

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



ISSN 2345-1408  
E-ISSN 2345-1831  
TIPUL B

# STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ Nr. 4 (41), 2021



CHIȘINĂU

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



ISSN 2345-1408  
E-ISSN 2345-1831

**Tipul B**

# STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ

Nr. 4 (41), 2021

NOTOGRAF PRIM

CHIȘINĂU, 2021

**Revistă științifică, tipul B**

## **COLEGIUL DE REDACȚIE**

**Redactor-șef: Victoria MELNIC**, dr. în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă, rector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP)

**Redactor responsabil: Tatiana COMENDANT**, dr. în sociologie, conf. univ., prorector activitate științifică și de creație, AMTAP

**Redactor coordonator: Rodica AVASILOAIE**, director al Bibliotecii AMTAP

**Redactor responsabil Artă muzicală: Svetlana BADRAJAN**, dr. în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP

**Redactor responsabil Artă teatrală, coregrafică și multimedia: Ana GHILAȘ**, dr. în filologie, conf. univ., AMTAP

**Redactor responsabil Arte plastice, decorative și design: Tatiana RAȘCHITOR**, dr. în studiul artelor, conf. univ., AMTAP

**Redactor responsabil Științe socio-umanistice și culturologie: Ludmila LAZAREV**, dr. în istorie, conf. univ., AMTAP

## **MEMBRI:**

**Viorel MUNTEANU**, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

**Gheorghe MUSTEA**, prof. univ., membru titular al Academiei de Științe a Moldovei, Artist al Poporului, Republica Moldova

**Victor MORARU**, dr. hab., prof. univ., membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei

**Miloš MISTRİK**, dr. hab., prof. univ., membru al Academiei de Științe a Slovaciei, Institutul de Teatru și Film, Bratislava, Slovacia

**Atena Elena SIMIONESCU**, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

**Miruna RUNCAN**, dr., prof. univ., Universitatea *Babeș-Bolyai*, Cluj-Napoca, România

**Elena CHIRCEV**, dr. hab., prof. univ., Academia de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca, România

**Andriej MOSKWIN**, dr. hab., conf. univ., Universitatea din Varșovia, Polonia

**Veronica DEMENESCU**, dr. hab., prof. univ., Universitatea *Aurel Vlaicu*, Arad, România

**Tatiana BEREZOVICOVA**, dr., prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP, Republica Moldova

**Ludmila BRANIȘTE**, dr., conf. univ., Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași, România

**Angelina ROȘCA-ICHIM**, dr., prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP, Republica Moldova

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

**Eugenia BANARU**, conf. univ., AMTAP

**Design: Oxana DIACONU-CATAN**, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

**Asistență computerizată: Rodica AVASILOAIE**, director al Bibliotecii AMTAP

**Tehnoredactare: Dragomir ȘARBAN**

*Articolele științifice sunt recenzate și recomandate spre publicare de Consiliul Științific al AMTAP*

**ISSN 2345-1408**

**E-ISSN 2345-1831**

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Tiraj: 200 ex.

## CUPRINS

### Artă muzicală

#### Musical art

<b>VICTORIA MELNIC, VLADIMIR ANDRIEȘ</b> <b>ANALIZA INTERPRETATIVĂ: ÎNCERCARE DE DEFINIȚIE</b> INTERPRETATIVE ANALYSIS: ATTEMPT AT DEFINITION .....	7
<b>SVETLANA BADRAJAN</b> <b>LIMBAJUL IMPROVIZAȚIEI ÎN DOINĂ ȘI BALADĂ</b> THE LANGUAGE OF IMPROVISATION IN THE DOINA AND THE BALLAD .....	14
<b>EMILIA MORARU</b> <b>ARTA CORALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA LA RĂSCRUCE DE MILENII:</b> <b>REALITĂȚI ȘI PERSPECTIVE</b> CHOIR ART FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA AT THE CROSSROADS OF MILLENNIUMS: REALITIES AND PERSPECTIVES .....	19
<b>VICTORIA TCACENCO, MIRA ZANTOUT</b> <b>INTERPRETATION ASPECTS OF FRANZ SCHUBERT'S IMPROMPTU NO. 3, OP. 90</b> IMPROMPTU NR. 3, OP. 90 DE FRANZ SCHUBERT: ASPECTE INTERPRETATIVE .....	24
<b>СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ</b> <b>ИСКУССТВО МАРИИ ЧЕБОТАРИ В ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВЕНСКИХ</b> <b>КЛАССИКОВ</b> THE ART OF MARIA SEBOTARI IN THE INTERPRETATION OF THE VOCAL-SYMPHONIC WORKS OF THE VIENNESE CLASSICS .....	31
<b>ELENA ZAYTSEVA</b> <b>THE MODERN PERSPECTIVE OF TEACHING MUSICAL FOLKLORE DISCIPLINES IN COLLEGE AND</b> <b>UNIVERSITY</b> ASPECTE CONTEMPORANE DE PREDARE A DISCIPLINELOR DE FOLCLOR MUZICAL ÎN COLEGII ȘI INSTITUȚII SUPERIOARE DE ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC .....	37
<b>NATALIA SVIRIDENKO</b> <b>CLAVIER MUSIC BY J.A. BENDA FROM THE RAZUMOVSKYS' MUSIC COLLECTION</b> MUZICA PENTRU PIAN A COMPOZITORULUI GEORG A. BENDA DIN COLECȚIA DE NOTE MUZICALE A FAMILIEI RAZUMOVSKI .....	41
<b>MIRELA MERCEAN-ȚĂRC</b> <b>„FENOMENUL ANTIFONIA” – DIMENSIUNI EDUCATIONALE ȘI CULTURALE</b> “THE ANTIFONIA PHENOMENON” – EDUCATIONAL AND CULTURAL DIMENSIONS .....	46
<b>SANDA-VALENTINA HÎRLAV-MAISTOROVICI, VLAD-MIHAI HÎRLAV-MAISTOROVICI</b> <b>DOUĂ PARTITURI ASCUNSE DE REGIMUL COMUNIST: CÂNTAREA BASARABIEI ȘI MOARTEA EROULUI DE</b> <b>PAUL CONSTANTINESCU</b> TWO SCORES HIDDEN DURING THE COMMUNIST REGIME: CÂNTAREA BASARABIEI AND MOARTEA EROULUI BY PAUL CONSTANTINESCU .....	56
<b>NICOLAE SLABARI</b> <b>LABORATORUL DE FOLCLOR AL ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE: REALIZĂRI ȘI</b> <b>PERSPECTIVE ȘTIINȚIFICO-DIDACTICE</b> THE FOLKLORE LABORATORY OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATER AND FINE ARTS: PERSPECTIVES AND SCIENTIFIC-DIDACTIC ACHIEVEMENTS .....	61
<b>ОЛЬГА ОГАНЕЗОВА-ГРИГОРЕНКО</b> <b>ПАРЦИАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ СТРУКТУРНАЯ ОСНОВА</b> <b>ТАЛАНТА АРТИСТА МЮЗИКЛА</b> PARTIAL ABILITIES AS A SPECIFIC STRUCTURAL BASIS FOR THE TALENT OF A MUSICAL ARTIST .....	66

<b>ANDREI ENOIU-PÂNZARIU</b> <b>ROMANTISMUL ȘI NOUA DRAMATURGIE MUZICALĂ A DUO-ULUI PIANISTIC ÎN CREAȚIA LUI FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY</b> ROMANTICISM AND THE NEW MUSICAL DRAMATURGY OF THE PIANO DUO IN THE CREATION OF FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.....	72
<b>DUMITRU HANGANU</b> <b>VALORIFICAREA MIJLOACELOR TEHNICO-EXPRESIVE ALE TROMPETEI ÎN LUCRAREA <i>IMPROVIZAȚIE DE VLADIMIR ROTARU</i></b> VALORIZATION OF THE TECHNICAL-EXPRESSIVE CAPACITIES OF THE TRUMPET IN THE WORK <i>IMPROVISATION BY VLADIMIR ROTARU</i> .....	78
<b>LIDIA CIUBUC</b> <b>SINTEZA DE GENURI ÎN ARTA MUZICALĂ – UN IMPERATIV AL COMPOZITICII CONTEMPORANE</b> THE SYNTHESIS OF GENRES IN THE ART OF MUSIC – AN IMPERATIVE OF CONTEMPORARY COMPOSITION .....	82
<b>OLEG CAZACU</b> <b>ASPECTE ALE ACTULUI INTERPREȚĂRII ÎN CADRUL FANFAREI ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE</b> ASPECTS OF THE ACT OF INTERPRETATION IN THE MARCHING BAND OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS.....	88
<b>IULIA ROMAN, CIPRIAN-CĂTĂLIN ROMAN</b> <b>ASPECTE MORFOLOGICE ÎN LUCRAREA <i>LA SAT</i> PENTRU CLARINET ȘI PIAN DE VASILE IJAC</b> MORPHOLOGICAL ASPECTS IN THE WORK <i>LA SAT</i> FOR CLARINET AND PIANO BY VASILE IJAC.....	93
<b>MARIA SERBINOV</b> <b>SONATA PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE ANFISA FIODOROVA: PARTICULARITĂȚI STILISTICE ȘI STRUCTURALE</b> SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY ANFISA FIODOROVA: STYLISTIC AND STRUCTURAL PARTICULARS.....	101
<b>МАРИНА РОССИХИНА</b> <b>ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ УКРАИНСКОЙ ПЕВИЦЫ ВЕРЫ ЛЕОНИДОВНЫ АСТАФЬЕВОЙ (ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ)</b> CREATIVE BIOGRAPHY OF THE UKRAINIAN SINGER VERA LEONIDOVNA ASTAFIEVA (SOURCE ASPECT)....	110
<b>YURII POGORETSKYI</b> <b>SPECIFIC INTERPRETATIVE PECULIARITIES IN THE ROMANTIC STYLE OF THE CELLO CONCERTO BY ROBERT SCHUMANN</b> PARTICULARITĂȚI SPECIFICE DE INTERPREȚARE ÎN STIL ROMANTIC A CONCERTULUI PENTRU VIOLONCEL DE ROBERT SCHUMAN.....	114
<b>IRYNA STARODUB</b> <b>MUSIC FOR PIANO BY VICTORIA POLEVA IN THE CONTEXT OF UNDERSTANDING THE COMPOSER'S STYLE</b> <b>MUZICĂ PENTRU PIAN DE VICTORIA POLEVA ÎN CONTEXTUL PERCEPȚIEI STILULUI COMPOZITIC</b> .....	119
<b>ALEXANDR VITIUC</b> <b>К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ПРОТОТИПОВ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ</b> TO THE PROBLEM OF STUDYING THE PROTOTYPES OF THE CLASSICAL GUITAR.....	124
<b>ION STOROJENCO</b> <b>INCURSIUNE RETROSPECTIVĂ ÎN ISTORIA FORMĂRII ȘCOLII ROMÂNEȘTI DE VIOLONCEL: BAZELE DIDACTICE ȘI ÎNCEPUTURILE CREAȚIEI PENTRU VIOLONCELUL-SOLIST</b> RETROSPECTIVE INCURSION INTO THE HISTORY OF THE FORMATION OF THE ROMANIAN CELLO SCHOOL: TEACHING BASICS AND THE BEGINNINGS OF THE CREATION FOR CELLO SOLIST.....	130
<b>RUSLANA ROMAN, EMILIA MORARU</b> <b>PARTICIPAREA ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE LA PROIECTUL <i>COMPASS</i> ÎN CONTEXTUL ÎNVĂȚĂRII PE TOT PARCURSUL VIEȚII</b> THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS PARTICIPATION IN THE <i>COMPASS</i> PROJECT IN THE CONTEXT OF LIFELONG LEARNING .....	135

## Artă teatrală, coregrafică și multimedia

### Theater, choreographic arts and multimedia

<b>CONSTANTIN ȘCHIOPU</b>	
<b>REGELE LEAR DE W. SHAKESPEARE – VIZIUNE REGIZORALĂ ȘI ACTORICEASCĂ (LA „EUGENE IONESCO”)</b>	
KING LEAR BY W. SHAKESPEARE – DIRECTING AND ACTING VISION (AT “EUGENE IONESCO”) . . . . .	144
<b>ANGELINA ROȘCA-ICHIM</b>	
<b>ALTERNATIVA CA GEST ESTETIC</b>	
THE ALTERNATIVE AS AESTHETIC GESTURE. . . . .	147
<b>SANDRA-ELIZABETH MAVHIMA</b>	
<b>ARTA COREGRAFICĂ – ÎNTRE PRACTICA ARTISTICĂ ȘI FORMA DE CUNOAȘTERE</b>	
CHOREOGRAPHIC ART – BETWEEN ARTISTIC PRACTICE AND FORM OF KNOWLEDGE. . . . .	151
<b>VERA MEREUȚĂ</b>	
<b>PUTEREA CUVÂNTULUI ROSTIT. MIJLOACELE MASS-MEDIA – FACTOR DE FORMARE A OPINIEI PUBLICE</b>	
THE POWER OF THE SPOKEN WORD THE MEDIA – A FACTOR FOR FORMING PUBLIC OPINION . . . . .	156
<b>ADINA GIURESCU</b>	
<b>PROFESORUL DE ACTORIE – ELEMENT PRINCIPAL ÎN VIITOAREA CREAȚIE ACTORICEASCĂ</b>	
THE ACTING TEACHER – THE MAIN ELEMENT IN THE FUTURE ACTING CREATION . . . . .	160
<b>MIHAI FUSU</b>	
<b>MASCA ȘI TEATRUL DOCUMENTAR</b>	
THE MASK AND THE DOCUMENTARY THEATRE. . . . .	164
<b>ALEXANDRU ROȘCA</b>	
<b>TEATRUL ÎN PERIOADA PANDEMIEI: O DUBLĂ TRANSFORMARE</b>	
THE THEATER DURING THE PANDEMIC: A DOUBLE TRANSFORMATION. . . . .	172
<b>TATIANA CASIAN</b>	
<b>ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВКИ КОРПУСА И НОГ У СТУДЕНТОВ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ</b>	
<b>КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ</b>	
SPECIFICS OF POSITIONING THE BODY AND LEGS OF STUDENTS AT THE INITIAL STAGE OF TEACHING	
CLASSICAL DANCE . . . . .	176
<b>OLGA LUCOVNICOVA</b>	
<b>ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI POEZIA: INTERFERENȚA LIMBAJELOR</b>	
CINEMATOGRAPHIC ART AND POETRY: INTERFERENCE OF LANGUAGES . . . . .	180
<b>ADA-MARIA ICHIM</b>	
<b>ÎN CĂUTAREA PROPRIEI IDENTITĂȚI – MINI-STUDIU PE TEXT</b>	
SEARCHING FOR ONE’S IDENTITY – A MINI-TEXT ANALYSIS . . . . .	183
 <b>Arte plastice, decorative și design</b> <b>Fine, decorative arts and design</b>  	
<b>ION JABINSCHI</b>	
<b>REPERE TEORETICE PENTRU DEZVOLTAREA LA STUDIOȘI A UNEI RECEPTĂRI CORECTE ȘI EFICIENTE A</b>	
<b>TEXTELOR DIN PICTURILE MURALE</b>	
THEORETICAL LANDMARKS FOR THE DEVELOPMENT OF THE STUDIO OF A CORRECT AND EFFICIENT	
RECEPTION OF THE TEXTS FROM THE MURAL PAINTINGS. . . . .	190
<b>DANIELA CONSTANTIN</b>	
<b>ÎNVĂȚĂMÂNTUL UNIVERSITAR DE ARTĂ TIMIȘOREAN – CRONOLOGIE, DIMENSIUNI CULTURAL-</b>	
<b>ARTISTICE. CREATIVITATEA – PROCES ITERATIV</b>	
THE ACADEMIC ART TRAINING IN TIMISOARA – CHRONOLOGY, CULTURAL AND ARTISTIC DIMENSIONS.	
CREATIVITY AN ITERATIVE PROCESS. . . . .	197
<b>MAIA VESTE</b>	
<b>SUSTENABILITATEA – TRENDUL ACTUAL ÎN INDUSTRIA DE MODĂ CONTEMPORANĂ</b>	
SUSTAINABILITY – THE ACTUAL TREND IN CONTEMPORARY FASHION INDUSTRY . . . . .	201

<b>ANA MARIAN</b> <b>CONSTRUCȚII ANATOMICE LA REALIZAREA PORTRETULUI SCULPTURAL</b> <b>ÎN CREAȚIA LUI LAZĂR DUBINOVSKI</b> ANATOMICAL CONSTRUCTIONS OF THE CREATION OF A SCULPTURAL PORTRAIT IN THE WORKS OF LAZAR DUBINOVSKY.....	207
<b>OLEG DOBROVOLSCHI, TEODORA HUBENCO</b> <b>FORMA ARTISTICĂ ÎN SCULPTURA LUI OLEG DOBROVOLSCHI</b> ARTISTIC FORM IN THE SCULPTURE OF OLEG DOBROVOLSCHI.....	213
<b>LILIANA PLATON</b> <b>DESIGN ȘI ARTE PLASTICE</b> DESIGN AND PLASTIC ARTS .....	218
<b>ALEXANDRA CLAPATIUC</b> <b>DIMENSIUNI CONCEPTUALE ALE NOȚIUNII DE CULTURĂ ARTISTICĂ</b> CONCEPTUAL DIMENSIONS OF THE NOTION OF ARTISTIC CULTURE .....	222
<b>STELA COJOCARU</b> <b>VALENȚE SEMIOTICE ȘI ASOCIATIV-SIMBOLICE ALE FORMEI ÎN PICTURĂ</b> SEMIOTIC AND ASSOCIATIVE-SYMBOLIC VALENCES OF THE PAINTED FORM .....	227
<b>Științe socio-umanistice și culturologie</b> <b>Socio-humanistic sciences and culturology</b>	
<b>LUDMILA LAZĂR</b> <b>ESTETICA ECOLOGICĂ ȘI DIMENSIUNILE EI</b> ECOLOGICAL AESTHETICS AND ITS DIMENSIONS .....	238
<b>VEACESLAV REABCINSCHII</b> <b>STRATEGIA „CULTURA 2020”: REALIZĂRI ȘI PROVOCĂRI</b> „CULTURE 2020” STRATEGY: ACHIEVEMENTS AND CHALLENGES .....	243
<b>VALERIU MÎNDRU</b> <b>PERCEPȚIA ACTULUI DE JUSTIȚIE ÎN REPUBLICA MOLDOVA ÎN CONTEXTUL INTEGRĂRII EUROPENE</b> THE PERCEPTION OF THE ACT OF JUSTICE IN REPUBLIC OF MOLDOVA WITHIN THE CONTEXT OF EUROPEAN INTEGRATION .....	248
<b>SERGHEI SPRINCEAN</b> <b>CULTURA SECURITARĂ A PERSOANEI PRIN PRISMA ACORDULUI DE ASOCIERE A REPUBLICII MOLDOVA</b> <b>CU UNIUNEA EUROPEANĂ ÎN CONTEXTUL PANDEMIEI DE COVID-19</b> SECURITY CULTURE OF THE PERSON THROUGH THE PRISM OF THE ASSOCIATION AGREEMENT OF RM – EU IN THE CONTEXT OF THE COVID-19 PANDEMIC.....	256
<b>IURIE BADICU, TATIANA COMENDANT</b> <b>TEORII DESPRE INDUSTRIA MUZICALĂ: ANALIZA ABORDĂRILOR SOCIO-CULTUROLOGICE</b> THE THEORIES ABOUT THE MUSIC INDUSTRY: ANALYSIS OF SOCIO-CULTUROLOGICAL APPROACHES.....	261
<b>ELENA DAVIDESCU</b> <b>PERSPECTIVE INOVATOARE ALE INSTRUIRII ASISTATE DE CALCULATOR ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL SUPERIOR</b> INNOVATIVE PERSPECTIVES OF COMPUTER AIDED EDUCATION IN HIGHER EDUCATION .....	267
<b>OXANA ISAC</b> <b>IMPACTUL PANDEMIEI COVID-19 ASUPRA FACTORILOR DE RISC SUICIDAR</b> THE IMPACT OF THE COVID-19 PANDEMIC ON SUICIDE RISK FACTORS .....	272
<b>LILIANA CIOBANU, TATIANA COMENDANT</b> <b>PRECURSORII ISTORICI AI TEATRULUI DE OPERĂ</b> HISTORICAL PREDECESSORS OF THE OPERA THEATRE GENRE.....	279
<b>DANIELA COTOVIȚAIA</b> <b>CURRICULUM DE BAZĂ – SISTEM DE COMPETENȚE PENTRU ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC</b> BASIC CURRICULUM – SYSTEM OF COMPETENCIES FOR ART EDUCATION .....	284

# ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

## ANALIZA INTERPRETATIVĂ: ÎNCERCARE DE DEFINIȚIE

## INTERPRETATIVE ANALYSIS: ATTEMPT AT DEFINITION

VICTORIA MELNIC<sup>1</sup>,

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

VLADIMIR ANDRIEȘ<sup>2</sup>,

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

CZU 781.68

Sintagma **analiza interpretativă** este compusă din doi termeni – analiză și interpretare, ambii pe cât de simpli și clari, la prima vedere, pe atât de complecși și vagi (dacă nu chiar confuzi), la o încercare de definire și înțelegere. Raportat la studiul științific, termenul **analiză** definește o metodă de cercetare bazată pe examinarea întregului, disociat, în prealabil, pe părți sau elemente, cu scopul cunoașterii lor și explicării relațiilor care există între aceste părți sau elemente. Cele două cuvinte care definesc procesul de redare sonoră a unei partituri muzicale – **executare** (în engleză: performance; în rusă: исполнение) și **interpretare** (interpretation/интерпретация) – în anumite contexte sunt văzute ca sinonime echivalente, dar mai frecvent definesc demersuri, atitudini și rezultate diferite. Primul cuvânt se limitează la o reproducere adecvată a partiturii, la însuși procesul de cântare a unei lucrări muzicale cu vocea sau la un instrument, în timp ce al doilea cuvânt presupune ceva mai mult – o întruchipare artistică a unei opere care îi conferă un anumit înțeles. Pornind de la aceste deosebiri esențiale, în prezentul articol se încearcă definirea conceptului de analiză interpretativă.

**Cuvinte-cheie:** analiză muzicală, analiză interpretativă, executare, interpretare, operă muzicală

The phrase **interpretative analysis** is composed of two terms – analysis and interpretation, both seemingly simple and clear at a first glance, but complex and vague (if not confusing) in an attempt at definition and understanding. Related to the scientific study, **analysis** defines a research method based on the examination of the whole, divided in advance in parts or elements, in order to understand them and explain the relationships that exist between these parts or elements. The two words that define the process of sound reproduction of a musical score – **performance** and **interpretation** are seen in certain contexts as equivalent synonyms, however more often they define different approaches, attitudes and results. The first is limited to an adequate reproduction of the score, to the very process of singing a musical work with the voice or an instrument, while the second involves something more – an artistic embodiment of a work that gives it a certain meaning. Starting from these essential differences, in this article, we try to define the concept of interpretive analysis.

**Keywords:** musical analysis, interpretative analysis, performance, interpretation, musical work

### Introducere

Sintagma **analiza interpretativă** este compusă din doi termeni – analiză și interpretare, ambii pe cât de simpli și clari, la prima vedere, pe atât de complecși și vagi (dacă nu chiar confuzi), la o încercare de definiție și înțelegere. Deci, înainte de a propune o definiție a conceptului, să clarificăm sensul și conținutul acestor termeni.

1 E-mail: victoria.melnic@amtap.md

2 E-mail: vladimir.andries@amtap.md



Raportat la studiul științific, termenul **analiză** definește o metodă de cercetare bazată pe examinarea întregului, disociat, în prealabil, pe părți sau elemente, cu scopul cunoașterii lor și explicării relațiilor care există între aceste părți sau elemente. În contextul științei despre muzică, se folosește pe larg termenul „analiză muzicală”, care presupune o cercetare a operelor de artă muzicală, bazată pe descompunerea speculativă a întregului muzical în elemente mai simple și cercetarea lor separată, identificarea structurii fiecărui element și a funcțiilor pe care le joacă în ierarhia întregului (identificat, de regulă, cu opera muzicală) pentru o cunoaștere mai detaliată și mai profundă a fenomenului sau obiectului analizat.

În majoritatea limbilor există două cuvinte diferite care definesc procesul de redare sonoră a unei partituri muzicale – **executare** (*performance* în engleză, *исполнение* în rusă) și **interpretare** (*interpretation/интерпретация*). În anumite contexte, aceste cuvinte sunt văzute ca sinonime echivalente, dar mai frecvent acești doi termeni definesc demersuri, atitudini și rezultate diferite. Primul cuvânt se limitează la o reproducere adecvată a partiturii, la însuși procesul de cântare a unei lucrări muzicale cu vocea sau la un instrument, în timp ce al doilea cuvânt presupune ceva mai mult – o întruchipare artistică a unei opere care îi conferă un anumit înțeles. Pornind de la aceste deosebiri esențiale, vom încerca să abordăm în continuare analiza interpretativă.

### Interpretarea muzicii între note și sens

Dicționarele limbii române definesc interpretarea ca proces de atribuire de sens unui lucru, unui fenomen, unui text, unei legi etc. Interpretarea în artă se referă la atribuirea sensului unei opere artistice. Astfel înțeles, procesul de interpretare este unul comun pentru toate artele, ba, chiar mai mult, poate fi extins și asupra științelor, în special, asupra celor umanistice, căpătând statut de categorie teoretică și cognitivă.

Deși „în general, obișnuim să atribuim doar instrumentistului (sau cântărețului – n.n.) calitatea de interpret, întrucât atât obiectul-suport al interpretării – *partitura* (notația grafică) – cât și cel rezultat (redat) ca *sunet* (prin denotarea partiturii) au o reprezentare materială (concretă)” [1 p. 40]. Muzicologul clujean George Balint exprimă părerea că, de fapt, interpretarea este în aceeași măsură proprie tuturor participanților la procesul de comunicare muzicală: autorului (compozitorul), executorului (instrumentistul sau cântărețul) și beneficiarului (auditorul), doar că aceste interpretări se deosebesc destul de considerabil. Astfel, obiectul interpretării compozitorului nu este de natură materială (ca cel al instrumentistului sau cântărețului), ci ideatică, constituind ideea care va fi materializată ulterior în partitură. Interpretarea auditorului „procesează în forul subiectual ca *sine-propriu*, având drept acțiune de fond însușirea nemijlocită (din audiție); ca mod de conexiune/interfațare *adecvarea verbală* (din conversație); ca stare de resort optim înțelesul participativ (din contemplare)” [1 p. 49]. De unde deducem, că și obiectul ei tot are o natură ideală, însă diferită de cea a compozitorului, constituind imaginea operei rămase în conștiința publicului.

Totuși, de regulă, cuvântul interpretare se asociază cu actul nemijlocit de reconstrucție sonoră a unui text muzical creat de un compozitor și fixat de acesta sub formă de partitură. Compozitorul (spre deosebire de pictor sau scriitor, dar la fel ca dramaturgul sau regizorul) nu se află într-un proces de comunicare direct cu publicul prin intermediul operei sale, deoarece opera muzicală, pentru a ajunge la public, trebuie să fie interpretată. Însă, interpretul nu doar reproduce opera creată de compozitor, încercând să-i decodifice sensul și conținutul, ci și o re-creează într-o altă formă, atribuindu-i sensuri noi. Ne dăm seama cu ușurință că această noțiune depășește cu mult limita simplei întrebări despre cum să execuți o partitură sau cum să cânti muzica „corect” sau „bine”.

„În majoritatea cercetărilor *interpretarea* este definită ca un proces de redare și, totodată, de „tălmăcire” a textului scris de un autor și se bazează pe anumite idei estetice și senzații auditive, pe maniera individuală a interpretului, antrenând participarea lui intelectuală și afectivă, orientate spre dezvăluirea și transmiterea sensurilor textului interpretat. Procesul de interpretare cuprinde atât componente obiective, raționale (printre care se numără cristalizarea conceptului lucrării, formarea propriei viziuni asupra ei, conștientizarea

dificultăților tehnice ș.a.) cât și subiective, iraționale (printre care inspirația, dispoziția de moment ș.a.). Încercările de explicare a tuturor mecanismelor psihologice care guvernează activitatea interpretativă se rezum, de regulă, la o descriere sumară și la constatarea studierii insuficiente a lor” [2 p. 33].

### **Evoluția istorică a interpretării muzicale**

Cercetând lungul drum parcurs de arta muzicală de la începuturile sale până în zilele noastre, vom descoperi diverse poziționări ale interpretării în diferite perioade istorice și situații contextuale. Spre exemplu, în contextul unor culturi muzicale tradiționale, semnele distinctive ale cărora sunt oralitatea și spiritul colectiv, nu există o diferențiere între creatorul muzicii și interpretul acesteia, deoarece muzica se naște pe loc în actul concret de executare și, de regulă, cele două funcții sunt comasate și realizate de aceeași persoană. După cum menționează M. Vignal, „aceeași situație se relevă pe parcursul Evului Mediu, muzica căruia – și ea, în esență, orală și anonimă – a folosit mai degrabă notația rezumativă de tip *aide-memoire*. Și noțiunea de interpretare, în sensul ei actual, distinctă de execuție sau improvizație, probabil, că nu exista” [3 p. 492]. Situația se schimbă odată cu dezvoltarea notației muzicale și apariția monodiei acompaniate la sfârșitul epocii Renașterii, marcând momentul crucial de la care interpretarea capătă importanță din ce în ce mai mare. Însă, „ruptura” ireversibilă între compozitor și interpret se produce în epoca Romantismului, însemnând diferențierea funcțiilor dintre compozitor și interpret și specializarea clară și definitivă.

