1994), *Sonata* pentru pian (1994), *Sonata* pentru vioară şi pian (2000), *Patru tablouri* (2001), *Piesă de concert* (2003), *Metamorfoze* pentru xilofon şi marimba (2005), *Cvartet de coarde nr. 3, Partita* pentru nai şi orchestră (2007), *O seară minunată* (2008, 2009), *Konzertsctuck* pentru vioară şi pian (2009, 2013), *Burlesca* pentru vioară şi pian (2009, 2013), *Simfonia camerală* (2010), *Patru piese* pentru vioară şi pian (2010), *Recital şi Toccata* pentru violă şi pian (2011), *Capriccio* pentru vioară şi corn (2012), *Sonata* pentru violoncel solo (2013), *Cvartetul de coarde* nr. 4 (2014)

Duhaterova T. *Piesă* pentru vioară, *Romanţă* pe vers. A. Ahmatova, Cvintet pentru cvartet de coarde şi pian (2007), *Cvintet* (2008)

Fiştic E. *Nu vorbi* ciclu vocal, vers. Gh. Covalgi (1991), *Ţintuită*…pe vers. de M. Ţvetaeva pentru cor şi ansamblu instrumental (1995), *Dispoziţii* (2003), *Miraj* piese pentru pian (2004), *Concerto-Scherzo* (2005)

Feodorova A. *Sonată* pentru pian (1991), *Arcanul* pentru orgă (1993), *Sonata* pentru pian (2014)

Gămurari P. *Trio* pentru violă, cello şi pian (2014), *Tablouri simfonice* (2015), *Archaica* (2015)

Gogu Iu. *Priveşte înapoi* (1994), *Sextet* (1995), *Respiraţia florilor* (1996), *Grădina nocturnă* (1996), *Sensus* (2000), *Stelele ochilor* (2001), *Aras* pentru vioară şi pian (2015)

Gondiu L. *Unde eşti, bade Mihai* (2000), *Rurale* (2001), *Sonata* pentru violoncel (2002), *Simfodoina* (2003), *Bicordie* pentru ansamblul instrumental (2004), *Mica tornadă* (2007), *Fitze* (2010), *Sonată* pentru violoncel (2012)

Gurov L. *Rahmaniana* (2010)

Iachimciuc I. *Sonata pentru vioară* (2003), *Dealuri şi văi* pentru clarinet, vioară şi pian (2006), *Ar trebui* (There should be) (2004), *Wind Mill*, variations for chamber orchestra (2007), *Ciclu de piese* (2008), *In Haydn' s steps* (2010), *În grădina lui Ion* pentru clarinet şi pian (2011), *Through flowers* pentru marimba (2013)

Kiţenko D. *Deprofundis* (1991), *Simfonia Nr.2* (1992), *Exodus* (1994), *Concert* pentru violoncel şi orchestră (1994), *Simfonia Nr.3* (1995) *Şase duete (*1996), *Simfonia aşteptării* (1999, 2001, 2002), *Concerto for Ars Poetica* (2000), *Trinitatea lupului* (2000), *Fanfare* (2001), *Trio* (2006), *Simfonia nr. 5* (2007)

Kolsa M *Variaţiuni* pentru pian (2011), *Memory* (2011), *Codrule, codruţule*…, vers. M. Eminescu pentru cor a cappella (2012)

Kolodub L. *Simfonia Nr.3* (1993)?

Kopîtman M. *Cantus II*? (1993)

Lazarencu A. *Explorări vitale* pentru ansamblu instrumental (2009), *Interacţiuni* (2010), *Aspirations et tendances* (2011), *Privind spre înălţimi* (2015), *Flashes* (2015)

Lobel S. *Simfonia* Nr.1 (2000)

Ansamblul Life Model (jazz) Clouds, Baby elephant (A. Zavalii), Sphinx (V. Ostrouhov), Syberian song, Seven pieces, Ahidden way (D. Sergheev), Dreams (A. Zavalii)

Lîsoi S. *Lieduri* pe vers. de M. Eminescu pentru voce şi pian (1992)

Lungu S. *Rapsodie* pentru taragot solo (1992), *Suita cameralã* pentru 4 viori (1993), *Sonata-fantezie* pentru taragot (1995), *Dmitrie Cantemir* fragmente (2003)

Luxemburg A. *Suită* pentru cvartet de coarde (2011), Suita *Bluesis* (2014)

Macovei I. Suită?(1993), *Bahiana* pentru cvartet de coarde (1995), *Suita de colinde* (2003)

Macovei S. *Buratino* (1991)?

Mamot Eu. *Mi-ar fi deajuns*, vers. Steliana Gramma (2011), *Foicică doi bujori*, versuri populare pentru soprano şi pian (2011), *Concertino* pentru 2 piane (2011), *Dragostea şi doina păcii* pentru voce şi pian, vers. Grigore Vieru (2013)

Malanețchi M. *Sonată* pentru violoncel (2009), *Unravel the moment* (2010)

Medvedy V. *Nocturne* pentru violă şi pian (2015)

Mosiiciuc V. *Ploiţa. Furtuna* (2005), *Variaţiuni pe o temă de Mozart* (2007), *A piaccere* pentru opt instrumentişti (2008), *Sonată* pentru violoncel şi pian (2009), *The circles* (2011), *La Danza Impulsiva* pentru helder tenor (2015), *Jocul umbrelor* pentru helder tenor (2016)

Mulear A. *Sonata* pentru pian (1994), *Simfonietta (2003)*

Mustea Gh. *Concert Nr.1* pentru orchestră (1991), *Fantezie-capriciu* (1993), *Fantezie* pentru orchestră de coarde (1992), *Lumineze Stelele* madrigal (2003)*, Sonet* (2003), *Monologul lui Ştefan cel Mare (2003, 2004), Scena ospăţului* din opera *„Alexandru Lăpuşneanu" (2003), Dansuri ţăranilor* din *„Ştefan cel Mare"* (2005), *Dans bărbătesc* (2006), *Monodie* pentru ţambal solo (2006), *Ruga,* vers. de Galina Furdui (2009), *Popas în Codru, Joc haiducesc* pentru pian (2011), *Aria Mariei* din opera *„Ştefan cel Mare"* (2012)*, De ce-ai dat Doamne*? pentru bas şi pian, vers. Grigore Vieru (2012), *Melodie, Umorescă* pentru pian (2013), *Aria Mariei-Voichiţa* din opera *„Ştefan cel Mare"* (2013, 2014)

Neaga Gh. *Cvartetul* Nr. 2, (1992), *Sonata* Nr. 2 pentru vioară şi pian (1992), *Ciclul vocal* pe vers. de M. Eminescu (1992), *Suita* pentru cvintetul de alămuri (1992), *3 Vocalize* pentru voce şi orchestră de cameră (1992), *2 Mişcări* din suita pentru violoncel şi pian (1992), *Inima* ciclu vocal pe vers. de Gh. Dimitriu pentru soprano, vioară şi pian (1993), Ciclu vocal *Credinţă* (1994), *Piesă de concert* (1995), *Suita* Nr. 1 (2003) *Bach pentru toate timpurile* (2006), *Miniatură* (2009)

Neaga Şt. *Nistru* poem simfonic (2000), *Fantezie moldovenească* (2014)

Negruţa O. *Nocturn şi Expromt (2004), Concerto per clarinetto* (2003), *Trio* pentru vioară, violoncel şi pian*, Două piese* pentru pian*, Sextet* de clarinete*, Concert* pentru vioară şi orchestră*, Concert* pentru vibrafon şi orchestră*, Concert* pentru clarinet şi orchestră*, Concert* pentru saxofon şi orchestră (2005), *Concert* pentru violă, violoncel şi orchestră (2010), *Baladă* pentru pian (2011), *Improvizaţie* pentru clarinet solo (2011), *Concert* pentru corn şi orchestră (2012), *Concertino* pentru doi corni şi pian (2013), *Vocaliză, Scherzo* pentru pian (2013)

Orban G. *Ave Maria* (2003)

Palymski O. *Passacaglia pentru 12* (1994), *Percepţie pentru 12* (1995), *Duo* (1996), *Simfonia Fumuri* (1996), *Cvartet* (1996), *Physica* (2000), *Muzica pentru sine* (2001), Muzică pentru Ars Poetica şi orchestra de cameră (2002), *Veritatis Absolutae* (2003), Ultimum Verbum (2003), *Suffering* (2003), *Nullus Doloris Sensus* II (2004, 2008), *Sacrificiu* (2004), *Intermundium* (2004, 2005), *Environments of soul* (2006), *Două piese pentru 7 instrumente, Răsărit de lună* (2005, 2007), *Pacificare* (2008), *Cvintet* (2009), *M. – Diptych (I-Bourdons, II – Isometry)* (2010), *Estrangement*, *Achievment* pentru ansamblul de cameră (2010), *Miniatures for ensemble* (2011), *In Cursu Ad Intellectum Supremae Ideae Vitae* (2011), Cantata *„Esenţa Cuvintelor" I. Idea, II. Limbaj, III. Cuvânt* (2012), *Lumi* (2012), *Astromusic I* (2013), *Manifestation forms of absolute force I. Metaphysics, II. Lifeforce, III. Consciousness, IV. Divine Presens* (2014), *Don Quijote Poem* (2014), *Energetix pf the world* (2015), *Trio* (2015), *Trei piese* pentru ansamblul de cameră *I. World of spirit, II. Dualism, III. Enlightenment* (2016)

Pâslari S. *Incantation* pentru saxofon tenor si pian (2003), *Musica Concertata* pentru orchestra simfonică (*2004), Flautul lui Marcyas* pentru flaut (2005), *Serbările Moldovei* pentru cvartet de saxofoane (2006), *Trei cântece populare moldoveneşti* pentru pian (2007), *Cvartet de coarde* (2008), *Sainte* pentru 2 flaute (2009), *Cine merge tot pe drum* pentru flaut, vibrafon, vioară, violoncel (2009, 2014), *Colinde* pentru cor mixt a cappella, *Doina haiducului* pentru de cor bărbati a cappella (2010), *Vânătoreasca* pentru cvartet de saxafoane (2011), *Elegy* pentru clarinet şi pian (2011), *Les Cantilenes* pentru pian (2012), *Lângă malul Dunării* pentru flaut şi pian (2013), Trei portrete muzicale (Chopin, Skriabin, Rachmaninov) (2013), *Prince of Moldavia* pentru orchestra simfonică (2015), *Aeolian Harp* pentru vibrofon si saxofon soprano (2016)

Pentiuhova O. Kha (2003)

Poleacov V. *Simfonia Nr.V* (2003), *Vocaliză* pentru vioară şi pian (2009, 2013)

Procopciuc D-C. *Neige* pentru flaut şi pian (2012), *La Romanesca* pentru vioară şi pian (2013)

Rivilis P. *Unisonuri* (1992), *Burdonuri* (1992), *Bach-Ciacona* (1992), *Sonata* pentru pian (1993, 1996) *Stihira* pentru orchestră (1996), *Dansuri simfonice* (2016)

Rojcovscaia N. *Fantezie-Septet* (2008)*, Communicating Worlds* for ensemble (2009), *Enlightenment* (2011)

Rotaru V. *Quartet* de coarde (1993), *Muzică Concertantă* pentru 11 instrumente (1994), *Trio* pentru vioară, violă şi violoncel (1995), *Peisaje* (1996), *Muzică* pentru vioară şi pian în două mişcări (2000), *Suita Simpla* (2001), *Note de Toamnă* (2001), *Improvizaţie* (2001), *Cinci novelete pe o singură temă* pentru pian (2002, 2005), *Concert Rapsodie* pentru pian şi orchestra de coarde (2003), *Ino* (2003), *Ino II* (2004), *Largo şi Allegro*, *Sonata* pentru fagot şi pian (2006), *Variaţiuni* (2009)*, Cinci Piese* pentru pian (2009), *Suita Retrospective* (2009)

Roşca S. *Simfonia în C* (2006)*, Variaţiuni* (2007), *Trio* (2008), *Trei Preludii* pentru pian (2009), *Dreams* (2015)

Rusnac C. *Preludiu* (2009)

Rusu L. *Dansul Frunzelor* pentru cvartetul de coarde (2013)

Rusu P. *Ludus Fistula* (1993), ? *Sonata* pentru pian (1994), *Sonata* pentru violă şi pian (2007)

Slivinschi V. *Studiu Expromt* (2004), *Studiu-Impromptu* pentru pian (2013)

Şova O. *Sonată* pentru clarinet şi pian (2009), *Termiţia* (2010)

Spătaru C. *Cvartet* (2011)*, Gânduri* pentru orchestră de cameră şi pian (2012)

Şumilov A. Blues (2005)

Stârcea M. *Quintet* pentru coarde şi pian (1991), *Trio* (1991), *Trio* pentru saxofon alto, violoncel şi pian (1992), *Suita* camerală (1993), *Trio* pentru vioară, pian şi contrabas (1994), *Trio* pentru clarinet, violă şi pian (1995), *Muzică electronică* (1996), *Dans straniu* (2003), *Uvertură* (2006), *Şapte piese* pentru pian (2013), *Suită* pentru orchestră de cameră (2015)

Stârcea A. *Preludiu* (2014)

Ştefaneţ A. *Piesă* pentru cvartet de coarde (2006), *Două studii folclorice* pentru violă solo (2013)

Ştefârţă V. *Primăvara în Orient* pentru două acordeoane (2012)

Ştirbu L. *Sonata* pentru pian (2002), *Toccata* (2009), *Toccata* pentru pian (2011), *Mannisch* pentru pian (2013), *Concert* pentru pian şi orchestră (2015)

Strezev A. *Improvizaţie* (2010)

Tcaci Z. *3 Dispoziţii* (1992), *5 peşrevuri de D. Cantemir* pentru cvartet de coarde (1992), *Iad-Vaşem* pentru voce şi ansamblu de solişti (1993), *Meditaţie* (1993), *Ceai Stelar* ciclu vocal (1994), *Trei romanţe* pe versuri de M. Metleaeva pentru soprano şi pian (1995), *Monologul mamei* (1996), *Ciclu vocal* pe versuri de L. Berinschi şi M. Lemster (2000), *Doina la Fluier* (2000), Simfonia *„Panopticum”* (2001), Concert pentru pian şi orchestră (2002, 2015), *Din poeţii Moldovei* (2003), *De Profundis* (2003), *Soare de toamnă, ciclu vocal pe versuri de A. Roşca* (2004), *Sonata* pentru oboi şi pian (2004), *Sonata* pentru pian (2004), *Ţie* vers. A. Roşca, *Sonata* pentru vioară şi pian (2005), *Preludiu* pentru vioară şi pian (2011), *Kadiş* pentru tenor şi pian (2013), *Iad-Va-Şem* (2013), *Melodia* pentru vioară şi pian (2013)

Ţepcolenco C. Cvartet *Proslăvirea celor 4 stihii* (1991), *Joc de cărţi* pentru clarinet, violoncel, pian şi percuţie (1993)

Timofeev A. *Ancore* pentru vioară solo (2015)

Țibulschi I. *Maica Domnului* pe vers. de G. Vieru, *Cântec de leagăn* pe vers. de G. Vieru (1995), *Zboară Vântule* pe vers. de G. Vieru (1995)

Trigon *Șchiopătata* (2003), *Doina* (2003), *Burlesc* (2003), Balada *Big Ivo* (2003), *Sîrba Jandarmilor* (2003), *Ciocîrlia* (2003), *Dodă* (2003), *Căluşarii* (2003), Hăulita (2003)

Ungur M. *Cvintet* (2008), *Trei piese* pentru cvintet de suflători (2011)

Vinicenco M. *Trio* pentru flaut, contrabas și pian (2011)

Vrabie G. *Sonata* pentru violoncel şi pian (2007)

Zagorschi V. *Simfonia Nr. 2* (1993, 2001), *Sonata* pentru vioară (1994), *Stanțe* (1999), *Diafonii* (2000), *Burlescă* pentru pian (2002), Suita din simfonia-balet *„Răspântie”* (2003), *Sonata* pentru vioară solo (2003, 2011, 2014), *Sonata* pentru vioară și pian (2004), Două dansuri din baletul „*Zorile”*, *Stanțe*, Cantata *Cine scutură roua* (2005), *Cvartet nr. 2* (2008), *Fantezie* pentru pian (2012)

Zapesca V. *Giocoso, Viscol* (2007), *Sextet* (2008), *Surmenaj* pe vers. de Saşa Ciornîi (2011), *Cântec de leagăn* (2009)

Zgureanu T. *Alleluia* (1995, 1996), *Peisaj de iarnă* pe vers. de E. Loteanu (1995), *Clopote astrale* (1995), *Reminiscența* (1995) *Oratoriul Psalmilor* (1996), *Răsai asupra mea, lumină lină* (2000), *Noaptea Sfântului Andrei* (2001), *Lumină din lumină*, poem simfonic (2002), *Monolog pentru maica Maria* (2003), *Aria Ninvanei* din opera *Decebal* (2003), *Slăvită fii, Marie* (2003), *Mărirea Burebista* (2003, 2011), *Patru lieduri*, vers. M. Eminescu (2005), *Elegie* pentru violoncel şi pian (2006), *Concert* pentru nai şi orchestră (2007, 2009), Oratoriu *Proorocul David,* (2008), *Miniaturi corale* (2009), Simfonia *Eminescu* (2009), Fragmente din opera *Decebal* (2009), *Contraste* (2010), *Concert* pentru saxofon și orchestră (2012)

ARS POETICA

Profil repertorial în cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*

25 de ani de activitate

1991-2016

Ani	**Compozitori**	**Creații** **prima audiţie**prima audiţie absolută*
1991	Fondarea Ansamblului de muzică contemporană *Ars Poetica*	
1992	Ghenadie Ciobanu Costin Cazaban (România-Franța) Zlata Tcaci Gonzales L. Osfaldo Antonia (Venezuela) Dmitrii Kițenko	*Trio* *Intersecţii,* cvartet *Natură moartă cu instrumente şi compozitori*, cvintet *3 dispoziţii* *Sextet* *Simfonia nr.2*
Locație	*Sala cu Orgă, 5 aprilie 1992, ora 16:00*	
1993	Reorganizarea şi definitivarea Ansamblului *Ars Poetica* într-o componenţă stabilă	
1994 *Concert cameral*	Arne Mellnas (Suedia) Peteris Vasks (Letonia) Rob Waring (Norvegia) Iulian Gogu Erhard Karkoschka (Germania) Oleg Palymski Ghenadie Ciobanu	*Gardens* *Cvintet* *Concerto* for vibraphone and chamber ensemble *Priveşte înapoi* *Blassergedichte* *Passacaglia pentru 12* *Un pendul imens într-un peisaj de vară*
Locație	*Sala cu Orgă, Joi, 7 aprilie 1994, orele 19:00*	
Concert cameral	Eve Duncan (Australia) Vladimir Rotaru Galina Kuzmina Dmitrii Kițenko	*Oceanic-cvartet* *Muzica concetantă pentru 11 instrumente* *Trio pentru oboi, vioară şi pian* *Exodus*
Locație	*Sala cu Orgă, Vineri, 8 aprilie 1994, orele 16:00*	
1995 *Concert cameral*	Alexandr Shchetinsky (Ucraina) Dmitry Capyrin (Rusia) David Morris (Irlanda) Ian Wilson (Irlanda) Oleg Palymski Iulian Gogu	*Lamento* pentru ansamblu de cameră *Muzică din tăcere* pentru ansamblu de cameră *In the Presence of the Goat* *…and flowers fall…(1990)* *Percepţie pentru 12* *Sextet*
Locație	*Sala cu Orgă, Miercuri, 5 aprilie, ora 16:00*	
Concert cameral din creaţiile compozitorilor	Donald Hurley John McLachlan	*Esprit (1993)* *Frieze (1993)*

din Irlanda		
Locaţie	*Sala cu Orgă, Sâmbătă, 8 aprilie, ora 18:00*	
Concert cameral din creaţiile compozitorilor din Republica Moldova	Ghenadie Ciobanu Ion Macovei Gheorghe Neaga	*Din Cîntecele şi dansurile lunii melancolice* pentru corn englez *Bahiana* pentru cvartet de coarde *Piesa de concert*
Locaţie	*Sala cu Orgă, Joi, 6 aprilie, ora 16:00*	
1996 *Concert cameral*	Iulian Gogu Oleg Palymski Ghenadie Ciobanu Filip Peres (Portugalia) Niels Viggo Bentyon (Danemarca) Serafim Buzilă Dmitrii Kiţenko Vladimir Beleaev	*Respiraţia florilor* *Aşteptare* *Duo* *Pentaculus* *Figuracoes I* *Cvintet* *Sonata Trei graţii după S. Botticelli* *Şase duete* *În memoriam...*
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Luni, 23 septembrie, ora 18:00*	
Concert cameral	Alexandr Shchetinsky (Ucraina) Dmitry Capyrin (Rusia) David Morris (Irlanda) Ian Wilson (Irlanda) Oleg Palymski Iulian Gogu	*Lamento* pentru ansamblu de cameră *Muzică din tăcere* pentru ansamblu de cameră *In the Presence of the Goat* *…and flowers fall…(1990)* *Percepţie pentru 12* *Sextet*
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Sâmbătă, 28 septembrie ora 12:00*	
1997 Concert cameral	Iulian Gogu Oleg Palymski Zlata Tcaci Dmitrii Kiţenko Alecu Bojoncă Iulian Gogu Vladimir Rotaru Oleg Palymski Vladimir Beleaev	*Ascensiune* *Unreality* *Sonata* pentru clarinet solo *Istoria toiagului.Versuri de M. Lemster**** *Kyrie *** *Raban X* *Frunză uscată* *Metamorfoze monotematice* *Pacificare *** *Quintet*
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Luni, 6 octombrie, ora 18:00*	
Concert cameral	Vlad Burlea Anton Rovner (SUA) J. L. Darbellay (Elveţia) Boris Dubosarschi Galina Kuzmina Gheorghi Arnaudov Enrique Sanz-Burguete (Spania)	*Fantezie in C* *Trio** *Valere** *Reflectare* *Trio*** *Ritual I** *Incarnation in the light (Ritual II)** *Columna Sin Fin***
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Joi, 9 octombrie, ora16:00*	
Ghenadie Ciobanu –	Ghenadie Ciobanu	*A noua lună în cer* *Simboluri triste*

Portret Componistic		*Spatium sonans*** *Pentaculus* *Studiu sonor nr. 1, Ei vor veni din tăcere* *Studiu sonor nr. 2, Şi venind câte unul ei se vor uni* *Studiu sonor nr. 3, Tăcere albă*
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Joi, 9 octombrie ora18:00*	
1998 *Concert cameral*	Oleg Palymski Galina Kuzmina Vlad Burlea Vladimir Rotaru Raschid Kalimullin (Tatarstan)	*The given pentru ansamblu*** *Cvintet*** *Existenţă* pentru ansamblu 1. Labirint; 2. Umbre *Muzică retrospectivă* pentru ansamblu *Tragifarsă „Cu ştreangul la gât"*pentru vioară, percuţie şi bandă magnetică
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Marţi, 6 octombrie, ora 16:00*	
Concert cameral	Iulian Gogu Oleg Palymski Julia Tsenova (Bulgaria) Vladimir Beleaev Gheorghi Arnaudov (Bulgaria) Ghenadie Ciobanu	*Man-box* pentru flaut, violoncel, harpă şi percuţie *Voci de nicăieri* pentru flaut, clarinet, vioară, violoncel, percuţie şi pian* *The water sends met o sleep*, pentru clarinet, percuţie şi pian* *Cinci miniaturi* pentru flaut, vioară şi vibrafon *Summe Deus (Kyrie II)* pentru soprană, cvintet de coarde, două flaute, oboi, corn, harpă şi pian* *Studiu sonor Nr.3 Tăcerea albă* pentru flaut, oboi, clarinet, fagot, vioară, violoncel şi percuţie
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Joi, 8 octombrie, ora 18:00*	
Concert Corul Renaissance, dirijor T. Zgureanu şi Ansamblul Ars Poetica	Dmitrii Kiţenko Iulian Gogu	*Mariengebet*** *Osiris***
Locaţie	*Sala cu Orgă, Sâmbătă, 10 octombrie, ora 16:00*	
1999 *Concert cameral World Music Days*	Richard Causton (UK) Paavo Heininen (Finland) Zaur Farhadov (Azerbaidjan) Calimerio Soares (Brazil) Wang Sue-Ya (Taiwan) Chan Ka Nin (Canada)	*The Persistans of Memory** *3 Songs from Reality** *Dialects** *Toccata Longa** *Evening** *Par - si, par - la. **
Locaţie	*Sala cu Orgă, Luni, 4 Octombrie, ora 18:00*	
2000 *Concert cameral al compozitorilor din Moldova*	Vlad Burlea Dmitrii Kiţenko Iulian Gogu Oleg Palymski Vladimir Beleaev	*Existenţă (I. Labirint, II. Umbre)* *Concerto for Ars Poetica* *Sensus*** *Physica*** *Axa***
Locaţie	*Sala cu Orgă, Sâmbătă, 3 iunie, ora 18:00*	