Și dacă în Renașterea târzie sau în Baroc partitura, deși devenind tot mai clară și mai precisă, rămâne încă doar o canava, pe care interpretul trebuia să „brodeze” pe baza basului cifrat, adăugând ornamente și cadențe, în Clasicism și în Romantism ea se transformă deja într-un text fixat definitiv. Aparent, libertatea interpretării se reduce substanțial, ea devenind „robul” partiturii. Totodată, soarta muzicii începe să depindă din ce în ce mai mult de interpret. După cum menționează chitaristul și profesorul francez Fabien Lafiandra, „odată scrisă, opera îi „scapă” compozitorului și nu mai are nevoie de el pentru a „ trăi”. Însă lucrarea nimereste în relație directă cu interpretul, având nevoie să fie cântată” [4 p. 7], doar astfel făcându-se auzită.

Rolul interpretului crește semnificativ odată cu apariția unor curente ale avangardei sec. XX, ca, de exemplu, aleatorica sau teatrul instrumental.

### **Analiza interpretativă – o analiză a stilului interpretativ**

De regulă, prin sintagma *analiza interpretativă* se înțelege una dintre multiplele varietăți ale analizei muzicale. Chiar numele său indică, cu siguranță, asupra destinatarului: este adresată artiștilor interpreți și, de regulă, este și produsă de aceștia. Deși obiectul acestui tip de analiză îl constituie aceleași opere muzicale care sunt cercetate și de promotorii analizei „analitice”, elementele în care se descompune opera, precum și aspectul sau prisma prin care ele sunt examinate – diferă. „Aria mijloacelor de expresie ale unui muzician interpret are o anumită independență și specificitate... Cele mai fine nuanțe intonative, fluctuațiile agogice, dinamice și de tempo, diverse modalități de emiterie a sunetului, care nu pot fi reflectate adecvat cu ajutorul notației muzicale, constituie complexul de mijloace de expresie interpretativă care completează setul de elemente ale limbajului muzical folosite de compozitor” [5]. Pianistul și muzicologul Nikolai Kopcevski diferențiază două grupuri de mijloace de expresivitate. Primul cuprinde așa-numitele mijloace **constante** sau cele cu care operează compozitorul. Grație lor, opera există și poate fi recunoscută. Al doilea include mijloacele **variabile** de care se servește interpretul, datorită cărora opera poate căpăta un aspect și un sens nou. Cele stabile includ melodia, armonia, ritmul și structura piesei, iar cele variabile – dinamica, timbrul, articulația, agogica și, parțial, factura [citată după: 6 p. 9-10]. Și dacă analiza generală a unei opere muzicale este menită să descopere structura ei internă și mijloacele care îi determină identitatea, analiza interpretativă este axată pe examinarea mijloacelor de expresivitate care permit multitudinea de abordări. Scopul ei constă în determinarea componentelor stabile și variabile ale unei opere muzicale și a modului de îmbinare

a acestora pentru a ajuta interpretul să elaboreze un concept interpretativ original și convingător, inclusiv prin identificarea dificultăților ce pot apărea în procesul de executare și găsirea modalităților/tehnicilor adecvate pentru depășirea lor. Printre elementele care determină interpretarea, ca mod de exprimare și care reprezintă o condiție indispensabilă a unei executări muzicale adecvate, majoritatea experților menționează următoarele: fidelitatea reproducerii textului muzical, modificările de tempo, de dinamică, de articulație și frazare. Rezultatul sonor depinde și de fiziologia interpretului, de tehnica acestuia, de starea lui de spirit în momentul interpretării, iar în cazul instrumentiștilor – și de calitatea instrumentelor. Actul interpretativ conține trei componente principale – fizică, tehnică și expresivă – care și constituie punctele de reper ale unei analize interpretative.

La fel precum un anumit complex de legități fixează un anumit mod de îmbinare a elementelor limbajului muzical, generând fenomenul de stil componistic, anumite modalități de îmbinare a mijloacelor de expresivitate interpretativă formează stilul interpretativ. Noțiunea de stil interpretativ este una importantă pentru analiza interpretativă, deoarece permite examinarea interpretărilor supuse cercetării nu ca fenomene separate, ci ca elemente sau părți ale sistemului intonativ-stilistic stabilit în practica artistică a unei perioade istorice. Deși clasificările stilurilor interpretative coincid, în general, cu principalele stiluri componistice pornind de la un anumit complex de trăsături estetice și particularități specifice ale unei epoci concrete, caracteristicile stilistice ale artei interpretative sunt mai greu de definit, întrucât interpretarea muzicală (și nu doar cea muzicală) se bazează nu doar pe datele obiective ale textului muzical fixate în partitură, ci și pe sensibilitatea interpretului, pe viziunile lui asupra lumii și pe alte componente care cu greu se supun raționalizării și analizei. Majoritatea cercetătorilor abordează stilul interpretativ de pe poziția corespunderii acestuia stilului componistic. „Examinând stilul interpretativ ca o categorie istorică, putem constata că fiecare epocă generează anumite tendințe și curente caracteristice în executarea muzicii. Așa, de exemplu, clasicismul promova un stil de cântare ce reflecta idealurile estetice ale timpului în care spiritul se îmbină cu laconismul mijloacelor de expresie, senzualitatea se subordonează intelectului, pasiune poartă nuanța pateticii riguros intelectualizate. Spre deosebire de aceasta, în romantism stilul interpretativ capătă ardoare, entuziasm, exaltare senzuală” [2 p. 32]. Totodată, un stil de interpretare în care admirația pentru nuanțele colorate ale sunetului prevalează asupra logicii formei este etichetat ca unul „impresionist”.

Cercetătoarea Mirela Mercean-Țârc diferențiază două orientări principale ce coexistă în interpretările contemporane: stilul tradiționalist și cel istoric. „Stilul tradiționalist este caracterizat de interpretării ce preiau informația din Urtext, respectând fidel notația, mizând pe interpretarea realistă în „mişcări egale, lipsite de nuanțe”..., partitura fiind biblia, de la care ei nu au voie să se abată” [7 p. 42]. În opoziție cu „tradiționaliștii”, adepții direcției istorice tind spre autenticitate, care „constă în reconstituirea fidelă a interpretării stilului vremii, aplicând partiturii, considerată a fi doar un reper sau o schiță a intențiilor compozitorului, multitudinea de efecte și ornamente, maniere ritmico-melodice, agogica și dinamica, improvizația, expresia afectului și caracterul, variabilitatea figurațiilor de acompaniament a basului continuu” [7 p. 42].

Deși denumite diferit – romantică<sup>1</sup> și autentistă, cele două școli interpretative identificate de F. Lafiandracoincid, practic, cu orientările descrise de M. Mercean-Țârc. Prima din ele pornește de la încercarea de a descoperi intenția compozitorului fixată în partitură, de a pune voința acestuia mai presus de propria voință a interpretului, în timp ce a doua „propune realitatea istorică pentru a înțelege „cu adevărat” opera” [4 p. 22]. Analizând plusurile și minusurile direcției romantice, el menționează că dacă un interpret ar fi doar un simplu executor al unei opere, care s-ar limita doar la respectarea cât mai fidelă a semnelor notate în partitură, cea mai performantă ar fi atunci interpretarea făcută de o mașină care nu încalcă în niciun fel codurile [4 p. 21]. Însă, aproape toți cercetătorii sunt de acord că

1 Denumirea romantică nu se referă la maniera de interpretare, ci reflectă atitudinea față de partitură ca un text fixat în toate detaliile, ca operă a unui compozitor – Demiurg, care apare în epoca romantismului odată cu separarea definitivă a funcțiilor de creator și executor al muzicii.

esența unei opere este mesajul pe care îl poate transmite, un mesaj care nu poate fi fixat în totalitate în partitură și în asta constau principalele limite ale abordării romantice.

Spre deosebire de școala romantică, adepții autentismului consideră că doar respectarea textului nu este suficientă și cer restabilirea contextului istoric în care a fost produsă opera, deoarece numeroase tradiții și convenții de interpretare utilizate de muzicienii diferitor epoci nu erau notate în partitură, din motivul că le cunoștea fiecare. Această școală atribuie interpretului „rolul de istoric sau chiar de epistemolog al muzicii” [4 p. 24]. F. Lafiandra este de părere că nici una din aceste școli nu rezolvă problema fundamentală a interpretării, deoarece o bună cunoaștere istorică a unei opere nu asigură în niciun caz o interpretare bună, la fel cum o interpretare foarte bună se poate situa în afara contextului istoric al operei și nu întotdeauna garantează descoperirea voinței compozitorului. În opinia lui, „interpretarea nu poate fi doar „reproductivă”, în toate sensurile cuvântului, ci trebuie să fie întotdeauna una „productivă”, creativă” [4 p. 27].

Analizând opiniile diferitor cercetători în domeniul stilisticii artei interpretative, considerăm că întregul pluralism al stilurilor de interpretare care au existat pe parcursul secolului XX și continuă să existe la începutul sec. XXI (asemănător pluralismului stilurilor componistice) poate fi redus la trei direcții principale. Prima – *interpretarea istorică* sau *autentismul*, inițiată de Arnold Dolmetsch și Albert Schweitzer și promovată ulterior de așa muzicieni ca Nicolaus Harnoncur, Alexei Liubimov, Jordi Savall ș.a. – „urmărește reconstituirea cât mai fidelă a contextului muzical în care a fost compusă muzica și promovează o interpretare ce ar asigura recrearea cât mai exactă a sonorității muzicii epocilor trecute prin utilizarea instrumentelor de epocă, prin cunoașterea tuturor particularităților practicii interpretative și a tradițiilor acesteia din epoca respectivă, prin reconstituirea unor situații concertistice caracteristice epocilor trecute”. Cea de-a doua, denumită de noi *interpretare academică* sau *stilizare*, practică de mulți interpreți notorii ca Pablo Casals, David Oistrach, Grigorii Sokolov, Itzhak Perlman, Yurii Bashmet ș.a., „tratează orice partitura muzicală, indiferent de timpul în care aceasta a fost compusă, ca una contemporană. Adepții ei, de asemenea, își propun reconstituirea procedurilor de interpretare și a stereotipurilor facturale, de articulație și de digitație, prezente în partiturile vechi și pierdute treptat în procesul evoluției artei interpretative prin numeroasele intervenții ale redactorilor care încercau astfel să le adapteze la gusturile timpurilor respective, însă reproducându-le la instrumente contemporane și în situații concertistice obișnuite”. Spre deosebire de primele două – ambele într-o măsură mai mare sau mai mică bazate pe tradițiile existente, *interpretarea individualizată*<sup>1</sup> (*acanică*), printre adepții căreia îi găsim pe Jasha Heifetz, Zino Francescatti, Glenn Gould ș.a., promovează libertatea deplină în tratarea stilistică a lucrărilor, indiferent de epoca în care au fost compuse, reflectând doar viziunea personală, subiectivă a fiecărui interpret.

Chiar dacă opera interpretată a fost compusă cu sute de ani în urmă, interpretarea ei este o formă de creativitate contemporană sau actuală deoarece se produce „aici și acum”. Astăzi, însă, lucrările lui J.S. Bach sau J. Haydn sună diferit față de felul cum sunau ele în timpul când au fost scrise, grație schimbărilor semnificative ale stilului și modalităților de interpretare, a instrumentelor la care se cântă, dar și datorită îmbogățirii permanente a experienței noastre auditive cu cunoștințele despre evoluția muzicii pe parcursul epocilor ulterioare. Decalajul de timp afectează inevitabil atât viziunea interpretului cât și percepția publicului. Deoarece o interpretare reproduce, de regulă, niște imagini artistice concepute în trecut, pentru ca acestea să trezească un răsunet viu în sufletul auditorului contemporan, stilul interpretativ trebuie să echilibreze experiența trecutului și trăirea prezentului, îmbinând istorismul cu modernitatea. În acest context, am dori să-l cităm pe filosoful german Walter Benjamin ideile căruia, deși cu referință la conceptul de istorie, ni se par absolut aplicabile și interpretării: „trecutul își găsește o nouă actualitate în inima prezentului”, iar „prezentul fecundează trecutul și trezește sensul uitat sau reprimat pe care acesta îl poartă în sine” [citât după: 8].

1 Într-o lucrare mai veche [2 p. 32] am numit această a treia direcție romantică, însă astăzi, după mai multe cugetări, lecturi, audiții și reflexii considerăm că această denumire nu reflectă spiritul și abordarea interpreților ce o promovează din care motiv am înlocuit-o cu interpretare individualizată sau acanică.

### Interpretarea între executare, exprimare și înțelegere

Care este relația între compozitor, interpret și opera muzicală? Este interpretul un simplu executor al textului scris în partitură, recreând opera compozitorului sau el este un coautor al acestuia? Aplicând teoria tranzacțională formulată de profesoara americană Louise Rosenblatt<sup>1</sup>, cercetătoarea Marissa Silverman este de părere că pentru un interpret partitura muzicală constituie „punctul de plecare, nicidecum nu cel de sosire” [9 p.108]. Asta înseamnă că interpretarea este mai mult decât „o fotocopie sonoră a unei partituri”, fiind menită de a „aduce întreaga ființă a interpretului – intelectuală, socială, culturală, artistică, fizică, emoțională și personală – în actul de interpretare” [9 p.101]. Totodată, fără o abordare atentă și corectă a unei partituri, un interpret va oferi publicului doar puțin mai mult decât subiectivitate pură. *În opinia compozitorului Roman Vlad, interpretarea nu poate depăși anumite limite, altfel, alunecă în abuz* [10 p. 189]. De aceea, interpretul trebuie să găsească echilibrul perfect între obiectivitatea partituri (sau, cu alte cuvinte, corectitudinea lecturii acesteia fundamentată pe cunoștințele despre structura operei interpretate, mijloacele de expresie folosite de compozitor, stilul acestuia etc.) și subiectivitatea viziunii sale (reieșind din sensibilitatea personală, pornind de la propriile sale experiențe și trăiri, de la asociațiile și atitudinile sale). Compozitorul Serghei Newski consideră, pe bună dreptate, că „loc pentru interpretare există întotdeauna, indiferent de exactitatea cu care ți-ai notat partitura” [11].

În Dicționarul muzical, publicat de celebra editură enciclopedică franceză Larousse, se relevă că „interpretarea unei lucrări scrise desemnează nu numai executarea partituri, adică reproducerea sonoră fidelă a semnelor notate, ci, de asemenea, expresia, sentimentul, viața, semnificații pe care interpretul (interpreții) le conferă acestei execuții printr-o serie de acte și decizii, care, în principiu, nu au fost determinate de compozitor” [3]. Astfel, interpretarea devine legată nu atât de executare cât de exprimare. De aici deducem că interpretarea presupune ceva mai mult decât sonorizarea corectă a unei partituri. Ea devine o descifrare a mesajului codificat de compozitor în partitura operei. M. Vignal menționează că, în acest context, există opinii diferite: unii consideră „interpretarea ca o creație individuală care se suprapune operei (într-un fel, îi conferă valoare adăugată – n.n.), în timp ce alții înțeleg interpretarea doar ca actualizare sau implementare a intenției „ascunse” sau implicite a compozitorului” [3].

Prin urmare, interpretarea, în sensul general al termenului, face posibilă înțelegerea unui lucru care nu stă la suprafață: astfel, putem explica sensul ascuns al unui text, al unui vis, și, de ce nu – și al muzicii, conținutul căreia, după cum se știe, are un caracter ascuns, deoarece gândul, ideea, mesajul transmis de muzică nu pot exista în afara limbajului muzical. El nu poate fi tradus adecvat nici în cuvintele vorbirii curente, nici într-o altă formă de limbaj. În funcție de modul original de abordare care se datorează personalității creative și sensibilității interpretului, este posibilă „lectura” diferită a conținutului figurativ și a structurii emoționale a operei. Această multitudinea de interpretări se datorează pluralității de variante a conținutului unei opere muzicale, ceea ce i-a permis muzicologului american Eugene Narmour să afirme că „într-o artă, precum muzica, nu poate exista niciodată o interpretare definitivă” [12 p. 240].

Ținând cont de faptul că interpretarea muzicală este o activitate ce se desfășoară în actualitate (aici și acum) și ar fi imposibilă analiza ei instantanee, am putea evidenția două faze sau, mai bine zis, două etape ale analizei interpretative: cea pre-interpretativă și cea post-interpretativă. Prima este premergătoare actului sonor și este menită să asigure pregătirea unui concept interpretativ convingător, care trebuie să fie fundamentat pe descifrarea tuturor detaliilor fixate în partitură, identificarea componentelor expresive ale textului muzical și a instrucțiunilor de interpretare notate de compozitor. A doua pune în vizor deja rezultatul sonor și permite aprecierea viziunii interpretative, corespunderea ei unor modele sau norme, respectarea stilului, originalitatea conceptului ș.a.

1 Această teorie se bazează pe trei principii fundamentale care, în opinia lui M. Silverman, pot fi aplicate interpretării muzicale: (1) textul este o compoziție de semne tipărite care indică ceva dincolo de ele; (2) sensul „decurge” din interacțiunea cititor-text; (3) cititorii își construiesc sensul, extrăgându-l din experiențe lor anterioare [9 p.101].

Deoarece interpretarea, după cum am menționat mai sus, presupune nu doar o simplă executare, ci și o atribuire de sensuri, analiza interpretativă este menită să dezvăluie conținutul și aspectele semantice ale operei muzicale, să urmărească schimbările ce au intervenit în decursul timpului în tratarea operei de către diferiți muzicieni.

### Concluzii

După cum putem deduce din cele prezentate mai sus, analiza interpretativă este un proces complex care necesită aplicarea unor metode specifice determinate de multitudinea și interdependența parametrilor și elementelor de care trebuie să se țină cont. Dacă muzica s-ar reduce doar la reproducerea exactă a textului partiturii, computerele ar fi acelea care ar oferi „interpretarea ideală”, însă, în acest caz, spectacolul muzical ar fi unul robotizat și lipsit de viață. Însă, noi apreciem în interpretare originalitatea, acel suflu viu al muzicii care deseori se obține prin micile abateri pe care și le permite interpretul. Suntem de acord cu opinia pianistului și compozitorului Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, care menționa că „textul partiturii este doar partea vizibilă a aisbergului și se referă doar la formă și structură. Conținutul sau semnificația ascunsă a operei sunt conectate la problematica căutării spirituale și a înțelegerii intuitive” [8]. Și anume aici intervine interpretul care are sarcina și misiunea de a descoperi această semnificație ascunsă și de a da o nouă viață operei. Iar analiza interpretativă trebuie să-l ajute pe interpret să descifreze partitura, bazându-se pe cunoștințele acumulate și, totodată, să-i dezvăluie potențialul expresiv, reieșind din propria-i subiectivitate, care, conjugate, îl vor conduce spre elaborarea unui concept interpretativ original și convingător. De asemenea, analiza interpretativă oferă și cercetătorilor modalități adecvate de examinare a produsului final al creației interpreților, fiind o metodă ce reflectă pe deplin natura obiectului studiat.

### Referințe bibliografice

- BALINT, G. Interpretarea muzicală - tipuri/stadii, coordonate, categorii (I). In: *Muzica* [online]. 2017, nr. 5, pp. 40-63 [accesat 15 mar. 2021]. Disponibil: <http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-5-2017-3-GBalint-Interpretarea-muzicala.pdf>.
- ANDRIEȘ, V. *Concertul pentru violă și orchestră de-a lungul timpurilor: de la Georg Philipp Telemann până la Bela Bartok*. Timișoara: Eurostampa, 2013. ISBN 978-606-569-609-9.
- VINGAL, M. Interpretation. In: *Dictionnaire de la musique* [online]. Paris: Larousse, 2005 [accesat 21 mar. 2021]. Disponibil: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/pt6k1200510r/f1.item.texteImage>.
- LAFIANDRA, F. *Elements pour une contribution à l'analyse de l'interprétation musicale* [online]. Cefedem Rhône-Alpes. Promotion 2007–2009 [accesat 10 apr. 2021]. Disponibil: <http://www.cefedem-aura.org/sites/default/files/recherche/memoire/lafiandra.pdf>.
- Интерпретация фортепианной музыки : тексты лекций. В: *SuperInf.ru*: [site]. 20 noiem. 2010 [accesat 20 febr. 2021]. Disponibil: [https://superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=222#2](https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=222#2).
- Исполнительский анализ. Сущность и модель исполнительского анализа: лекция для студентов очной формы обучения по специальности 070101 «Инструментальное исполнительство»*. Сост. И.Ф. Оркина. Алт. гос. акад. культуры и искусств, каф. НИ и ОД. Барнаул : Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств, 2012.
- MERCEAN-ȚÂRC, M. Repere în analiza comparată a repertoriului vocal baroc. Barbara Strozzi –cantata „Lagrima mei”. In: MERCEAN-ȚÂRC, M. *Muzicoanalitice: Studii și crochiuri muzicologice*. Cluj: Editura Presa Universitară Clujeană, 2019, pp. 41–52. ISBN 978-606-37-0582-3.
- RABINOVITCH-BARAKOVSKY, A. De l'herméneutique ; de l'interprétation. In: *Musicologie.org*: [site]. [accesat 23 mar. 2021]. Disponibil: [https://www.musicologie.org/18/de\\_l\\_hermeneutique\\_de\\_l\\_interpretation.html](https://www.musicologie.org/18/de_l_hermeneutique_de_l_interpretation.html).
- SILVERMAN, M. Musical interpretation: Philosophical and practical issues. In: *International Journal of Music Education* [online]. 2007, aug., pp. 101–117 [accesat 20 mar. 2021]. Disponibil: [https://www.researchgate.net/publication/240714139\\_Musical\\_interpretation\\_Philosophical\\_and\\_practical\\_issues](https://www.researchgate.net/publication/240714139_Musical_interpretation_Philosophical_and_practical_issues).
- VLAD, R. *A trăi muzica: o povestire autobiografică*. Iași: Artes, 2014. ISBN 978-606-547-182-5.
- Роль исполнителя в современной музыке. В: *ForumKlassika.Ru*: [site]. [accesat 15 mar. 2021]. Disponibil: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-6273.html>.
- NARMOUR, E. On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. Citat după: COOK, Nicolas. *Analysing Performance and Performing Analysis* [online] [accesat 10 mar. 2021], pp. 239–261. Disponibil: [http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivasTeoricas/Cook%20ANALYSING%20PERFORMANCE\[1\].pdf](http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivasTeoricas/Cook%20ANALYSING%20PERFORMANCE[1].pdf).

## LIMBAJUL IMPROVIZAȚIEI ÎN DOINĂ ȘI BALADĂ

## THE LANGUAGE OF IMPROVISATION IN THE DOINA AND THE BALLAD

SVETLANA BADRAJAN<sup>1</sup>,doctor în muzică, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 781.7(478):781.65

*În cultura folclorică improvizația se manifestă în cadrul producțiilor celor trei ramuri distincte, care se află în relație sincretică: literară, muzicală și coregrafică. Doina și balada îmbină în raport diferit improvizația poetică cu cea muzicală. Genurile pe care le reprezintă doina și balada – liric și epic, determină esența structurală și interpretativă ale ambelor specii. Conținutul poetic își pune amprenta definitorie asupra baladei, deoarece în raportul melodie – conținut poetic anume ultimul primează și determină genul creației – epos. Din contra, în doină melodia este în prim-plan. Totuși, din punct de vedere al conținutului literar, ambele specii pot aborda aceleași module de subiect. Sub aspect muzical, atât doina cât și balada se axează pe improvizație liberă, bazată pe combinația unor elemente muzicale tradiționale consacrate. Acest fapt creează deseori o confuzie în interpretarea speciilor folclorice date.*

**Cuvinte-cheie:** folclor, improvizație, doină, baladă, vers, melodie, structură, interpretare

*In the folklore culture, improvisation can be found within works belonging to three distinct branches, which also are in syncretic relation: the literary, musical, and choreographic branches. The doina and the ballad combine, in different ways, both poetic and the musical improvisation. The genres represented by the doina and the ballad – lyrical and epic, determine the structural and interpretative essence of both species. The poetic content is a defining element for the ballad, because between the melody and the poetic content, the latter defines the genre of the work – the epic genre. On the contrary, in the doina, the melody is in the forefront. In terms of content, however, both species can approach the same subjects. From a musical aspect, both the doina and the ballad are focused on free improvisation, based on the combination of some established traditional musical elements. This often leads to confusion in the interpretation of the given works.*

**Keywords:** folklore, improvisation, doina, ballad, verse, song, structure, interpretation

**Introducere**

Se știe că improvizația este abilitatea de a crea, de a cânta, juca, dansa sau vorbi, ca reacție spontană la ceea ce se întâmplă în jur, la propriile gânduri sau sentimente. Din dicționare extragem: „a improviza – (...) a compune, a alcătui (ocazional) repede, pe nepregătite, un discurs, o poezie, o compoziție muzicală etc. (...)” [1 p. 432]. În acest fel, au fost create diferite moduri de gândire, structuri, practici. Improvizația muzicală, sub aspect diacronic, ne trimite în preistorie, spre cea mai veche formă de exprimare muzicală, în care procesul de creare se produce în mod direct în timpul execuției. În cultura folclorică a tuturor etniilor, improvizația este o componentă indispensabilă. Ea a fost preluată în muzica literată, dominând la etapa incipientă a acesteia, ca, mai apoi, treptat, să-și ocupe locul său în structura arhitectonică a diferitor genuri ale muzicii academice.

Fenomenul improvizației în folclor se manifestă în cadrul producțiilor celor trei ramuri distincte ce se află în relație sincretică: literară, muzicală și coregrafică. Doina și balada, fiind creații vocale, îmbină în raport diferit improvizația în cadrul textului poetic și al celui muzical. Vom analiza în continuare modalitățile de valorificare și exploatare a improvizației la nivelul celor două elemente constitutive ale doinei și baladei – vers și melodie, atât de importantă în execuția contemporană scenică a acestor creații folclorice.

Genurile pe care le reprezintă doina și balada – liric și epic, determină particularitățile structurale și interpretative ale ambelor specii. Conținutul poetic își pune amprenta definitorie asupra baladei. Din contra, în doină melodia este în prim-plan. Totuși, din punct de vedere al conținutului literar,

1 E-mail: svetlana.badrajan@amtap.md

ambele specii pot aborda aceleași module de subiect. Sub aspect muzical, atât doina cât și balada constituie o improvizație cvasi liberă, bazată pe combinarea unor elemente melodice tradiționale consacrate, ambele aparținând categoriei stilurilor liber-improvizatorice cu caracter recitativ. Acest fapt creează deseori o confuzie în interpretarea creațiilor date. Prevalarea unor anumite elemente specifice limbajului muzical în procesul improvizației și modul de redare a conținutului poetic – narațiuni epică sau expresie lirică, determină caracteristicile interpretative ale speciei folclorice respective: baladă sau doină.

### **Doina și balada – aspecte structurale**

Doina, în forma ei tradițională are o funcție caracteristică de alinare, de ușurare a durerii, a necazurilor: „îl cânt (cântecul de jale – doina, n.n.) când ni-i jăli, când sînt năcăjîti”, mărturisește o colportoare<sup>1</sup> și se executa individual, de regulă, fără public. De aceea, interpreții, cântând mai mult pentru ei însuși, dau frâu liber melodiei, care poate lua forme bogat ornamentate. Dimpotrivă, balada este interpretată întotdeauna pentru un public, astfel încât melodia însoțește, uneori cu accentuat dramatism, textul ce trebuie bine reliefat pentru a fi înțeles.

Melopeea, la care apelează textele epice, reprezintă un element de expresie, a cărui coordonată este *recitativul epic* [2 p. 257]. Discursul poetic-muzical se desfășoară într-un tempo precipitat, pe un ton patetic. Recitativul epic se bazează pe trei modalități importante de expresie: *recitativul recto-tono*, *recitativul melodic* și *recitativul parlatto* (numit în popor *băsmi*).

Se știe că:

- *recitativul recto-tono* constă în repetarea în ritm liber a unuia și aceluiași sunet de-a lungul unuia sau a mai multor versuri;
- *recitativul melodic* rezultă din combinarea treptelor apropiate ale scării, în cadrul unui ambitus redus de secundă, terță sau cvartă, uneori extins până la cvintă sau sextă. În jurul pilonilor modali ai melodiei gravitează sunetele alăturate, dând naștere unei rețele de unități melodice cu profil cantabil, formule cu caracter ornamental, prin care se transmit ideile textului poetic;
- *recitativul parlatto* reprezintă o intonație ușor muzicalizată, apropiată de vorbire, asemenea versurilor scandate sau declamate în manieră oratorică. În procesul execuției textului epic, aceste trei componente de expresie ale recitativului epic sunt îmbinate liber, în conformitate cu intensitatea actului narator.

Cântecul epic de stil „clasic” denotă, de cele mai multe ori, o schemă arhitectonică specifică, care constă din:

- *preludiul instrumental*, cu rol de introducere, constituit din câteva fraze melodice, preluate liber, de obicei, axate pe motivele-cheie din melodia vocală, executate în sistemul *rubato*, prin care interpretul captează atenția publicului, familiarizându-l, în același timp, cu atmosfera modală și tematică a baladei, numită de lăutari *taxim* (de la turcescul *taxim* – preludiu);
- *o perioadă vocală*, de dimensiuni elastice, de regulă, corespondentă unui segment al textului epic. Perioada vocală reprezintă unitatea de bază în procesul desfășurării actului narator, reperând un număr variabil de fraze muzicale, constituite din unități arhitectonice de tipul *strofei elastice*, în cadrul cărora se manifestă *recitativul epic*. Perioada vocală revine după fiecare interludiu instrumental, marcând treptele de desfășurare a discursului epic;
- *interludiul instrumental* (sau *riturnela*), constituit din elemente ale perioadei vocale, din formule specifice de acompaniament (țituri), din sunete ținute, uneori și din elementele unei melodii de joc. Interludiul instrumental este menit să dinamizeze discursul epic;
- *postludiul final instrumental*, numit de lăutari „vivar” [3 p. 285], derivat din materialul vocal al baladei sau, cel mai adesea, bazat pe o melodie tradițională de dans. În genere, postludiul tinde

1 Din investigațiile de teren ale autoarei articolului.



să transfere percepția ascultătorului într-un plan vesel, agreabil, luminos. El favorizează buna dispoziție și delectarea estetică a publicului.