Concert cameral	Vytautas Germanavicius (Lituania) Javier Darias (Spania) Vladimir Beleaev (Moldova) Pieralberto Cattaneo (Italia) Rashid Kalimullin (Tatarstan) Luchino Belmonti (Italia) Ghenadie Ciobanu (Moldova) James Clarke (UK)	*L'ete sans fin des îles du sud** *Prop a vicmar* pentru pian* *Ostinato* pentru pian** *Concertino** *Fantezie** *Madrigale** *Din cântecele şi dansurile lunii melancolice* pentru clarinet şi percuţie** *Delmenhorst**
Locaţie	*Sala cu Orgă, 6 iunie, ora 18:00*	
2001 *Concert Orchestra de Cameră a Sălii cu Orgă, Ansamblul Ars Poetica*	Dmitrii Kiţenko (Moldova) Sorin Lerescu (România) Laurenţiu Gondiu (Moldova) Vadim Larchikov (Ucraina) Vladimir Rotaru (Moldova) Iulian Gogu (Moldova) Vlad Burlea (Moldova) Boris Dubosarschi (Moldova) Oleg Palymski (Moldova) Ghenadie Ciobanu (Moldova)	*Fanfare*** *Doppio*** *Rurale*** *Serenada toamnei de aur** *Suita simplă* *Stelele ochilor* *Suita pentru orchestra de corzi** *Patru tablouri* *Muzica pentru sine*** *Uno viaggio immagginari*
Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici", Sala mică, Duminică, 3 iunie, ora 18:00*	
Concert de muzică spaniolă	Agustin Gonzales de Acilu Jaime Botella Benet Casablancas Jacobo Duran-Loriga Ma Angeles Belda Carlos Cruz de Castro	*Trio ** *Dea Kara ** *Epigrames** *Trio in memoriam Eusebi Sempere** *Isherad ** *Variaciones sobre una cancion de Enrique Franco**
Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici", Sala mică,Miercuri, 6 iunie, ora 16:00*	
2002 *Concert de muzică spaniolă*	Jose Manuel Montanes Alicia Diaz Jesus Rueda Jose Maria Bru Jose Luis Turina Joan Guinjoan	Catalpa Arena bajo el mar Una leyenda Sheng Variaciones sobre dos temas de Scarlatti Gric-1979
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Duminică, 16 iunie, ora 16:00*	
2003 *Concert cameral*	Vasile Zagorschi Ghenadie Ciobanu Mikako Mazuno (Japonia) Vladimir Beleaev Snejana Pâslari Tetsuya Omura (Japonia) Galina Kuzmina Gheorghe Mustea Vladimir Rotaru	*Sonata pentru vioară solo* *De sonata meditor* *Dune* *Violino solo* *Incantation* *Layer-music* *Piese pentru clopoţei* *Sonet* *Ino*
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Sâmbătă, 10 mai, ora 16:00*	
Concert cameral	Asko Hyvarinen (Finalnda) Maria Stârcea Boris Dubosarschi	*Obscure contours* *Dans straniu* *Piesă de concert*

	Elena Fiştic Igor Iachimciuc Olga Pentiuhova Oleg Palymski Ghenadie Ciobanu	*Dispoziţii* *Sonata pentru vioară* *Kha* *Suffering* *Sound etude IV, De dincolo*
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Sâmbătă, 10 mai, ora 18:00*	
Concert de muzică spaniolă	Edmundo Terol Ramon Ramos Marisa Manchado Jose Iges Jose Maria del Valle Claudio Prieto	*O kokoura* *El Exterminador* *Alegria* *Cristal II* *Taranna* *Omaggio Petrassiano*
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Marţi, 13 mai, ora 16:00*	
2004 *Concert de muzică spaniolă*	Zurine Fernandez Bernardo Adam Ferrero Jose Garcia Roman Luis Blanes Javier Santacreu Zulema de la Cruz	*Zorion* *Digitos Politimbricos* *Trio per Archi* *Polos y Simetrias* *Musica Illuminata* *Trio per Archi e Pianoforte*
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Miercuri, 16 iunie, ora 16:00*	
Concert Cameral	Vladimir Daşkevici (Rusia) Zlata Tcaci Maia Badian (Canada) Igor Iachimciuc Gyorgy Kurtag (Ungaria)	*Sonata pentru vioară şi pian* *Sonata pentru pian* *Mosaiques sonores* *Scene din roman:cântece pe versuri de Rimma Dalos*
Locaţie	*Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Vineri, 18 iunie, ora 18:00*	
Muzica contemporană şi teatrul	Ghenadie Ciobanu Oleg Palymski Marian Stârcea Elena Fiştic	*Revelaţia întîia din monoopera Ateh, sau revelaţiile prinţesei khazare* *Sacrificiu* *Crochiuri muzicale din spectacolele „Hamlet" şi „Visul unei nopţi de vară"* *Secolul XXI: Muzică din balet*
Locaţie	*Centrul de cultură „Ginta latină", Sâmbătă, 19 iunie, 16:00*	
Dialog muzical Belgia-Moldova	Lucien Posman (Belgia) Oleg Palymski Boudewijn Buckinx (Belgia) Igor Iachimciuc Alvaro Celso Guimaraes (Belgia) Ghenadie Ciobanu	*For Gilberto Mendes (8+0=80)* *Intermundium* *Fles.Bottle* *Ar trebui (There should be)* *Prelude: Alvorada* *Sound Etude IV De dincolo (From overthere) versuri Traian Vasilcău*
Locaţie	*Centrul Expoziţional „C. Brâncuşi", Duminică, 20 iunie, ora 16:00*	
2005 *Concert de muzică spaniolă*	Josep M. Mentres Quadreny Claudio Prieto Jose Zarate Vincent Berenguer Jordi Orts Teresa Catalan	*Rerafons Hivernal* *Trio en sol* *Mestriana* *Tres sis* *Carmen* *Figuras nr.1*
Locaţie	*Muzeul Naţional de Istorie al Moldovei, Miercuri, 22 iunie, ora 16:00*	

Concert Cameral	George Enescu Lidia Zielinska (Polonia) Vladimir Beleaev Snejana Pâslari Vladimir Ciolac Elena Fiştic Oleg Palymski Nicolae Brânduş (România)	*Pavana şi burre* *Rapsodie* pentru vioară şi bandă magnetică *Cântec de leagăn pentru inimă* *Flautul lui Marsyas* *Sonatina* pentru fagot şi pian *Concerto-Scherzo* *Intermundium* *Vagues*
Locaţie	*Muzeul Naţional de Istorie al Moldovei, Vineri, 24 iunie, ora18:00*	
2006 *Concert de muzică spaniolă dedicat aniversării a 60-a a compozitorului Javier Darias*	Josep M. Mentres Quadreny Claudio Prieto Jose Zarate Vincent Berenguer Jordi Orts Teresa Catalan	*Rerafons Hivernal* *Trio en sol* *Mestriana* *Tres sis* *Carmen* *Figuras nr.1*
Locaţie	*Muzeul Naţional de Istorie al Moldovei, Miercuri, 22 iunie, ora 16:00*	
2007 *Concert de muzică spaniolă*	Pilar Jurado Jordi Orts Francisco M. Toledo Alfredo Aracil Joan Enric Canet Todoli Juan a Medina	*Kammermusik Nr. 3* *Ludus Suite* *Sextina* *Movimiento Perpetuo* *Trio* *Contemplacion de la Nostalgia*
Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici", Sala mică, Sâmbătă, 16 iunie, ora 16:00*	
Concert Dialog muzical Belgia-Moldova	Marc Verhaengen Kris Oelbrandt Octaaf A. Van Geert Lucien Posman Boris Dubosarschi Pavel Rusu Oleg Palymski Ghenadie Ciobanu	*Sonatine, Seguedillas* *Micrologica 4* (Etude for piano) *Clips* (1. Go, 2. Fun, 3. Love, 4. Cool, 5. Look for Bach) *Le Conte d Etude Modeste* *Cvartet de coarde nr. 3* *Sonata pentru viola şi pian* *Două piese pentru 7 instrumente* *Semne reflectate pe cer*
Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici", Sala mică, Luni, 18 iunie, ora 18:00*	
Concert Cameral	Béla Bartók (Ungaria) Henrick Wagner (Belorus) Snejana Pîslari Nicolae Ciolac Vladimir Ciolac Sergiu Roşca Laurenţiu Gondiu	*Out of Doors Suite* *Concert* *Trei cântece populare moldoveneşti* *Preludii-reminiscenţe* *Capriciu* *Variaţiuni* *Mica tornadă*
	Filarmonica Naţională „S. Lunchevici", Sala mică, Miercuri, 20 iunie, ora 18:00	
2008 *Concert Cameral*	Vasile Zagorschi Oleg Palymski Igor Iachimciuc Jorge Sarmientos (Guatemala) German Caceres (Salvador) Ghenadie Ciobanu	*Cvartet nr.2* *Pacificare* *Ciclu de piese* *Cvartet nr.1* *Cantus* *Semne*

Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici”, Sala mică, Luni, 16 iunie, ora 18:00*	
Componenţa	Interpreţi invitaţi: Sandu Rotaru, Anastasia Vârlan, Vladimir Andrieş, Olga Vârlan	
Concert de muzică spaniolă	Vincent Berenguer Francisco J. Molina Jose del Valle Carlos Galan Paco Toledo Jose Luis Turina	*Plany* *Selegna* *Maga* *Gesto y Alisios* *Copula* *Tumulo de la Mariposa*
Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici”*, Sala mică, *Marţi, 17 iunie,ora 18:00*	
Concert din creaţii ale tinerilor compozitori	Lidia Ciubuc Marin Ungur Vasile Zapesca Tatiana Duhaterova	*Triptic* *Cvintet* *Sextet (versuri Sasha Ciornîi)* *Cvintet*
Locaţie	*Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Miercuri, 18 iunie, ora 15:00*	
Profil componistic Cornel Ţăranu (România)	Cornel Ţăranu (România)	*Remembering Bartok* *2 Lieduri Blaga* *Flaine Quintette* *5 Tzara songs* *Mozaicuri*
Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici”, Sala mică, Joi, 19 iunie, ora 18:00*	
2009 *Concert de muzică spaniolă* *In memoriam Ramon Barce*	Alfonso Romero Jose Maria Bru Javier Darias Teresa Catalan Carlos Cruz de Castro Ramon Barce	*Sen* *Jaleif* *Ucanca* *Europa* *Musica de Camara nr.2* *Kampa*
Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici”, Sala mică, Sâmbătă, 20 iunie, ora 18:00*	
Concert din creaţii ale tinerilor compozitori	Marius Malaneţchi Oleg Şova Vitalie Mosiiciuc Lidia Ciubuc Anastasia Lazarencu Natalia Rojcovscaia	*Sonată* pentru violoncel *Sonată* pentru clarinet şi pian *Sonată* pentru violoncel şi pian *Syntonii* pentru cvintet de suflători *Explorări vitale* pentru ansamblu instrumental *Communicating worlds* for ensemble
Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici”, Sala mică, Duminică, 21 iunie, ora 18:00*	
Concert Cameral	Nikolaus A. Huber (R. F. Germania) Ludmila Chise Sergiu Roşca Gheorghe Mustea Nicolae Ciolac Mikako Mizuno (Japonia) Nicolae Brânduşi Snejana Pâslari Vlad Burlea Oleg Palymski Eckhard Kopetzki (R. F. Germania)	*Clash Muzic* *Fantezie* pentru clarinet şi pian *Trei preludii* pentru pian *Ruga,* versuri Galina Furdui *Două piese* pentru pian *Dune* *Trio* *Cine merge tot pe drum* *Existence* *Cvintet* *Cayenne*
Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici”, Sala mică, Luni, 22 iunie, ora 18:00*	
2010	Marius Malaneţchi	*Unravel the Moment*

Concert Tineri compozitori şi interpreţi din Moldova	Sergiu Belevac Anastasia Lazarencu Oleg Şova	*Topospheres* *Interacţiuni* *Termiția*
Locație	*Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Luni, 21 iunie, ora 18:00*	
Concert Cameral	Galina Kuzmina Igor Iachimciuc Oleg Palymski	*Să fim sfinţi în toate fapturile noastre* *In Haydn's Steps* *Estrangement, Achievment* pentru ansamblul de cameră
Locație	*Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Sala mică, Miercuri, 23 iunie*	
Concert de Muzică Spaniolă	Manuel Rosal David Segui Joan Guinjoan Carles Guinovart Paco Toledo Luis de Pablo	*Hacer inexorable* *Etter* *Miniaturas* *Mishra* *Villanus* *Trio*
Locație	*Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Sala mică, Joi, 24 iunie, ora 18:00*	
2011 *Concert de Muzică Spaniolă*	Josep Soler Domenech González De La Rubia David Seguí Josep M. Mestres Quadreny Tomás Marco Joaquín Gomariz	*Variacions* *Atman* *El Ciclo de Alfados* *Costel lacions* *Resonantes Fanfarrias del Mar* *Nemej*
Locație	*Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Sala mică, Sâmbătă, 11 Iunie, ora 18:00*	
Concert Cameral	Oleg Palymski	*Miniatures for ensemble*
Locație	*Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Sala mică, Duminică, 12 Iunie, ora 16:00*	
Arta tinerilor compozitori şi interpreţi	Marian Ungur Anastasia Lazarencu Marcel Vinicenco	*Trei piese* pentru cvintet de suflători *Aspirations et tendances* *Trio* pentru flaut, contrabas şi pian
Locație	*Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Sala mică, Luni, 13 Iunie, ora 16:00*	
2012 *Concert de Muzică Spaniolă*	José Del Valle Enric Ferrer Carlos Galán Adolfo Nunez Eduard Terol Carmen Verdu	*Enecada* *Rondoneando* *Música Matérica XXXVI* *Ambiente* *El Cau del Silenci* *Citra II*
Locație	*Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Sala mică, Duminică, 17 Iunie, ora 16:00*	
Concert Cameral	Oleg Palymski Salvatore Chillemi (Italia)	*Lumi* *Sestetto*
Locație	*Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Sala mică, Marți, 19 Iunie, ora 18:00*	
2013 *Concert de Muzică Spaniolă*	Roman Alis Emilio Calandin Agustin Bertomeu Jaime Botella Guarinos Javier Santacreu Jose Maria Bru	*Tres Secuencias* *Lianto II* *Quinteto* *Stratonicea* *Trio Ars Mediterránia* *Bagatelles*
Locație	*Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Sala mică, Miercuri, 12 Iunie, ora 18:00*	

2014 *Concert* *Dialog* *muzical* *Spania-* *Moldova*	José M. Del Valle (Spania) Oleg Palymski Claudio Prieto (Spania) Vladimir Beleaev David Segui (Spania) Ghenadie Ciobanu	*Eoia* *Don Quijote Poem* *Parodia* *Compoziţie nr. 2* *Altarf* *The signs nr. 2*
Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici", Sala mică, Vineri, 12 Iunie, ora 18:00*	
2015 *Concert* *Dialog* *muzical* *Spania-* *Moldova*	Lidia Ciubuc Consuelo Diez (Spania) Anastasia Lazarencu Paco Toledo (Spania) Pavel Gămurari Vicent Berenguer (Spania) Oleg Palymski	*Fantasme câmpestre* *Ecos* *Flashes* *Rayhana* *Archaica* *Mots* *Trio*
Locaţie	*Muzeul Maţional de Artă al Moldovei, Luni, 15 Iunie, ora 18:00*	
2016 *Concert* *Dialog* *muzical* *Spania-* *Moldova*	Javier Darias Ramon Barce Vladimir Beleaev Oleg Palymski Alfonso Romero-Ramirez Vlad Burlea	*Prop a Vicmar* *Canada Trio* *Cvartet nr. 3* (I. Entrata, II. Compoziţia nr. 3 III. Final) *Trei piese pentru ansamblul de cameră* (I. World of spirit, II. Dualism, III. Enlightenment) *Nexum* *Rituri şi dansuri telurice* (I. Rumeondra, II. Cornul lunii, III. Călușul)
Locaţie	*Filarmonica Naţională „S. Lunchevici", Sala mică, Sâmbătă, 11 Iunie, ora 18:00*	

Chestionar elaborat pentru studiul FIZMN, (bilingv ro/ru, aplicat în cadrul ediţiilor XX-XXI)

Festivalul Internaţional Zilele Muzicii Noi ROM

Chestionar

Bifaţi:

1. La care categorie din cele enumărate Vă referiţi Dvs.:

Vârstă → 10 ☐ → 20 ☐ 21 - 30 ☐ 31-40 ☐ 41- 50 ☐ 51- 60 ☐

Ocupaţie elev ☐ student ☐ profesor ☐ muzician ☐ altele ☐

2. Din care surse aţi aflat despre Festival:

TV ☐ Radio ☐ Reviste ☐ Poster ☐ Internet ☐ Prieteni ☐

3. Aţi frecventat Festivalul la ediţiile anterioare?

prima dată ☐ 2-3 ori ☐ mai mult de 5 ☐ toate ediţiile ☐

4. Ce compartiment din cadrul Festivalului Vă impresionează mai mult?

Inaugurarea ☐ concertele camerale ☐ concertele simfonice ☐ concert tineri compozitori ☐

ziua muzicii germane ☐ concert de muzică spaniolă ☐ recital de pian ☐ în memoria jertfelor holocaustului ☐

5. Ce concerte intenţionaţi să vizitaţi?

6iunie ☐ 7iunie ☐ 8iunie ☐ 9iunie ☐ 10iunie ☐ 11iunie ☐ 12 iunie ☐ 13iunie ☐ 14 iunie ☐

6. Apreciaţi evenimentul după scara:

1☐ 2☐ 3☐ 4 ☐ 5 ☐

7. Îl veţi recomanda prietenilor Dvs?

8. Ce schimbări aţi propune și cum s-ar putea îmbunătăţi Festivalul?

Festivaluri de muzică contemporană în Europa

Ianuarie

1. UltraSchall: Das Festival fьr neue Musik, DeutschlandRadio Berlin und Sender Freies Berlin.
2. Netmage: International Live-Media Festival, Bologna, Italy

---

Februarie

3. The Latvian New Music Days, Riga, Latvia
4. Festival Presences Paris.
5. Stockholm New Music, Sweden
6. Chiffren. Kieler Tage fur neue Musik, Kiel, Germany
7. Provinzlaerm - Festival neuer Musik, Eckernfurde, Germany
8. Festival Neue Musik Stuttgart - ECLAT.
9. Sinkro Festival - Vitoria-Gasteiz, Spain
10. Musica Polonica Nova - Breslau (Wroclaw), Poland

Martie

11. Borealis Festival, Bergen, Norway
12. Festival "Aspects des musiques d'aujourd'hui" - Caen, France.
13. MaerzMusik - Berlin.
14. Festival Archipel -Geneve.
15. Festival Ars Musica - Brussels, Belgium.
16. Les Journes Grame - Lyon, France.
17. Musica Nova Helsinki - Helsinki, Finland

Aprilie

18. Blurred edges - Hamburg, Germany
19. Die hamburger Ostertцne. Brahms und Moderne - Hamburg, Germany
20. Mьnchener Biennale - Internationales Festival fur neues Musiktheater.
21. Wittener Tage fur neue Kammermusik - Witten, Germany.
22. International Moscow Forum - Moscow, Russia
23. Music Biennale Zagreb - Zagreb, Croatia
24. Two Days and Two Nights of New Music - Odessa, Ukraine

Mai

25. Festival 3 visages de la musique electroacoustique, Ixelles, Belgium
26. Musik im 21. Jahrhundert
27. Musiktriennale Kцln.
28. Wiener Festwochen.

Iunie

29. A*DEvantgarde Projekte Neuer Musik - Festival Munchen
30. Biennale Neue Musik Hannover.
31. Holland Festival.

Iulie

32. Darmstadt Internationales Ferienkurse fur Neue Musik.
33. Time of Music Festiva, Viitasaari, Finland

August

34. Festival Ruemlingen (Switzerland)

Septembrie

35. Avantgarde tirol, Seefeld, Austria
36. Musica Viva Festival - Portugal.
37. Musikfest Berlin - Berlin, Germany.
38. Traiettore Festival, Parma, Italy
39. Transart Festival, Bolzano, Italy
40. Festival d'Automne - Paris, France.
41. International Gaudeamus Music Week - Amsterdam.
42. Klangspuren Schwaz - Austria
43. Schreyahner Herbst - Luchow (Niedersachsen).
44. Warsaw Autumn - Poland
45. La Biennale di Venezia - Venice, Italy
46. Festival fur zeitgenцssische Musik - Spinnerei IV, Leipzig
47. Klang Festival - Hamburg

Octombrie

48. Arena New Music Festival, Riga, Latvia
49. Events: festivals: Gaida Contemporary Music Festival, Vilnius, Lithuania
50. Festival Neue Musik Luneburg - Lьuneburg, Germany
51. Steirischen herbst - Graz, Austria.
52. Dresdner Tage der Zeitgenmussische Musik.
53. Ultima - Oslo Contemporary Music Festival.
54. Donaueschinger Musiktage.
55. Transit New Music Festival - Vlaams-Brabant, Flanders, Belgium
56. Evenings of New Music - Bratislava, Slovakia
57. Klangzeit - Muenster, Germany
58. Kasseler Musiktage - Kassel, Germany

Noiembrie

59. Tenso Days. Internationales Kammerchorfestival fur Zeitgenцssische Musik - Berlin, Germany
60. International Weingartener Tage fur Neue Musik

61. Wien Modern
62. Tage fur Neue Musik Festival Zurich.
63. Huddersfield Contemporary Music Festival (England).
64. Music Harvest - New Music Odense -Denmark
65. St. Petersburg International New Music Festival.
66. 38e Rugissants Festival, Grenoble, France

Decembrie

Pe parcursul întregului an:

1. Ensemble Modern.
2. MusikFabrik.
3. Contrechamps - Geneve.
4. Neue Musik in Stuttgart (Aktuelle Projekte).
5. Dresdner Tage der Zeitgenцssische Musik.
6. Zeitgenцssische Oper Berlin
7. Gesellschaft fur Neue Musik e.V.
8. Stockhausen Concerts.
9. Festival Archipel.
10. Muenchener Biennale.

NOTE

Capitolul 1

[1] Pornind de la viziunile antropologilor, a formulării clasice de impact a lui E. B. Tylor (1871), care realizează o generalizare considerând cultura un „complex ce include cunoştinţe, credinţe, arta, morala, legi, obiceiuri şi alte capacităţi şi deprinderi achiziţionate de oameni ca membri ai societăţii*"* [p. 1], sau a definirii culturii în perioada postbelică *ca parte a mediului realizată de om* (M. J. Herskovits, 1948) [p.17], conceptul a cunoscut o vastă proliferare de revizuiri, reelaborări şi distincţii, astfel se explică şi diversitatea bogată a definiţiilor de „cultură" care ocupă segmente variate în aria semantică. O tentativă de a sistematiza definiţiile culturii fiind realizată de Kroeber şi Kluckhohn în 1952, savanţii formulând o definiţie proprie [p. 357].

[2] „Prin încercările sale revelatorii, afirmă L. Blaga, omul devine însăşi creator, şi anume creator de cultură în genere; (. . .) cultura rezultă ca o emisiune complementară din specificitatea existenţei umane, ca atare, care este existenţă întru mister şi pentru revelare" [p. 349-365]. Revenind la ideea blagiană a omului-făuritor se profilează şi o altă direcţie de tratare, în care „Cultura ne modelează pe noi, dar noi la rândul nostru remodelăm cultura, nu suntem receptori pasivi, ci reconstruim mediul în funcţie de interesele şi valorile noastre"[p. 399-416] – o tratare care identifică oamenii nu doar drept actori-consumatori pasivi, ci creatori, făuritori activi ai culturii prezintă A. Moles, în *Sociodinamica culturii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1974, p. 45.

[3] În dicţionarul Oxford *cultura* cuprinde mai multe definiţii:

- artele sau alte manifestări ale dezvoltării intelectuale umane privite în mod colectiv;
- ideile, obiceiurile, comportamentele sociale ale unui anumit popor sau ale unei anumite societăţi.

[4] Conform unor opinii pedagogia interculturală s-a dezvoltat după al doilea război mondial în contextul fluxurilor de emigranţi către statele puternic industrializate din Europa de Vest. Jacques Chevalier, conselier de programe al Consiliului Europei, expert în pedagogia interculturală, punctează o evoluţie în trei etape: 1. adaptarea, asimilarea copiilor emigraţi în noile şcoli; 2. axată pe cunoaşterea culturii de origine; 3. admiterea societăţii pluriculturale şi reformării sistemului de educaţie [29, p. 21]. Dinamica respectivă reflectă pedagogia interculturală văzută drept factor ce a reformat educaţia în societăţile plurietnice.

[5] Sintagma *educaţia interculturală* afost utilizată oficial în 1981 în cadrul proiectului Nr.7 dezvoltat de Consiliul Europei. Antonio Perotti descrie interculturalitatea, în funcţie de activităţile realizate de Consiliul Europei la care a participat în calitate de expert, astfel: Plecând de la nevoile şcolare şi educative ale unei categorii sociale specifice (copiii imigranţilor, primii

sosiţi în ţarile de imigraţie) care constituiau cadrul exclusiv de referinţă al ”claselor experimentale”, în anii 1972-1980, am lărgit analiza (la începutul anilor '80) la alt public-ţintă, cum ar fi: copiii celei de-a doua generaţii şi copiii repatriaţi în ţările de origine. De la mijlocul anilor '80, am trecut gradual la analiza în general a rolului sistemului şcolar şi la mediul educativ într-o societate marcată de pluralismul cultural şi religios şi de o evoluţie tehnologică constantă a mijloacelor de comunicare şi de informare” [16, p. 15].

[6] **În SUA** – Newman W. (1973) *American pluralism: A study of minority groups and social theory*. New York: Harper & Row.; Taylor C. (1994) *Multiculturalism. Examinig the Politics of Recognition*, Princeton University Press.; **în Europa** – Giordano C. *Affiliation, Exclusion and the National State: „Ethnic Discourses” and Minorities in East Central Europe*. In: H.-R. Wicker (ed.) *Rethinking Nationalism and Ethnicity. The Struggle for Meaning and Order in Europe*. Oxford and New York: Berg, p. 92-175., **o selectie a literaturii europene publicate în 1988 în Marea Britanie,** despre migraţie şi educaţie interculturală cu o bibliografie din 1225 titluri: *Migration and Intercultural Education in Europe*, compiled by Ulrike Pornbacher, printed by Billing&Sons LTD., Great Britain, 1988, 168 p., **studii mixte** – *Citizenship and Intercultural Relations. Looking through the Lens of Social Inclusion*. Ed. by Fethi Mansouri and Michele Lobo, at Deakin University, Australia, 2011, 268 p.)

[7] Conferinţa miniştrilor europeni responsabili de afaceri culturale „Noul rol şi noile responsabilităţi ale miniştrilor de cultură în iniţierea dialogului intercultural, cu respectarea diversităţii culturale”, Opatija, Croaţia, 20-22 octombrie 2003.

[8] Obiectivele strategice ale DI, modalităţile de implimentare în arte prin programe culturale au fost discutate la al 4-lea Summit de Artă şi Cultură (2009) în Johannesburg, fiind expuse în raportul Nr. 39 a Federaţiei Internaţionale a Consiliilor de Artă şi Agenţiilor de Cultură (IFACCA) *Achieving Intercultural Dialogue through the Arts and Culture? Concepts, Policies, Programmes, Practices*.

[9] Programele interculturale, ca normă practică, însa se regăsesc doar în unele ţări, în grade diferite: conform studiului aşa numitele “success storyes” din Belgia, Letonia, Olanda şi Marea Britanie unde acestea au avut un impact major în revitalizarea sferii culturale, la alt pol situându – se cazurile Ciprului şi Bulgariei unde nu este formulată o politică specifică în domeniul educaţiei interculturale, la o etapă incipientă situându-se politica flamandă care introduce proiectul interculturalităţii în politica culturală cu un scopul de realizare a unei societăţi interculturale reale în care suportul fiecărui individ este important.

[10] În cadrul proiectului „Mosaic”, desfăşurat de către Consiliul Europei, în Republica Moldova, a fost lansat, pentru prima dată, studiul *Politica culturală a Republicii Moldova*

(2001), din 2007 o serie de activităţi organizate cu susţinerea Fundaţiei Culturale Europene (ECF) şi a Fundaţiei *Soros* Moldova – proiectul *Viziuni de viitor: politica culturală a Republicii Moldova de la schimbări la viabilitate* (2007-2011) în cadrul căruia au fost organizat cinci mese rotunde şi conferinţe naţionale cu genericul *Politica Culturală a Republicii Moldova în perioada de tranziţie: experienţă, provocări, viabilitate, perspective*, proiectul /training/ *Susţinerea capacităţilor de dezvoltare a Republicii Moldova prin consolidarea sectorului cultural* (2007-2010), proiectul *Tandem* – de cooperare culturală între Moldova-Ucraina-Uniunea Europeană (2011), *Trio* – un proiect ce se concentrează pe susţinerea infrastructurei culturale insuficient dezvoltate (2011-2013). În anul 2009 au apărut publicaţiile *Viziuni de viitor: politica culturală a Republicii Moldova de la schimbări la viabilitate*, *Elaborarea politicilor culturale locale ca un catalizator al schimbarii contribuţii: internaţionale* (C. Răceanu, M. Lavanga, A. Russo) şi experţi locali (C. Crăciun, I. Grabovan, V. Reabcinschi, V. Tcacenco) în cadrul cărora au fost elaborate recomandări pentru dezvoltarea strategiei culturale, menite să stimuleze procesul artistic şi cultural din Republica Moldova

[11] Alexandru F. *Dialogul intercultural în predarea limbilor străine – Spre o pedagogie a diversităţii socioculturale*, Facultatea de Psihologie şi Ştiinţele Educaţiei, Universitatea Bucureşti, 2009; Budnic A. *Formarea competenţei de comunicare interculturală la viitorii profesori de limbă engleză*, 2006; Chiriac A. *Conceptualizarea educaţiei interculturale în contextul învăţământului superior,* Universitatea de Stat din Moldova, 2012; Magyari I.-A. *Identitate şi alteritate în comunicarea interculturală. Presupoziţii filosofice şi orizonturi hermeneutice*, Universitatea „Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca, Facultatea de istorie şi filosofie, Şcoala doctorală de filosofie, 2014; Petruş Pop R. *Modelarea competenţei comunicative interculturale a studenţilor.* Aplicaţii pentru formarea iniţială la specializarea engleză, Universitatea „Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca, Facultatea de psihologie şi ştiinţe ale educaţiei, Şcoala doctorală ,,Educaţie, reflecţie, dezvoltare", Cluj-Napoca, 2014; Ерёмина Е. *Проявления культурной глобализации в отечественной культуре: по материалам молодежной прессы на рубеже XX-XXI веков*, дис. кандидата культурологии, Москва, 2007, 170 с.; Вознюк Е. *Межкультурный диалог как фактор развития культуры в период глобализации*: автореферат дис. кандидата культурологии, Чита, 2012, 22 с.; Кассин Ю. *Трансформация способов восприятия чужих культур в процессе культурных контактов*: на отечественном материале, автореферат дис. кандидата культурологии, Москва, 2007 с. ; Корюхина И. *Диалог культур как фактор социокультурной динамики в условиях глобализации*, дис. кандидат философских наук, Иркутск, 2003, 124 с.; Николаева П. *Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры*, дис. кандидата культурологии,

Краснодар, 2010, 229 с.; Пак Е. *Динамика этнокультурных стереотипов в коммуникаци*. автореферат дис. кандидата культурологии, Москва, 2009 с.

[12] Bârliba R., "Zilele muzicii noi" în Republica Moldova: Festivalul internaţional, ediţia a VII-a, Chişinău; Bogdănaş S., Moldovenii şi Muzica nouă, Timpul de dimineaţă. 2004, 18 iun., p. 19, 2004; Bogdănaş S., Muzica este elitară sau publicul - lipsit de curiozitate?: cea de-a IX ed. A Festivalului Int. "Zilele Muzicii Noi"Flux: cotid. naţ..2000, 9 iun., p. 6; Curchi L., Festivalul Internaţional "Zilele Muzicii Noi" [ed. a XI-a]; Dănceanu R.,Vitraliu, periodic al Centrului Cultural Internaţional „George Apostu" Bacău, Nr.1-2(aprilie)2011, p.10; Filip O., Zilele muzicii noi la Chişinău Lit. şi arta. 2000, 22 iun., p. 6; Gheorghiţă N., Eforturi de perpetuare a tradiţiei: inaugurarea Festivalului Internaţional "Zilele Muzicii Noi"; Iuncu R., Festivalul VII de Muzică Nouă :Un dialog edificator şi un schimb de idei benefic Sud-Est. 1997, Nr. 3, p. 58-62; Marinescu, M., la Zilele mondiale ale muzicii: România, Republica Moldova 1999, 25 septembrie - 8 octombrie INFO-TEAM, 154 p, Mircos V., Festivalul Internaţional "Zilele Muzicii Noi" [ed. a X-a]; Mircos V., Festivalul Internaţional "Zilele muzicii noi", [ed. a VII-a]Lit. şi arta. 1997, 9 oct., p. 6; Mircos V., Revelaţiile Festivalului Internaţional "Zilele muzicii noi", ediţia a VIII-a; Mircos V., Zilele mondiale ale muzicii la Chişinău Lit. şi arta. 1999, 21 oct., p.6; Partole C., Un prilej unic de manifestare: Festivalul Int. Zilele Muzicii Noi, ed. a IX, Moldova suverană. 2000, 13 iun., p. 4; Popuşoi L., Muzica vine să ne vorbească despre implicarea intelectuală a omului în viaţă, Ediţia de Vineri Nr.2008114 din 27 iunie 2008; Pâslari S., în ziarul Истоки № 11, 2008, с.13-14; № 11, 2010, с.15, Tcaci E., Zilele şi nopţile muzicii noi sau Les jeux sont faits, Mesagerul. 1998,V. 30 oct., p. 7; Uzun E., Zilele Muzicii Noi: o altă viziune; Festivalul Muzical Internaţional, ed. a VIII-a Mesagerul. 1998,V. 20 nov., p. 7; Uzun E., Фестиваль новой музыки в Кишиневе Панорама, 2011;Verega M., Festivalul Internaţional „Zilele Muzicii noi" Flux: cotid. naţ. 2005. 21 iun. p. 2; Дрейзлер М., Фестиваль "Дни Новой музыки" Независимая Молдова. 1998,V. 20 oct; Дрейзлер М., Фестиваль Новой музыки: Ediţia a XII-ea Независимая Молдова. An. 2003, 16 mai. p. 19; Мигулина Т., Мессиан, Свиридов, Биткин и другие... №23 (855)/ 18 июня 2010 г.; Мигулина Т., Экономическое обозрение, Фестиваль. Новая музыка 06-15-2001(LPR-No.022) p. 30; Мигулина Т., Как на трубу накладывается флейта №23 (903) / 17 июня 2011 г.; Мигулина Т., Фестиваль под интригующим названием №23 (471) / 21 июня 2002 г.; Столяр З., Слушаем новую музыку: „Zilele Muzicii Noi" la Chişinău, Капитала /Столица. 2003, 17 mai. p. 10; Столяр З. Новая музыка - новые встречи: Фест. Инт. "Зилеле Музичий Ной" Универсул музикал. 2003, Nr. 4. p. 57.

[13] Tcacenco V. Современная музыка в Республике Молдова с точки зрения арт-менеджмента. In: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, Numărul 1-2(12-13), 2011, pag. 254-258; Ciobanu-Suhomlin I. *Janrovîe interferenţii operî "Ateh" Gh. Ciobanu i ih proiavlenie na compoziţionno-arhitectonicescom urovne.* În: *Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică.* Chişinău: Valinex, 2014, nr. 1(21), p. 22–30; Ciobanu-Suhomlin I. Instrumentalinîi ritual v opere "Ateh" Gh. Ciobanu. În: Anuar ştiinţific: muzica, teatru, arte plastice. Chişinău: Valinex, 2013, nr. 3 (20), p. 23-33; Ciobanu-Suhomlin, I. *Concepţia muzical-dramaturgică a monooperei „Ateh" de Gh. Ciobanu în corelare cu sursa literară*. În: *Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică.* Chişinău: Valinex, 2015, nr.2 (25), p. 37–45; Ciobanu-Suhomlin I. Muzîcalinîi lic hazarscoi prinţesî: razvitie tradiţii i sovremennaia interpretaţia v monoopere Gh. Ciobanu. În: Sbornic naucinîh statei Instituta Iudaiki, 2011. Ed. 2, p. 64-76, Mironenco E. Трансформация образов агрессии в симфоническом творчестве начала XXI века, În: Двадцатый век. Музыка войны и мира, Moscova: Прогресс-Традиция, 2015, p. 387-40; Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр), Кишинёв: ПримексКом, 2014. 440 с.; Mironenco E. *"Ateh ili otcrovenia hazarscoi prinţesî" Ghenadie Ciobanu. Opernîi teatr Moldovî na poroge peremen.* În: *Opernîi teatr: vcera, segodnea, zavtra.* Editura Conservatorului de stat din Rostov pe Don*, 2010, p. 218-234;* Mironenco E. *Opera "Ateh ili otcrovenia hazarscoi prinţesî" Ghenadie Ciobanu cac fenomen novogo muzîcalinogo teatra v Moldove.* În: *Muzîcalinaea nauca na postsovetscom prostranstve.* Conferinţă internaţională pe internet. Academia de muzică din Rusia Gnesin, Moscova, 2010.

Capitolul 2

[1] Tcaci, Efim *Sărbătoare a muzicii*: [despre Zilele muzicii sovietice în Moldova], În: Nistru, 1970, Nr. 1, p. 158-160; Tcaci, Efim *Un for al muzicii şi prieteniei*: [Festivalul Internaţional de Muzică Contemporană de la Moscova, cu participarea reprezentanţilor din Moldova], În: Nistru, 1981, Nr. 11, p. 154-158; Ткач, Ефим *Будем более требовательны*: [итоги смотра творчества молодых композиторов], În: Советская музыка, 1980. Nr. 8, p. 20-21; Копылова, Т. *Живые переливы палитры*: [о концерт. программах XIV-го Пленума Правления Союза композиторов Молдавии, 1982], În: Советская музыка, 1982, Nr. 7, p. 10-15; Копылова, Т. *На вечере молдавских композиторов*, În: Советская музыка, 1979, Nr. 11, p. 102-103; Боярский, А. *Союз композиторов. Кишинев*: [о концертах 5-го смотра творчества молодых композиторов Молдавии] În: Советская музыка, 1981, Nr. 7, p. 131; Пожар, Сергей *Пусть скромный, но собственный*...: [крит. заметки с 8-го смотра творчества молодых

композиторов] În: Горизонт, 1987, Nr. 12, p. 56-59.

[2] jocurile de limbaj – termen elaborat de L. Wittgenstein, În: *Investigations philosophiques*. loc. cit., 23, trad. fr. Klossowski, Gallimard. 1961.

[3]estetica evitării – estetică elaborată de A. Schönberg, În: *Harmonielehre (Theory of harmony)*, Universal Edition, Viena, 1910.

[4]În pofida faptului că neoclasicul P. Hindemith este considerat un potrivnic al revoluțiilor avangardiste, acesta realizează sinteza tradiției și contemporaneității, a elementelor constructiv și deconstructiv, reevaluând și onorând tradiția, dar în același timp, negând, într-o oarecare măsură, principiile acesteia, în vederea propriului sistem elaborat, prin deconstruirea legităților tradiționale tonale (de organizare) în favoarea gândirii tonale lărgite: dezicerea de normele sistemului major-minor (teoria tonului de bază *Grundton* – drept centru tonal), dezicerea de la funcționalitatea tonală clasică, trecerea de la legile sistemului temperat la cel acustic (de înrudire), construirea lanțurilor intervalice echivalente (*Iso-Intervallketten*) în calitate de structură de organizare, care a semnalat sfârșitul ideei de *monotonalitate*. A se vedea: Ю. Н. Холопов *Руководство по композиции Пауля Хиндемита*, În: Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. *Музыкально-Теоретические Системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов*, Москва: Композитор, 2006, с. 456-473, sau articolul extins, publicat anterior Ю. Н. Холопов. *О трех зарубежных системах гармонии*, În: *Музыка и современность*. Вып. 4, Москва: Музыка, 1966, с. 216-329.

[5]zeitgeist – concept ce desemnează climatul cultural, intelectual, etic, politic şi spiritual, introdus de Johann Gottfried Herder, cunoscut în relaţie cu filosofia istoriei a lui Hegel.

[6]muzica extremistă – termen prin care C. Kohoutek a definit performance-urile lui J. Cage, cu referire la Fontana mix 1958. În: *Когоутек* Ц. *Техника композиции* в музыке XX века, p. 40.

[7]compozitori modernişti moderați – termen lansat în muzicologia românească de Clemansa Liliana Firca, În: *Modernitate şi avangardă în muzica ante şi interbelică a secolului XX* (1900-1940), 2002, distins de „modernism radical“ de Valentina Sandu-Dediu în: *Muzica românească între 1944-2000*, 2002.

[8]Festivaluri actuale de muzică contemporană în Irlanda: *Dublin's Living Music Festival of Contemporary Music, Belfast's Sonorities Festival of Contemporary Music*, *West Cork International Chamber Festival*.

[9]Festivaluri în Belgia: *Ars Musica* (1989), *Flanders Festival* (1958), *Happy New Ears Festival* (Arts Centre Buda and several locations in Kortrijk), *November Music Festival* (Debijloke, Ghent), *Transit New Music Festival* (Leuven).

[10]Interviu realizat de Agenţia Info-Prim Neo cu preşedintele Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din Republica Moldova – Ghenadie Ciobanu, 10 ianuarie 2009.

[11]*Orchestra Simfonică a Radio-televiziunii Naţionale* a fost redenumită din anul 2004 în *Orchestra Simfonică a Companiei Publice Teleradio-Moldova*, conform Legii adoptate în 2002 cu privire la instituţia publică naţională a audiovizualului.

[12]Interviu realizat de V. Barbas cu compozitorul Gh. Mustea (Republica Moldova).

[13]Interviu realizat de V. Barbas cu interpretul R. Luparelli (Italia).

[14]Noua semiografie muzicală este anallizată de R. Dănceanu în articolul *Proiecţii sintagmatice ale semiografiei muzicale*, În: Muzica, 2005, anul XVI, nr. 4 (64), p. 58-76.

[15]Interviul realizat de V. Barbas cu compozitorul Gh. Ciobanu (Republica Moldova).

[16] I. Suhomlin, Caietele cu program ale FIZMN (1991-2011).

[17]Programul *Concertului cameral* în Sala Filarmonicii *Moldova*, Iaşi, România (1996) a cuprins creaţiile semnate de Iu. Gogu *Respiraţia florilor*, *Grădina nocturnă*; O. Palymski *Duo*, *Unreality*; V. Beleaev *In memoriam*; Gh. Ciobanu *Pentaculus, Sound Etudes.*

Capitolul 3

[1]Interviul realizat de V. Barbas cu compozitorul Gh. Ciobanu (România).

[2]Interviul realizat de V. Barbas cu compozitorul C. Ţăranu (România).

[3]Interviul realizat de V. Barbas cu compozitorul I. Iachimciuc (Republica Moldova).

[4]Interviul realizat de V. Barbas cu compozitorul R. Waschka (SUA).

[5]Interviul realizat de V. Barbas cu compozitorul O. Palymski (Republica Moldova).

[6]Caiet de program al SIMN 2004, p. 80.

[7]Despre primele experimentări în muzică concretă, naşterea muzicii concrete şi electro-acustice în 1948 (în *Cinq études de bruit, 1948 de P. Schaeffer,* ***Symphonie pour un homme seul*** şi ***Bidule en ut,***1950 de *P. Schaeffer,* **P. Henry,** *Gesang der Jünglinge* de K. Stockhausen 1956, *Thema (Omaggio a Joyce)*1958 **de L. Berio***)* a se vedea: F. Delalande *La révolution de 48 et les années 50* http://fresques.ina.fr/artsonores/parcours/0003/la-revolution-de-48-et-les-annees-50.html; privind predecesorii şi pionierii genului din perioada 1874-1960, sintetizările analogice şi ulterior digitale din 1950 fiind relevate de T. Holmes în: *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, Routledge, 2008, 480 p.; C. Palombini *Pierre Schaeffer,* 1953: *towards an Experimental Music, an exegesis of Schaeffer's 'Vers une musique expérimentale'*, Oxford University Press, Music & Letters 74 (4): 542-57 http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv3.1/vol3/Schaefferi.html#[2]

Capitolul 4

[1]*Stilemă* – muzicologul V. Axionov utilizează acest termen, cu referire la conceptul introdus de P. Guiraud, în: *La stylistique. Presse universitaire de Frace*. Paris, 1972, şi tratat de C. Ţăranu, în: Elemente de stilistică muzicală (secolul XX) , vol. I. Conservatorul de muzică Gh. Dima. Cluj-Napoca,1981,p.6.

[2]O apropiere de teatrul muzical a compozitorului Gh. Ciobanu reprezintă colaborarea cu regizorii M. Fusu, S. Fusu, A. Băleanu, A. Vartic, I. Cibotaru, înglobând experienţa vastă de muzică la 18 spectacole. Un interes deosebit prezintă *Un procedeu de Jiu-jitsu* de V. Butnaru, regia M. Fusu (1987), scriitura muzicală relevând *dansul în cărucior*, *aria femeei înspăimântate* (jucată, dar nu şi cântată), care au constituit repere de cristalizare a structurii de monooperă, a elementelor de constituire ale acesteia în gândirea muzicală a compozitorului, anticipând apariţia monooperei *Ateh, sau revelaţiile prinţesei khazare* pe scena Teatrului de Operă şi Balet.

[3]Din interviul realizat de subsemnată cu compozitorul Gh. Ciobanu în 2005.