Uneori, lăutarii prefațau baladele cu o introducere specială, recitată sau cântată (numită „închinare”). Ea era plasată înaintea preludiului instrumental propriu-zis. Iar la încheiere interpretau o formulă specială prin care interpretul reclama o recompensă pentru efortul său artistic. Astfel, observăm, că textul poetic fie cântat, fie rostit, are un rol primordial în raport cu melodia. Acompaniamentul ritmico-armonic diferă după tipul instrumentului sau grupului instrumental. De-a lungul timpului, totuși, au fost elaborate formule ritmico-armonice de acompaniament, numite țîituri, derivate din caracterul modal și factura ritmică a baladei.

La nivelul perioadelor vocale se disting o serie de formule melodice grupate în jurul a trei funcții sintactice de bază: inițială, mediană și finală. Ritmul este în sistem parlando-rubato. Toate aceste aspecte legate de arhitectura interpretativă, structurile interne ritmico-melodice, acompaniamentul instrumental sunt coparticipanți la actul improvizăției. „Folosirea liberă a elementelor nu înseamnă o structură anarhică, ci existența unor tipare intonaționale (formule) care apar în nenumărate variante și care se înlănțuiesc în mod variat, păstrând însă anumite regularități, adică încadrându-se în anumite modele arhitectonice [4 p. 26]. Este un edificiu poetico-muzical complex care trebuie înțeles, însușit și exploatat la maximum de către interpretul contemporan de folclor.

În ceea ce privește doina, evidențiem câteva aspecte generale comune care fac abstracție de zona geografică sau de gradul evolutiv și determină, de fapt, omogenitatea stilistică a speciei: ambitusul se încadrează mai frecvent în octavă, dar poate să o depășească; recitativele recto-tono și melodic au o prezență definitorie și constituie anumite tipuri de formule inițiale, mediane și finale; rândurile melodice corespunzătoare versurilor formează unități ritmico-melodice distincte, ce se constituie din pasaje desfășurate atât prin sunete diferite cât și recto-tono. Proprie stilului este insistența în recitativ, ca și în cadențe, pe anumite trepte ale structurii sonore; ritmul se încadrează sistemului parlando-rubato cu multiple posibilități de combinare a duratelor, corespunzând interpretării după dorința cântărețului. Acesta interpretează lungind sau prescurtând ușor sunetele, accelerând sau diminuând abia sesizabil execuția; forma consacrată este cea liberă; rândurile melodice se grupează liber în mod improvizatoric, în strofe elastice de dimensiuni variabile.

De obicei, strofa melodică elastică are trei părți:

– *o parte introductivă*, care poate să debuteze cu o interjecție introductivă, ce constă dintr-un arpeggiu ascendent, alcătuit din unul sau mai multe sunete, dintr-un salt de terță sau octavă, sau un desen melismatic. Această parte se desfășoară, de regulă, pe unul, mai rar – pe două rânduri;

– *o parte mediană*, improvizată la libera alegere a interpretului, în funcție de inspirația și talentul său, pe baza motivelor tradiționale sunt redate pasaje ornamentale;

– *o parte concluzivă*, precedată uneori de o largă formulă ornamentală, de fermata pe un sunet neafirmat suficient în partea mediană, uneori de o pauză și constă dintr-un recitativ recto-tono, dintr-un desen melodic descendent, în general, dintr-un pasaj de unul sau două rânduri melodice.

Doinele se încheie printr-o formulă concluzivă caracteristică, deseori un recitativ pe treapta cadențată, specifică zonei. Respirația mai largă a rândului melodic, depășind uneori schema metrică a versului, a determinat completarea acestuia cu unele silabe, având rol de interjecții sau refren: *of, hei, măi, daina, le, le ș.a.* [3 p. 303]. Acestea apar la începutul sau la sfârșitul rândurilor melodice, ceea ce nu se întâlnește în baladă. În afara silabelor de completare, în procesul execuției apare deseori interjecția sau anacruza de sprijin.

Deoarece doina în mediul tradițional se executa individual, pentru sine, acompaniamentul instrumental nu este obligatoriu. În interpretarea lăutarilor, evident, susținerea instrumentală era utilizată, dar mai mult ca fundal melodico-armonic, fără a întrerupe discursul muzical cu interludii instrumentale, precum în baladă. Astfel de intervenții sunt minimale. În rezultat, momentul improvizăției se plasează în sfera melodică.

### Particularitățile improvizației în doină și baladă

Din cele expuse anterior, putem deduce că una din particularitățile doinei constă în forma sa deschisă, în curgerea ei lentă, care lasă impresia unui text ce s-ar putea continua sau în care s-ar putea intercala și alte fragmente cu același motiv. De aici, pe de o parte – frecvența repetițiilor sau a versurilor-leitmotiv, a onomatopeelor și a interjecțiilor – *mai, of* etc., iar pe de alta – invocațiile retorice, nu doar în primul vers, dar și ca pretext pentru întreaga desfășurare a compoziției lirice. Interpretul discută mereu cu natura – codrul, izvoarele, animalele, păsările. Improvizația poate ieși din limitele de subiect cu care a pornit cântărețul.

În baladă textul epic urmează o linie de subiect concretă, care are module tematice fixe și un final concret sau presupus, ceea ce nu vom găsi în doină. Improvizația literară se face în interiorul modulelor de subiect. Și, dacă în ambele categorii se întâlnesc mijloace asemănătoare de realizare compozițională – recitativ melodic, recto-tono, ornamente etc., ponderea lor este diferită. Citatul ce urmează se referă la folclorul muscelan, iar ideea exprimată poate fi generalizată pentru întreg teritoriul românesc: „Doina, dezvoltându-se paralel cu balada, și-a tras seva din același sol muzical; de aici – atâtea elemente melodico-ritmice comune, cât și stilul improvizatoric (...), pe care însă doina l-a folosit în felul ei pentru a da glas lungilor și adâncilor destăinuirii lirice cu care omul își întovărășea felurile ocupației și răgazuri (...). Metoda improvizației s-a concretizat într-o serie de procedee de dezvoltare menite să alcătuiască, din puține elemente muzicale, o construcție de mari proporții și să răspundă nevoii estetice de adâncire și diversificare a expresiei artistice. Aceste procedee au acționat în strânsă legătură cu textul literar, de la țesătura intimă a melodiei până la liniile mari de construcție și au dus, pe planul facturii melodico-ritmice, la crearea stilului recitativ, iar pe plan compozițional – la conturarea unor unități muzicale de proporții mai mari sau mai mici. Aceste trăsături esențiale stilistice și arhitectonice le vom găsi, în diferite forme de adaptare sau combinare cu altele, în baladă și doină” [5 p. 110].

Cu toate că diapazonul general al creației uneori poate fi relativ de mare, în cele mai multe balade recitativul epic se menține în registrul mediu. Sunetele din registrul acut au, în general, rolul de subliniere a momentelor de expansiune sau accentelor expresive. Recitativul epic se desfășoară într-un ritm liber, după cum am menționat anterior, în sistemul *parlando-rubato*. De regulă, el intervine în momentele culminante ale discursului epic, marcând fazele cathartice ale trăirii estetice. Recitativul *parlatto* este un element-cheie al improvizației epice. El este folosit în funcție de talentul, imaginația și inspirația interpretului. Improvizația în baladă duce la amplificarea frazei muzicale prin procedee variate, cum ar fi: unirea a două sau trei versuri într-o frază; adăugarea unui grup melismatic la sfârșitul sau pe parcursul rîndului melodic; augmentarea sau diminuarea ritmică; simplificarea melodică prin înlăturarea melismelor. În rezultat, arhitectonica baladei se axează pe o formă de tip strofă elastică ca și în doină. În cazul dat, însă, o astfel de strofă este determinată de improvizarea textului poetic, și nu a celui muzical, precum în doină.

Fluxul melodic se articulează liber, ceea ce permite interpretului să dea frâu fanteziei creatoare și să sublinieze, în mod expresiv, ideile textului epic. Maniera interpretării presupune alternarea versurilor cântate cu cele *parlatto* într-o variație continuă. La fel și alternarea elementului vocal cu cel instrumental constituie un procedeu specific de creație, care contribuie la augmentarea tensiunii dramatice, lăutarul reușind să mențină atenția publicului, de-a lungul unui discurs de mare întindere, care putea dura, dar neapărat cu o finalitate clară sau presupusă pentru spectatori.

În doină improvizația se remarcă printr-o mare intensitate emoțională, discursul muzical nu este întrerupt sau acest lucru se întâmplă neînsemnat, prin pauze, sunete lungi, fermate, interjecții, onomatopee ș.a. Din analiza diferitor doine observăm frecvența următoarelor procedee de creație, determinate de cerințele expresive ale speciei: transpunerea pe trepte variate a recitativului *recto-tono* și a celui *melodic*; înlocuirea unuia sau mai multor sunete, treptat sau prin salturi; cromatizarea unuia sau mai multor sunete ale unui rînd melodic; augmentarea sau diminuarea ritmică; amplificarea

melodică; ornamentarea; adăugarea unor interjecții, care deseori se dezvoltă în cuprinsul rândului melodic ș.a. Și în doină forma arhitectonică este de tip elastic, doar că succesiunea strofelor este mult mai compactă sub aspect vocal decât în baladă, accentul fiind plasat pe melodie, de aceea, consumul energiei spirituale în crearea entității muzical-poetice este mult mai intens.

În condițiile contemporane de spectacol a interpretării cântecelor folclorice, problema improvizației, păstrarea acestui element definitoriu al baladei și doinei este de o mare actualitate. Improvizația doinei sau baladei în condiții de scenă presupune nu numai o cunoaștere profundă a tuturor elementelor poetice și melodice implicate, dar și o relație interactivă cu publicul. Exersarea în a improviza pentru un cântăreț de folclor presupune și dezvoltarea capacității de ascultare, a capacității de a reacționa spontan și cu încredere. Cei care încearcă să învețe cântecele populare doar „după note”, fără să studieze cum trăiesc aceste cântece, ce spun ele și cum sunt interpretate de creatorii lor, vor realiza o execuție formală. Astfel, cântăreții, „fie ei profesioniști, semi-profesioniști sau amatori, deprind modalitățile specifice creației orale pentru a prelua opera cu mijloace tradiționale de expresie artistică în mediile folclorice, valoarea creației lor fiind rezultatul talentului și virtuozității fiecăruia” [6 p. 21].

Cu regret, transcrierea melodiilor folclorice nu este absolută. Sunetului lung ținut nu numai pe finală, ci și la cezură, nu spune nimic în „plastica” transcrierii cu coroană. El spune totul când îl ascuți neprovocat, sesizând emoțiile puternice codificate în execuția firească, în mediul tradițional. De aceea, este necesară o modelare fină a sunetului cu o pătrundere în conținutul muzical-poetic și o cunoaștere profundă a esteticii populare. Pentru a stăpâni tehnica improvizației în doină și baladă este absolut necesar exersarea la diferite niveluri: improvizare intonațional-melodică, improvizație ritmică, improvizație modală, improvizație la nivel arhitectonic, improvizație ornamentală, improvizație de tempo, improvizație la nivel de nuanțe dinamice, improvizație poetică. Improvizația, oricât de liberă ar fi ea, totuși, trebuie să aibă logică. Iar aceasta se axează pe studiul zilnic și munca asiduă, care îl va forma pe cântărețul de folclor ca muzician profesionist.

### Concluzii

Pentru ca interpretarea scenică a doinei și baladei să impresioneze, să iasă din tiparele schematice ale unei învățări anterioare, să ofere teren de improvizare pentru cântăreț, acesta trebuie să fie receptiv la reacția spectatorilor pentru a crea iluzia locului și acțiunii într-un proces de co-creație. Nu mai există cântecul fix, static, încremenit între tiparele generale și acompaniamentul rigid.

Doina sau balada trebuie să devină un mijloc de dialog între interpret și ascultător. Senzația publicului va fi de parcă a pătruns într-un laborator de creație, senzație specifică interpretării în mediul tradițional, și nu aceea de participare la un concert. Fiecare cuvânt spus sau gest/acțiune făcute în scenă sunt o ofertă, însemnând că interpretul definește astfel realitatea scenică, identificând o situație, un mediu tradițional. O improvizație dirijată, nesesizabilă de ascultător va determina noutatea și autenticitatea interpretativă a acestor specii folclorice: doina și balada.

### Referințe bibliografice

1. *Dicționar enciclopedic*. Chișinău: Cartier, 1999.
2. COMIȘEL, Em. *Studii de etnomuzicologie*. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1986.
3. OPREA, Gh., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
4. SZENIK, I. *Folclor muzical: modul de studiu III pentru studii universitare prin învățământ la distanță* [online]. [accesat 26.05.2021]. Disponibil: <https://edituramediamusica.ro/online/FOLCLOR%20MUZICAL%20MODUL%20III.pdf>.
5. RĂDULESCU-PAȘCU, Cr. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*. București: Editura Muzicală, 1998. ISBN 973-42-0203-0.
6. SANDU, E.P. *Stabilitate și spontaneitate în creația epică folclorică*. București: Editura Muzicală, 2006. ISBN (10) 973-42-0448-3. ISBN (13) 978-973-42-0448-9.

## ARTA CORALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA LA RĂSCRUCE DE MILENII: REALITĂȚI ȘI PERSPECTIVE

### CHOIR ART FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA AT THE CROSSROADS OF MILLENNIUMS: REALITIES AND PERSPECTIVES

EMILIA MORARU<sup>1</sup>,

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

CZU 784.087.68:061.231(478)

784.087.68.071.2(478)

*În articolul de față autoarea descrie starea actuală în care se află arta corală interpretativă din Republica Moldova: situația demografică și procesele socio-culturale, care influențează traseul evoluției mișcării corale din țara noastră; provocările societății contemporane, care determină schimbări de viziune, de abordare și de redimensionare a activității corurilor și dirijorilor; perspectivele artei corale naționale și oportunitățile, de care pot beneficia dirijorii și colectivele corale în secolul „vitezei și resurselor digitale”. Sunt evidențiate beneficiile cântului vocal-coral și formulate recomandări ce țin de pregătirea **teoretică** (studiul literaturii de specialitate) și **practică** a dirijorului (individual și împreună cu formația corală)*

**Cuvinte-cheie:** arta corală, cultura vocală, dirijor de cor, formații corale, festivaluri și concursuri de interpretare corală

*In this article, the author describes the current situation of interpretive choral art in the Republic of Moldova: the demographic situation and socio-cultural processes, which influence the trajectory of the choral movement evolution in our country, the challenges of the contemporary society, which lead to changes in vision, approach and resizing of the activity of choirs and conductors; the perspectives of national choral art and the opportunities that choral conductors and collectives can benefit in the century of „speed and digital resources”. The benefits of vocal-choral singing are highlighted and recommendations for **theoretical** training are formulated (study of specialized literature) and the **practice** of the conductor (individually and together with the choir).*

**Keywords:** choral art, vocal culture, choir conductor, choirs, festivals and choral performance competitions

*„Din gustul coral al unui popor pornește  
adevăratul climat muzical al unei națiuni”  
(Jean-Jaques Rapin)*

### Introducere

Arta corală, încă de la începutul existenței sale ca gen, a constituit cea mai adecvată și cea mai expresivă formă de exprimare, prin intermediul căreia cântăreții (întruchipând masele populare) au încercat să „vorbească”, în limbaj muzical, despre bucuriile sau neajunsurile vieții. Născută în Grecia Antică, în cadrul reprezentațiilor teatrale, muzica corală a înregistrat o dezvoltare impresionantă în epoca Renașterii (epoca de aur a polifoniei vocale), precum și în celelalte perioade stilistice care au urmat: *barocco*, *clasicism*, *romantism*, *epoca modernă* [1 p. 3].

În Moldova, primele coruri au apărut pe lângă mănăstiri; la sfârșitul secolului XVI, la mănăstirea Putna existau două coruri profesionale de bărbați, însă în spațiul dintre Nistru și Prut, primele formații corale apar pe la mijlocul secolului XIX. O înflorire a mișcării corale are loc, în special, începând cu cea de-a doua jumătate a secolului trecut, grație activității instituțiilor de învățământ muzical (care se preocupau de formarea dirijorilor), dar și conducătorilor de cor împătimiți de acest gen de muzică, care au contribuit considerabil la crearea unei școli corale în țara noastră.

1 E-mail: emilia.moraru@amtap.md

### Arta corală din Republica Moldova: realități și perspective

În ceea ce privește situația artei corale interpretative din vremurile noastre, putem afirma că nu este tocmai una îmbucurătoare, deși se fac eforturi mari, în special, din partea dirijorilor de cor, pentru a menține nivelul corurilor și a contribui la dezvoltarea artei interpretării corale prin participări în cadrul festivalurilor și concursurilor de gen din țară și din afara ei. Procesele culturale din această perioadă sunt susținute, în special, de uniunile de creație, instituțiile de învățământ muzical-artistic și cele concertistice prin organizarea concertelor, festivalurilor și concursurilor corale de diferite niveluri. Printre evenimentele de rezonanță, organizate în ultimele decenii în Chișinău, menționăm: Festivalul Național de Interpretare Corală „Gavriil Musicescu”, organizat de Uniunea Muzicienilor din Moldova (director artistic – subsemnata), Festivalul-concurs Național „Hora primăverii” și Festivalul-concurs Internațional de Muzică Corală „A ruginit frunza din vii”, organizate de Asociația Muzical-corală din Moldova (director artistic – Elena Marian).

Spre regret, interpretarea corală, se pare, nu mai este o activitate de interes în societatea noastră; pe piața muncii apar tot mai multe specialități, atractive pentru tineri, unde pot să-și asigure un viitor profesional cu venituri mai mari și constante. Specialitățile muzicale nu se află în lista priorităților tinerilor absolvenți de liceu, care invocă, cel mai des, argumentul că din muzică se câștigă puțin; sunt tineri care absolvă licee și colegii de muzică, dar renunță să-și continue studiile la universități și academii de muzică pentru a se desăvârși în acest domeniu. Mulți dintre ei aplică la facultăți de muzică din străinătate, unde, după absolvire, au mai multe oportunități de angajare și de creștere profesională.

Numărul colectivelor corale din republică este, de asemenea, în scădere din varii motive, unul dintre ele fiind situația demografică din republică (tot mai mulți conaționali aleg să-și construiască un viitor în țările europene). Formațiile corale sunt menținute și dezvoltate de entuziaști, care fac această artă din pasiune pentru că nu sunt stimulate/motivate de instituțiile pe care le reprezintă (cu mici excepții), pentru a reuși să se implice în manifestări corale naționale sau internaționale: dirijorii sunt remunerați simbolic, nu se investește în vestimentația coriștilor, în spațiile pentru organizarea repetițiilor (care trebuie să fie dotate conform cerințelor educaționale), nu se acordă surse financiare pentru deplasări/turnee artistice în afara țării etc.

Dirijorilor și colectivelor corale le este destul de dificil să dezvolte nivelul unei formații corale în vremurile de astăzi, pentru că suntem în secolul „vitezei”, când toate procesele, abordările, viziunile se schimbă foarte repede și devine aproape imposibil să cuprinzi totul sau, cel puțin, să „ții pasul”. Din aceste motive, este dificil să ai o viziune de perspectivă. Ceea ce crezi că este excelent în acest moment, poate deveni inutil în următoarele ore. Este nevoie să fii flexibil, documentat, informat la zi cu înnoirile din domeniu, cu „mâna pe puls”, mereu „pe val”, ca să poți să iei deciziile cele mai potrivite pentru momentul în care ești *acum*. Totuși, cei mai curajoși dirijori reușesc să poziționeze formația în rândul celor mai bune coruri din republică și din afară, să cucerească premii importante (în competiții corale acerbe) și să obțină, respectiv, performanțe deosebite.

Urmărind mișcarea corală din republică, considerăm că, dincolo de vicisitudinile vremurilor în care ne aflăm, există suficiente avantaje și oportunități (datorită dezvoltării produselor digitale bazate pe internet), de care pot beneficia dirijorii și formațiile corale. Astfel, printre punctele forte ale artei corale de azi, *vis-à-vis* de arta corală „de ieri”, am putea considera:

- *Interesul ridicat al tinerilor dirijori* de a fonda, conduce și dezvolta o formație corală de un nivel artistic înalt;
- *Participarea constantă și activă a formațiilor corale la diverse festivaluri și concursuri naționale și internaționale*. Acest lucru este mai ușor de realizat în condițiile actuale, când suntem liberi să mergem în spațiul european fără vize sau să obținem vize pentru a participa la manifestări artistice din alte țări ale lumii. Suntem în *era digitală* și acest lucru face posibilă comunicarea rapidă și eficientă cu organizatorii de evenimente culturale din toată lumea.

- *Oportunități de promovare a formației și a produselor artistice realizate:* participare *live*, pe canale *media*, rețele de socializare, bloguri etc.
  - *Diversitatea resurselor, inclusiv, digitale din care dirijorul se poate documenta și selecta un repertoriu variat, original și constructiv pentru formația sa:* biblioteci fizice, digitale, *site-uri* cu partituri, care pot fi descărcate gratuit.
  - *Existența programelor de tehnoredactare a partiturilor muzicale (Finale, Sibelius),* care economisesc timpul dirijorului și al coriștilor și cu ajutorul cărora pot crea produse calitative.
- Având în vedere aceste oportunități, îndemnăm dirijorii corurilor din republica noastră să profite de ele la maximum și să regândească modalitățile de promovare și dezvoltare a colectivului coral.

### **Relația dirijor – cor/orchestra în actul interpretativ**

După cum bine știm, dirijorul are roluri multiple în fața unui cor sau a unei orchestre, exercitând mai multe tipuri de activități: *organizatorică, pedagogică, artistică* (de interpret). Însă, pe lângă aptitudinile muzicale și dirijorale de excepție, dirijorul de astăzi (de performanță) trebuie să mai aibă formație și alte calități, care-i înlesnesc contactul excelent cu formația corală și-i asigură respectul, admirația și încrederea din partea coriștilor. *Imaginația, sensibilitatea, simțul umorului, diplomația, gustul muzical, pasiunea pentru meserie, profunzimea experienței personale umane, inventivitatea, stăpânirea de sine, politețea, bunăvoința*, dar și *severitatea*, îl diferențiază de dirijorul cu *competență* [2 p. 25].

De asemenea, *tandemul dirijor-cor* este esențial în procesul de *re-creare* a operei muzicale. Dirijorul ca interpret se angajează într-o acțiune extrem de responsabilă, încercând (chiar și în cazul unor lucrări cunoscute) să creeze modele valorice, asumându-și riscul de a se expune unor critici mai mult sau mai puțin convingătoare. De aceea, misiunea acestuia nu este numai de a „elibera” creația muzicală din starea sa de muzică latentă, transformând-o în starea de muzică vie, ci și de a pătrunde „în intimitatea ei absolută, acolo unde se ascunde, de fapt, *sufletul autorului*” [3 p. 57]. Prin efortul conjugat al dirijorului și formației corale, mesajul sonor este transmis publicului, generând în sufletul lor diverse „trăiri” și stări emoționale.

Pentru ca aceste performanțe să fie atinse cu adevărat, dirijorul are nevoie de *studiu* și *exersare continuă* (atât în mod individual, cât și împreună cu formația).

Ceea ce ține de *studiul individual*, considerăm că un dirijor este obligat să studieze tot timpul, să cunoască sursele fundamentale din domeniu, să fie la curent cu tot ce se întâmplă în materie de cor: ultimele apariții bibliografice, activitatea concertistică, festivaluri și concursuri din țară și străinătate etc.

### **Îndemnuri și recomandări metodice pentru dirijorii în devenire**

Sunt o pleiadă întreagă de dirijori remarcabili, din experiența cărora tinerii dirijori pot să se inspire. Acești corifei ai artei corale/orchestrale au făcut istorie în trecutul nu foarte îndepărtat, lăsând posterității studii, monografii cu recomandări prețioase în ceea ce privește organizarea și conducerea unor coruri/orchestre de diferite tipuri, componente, vârste și pregătire vocală/instrumentală.

Spre regret, literatura de specialitate, care reflectă problema organizării și conducerii unui cor, nu este foarte actuală, majoritatea cărților/monografiilor/manualelor fiind scrise în secolul trecut și în limba rusă. Pentru cei care cunosc limba rusă (sau poate găsesc varianta tradusă a unor surse de referință) le recomandăm să le citească, pentru că acestea reprezintă studii fundamentale ale domeniului, care trebuie parcurse de orice dirijor cu demnitate profesională. De asemenea, pe rafturile bibliotecilor noastre sunt câteva monografii românești, nu foarte actuale, dar din care tinerii dirijori pot învăța cum să formeze cultura vocală a coriștilor din diferite tipuri de coruri. Astfel, îi îndemnăm să studieze cu multă atenție cercetările dirijorilor P. Cesnokov, G. Lomakin, C. Pigrov, Gh. Dmitrievskii, A. M. Pazovski, K. Ptitsa, E. Kan, K. Kondrașin, B. Haikin, Gh. Rojdestvenski, I. Musin, Gh. Erjemski, Ch. Munch, L. Stokowski, B. Walter H. Wood, A. Bena, D. D. Botez, M. Constantin, N. Gîscă, C. Groza, H. Andreescu, T. Dercaci, L. Axionova, Ș. Andronic ș.a.

Recomandăm, de asemenea, să studieze **tezele de doctorat** din domeniul muzicii corale/artei interpretării corale, elaborate de E. Nagacevski, T. Danița, A. Șimbariova, E. Moraru, L. Balaban, H. Barbanoi, E. Gîrbu; articole științifice și metodico-științifice, semnate de E. Moraru, T. Danița, A. Șimbariova, L. Balaban, E. Moraru, E. Gîrbu, L. Guțanu); experiența practică a dirijorilor L. Axionova, V. Garștea, Gh. Strezev, P. Stroi, Ș. Andronic, T. Zgureanu, V. Budilevski, E. Mamot, V. Nevoie, V. Creangă, Ș. Caranfil, S. Volcova, I. Stepan, D. Ceausov, O. Constantinov, O. Filip, E. Moraru, L. Istrate, M. Ganea etc.

În ceea ce privește **partea practică**, de lucru cu formația corală, suntem de părerea că dirijorul trebuie să dețină cele mai eficiente modalități de lucru vocal-coral pentru a reuși să mențină și să ridice nivelul colectivului coral prin prestații artistice excelente, susținute în țară și în lume.

Nu cred că există diferențe în ceea ce privește modelarea culturii vocale la adolescenți și studenți sau la alți subiecți de vârstă și pregătire diferită; traseul educațional poate fi diferit (determinat de nivelul instituțiilor de învățământ în care se desfășoară activitatea formației corale), precum și mijloacele, conținutul didactic și procedeele de lucru, care trebuie să fie adaptate vârstei și nivelului de pregătire vocală a coriștilor.

În calitate de metode/procedee eficiente în formarea și dezvoltarea culturii vocal-corale a unei formații recomandăm:

1. *Exercițiile vocal-corale* (ca procedee vechi și noi, deopotrivă), care trebuie atent selectate (în funcție de scopul și obiectivele preconizate, pregătirea muzicală a coriștilor și posibilitățile tehnico-interpretative ale acestora), combinate cu mult discernământ, executate dozat și corect în timpul repetiției. În procesul de executare a exercițiilor de cultură vocală, dirijorul trebuie să urmărească:

- poziția sunetului vocal, impostarea acestuia în cavitățile de rezonanță (*emisie vocală*);
- dozarea respirației (costo-diafragmale), adaptarea respirației la structura frazei muzicale, realizarea respirației continue (*respirația în cânt*);
- acuratețea intonației atât pe orizontală cât și pe verticală (*intonația și acordajul coral*);
- vocalizarea textului literar, încât ascultătorul să poată înțelege clar mesajul piesei interpretate (*dicția și articulația*);
- gestionarea planurilor sonore – realizarea *echilibrului sonor* în cor în funcție de **factura lucrării** (*armonică, polifonică, mixtă, vocală, instrumentală*) și de **participanții** la actul interpretativ (*cor a cappella* pe mai multe voci (echilibrul între partidele corului), *cor – acompaniament instrumental, solo – cor, solo – cor – acompaniament instrumental*).

2. *Executarea pe partide, duble partide (cuplarea corectă a vocilor) și pe cvartete (amplasarea vocilor în cor pe cvartete – combinarea vocilor corale)*; aceste modalități responsabilizează foarte mult coriștii, determinându-i să-și asume pe deplin participarea conștientă, corectă și activă la interpretarea creațiilor corale.

3. *Repertoriul abordat de formație*, care trebuie selectat conform criteriilor recomandate și interpretat într-o manieră expresivă, în conformitate cu stilul creației. *Repertoriul coral* este cartea de vizită a oricărei formații. Un dirijor competent știe cum să selecteze repertoriul, încât corul să aibă de câștigat în orice împrejurare: să nu depășească nivelul posibilităților tehnico-interpretative ale coriștilor, dar să urmărească, în același timp, progresul care poate fi obținut de coriști, de la o repetiție la alta, prin interpretarea lucrărilor abordate. De asemenea, un aspect important îl constituie stabilirea pieselor într-un program de evoluare, în conformitate cu criteriile recomandate: alternanța caracterelor și a *tempo*-urilor, valoarea artistică a lor, tematica evenimentului, impactul auditiv asupra publicului etc.

Orice manifestare corală este o bucurie, un prilej de a cânta pe viu în fața publicului și de a transmite emoție, valori și trăire spirituală. De aceea, este bine ca dirijorii tineri să se angajeze la pupitrul unor formații corale de copii, fondate pe lângă liceele cu profil vocal-coral, școli de muzică/arte, centre de educație estetică/creație artistică, să le „crească”, să obțină performanțe și să trăiască împreună emoții de înaltă revelație artistică.