[4] *Arhetipul de gen* – utilizat de O. V. Zîreanov *Пролегомены в феноменологическую теорию жанр*а, În: Жанрологический сборник. Елец, 2004. Вып. 1. С. 12–16; *senzaţia genului* (Ощущение жанра) – termen de Iu. Tîneanov. În: Литературный факт. M., 1993. c. 122-123; despre sinteza genurilor de muzică sacră şi stilul genuistic (*жанровый стиль*) a se vedea: Н. Гуляницкая, *Nova musica sacra: жанровая панорама* http://opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792&txt=1

[5]Lucrări „cosmice" pot fi regăsite deseori în programele FIZMN, semnate de compozitorii de peste hotare se numără: R. Bivenis "*Spiritus astri* " /1991, FIZMN/, G. Barbotea "*Astral"* (1971) /1992, FIZMN/, P. Guiral "*Planete"* (1991) /1992, FIZMN/, P. Patterson "*White shadows on the Dark Horizon"* /1992, FIZMN/, B. Broadstock *Sinfonia N2* „*Stars in a Dark*" /1994, FIZMN/, G. Wiesemann *January moon night* 1988 /1997, FIZMN/, J. Tiensu *Tango Lunaire* /1997, FIZMN/, J. F. Estranges, J. Giroudon *Les murs ciel et silence* /1998, FIZMN/, C. Barberian *Stripsody* /2001, FIZMN/, E. Duncan *Star Traiect* /2001, FIZMN/, L. Posmann *To the evening star* /2003, FIZMN/, G. Crumb *Microcosmos* (2003), *Vox Balaenae* (1971), *Star Child* (1977) /2003, FIZMN/, K. Tsepkolenko *Blak moon cycle* /2004, FIZMN/, J. M. Mestres Quadreny *Costel lation* /2011, FIZMN/. Printre acestea se integrează creaţiile compozitorilor români şi autohtoni D. Voiculescu *Stelele-n cer, La steaua* (1994 FIZMN), S. Lerescu *Austral* (2001, FIZMN), I. Anghel *Entre le Ciel et l'enfer* /1998, FIZMN/, Zl. Tcaci *Soare de toamnă* (2004, FIZMN), *Ceai stelar* (1994, FIZMN), T. Zgureanu *Clopote astral* (1994, FIZMN), Gh. Mustea *Lumineze stelele*, V. Barbas *Genesis* (2008, FIZMN), O. Palymski *Astromusic I* /2013, FIZMN/, mai multe lucrări semnate de Gh. Ciobanu *Simfonia „Sub soare şi sub stele"* (1991), *A noua lună în cer* după poezia clasică chineză pentru mezzo-soprano, corn englez şi percuţie (1997), *Din cântece şi*

dansuri ale lunii melancolice pentru corn englez (1995) ş.a.

[6]Compozitorul V. Beleaev indică tempo-ul Compartimentelor A, B, A[1], prin formula ♩ =60 bpm (bătăi pe minut), ceea ce ar corespunde indicatorilor de tempo în termeni italieni *lento, largo, larghetto, adagio*, conform mai multor surse (Terminologia de tempo conform Dicţionarului on-line elaborat de Virginia Tech Multimedia http://dictionary.onmusic.org/appendix/topics/tempo-markings, versiunea on-line a publicaţiei *Metronome Techniques, de* Frederick Franz, New Haven Connecticut Copyright 1947, http://www.franzmfg.com/welcome.htm). Consultând cercetările muzicologului olandez Jan van Biezen, deducem că valorile indicate de V. Beleaev la începutul creaţiei sunt se apropie de tempo-ul dansului Passacalia ('Het tempo van de Franse barokdansen' [The tempo of the French Baroque dances], Tempo in de achttiende eeuw, ed. K. Vellekoop (Utrecht, 1984), 7-25. 'Maatsoorten en tempo in de eerste helft van de 18de eeuw, in het bijzonder in de orgelwerken van Johann Sebastiaan Bach' [Times and tempo during the first half of the eighteenth century, especially in the organ works of J.S. Bach], Bachs 'Orgel-Büchlein' in nieuw perspectief, ed. P. Peeters (Voorburg, 1988), 191-239. http://www.janvanbiezen.nl/18century.html, accesate 30 ianuarie 22.04.16).

[7]Exemplu de partitură semnată de Dmitri Smirnov - *Morse Bach* (2005) miniatură pentru pian http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/MorseMusic.html, *Tabel internaţional de codificare Morse*, conform recomandărilor Uniunii Internaţionale de Radiotelecomunicaţie, Anexa 1, Geneva, 2009, p. 2, http://www.itu.int/rec/R-REC-M.1677-1-200910-I/

[8]Neocanon – termen propus de de L. Diacikova cu referire la Missa de I. Stravinski, termenul presupune lărgirea limitelor tradiţiei, o imagistică nouă, apariţia noilor modalităţi de organizare şi distribuire a materialului compositional în baza rădăcinilor canonice ale genului. A se vedea: Дьячкова Л. Проблема неоканона в Мессе Стравинского, În: Стравинский в контексте времени и места, Материалы научной конференции. Московская консерватория им. П. И. Чайковского,Москва,2006,p.67-83

[9]Din interviul realizat de Valeria Barbas cu compozitorul Iu. Gogu, 2015.

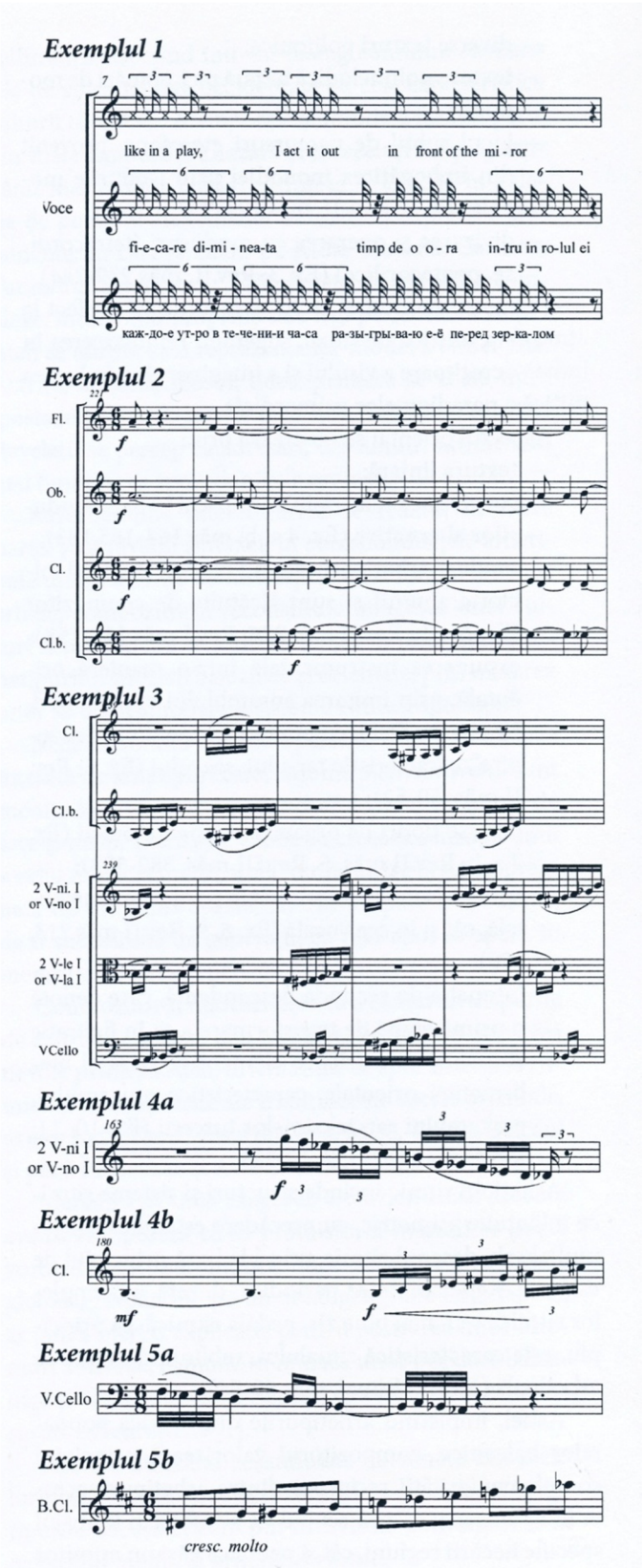
[10]Noţiunea de pionerat a lui T. Adorno – "une musique informelle".

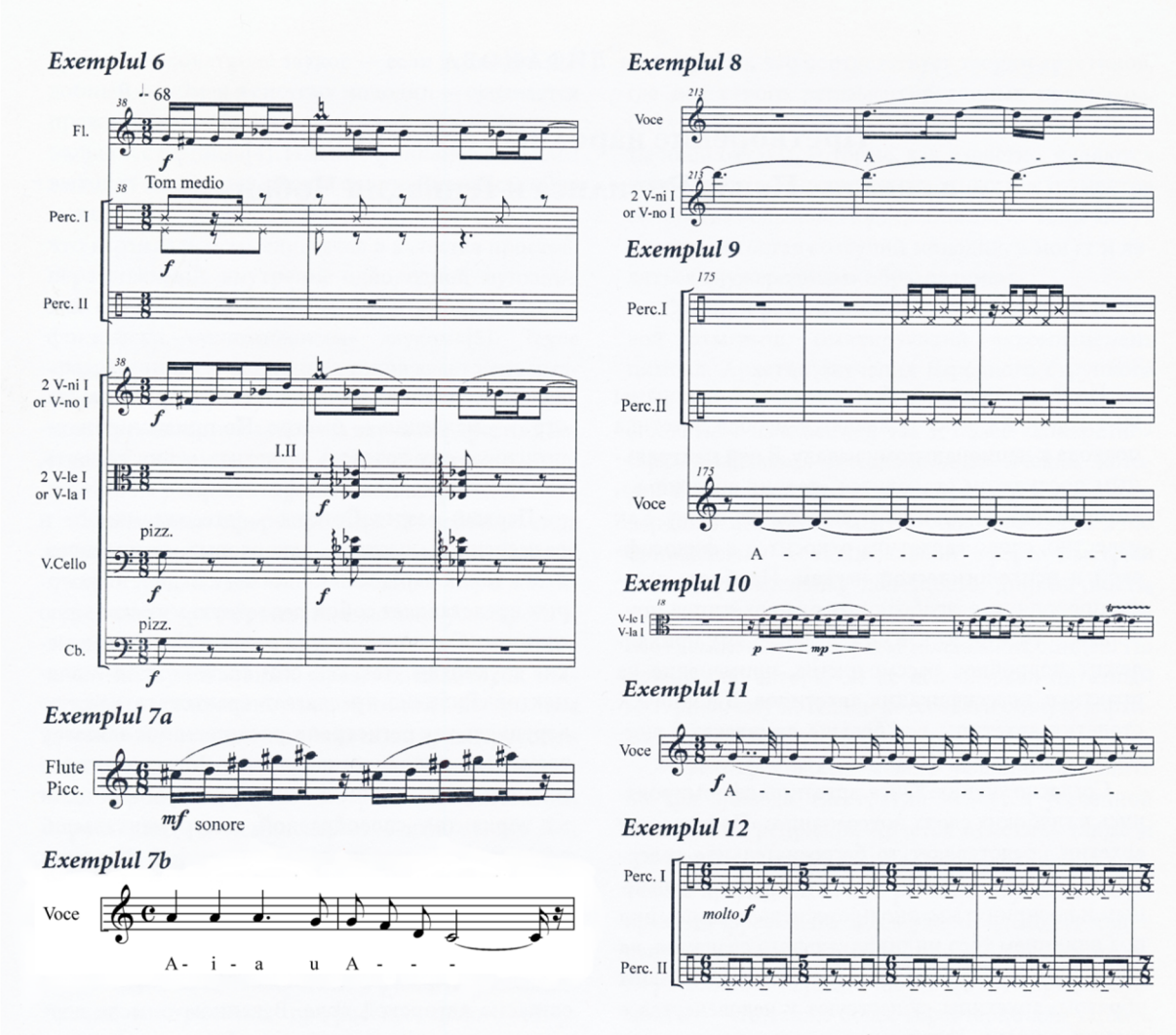
[11]După absolvirea Colegiului „Ştefan Neaga" din Chişinău (1985-1990, teoria muzicii la clasa profesorului Loghin Ţurcanu), L. Gondiu a urmat cursul de pregătire la Universitatea de Arte din Chişinău, clasa profesorului Tudor Chiriac (1990-1991), absolvind Conservatorul din Iaşi în (1991-1995), clasa maestrului Vasile Spătărelu (compoziţie), susţinând, mai apoi, în domeniul compoziţiei Academia de Muzică din Bucureşti, clasa profesorului Dan Dediu (1996-1997).

[12]Interviu realizat de Valeria Barbas cu compozitorul Laurenţiu Gondiu pentru emisiunea „Ambiant Salon" Radio Moldova, din 9.11.2014.

Exemple muzicale

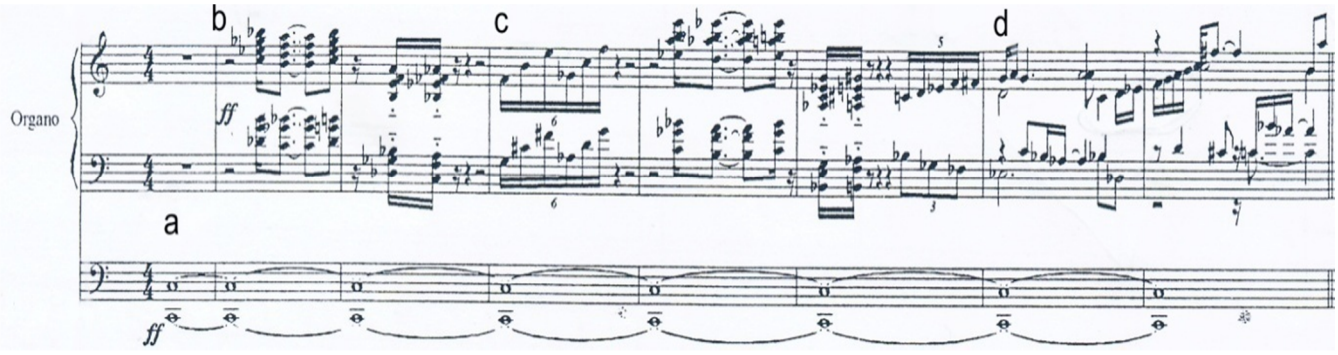
Monoopera cu balet "*Ateh, sau revelaţiile prinţesei Khazare*" de Ghenadie Ciobanu



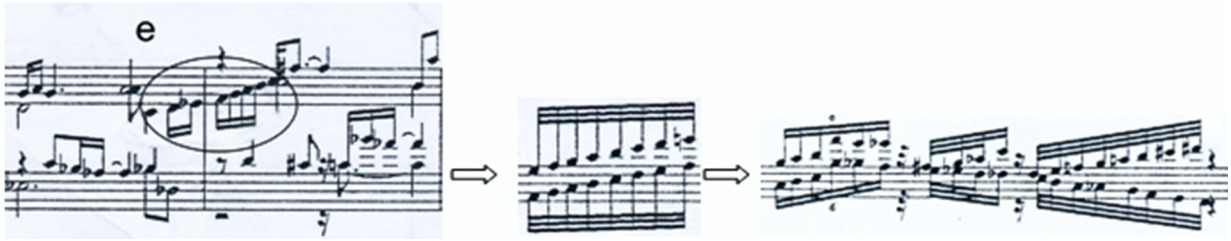


Passion-XXI (…---…) für Orgel und Orchester **de Vladimir Beleaev**

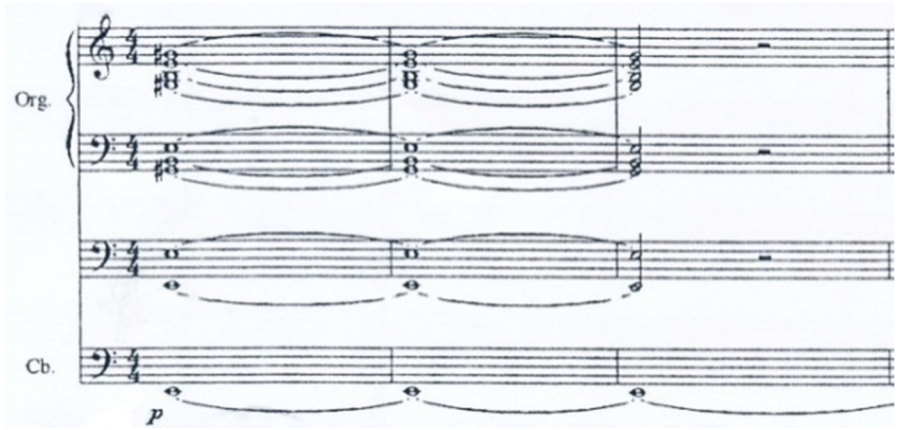
Ex. 1



Ex. 2

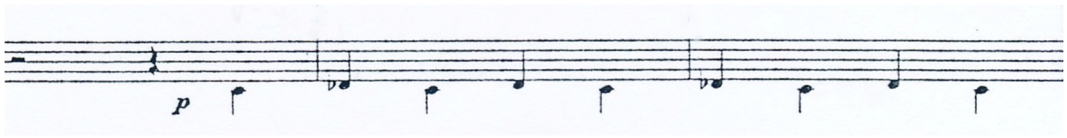


Ex. 3



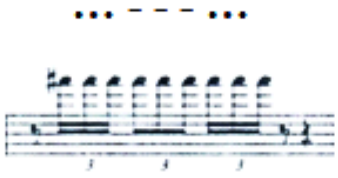
Ex. 4 m.17

f

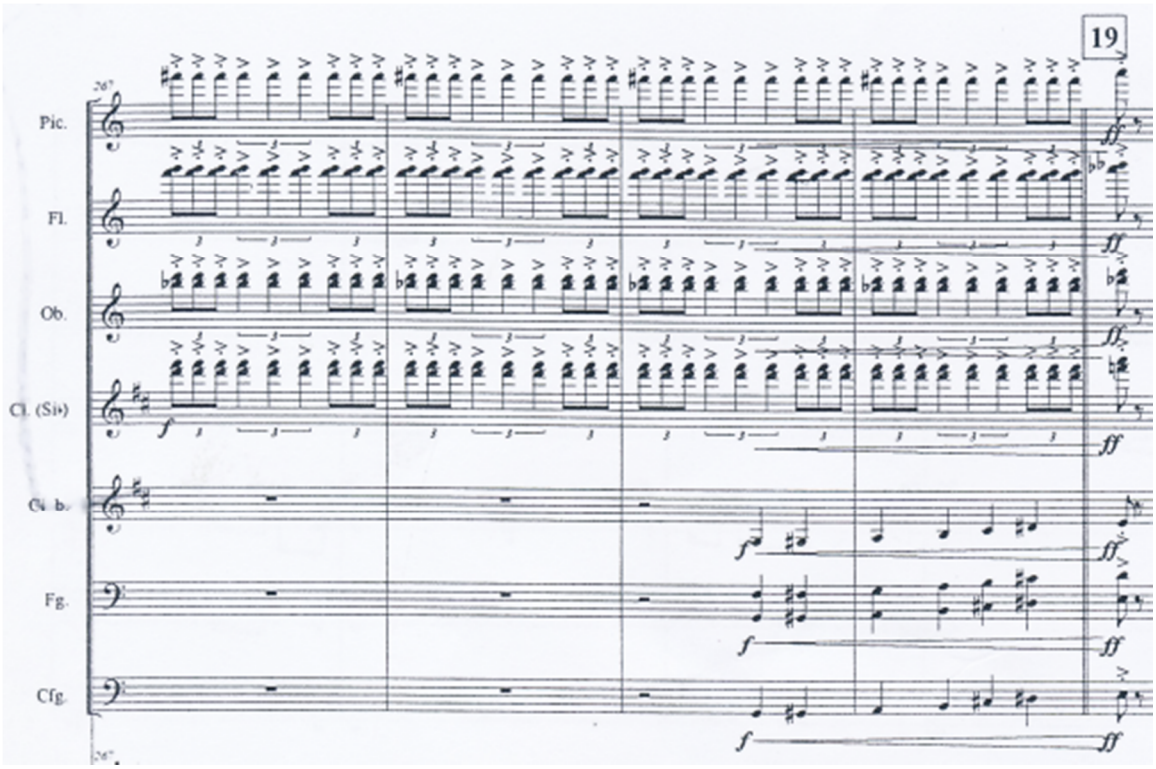


Ex.5

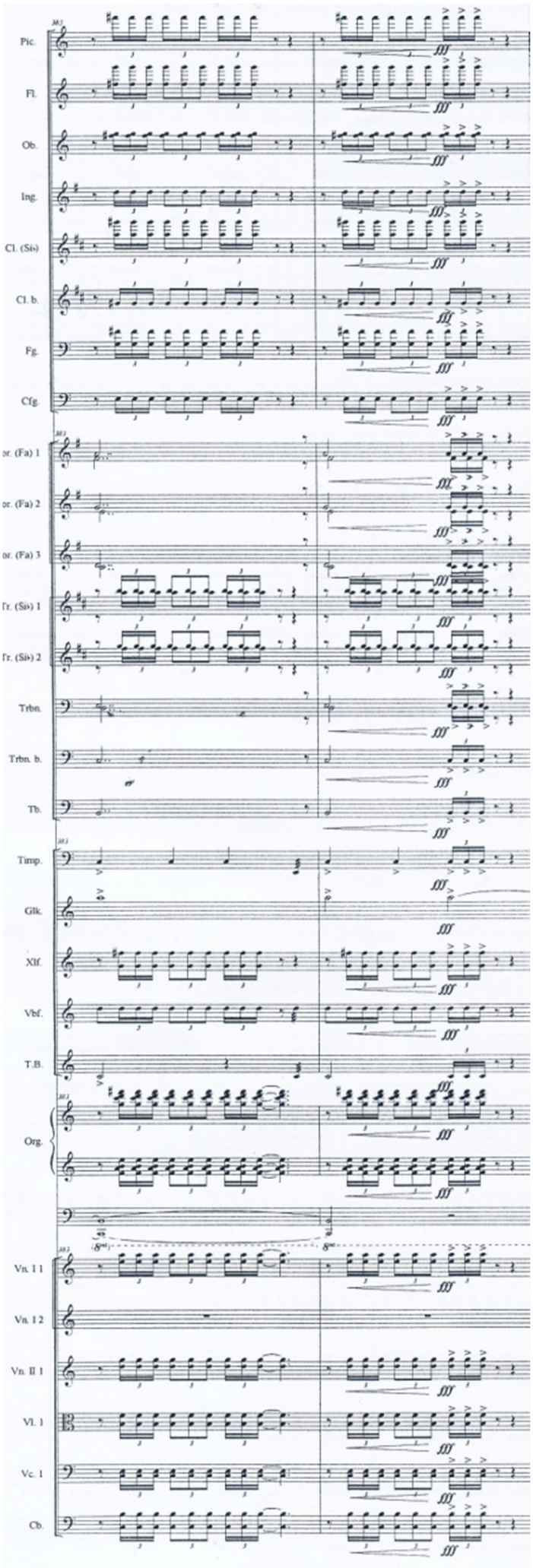
g



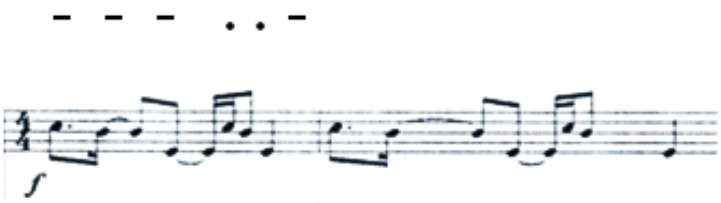
Ex. 7, m.264-270



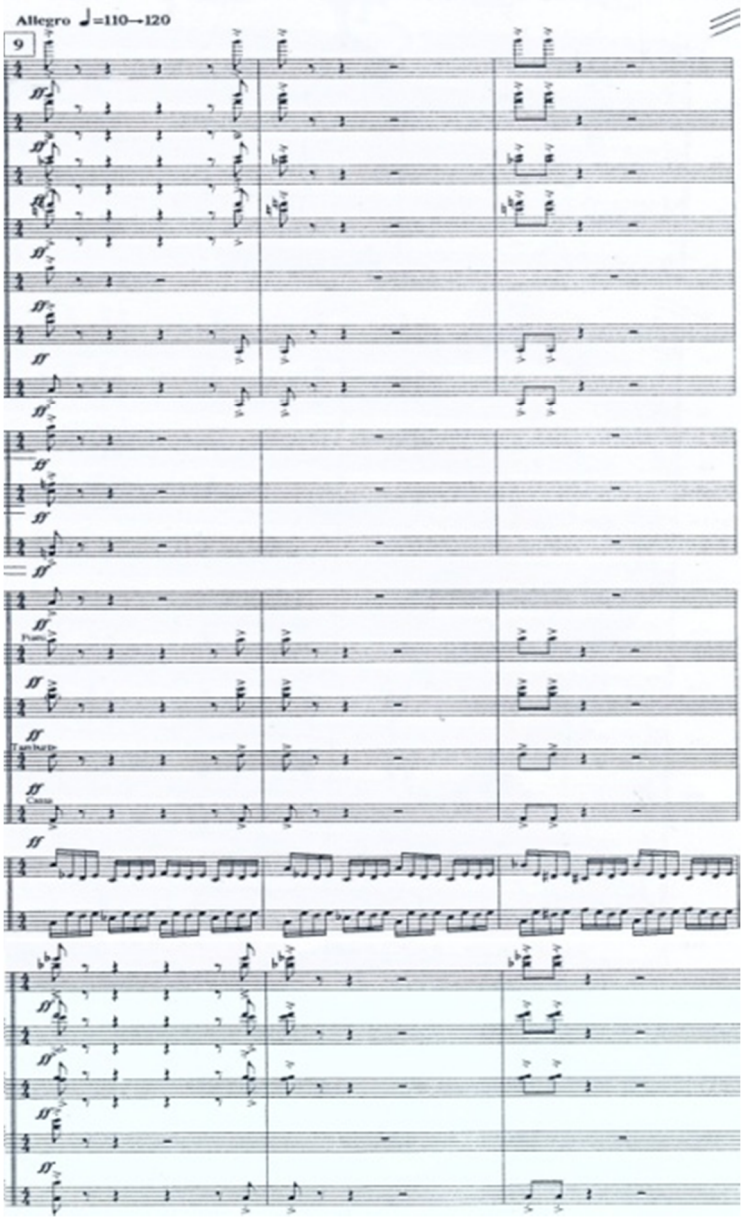
Ex. 8



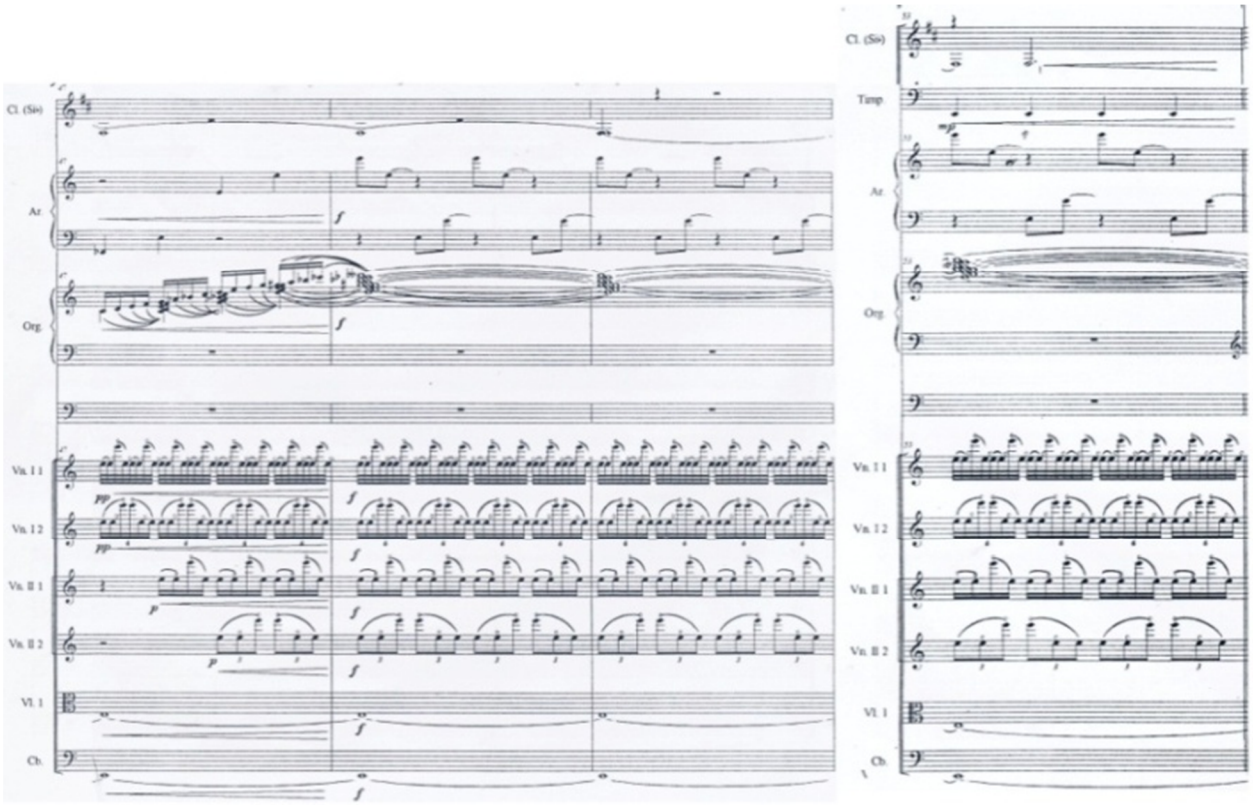
Ex. 9, anexăm formulele ritmice distincte conform codului Morse:



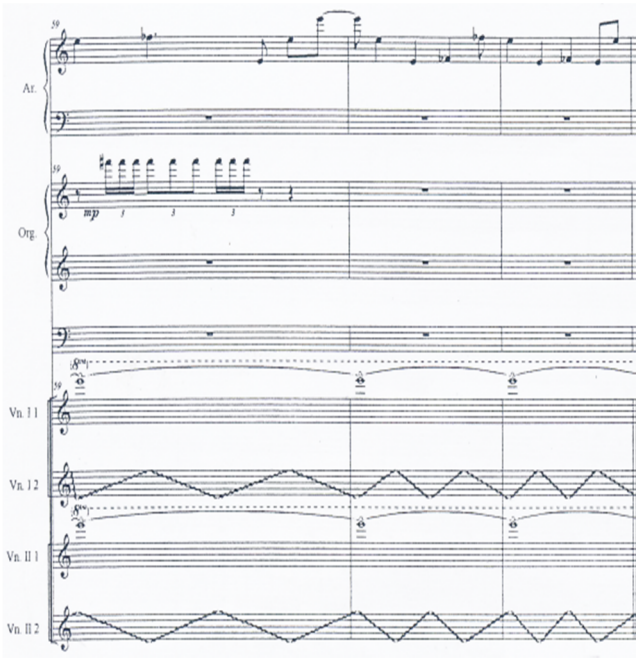
Ex.10, m. 131.