Pentru a „atrage” mai mulți copii, adolescenți și tineri în studiul și practicarea artei corale este nevoie, însă, de cumulare eforturilor mai multor structuri decizionale: ministerul de resort, direcțiile de învățământ, administrațiile locale, instituționale și nu, în ultimul rând, dirijorul, care trebuie să fie unul performant, competitiv, flexibil și deschis pentru explorarea noilor oportunități de colaborare artistică într-o societate mereu în schimbare.

Este nevoie de sprijin consistent și constant din partea acestor structuri pentru a dezvolta colectivele corale prin susținere financiară, deschidere de noi școli de muzică și arte/studiouri/centre de educație artistică a copiilor, promovarea formațiilor și a produselor artistice realizate, asigurarea cu dirijori bine pregătiți din punct de vedere profesional – flexibili, competenți, competitivi și performanți, dedicați copiilor (coriștilor) și muzicii corale.

### **Beneficiile cântului coral pentru interpretul de cor**

Toate aceste eforturi cumulate, depuse în sprijinul artei vocal-corale, aduc beneficii incomensurabile în viața unui corist, indiferent că se află la vârsta copilăriei, adolescenței, tinereții sau maturității: Astfel, cântul vocal-coral:

- oferă bucurie, alimentată zi de zi, de plăcerea cântului alături de ceilalți membri ai corului;
- asigură disciplină în organizarea și gestionarea activităților zilnice;
- dezvoltă gândirea analitică, critică și creativă;
- dezvoltă inteligențele multiple: *interpersonală, intra-personală, muzicală și chinestezică*;
- diversifică emoțiile și trăirile spirituale, declanșate de muzică;
- favorizează descoperirea unor noi orizonturi de cunoaștere și de îmbogățire spirituală;
- oferă oportunitate de a cunoaște și interpreta un repertoriu vast de muzică corală (în funcție de nivelul de pregătire al formației și dirijorului) pe diferite scene de concert și în cadrul unor diverse manifestări cultural-artistice;
- contribuie la sporirea interesului pentru o cauză comună grație interacțiunilor dintre membrii corului, motivându-i, astfel, să se implice conștient și activ în asimilarea și interpretarea creațiilor din repertoriu;
- dezvoltă și diversifică priceperile, capacitățile și deprinderile sociale ale elevilor;
- dezvoltă simțul solidarității, compasiunii, cooperării, toleranței;
- contribuie la reducerea la minim a fenomenului blocajului emoțional al creativității;
- dezvoltă sentimentul de încredere, de siguranță și antrenare reciprocă a membrilor, care duce la dispariția fricii de eșec și curajul de a-și asuma riscul.

### **Concluzii**

În Republica Moldova, arta corală este în plină dezvoltare, promovare și afirmare cu tradiții valoroase, colective corale de performanță, dirijori profesioniști și talentați, care ne duc faima în toată lumea. Activitatea corurilor este cunoscută grație formațiilor corale de excepție, care s-au afirmat prin evoluări în cadrul unor concursuri prestigioase de talie internațională și au revenit acasă cu premii importante. Experiența corifeilor artei corale naționale reprezintă o oportunitate colosală pentru dirijorii în devenire, care trebuie cunoscută și împărtășită generațiilor viitoare.

### **Referințe bibliografice**

1. MORARU, E. Dimensiunile artei corale. In: SCARLAT, Iu. *Artă adresată sufletului: Aspecte din activitatea formațiilor corale de amatori*. Chișinău: Grafema Libris, 2004, pp. 3–4. ISBN 9975-9790-2-2.
2. GROZA, C. *Tandemul dirijor-cor, sau Năzuința spre performanță*. Cluj-Napoca: Mediamusica, 2006. ISBN 978-973-8431-69-0.
3. DRĂGAN, A., DRĂGAN, O. *Curs de dirijat coral*. București: Editura Fundației România de Măine, 2007. ISBN 978-973-725-682-9.



## INTERPRETATION ASPECTS OF FRANZ SCHUBERT'S IMPROMPTU NO. 3, OP. 90

### IMPROMPTU NR. 3, OP. 90 DE FRANZ SCHUBERT: ASPECTE INTERPRETATIVE

**VICTORIA TCACENCO<sup>1</sup>,**

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

**MIRA ZANTOUT<sup>2</sup>,**

doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [780.8:780.616.433.083.625]:781.68

*Does the music work remain the sole property of the composer? What could have sensitized the performer to the point that he improvises his own short introduction before starting the piece, and changes the authentic nuances in some bars? Is the definition of „impromptu” giving freedom to reflect the true feeling inspiration of the performance moment?*

*The article includes an introduction on F. Schubert, famous Austrian composer and pianist, the study of the impromptu genre definition and historical context. The authors have chosen interpretative versions on F. Schubert's Impromptu no. 3, op.90 offered by V. Horowitz, S.Richter, D.Lipatti, M.J. Pires, D. Fray, K. Buniatishvili. Besides a short description of their pianistic abilities, the authors tried to reveal the individual approach of each performer. It is important to mention an unusual treatment of this genre by D. Lipatti who added his own two bars improvised on Schubert's text.*

**Keywords:** Franz Schubert, impromptu, piano, performance

*Opera muzicală rămâne proprietatea exclusivă a compozitorului? Ce l-ar fi putut sensibiliza pe interpret până la punctul în care își improvizează propria scurtă introducere înainte de a începe piesa și schimbă nuanțele autentice în unele măsuri? Definiția „impromptu” oferă libertate pentru a reflecta adevărata inspirație sentimentală a momentului de interpretare?*

*Articolul include o introducere despre F. Schubert, faimosul compozitor și pianist austriac, studiul definiției și contextului istoric al genului „impromptu”, studierea și descrierea acestuia în manuale și dicționare. Autorii au ales versiuni interpretative ale Impromptu nr. 3, op. 90 de F. Schubert, oferite de V. Horowitz, S. Richter, D. Lipatti, M.J. Pires, D. Fray, K. Buniatishvili. Pe lângă o scurtă descriere a abilităților lor pianistice, autorii au încercat să dezvăluie abordarea individuală a fiecărui interpret. Este important să menționăm o tratare neobișnuită a genului de Dinu Lipatti, care a adăugat la textul lui Schubert două măsuri proprii improvizate.*

**Cuvinte-cheie:** Franz Schubert, impromptu, pian, interpretare

#### **Introduction**

Schubert is the most immediately moving of any composers for piano... he pushed the piano beyond the limits of a percussive instrument to that of a full orchestra. Schubert's large piano works surpassed the possibilities of the instruments of his time. They are very often orchestral in conception. Schubert used musical forms in an entirely personal way [1].

This quotation written by the Master pianist Alfred Brendel, could be regarded as a native portrait of the intuitive composer Franz Schubert (31 January 1797 – 19 November 1828), of natural talent, and how the piano was a very personal instrument to express his inner feelings, which explains the large amount of his works that were devoted to this instrument. Schubert's piano solo works numbered 610 (some pieces are lost, and some sonatas unfinished). His piano pieces join the classical sonata form with a developed subjective melody. Schubert's piano compositions are rich in character, in details

1 E-mail: amtap2003@yahoo.com

2 E-mail: miraznt@yahoo.com

like sudden enigmatic shifts that create dramatic music and sometimes require an advanced technical level. His piano works may hold features of unexpected chromatic passage that causes unsuitable fingerings, and his piano pieces are wealthy in expansiveness using harmony, they are pieces which require imaginative performance.

Schubert's music displays the attitude of human nostalgia, happiness, pain, sorrow and so on. Schubert's piano works are not pieces for fingers, but a piano language, poetic ideal that combines with human emotional states and gradual psychological levels. They are an art mirror of every human's personal reminiscence, joy or pain, of life that is no longer.

As his piano works have astonishing charm, Schubert was a distinguished performer, his friends Albert Stadler (1794-1888) and Leopold von Sonnleithner (1797-1873) mentioned that Schubert had a beautiful touch, „quiet hands” (this notion of quiet hands means to avert unnecessary movement in order to fulfill a seamless line) and clear playing, full of soul expression, and that he was a good accompanist who kept a strict time [2 p. 276].

Among Schubert's piano pieces, there are the two sets of *Impromptus, opus 90, and opus 142*, composed in 1827, a very productive year of Schubert's creation despite his being in very poor health, and having a few months before his death. We consider these musical works as the mirror of his life, seen by Schubert himself, and as if he anticipated that his life would end before long. We have chosen Schubert's *Impromptu no. 3, op. 90* for analysis, after playing the four *Impromptus, op. 90* as a coherent cycle pieces, even if Schubert had agreed and allowed the publisher Tobias Haslinger (who gave the title *Impromptus* for the first two pieces of opus 90) to publish only the *Impromptus, op. 90, no.1 and no.2*, in 1827, it does not mean that Schubert intended to separate the four movements as individual pieces according to some research debates, but we think that what made Schubert accept the condition offered by the publisher to print only the *Impromptus no.1 and no.2*, and bring them out, is that Schubert suffered from lack of income during his last years of illness. This is evident in the letter to his friend, the Austrian dramatist, Edward Von Bauernfeld (1802-1890), dated Vienna, July 10, 1826. Franz Schubert wrote: „I can't probably get to Gmunden or anywhere else, I have no money at all, and I feel very badly at all” [3]. 4-1850), and Johann Hugo Worzischeck (1791-1825) who had composed *Impromptu* melodic style pieces in 1822. Schubert mastered the *Impromptu* genre and surpassed the composers who had created the first *Impromptus*.

### **Historical review of the term *impromptu***

Historically the term *impromptu* was a manner of performance, rather than a piano music genre. As for the origin of the word *impromptu*, the *Online Etymology Dictionary* shows that *Impromptu* is a French word (the 1660s) where it meant „extemporaneously” and French speakers picked it up from the Latin phrase (1650s) *Impromptu* meaning „in readiness” without preparation. In the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> century, social gatherings started organizing artistic musical theatrical evenings, the words and music were the initial part of *improvise or to compose and sing, improvisation* by the spirit of the moment; therefore there appears the name *Impromptu*, but it was never used as a title term of a musical piece work until the early 19<sup>th</sup> century, and then the term could be indicated to two different *impromptu* musical kinds: first, as a kind of large improvisational fantasy on a popular theme; and second as a simple lyrical piano piece of medium length. So, the title *Impromptu*, as its name shows, means improvised music. Most *Impromptu* structures were in the form A-B-A, and some *Impromptus* had the features of other forms, like theme and variations (ex., Schubert B-flat *Impromptu, opus 142*).

### **Schubert's *Impromptu no. 3, opus 90***

Schubert was profoundly alone, we were convinced about this, after we had played his third *Impromptu no.3, opus 90*, this profound feeling render the lyrical theme somehow imbued with the

loneliness that suffuses his music *Impromptu*. We do see like if Schubert with this specific free music, was drawing his personal life memories, a kind of systematic nostalgia toward a past gone and it would never come back. For what is no longer, is the most forcing in the Romanticism worldview; from this point of view we believe that Schubert's *Impromptus* became the model of Romanticism music. His third *Impromptu*, *op.90*, is specifically Schubertien, in G-flat major. The piece structure uses three complex parts form ABA. Section A starts by a distinguished long lyrical melody line flying over to contrast rhythmical arpeggio soft flowing accompaniment. Section B begins at 25 mm in the relative tonality E-flat minor, modulates to C-flat major in 33 mm: here we feel dramatic emotions expressed by major tonality; it leads to a new modulation at 48 mm to E-flat major, while harmony changes indicate a typically Romantic spirit. Section A comes back at 55 mm: the same lyrical melody is enriched with some echoes from section B, finishing with meditative chords. This accompaniment should not be treated as simple *arpeggios* but it is demanding texture aspect in the rendition toward fermata G-flat major chords.

### ***Impromptu no. 3, opus 90: interpretation analyses***

In the present article, we will focus on a comparative view of Schubert's *Impromptu no. 3, op.90*, performed by six outstanding pianists from different historical periods, different national schools, different generations: Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter, Dinu Lipatti, Maria Joao Pires, David Fray, Khatia Buniatishvili.

Vladimir Horowitz (Oct. 1, 1903 – Nov. 5, 1989) Berdichev, Russian Empire (now Ukraine). He had an unusual palm hand position below the level of the surface key, his fingers were straight when playing chords. He was celebrated for his flawless technique, an almost orchestral quality of tone. The Horowitz style considerably includes dynamic contrasts with massive fortissimos followed by immediate delicate pianissimos. He is famous for his precise octave, extraordinary quickly passage technique.

Sviatoslav Richter (March 20, 1915 – August 1, 1997) Russia. An exceptional genius talent, he was largely self-taught. Richter had huge hands, easily spanning a twelfth; he had thickly padded fingers that gave him the physical capacity to create exquisite textures [4]. Richter stated that the interpreter should not dominate the music but should dissolve into it. „In the exhilaration of hysterically virtuoso pieces, his fingers seemed to push back the limits of the possible, in the extreme slowness of adagios he could impart a sense of complete immobility, like almost no one else. Richter was capable of varying colors, alternating the most volcanic *pianissimo* and the most volcanic *fortissimo* with complete ease” [5], he could work ten to twelve hours a day. Richter said about his technique: „I always study at the piano and never just from score. When learning something, to constantly sense the function of movements... You can only experience this by practicing” [Ibidem]. Dinu Lipatti (1 April 1917 – 2 December 1950), Bucharest, Romania. „A second Horowitz”, Alfred Cortot declared about Lipatti, after hearing him in 1933 in the Vienna Competition and stated that there was nothing to teach him, and Cortot added „One could only learn from him” [6]. His pianism is characterized by crystalline clarity, purity of tone, precision of articulation, accentuation without distortion of the melody line, steadiness of rhythmic pulse, clarity and subtlety timing of pedaling. Due to his ability to vary the attack used by different fingers even of the same hand, all the thoroughly voiced lines and the inner voices do not distract the main theme, each line becomes an individual voice with its own timbre.

Maria Joao Pires (July 23, 1944) Lisbon, Portugal. Maria is known for her small hands. At the age 5 she played Mozart's piano concerto. She was awarded the first prize at the Beethoven International Bicentennial Competition, Brussels in 1970 [7]. „Without the body being used well, there is then no sound. We must use our voice to say something, we should not hide ourselves. With this in mind, there is much more to a pianist than technique. A score (the written musical text) provides five per

cent of what the music is about. The remaining 95 per cent include feelings that we experience through the sound, exploration of the phrasing and the freedom we experience when we play with only what is left by the composer's inspirations, rather than judging ourselves based on technical limits. All, that is useful to an aspiring artist is his observation" [8]. In 1999, in a concert in Amsterdam with Riccardo Chailly conducting, one of the most amazing moments that has gone in the history of classical music, is when Maria learned the wrong Mozart piano concerto, and when the orchestra began playing, she immediately knew what had happened, she was shocked; But like a perfect genius, miracle happened when she went on to play the right Mozart concerto from memory without making a single mistake.

David Fray (born 24 May, 1981), France. He has been compared to Glenn Gould. With passion for Bach's and Schubert's music, in his interview at pianobleu.com Fray assigns: „Bach is certainly the composer that I need as a musician, but Schubert is the one closest to my feeling“ [9]. Fray, unlike most of the pianists who give clarity to the right hand, is known for his hazier coloring and gentle fluidity at a slightly slower tempo than is common [10]. In an interview Fray describes his piano performance: „I tend to maintain close contact with the piano, playing with minimal finger action while mobilizing my arms. I try to vary my sonority. The technique is not limited to speed, it's an infinite palette of shades and colors, several varieties of *p* and *pp*, several attacks contained in the chord with one hand, a *legato cantabile*... here is the real technique” [11].

Khatia Buniatishvili (21 June 1987), Georgia. She discovered the piano at the early age of 3, and gave her first concert at the age of 6. She was awarded the 3<sup>rd</sup> prize at the Arthur Rubinstein Competition in 2008. She is known for her rich palette of sounds. Critical media wrote comments that some of her repertoires are „virile” [12]. Khatia answered in an interview about her piano performances: „...the most important thing is to be perfect and very correct to the text, but it's your interpretation and your spirit in the piece and your mood, your thoughts, and your own individuality which actually makes the piece come alive because if we don't give ourselves to the piece then the piece is dead, it is like an untouchable room and art is not like that” [13].

In the present examination, we are looking for specific points of performing Schubert's *Impromptu no. 3, op. 90* in comparison with the interpretation of the chosen Master pianists in this article. These points are: Tempo, Color of „toucher”, Additional individual arpeggios, Texture sound of triplet middle voice, the change of the original nuances. We examine records, CD, videos and video recitals. V. Horowitz's performance of Schubert's *Impromptu no. 3, op. 90* (6'43", from a video recital in Vienna in 1987) is closer to S. Richter's (6'4", Moscow recital in Oct. 1978). V. Horowitz starts the first bar [Figure 1] of the piece little accentuated on *si bemol* by the right hand in order to give the melody a declamation quality;

**Figure 1:**



While D. Lipatti (5'22", Besancon Music Festival, 16 Sep. 1950) starts with some arpeggios [Figure 2] (that does not exist in Schubert's score) at the beginning as introduction before starting playing the piece, we don't know for what reason D. Lipatti did this.

Figure 2:



M.J. Pires (5'50", CD) starts with marked toucher *mp*; we hear D. Fray (6'16", CD) and K. Buniatishvili (6'18", video Sony Classical) starting with padded toucher *pp*. All our chosen Master pianists play with completely three different voices by priority the melody line, the rhythmical contrast *arpeggios* and the bass chords. V. Horowitz like M.J.Pires with impeccable toucher, the melody sounds like under a pillow, not cold, the contrast *arpeggios* voices non-mechanical fluid in the background. As for D. Fray and K. Buniatishvili the distance between the different voices is vaster, the melody is hazy and the lower voices whisper. S. Richter is similar to V. Horowitz but with triplet *arpeggios* sounded not so far. D. Lipatti is notably the fastest in playing triplets with clear voice. M.J. Pires's tempo is near to that of D. Lipatti's, hovering freely within palpitating emotions; while the other pianists' tempo is obviously tranquil. All our chosen Master pianists play the bass quite elegantly, and taking it out in limits where the piece needs specifically trill passages of the left hand and the following bars (25mm-29mm, 35-38mm, 40-41, 43-45, 47, 51-54mm). Horowitz and Richter use a significant *mf* on the 25th bar [Figure 3] to underline the beginning of the second part. B.D. Lipatti is unique in entering the second part by increasing tempo, while Maria Pires with some flexibility, freedom tempo to escape from strictness of rhythm caused by the dynamic emotions and modulation to E-flat minor.

Figure 3:



We can hear D. Fray and K. Buniatishvili with little *ritardando* and considerable *pianissimo* on the 23<sup>rd</sup> bar [Figure 4] preparing to come out expressively not harshly with the second part in minor key with little rubato but in straightforward tempo.

Figure 4:



V. Horowitz, S. Richter play a captivating *ppon* on the 33<sup>rd</sup> [Figure 5], 49<sup>th</sup> measure [Figure 6], but their 48<sup>th</sup> measure [Figure 7] is played with slight *mf* while Schubert in marked *pp*. We noticed D.Fray and K. Buniatishvili in some similar way with fascinated *pianissimo* underline the details texture of 33, 35-39, 48, 49 bars to highlight Schubert's significant emotion.

Figure 5:



Figure 6:



Figure 7:



Lipatti, contrary to the *ppp* written by Schubert on the 35<sup>th</sup> bar [Figure 8], plays it almost *mf*. On the 54<sup>th</sup> bar [Figure 9], all the chosen pianists gave *ritardando* time to specify the end of part B and its autonomy. The 55<sup>th</sup> bar [Figure 10] of part A again, is played so differently by the six chosen pianists; S. Richter executed it quasi *mf* with keeping strict the first tempo, D. Lipatti with slight accent *mf* and always fast tempo; M.J. Pires and V. Horowitz with gentle *mp* and silent tempo; D. Fray, an exception, whispered *pp* calm tempo, K. Buniatishvili with sparkle *p* and serenity tempo. At the end of the piece, our chosen pianists applied a straightforward *ritardando* in order to suggest an improvisation *fermata*, the liveliness sound belongs to D. Lipatti's recording, and the hazy color is of D. Fray.

Figure 8:



Figure 9:



Figure 10:



### Conclusions

As a conclusion, we realize that the same piece was performed with some different tempos, Horowitz and Richter had a similar tranquil tempo; the fast one is D. Lipatti's tempo and that of Maria Pires is a little slower than Lipatti's; D. Fray and K. Buniatishvili had approximately the same calm tempo. The records and the videos had allowed us to hear the padded toucher of V. Horowitz, S. Richter, M.J. Pires and K. Buniatishvili. D. Lipatti had an excited toucher, sometimes a little harsh. D. Fray had an imaginative hazy toucher. As we have heard and discovered how the performers' emotions and the spirit of the moment can interact with their interpretation, which is proved in D. Lipatti's *arpeggios* improvisation, we can explain in some way that it could refer to his understanding of the history meaning of the title *impromptu* as an improvisation at the moment of interpretation, then, these *arpeggios* improvised at that recital moment were born. We have also noticed a change of the authentic nuances in some bars, some exaggerated changing in the 35th bar from the original *ppp* [Figure 8] to *mf* by D. Lipatti, and in the 48th measure indicated *pp* by Schubert while played *mf* by V. Horowitz and S. Richter. Regarding the texture of triplets, it was sounded a little mechanical in D. Lipatti's playing, and voiced *leggero* like a feather in V. Horowitz's, S. Richter's, M.J. Pires's and K. Buniatishvili's but a mutter dark color in D. Fray's performance.

After seeing the results of our examination, especially regarding the improvised *arpeggios* by Lipatti, that do not exist in Schubert's authentic score, and the extreme changing of nuances, we can answer our first question presented in the abstract of this article (*Does the music work remain the sole property of the composer?*), the answer is obvious: the music work does not remain the sole property of the composer. The meaning of the musical piece *Impromptu* = improvisation, with the performer's emotions and the spirit of the playing moment, influences and inspires the interpreter, who is not only dissolving into the piece, but in some way – although the necessity of respecting the authentic content of the musical work – the soloist/interpreter is recomposing it, resurrecting it to life. There is not only the efficient performance, but the tempo, the feeling to the *Impromptu* meaning, and the structure of the so-called *toucher* with the spirit of the moment are elements that influence the interpretation.

### Bibliographical references

1. WOOD, D.B. Pianist Alfred Brendel leads a musical campaign for Schubert. In: *The Christian Science Monitor* [online]. 1988, 28 apr. [accesat 15 sept. 2021]. Disponibil: <https://www.csmonitor.com/1988/0428/lbrend.html>.
2. MONTGOMERY, D. *Franz Schubert's music in performance: compositional ideals, notational intent, historical realities, pedagogical foundations*. Hillsdale ; New York: Pendragon Press, 2003. ISBN 1-57647-025-3.

3. *Schubert Online*. [accesat 31 aug. 2021]. Disponibil: [https://schubert-online.at/activpage/briefe\\_einzelansicht.php?briefe\\_id=1&herkunft=allebriefe](https://schubert-online.at/activpage/briefe_einzelansicht.php?briefe_id=1&herkunft=allebriefe).
4. WIGLER, S. Sviatoslav Richter: The Pianist Who Made the Earth Moved. In: *NPR* [online]. 2015, 19 mar. [accesat 12 mai 2021]. Disponibil: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2015/03/19/393778706/sviatoslav-richter-the-pianist-who-made-the-earth-moved>.
5. MONSAINGERON, B. *Sviatoslav Richter: Notebooks and Conversation*. New Jersey: Princeton and Oxford. Princeton University Press, 2001. ISBN 0-691-09549-3.
6. AINLEY, M. „Music in its purest form” – Remembering Dinu Lipatti. In: *The Cross-Eyed Pianist* [online]. 19 mar. 2017 [accesat 23 aug. 2021]. Disponibil: <https://crosseyedpianist.com/2017/03/19/music-in-its-purest-form-remembering-dinu-lipatti/>.
7. Pires, Maria Joao. In: *Encyclopedia.com* [online]. [accesat 13 mai 2021]. Disponibil: <https://www.encyclopedia.com/education/news-wires-white-papers-and-books/pires-maria-joao>.
8. CHANDLER, J. Jarred Dunn: 5 things I learned from pianist Maria Joao Pires. In: *CBC Music* [online]. 1 apr. 2019 [accesat 13 mai 2021]. Disponibil: <https://www.cbc.ca/music/jarred-dunn-5-things-i-learned-from-pianist-maria-jo%C3%A3o-pires-1.5093767>.
9. David Fray retrouve Schubert et son imposante Wanderer-Fantaisie. In: *Theatre des Champs-Elysees: la saison* [online]. [accesat 19 mai 2021]. Disponibil: <https://www.theatrechampselysees.fr/en/season/piano-recital/david-fray-1>.
10. TOMMASINI, A. Focusing in on Dreams and Meditations. In: *The New York Times* [online]. 2010, 17 nov. [accesat 19 mai 2021]. Disponibil: <https://www.nytimes.com/2010/11/18/arts/music/18fray.html>.
11. FRAY, D. Le mag du piano: [entretien avec le pianiste David Fray]. Entretien par Frederic Gaussin. In: *jejouedupiano.com* [online]. [accesat 20 mai, 2021]. Disponibil: <https://www.jejouedupiano.com/le-mag-du-piano/interview-de-David-Fray.html>.
12. BUNIATISHVILI, K. Khatia Buniatishvili: „je ne suis qu'émotions”: [entretien avec le pianiste Khatia Buniatishvili]. Entretien par Robert Valerie. In: *Femina* [online]. 2019, 4 jul. [accesat 25 mai 2021]. Disponibil: <https://www.femina.fr/article/khatia-buniatishvili-je-ne-suis-qu-emotions>.
13. BUNIATISHVILI, K. Khatia Buniatishvili talks: [interview with the pianist Khatia Buniatishvili]. Interview Marc Rudio. In: *A Beast in a Jungle* [online]. 2015, 12 febr. [accesat 25 mai 2021]. Disponibil: <http://www.abeastinajungle.com/khatia-buniatishvili-interview/2016/4/30/17jmxaxcqy9p2w1wgfpwry01v4y563>.

## ИСКУССТВО МАРИИ ЧЕБОТАРИ В ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

### ARTA MARIEI SEBOTARI ÎN INTERPRETAREA CREAȚIILOR VOCAL- SIMFONICE ALE CLASICILOR VIENEZI

#### THE ART OF MARIA SEBOTARI IN THE INTERPRETATION OF THE VOCAL- SYMPHONIC WORKS OF THE VIENNESE CLASSICS

**СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ<sup>1</sup>,**

доктор искусствоведения,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

**CZU 782.1.071.2(478)**

*В статье помещена информация о достижениях М. Чеботари в вокально-симфонических произведениях композиторов эпохи Венского классицизма: Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. ван Бетховена. Собраны и проанализированы уникальные, малоизвестные материалы об участии певицы в многочисленных концертах Вены и других городов Австрии, где исполнялись их сочинения. Большой интерес для исследования представляет критика из газет того времени, которые являются основным источником по теме. Дополнительно указываются даты, места и участники концертов.*

**Ключевые слова:** Мария Чеботари, венские классики, оратория, реквием, вокальная симфония

<sup>1</sup> E-mail: pilipetsky@mail.ru



*Articolul conține informații despre realizările artistice ale Mariei Cebotari în interpretarea creațiilor vocal-simfonice ale compozitorilor clasici vienezi: J. Haydn, W.A. Mozart și L. van Beethoven. Sunt colectate și analizate materiale inedite, puțin cunoscute despre participarea cântăreței la numeroase concerte din Viena și din alte orașe austriece, unde erau interpretate operele măștrilor. Un interes deosebit pentru cercetare prezintă materialele critice publicate în ziarele de atunci, care constituie principala sursă de informare referitor la tema dată. De asemenea, se indică timpul exact, locul și participanții la concerte.*

**Cuvinte-cheie:** Maria Cebotari, clasici vienezi, oratoriu, requiem, simfonie vocală

*The article contains information about the achievements of M. Cebotari in the interpretation of the vocal-symphonic works of the composers of the Viennese classical era: J. Haydn, W.A. Mozart and L. van Beethoven. Unique, little-known materials about the singer's participation in numerous concerts in Vienna and other cities of Austria, where their compositions were performed are collected and analyzed. Of great interest for the study are the critical materials published in the newspapers of that time, which are the main source of information on the subject. Additionally, the dates, places and participants of the concerts are indicated.*

**Keywords:** Maria Cebotari, Viennese classics, oratorio, requiem, vocal symphony

## Введение

М. Чеботари, обладая совершенной техникой голосообразования, музыкальностью, интеллектом и тонким художественным вкусом, проявила незаурядные способности в интерпретации кантат, месс, ораторий, вокальной симфонии и прочих сочинений ораториального жанра. С этой музыкой певица соприкасалась в течение творческой жизни часто, так как в ареале немецкоязычной культуры, где жила артистка, она весьма популярна и востребована. М. Чеботари начала ее осваивать с самых первых лет карьеры: видные немецкие дирижеры, среди которых были Б. Вальтер, Ф. Буш, Р. Хегер и др., безошибочно угадали большие вокальные и художественные возможности певицы в данном направлении.

Первый биограф артистки А. Минготти в книге Мария Чеботари: жизнь одной певицы отмечал: «В качестве исполнительницы ораториальных жанров, она была уникальным художественным явлением. В бетховенской „Девятой” ее сопрано, как гимн человечества, парило в неземной чистоте, а в реквиемах Моцарта и Верди ее пение было утешением из потустороннего мира, напоминая о быстротечности людской жизни. Бруно Вальтер, после многолетнего отсутствия вернувшийся вновь в Вену, исполнял музыку Малера, что было громким событием, и голос, который тогда звучал, принадлежал Марии Чеботари» [1 с. 131].

В большом ораториальном репертуаре артистки, который охватывает музыку от эпохи барокко до середины XX в., значительное место занимают произведения композиторов Венской классической школы: Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. ван Бетховена. В данной статье собраны и проанализированы уникальные, малоизвестные материалы об участии М. Чеботари в многочисленных концертах Вены и других городов Австрии, где исполнялись их сочинения.