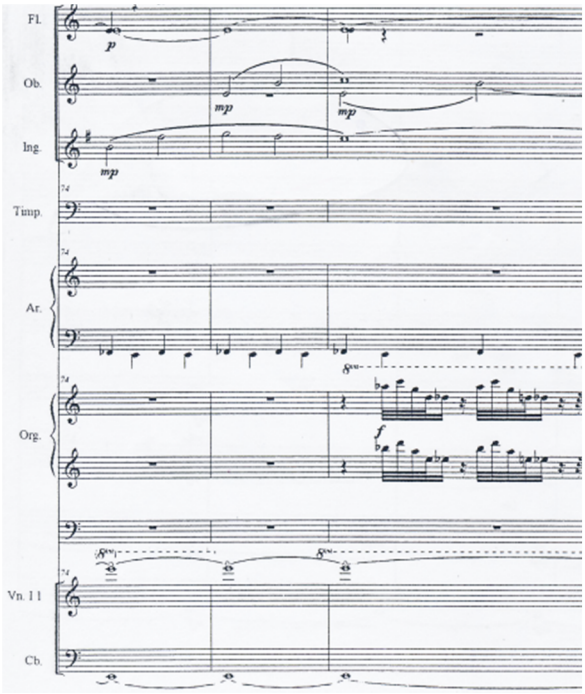
Ex. 11



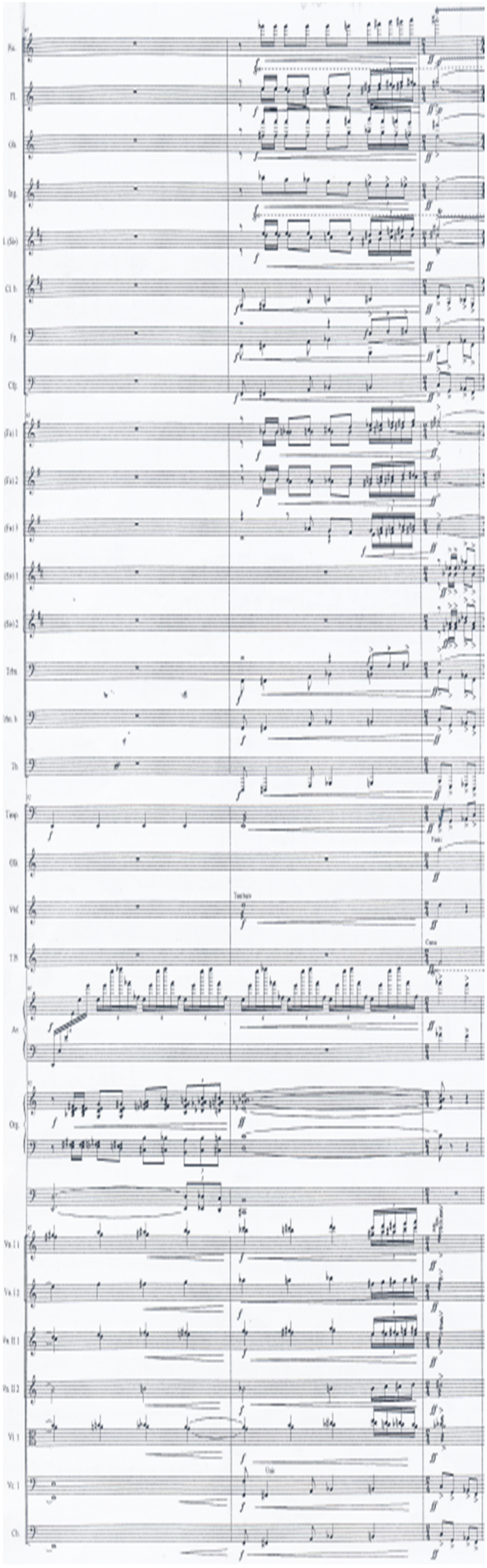
Ex.12



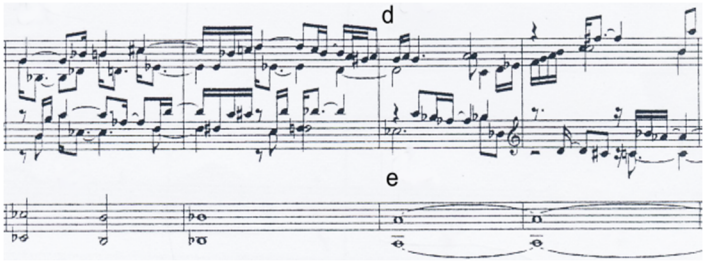
Ex.13



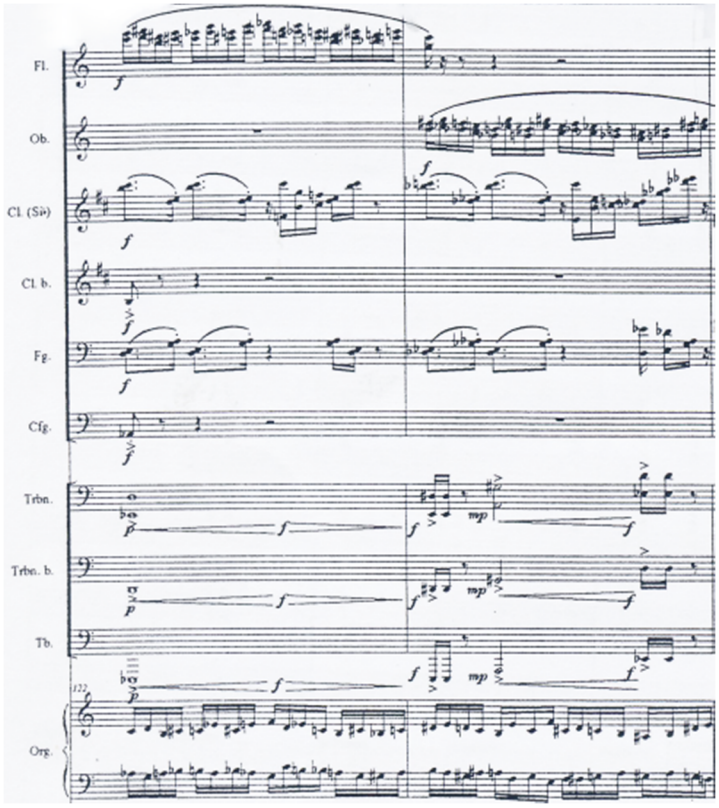
Ex. 14



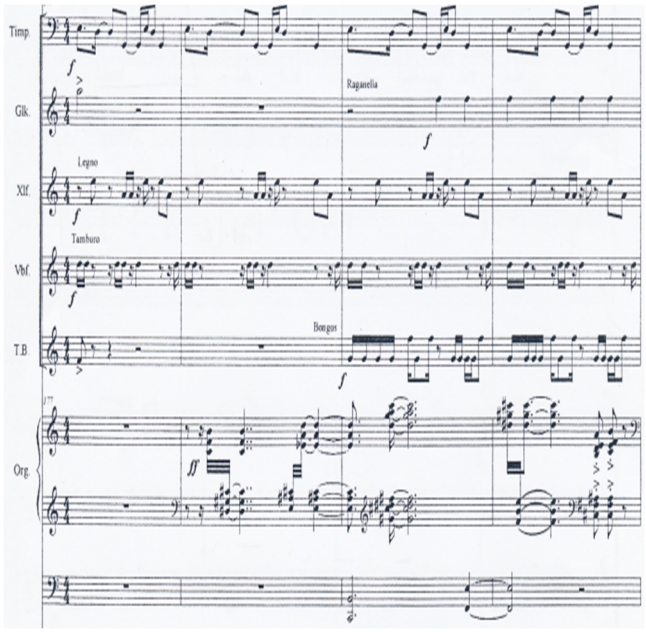
Ex.15



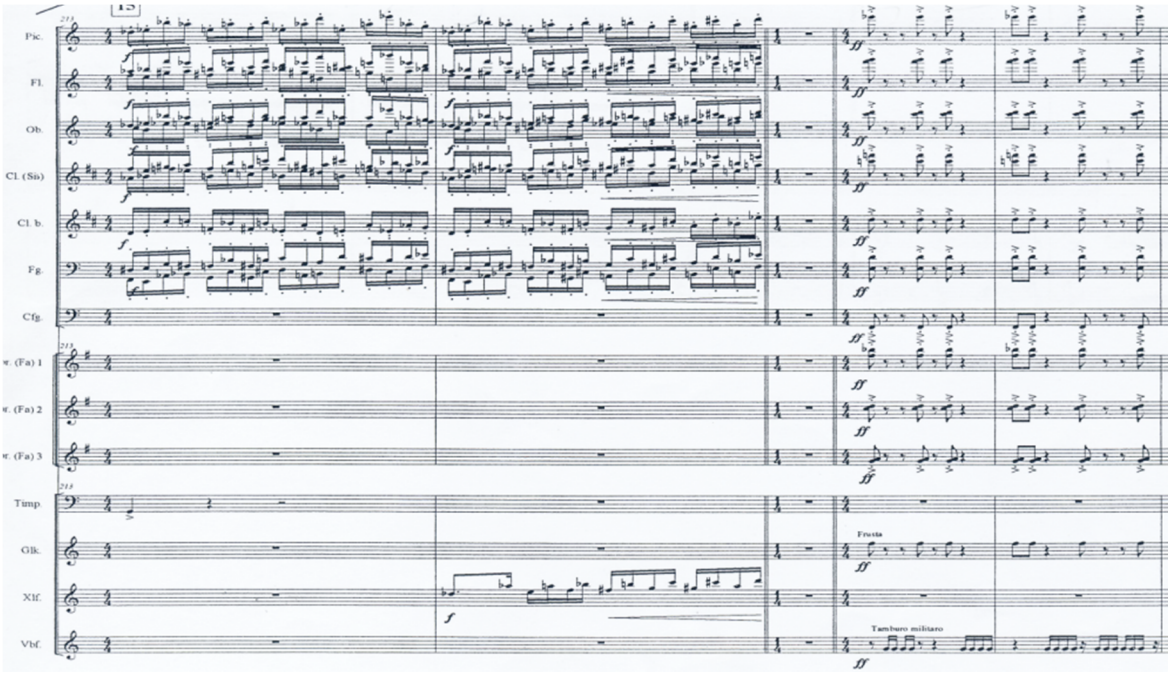
Ex.16



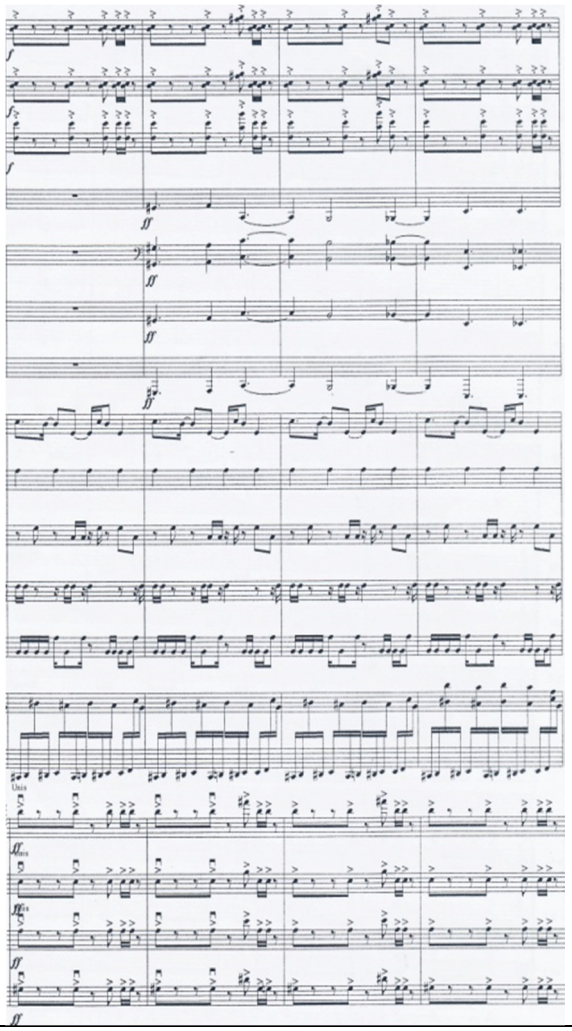
Ex. 17



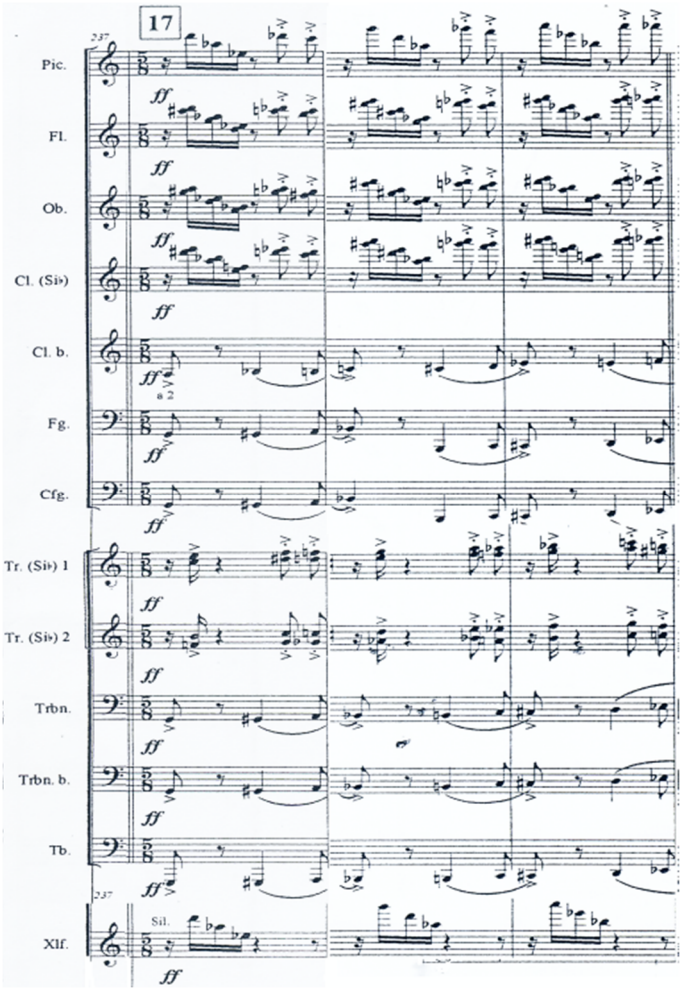
Ex.19



Ex.20

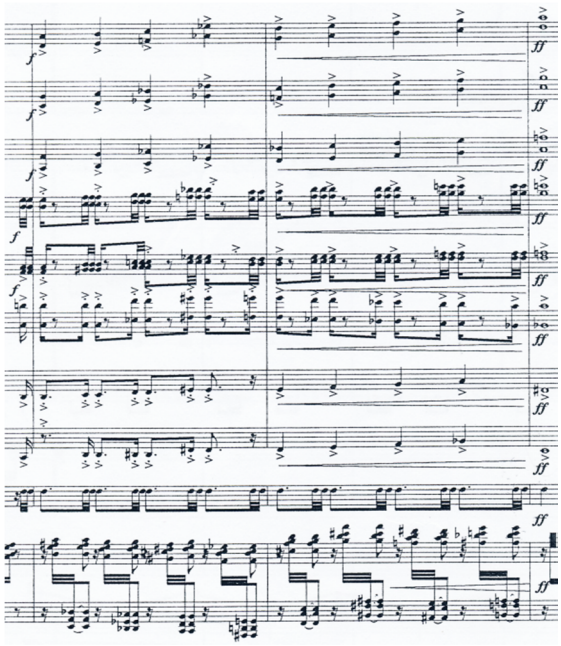


Ex.21

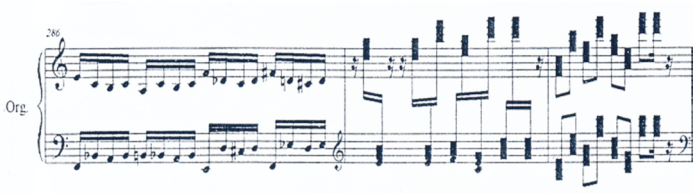


Ex. 22

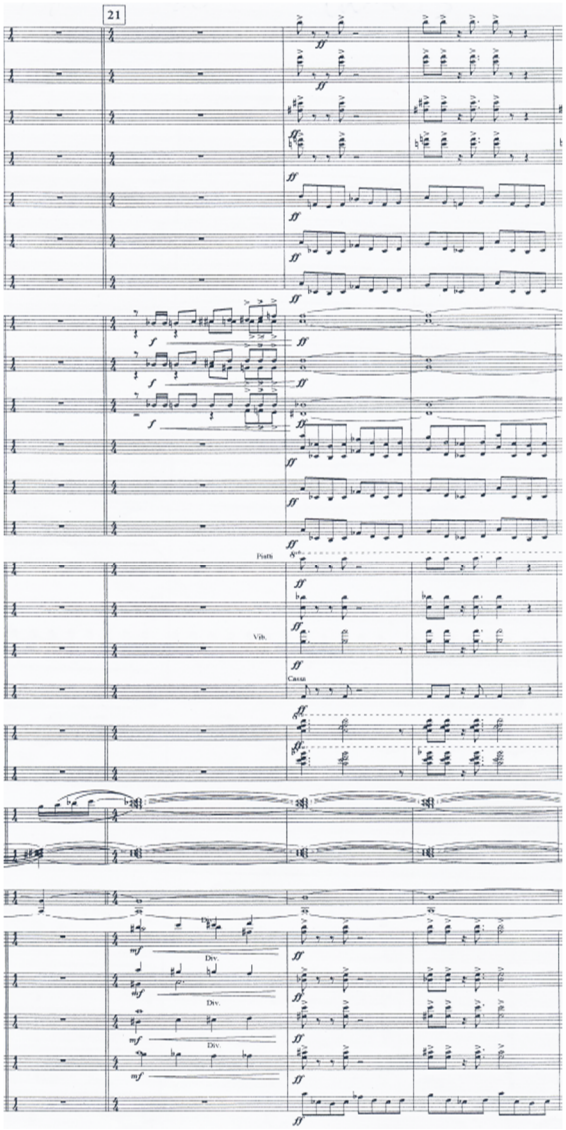
Ex.23



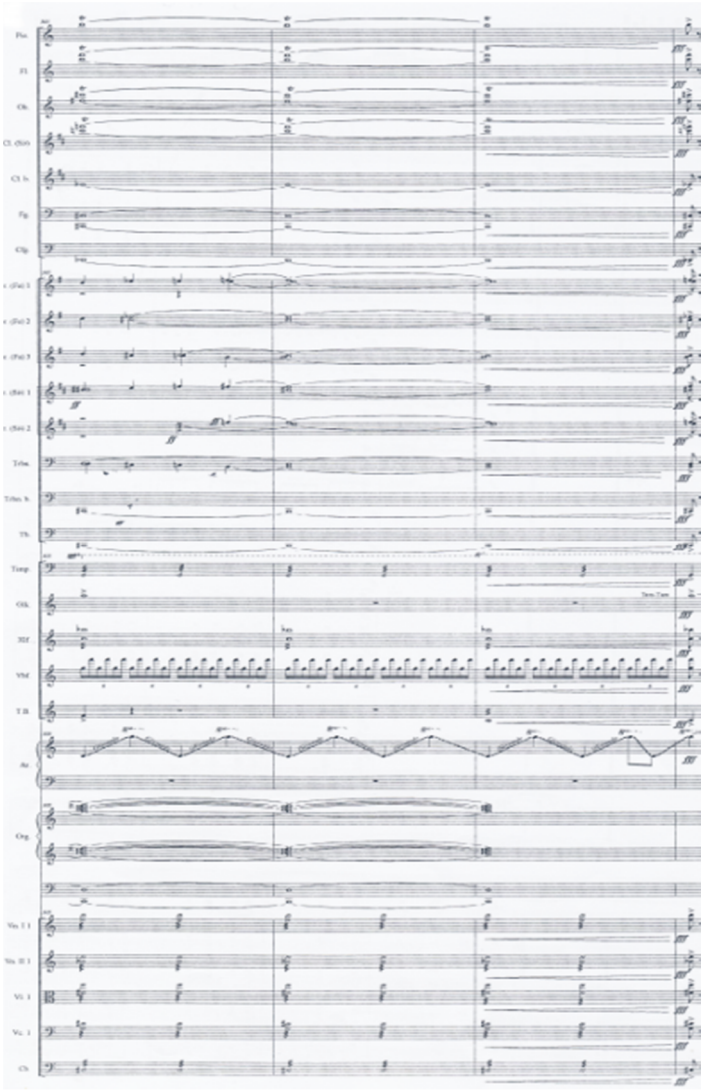
Ex.24



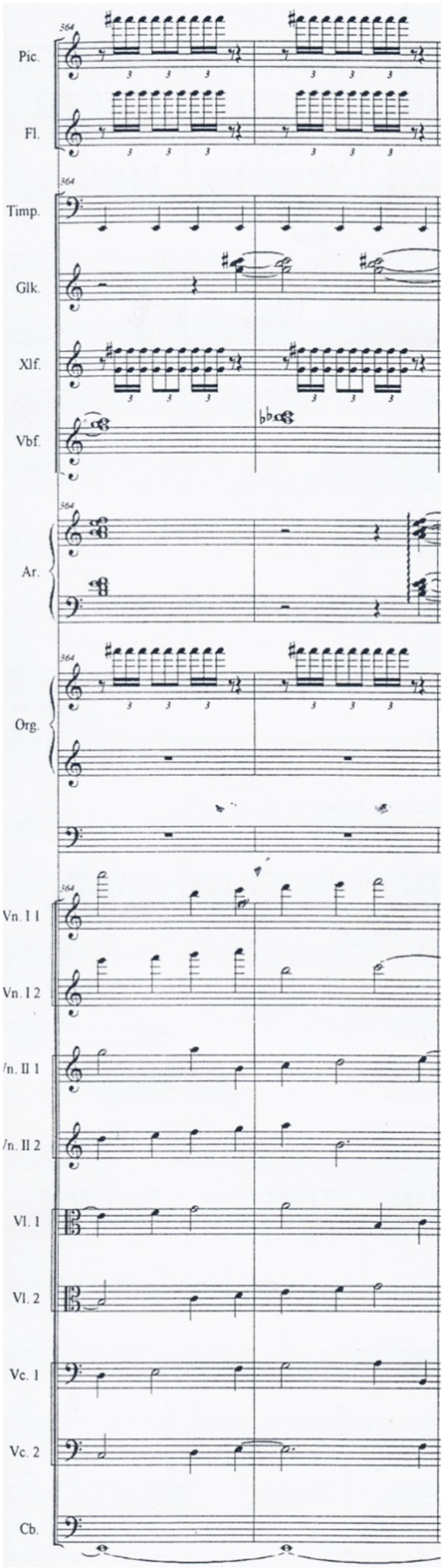
Ex. 25



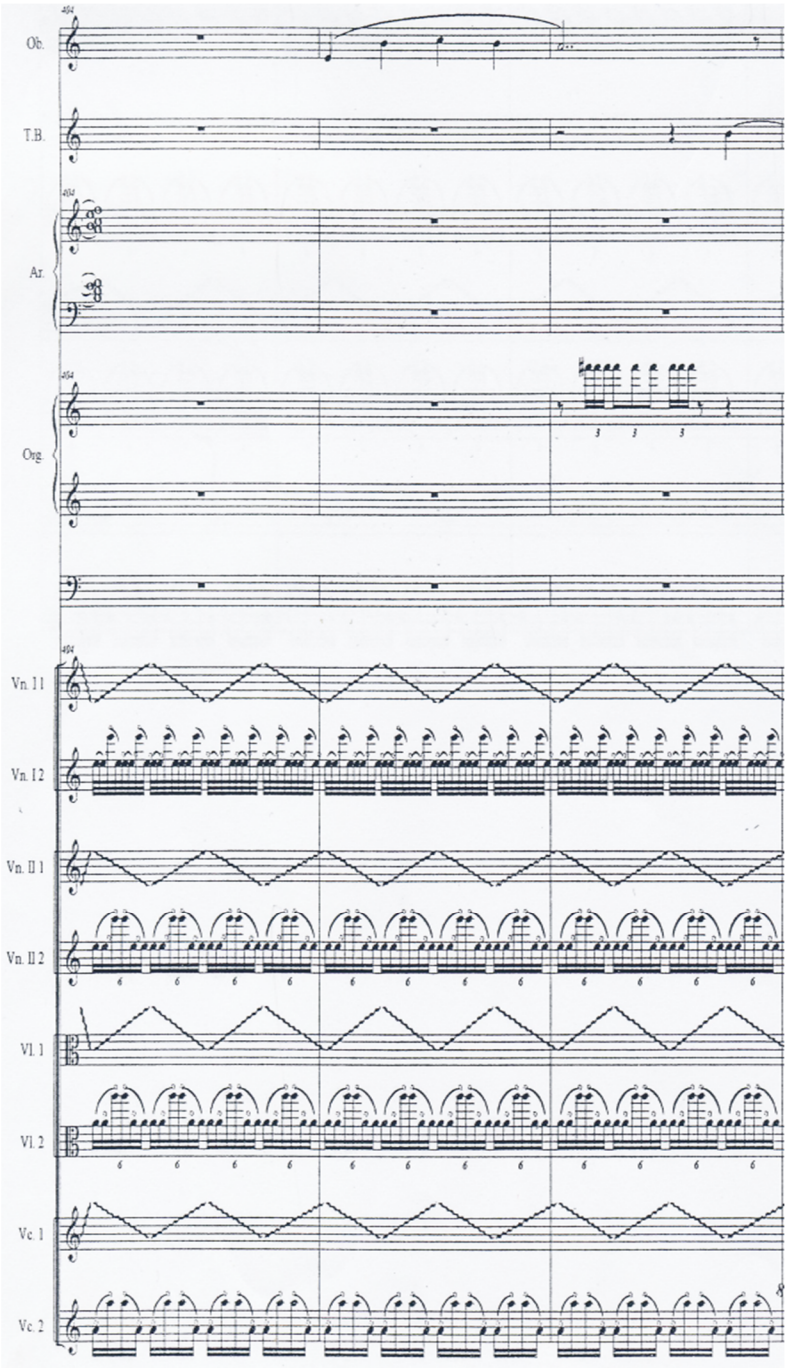
Ex. 26



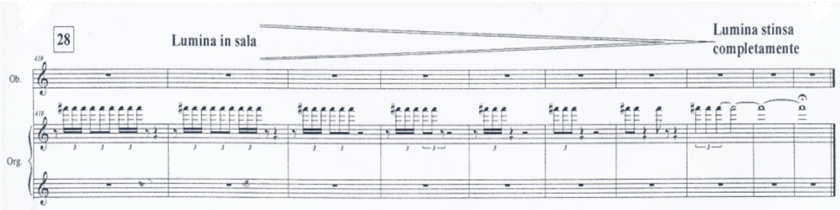
Ex.27



Ex. 28



Ex. 29

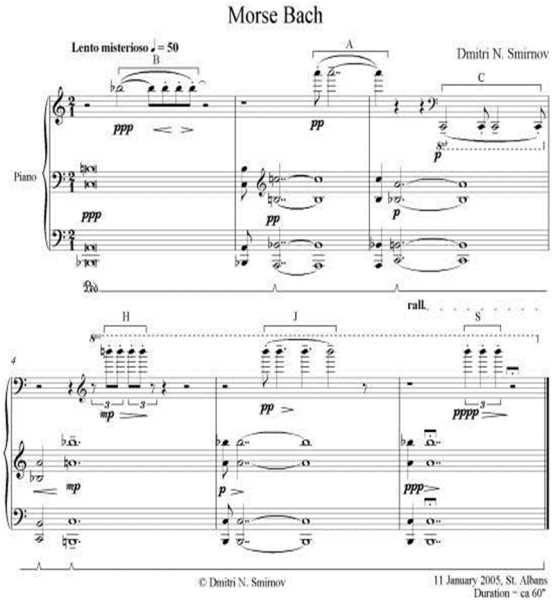


Tabelul 4.2. Implementarea codului Morse în creaţii muzicale

a	.−	i	..	r	.−.
b	−...	j	.−−−	s	...
c	−.−.	k	−.−	t	−
d	−..	l	.−..	u	..−
e	.	m	−−	v	...−
e	..−..	n	−.	w	.−−
f	..−.	o	−−−	x	−..−
g	−−.	p	.−−.	y	−.−−
h	....	q	−−.−	z	−−..

1	.−−−−	6	−....
2	..−−−	7	−−...
3	...−−	8	−−−..
4	....−	9	−−−−.
5	.....	0	−−−−−

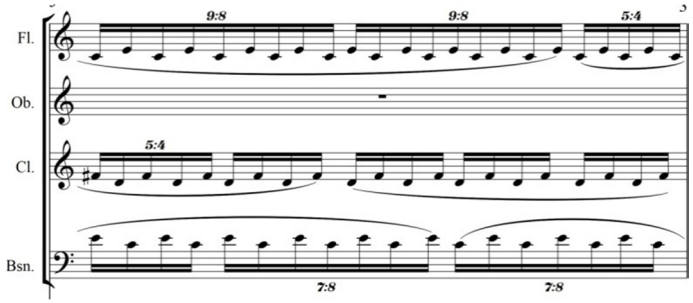
Tabel internaţional de codificare Morse conform recomandărilor Uniunii Internaţionale de Radiotelecomunicaţie, Anexa 1, Geneva, 2009, p.2



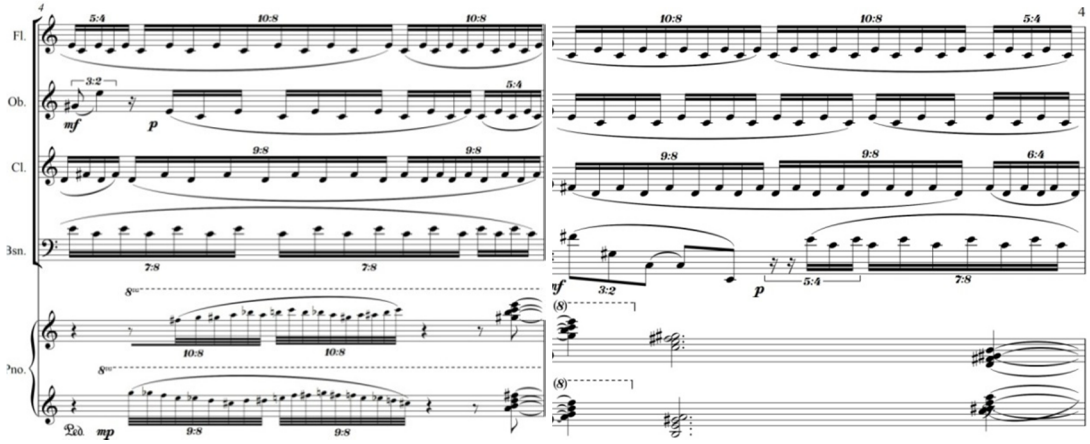
Morse Bach de Dmitri Smirnov

Respiraţia florilor **de Iulian Gogu**

Ex.1, Textura I, elementul a

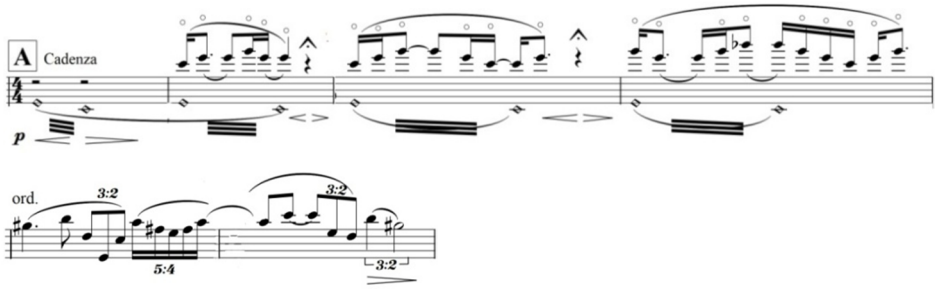


Ex.2, m.4-5, Textura III ”de pete sonore”.



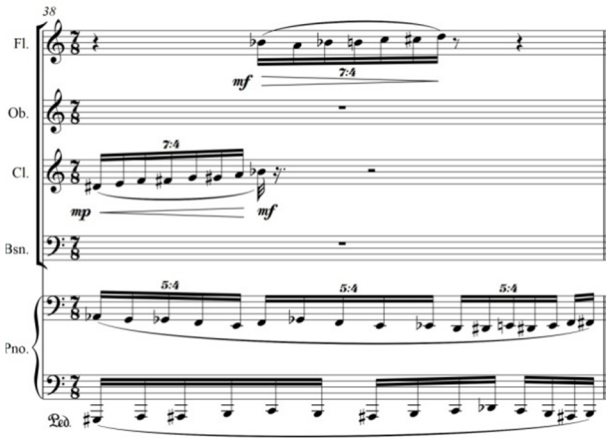
Ex.3; Texturile I, II

I.

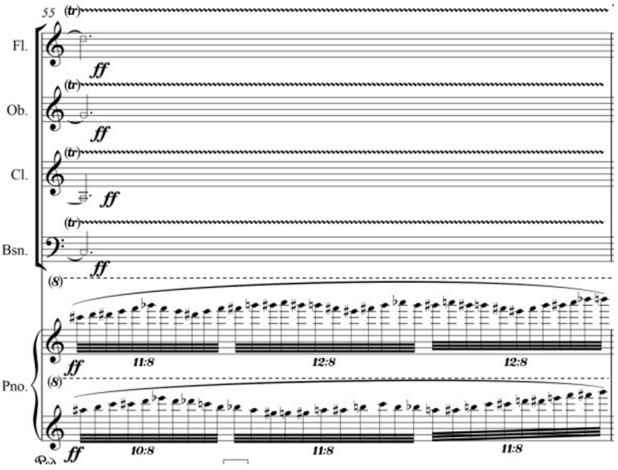


II.

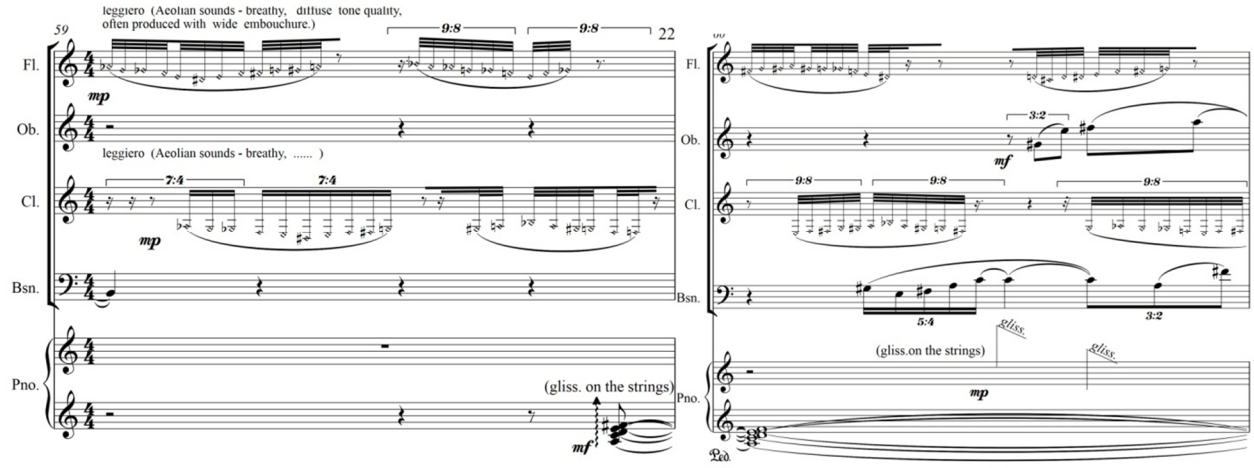
Ex.4



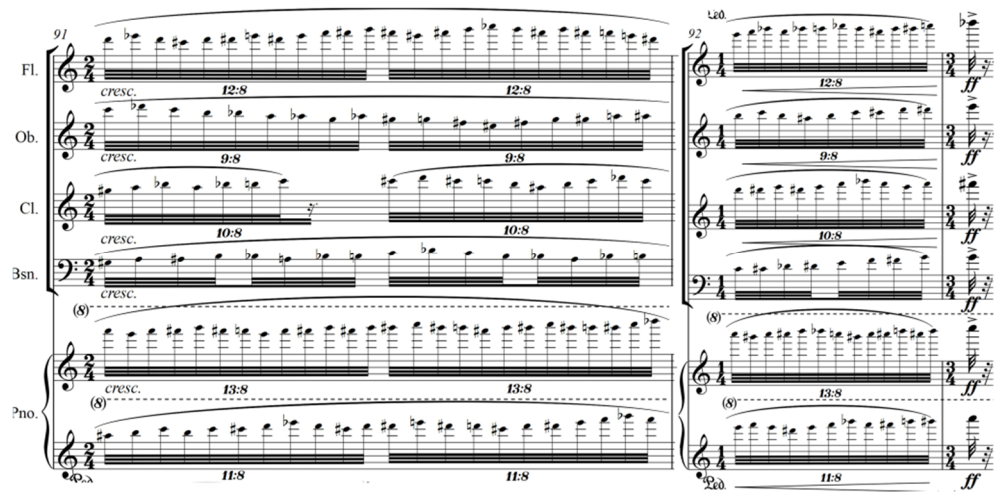
Ex.5



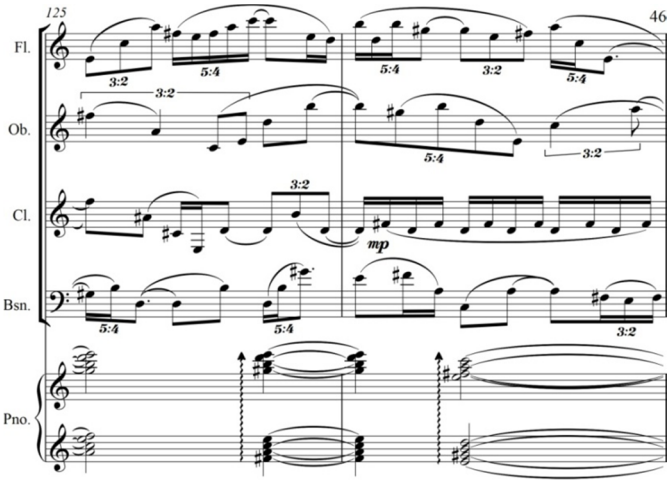
Ex.6, m.59



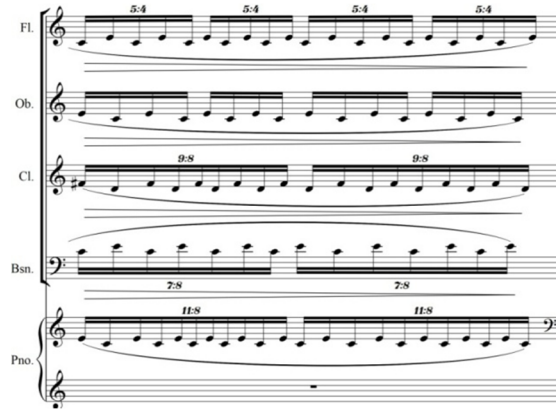
Ex.7, m.89-93:



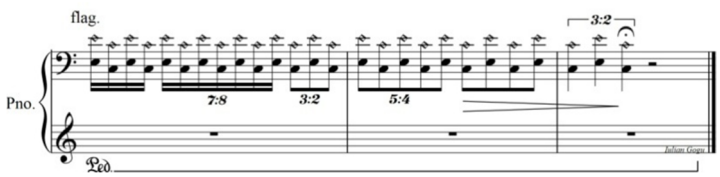
Ex.8



Ex.9:

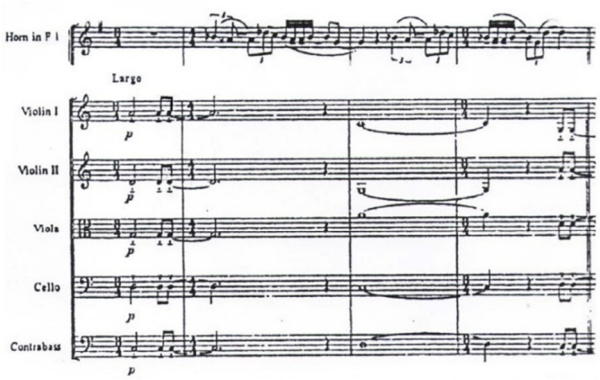


Ex.10:

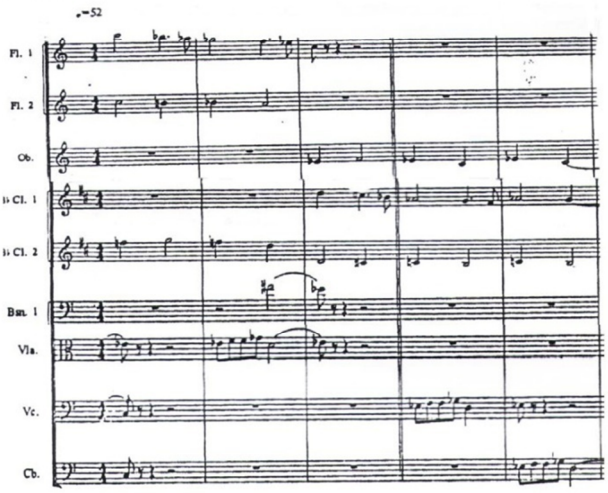


Laurenţiu Gondiu (creaţia)