## Оратории Й. Гайдна

Й. Гайдн открывает короткий список великих венских классиков. Он является не только родоначальником классической симфонии, струнного квартета, клавирных сонат, но и первых светских ораторий на немецком языке Сотворение мира и Времена года – поздних шедеврах композитора. Об этих произведениях А. Кенигсберг писал, что они «встали в один ряд с крупнейшими достижениями эпохи барокко – английскими ораториями Генделя и немецкими кантатами Баха» [2 с. 93].

Существует краткая информация о том, что М. Чеботари исполняла сопрановые партии в ораториях Й. Гайдна. Известно, что она пела Еву в Сотворении мира на закрытии фестиваля в Эйзенштадте 31 мая 1948 г., в день памяти композитора. Исполнение этого грандиозного сочинения было приурочено к 150-летию его мировой премьеры в Вене и имело большой успех. Оно состоялось в Зале для торжеств (зал Гайдна) дворца Эстерхази при участии концертно-

го хора Венского Певческого общества и Венского симфонического оркестра, руководимого венгерским дирижером Я. Ференчиком. Мужские голоса в концерте были представлены тенором А. Дермотой и басом Г. Альсенем [3 с. 3]. На страницах монографии А. Минготти фигурирует в списке исполненных певицей произведений и вторая оратория Й. Гайдна Времена года [1с. 144]. Однако дополнительных подтверждений из других источников о том, что артистка когда-либо пела партию Ханны, у автора пока нет.

### Религиозная музыка В.А. Моцарта

Как правило, большое значение в творческой жизни любой моцартовской певицы (кем, по сути, являлась М. Чеботари) занимает интерпретация различных жанров духовной музыки великого композитора, столь широко и умело разработанных им. Это направление представлено в репертуаре артистки в достаточном объеме, чтобы оценить вклад артистки в их популяризацию.

Первым произведением подобного рода в творческой биографии совсем еще молодой М. Чеботари стала заупокойная месса *Requiem d-moll, KV 626*, исполненная в Вене 4 и 5 декабря 1931 г. в Большом зале Концертхауса. Именно тогда артистка впервые появилась на сценах Вены – мировой музыкальной столицы. Концерты были приурочены к 140-летию смерти В.А. Моцарта и прошли при участии Венского симфонического оркестра и выдающегося дирижера Б. Вальтера [4]. Местные газеты благоприятно отреагировали на выступления начинающей певицы. Неизвестный автор в *Neues Wiener Journal* от 6 декабря писал: «Привлекла внимание слушателя сопрано из Дрездена Мария Чеботари – певица с картинной внешностью /.../, обладающая красивым голосом, которая, очаровав, удивила всех выносливостью и точностью исполнения» [5 с. 8]. А *Reichpost* отмечала, что наряду с басом Й. фон Мановардой «сверканием голоса и музыкальным мастерством покорила публику сопрано Мария Чеботари» [6 с. 10]. Впоследствии певица не раз солировала в реквиеме на многих европейских сценах.

Известен тот факт, что М. Чеботари была заявлена и готовилась к исполнению Большой мессы до минор (*Große Messe c-moll, K. 427*) В.А. Моцарта – произведения, которое отличается «удивительной гармоничностью, красотой и трогательностью» [2 с. 85]. Оно состоялось без участия М. Чеботари 2 декабря 1941 г. в Большом зале филармонии на Неделе Моцарта в Немецком рейхе в Вене (28 ноября – 5 декабря), приуроченной к 150-летию смерти композитора. Дирижировал К. Краус [7 с. 2]. Можно предположить, что усталость после спектакля «Свадьбы Фигаро», прошедшего в Зале редутов (*Redoutensaal*) дворца Хофбург, в котором М. Чеботари накануне пела большую партию Сюзанны, не позволила ей этого сделать.

Знаменитый трехчастный мотет для сопрано соло, оркестра и органа *Exultate, jubilate...*, KV 165, как пишет российский музыковед Л. Михеева – «прекрасный образец раннего стиля Моцарта, прозрачный по фактуре, с выразительными мелодиями» [2 с. 83]. М. Чеботари довелось исполнять это сочинение на фестивале в Зальцбурге 8 августа 1948 г. в рамках второго концерта Кафедрального собора. Аккомпанировал певице оркестр Моцартеума под руководством капельмейстера собора и композитора Й. Месснера [8]. Данное культурное мероприятие, как и другие концерты, организованные собором, состоялось в старинном трехсотлетнем зале Зальбургского университета *Aula Academica*. Местная газета *Salzburger Volkszeitung* через два дня писала об исполнении М. Чеботари заключительной части произведения Аллилуйи, одного из известнейших, парадных номеров сопранового репертуара, щедро оснащенных колоратурами и юбилеями в стилистике григорианского хорала: «Зрелое искусство Марии Чеботари позволило восторженную линию ее голоса зажечь в чистом свете» [9 с. 2]. В этот же день венский композитор и дирижер Г. Плесс в столичной газете *Welt am Abend* отмечал, что благодаря «цветущему голосу и утонченному вокальному мастерству, Мария Чеботари

с обаятельной выразительностью передала в произведении /.../ задушевность и ликующую радость» [10 с. 5].

Существовала в репертуаре артистки и популярная среди моцартовских певиц ария *Betracht dies Herz...* (*Посмотри на это сердце...*) из ранней моцартовской кантаты для сопрано, баса, смешанного хора, оркестра и органа *Wo bin ich, bitter schmerz...* (*Где я, горькие страдания...*), KV 42 (*Grabmusik*). Произведение было сочинено 11-летним мальчиком-вундеркиндом, которое, несмотря на заметное влияние неаполитанской школы, уже поражает зрелостью мышления и оригинальным совершенством. М. Чеботари пела эту арию во время проведения Зальбургского фестиваля летом 1947 г. на одном из памятных мероприятий, посвященных В.А. Моцарту, которое прошло 12 августа в комнате дома, где родился В.А. Моцарт. Аккомпанировал струнный состав оркестра Моцартеума под руководством Й. Месснера [11 с. 3].

Данная ария входила в сольную программу, спетую артисткой на сцене Большого зала Венской филармонии (*Musikverein*) 17 апреля 1948 г., как и другое, менее известное произведение, миниатюрная кантата для голоса и фортепиано *Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt...*, KV 619, написанная В.А. Моцартом в последний год жизни [12]<sup>1</sup>. Аккомпанировал на рояле выдающийся концертмейстер того времени Э. Рейхерт. Угадывается идея о том, что артисты намеренно сочетали раннее и позднее произведения композитора. Кантата звучала в исполнении М. Чеботари и несколько лет до того: 16 ноября 1945 г. в Зальцбурге, в концерте симфонического оркестра Моцартеума под управлением австрийского дирижера и композитора Р. Вагнера. Известно, что велась транслировался по радио.

### Мессы и симфония № 9 Л. ван Бетховена

М. Чеботари пользовалась особым успехом у слушателей, исполняя сложные сопрановые партии в лучших произведениях Л. ван Бетховена, относящихся к ораториальному жанру: в Мессе C-dur, op. 86, Торжественной мессе (*Missa Solemnis*) ре мажор, op. 123 и Девятой симфонии ре минор, op. 125. Высокий, небольшой голос певицы, обладавший нужной насыщенностью, легко справлялся с вздернутой тесситурой и «пробивал» толщу масштабного бетховенского оркестра. Ровность вокальной линии, а также однородность регистров соответствовали классическому стилю интерпретации.

Известно, что Л. ван Бетховен, поддерживавший идеалы Великой французской революции, не увлекался сочинением духовной музыки. Она малочисленна, но, вместе с тем, обладает несомненными художественными достоинствами. Одно из таких произведений – Месса C-dur. Хотя оно редко исполняется, но не уступает по мастерству, написанной позднее, Торжественной мессе. Это сочинение М. Чеботари исполняла на Зальцбургском фестивале летом 1948 г. в рамках второго концерта, организованного Кафедральным собором. Он состоялся в зале *Aula Academica* 8 августа при участии оркестра Моцартеума, руководимого Й. Месснером, хора собора и ведущих австрийских вокалистов М. Чеботари, Г. Тури, Ю. Патцака, Г. Ханна [8]. Через три дня в местной газете была помещена критическая статья, в которой, в частности, о М. Чеботари сообщалось, что она «пела соло сопрано с безошибочной интуицией» [9 с. 2].

«Торжественная месса – грандиозное произведение с типичными чертами позднего стиля Бетховена: обилием развернутых хоров, вплоть до фуг; обращением к традициям Баха и Генделя, сопоставлением эпизодов величавых, героических и лирических, то согретых светом надежды, то полных страдания, благоговейных философских размышлений и вселенской радости», – писала об одном из значительнейших сочинений композитора советский и

<sup>1</sup> Данное сочинение, написанное на текст социал-утописта позднего немецкого Просвещения, писателя-масона Ф.Х. Цигенхагена, имеет другое название – Масонская кантата, KV 619.

российский музыковед А. Кенигсберг [2 с. 141]. Как известно, в этом масштабном произведении Л. ван Бетховен написал для солистов усложненные вокальные партии, особенно для сопрано. От певицы требуются выносливость, наличие яркого верхнего регистра, мощносты и одновременно филигранность звучания.

Исполнение Торжественной мессы при участии М. Чеботари состоялось в середине лета 1946 г. на Неделе музыкальных празднеств в Граце. Было дано три концерта, два из которых, 12 и 13 июля, состоялись в Зале принцессы Стефании (*Stephaniensaal*), а последний, 16 июля, в городском соборе. Для этого мероприятия были задействованы усиленный хор собора, городской оркестр под управлением А. Липпе, а также квартет солистов: М. Чеботари, Э. Шюрхофф, А. Дермота и Г. Альсен. После первого концерта, в местной газете *Neue zeit* вышла большая критическая статья, принадлежащая редактору по культуре этого периодического издания Г. Хельмеру. О выступлении М. Чеботари он писал: «Ее чудесное сопрано, способное вынести значительные нагрузки, на высоких нотах разливалось во всей полноте своей (в „Бенедиктусе” после длительной задержки голоса на высокой  $g^2$  он поступенно подымается к высокому  $c^3$ ). Удивительным образом артистке удается эта медленная часть, как деликатно озаряет ее голос пение других солистов» [13 с. 2].

Партия сопрано в бетховенской Девятой симфонии принадлежит к одной из центральных в ораториальном репертуаре М. Чеботари. В ней она дебютировала еще на заре карьеры в Дрездене, а первое упоминание относится к марту 1934 г. В этом городе, артистка пела в данном произведении 18 раз на протяжении десяти лет, вплоть до отъезда в Австрию к концу войны [14 с. 126]. Как сообщила автору Е. Хинггт – берлинский коллекционер материалов и личных вещей М. Чеботари, певица для выступления в Девятой симфонии всегда надевала уникальный наряд из меха кролика породы гермелин<sup>1</sup>. Она также передала редкую фотографию начала 30-х гг., сделанную в Дрездене, где артистка изображена в нем (Фото 1). Из того же источника известно, что это произведение в исполнении М. Чеботари звучало и в Берлинской опере, в том числе и в день перед первой бомбардировкой союзниками здания ночью на 10 апреля 1941 г.

После 1945 г. М. Чеботари солировала в Девятой симфонии на главных сценах Вены. 20 апреля 1948 г. состоялся концерт, посвященный 75-летию основания Венской организации профсоюзов музыкантов, прошедший под патронажем бургомистра Т. Кёрнера в Большом зале Концертхауса. Представление симфонии было дано с большим размахом при участии хора Венского Певческого общества, Венского симфонического и филармонического оркестров, руководимого Й. Крипсом.

Кроме М. Чеботари пели меццо-сопрано Э. Хёнген, тенор А. Дермота и бас Г. Альсен [4].

12 мая 1948 г. на сцене Венской филармонии состоялся концерт музыки А. Брукнера и Л. ван Бетховена, где во второй его части была исполнена Девятая симфония. Этот вечер входил в серию праздничных музыкальных мероприятий, предпринятых Б. Вальтером, который в то послевоенное время гастролировал по Европе. М. Чеботари солировала в симфонии

**Фото 1.** М. Чеботари перед выступлением в Девятой симфонии Л. ван Бетховена, начало 30-х гг. XX в.



Архив М. Чеботари, собранный  
Е. Хинггт, Берлин

<sup>1</sup> Е. Хинггт данную информацию передала близкая подруга певицы Х. Шлиссер.

вместе с Л. Сидней (меццо-сопрано), В. Людвигом (тенор) и Г. Хоттером (бас-баритон) [12]. «Как песня ласточки, в вышину над квартетом солистов, подымался ликующий голос фрау Чеботари», – писал на следующий день в местной газете *Weltpresse* неизвестный корреспондент [15 с. 8].

### Выводы

На протяжении карьеры М. Чеботари с высоким качеством исполняла лучшие мировые образцы кантатно-ораториальных произведений и вокальной симфонии. Этому послужили компактный голос, надежная профессиональная выучка, природная музыкальность и интеллигентность. Наибольший успех артистке принесли сочинения венских классиков. Несмотря на то, что в аудио наследии М. Чеботари не сохранилось ничего из тех произведений, которые были рассмотрены в статье, основываясь на упомянутых в статье письменных источниках можно заявить: лучшими примерами стали реквием В.А. Моцарта и Девятая симфония Л. ван Бетховена. Безусловно, интерпретация артисткой знаменитых опусов не только способствовала еще большей их популяризации в первой половине XX в., но и достойна войти в историю вокального искусства.

### Библиографические ссылки

1. MINGOTTI, A. *Maria Cebotari: Das Leben einer Sängerin*. Salzburg: Hellbrun-Verlag, 1950.
2. КЕНИГСБЕРГ, А., МИХЕЕВА, Л. Вольфганг Амадей Моцарт. В: *111 ораторий, кантат и вокальных циклов: справочник-путеводитель*. Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 2007, с. 75–92. ISBN 5-8392-0272-X.
3. H.I. Abschluß der Festspiele in Eisenstadt. In: *Wiener Zeitung*. 1948, 1 juni (nr. 125), s. 3.
4. Maria Cebotari. In: *Wiener Konzerthaus* [online]. [accesat 12.02.2021]. Disponibil: <https://konzerthaus.at/database-search>.
5. RON. „Figaros Hochzeit” und „Requiem”. In: *Neues Wiener Journal*. 1931, 6 dez. (nr. 13.665), s. 8.
6. MOZARTS, W. A. Requiem. In: *Reichpost*, Wien. 1931, 8 dez. (nr. 338), s. 10.
7. Programm der Mozartwoche des Deutschen Reiches in Wien. In: *Die Bühne*, Wien. 1941, 28 nov. (nr. 24), s. 2.
8. Maria Cebotari. In: *Salzburg Festival Archive* [online]. [accesat 01.02.2021]. Disponibil: <https://archive.salzburgerfestspiele.at/language/en-us/institution/archiv/archiv-suchergebnisse?k=Cebotari &dv=1.1.1900&db=31.12.2018&typ=0>.
9. АНА. Salzburger Festspiele 1948: Zweites Domkonzert. In: *Salzburger Volkszeitung*. 1948, 11.aug. (nr. 183), s. 2.
10. PLESS, H. Die ersten Domkonzerte: Von unserem nach Salzburg entsandten Musikreferenten. In: *Welt am Abend*, Wien. 1948, 11. aug. (nr. 186), s. 5.
11. Weihestunde in Mozarts Geburtszimmer. In: *Wiener Kurier*. 1947, 13.aug. (nr. 186), s. 3.
12. Maria Cebotari. In: *Musikverein* [online]. [accesat 16.02.2021]. Disponibil: <https://www.musikverein.at/en/concerts-archive#!/keyword/cebotari>.
13. HELLMER, H. Beethovens „Missa Solemnis”. In: *Neue Zeit*, Graz. 1946, 14 juli (nr. 153), s. 2.
14. DĂNILĂ, A. *Maria Cebotari: Stea rătăcitoare=Блуждающая звезда*. Chișinău: Prut Internațional, 2015. ISBN 978-9975-54-068-1.
15. MG. Bruno Walter dirigiert die „Neunte”. In: *Weltpresse*, Wien. 1948, 13 mai (nr. 111), s. 8.

## THE MODERN PERSPECTIVE OF TEACHING MUSICAL FOLKLORE DISCIPLINES IN COLLEGE AND UNIVERSITY

СОВРЕМЕННЫЙ РАКУРС  
ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИН ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРУ В  
КОЛЛЕДЖЕ И ВУЗЕ

ASPECTE CONTEMPORANE DE PREDARE A DISCIPLINELOR  
DE FOLCLOR MUZICAL ÎN COLEGII ȘI INSTITUȚII SUPERIOARE  
DE ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC

ELENA ZAYTSEVA<sup>1</sup>,

PhD in Art History, Associate Professor,  
Moscow A. Schnittke State Music Institute

CZU 781.7:372.8

*The article will consider the topical problems of teaching folk music in the middle and higher levels of vocational education on the example of the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke. Particular attention should be paid to the formation of a holistic view of the national traditional culture in the student. The awakening of genetic memory and awareness of ethno-identity in a modern urbanized person is carried out through the study of folk musical culture. The intangible heritage of ancestors is the foundation of Russian and foreign music. Intent attention to the traditional national musical culture is necessary for the training of professional musicians of the XXI century.*

**Keywords:** musical folklore, ethno-identity, patriotic education, modern education

*Articolul analizează problemele actuale de predare ale muzicii folclorice în colegii și instituții superioare de învățământ profesional, pe baza exemplului Institutului de Stat de Muzică A.G. Schnittke din Moscova. O atenție deosebită se acordă formării la studenți a unei viziuni holistice asupra culturilor naționale tradiționale. Dezvoltarea memoriei genetice și conștientizarea etno-identității unei persoane moderne, urbanizate, în sensul larg al acestui cuvânt, se realizează prin studierea culturii muzicale populare, adică a folclorului. Moștenirea spirituală a strămoșilor fiecărui popor constituie pilonul fundamental al valorilor muzicale ale acestui popor. În cazul dat, se face referință atât la moștenirea culturală a poporului rus cât și la valorile naționale ale altor popoare. Studiarea minuțioasă a culturii muzicale naționale, în special, a folclorului și a elementelor naționale, este necesară pentru formarea intelectuală a viitorilor muzicieni profesioniști ai secolului XXI.*

**Cuvinte-cheie:** folclor muzical, etno-identitate, educație patriotică, educație modernă

### Introduction

„Does a modern musician need to understand musical folklore if the sound space is already oversaturated? In concert halls, on radio and television, on the Internet, there is a countless amount of classical, avant-garde, jazz, pop music. Is there in the modern educational process in the preparation of vocalists, instrumentalists, conductors and theorists the prospects for training personnel brought up in the national melos, who are aware of the fundamental role of folklore in the musical world?” the discussion, developed on the pages of the scientific almanac „Traditional Culture” on this theme, has been going on for more than one decade [1 p. 3].

In colleges and universities in Moscow, hours for teaching subjects in musical folklore have been reduced many times over. Distance learning over the past year required a significant adjustment in the methods of teaching folk music in various specialties at all levels of professional education: school – college – university – master’s degree.

1 E-mail: mlad61@mail.ru

The article will consider the topical problems of teaching folk music in the middle and higher levels of vocational education on the example of the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke. In college, the discipline of folk musical culture is taught in all specialties, theorists have hours in folk musical creativity, and folk vocalists in regional singing styles. General courses at the university study musical folklore for one semester (16 hours: 8 lectures, 8 seminars). Musicologists-journalists, folk vocalists comprehend the discipline in 32 hours (respectively – 16 + 16). Folk singing styles are taught only to vocalists for two semesters. Folklore and ethnographic practice, as well as decoding of folk songs and tunes, is no longer provided for in the curriculum.

In the process of teaching these disciplines in this educational institution since 1987, I have developed a corresponding curricula so that college and university students comprehend both the theoretical component of Russian ethnomelos and the practical side of folk music: they were able to sing folk songs, perform tunes on their instruments, if desired, they can lead round dances and navigate in a folk costume. However, the 21st century student has changed conspicuously. The collection of songs or anthology obtained from the library were replaced by screenshots and photographs of particular samples. The advantage of finding songs by Agrafena Ivanovna Glinkina (1898-1971) or Olga Fedoseevna Sergeeva (1922-2002) on the Internet gives the possibility for you to sing their archaic songs from hearing. You can effortlessly download Andrei Tarkovsky's film „Nostalgia”, where the voice of the Pskov singer – Olga Fedoseevna Sergeeva – sounds like a symbol of „Russianness”. Thus, the technical capabilities have clearly expanded.

The ethno-identity of a student in an urbanized society is becoming an essential factor. Studying mainly Russian folk musical creativity, it is important for each student to remind about his roots, be it Mordvin or Chuvash,

*„I gordyy vnuk slavyan, i finn, i nyne dikoy  
Tungus, i drug stepey kalmyk” [2, p. 586].*

*„A son of Slavs, a Finn, and presently unlettered  
Tungus, a Kalmyk — friend to steppes” [2 p. 586].*

Under the influence of globalization, the specifics of urban, especially metropolitan life, people sometimes do not realize their national roots. In order to prevent this from happening, it is compulsory that students of a music college compose a genealogical tree of a kind. Everyone does it individually, creatively. At the same time, the work should represent the national, regional, social, professional characteristics of relatives. Information about the traditional culture and, of course, the music of this or that ethnic group is especially valuable. Having passed this stage, the most talented students are delegated to the competition „Poyu Moyo Otechestvo” („I Sing My Fatherland”), where they have to demonstrate to the competitor their scientific, performing and design abilities, telling the expert council information about their small homeland and its traditional musical culture.

This year, the State Budgetary Educational Institution of Higher Education of the city of Moscow Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke holds the Sixth International Online Competition „I Sing My Fatherland” May 11-17 [3]. It is attended by contestants of various nationalities from music universities in Moscow, Mias and Chelyabinsk, the Republics of Sakha (Yakutia), Kazakhstan and Moldova as well as the United States of America.

**The formation of a holistic understanding of the national traditional culture** occurs in a student in many aspects, due to a course of lectures and seminars, where expedition materials are demonstrated. It is immensely valuable if the teacher himself recorded them, deciphered them, and performs them, passing on the tradition „by mouth to mouth”. I happened to be the leader of dozens of folklore and ethnographic expeditions to the Chelyabinsk, Vladimir, Ryazan, Belgorod, Kostroma regions. As a student of V.M. Shchurov (1937-2020), I became expert in the methodology of collecting activity,

which was formed at the Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky, which absorbed the discoveries of K.V. Kvitka (1880-1953) and A.V. Rudneva (1903-1983), N.N. Gilyarova and N.M. Savelyeva.

An important factor in understanding ethnoculture is not only knowledge of authentic samples, but also contact with material heritage. Therefore, folk costumes and household items, musical instruments are demonstrated in the audience, which can not only be observed, plunging into the ethnographic context, but also held in hands, played on them, imbued with the beauty, man-made and functional objects of folk life.

As part of independent study, students regularly receive assignments on musical folklore presented in the multimedia space. These are YouTube versions of the TV programs „Mirovaya Derevnya” („The Global Village”), „Stranstviya s Sergeym Starostinym” („Travelling with Sergey Starostin”).

For more than a year, radio „Russia-K” has been broadcasting every month within the framework of the Russian Radio University, which is hosted by writer, journalist Dmitry Konanykhin, together with a folklorist, laureate of international competitions, professor of MSIM named after A.G. Schnittke by Elena Aleksandrovna Zaitseva. The programs are dedicated to the music of the folk calendar. From them you can learn about folk holidays, rituals, beliefs, instrumental and vocal folk music sounds. Russian musical folklore is presented in the context of world art culture. Thanks to its multimedia capabilities, the program is released both in radio version and in visual version on YouTube. A unique in its kind radio course on folk art for the whole country allows you to listen at a time convenient for a person, in whole or in part, any of the fourteen radio programs of the series [4].

**The awakening of genetic memory** in modern youth by means of musical folklore is perhaps the most effective method of patriotic education in a multinational country and the world as a whole. However, it should be borne in mind that the intonation base of different ethnic groups is specific, and sometimes radically different even from the ethnomelos of neighboring peoples. Slavic anhemitonic and diatonic scales are not identical to the Tatar pentatonic scales. The melismatics of the Terek Cossacks is different from that in the Smolensk songs of A.I. Glinkina and Pskov songs of O.F. Sergeeva. The fifths in the polyphonic chants of the Western regions of Russia have a different semantics in contrast to Georgian singing, although the Kremanchuli in many ways resembles a Cossack „dishkant”. The untempered intonation of the peoples of the North of Siberia and the Far East will evoke a feedback in the perception of a modern musician, if he at least acquaints with this in the musical folklore class. Yu.I. Sheikin in the article „On the issue of the educational discipline of folk musical creativity in a music university” noted that it is „a discipline of comparative musicology” [5 p. 4]. „In this connection”, the scientist pointed out, „a fundamental question arises: do we have the right to limit the knowledge of Russian musicologists only to information about Russian folklore? It is true that Russians are a state-forming people. It is also true that Russian folklore belongs to one of the most developed and methodologically mature sciences of folklore. Despite of that, the attention to other musical and folklore cultures of the peoples of our Motherland is an essential norm that will make the Russian musicologist more universal” [5 p. 4]. One cannot but agree with this statement.

However, the universality of not only musicologists, but also professional musicians in general is associated with the development of the musical and poetic language of folklore in dialogue, on the one hand, and the relationship, on the other, with respect to academic, modern and jazz music. Folklore must be known as a kind of golden fund, since it is **the foundation of domestic and foreign musical culture**.

Back in 1919, having just emigrated from revolutionary Russia, while in Philadelphia, PA, S.V. Rachmaninov, in his article „The Connection of Music with Folk Art”, expressed his views, which are relevant to this day: „It should be clear to American musicians that there is a strong and close con-



nection between the music of many of the greatest European masters and the folk music of their native countries. It is not like these composers took folk themes and „re-potted” them into their works (whereas this often happens), but they were so imbued with the spirit of the melodies inherent in their native people that all their works had a look just as distinctive and characteristic of this nationality, as the taste of national wine or fruit” [6 p. 70].

In order to understand the role of folklore as the foundation of world music in general, it is necessary to bear a half of national melodies. They should be sung, played, it is better to memorize them with the text, and also find on the map or in the navigator the toponyms and hydronyms of the locus or area where the given melody was recorded by the collectors. If it was impossible in modern time conditions to ask fifty-six students of the course for the required number of Russian folk songs (requirements ranged from sixty-eight samples to seventeen, in accordance with the number of academic weeks in a semester), another form of reporting on folk musical creativity at the university was proposed. In the current academic year, the sophomore year students of MSIM named after A.G. Schnittke performed instrumental and vocal arrangements of musical folklore samples posted on the Internet – in a group. The recordings were made in video format either with the participation of other students, or otherwise the performer recorded himself many times, playing music on several instruments (xylophone, marimba, tambourine, bells), and then mixed the video tracks. Russian folk songs, sung traditionally a capella, sounded in a new interpretation vividly and surprisingly, reflecting the ideas of the musical imagery of Russian folklore in the reception of a person of the XXI century.

Musical folklore of any ethnic group has been and is a text that, for all its tradition, stability of elements, assumes mobility. It is all referring to **the variance and the improvisation**. This is absolutely a high art, to create here and now, relying on the national principles of musical thinking. Not only to reproduce authentic samples, adhering to the saving tendency, fundamental in ethnomusicology, but also to bring in your personal sense of time and ethnicity, which is necessary for a performer musician.

Summing up, **the conclusion** suggests itself that it is necessary to adjust attitudes, guidelines, methods and forms of teaching musical folklore disciplines. If it is impossible to change the number of hours for such an important subject in any country in the world, then an intensification of the learning process is needed. Motivation for knowledge can awaken in youth the disclosure of a powerful potential realized through The Great Art of Music.

The current state of the national musical culture requires close attention to the spiritual and material heritage of ancestors. It is all has significance for the training of professional musicians in the XXI century.

### Bibliographical references

1. ЗАЙЦЕВА, Е.А. Кого и как учить музыкальному фольклору сегодня? В: *Традиционная культура*. 2010, № 3 (39), с. 3–8. ISSN 2410-6658.
2. ПУШКИН, А.С. Ехегі monumentum. В: ПУШКИН, А.С. *Сочинения*. Москва: Художественная литература, 1985, т. 1, с. 586.
3. *Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке*: [site] [accesat 05.05.2021]. Disponibil: [http://www.schnittke-mgim.ru/ArtProjects/konkursy-olimpiady/poju\\_moe\\_otchestvo/](http://www.schnittke-mgim.ru/ArtProjects/konkursy-olimpiady/poju_moe_otchestvo/).
4. *Сайт Елены Зайцевой* [accesat 05.05.2021]. Disponibil: <https://elenazaytseva.name/>.
5. ШЕЙКИН, Ю.И. К вопросу об учебной дисциплине «Народное музыкальное творчество» в музыкальном вузе. В: *Традиционная культура*. 2010, № 4, с. 3–8. ISSN 5-86132-0.
6. РАХМАНИНОВ, С.В. Связь музыки с народным творчеством. В: РАХМАНИНОВ, С.В. *Литературное наследие*. Москва: Советский композитор, 1978, т. 1, с. 70–76.

## CLAVIER MUSIC BY J.A. BENDA FROM THE RAZUMOVSKYS' MUSIC COLLECTION

### MUZICA PENTRU PIAN A COMPOZITORULUI GEORG A. BENDA DIN COLECȚIA DE NOTE MUZICALE A FAMILIEI RAZUMOVSKI

NATALIA SVIRIDENKO<sup>1</sup>,

Candidate of Art History, Associate Professor,  
The Boris Grinchenko Kyiv University, Institute of Arts, Ukraine

CZU 78.071.1(437.1/.2)

[780.8:780.616.433.082.2]:781.61

*The contemporary composers' limited knowledge of the musical culture of the second half of the 18th and the first half of the 19th centuries has led to the fact that in the repertoire of students there is a uniformity and standard in the performance of famous composers and their works of this period. The holding of a number of educational exhibitions by the staff of the leading libraries of the Czech Republic and Ukraine revealed a large layer of musical culture of hitherto unknown works and their authors, especially from the Razumovskys' music collection. The difficulty in reading the musical text in old keys did not become an obstacle to mastering this musical literature.*

*Of particular note are Georg Benda's Six Sonatas for Clavier. Interest is aroused not only by the comprehension of this work, but also by the personality of the composer, the era and the style of interpretation. The author strongly recommends including the composition of G. Benda Six Sonatas for Clavier into the educational repertoire of musical educational institutions.*

**Keywords:** *clavier, harpsichord, piano, sonata, style, creative activity*

*Cunoștințele limitate ale compozitorilor contemporani în domeniul culturii muzicale din a doua jumătate a secolului XVIII – prima jumătate a secolului XIX au dus la apariția unei uniformități și standardizări în repertoriul studenților vizavi de interpretarea operelor compozitorilor renumiți din acea perioadă.*

*Organizarea unui șir de expoziții instructiv-educative de către personalul unor biblioteci prestigioase, cum sunt cele din Cehia sau Ucraina, a scos în vileag mai multe aspecte ale culturii muzicale ale unor opere necunoscute până acum, în special, ale aceluia din colecția de note muzicale ale familiei Razumovski. Dificultatea în lecturarea textului muzical într-o modalitate arhaică nu a constituit un impediment în valorificarea literaturii de note muzicale. În acest sens, merită să menționăm cele șase Sonate pentru pian ale compozitorului Georg A. Benda. Un interes deosebit prezintă nu numai perceperea acestei opere, dar și a stabilirii personalității autorului, a epocii și stilului său de interpretare. Autorul recomandă includerea celor șase Sonate pentru pian ale compozitorului Georg A. Benda în repertoriul educațional al instituțiilor de învățământ muzical.*

**Cuvinte-cheie:** *claviatură, clavecin, pian, sonată, stil, creativitate*

#### Introduction

The second half of the 18th – the first half of the 19th century is associated in the minds of musicians and of a wide range of the cultural society with the Viennese classics and the names of its representatives – J. Haydn, W.A. Mozart and L. van Beethoven. The works of these composers are mostly known to everyone, they are included in the programs of music institutions of all educational levels. Sometimes, the same work is repeated in the same examination process in the interpretation of different students that causes differences in performance and attempts to correct it in the direction of „accepted” i.e., „standard”. The conservatism and monotony of programs narrow the musical worldview of creative youth, and in the future will have negative consequences in the formation of the musician's personality. Acquaintance with the works of unknown or little-known composers, predecessors and contemporaries of the geniuses of the Viennese classics, who have been unjustly forgotten in our time, can be useful and interesting discoveries of old but eternal music.

1 E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

The Razumovskys' sheet music collection, stored in the music funds department of the V.I. Vernadsky National Library of Ukraine" (NBUV – abbrev. in Ukrainian), have long been known to the regular visitors of the library. The family collection consists of 1,682 items, including 356 manuscripts. Antique leather covers with gold embossing, cardboard covers with rare patterns, engraved title pages are indeed surprising and fascinating. The names of the authors, in many cases, were little or not known, and the works themselves, which are often recorded in ancient musical keys, require a lot of effort to reproduce, and this, unfortunately, does not seem optimistic to get acquainted with them. The authors of the significant part of the works in the Razumovskys' collection are Czech composers. Not all of these works have been published, the main part has not been republished either before or in our time [1 p. 7].

Real interest in them increased significantly in the 1990s. It happened due to two exhibitions. The fact is that in June, 1991 the exhibition *Emigraceze SSSR v meziválečném Československu* prepared by the staff of the National Library (*Klementinum*) in the Czech Republic, was represented at the NBUV in Kyiv. In response, the NBUV prepared an exhibition *Czech Music of the 18th Century from the Music Collection of the Razumovskys*. Musical editions and manuscripts from the Razumovskys' collection representing Czech composers were on display at Prague's *Klementinum* in November, 1991. The exhibition got a lot of attention not only from Czechoslovak and Ukrainian officials, but also from a wide range of musicians, amateurs and intellectuals. The music material presented at the exhibition in Prague became the subject of research and performance as well as aroused interest in other music of the collection, in the history of the Razumovsky family, in the era when the music collection was completed, in the works of great but little-known Ukrainian composers and the history of instruments [2 pp. 3-16].

### **Six Sonatas for Clavier by Georg Benda**

The first edition of *Six Sonatas* by J.A. Benda published in Berlin in 1757 in the publishing house of Giorgio-Ludwig Winter is preserved in Razumovsky's sheet music book. (*Berlin: Giorgio Ludovico Winter*). The second edition of *Six Sonatas* made almost 100 years later – in 1864 in the 7th volume series *Treasury of Pianists (Le trésor des pianists)* published in Paris Aristide Farrens's (1794-1865) and Louise Farrens's publishing house (1804-1875).

J.S. Bach and other composers of the first half and middle of the 18th century composed their works, including musical texts for keyboard instruments that were printed on handmade thick yellowish-cream rag paper, partly in the ancient notes „Do”. It was almost impossible to create an idea of music because it is quite difficult for a modern pianist to navigate in such a recording<sup>1</sup>. To get acquainted with the text, you must first transpose from the soprano note „Do” to the violin note, and this is not easy taking into consideration the richness and complexity of the texture, a large amount of ornamentation, unobvious to the modern musician alteration and other notes characteristic of ancient music. But the effort was worth it because even after finishing the first sonata and getting acquainted with the music, it became clear that the author is a great master, and the work has a high artistic value. Each subsequent decoded Sonata added confidence in the high quality of the music, and they showed a link between them and the possibility of executing it as a cycle in one concert, but it cannot be a necessary prerequisite. Each sonata lasted from 10 to 15 minutes. The Sonatas are 3-part: part I – moderately fast, part II – slow and part III – fast.

It's worth considering that at the time of Benda's sonatas, the main keyboard instrument, in addition to the organ, was the harpsichord, and the Viennese classical sonata as a genre had not yet been finalized. The same can be said about the instruments. In particular, the instruments of Gottfried Zilberman which were so insistently offered to J.S. Bach in Potsdam where Benda was living, probably, they could be familiar to the composer, although they were not yet perfect.

1 Special Archive of Sviridenko N.S.

In the middle of the 18<sup>th</sup> century, the sonata was in the process of its forming both as a genre and a form. The border between the old sonata and the classical Viennese one was the middle of the century. Quite often, sonatas were custom-made and, also, composers created them for educational purposes focusing on the average technical data of respectable students, especially student-girls [3].

Domenico Scarlatti's sonatas were mostly one-part, rarely 2-part. Other Italian composers – Benedetto Marcello, Baldassare Galuppi wrote sonatas often consisting of 4 parts. The French of the 18<sup>th</sup> century – F. Couperin, J.F. Rameau didn't have sonatas at all but they had a suite construction in the typical French form. In terms of the material structure, Benda's sonatas are closer to the works of Domenico Scarlatti than to those of Joseph Haydn. Although, as a composer J.A. Benda formed himself on the German land and his constant musical environment was the Chapel of Frederick II in Berlin and Potsdam, later the Chapel in Gotha and the Theater in Hamburg, but we must take into account that he had strong Czech roots. Thus, in his style, in particular in the 6 sonatas of 1757, there are more features of „mixed” and gallant style than the style of *Storm and Onslaught* (*Sturm und Drang*) that is characteristic of K.F.E. Bach. In K.F.E. Bach's sonatas, the 3-part form is clearly defined as in the first edition *Sonatas for Connoisseurs and Amateurs* (*Sechs Klavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber, Erste Sammlung*) as well as in the Württemberg sonatas (*Seisonate per cembalo. Württemberg Sonatas*).

### **The contribution of the Benda family to the musical culture of Europe**

Jiri Antonin Benda came from the Bohemian Benda family which had at least 12 famous musicians in the 18<sup>th</sup> century. Jiri Antonin was born on June 30, 1722 in the town of Old Benátky nad Jiserou. His father Jan Jiri Benda was a village musician who played the oboe, cymbals and shawm (wind oboe-like musical instrument) – these instruments were used to accompany dancing couples. Five of his six children became famous musicians: František (Franz), Johann Georg (Jan Jiri, 2nd), Jiri Antonin (Georg Antonin), Josef and Anna Franciska.

The older brother Jiri Antonin – Frantisek Benda (1709-1786) learned to play the violin himself and soon left the house in search of a better life. For some time, he sang in a choir in Prague, later in Dresden and Warsaw. He studied the violin with Karl Heinrich Graun in Vienna. After many years of travel in 1733, F. Benda entered the royal chapel of Frederick II (the Great) in Potsdam as the second violinist. In 1740 he became the first violinist of the choir, and in 1771 – conductor. Until the end of his life he worked faithfully under the patronage of the King of Prussia. He is considered to be the founder of the German violin school. His performance is characterized by a combination of virtuosity and melody, and the compositions contain elements of baroque, gallant style and sentimentalism. In time and content, his work stands between the Baroque and Viennese classics<sup>1</sup>. He wrote a number of symphonies, 6 trio sonatas, 2 violin concertos, capriccios, etudes, etc. Intonations of Czech folk songs are heard in Benda's works.

Jiri Antonin Benda was educated in Bohemia. His first music teachers were his father and his older brother František. He attended the Piarist Gymnasium in Kosmonosy (Bohemia) in 1735, and from 1739 to 1742 he was a student of the Jesuit College in Jičín where he studied the basics of rhetoric and music. Benda's father was persecuted for secretly confessing evangelists. In 1742, with the assistance of his brother Frantisek during the First Silesian War the Benda family moved, that was reported, on behalf of the King of Prussia, by the Prince of Anhalt in the letter to his commander-King dated 03.03.1742: „... freed the parents of the virtuoso Benda from the Count from Klenov...”. From the Czech Republic, the family came to Berlin to join the Czech community. There, the older brother continued to educate Jiri Antonin, who quickly mastered the clavier and oboe that helped him get into the royal orchestra for 250 thalers a year. The ideas of Enlightenment reigned at the Prussian court in Berlin that was a contrast to the atmosphere in Bohemia. The acquaintance with European novelties formed the creative manner of J.A. Benda.

1 Special Archive of Sviridenko N.S.

### Formation of intermediate styles between Baroque and Viennese classics

New aesthetic views and ideas were actively developed in Germany. Along with baroque music, new stylistic trends were established – gallant, sentimental style „Storm and Onslaught”. The polyphonic and gallant styles in the music of the 18th century existed side by side for a long time. The year 1750 was a turning point in terms of styles and the beginning of the Viennese era which was associated with the era of „mixed styles” before the formation of the Viennese classics<sup>1</sup>.

Johann Mattheson (1681-1764) fought for the ideas of Enlightenment in the art of music in Germany and he denied the mathematical approach to music and asserted the humanistic meaning of the art of music. Mattheson saw not numbers and the physical strength of sound in music but the versatility of its content [3 p. 255]. Johann Joachim Quantz (1697-1773), one of the famous German musicians and a regular participant in concerts at the Potsdam Palace of Frederick the Great, continued and developed the theory of „mixed style”. If – Quantz wrote – to make a reasonable choice, to take the best of the musical styles of different folks, you can get a mixed style. Without going beyond modesty, it would be fair to call this style German not only because the Germans first used it, but also because it was introduced many years ago in various parts of Germany, where it continues to thrive, it is successful not only in our country, but also in Italy, France and other countries” [3 p. 267].

J.A. Benda as well as the children of J.S. Bach lived and created their compositions during the transitional period in the history of aesthetics. J.A. Benda was their contemporary and knew J. S. Bach personally. Karl Friedrich E. Bach was his teacher and colleague in Berlin and Potsdam. At that time, strict counterpoint was gradually dying out, clearing the way for other styles. Naturally, the sons of J.S. Bach did not continue their father’s style in their work. Johann Sebastian Bach sometimes said to his eldest son: „Listen, Friedemann, shouldn’t we go to Dresden to listen to these sweet songs?”. The playful definition characterizes the new style very well that began to take root in the late years of J.S. Bach. If the music of V.F. Bach – nowadays almost unknown except for his 12 polonaises – is the best that he created, and the plays characterize his style which now evokes in the memory of Brahms, the works of J.S. Bach’s second son – Carl Philipp Emanuel Bach, in the opinion of the prominent harpsichordist of the first half of the 20th century Wanda Landovska, are similar to Schumann [4 p. 295]. The works of F. Bach are full of harmonic wealth – lyrical, tender, or reckless, or full of mournful accents. That’s how they are conceived now. K.F.E. Bach had a sad and painful nature, almost completely unlike his father’s character. The famous English historian Charles Bernie, who was fortunate enough to listen to Philip Emanuel often, wrote in his memoirs that he „knew better than anyone else how to extract the groan of pain from his instrument.” In his treatise *Versuch über die wahre Art das Klavierzuspielen* (*The experience of truthful art of playing the clavier*) K.F.E. Bach was able to solve and detect many problems of interpretation on the harpsichord, clavichord and early keyboard music [4 p. 296]. Thus, the composition was influenced not only by the intonation language of the era, fashion, style, but also by the personality of the author of the music.

### The Gothic period in the creation of G. Benda

After several years in Berlin and Potsdam, J.A. Benda was appointed in 1750 to the post of conductor of the Duke of Thuringia, Frederick III of Gotha, with a payment of 600 thalers a year and full board. The cultural life of Gotha was not inferior to that of Berlin at that time, and there was a large collection of keyboard instruments at the Duke’s court – harpsichords, clavichords, early copies of claviers made by the Tyrol master Christian Ernst Friederici of Hera, from whom Leopold Mozart bought instruments for his son W.A. Mozart.<sup>2</sup> In the first years of his service, J.A. Benda wrote cantatas for the court chapel and various instrumental works. Since he had a special passion for the clavier in all its variants, clavier sonatas appeared in the style between baroque and classics at this time, which

1 Special Archive of Sviridenko N.S.

2 Special Archive of Sviridenko N.S.

became ideal literature for this instrument. Copies of his published *Six Sonatas* in the 1760s were given to the children of Leopold Mozart.

There isn't any internal structure of the sonata Allegro in the first parts of Jiri Benda's sonata yet. The text is more polyphonic than homophonic – harmonic, extremely beautiful in motive construction and requires, of course, rhetorical pronunciation. To realize the expressiveness of rhetoric, special attention should be paid to articulation and „*touche*” that equally refers to the performance on both harpsichord and clavier. Nowadays, the early sonatas by J. Haydn, W.A. Mozart and L. Beethoven are performed on the clavier despite the fact that during the authors' lifetime they were played on the harpsichord. In the harpsichord sound, the character of the music is perceived as festive, a bit detached, as an element of the atmosphere of an old music salon or home music. The clavier version sounds differently – the character of music changes in it showing the mood through the flexible dynamics which makes it possible to show a greater expression without conflict with the baroque style but revealing a composition in new stylistics that replaced the Baroque and sounds quite convincing. The performance of sonatas on the clavier reveals another aspect of understanding the meaning of music. Due to the flexible dynamics of the clavier, the music takes on a romantic character with a sentimental connotation.

Benda's following sonatas have no dedication, although someone's image is recognizable behind the beautiful music. In the first edition, the following text is placed on the title page: *Six Sonatas for cembalo solo* composed by Georg Benda, conductor of His Majesty the Lighter Duke of Gotha and Altenburg.

*Title page of Six Sonatas for cembalo solo*



*Source: Musical works of the Razumovsky collection. Department of Musical Collections of the V.I. Vernadsky National Library of Ukraine.*

The information on the title page does not contain recommendations for the obligatory performance of sonatas one after another, but after playing one, involuntarily there is a desire to play the next as if there is a plot connection between them – just as you want to read chapter after chapter of a fascinating novel. Further, on the title page, Benda noted that the sonatas were intended for harpsichord solo. It was a common instrument for him, and perhaps he did not see an alternative then, but in our time, there is such a choice. The following information from the title page states that the works were composed by Georg (the German version of the name of Jiri) Benda, and then – his position at the time – conductor of His Majesty the Duke of Gotha and Altenburg. The initial data indicate the year 1757 i.e., they were published, and shortly before that written, during the stay of J.A. Benda in Gotha. According to his biography, this is the happiest period of the composer's life, most of his creative work was written there, and the patron of his work at that time was Louise Dorothea, the wife of Frederick

III<sup>1</sup>. Considering the payment that Benda received at that time for his work – 600 thalers with full maintenance, he was wealthy, and it is unknown what forced him to leave Gotha. His music was known and loved by a wide range of fans.

### Conclusions

In education the *Six Sonatas* by J.A. Benda can be a useful material for processing the text in terms of understanding the motive construction of phrasing, the logic of the arrangement of phrases and the integrity of the material. All the three parts of each of the Sonatas are combined by dramaturgy and each of the *Six Sonatas* can be performed independently.

Sound practice is an integral and a significant part in the process of working on the musical text. The sound culture, nobility are the key to success in this work. The acquired experience of mastering the form and sound in combination with the developed musical intelligence will open space for understanding the performance style and communicating with the musical material of the works of the Viennese classics and romantics.

### Bibliographical references

1. АЙЗПУРВИТ, К. Предтеча Моцарта Иржи Бенда. В: *Radio Prague International: Czech Radio* [online]. 06.08.2014 [accesat 15.12.2021]. Disponibil: <https://ruski.radio.cz/predtecha-mocarta-irzhi-benda-8185614>.
2. ГУМЕРОВА, О.А. *Австро-немецкая симфония и клавирная соната второй половины XVIII века в свете эстетики «Бури и натиска»*: автореф. дис. ... канд. искусств: 17.00.02. Саратов, 2010.
3. СВИРИДЕНКО, Н.С. *Музыка Розумовського: Методичний посібник для студентів ВНЗ спеціальності «Музичне мистецтво»*. Київ: Інтерсервіс, 2020. ISBN 978-966-088-4.
4. ІВЧЕНКО, Л.В. *Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя*. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. – Київ: НБУВ, 2004.

## „FENOMENUL ANTIFONIA” – DIMENSIUNI EDUCATIONALE ȘI CULTURALE

## ‘THE ANTIFONIA PHENOMENON’ – EDUCATIONAL AND CULTURAL DIMENSIONS

MIRELA MERCEAN-ȚÂRC<sup>2</sup>,  
doctor habilitat, conferențiar universitar,  
Facultatea de Arte a Universității din Oradea

CZU 784.087.68:061.231(498)

*Lucrarea își propune să evidențieze importanța culturală a activității corului Antifonia în peisajul muzicii contemporane românești și europene. Înființat în 1969 în cadrul Conservatorului de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, actualmente Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca (ANMGD), de către profesorul, dirijorul și compozitorul C. Ripă, cu scopul de a promova noile tendințe din muzica de avangardă românească, corul a fost alcătuit încă de la început din cei mai buni solfegiști ai instituției, instruiți pentru a putea să interpreteze opusuri de mare complexitate în primă audiție absolută, semnate atât de compozitori contemporani români cât și străini. Completat de palmaresul premierelor, portofoliul Antifoniei înscrie peste 1000 de concerte, 14 premii internaționale, participări la festivaluri importante europene, diverse colaborări cu importante orchestre și dirijori de talie mondială. Dimensiunea culturală constă în unicitatea fenomenului Antifonia, precum și în rolul de lider al mișcării corale românești din ultimele două decenii ale mileniului al doilea.*

1 Special Archive of Sviridenko N.S.

2 E-mail: merceanmirela@yahoo.com

**Cuvinte-cheie:** Antifonia, muzică corală contemporană, Constantin Rîpă, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca (ANMGD)

The work aims to highlight the cultural importance of the activity of the Antifonia Choir in the landscape of contemporary Romanian and European music. Founded in 1969 within the „Gh.Dima” Conservatory of Music from Cluj-Napoca (now Academy, ANMGD)) by the teacher, conductor and composer C. Rîpă in order to promote the new trends in Romanian avant-garde music, the choir was composed, from the very beginning, of the best solfegists of the institution, trained to be able to interpret in the first absolute audition works of great complexity signed by both contemporary Romanian and foreign composers. Completed by the list of premieres, Antifonia’s portfolio includes over 1000 concerts, 14 international awards, participation in important European festivals, collaboration with important orchestras and conductors of world renown. The cultural dimension consists in the uniqueness of the Antifonia phenomenon as well as in the leading role of the Romanian choral movement in the last two decades of the second millenium.

**Keyword:** Antifonia, contemporary choral music, Constantin Rîpă, the „Gheorghe Dima” National Conservatory of Music from Cluj-Napoca, the „Gheorghe Dima” National Academy of Music from Cluj-Napoca (ANMGD)

## Introducere

Lucrarea își propune să evidențieze importanța culturală și educațională a activității corului Antifonia în peisajul muzicii contemporane românești și europene. Înființat în 1969 în cadrul Conservatorului de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, România (actualmente Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca) de către profesorul, dirijorul și compozitorul Constantin Rîpă, cu scopul de a promova noile tendințe din muzica de avangardă românească, corul a fost alcătuit încă de la început din cei mai buni solfegiști ai instituției, instruiți pentru a putea să interpreteze opusuri de mare complexitate, în primă audiție absolută, semnate atât de compozitori contemporani români cât și străini.

## Antifonia – o „școală” de elită pentru viitorii interpreți

Importanța educațională a activității ansamblului a constat în faptul că fiecare generație, care reînnoia odată la patru sau cinci ani efectivul de tineri studenți, trebuia să se ridice la aceleași standarde de calitate umană și interpretativă cu cele ale predecesorilor, abilități educate în timpul repetițiilor, concertelor, turneelor: auz impecabil, solfegiu (modal-tonal-atonal-„metatonal”), cânt coral și solistic (atac, intonație, sincronizare, omogenizare, tehnici vocale extinse), analiza și aprofundarea stilului muzicii contemporane (și nu numai), responsabilitatea, munca, disciplina, seriozitatea, ambiția. Începând de la vocalize, concepute de dirijor pentru a „disloca” dependența de centrarea tonal-funcțională în care erau educați studenții, continuând cu un repertoriu complex, dificil, situat stilistic în zonele avangardei – piese aleatorice, modale, modal-seriale, seriale, texturale, eterofonice, punctualiste cu efecte de tehnică vocală extinsă – Antifonia s-a dovedit a fi o „școală” de elită atât pentru viitorii interpreți cât, mai ales, pentru viitorii muzicologi, compozitori, dirijori.

Exemplificăm în continuare doar două dintre vocalizele realizate de C. Rîpă pe tonuri și terțe mari, în cvinte paralele, cu scopul de a mări capacitatea auzului intern al studenților, de a lărgi limitele percepției și gândirii intervalelor, tinzând spre ușurința de a intona desenele melodice abstracte, disonante din lucrările contemporane și către formarea unui auz absolut educat.

**Exemplul 1.** Vocalize, Sopran – Alto/ Tenor-Bas:

The image shows a musical score for a choir exercise. It consists of two staves: a vocal line (Soprano-Alto/Tenor-Bass) and a bass line. The vocal line is in 2/4 time and features a sequence of notes with lyrics 'i e a o u' repeated. The bass line is in 2/4 time and features a sequence of notes with lyrics 'u u u u' repeated. The score includes dynamic markings like '6' and '6' above the notes, and a 'etc.' at the end of the vocal line.



Choir

a-i-a-i-a-i-a-i a-e-a-e-a-e-a-e a-o-a-o-a-o-a-o a-u-a-u-a-u-a-u - a a-i-a-i-a-i-a-i a-e-a-e-a-e-a-e a-o-a-o-a-o-a-o a-u-a-u-a-u-a-u - a etc.

În ceea ce privește mijloacele de expresie ale universului de reprezentare a muzicii contemporane, am selectat din partiturile repertoriului *Antifoniei* câteva exemple de dificultate interpretativă, cuprinzând: efecte de tehnică extinsă, scriitură densă, texturală, pasaje intonaționale complexe. Dintre efectele de tehnică extinsă, amintim: *sprechgesang*, onomatopee, declamație, șoapte, strigăte, vorbire, murmur, scandări, bătăi din palme, picioare, *body percussion*, sunete eoliene și altele. Onomatopee: în lucrarea lui Adrian Pop, *Refugiu de păsări nocturne*, sunetele aviare sunt redade prin silabele *-iri*, *-uru*, consoanele *f*, *ș*, *s* imitând zgomotul aripilor [1 p. 5].

**Exemplul 2.** Adrian Pop, *Refugiu de păsări nocturne*:

S  
A  
T  
B

*ppp* a pena mormorando *f* *simile* *poco* *p*

Re - fu - giu de pă - sări noc - tur - ne, in  
Ri - fu - giu d'uc - cel - li not - tur - ni, nel -

*ppp* a pena mormorando *f* *simile* *poco* *p*

Re - fu - giu de pă - sări noc - tur - ne, in  
Ri - fu - giu d'uc - cel - li not - tur - ni, nel -

*ppp* a pena mormorando *f* *simile* *poco* *p*

Re - fu - giu de pă - sări noc - tur - ne, in  
Ri - fu - giu d'uc - cel - li not - tur - ni, nel -

*ppp* a pena mormorando *f* *simile* *poco* *p*

Re - fu - giu de pă - sări noc - tur - ne, in  
Ri - fu - giu d'uc - cel - li not - tur - ni, nel -

Sursa: Partitura manuscris: Biblioteca ANMGD, Cluj-Napoca.

Efectele sonore sunt realizate prin tehnici vocale specifice ca: *glissando*, *vibrato lento*, *glissando lento*, pasaje libere de aleatorism controlat, pe înălțimi determinate sau nedeterminate.

Din piesa *Dor departe* din ciclul *Viersuri de dor* de Vasile Herman prezentăm un moment aleatoric controlat, care simbolizează rafalele de vânt: tenorii pornesc dintr-un cluster liber în *glissando lento*, bașii au un discurs scandat pe cuvintele *Vântul bate*, iar soprana și alto glisează în semitonuri, formând pe verticală un cluster „negru”, cromatic [2 p. 3].

**Exemplul 3.** V. Herman, *Dor departe*:

*mf* *libero* *accelerando sempre e unsc.* *Presto*

vintul bate, vintul bate

vintul bate, vintul bate

Manuscris, Biblioteca ANMGD, Cluj-Napoca.

Efecte de tehnică vocală extinsă care realizează o atmosferă abstractă am întâlnit în foarte multe lucrări. Exemplificăm câteva pasaje relevante din lucrarea *Nuits* de Iannis Xenakis pentru 12 voci mixte, scrisă în onoarea tuturor deținuților politici necunoscuți. Sunetele siflante (sau eoliene cu eliberarea unui jet de aer) prezintă un efect onomatopeic pe silaba *Kuit* [3 p. 19].

**Exemplul 4.** Iannis Xenakis, *Nuits*:

The musical score for Example 4 consists of six staves. The top two staves are for Tenors 2 and 3, and the bottom four are for Basses 1, 2, and 3. The score is written in a complex, rhythmic style with many rests. The syllable 'Kuit' is written above the notes in several places. Annotations include 'sifflant (by whistling)' and dynamic markings like 'pp'. There are also some numerical markings like '5' and '3' above notes.

Celebrii *nori ataxici* sunt realizați prin silaba *Tsi*, construind o textură vocală din șoapte și sunete acute „ascuțite” – „Nuages sur la syllable *Tsi*, en chuchotant (*aphone*) meme en variant le nuances et le timbre (*percent*), *ataxiques*” [3 pp. 37-38].

**Exemplul 5.** Iannis Xenakis, *Nuits*:

The musical score for Example 5 consists of nine staves. The top three are for Tenors 1, 2, and 3, and the bottom six are for Basses 1, 2, and 3. The score is written in a complex, rhythmic style with many rests. The syllable 'Tsi' is written above the notes in several places. Annotations include 'Nuages sur la syllable Tsi en chuchotant (aphone) meme en variant les nuances et le timbre (percent), ataxiques' and 'Ataxic clouds of the syllable Tsi whispering (voiceless) even when varying the nuances and the timbre (sharp)'. Dynamic markings like 'p' are used throughout.

Efecte de tehnică vocală extinsă, care imită tehnica instrumentală, cum ar fi: *pizzicato* la coarde, realizate vocal pe silabe ca *Teing*, *Daing*, *Doing*, apar notate cu „cârlige”, care reprezintă alunecări ale vocii, scurte, ascendente, imitând vibrația coardei după atacul în *pizzicato* [3 p. 27].

**Exemplul 6.** Iannis Xenakis, *Nuits*:

*Staccato* pe aceeași silabă și *glissando* sunt asociate cu *tremolo* de la instrumente [3p. 25].

**Exemplul 7.** Iannis Xenakis, *Nuits*:

Dintre pasajele de dificultate intonațională și de sincronizare, am selectat un exemplu din *Idmen* de Iannis Xenakis, o pagină cu texturi complexe, vocal-instrumentale. Menționăm că interpretarea în premieră a lucrării *Idmen* a presupus studiul unor segmente care cuprindeau divizii de la 16 la 32 de voci, unele intonate la intervale de secundă mică (clustere) [4 p. 5].

*Glissando*-ul pe microtonii, realizat prin modularea continuă a vocilor, am întâlnit în *Nuits* de Yannis Xenakis. În pagina întâi compozitorul prezintă o legendă a notării și interpretării sferțurilor de ton [3 p. 1].

**Exemplul 8.** Iannis Xenakis, *Nuits*:

Texturi libere cu *glissando* și polfonii de atacuri de tip pointilist am întâlnit în lucrarea *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, pe versuri de Lucian Blaga, de C. Rîpă [5p. 3].

**Exemplul 9.** C. Rîpă, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*:

Exemplele date nu pot acoperi întreaga complexitate a interpretării partiturilor contemporane, ele ar putea continua la nesfârșit, având în vedere multitudinea de lucrări interpretate de *Antifonia*. Ca o contribuție deloc neglijabilă considerăm educarea a aproape 50 de generații de coriști în spiritul acestei muzici, precum și a publicului românesc, care, în acest fel, a avut acces la repertoriul coral de muzică modernă și contemporană.