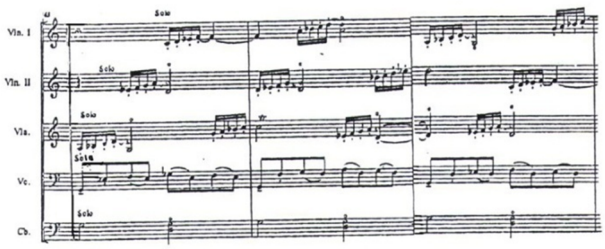
Ex. 1



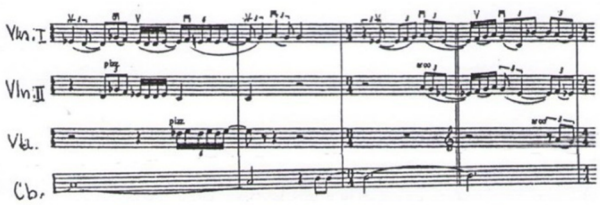
Ex. 2



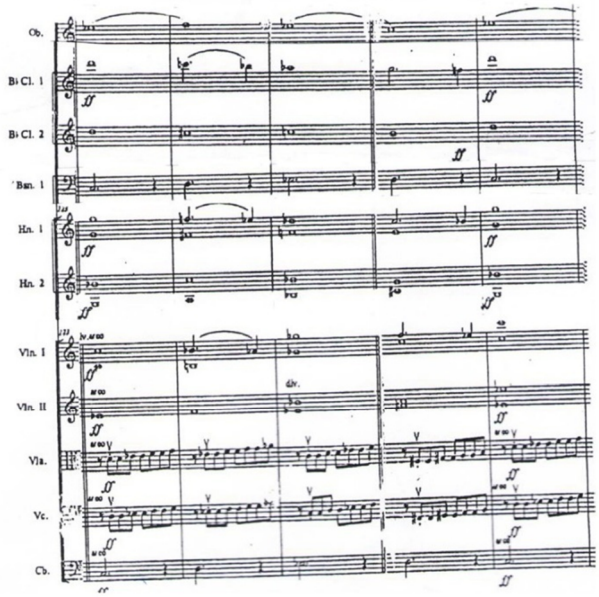
Ex. 3



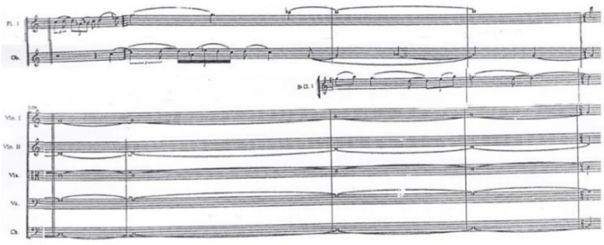
Ex. 4



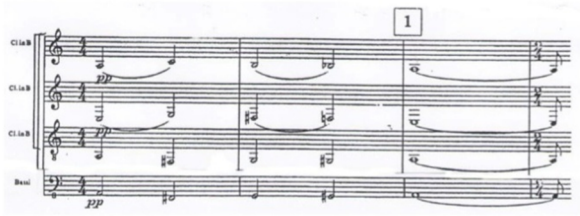
Ex. 5



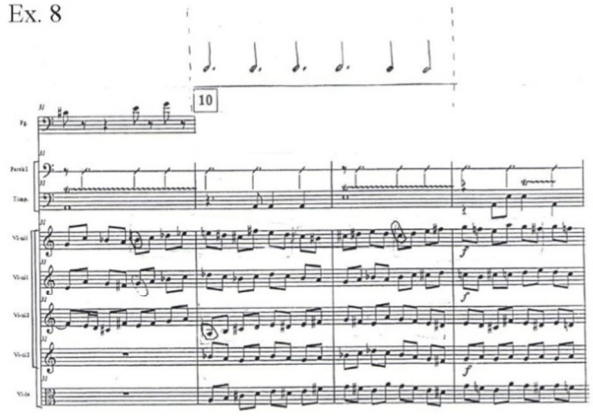
Ex. 6



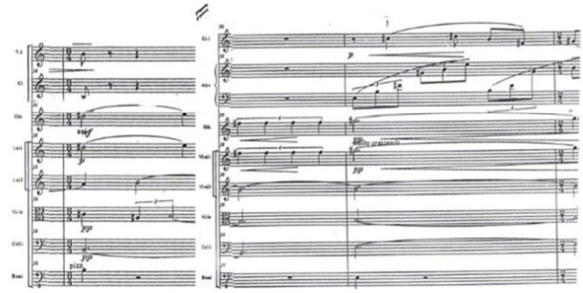
Ex. 7



Ex. 8

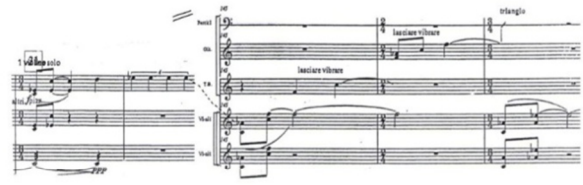


Ex. 9

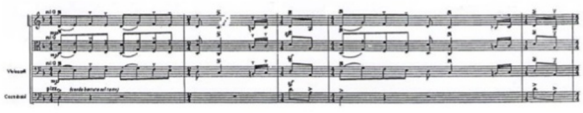


Ex. 10

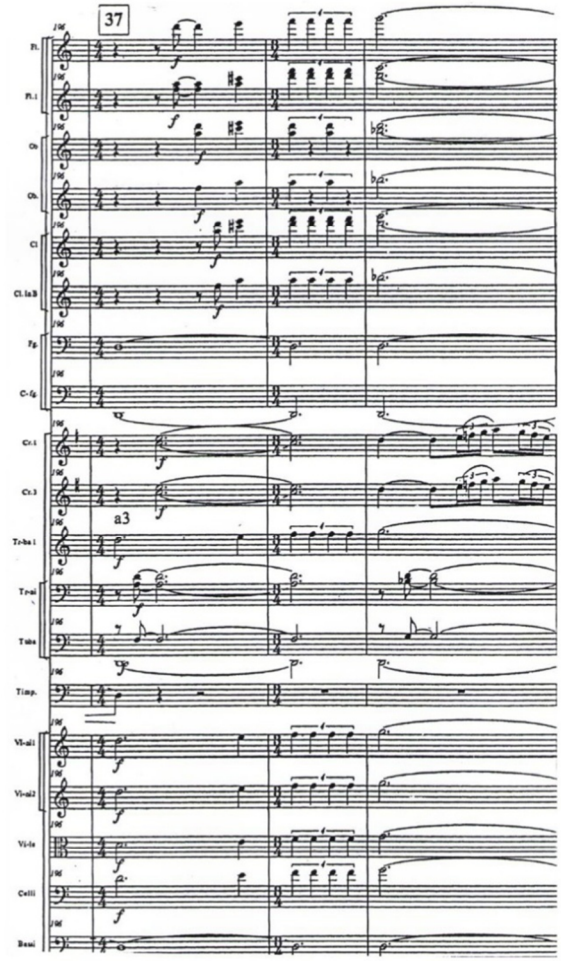
Ex. 11



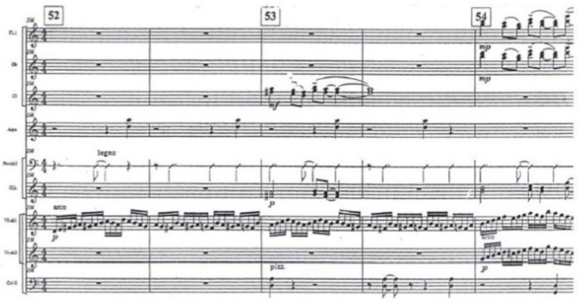
Ex. 15



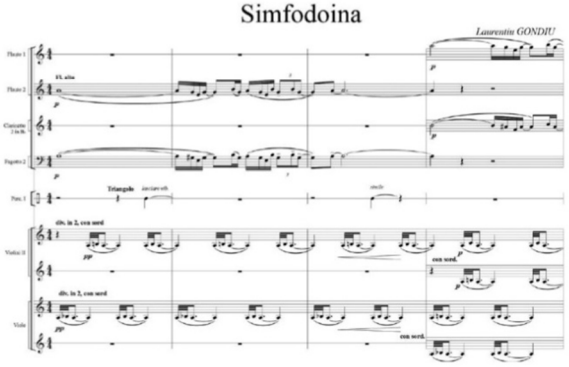
Ex. 12



Ex. 13



Ex. 14



Tabelul 4.6. *Quattro Pezzi per Orchestra su una nota sola* de G. Scelsi

P.	Centru	Oscilare	Dinamică*	Orchestraţie	Estetică	Durată
I	F	0-21” mică 22”medie 48”mare, *5 accente* 1’mică 1’18”mare 1’30”mică 1’40” zero 1’52”mare 2’09”mică 2’46”zero	mp 0-21”-mf22”-p1’-mf1’18’’-p1’30’’>pp1’42’’-mf1’52’’-p2’09’’>pp2’46’’	fl,2cl.,cl.bs sax.ten,cno.ing.2 tbe.,4cni,2tni,tuba, timp,bongos,tumba ,pto,t.tam, 2vle,cello,cbas **Initio(**m.1-4**):** cl.1,2,cni III;IV,tbe *sord*I;II,2vle + cello F deviaţii *(mp.)* **Finalis**c35+1m Corzi(cello,bas-vla I),corni(1,3) + timp. F deviaţii tremolo *(pp.)*	Unison-evoluţie cumulativă -rezoluţie-unison	2’46’’

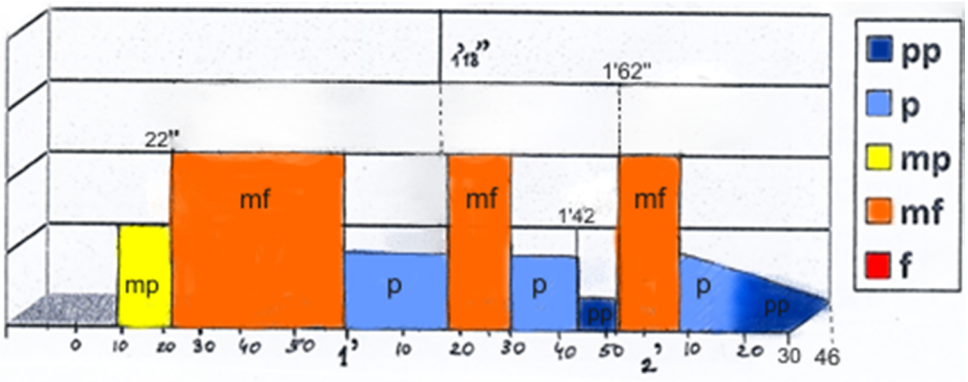


Fig.4.1 Diagrama dinamicii (partea I)

Exemple de partituri sonorizate în cadrul FIZMN

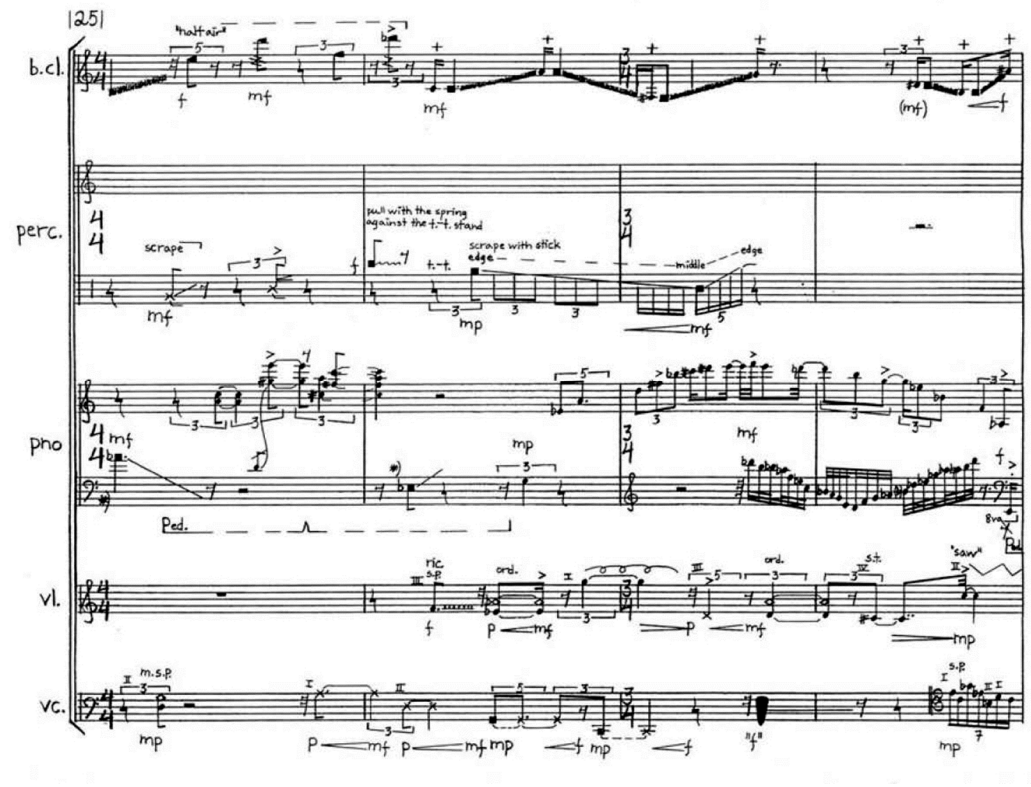


Fig.2.1.Asko Hyvärinen Obscure Counters FIZMN, 2003

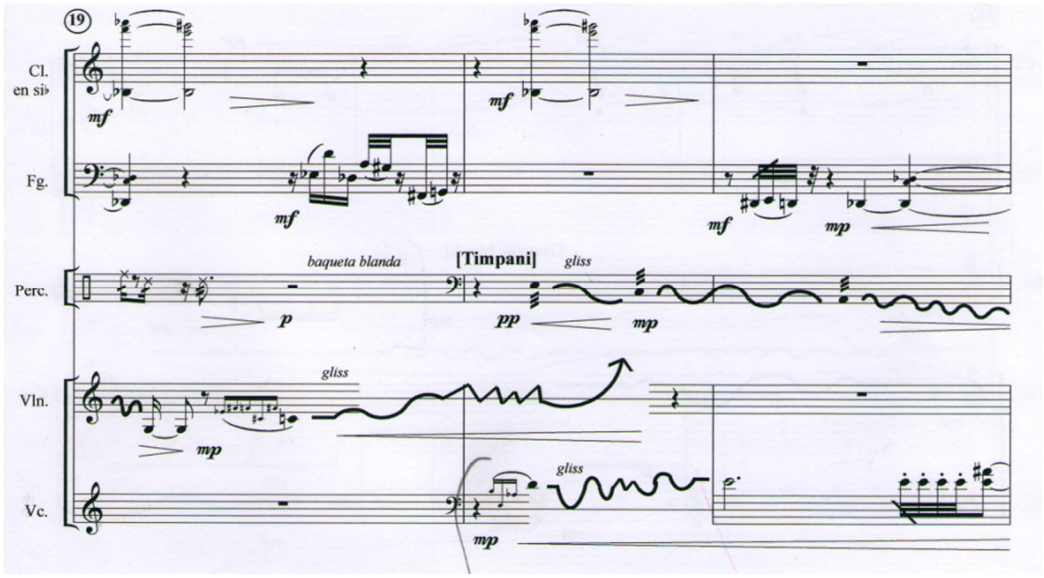


Fig.2.2. Alfonso Romero *Sen* FIZMN, 2009

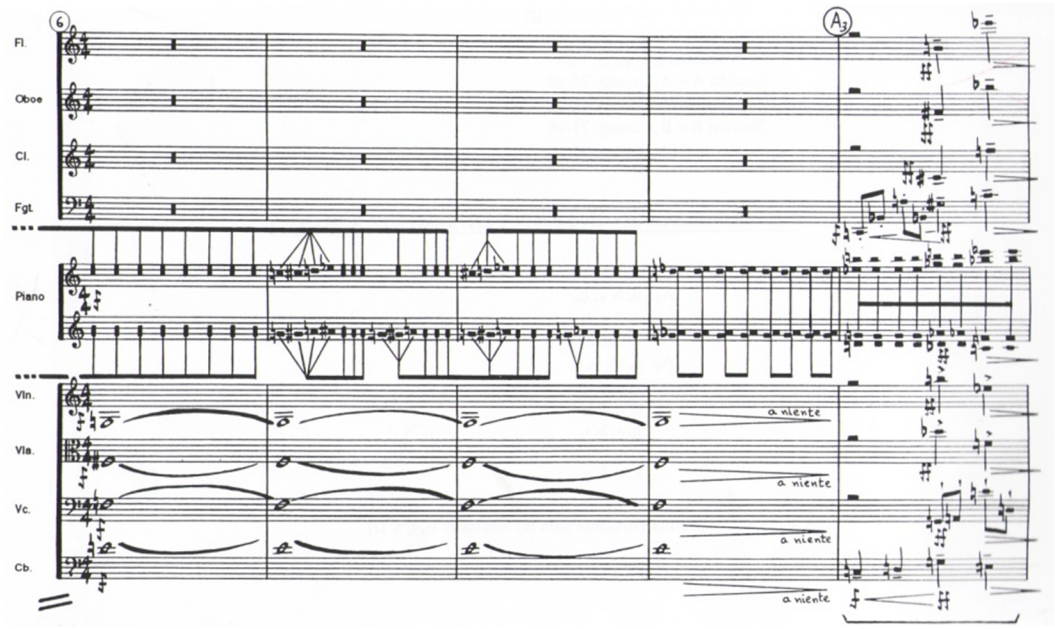


Fig.2.3. Javier Darias *Sunday Suite,*FIZMN, 2006

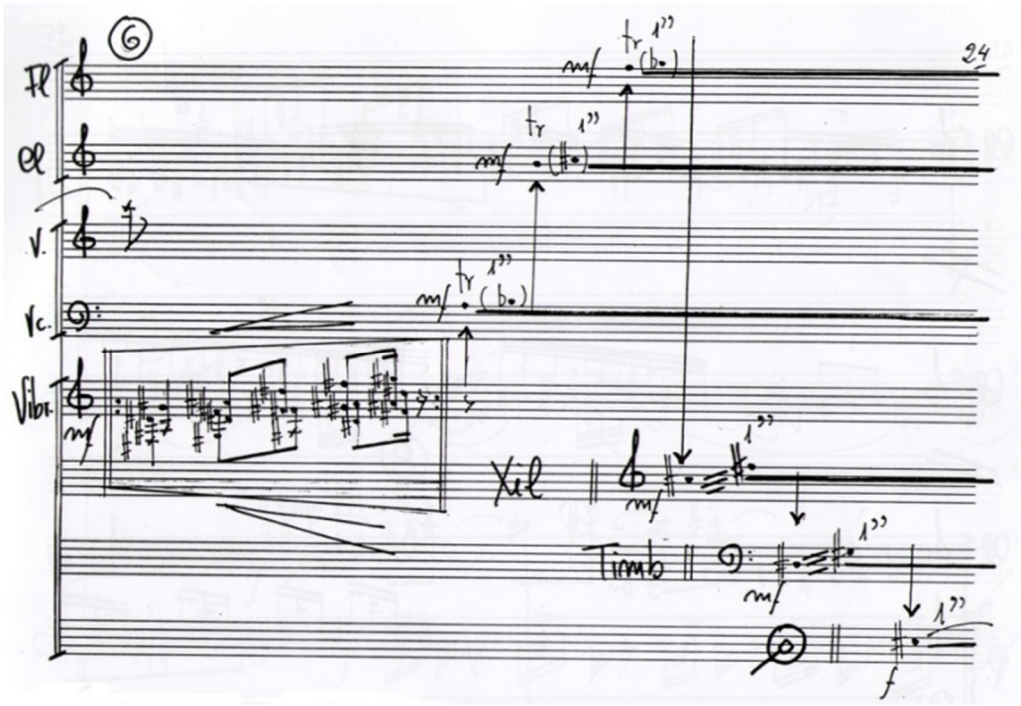


Fig.2.4. Luis Blanes *Polos y Simetrias* FIZMN, 2004

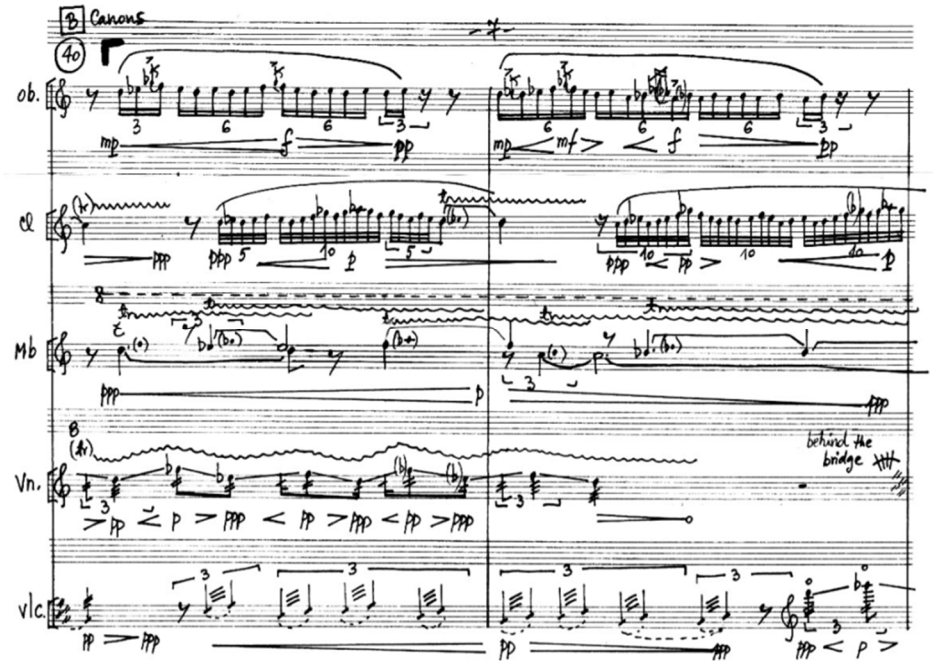
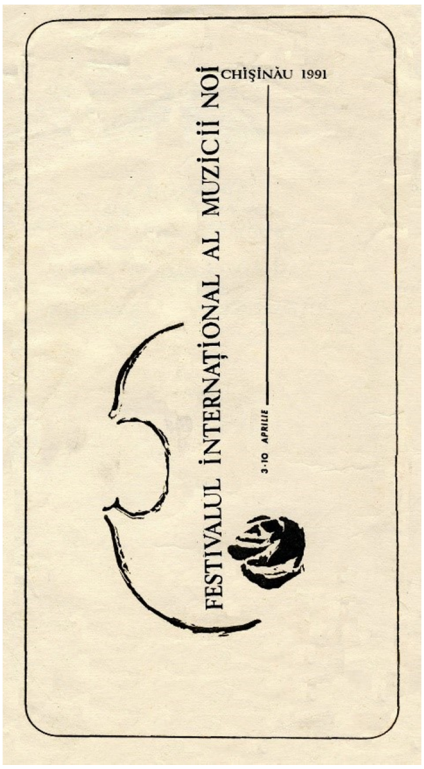
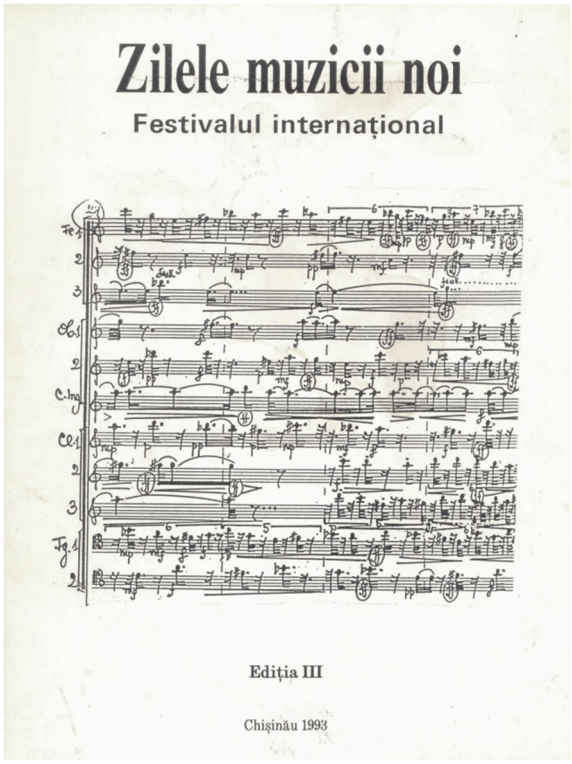


Fig.3.1. *Silence is Ornament* de D. Rotaru

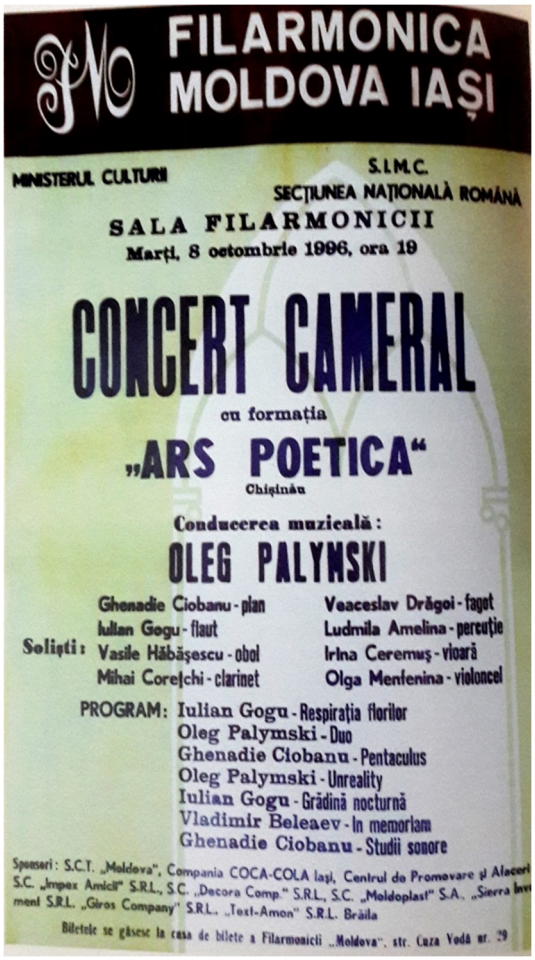
Imagini ale caietelor-program.