Completată de palmaresul premierelor de muzică contemporană, dimensiunea culturală poate fi apreciată prin portofoliul impresionant al *Antifoniei*, care înscrie 500 de concerte cu aproximativ 1000 de lucrări semnate de peste 150 de compozitori<sup>1</sup>, 14 premii internaționale, 9 naționale, participări la festivaluri importante europene, diverse colaborări cu compozitori, orchestre și dirijori de talie mondială.

### Premii naționale și internaționale

Încă de la înființare, scopul dirijorului C. Rîpă a fost de a demonstra valoarea muncii studenților pentru a putea convinge conducerea instituției și forurile culturale comuniste că muzica nouă trebuie să

<sup>1</sup> Aceste cifre au fost stabilite de către Bianca Temeș-Țiplea, autoarea unei cărți de interviuri cu dirijorul C. Rîpă, editată în 1999. De atunci, cartea, intitulată *Antifonia in extenso*, a fost reeditată.

fie reprezentată și finanțată. Începuturile nu au fost ușoare, prima etapă, între 1970-1978, fiind marcată de afirmarea pe plan național prin concerte, imprimări la Radio și TV. La primul concert, corul avea deja în repertoriu lucrări de I.Stravinski, H.Gorecki, H.Badings, Șt.Niculescu, C.Țăranu, I. Odăgescu, H.P.Türk, C. Rîpă, dar, cu toate că „făceau săli pline”, autorii au fost considerați nonconformiști, un „fenomen dubios”, li s-a spus „briganzii muzicii corale”, „diabolus in musica” [6 p. 37], li s-au refuzat concerte, premii etc., însă ei au lansat o nouă orientare. Văzând că se poate, și alte coruri au introdus în repertoriul lor prime audiții ale unor piese contemporane scrise „la cald” de către compozitorii vremii. În 1977, corul a primit Premiul I la Festivalul „Cântarea României”, concurs care reprezenta o rampă de lansare, dar pe care corul nu reușise să o acceadă până atunci, din cauza repertoriului contemporan pe care juriul nu-l agreea. Interpretând lucrări tonale și apoi din ce în ce mai disonante, coriștii au reușit să convingă, mai ales publicul, de valoarea prestației lor, fiind răsplătiți cu premiul întâi. Astfel, formației corale *Antifonia* i s-a deschis calea către performanțele internaționale.

Anii 1979 și 1982 constituie apogeul afirmării ansamblului, acesta înscriind în palmaresul său 14 premii (în doar 3 ani) la prestigioase concursuri corale europene:

– Premiul I pentru cor mixt și Premiul II pentru cor de fete – *International Koorfestival*, Haga (1979); Premiul II și, respectiv, Premiul III – Concursul din orașul Spittal an der Drau, Austria (1979); Premiul I, Secțiunea Tineret, Premiul I pentru cor mixt din 30 de coruri participante, Premiul II pentru cor de fete și Premiul II, Secțiunea Folclor – *International Arte Festival for Young People*, Essex, Concursul Cleveland Inter-Tie de la Middlesborough, Anglia (1979); Premiile I, II și III – *Internationale Chorwettbewerb*, Limburg (Germania), precum și Premiul Juriului pentru comportament, frumusețe, atitudine colegială, sociabilitate excepțională (1981); Premiul IV – *Concursul internațional polifonic „Guido d'Arezzo”*, Italia (1981).

Figura 1. Premii în Olanda, Austria, Marea Britanie:



În anul 1982, *Antifonia* își încheie palmaresul competițional cu un binemeritat loc întâi la Concursul de la *Europees Muziek Festival Neerpelt* din Belgia.

Figura 2. Premiul I, Belgia:



### Contribuții și prestigiu cultural

După 1982, ansamblul coral a părăsit terenul competițional și s-a îndreptat către un alt pisc, acela al concertelor și Festivalurilor Internaționale. Confirmarea renumelui cucerit a venit în 1985, când corala a fost invitată la *Festivalul Europa Cantat* pentru a interpreta, alături de *Les Percussionistes de Strassbourg*, lucrarea lui Iannis Xenakis, *Idmen*, în primă audiție. Lucrarea a fost comandată compozitorului cu destinația *Antifonia*, care putea să o interpreteze în pofida dificultății intonaționale, ritmice și armonic-texturale.

**Figura 3.** Printscreen-ul de pe site-ul compozitorului Iannis Xenakis, Strasbourg, 1985:



Printscreen-ul de pe site-ul compozitorului dovedește faptul că *Antifona* (ortografiat greșit) a realizat premiera lucrării [7]. La Strasbourg, ansamblul a reperat un succes de public nemaîntâlnit, fapt care i-a consolidat un renume și numeroase alte invitații de a interpreta lucrări de muzică contemporană.

Din păcate, din 1986, regimul comunist nu a mai permis ieșirea în afara granițelor țării. În 1987, compozitorul belgian Henri Pousseur a compus și a dedicat corului lucrarea *Traverser la forêt*, pentru a fi interpretată în cadrul Festivalului *Semaine chantante* de la Namur în Belgia. S-a deplasat la Cluj-Napoca, a condus repetițiile și prima audiție la Conservator, însă, în pofida intervențiilor tuturor forurilor, inclusiv a Ambasadei Belgiei, ieșirea din țară a corului nu s-a aprobat. Premiera s-a ținut, totuși, în Belgia, cu scaunele goale în locul unde trebuia să stea corul. În semn de protest, dirijorul C. Rîpă a hotărât desființarea corului, specificând: „Nu era altă cale” [6 p. 39].

Deschiderea granițelor, odată cu evenimentele din 1989, a facilitat reînființarea corului și reînnoarea firului succeselor, întrerupt temporar.

Din 1990 până în 2019, când a împlinit 50 de ani de activitate, corul *Antifonia* a adus contribuții importante la dezvoltarea muzicii românești și universale. O sinteză a acestora ne oferă dimensiunea acestor contribuții:

1. Promovarea și impulsionarea creației muzicale contemporane românești și universale prin interpretarea unor prime audiții românești și străine unice și foarte valoroase la festivaluri europene de mare prestigiu, ca: Festivalul *Europa Cantat*, Festivalul *Semaine Chantante* de la Vaison la Romaine, Festivalul *Musiqued'aujourd'hui* de la Strasbourg, Festivalul *Wien Modern*, Festivalul *Săptămâna Internațională a Muzicii Moi*, București, Festivalul *Cluj Modern* și altele.

2. Din 1990, în turneele din toată Europa, *Antifonia* și dirijorul ei, profesorul C. Rîpă, au promovat prin repertoriul abordat muzica românească de cult, bisericească, care fusese interzisă în perioada comunistă. Astfel, în toate concertele din orașele europene au răsunat seraficele acorduri ale *Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur* de Gh. Dima, a *Liturghiei nr. 2* de Augustin Bena, ale *Axionului* lui Macarie Ieromonahul sau cele 8 glasuri *Doamne, strigat-am!* de Gheorghe Firca, uimind auditorul cu frumusețea intonațiilor bizantine ale muzicii românești de cult. Rămân ca mărturie două albume cu interpretarea creației religioase a patronului Academiei din Cluj-Napoca, Gheorghe Dima.

3. Dintre compozitorii români, ale căror lucrări au fost interpretate în premieră și promovate pe marile scene ale Europei, îi putem aminti pe Sigismund Toduță, Tudor Jarda, Vasile Herman, Cornel Țăranu, Terenyi Eduard, Dan Voiculescu, Hans Peter Turk, Valentin Timaru, Adrian Pop; dintre compozitorii clujeni îi putem menționa pe Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Myriam Marbe, Alexandru Pașcanu, Liviu Comes, Mihai Moldovan, Irina Odăgescu, Dan Buciu, Doru Popovici, Dan Dediu, Adrian Iorgulescu – școala bucureșteană, Achim Stoia, Vasile Spătărelu, Viorel Munteanu – școala ieșeană.

4. Repertoriul lucrărilor contemporane din literatura muzicală europeană, interpretate de corul *Antifonia* de-a lungul timpului, este foarte amplu. Cronologic, amintim câteva dintre aceste lucrări complexe, unele cântate în primă audiție:

– *Psalmul 47* de Florent Schmidt, dirijat de Erwin List – Festivalul *Europa Cantat* în Vittoria Gasteiz, Spania (1991); *Liturgie de la vie et de la morts* de Jean Casterede și *Psaume 18* de Guy Reibel – Festivalul *Vaison la Romanine*, Franța (1992); *Nekui* de Iannis Xenakis – *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* din București, cu orchestra Radio București, dirijor Gheorghe Costin, în primă audiție națională (1992); *A Helene, Nuits și Idmen* de Iannis Xenakis – *Festivalul de Muzică Contemporană* din San Marino (1993); *Requiem* de Alois Zimmermann, cu o „scriitură infernală”, după cum amintește C. Rîpă (6p.149), o lucrare dedicată lui Esenin și Maiakovski, dirijor Zoltan Pesko, interpretată alături de corul *Konzerthaus* din Viena, corul și orchestra din Bratislava (1993); *Requiem* de G. Ligeti – Festivalul *Musiqued'aujourd'hui*, dirijor Zoltan Pesko, alături de corul și orchestra *Radio France* din Strasbourg (în 1994); *Fragende ode* de Mauricio Kagel și *In Cauda* de Franco Donatoni – Festivalul *Musiqued'aujourd'hui* (1996); *Und Gottder Herrsprach* de Francis Bart – Viena, dirijor Richard Edlinger; *Maria Magdalena* de Hartmut Windland și *Missa* de C. Rîpă – cu ocazia unor turnee în Germania, Austria, Franța, Elveția (1996); *Ioana pe rug* de Arthur Honegger – *Chaise Dieu*, Franța, alături de orchestra Națională din Lyon (1996); *Canti di Liberazione* de Luigi Dallapiccola și *Coram Requiem* de Ivan Fedele – Lyon (1996); *Cele șapte Porți ale Ierusalimului* de K Penderecki, interpretată la Cluj, alături de corul și orchestra Filarmonicii Transilvania, avându-l la pupitrul dirijoral pe însuși compozitorul (1999); *Opera Reîncarnarea dorinței* de Luis de Los Cobos Almiraz, prezentată în cadrul festivalului *Cluj-Modern* (1999); *Festive Work*, de Walter Haupt, lucrare dedicată corului *Antifonia*, scrisă cu ocazia inaugurării aeroportului din München (2000).

Dintre lucrările prestigioase românești, prezentate de *Antifonia* în primă audiție internațională, amintim: Irina Odăgescu – *Rugul pâinii*; Mihai-Mitrea Celarianu – *Weil Paul Celan*, prezentată la *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* din București, dirijor Ludovic Baciu; St. Niculescu – *Axion* pentru cor de fete și saxofon, solist Daniel Kientzy, prezentată la *Festivalul Muzicii Moderne* din București (1992); Miriam Marbé – *Requiem*, prezentată la *Festivalul Wien Modern* împreună cu formația *20 Jahrhundert* (1994). Lucrările vocal-instrumentale *Țeapa lui Dracula*, *Missa*, *Liturgia de concert*, *Oratoriul Mirabila sămânță* ale compozitorului C. Rîpă se înscriu în lista premierelor românești prezentate în recitalurile din întreaga Europă.

Din anul 2000, ansamblul și-a amplificat numărul de membri, s-a înființat o orchestră care a purtat numele *Antifonia*, astfel că repertoriul s-a îmbogățit cu lucrări de mare anvergură din literatura muzicală universală: *Carmina Burana* de C. Orff, recviemurile de G. Verdi, W.A. Mozart, Luiz de los Cobos, Andrew Lloyd Webber; *Oratoriul bizantin de Crăciun* de Paul Constantinescu; *Isus pe muntele măslinilor* de L. van Beethoven; operele *Carmende G. Bizet* și *Ifigenia în Aulida* de Chr. W. Gluck.

5. Datorită renumelui cucerit, corului i-au fost dedicate lucrări importante: *Idmen* de Iannis Xenakis, *Traverser la foret* de H. Pousseur, *Und Gottder Herrsprach* de Francis Burt, *Festive Work* de Walter Haupt, *Requiem* de Luis de los Cobos Almaraz ș.a.

6. Prin intermediul Societății Corale *Antifonia* s-a mijlocit colaborarea cu mari personalități ale muzicii contemporane, care au acceptat titlurile de *Doctor Honoris Causa* de la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca: Iannis Xenakis, Sir Yehudi Menuhin, Krzysztof Penderecki.

7. Corul *Antifonia* a reprezentat cu cinste școala românească de cânt, dirijat și de compoziție pe marile scene ale țării și Europei, având o colaborare directă cu cei mai mari compozitori din a doua jumătate a secolului XX, cum sunt: Iannis Xenakis, Henri Pousseur, Alois Zimmermann, György Ligeti, Franco Donatoni, Krzysztof Pendereczky, Ivan Fedele, Francis Burt, Mauricio Kagel, Andrew Lloyd Weber.

8. Ansamblul a cântat cu cele mai prestigioase orchestre ale timpului: filarmonicele din Varșovia, Lyon, Bratislava, Basel, orchestrele Radio France, Konzerthaus și 20 Jahrhundert din Viena, Filarmonica Transilvania, Orchestra Radio București, filarmonicile din Sibiu, Brașov, Craiova, Satu Mare.

9. *Antifonia* a colaborat cu dirijori de marcă ai vieții muzicale contemporane: Zoltan Pesco, Sir Yehudi Menuhin, Rafael Früber de Burgos, Alain Lombard, Krzysztof Pendereczky, Peter Burwik, Walter Haupt, Emil Simon, Gheorghe Costin, Petre Sbârcea, Gheorghe Dumănescu, Ludovic Bacs, Romeo Râmbuetc.

10. În 50 de ani de activitate corul a interpretat 11 lucrări în genul requiemului, liturghiei, misseipro-defunctis, ceea ce constituie un palmares bogat și interesant.

### Concluzii

Prin această succintă prezentare am dorit să subliniem importanța și unicitatea „fenomenului *Antifonia*” [6 p. 9] în peisajul muzicii corale românești, întrucât, până la momentul actual, nimeni nu a putut duce mai departe „moștenirea” lăsată de C. Rîpă și generațiile de entuziaști care au însuflit timp de o jumătate de veac un repertoriu coral atât de complex, într-o manieră profesionistă. Să sperăm că, în acest fel, vom reuși să atragem atenția asupra unei pagini de istorie a muzicii contemporane pe care corul a scris-o în cei 50 de ani de existență. Printre calitățile artistice de valoare ale *Antifoniei* și ale mentorului ei C. Ropruputem menționa: stabilirea legăturilor umane trainice și a colaborărilor solide, creșterea încrederii în forțele proprii, manifestarea pasiunii pentru cânt și a sentimentului apartenenței la o mare familie.

### Referințe bibliografice

1. POP, A. *Refugiu de păsări nocturne* [Manuscris]: partitura. Cluj-Napoca: Biblioteca ANMGD.
2. HERMAN, V. *Viersuri de dor* [Manuscris]: partitura. Cluj-Napoca: Biblioteca ANMGD.
3. XENAKIS, I. *Nuits*. Paris: Edition Salabert, 1969.
4. XENAKIS, I. *Idmen* [Manuscris]. Cluj-Napoca: Biblioteca ANMGD.
5. RÎPĂ, C. *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* [Manuscris]. Cluj-Napoca: Biblioteca ANMGD.
6. ȚIPLEA-TEMEȘ, Bianca. *Antifonia in extenso-dialog cu dirijorul Constantin Rîpă*. Cluj-Napoca: Editura Media Musica a Academiei de Muzică „Gh. Dima”, 1999.
7. *Iannis Xenakis*: [site]. [accesat 1 mai 2021]. Disponibil: <https://www.iannis-xenakis.org/idmen-a/>.



**DOUĂ PARTITURI ASCUNSE DE REGIMUL COMUNIST:  
CÂNTAREA BASARABIEI ȘI MOARTEA EROULUI  
DE PAUL CONSTANTINESCU**

**TWO SCORES HIDDEN DURING THE COMMUNIST REGIME:  
CÂNTAREA BASARABIEI AND MOARTEA EROULUI  
BY PAUL CONSTANTINESCU**

**SANDA-VALENTINA HÎRLAV-MAISTOROVICI<sup>1</sup>,**

doctor în muzică, profesor universitar,  
Universitatea Națională de Muzică din București

**VLAD-MIHAI HÎRLAV-MAISTOROVICI<sup>2</sup>,**

doctor în muzică,  
Asociația Culturală Paul Constantinescu – 2009, Ploiești

CZU 78.071.1(498)

784.5:781.61

785.11.04:781.61

*Paul Constantinescu a avut încă din tinerețe legături strânse cu muzicienii din Basarabia și Bucovina. În anul 1936, tipărea la Cernăuți, prin grija prietenilor săi Liviu Rusu și Paul Streinul, la tipografia Mitropolitului Silvestru, lucrarea Costea, pe versuri de G. Coșbuc. În același an, tot la Cernăuți, avea loc cea de-a doua audiție a Liturghiei în stil psaltic, iar în 1939 este programată în același oraș prima audiție a Simfonietai. Comunicarea de față aduce în prim-plan două lucrări compuse de Paul Constantinescu în anul 1941, când Mareșalul Ion Antonescu a decretat, prin ordinul de la 22 iunie, intrarea României în război. Animat de puternice sentimente patriotice, compozitorul scrie în câteva zile două lucrări: cantata Moartea eroului și poemul pentru orchestră Cântarea Basarabiei. Dacă, în anii comunismului, cele două lucrări s-au păstrat bine ascunse în arhivele UCMR, ele au fost redatate circuitului cultural după evenimentele din 1989. Cântarea Basarabiei a fost publicată în anul Centenarului Marii Uniri de către Editura Muzicală din România.*

**Cuvinte-cheie:** Paul Constantinescu, Basarabia, Moartea eroului, Cântarea Basarabiei, Liviu Rusu, lucrări interzise, perioada comunistă

*Paul Constantinescu had close ties with musicians from Bassarabia and Bucovina from a young age. In 1936 he published in Cernăuți the work "Costea", on lyrics by George Coșbuc, with the support of his friends Liviu Rusu and Paul Streinul, at the Mitropolitan Silvestru's Printing House. In the same year, the second performance of the "Liturghia în stil psaltic" ("Liturgy in Psaltic Style") also took place in Cernăuți, and in 1939 the first performance of the Simfonieta was held in the same city. This paper brings to the fore two works composed by Paul Constantinescu in 1941, the year when Marshal Ion Antonescu signed the June 22<sup>nd</sup> decree that marked Romania's entry into the war. Animated by strong patriotic emotions, the composer wrote, in a few days, two works: the cantata "Moartea eroului" (Death of the Hero) and the symphonic poem "Cântarea Basarabiei" (Singing to Bassarabia). If during the communist regime, the two works were kept well hidden in the archives of the Romanian Union of Composers and Musicologists, they were recovered for the cultural circuit after the events of 1989. "Cântarea Basarabiei" was published in the year of the Great Union Centenary at the Music Publishing House in Romania.*

**Keywords:** Paul Constantinescu, Bassarabia, Moartea eroului, Cântarea Basarabiei, Liviu Rusu, forbidden compositions, communist regime

### Introducere

În decursul istoriei muzicii au existat multe situații în care anumite lucrări ale celor mai mari compozitori ai noștri au suportat anatema restricțiilor ideologice și politice. Este de ajuns să ne amintim de *Poema română* a lui George Enescu, care a fost total interzisă în regimul de tristă faimă, datorită faptului

1 E-mail: sanda11955@yahoo.com

2 E-mail: vlad2685@yahoo.co.uk

că în finalul ei răsună triumfal *Imnul Regal*. La fel s-a întâmplat, timp de o jumătate de veac, cu *Uvertura Română* de Augustin Bena, deoarece în partitura ei era prelucrată tema cântecului *Deșteaptă-te, române!*

Articolul de față readuce în prim-plan două lucrări patriotice valoroase create de compozitorul Paul Constantinescu, a căror partitură a stat, în cea mai mare parte a timpului, sub semnul interdicției de a fi cântate în public.

Născut la Ploiești în anul 1909, Paul Constantinescu este considerat de muzicologia românească și universală cel mai reprezentativ compozitor al nostru, după George Enescu.

### Geneza celor două lucrări

Vom puncta în continuare câteva aspecte de ordin biografic pentru a decela geneza celor două lucrări de care ne ocupăm în demersul nostru.

Este un fapt cunoscut că, încă din anul 1935, când s-a reprezentat opera *O noapte furtunoasă*, după succesul absolut răsunător pe care aceasta l-a reperat în rândul publicului românesc, Paul Constantinescu a devenit o persoană de notorietate publică. Acest lucru i-a determinat pe reprezentanții extremei drepte să declanșeze asupra lui un adevărat tir de foc automat. Presa acestei grupări, respectiv, ziarul *Porunca vremii*, îl acuza că ar fi evreu, numindu-l „metis iudeo-bulgar” [5 p. 263], cerând, în mod expres, excluderea lui din Societatea de Radiodifuziune, unde ocupa un post modest de controlor muzical și „să fie trecut în toate cărțile negre ale organizațiilor naționaliste, spre a fi tratat după merit, când va suna ceasul marilor răfuiești” [5 p. 264]. Ba, mai mult, este somat în presă să prezinte acte doveditoare cu privire la originea sa etnică. În condiții de stres maxim, compozitorul aduce dovada că se trage din familie de creștini ortodocși.

În Arhivele Uniunii Compozitorilor există manuscrise în care el își face schema arborelui genealogic. De asemenea, am găsit în cercetările noastre diferite notificări și memorii trimise autorităților, prin care compozitorul se plângea că nu are liniște din cauza acestor delațiuni stârnite asupra sa din senin. Chiar și în această atmosferă de insecuritate și tulburare sufletească, muzicianul dă la iveală partituri de mare însemnătate, cum ar fi *Simfonieta* sau poemul coregrafic pe libretul Floriei Capsali, *Nunta în Carpați*, reprezentat timp de un an, în cadrul stagiunii Operei din Viena, cântat cu succes la Berlin, sub bagheta lui Ionel Perlea. Prezentarea certificatelor de botez ale sale și ale părinților săi domolesc atacurile legionarilor, astfel încât compozitorul este lăsat în continuare să-și vadă de obligațiile slujbei sale de consilier muzical la Radiodifuziunea Română.

Urmează o perioadă extrem de tulburătoare în istoria poporului nostru. Asemenea celor mai mulți intelectuali români, și Paul Constantinescu este supus valurilor vremii.

Ca urmare a protocolului expansionist adițional secret al Pactului Ribbentrop-Molotov din 1939 și prăbușirii aliaților occidentali, considerați ca potențiali protectori ai României, la data de 28 iunie 1940 Uniunea Sovietică transmite un ultimatum în care României i se dau 48 de ore pentru a evacua Basarabia și nordul Bucovinei, în caz contrar, URSS va declara război.

România intră în război de partea Germaniei și invadează URSS, reușind să elibereze Basarabia în vara anului 1941. În pofida poziției liderilor politici Iuliu Maniu, Brătianu și a unora dintre generali de a se opri la fostele frontiere românești și, fidel promisiunilor față de Hitler, Antonescu continuă acțiunile militare în teritoriile ucrainene și rusești.

Când în România s-a instaurat dictatura legionară, compozitorul Paul Constantinescu, în calitate de consilier al Radiodifuziunii, instituție aflată acum în mâna legionarilor, a fost pus în situația de a orchestra, potrivit obligațiilor sale de serviciu, cântecele legionarilor, printre care și cântecul *Sfântă tinerețe legionară* de Ion Mânzatu<sup>1</sup>, pe atunci, în conducerea Radioului. Acest fapt a atras după sine alte necazuri. După înăbușirea rebeliunii din ianuarie 1941, Paul Constantinescu a suportat consecințele:

1 Ion Mânzatu (1902-1986), compozitor de muzică ușoară, autorul romanțelor *Vânt de seară*, *Frumoasa mea cu ochii verzi*, dar și al cântecelor legionare *Sfântă tinerețe legionară*, *Imnul Moța-Marin*, *Imnul biruinței*. A părăsit România în 1945, pribegind în Argentina, Germania, Franța, stabilindu-se la sfârșitul vieții în Italia. A scris trei volume de memorii, dintre care ultimul se intitulează *Cum am scris cântecele legionare*, semnând sub numele NelloManzatti.

fiind considerat legionar, a fost dat afară de la Radio cu data de 1 martie și condamnat să fie trimis pe linia întâi a frontului. În urma unei audiențe la Ministrul Propagandei Naționale, Mihai Antonescu, fratele lui Ion Antonescu, compozitorul este mobilizat, fiind însă încadrat, începând cu data de 1 iunie 1941, la Secția de Cinematografie a Ministerului Propagandei, în calitate de consilier muzical. De menționat faptul că în acea perioadă Secția Cinema era în subordinea Marelui Stat Major.

Când Mareșalul Ion Antonescu a decretat, la 22 iunie 1941, *Ostași, Vă ordon treceți Prutul!*, ordin care a marcat intrarea noastră în război și declanșarea luptei românilor pentru recucerirea Basarabiei, animat de adânci sentimente patriotice, compozitorul dă la iveală în doar câteva zile două lucrări: *Moartea eroului* și *Cântarea Basarabiei*.

### Legăturile lui Paul Constantinescu cu muzicienii de peste Prut

Trebuie să remarcăm faptul că Paul Constantinescu a fost foarte atașat de Basarabia și Bucovina, având încă din tinerețe legături foarte strânse cu muzicienii de dincolo de Prut. În anul 1936 i se tipărea la Cernăuți, la Editura „Iconar”, Tipografia Mitropolitului Silvestru, prin grija prietenilor săi Liviu Rusu și Mircea Streinul, lucrarea *Costea*, pe versuri de George Coșbuc [3 pp. 40-41]. Tot în 1936, după prima audiție a *Liturghiei în stil psaltic* la Biserica Sf. Visarion din București, lucrarea este executată la Cernăuți, sub bagheta aceluiași Liviu Rusu [5 p. 58].

În anul 1939, fiind angajat la Societatea Română de Radiodifuziune, înaintează următoarea cerere directorului de atunci:

„Domnule Director,

Subsemnatul, Paul Constantinescu, având un concert simfonic de muzică românească la Cernăuți în ziua de 16 martie, vă rog să binevoiți a-mi acorda un concediu, începând cu data de 10 martie, până la 17 martie inclusiv, pentru a avea timpul necesar repetițiilor, totodată, ocupându-mă și de colectarea muzicii bucovinene pentru societatea noastră.

Cu deosebit respect, Paul Constantinescu”.

Era vorba de prezentarea în primă audiție a *Simfoniței*, terminată la 15.05.1937, distinsă cu Premiul *Anhauch* [3 pp. 82-84]<sup>1</sup>.

Având legături atât de strânse cu muzicienii basarabeni, nu este de mirare faptul că evenimentele din anii 1940-1941 au avut adânci reverberații în conștiința compozitorului. Reamintim că, în acea perioadă, Paul Constantinescu era angajat la Oficiul Național al Cinematografiei, parte integrantă din Armata Română, fiind subordonată Marelui Stat Major. Când se declanșează, la 22 iunie 1941, ofensiva contra Uniunii Sovietice, se fac filmele cu Antonescu, dintre care unele mai pot fi găsite în Arhivele Naționale de Filme, ca, de exemplu, filmul *România în lupta contra bolșevismului* (realizator – Paul Călinescu; comentariul filmului – Ion. I. Cantacuzino; speaker – Gheorghe Soare; muzica – Paul Constantinescu), premiera căruia a avut loc la 6 septembrie 1941, la Bienala de la Veneția. Iată ce aflăm din amintirile lui Paul Călinescu: „Filmul a rulat într-o sală arhiplină și a avut un succes răsunător. Finalul a fost întâmpinat și însoțit de spectatori cu ropote prelungi de aplauze, cu entuziasm, iar juriul i-a acordat unicul premiu pentru film documentar. Așadar, după premiul luat aici pentru „Țara Moșilor”, urcam pentru a doua oară pe podiumul laureaților la două ediții consecutive, devenind cel mai „încoronat” cineast român al timpului” [2 p.134].

Filmul a rulat pe parcursul anului 1942 în toate cinematografele din România, fiind însoțit de documentarele *Mândra noastră țară* și *Țara Moșilor*, muzica acestora fiind compusă tot de Paul Constantinescu.

1 Reproducem textul adresei cu nr. 223/1937 emisă de Societatea Filarmonică din Bucovina: Mult stimat domn! Cu deosebită plăcere va comunicăm hotărârea comitetului nostru, care a decis să vă decerneze premiul Anhauch în sumă de lei 20.000 pentru lucrarea dumneavoastră cu motto-ul „Ars nova” prezentată la concurs. Având intenția de a o executa, eventual, la un concert în orașul nostru, vă rugăm să ne comunicați dacă într-o asemenea situație, de care avem nevoie, ne veți face cinstea de a conduce personal orchestra în cazul reprezentării. Suma de 20.000 lei vă transmitem prin Banca Centrală București. Felicitându-vă pentru succesul obținut și contribuția la îmbogățirea literaturii noastre muzicale, vă rugăm să primiți asigurarea distinsei noastre considerațiuni.

În 1942 se realizează filmul *Războiul nostru sfânt*, film interzis și păstrat în Arhivele Naționale de Filme până în 1990. Premiera a avut loc la 29 aprilie 1942, în Sala ARO, în prezența Regelui, a Reginei Mamă Elena, participând D-na Mareșal Maria Antonescu, Dl Vicepreședinte al Consiliului de Miniștri, Mihai Antonescu, generalii Pantazi, Stoenescu, Ștefleă, Tătăranu, ambasadorii Sf. Scaun, Danemarca, Bulgaria, Spania, Germania, Japonia, Finlanda, Franța, Italia, Croația. Tot atunci s-a prezentat și poemul simfonic *Cântarea Basarabiei*.