Facsimile ale posterelor FIZMN şi ale concertelor festivalurilor de muzică nouă din străinătate în cadrul cărora a fost sonorizată muzica semnată de compozitorii din Republica Moldova.





Schottenstift, Prälatensaal
A-1010 Wien, Freyung 6, im Hof rechts
Mittwoch, 2. September 1998, 19 Uhr
Varwe Musica
KONZERT
ENSEMBLE
ARS POETICA
ZEITGENÖSSISCHE
KLASSISCHE MUSIK AUS
MOLDOVA
WERKE VON
VLADIMIR BELEAEV, GHENADIE CIOBANU,
IULIAN GOGU, DMITRI KITSENKO,
OLEG PALYMSKI
Karten zu 200/100 ÖS - Abendkassa, Reservierung 31 012 81 Varwe Musica


FILARMONICA
MOLDOVA IAȘI
MINISTERUL CULTURII
S.I.M.C.
SECȚIUNEA NAȚIONALĂ ROMÂNĂ
SALA FILARMONICII
Marți, 8 octombrie 1996, ora 19
CONCERT CAMERAL
cu formația
„ARS POETICA"
Chișinău
Conducerea muzicală:
OLEG PALYNSKI
Soliști:
Ghenadie Ciobanu - pian
Iulian Gogu - flaut
Vasile Hăbășescu - obol
Mihai Corețchi - clarinet
Veaceslav Drăgoi - fagot
Ludmila Amelina - percuție
Irina Ceremuș - vioară
Olga Menenina - violoncel
PROGRAM:
Iulian Gogu - Respirația florilor
Oleg Palymski - Duo
Ghenadie Ciobanu - Pentaculus
Oleg Palymski - Unreality
Iulian Gogu - Grădină nocturnă
Vladimir Beleaev - In memoriam
Ghenadie Ciobanu - Studii sonore
Sponsori: S.C.T. „Moldova", Compania COCA-COLA Iași, Centrul de Promovare și Afaceri
S.C. „Impex Amicii" S.R.L., S.C. „Decora Comp." S.R.L., S.C. „Moldoplast" S.A., „Sierra Investment S.R.L. „Giros Company" S.R.L. „Text-Amon" S.R.L. Brăila
Biletele se găsesc la casa de bilete a Filarmonicii „Moldova", str. Caza Voda nr. 29

Международная конференция
«Новые технологии в искусстве»
и проект «Мастерские МолОта»
представляют:
3 декабря
19.00
Академия Русского балета
им. А.Я. Вагановой
Учебный театр
ул. Зодчего Росси 2
Время года — ночь
Алексей Глазков Тихая музыка для сна
Светлана Лаврова Стеклянные сумерки
Кайя Саариахо Ноктюрн
Марк Коммер Время года — ночь
Снежана Пысларь Флейта Марсия
Дмитрий Щукин Сияние
Марк Булошников Песня сторожа
Анна Малек Бабочки во тьме
Исполняет Петербургский
МолОт-ансамбль:
Алексей Исаев (флейта)
Александр Захаренко (кларнет)
Алексей Глазков (фортепиано)
Артур Зобнин (скрипка)
Алексей Говоров (виолончель)
МО>ОТ
ensemble
Вход свободный
по предварительной записи
Контакты: molot_ensemble@mail.ru
https://vk.com/artur_zobnin

Российский музыкальный союз
Гильдия молодых композиторов и музыковедов MolOt international group
БеларусьМолОт
Молодечненский государственный музыкальный колледж имени М.К.Огинского
Белорусское общество современной музыки
Первый международный форум-семинар
Творческих мастерских МолОта
им. М.К.Огиньского
для молодых композиторов РФ
и стран СНГ в Беларуси
При поддержке Российского музыкального союза
На базе Молодечненского государственного музыкального колледжа
имени М. К. Огинского
Зобнин Артур Андреевич
Судзиловский Ярослав Сергеевич
Хрущёва Настасья Алексеевна
Лыбин Дмитрий Витальевич
Пекарский Марк Ильич
Короткина Анна Ивановна
Пысларь Снежана Ильинична
Михеев Николай Алексеевич
Артемов Вячеслав Петрович

Dialoguri interculturale, selecțiuni și date statistice, FIZMN (1991-2016)

România

Concerte simfonice	1	1	1	1			1	1					
Concerte camerale	3	2	3	1	1	2	3	3	1	3	2	1	
Creații corale					4	1		1op-or		1op			
Creații simfonice	3		3	2	2	3org			1	1			1
Creații camerale	3	2	5	1			4			3	1	2	
Ani	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Concerte total (prezență)	7	4	10	4	6	3	6	5	2	6	3	3	1
Interpreți	**R. Fatyol, O. Bălan, A. Tănăsescu, A. Popa, Archaeus (Ro),** OCFN, OSTRM	**Pro Contemporania, Archaeus (Ro)**Ars Poetica, OSFN	**Archaeus, Traiect, A. Hrisanide. R. Fatyol, A. Vartolomei, R. Georgescu (Ro),** OSFN, OSTRM	**G. Balint, D. Pașcu, E. Șein, M. Cazacu, S. Meiinte (Ro),**OSFN	**Cvintet de suflători *Concordia*, I. Oncescu, A. Vartolomei (Ro),** OSFN, Capela *Moldova*, Corul *Renaissance*	**Archaeus (Ro),**Corul *Renaissane*,O. Babadjan	**PromusicaNova, Archaeus, A. Farcas, O. Zaharia, O. Prisăcaru (Ro),** OSFN	**Archaeus, Traiect, Orchestra și Corul*Transilvania* , M. Lăcraru, Ș. Novac, A. Matei (Ro),** OSTRM	**Traiect, V. Frincu (Ro),**OSFN	**Traiect, Archaeus, Teatrul de Operetă *I. Dacian*, Compania de dans*Contemp* (Ro),** Duo cadence (Ukr), OSFN	**Archaeus, Traiect (Ro),**Ars Poetica	**Archaeus, G. Balint, C. Țăranu (invitat)(Ro)**ONC	OSFN

			1							1	1	1	
2		1		1				2			1		
			1	1		1	1	1	2	3	1	1	
4	1												
	3			1	1	1					2	2	
2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	
4	2	1	2	3	1	2	1	3	2	4	5	4	
Traiect, I. M. Lăcraru F. Popovici (invitat)(Ro)OSFN, OSTRM	**N. Brânduș (invitat)(Ro),**Ars Poetica, OSTRM	**D. Moș, E. Sebat (Ro)**	**E. Vișenescu, C. Cârneci (Ro),**OSTRM, Corul Național de cameră	**Ș. Lupu, E. Sebat (Ro),**Ars Poetica, OSFN	Ars Poetica	**S. Cârstea (Ro),** OSFN, Corala *Gloria*	**A. Negriuc, M. Pop (Ro),**OSFN	**Archaeus, A. Niculescu (Ro),**OSFN	**D. Baciu (Ro),** OSFN	**H. Andreescu, M.-C. Dănilă (Ro),**OSTRM, OSFN	**D. Manasi, V. Munteanu (invitat)(Ro),**ONC, OSFN, OSTRM	**M. Iancovici (Ro),** OSTRM, OSFN, ONC	

Rusia

Concerte simfonice													
Concerte camerale		1			1	1	1	1		1	1		
Creații corale													
Creații simfonice							2	1					
Creații camerale	1c		4	6	3	1		2		3	1		
Ani	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Concerte total (prezență)	1	1	3	3	3	2	2	4	0	4	2	0	0
Interpreți	OCFN	**Ansamblul de muzică contemporană din Moscova**	OCFN și alți interpreți din RepublicaMoldova	**T. Sergheieva, V. Igolinski, V. Tonha (Ru),** O. Țincoburova, R. Storojenco (Md)	**Trio Moscova (Ru),** Ars Poetica (Md)	**Ansamblul de muzică contemporană din Moscova (Ru),** Rivilis (Md)	**Ansamblul de muzică contemporană din Moscova, D. Cosmaciov**	**Ansamblul de muzică contemporană din Moscova, A. Mocealov, M Baranchina (Ru),** Archaeus (Ro), OSFN		**Ansamblul de muzică contemporană din Moscova (Ru),** Archaeus (Ro), Duo Cadence (Ukr), P. Green (SUA), I. Rivilis (Md)	**Ansamblul de muzică contemporană din Moscova (Ru) The Harmonies of the World (Ukr)**		

		1											1
			1									1fonogr.	
		1	1s+cor		1	1		1		1	1		
1		2				1			4	3	1	2	
2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	
1	0	3	2	0	1	2	0	1	2	4	3	3	
V. Dașchevici (invitat)		Duetul de piane A. Lapicus, I. Mahovici, ONC, OSTRM	Corul Național de cameră, Capela corală „Doina”, OSFN		OSFN	OSFN, Capela Corală Academică „Doina”, Iu. Atvinovschi, M. Pavliuc		OSFN, A. Niculescu (Ro)	**O. Panova (Ru),** A. Roque Cardoso (Columbia)	OSFN, Ansamblul Resonabilis (Estonia), D. Barrientos (Chile)	ONC, OSFN	**Ansamblul Molot (Ru),**ONC, interpreți din Republica Moldova	

Spania

Concerte simfonice		1											
Concerte camerale											1	1	1
Creații corale													
Creații simfonice				2		1					1		
Creații camerale							2	1		2			
Ani	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Concerte total (prezență)	0	1	0	1	0	1	1	1	0	1	2	1	1
Interpreți		**J. J. Falcon Sanabria (Sp)** OSTRM		L. Quadrini (Italia), OSTRM		OSTRM	Archaeus (România), Ars Poetica	Archaeus (România)		Archaeus (România), Ars Poetica	Ars Poetica, OSTRM	**Le ciel afonic (Sp)**	Ars Poetica

												1
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1
		1	1									
			1			2			1		1	
									1			
2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
1	1	2	3	1	1	2	1	1	3	2	2	2
Ars Poetica	Ars Poetica	Ars Poetica	**O. Calleya (dirijor, Sp)** Ars Poetica	Ars Poetica	Ars Poetica	**O. Calleya, J. E. Vicente-Téllez (Sp),** Ars Poetica, OSFN	Ars Poetica	Ars Poetica	Ars Poetica	**O. Calleya, J. E. Vicente-Tellez, J. A. Vicente-Téllez (Sp),** Ars Poetica	Ars Poetica, OSTRM	**C. Verdu (Sp)** Ars Poetica, OSTRM

Italia

1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
1		4		4	1	2	1		7	1	3	
2			1	1					1	1		1
				2						1		1
	1	1					1					
				2						1		
3	1	3	1	6	1	2	2	0	5	4	2	2
OSFN, OSTRM	**D. Paccit (It)**, OSTRM	**A. Brizzi, H. Franco (It)**, P. Contet (Fr), OSF	**L. Quadrini (It)** OSTRM	**A. Francheschelli, S. Lombardi, P. Viti (It)**B. Webb (Uk), Capela corală *Moldova*, OSFN	Archaeus (Ro)	M. Sieffert (Fr), Archaeus (Ro)	**T. Moneta, P. Cattaneo(It)**, OSFN, Archaeus (Ro)		Archaeus (Ro), Ars Poetica, Corul Renaissance, OSFN	**Spazio Musica Icarus (It)**, Archaeus (Ro), Corala *Credo* a Ministerului Afacerilor Interne, Corul *Renaissance*, OSTRM	Archaeus (Ro), M. Coreţchi, L. Amelina (Md)	Corala *Credo* a Ministerului Afacerilor Interne, OSTRM

2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
						1		2			2	2
			1						1			
0	0	0	1	0	0	1	0	2	1	0	2	2
			OSFN			D. Barrientos (Chile)		Ars Poetica, Chisinau Youth Orchestra	OSFN		*Simfonieta Tallin*, fonogramă pentru spectacol de balet	**N. Mogavero (It), E. Crino (It-Ca)**

Irlanda

Concerte simfonice													
Concerte camerale													
Creații corale													
Creații simfonice													
Creații camerale					9		1		1	2			
Ani	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Concerte total (prezență)	0	0	0	0	2	0	1	0	1	2	0	0	0
Interpreți					Ars Poetica		Archaeus (Ro)		Traiect (Ro)	Traiect, Archaeus (Ro)			

2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Belgia

Concerte camerale													
Creații corale													4
Creații simfonice													
Ani	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Concerte total (prezență)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Interpreți													Corala *Credo* a Ministerului Afacerilor Interne

1			1									
1												
2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
2	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
OSFN, Ars Poetica			Ars Poetica									

Date statistice privind numărul de concerte realizate în cadrul FIZMN (1991-2016)

Concerte simfonice și vocal-simfonice	3	5	4	4	4	1	2	3	1	2	2	2	2
Concerte camerale	9	11	12	10	13	7	13	10	2	10	10	7	6
Concerte corale (vocale)				1	2	1	1	1		1	2		3
Concerte cu orgă			1			1							
Concerte multimedia, teatru muzical				2	1	1		operă-oratoriu		spectacol, balet contemporan		1	
Ani	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Concerte total per ediție	12	16	17	17	20	11	16	15	3	14	14	10	11
Total: aproximativ 299 concerte, 52 țări 72 simfonice 196 camerale 15 muzică pentru cor 4 recitaluri cu muzică pentru orgă 4 spectacole 8 concerte multimedia													

2	2	2	4	2	3	3	3	2	3 (1 creație cu orgă)	4	4	3
8	6	4	9	5	4	3	4	5	8	5	9	6
		1	1			1						
1						1						
	monoopera cu balet			1				1			spectacol, balet contemporan	1
2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
11	9	7	14	8	6	8	7	8	11	9	14	10

Abrevieri în tabel:

OSTRM – Orchestra Simfonică Națională a IPNA „Teleradio-Moldova”

OCFN – Orchestra de Cameră a Filarmonicii Naționale „S. Lunchevici”

ONC – Orchestra Națională de Cameră

OSFN – Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale „S. Lunchevici”

op – operă

op-or – operă-oratoriu

org – orgă

s+cor – simfonic cu cor

fonogr. – fonogramă

Abrevierile țărilor conform standartului ISO 3166 alpha-2 , alpha-3

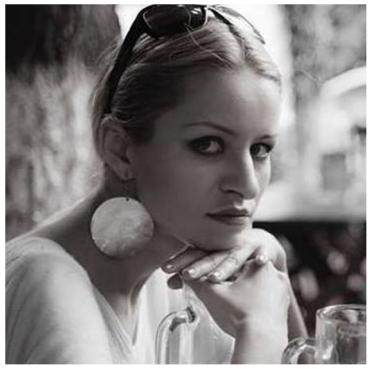
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Valeria Barbas

Data: 27.07.2017 Semnătura:

CV-ul AUTORULUI



Barbas Valeria

26.02.1984, or. Chişinău

Cetățenia Republicii Moldova.

Studii – 1990-2000 Liceul Republican de muzică *Ciprian Porumbescu*, Chişinău, Republica Moldova; 2001 - 2006 Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Chişinău, Republica Moldova (specialitatea Compoziţie); 2002-2007 Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Chişinău, Republica Moldova (specialitatea Canto academic); 2004-2008 Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă ” Chişinău, Republica Moldova (specialitatea Arte plastice); 2004 - 2006 Cursuri de specializare în studioul de muzică electronică a profesorului M. Afanasiev, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Chişinău, Republica Moldova; 2006-2008 Magistru în Arta muzicală (compoziţie), Academia de Muzică,Teatru şi Arte Plastice, Chişinău, Republica Moldova; 2008-2011 Doctorandă la Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Ştiinţe a Moldovei (specialitatea Artă muzicală).

Domeniile de interes ştiinţific: istoria muzicii naţionale, muzica contemporană

Activitate profesională:

2010-2017Cercetător ştiinţific, artă muzicală, Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Ştiinţe

2012-2015 Autor-realizator al emisiunilor *Ambiant Salon*, *Invitaţie la Operă*, la Radio Moldova

2014-2015 Lector la Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, RM

2016-2017 Membră a juriului Eurovision, selecţia naţională şi internaţională, RM

2011-2016 colaborează cu Asociaţia Oberliht, Centrul de Artă Contemporană [KSA:K], RM

Activitate artistică:

Expoziţii solo: Biblioteca Naţională (2008, 2016), Filamonica Naţională *S. Lunchevici* (2010), Ambasada României, Secţia Consulară (2011), Centrul Expoziţional C. Brâncuşi (2016); Galeria UAP „N. Tonitza”, Casa Corpului Didactic, Centrul de Studii Europene, Iaşi, RO (2010); Expoziţie în incinta Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din RM (2011-2015); *Muzică contemporană:* Festivalul Internaţional *Zilele Muzicii Noi* (2005, 2010, 2014); *muzică electronică*: Pracownia K. Tchorek, Varşovia, PL, 2013; *Ideagenerator*, muzică electronică colaborare cu F. Schulte (DE); *Film regizat*: ”Claxymphonie”, Festivalul Internaţional de Film Documentar ”Cronograf”, *Artă contemporană*: Pavilionul Fantomă, parte din Atlantis’11, Heico, Bienala din Veneţia, ed. 54, Festivalul European de performance *Tandem*, RM; proiectul internaţional *Spaces*, Oberliht, RM;

Arta ca acţiune civică, Berlin, DE; *Ce sunt ruinile noastre*? KSAK&Les Ateliers du Vent, FR; *Zacheta Project Room*,Varşovia, PL, *Dincolo de liniile roşii*, Acad. Maghiară de Arte Plastice, Budapesta; proiectul *KunsTräume*, KSA:K&Institutul Goethe, RM.

Participări la foruri ştiinţifice (naţionale şi internaţionale):

Lucrări ştiinţifice: în total 25 publicaţii, 9 studii ştiinţifice publicate în reviste naţionale de profil recunoscute de categoria B şi C, 15 comunicări la forumuri ştiinţifice naţionale şi internaţionale.

Aparteneța la uniuni de creație: Membră a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din Moldova (2008); Membră a Uniunii Artiştilor Plastici din Moldova (2009); Membră a Societăţii Internaţionale a Pianiştilor şi Compozitorilor (I.S.P.C.), membru-fondator al asociațiilor ArtPlatforma, Asociația profesorilor de arte vizuale, Muzart.

Cunoașterea limbilor străine: Rusă mediu, Engleză mediu, Franceză citire și traducere cu dicționar.

Antrenarea în managementul cercetării şi educaţiei:

2008-2010 ECF Training,The enforcing Moldova's development capacities by strengthening it cultural sector, SOROS Foundation, Chişinău, Moldova (voluntar)

2013 atelierul-workhop Connected by the Border – colaborare culturală şi lucru în reţea în regiunea Parteneriatului Estic, Lvov, Ucraina.

Stagii de documentare şi perfecţionare:

2009 documentare ştiinţifică la biblioteca Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, România

2010 documentare ştiinţifică la biblioteca Conservatorului „G. Enescu", Iaşi, România

Premii

2011 - Premiul pentru articolul *Reflexe interculturale în mono-opera "Ateh, sau revelaţiile prinţesei Khazare" de Ghenadie Ciobanu*, Concurs de Compoziţie şi Muzicologie, 2012, Organizator: Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor

2011 - Laureat al Premiului în domeniul Tineret 2011, secţiunea literatură şi artă, Ministerul Tineretului şi Sportului al Republicii Moldova

2012 - Premiul pentru articolul *Gheorghe Mustea şi Festivalul Zilele Muzicii Noi într-un dialog intercultural*, Concurs de Compoziţie şi Muzicologie, 2012, Organizator: Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor

2013 - Premiul pentru articolul *Ansamblul Ars Poetica-vocea muzicii noi*, Concurs de Compoziţie şi Muzicologie, 2013, Organizator: Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor

2016 - Premiul pentru articolul *Complementaritate stilistică în "Passion-XXI für Orgel und Orchester" de Vladimir Beleaev*, Concurs de Compoziţie şi Muzicologie, 2013, Organizator:

Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor

În domeniul artelor

2005 - Diploma gradul I, Concursul internaţional N. Tonitza, Iaşi România

2007 - Diploma Juriului, expoziţia-concurs de artă contemporană Noi tineretul creator, Centrul Expoziţional C. Brâncuşi UAP RM

2008 - Premiul III, Secţiunea pictură, expoziţia-concurs de artă contemporană Noi tineretul creator, Centrul Expoziţional C. Brâncuşi UAP RM

2008 - Premiul II, Secţiunea pictură, Concursul de arte Ion Irimescu, ediţia a V-a Suceava România

2010 - Diplomă de excelenţă pentru tehnică mixtă în pictură, expoziţia din cadrul Simpozionului Internaţional ”Dimitrie Cantemir şi vocaţia Europeană a gândirii Românești”, sub înaltul patronaj al alteţei sale regale Principelui Radu al României

2015 Premiul II, Expoziţia-concurs Eminesciana, Centrul Expoziţional C. Brâncuşi UAP RM

Date de contact: str. Kiev, bl.14/2, ap.7, MD-2068, Tel. (dom): [+373.22] 44 76 33, GSM: [+373] 69288077, web: http://barbas.arta.md/, E-Mail: valeriabarbas@yahoo.com.mx