Revenind pe scurt la biografia compozitorului, vom preciza că, după 1944, până în 1963, când a plecat la ceruri, Paul Constantinescu și-a urmat neabătut crezul componistic enunțat anterior evenimentelor din 1944. Nu a făcut compromisuri de niciun fel, iar creația lui a cunoscut succese la fel de strălucitoare în țară și în afara granițelor ei, fiind străbătută de firul roșu al geniului creator. Deși supravegheat permanent de securitate, urmărit în toate deplasările în străinătate, unde era chemat în jurii internaționale, la festivaluri și întâlniri cu cei mai mari compozitori ai timpului (i-am cercetat dosarul la CNSAS), nimic compromițător nu a putut fi găsit în viața lui, așa că, în 1962, dosarul său a fost închis. Totuși, nu este greu să bănuim că experiența de viață, dobândită în acei ani plini de neliniște, i-a măcinat insidios și sigur ființa interioară și l-a învățat să fie foarte precaut și retras. S-a stins din viață foarte devreme, în iarna anului 1963, doborât de un cancer la pancreas.

### Soarta celor două partituri, după instaurarea regimului comunist

În vremurile acelea, când toți cei care militaseră pentru recucerirea Basarabiei fuseseră urmăriți și arestați, unele creații au fost puse de comuniști la index sau, pur și simplu, distruse. În scopul salvării partiturilor, Paul Constantinescu a încredințat cele mai vulnerabile manuscrise finului său, compozitorul Ion Dumitrescu, pe atunci Președintele Uniunii Compozitorilor. Ocupând o funcție atât de importantă, acesta era mai puțin expus colimatorului activiștilor de partid. Așa se explică faptul că, abia după evenimentele din 1989, au putut fi scoase la iveală prima versiune a *Oratorului de Paști (Patimile Domnului)*, lucrarea *Moartea eroului și Cântarea Basarabiei*. Cât privește cea din urmă, compozitorul a avut însă grijă să șteargă din titlu cuvântul *Basarabiei*, înlocuindu-l cu vocabula *Cântărilor*. Lucrarea s-a păstrat în două exemplare olografe: unul existent la familia Dumitrescu, unde titlul conține ștersătura, iar celălalt, sub titlul *Cântarea Cântărilor*, l-am găsit în Arhivele Uniunii Compozitorilor, în patrimoniul căreia a intrat toată arhiva compozitorului, după moartea soției lui. Abia după 1989, partiturile au fost scoase la iveală de pianista Ilinca Dumitrescu și date spre analiză muzicologului Octavian Lazăr Cosma, care a publicat, în anul 1993, un studiu<sup>1</sup> amplu despre ele.

*Moartea eroului* conține, așa cum remarca muzicologul Octavian Lazăr Cosma, o muzică „de mare adâncime, prospectând teritoriile tensionate ale sintezei între baladă, bocet și prohod; ale eroicului, prefigurând pagini din Simfonia în Re major, oratoriile *Nașterea Domnului* și *Patimile și Învierea Domnului*, precum și din opera *Până Lesnea Rusalim*” [1 pp. 4-16]. Din păcate, necesitând un aparat instrumental amplu, orchestră, cor, soliști, asemenea oratoriilor, această lucrare de mare valoare artistică a rămas încă nepusă în scenă, așteptând să fie scoasă la lumină. Textul literar este conceput tot de Paul Constantinescu.

Cantata *Moartea eroului* debutează cu un tablou muzical care anunță cu gravitate: *În lumina zorilor, oșteanul a murit./ Rană adâncă-n pieptu-i tânăr, pe argint de zale a-nflorit;/ Codrii s-au închinat ca-n fața unui împărat./ Spada-i stă la cap de pază/ Semnul ei pe trup așează/ Cruce-albastră umbră deasă/ Spada lui i-a fost mireasă!* Corul îngână: *Trei ciobani l-au lăudat,/ Trei luceferi blânzi din sat!* Cei trei ciobani, voci grave bărbătești, amintesc versurile unui colind: *Umblă Domnul pe pământ/ Domnului leri!* Urmează dialogul între cele două soliste: Mama eroului și Moartea. Mama își plânge feciorul, declară Morții că o urăște: *O, Moarte, cum te urăsc! O, Moarte, cum să-ți plătesc?* La rândul ei, Moartea o asigură că i-a pregătit feciorului acolo, în cer, o nouă lume în care el este erou: *Eroul moartea și-a biruit/ Taina ființei și-a dezlegat.*

<sup>1</sup> Cosma, Octavian Lazăr, Restituiri: „Cântarea Basarabiei”, poem, și „Moartea eroului”, cantată, de Paul Constantinescu, în rev. Muzica, serie nouă, anul IV, nr. 4 (16), octombrie-decembrie 1993, p. 4-16.

Natura ia parte la jalea Mamei: *Plâng văile, munții îl plâng./ Lanțuri de negură pieptul îi strâng./ De paloșul dușman lovit.* Cantata se finalizează cu resemnarea Mamei, care declară: *Facă-se voia Ta, Doamne!*, iar corul rostește apoteotic *Domnul este păstorul meu*, intonând imnic versurile: *Eroul nemuritor la ceruri se înalță! Moartea eroului nu a fost niciodată prezentată publicului.*

### **Prezentarea lucrării *Cântarea Basarabiei***

Cât privește *Cântarea Basarabiei*, deși mai puțin pretențioasă în conținut ideatic muzical, terminată la 28 iunie 1941, s-a bucurat imediat de succes. A fost interpretată, sub bagheta dirijorului Ionel Geantă, de Orchestra și Corul Armatei, care a întreprins în luna noiembrie, un turneu în Banat, la Timișoara, Arad și Lugoj. La 1 mai 1942, a fost interpretată la București în Sala Cinematografului Aro, în prezența Regelui, odată cu prezentarea filmului *Războiul nostru sfânt*, a cărui muzică a fost compusă tot de Paul Constantinescu.

Ziarul „Universul Literar” din 2 august 1941 (an. I, nr. 32) publica în pagina 4 un material semnat de Romeo Alexandrescu: „Este un poem pentru orchestră la care compozitorul a lucrat în timpul din urmă, dar acest „timp din urmă” are nevoie de o explicație. A fost schițat într-o zi și o noapte și orchestrat în trei zile, dintr-o singură respirație.

E de o structură aparte, vorbind larg, și fundamental deosebită de stilul caracteristic al autorului [...]. Construcția ei e ingenioasă și plină de tâlc. O blândă și evocatoare melodie populară o deschide. O tristețe se mărturisește în unduirile sunetelor. Și, deodată, ca un vis blând și cutremurător se strecoară, reptilian, în schimonosiri binevenite ca să exprime tot substratul și tot simbolul, Internaționala a III-a. E slută și rânjitoare, dar viața curată și credincioasă a românului cotropit nu se tulbură. Basarabia își trăiește mai departe, în restriște și mahnire, dar în dârză hotărâre, viața sufletului ei românesc.

Dar, de undeva, ca un tunet depărtat, răzbate un ecou din Imnul Regal Român.

Se întoarce mai prelung, mai puternic. Cucerește, rând pe rând, toate vocile. Izbucnește, în sfârșit, în iureș triumfător, în Wagneriană măreție, potopind falduri biruitoare de armonii, spărgând valuri sărbătorești de muzică și jubilarie dezrobitoare” [5 pp. 42-43].

Deducem din această relatare că Poemul *Cântarea Basarabiei* are un puternic caracter descriptiv. Din punct de vedere al scriiturii și stilului, avem de-a face cu o muzică menită să înflăcăreze sufletele ascultătorilor și, chiar dacă lucrarea nu este ca realizare componistică la nivelul nestematelor lăsate posterității de autor, ea răspundea, la acel moment, cerințelor evenimentelor istorice respective. Pe parcursul derulării discursului sonor, ascultătorul recunoaște temele cântecelor mobilizatoare foarte cunoscute, prelucrate în așa fel încât ele să descrie pictural, ca într-o frescă, istoria zburciată a Basarabiei. Lucrarea debutează cu o temă modală, amintind de cântecele de leagăn ale femeilor de la țară. În secțiunea *Andantino* ni se deschide în fața ochilor peisajul plaiurilor Basarabiei, ținut liniștit, cu oameni pașnici și blânzi. Pe acest fond pitoresc, amintind parcă de tablourile lui Grigorescu, în secțiunea *Allegro agitato*, apare, ca din neant, la trompete, tema *Internaționalei*, prevestind nenorocirile care vor veni. Pe parcursul discursului sonor tema crește amenințător, dominând fondul sonor liniștit. În paranteză fie spus, Paul Constantinescu este emblematic în ceea ce privește exprimarea muzicală a categoriei estetice a grotescului. Să ne amintim de fragmentul din *Noaptea furtunoasă*, devenit semnal sonor la Radio Europa Liberă: „Niște scârța-scârța pe hârtie”.

Dar discursul sonor își schimbă tendința: devine agitat, căpătând accente dramatice. Muzica sugerează panica, spaima, degringolada indusă de ocupația sovietică. Simțim, în această parte, lupta înclătă, fără sorți de izbândă. Tema *Internaționalei* se amplifică, se umflă în pene, triumfă obraznic peste suferința poporului în secțiunea *Furioso-pesante*. Urmează secțiunea *Marcia funebre*, sugerând suferințele poporului sub ocupația sovietică: mizerie, teroare, deportări, arestări. Pe fondul acestei muzici tânguitoare răsare, ca un semnal, ca un îndemn plin de speranță, motivul cântecului *Deșteaptă-te, române!* (*Pesante energico*) și muzica devine alertă, optimistă, în secțiunea *Allegro animato*, în care apare corul bărbătesc, intonând apoteotic cântecul lui Ciprian Porumbescu, *Pe-al nostru steag e scris Unire*, finalul răsunând triumfător: *Vom fi, vom fi învingători!*

Reamintim aici că această lucrare s-a bucurat de popularitate. A fost prezentată pentru prima dată în fața Majestății Sale Carol a II-lea, odată cu filmul *Războiul nostru sfânt*. Mai găsim informații despre ea în volumul de amintiri al lui Viorel Domenico, atunci când se referă la *Concertul Simfonic al Armatei*, un cine-reportaj al spectacolului oferit de Corul și Orchestra Simfonică ale Armatei, în 10 mai 1942 [2 p. 181]. Dintre piesele prezentate menționăm: C. Porumbescu – *Baladă pentru vioară și orchestră* și *Altarul Mănăstirii Putna*; Paul Constantinescu – *Cântarea Basarabiei*; K.M. von Weber – *Uvertura Oberon*; L.van Beethoven – *Luptătorii și Marșul lui Iancu* drept fundal sonor pentru film. Filmul s-a bucurat de un mare succes.

### Concluzii

În concertul dedicat Centenarului nașterii compozitorului, la 6 iunie 2009, Orchestra Filarmonicii „Paul Constantinescu” din Ploiești, sub bagheta dirijorului Ovidiu Bălan, a deschis seara închinată patronului său spiritual cu opusul *Cantata Basarabiei*, care a răsunat însuflețitor după 68 de ani, timp în care a stat cuminte, ascunsă într-un sertar, partitura corală fiind intonată de partida de suflători, în lipsa unui cor bărbătesc, care să susțină acest moment al lucrării.

### Referințe bibliografice

1. COSMA, O.L. Restituiri: „Cântarea Basarabiei”, poem și „Moartea eroului”, cantată de Paul Constantinescu. In: *Muzica*. 1993, nr. 4 (16), pp. 4–20.
2. DOMENICO, V. *Istoria secretă a filmului românesc, 1940–1950*. București: Editura Militară, 1996. ISBN 973- 32-0443-9.
3. HÎRLAV-MAISTOROVICI, S. *Creația componistică a lui Paul Constantinescu: Catalog cronologic*. București: Editura Muzicală, 2015. ISBN 978-973-707656-30-3.
4. HÎRLAV-MAISTOROVICI, S. *Paul Constantinescu, necunoscut*. București: Editura Muzicală, 2013. ISBN 978-973-42-0783-1.
5. CONSTANTINESCU, P. *Despre „poezia” muzicii*. Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii de S. HÎRLAV-MAISTOROVICI. Ploiești: Premier, 2004. ISBN 973-8451-69-8.

## LABORATORUL DE FOLCLOR AL ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE: REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ȘTIINȚIFICO-DIDACTICE

### THE FOLKLORE LABORATORY OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATER AND FINE ARTS: PERSPECTIVES AND SCIENTIFIC-DIDACTIC ACHIEVEMENTS

NICOLAE SLABARI<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 781.7:061.62(478)

Articolul prezentat se referă la activitatea Laboratorului de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, fiind realizată o retrospectivă de existență a acestuia și perspectivele sale științifico-didactice. Se cunoaște că laboratorul are o istorie reflectată în câteva etape de funcționare, astăzi fiind cunoscut ca Laboratorul de folclor cu cel mai mare număr de înregistrări din Republica Moldova. Patrimoniul cultural imaterial pe care îl deține acesta constituie peste 16 mii de creații, stocate pe 1696 benzi magnetice și fișiere audio în format digital, reprezentative pentru diverse etnii conlocuitoare din Republica Moldova. Indiscutabil, perspectivele științifico-didactice ale acestuia constituie un teren imens de cercetare, fiecare temă așteptându-și cercetătorul. În ultimii ani au fost întreprinse mai multe acțiuni de remaniere, laboratorul fiind implicat în activități naționale și internaționale.

**Cuvinte-cheie:** AMTAP, folclor muzical, Laborator de folclor, istorie, teze, proiecte, articole

1 E-mail: nicolaeslabari@gmail.com

*The present article refers to the activity of the Folklore Laboratory of the Academy of Music, Theater and Fine Arts, being made a retrospective of its existence and its scientific-didactic perspectives. It is known that the laboratory has a history reflected in several stages of operation, nowadays it is known as the Folklore Laboratory with the largest number of records in the Republic of Moldova. Its intangible cultural heritage consists of over 16 thousand creations, stored on 1696 magnetic tapes and audio files in digital format, representative of various cohabiting ethnic groups in the Republic of Moldova. Undoubtedly, its scientific-didactic perspectives constitute a huge field of research, each subject waiting for its researcher. In recent years, several remodelling actions have been undertaken, the laboratory is involved in national and international activities*

**Keywords:** AMTAP, musical folklore, folklore laboratory, history, theses, projects, articles

## Introducere

Activitatea Laboratorului de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a început în anul 1945, odată cu înființarea Cabinetului de folclor al Conservatorului Moldovenesc de Stat din Chișinău (actualmente AMTAP). Acest laborator a cunoscut câteva etape de funcționare (anii 1945-1956, 1964-1994, 1994-2021), trecând prin numeroase transformări, astăzi fiind cunoscut ca Laboratorul de folclor cu cel mai mare număr de înregistrări de elemente ale patrimoniului muzical intangibil din Republica Moldova.

## Laboratorul de folclor al AMTAP: aspecte diacronice

Se știe că, până la ultima expediție folclorică (organizată oficial) înregistrată în registrul nr.8, patrimoniul cultural imaterial al laboratorului constituie un număr de peste 16 mii de creații, stocate pe 1696 benzi magnetice, reprezentative pentru diverse etnii conlocuitoare din Republica Moldova, colectate în perioada anilor anii 1964-1994. Astfel, în perioada incipientă, anii 1945-1956, se cunoaște că fondul constituia circa 2.000 creații transcrise la auz de colaboratorii acestuia (laboratorul nu dispunea de aparataj de înregistrare) [1 p. 9]. În această perioadă au activat personalități marcante precum: G. Ciaicovschi-Mereșanu (1919-1999), muzicolog, folclorist, primul laborant al Cabinetului de folclor; B. Cotlearov (1913-1982), compozitor, muzicolog; S. Lobel (1910-1981), compozitor; N. Chiosa (1924-1998), cântăreț, folclorist; O. Tarasenco (1906-1994), pianist, compozitor, muzicolog; Gh. Borș (1898-1984), cântăreț, compozitor, profesor [1 p. 9].

Rodul muncii membrilor laboratorului nu a întârziat să vină, materialele au fost accesibile publicului larg în bibliotecile din republică, fiind editate colecții de folclor precum: *Cântece* (alcătuită și redactată de I. Balan, B. Istru, G. Meniuc, D. Gherșfeld și L. Gurov), *Cântece populare moldovenești* (redactată de E. Lebedeva, cercetătoare de la Conservatorul din Moscova, care, între anii 1923-1935, a realizat expediții în Basarabia, înregistrând circa 300 de creații folclorice).

În 1956, printr-un ordin al Ministerului Culturii și al Consiliului Miniștrilor de atunci, Cabinetul de folclor al Conservatorului Moldovenesc de Stat din Chișinău a fost desființat și, inițial, trebuia să fie trecut în posesia Institutului de Istorie, Limbă și Literatură al Academiei de Științe, însă, în realitate, a ajuns la Arhiva Centrului Republican de Creație Populară (actualmente Centrul Național de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial) și, pe parcursul a circa șase ani (1957-1964), cabinetul nu a mai activat [1 p.10].

O altă etapă de activitate a laboratorului, după cum am menționat mai sus, începe în anul 1964, fiind reluate investigațiile de teren cu aparataj de înregistrare. A fost o perioadă importantă (circa trei decenii), în care, în laborator a fost acumulat un număr impunător de înregistrări de teren, fiind implicați numeroși profesori, studenți, compozitori, muzicologi și instrumentiști: Iu. Țibulschi (n. 1933), compozitoare; S. Stoianov (1934-1997), muzicolog; I. Macovei (1947-2011), compozitor; E. Doga (n. 1937), compozitor; F. Biriucov (1940-2015), muzicolog; O. Negruță (n. 1935), compozitor; G. Ciaicovschi-Mereșanu (1919-1999), muzicolog, folclorist; I. Mironenko, etnomuzicolog, profesor; A. Tamazlăcaru, etnomuzicolog; C. Rusnac (n. 1948), muzicolog, compozitor; V. Panico, jurnalist, scriitor, poet, folclorist; D. Gagauz, compozitor, profesor; A. Raevschi, folclorist, profesor de limba română;

Svetlana Badrajan (n. 1962), muzicolog, profesor, compozitor; D. Bunea, etnomuzicolog, profesor; V. Botnaru (n. 1961), instrumentist, profesor etc. [1 p. 10].

Cele mai cunoscute colecții de folclor editate în această perioadă au fost: *Doine, cântece, jocuri* (1972), *Leru-i ler* (1986), *Romanțe și cântece de lume* semnate de G. Ciaicovschi-Mereșanu; *Trandafir bătut la poartă* (1980) semnată de A. Tamazlăcaru; *Ca la noi în sat* (1981), *Cucușor cu pană sură* (1988) semnate de C. Rusnac; *Busuioc floare cătată* semnată de E. Florea (1982); Și cânt codrului cu drag (1987) semnată de I. Mironenko [1 p.11].

Printre materialele imprimare și conservate de o valoare incontestabilă găsim creații executate de interpreți vocali și instrumentiști, rapsozi populari renumiți, printre care putem menționa: P. Murga din s. Slobodca, r. Orhei (a.n. indicat 1866), Gh. Bobeicodin s. Mileștii Mici, r. Ialoveni (a.n. indicat 1930), Gh. Duminiță din s. Grășienii Vechi, r. Ungheni (a.n. indicat 1909), Gh. Angheluș din s. Trebisăuți, r. Briceni (a.n. indicat 1910), S. Nenițădin s. Vărativ, r. Râșcani (a.n. indicat 1934) – vioară; V. Cioclea din s. Trebisăuți, r. Briceni (a.n. indicat 1888) – fluier; V. Bejan din s. Vărativ, r. Râșcani (a.n. indicat 1920) – trompetă; V. Grosudin s. Lozova, r. Călărași (a.n. indicat 1890), E. Boghiceanudin raionul Hâncești (a.n. indicat 1873), E. Anastasiu – voce etc. De asemenea, fondul artistic al laboratorului conține înregistrări ale mai multor grupuri instrumentale, vocal-instrumentale și vocale (coruri) la diverse manifestări culturale, ediții ale festivalurilor, examene de stat etc. organizate în acea perioadă, precum și creații reprezentative din repertoriul unor orchestre (de exemplu, orchestra *Folclor* (1969) și interpreții I. Bratu, D. Blajinu – vioară) [2 p. 28]. Un rol esențial în cursul de dezvoltare a laboratorului a fost înființarea Catedrei folclor în aceeași perioadă (1968-1998) la Conservatorul Moldovenesc de Stat din Chișinău (actualmente AMTAP), managerul acesteia fiind G. Ciaicovschi-Mereșanu. Vom menționa că, deși cabinetul a avut o activitate periodică, fiind închis și redeschis de mai multe ori, anume aici a început procesul de cercetare și valorificare a materialelor. Pe lângă studiile efectuate de cercetători, au fost implicați și studenții în cadrul programului didactic universitar, în activități teoretice și practice la ore, organizarea de expediții folclorice, lucrări de diplomă etc. [1 p.11].

Astfel, în această perioadă au fost realizate primele cercetări (fiind consultate și materialele din laborator), care au contribuit la publicarea unor studii incipiente pentru etnomuzicologia din Republica Moldova, printre care găsim lucrările semnate de P. Stoianov: *Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма, Ритмика молдавской дойны, Вопросы формирования лада в молдавской народной песне* [2 p. 13]; culegerile alcătuite de E. Junghietu și P. Stoianov: *500 melodii de jocuri din Moldova, Cântece și melodii de jocuri populare moldovenești, Folclor muzical din Moldova* [3 p. 19]; culegerea semnată de B. Kotlearov: *О скрипичной культуре Молдавии și Молдавские лютары и их искусство* [2 p. 13]; culegerea semnată de E. Florea: *Музыка народных танцев Молдавии*; culegerea semnată de L. Axionova: *Cântecul popular moldovenesc* [4]; articole semnate de muzicologul S. Țircupova: *О принципах систематизации жанров молдавского песенного фольклора, О строении жанровой системы молдавского песенного фольклора* etc. [2 p. 46].

Se știe că în anii '90 Republica Moldova este recunoscută ca stat independent și sistemul de învățământ, dar și societatea, se confruntă cu un șir de reforme sociale și politice, influențând atât domeniul cultural cât și cel științific.

Deși, în 1994 a fost efectuată ultima expediție folclorică, fondul laboratorului a fost completat sporadic cu materiale audio, însă, în această etapă de activitate, s-a amplificat interesul pentru domeniul de cercetare al fondului. Astfel, în baza materialelor din Laboratorul de folclor, în 1999, Svetlana Badrajan susține teza de doctor în muzicologie, eliberată de Universitatea de Muzică din București (în baza Ordinului Ministerului Educației Naționale Nr. 4703 din 14.10.1999), iar în 2003 același titlu este conferit cercetătorului D. Bunea la Universitatea de Stat a Artelor din Chișinău (actualmente AMTAP).



### **Aportul Laboratorului de folclor în procesul didactic al AMTAP**

Un rol esențial în cercetarea materialelor laboratorului (cabinetului) l-a avut acreditarea Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice în iulie 2006, care acoperă toate domeniile de învățământ artistic universitar și postuniversitar, iar în iulie 2009 și în anul 2014 a obținut certificatul de acreditare științifică. Astfel, tot mai mult se amplifică interesul pentru cercetare la Catedra muzicologie și compoziție, precum și la catedrele canto popular și instrumente populare, studenții fiind antrenați în cercetări de studiu (la folclor) bazate, în mare parte, pe materialele fondului, sunt susținute examene (de stat), teze de licență, teze de magistrat și doctorat etc. Din păcate, nu a existat o evidență a lucrărilor realizate în cadrul programului de studii universitare și post-universitare, fiind păstrate și accesibile doar tezele din ultimii ani.

Pe parcursul ultimului deceniu, în Laboratorul de folclor al AMTAP au fost întreprinse mai multe măsuri de remaniere a acestuia, fiind necesară stabilirea unui plan strategic la nivel intern (în cadrul AMTAP) și extern (național și internațional, cu participarea membrilor laboratorului la diverse manifestări culturale și științifice).

Pe plan intern, în Laboratorul de folclor sunt gestionate materiale și informații, care servesc drept suport cadrelor didactice în procesul educațional al AMTAP, dar și studenților, la diferite discipline: *Folclor muzical*, *Practica de descifrări folclorice*, *Istoria artei interpretative*, *Practica auditivă*, *Ritualuri populare*. Un aspect separat îl constituie lucrul cu materialele audio ale *Arhivei de folclor*, de care dispune laboratorul, care oferă un teren imens pentru studii și cercetări. Urmare celor notate supra, printre cele mai importante realizări menționăm: *Registrul digital al Arhivei de folclor* (5 volume), monografii, teze de doctorat, masterat, licență, de curs, de asemenea, numeroase articole editate în culegeri de articole științifice și științifico-didactice, naționale și internaționale organizate în Republica Moldova și peste hotarele acesteia etc.

### **Impactul Laboratorului de folclor al AMTAP în procesul didactic și cel de cercetare în actualitate**

Făcând o retrospectivă de activitate a laboratorului din ultima perioadă (1994-2021), putem remarca un șir de realizări și perspective pe care le vom evidenția în continuare. Astfel, au fost realizate:

Monografii: Svetlana Badrajan – *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia* (2002); N. Slabari – *Folclor muzical din nordul Republicii Moldova. Repertoriul violonistic* (2018).

Teze de doctorat: Svetlana Badrajan – *Cântecul miresei din zona Basarabiei* (București, 1999); D. Bunea – *Colinda din Basarabia: structura și tipologia muzicală* (Chișinău, 2003); E. Tonu – *Particularitățile funcționale și structurale ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova* (Chișinău, 2016); Slabari N. – *Repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova* (Chișinău, 2016); V. Drăgoi – *Cântecul propriu-zis din valea Nistrului* (urmează a fi susținută); V. Grib – *Ornamentica în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice: particularități interpretative* (urmează a fi susținută).

Articole editate în culegeri științifice și științifico-didactice naționale și internaționale: G. Ciacovschi-Mereșanu – *Unele reflecții referitoare la geneza colindei la români și alte popoare*; Svetlana Badrajan – *Procese actuale ale funcționalității cântecului miresei în nunta basarabeană, Nunta în cadrul ciclului vieții, Unele probleme în studierea folclorului muzical nupțial din Basarabia* [6, 7, 8, 9, 10]; D. Bunea – *Tipologia melodică a colindei, Aspecte ale corelației giusto-silabicului cu alte sisteme ritmice în melodia colindei, Rolul cezurii în arhitectonica colindei, Colinda în colecția de folclor „Leru-i ler” de G. Ciacovschi-Mereșanu, Despre corelații funcțional-semantice și structural-muzicale în contextul tratării colindei ca act de comunicare* [11, 12, 13]; E. Sârghi (Tonu) – *Particularitățile ritmice ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova* [15]; N. Slabari – *Muzica de joc în repertoriul lăutarilor violoniști din zona de nord a Republicii Moldova* [2]; V. Botnaru – *Studierea și interpretarea muzicii tradiționale în baza cercetării fonogramelor, expedițiilor folclorice* [14]; V. Grib – *Reflecții asupra fenomenului ornamental în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice* [15].

Teze de magistrat: Ciubotaru V. – *Doina vocală: particularități genuistice și de interpretare* (2007).

Teze de licență: Slabari N. – *Muzica tradițională pentru vioară din zona de nord a Moldovei* (2007); I. Miță– *Unele aspecte de interpretare ale doinei vocale moldovenești – gen reprezentativ al folclorului românesc* (2011); D. Vieru – *Cântecul de cătănie: specie a liricii populare* (2012).

Teze de curs realizate de studenții Catedrei muzicologie și compoziție: D. Ceban– *Viața muzicală a unui sat: pe urmele investigațiilor folclorice în satul Văratic, raionul Râșcani* (2013); N. Pânzaru – *Doina vocală în colecții de folclor* (2014); M. Langa – *Bocetul: între sacru și profan* (2015); D. Corcodel – *Melodia dansului Banu Mărăcine în proiecție diacronică* (2015); E. Miaun – *Rolul muzicii în cadrul obiceiurilor cu măști din perioada de iarnă* (2017); L. Croitoru – *Aspecte morfologice ale unor specii folclorice din Țigănești, Strășeni* (2018); *Materialele investigațiilor de teren realizate în s. Horești, Anenii Noi (Ialoveni) din Arhiva de folclor a AMTAP.*

Pe plan extern au fost întreprinse mai multe acțiuni de implicare în activități naționale și internaționale, prin aplicarea la mai multe proiecte în cadrul concursurilor organizate de Ambasada SUA în Republica Moldova, AȘM, UNESCO, dar și în cadrul Ministerului Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova. Ca rezultat al eforturilor depuse, Laboratorul de folclor și membrii acestuia au fost implicați direct sau indirect/parțial în numeroase activități: proiectul științific „Conferința internațională *Folclor și post-folclor în contemporaneitate*”, AMTAP (2014-2015); proiectul științific „Conferința internațională *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului*”, organizată în cadrul manifestărilor de aniversare a 75 de ani de învățământ artistic superior în Republica Moldova, AMTAP (2015); proiectul științific „*Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creația componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare – 15.817.06.08A*”, AMTAP & AȘM (2015-2019), în cadrul căruia a fost organizată și Conferința științifică *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creația componistică) în contemporaneitate*, AMTAP (2015-2019) etc. [1].

## Concluzii

Vom menționa că Laboratorul de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și-a justificat existența pe parcursul a peste 75 ani prin realizarea a numeroase studii practice și teoretice. Indiscutabil, fondul de înregistrări, pe care îl posedă laboratorul și care a fost colectat pe parcursul a câteva decenii, constituie un tezaur/o valoare cu notă de unicat nu numai în Republica Moldova, ci și pe întreg mapamondul. În cadrul laboratorului s-au dezvoltat și format (și continuă să se dezvolte) specialiști profesioniști care reprezintă astăzi domeniul etnomuzicologiei moderne din Republica Moldova, iar realizările acestora contribuie în mod esențial la cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural intangibil. Perspectivele științifico-didactice ale Laboratorului de folclor constituie un teren imens de cercetare, fiecare temă așteptându-și cercetătorul său.

## Referințe bibliografice

1. BADRAJAN, S. Din istoria Arhivei de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. In: BU-NEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău*. Vol. 1. Chișinău: Valinex, 2018, pp. 9–11. ISBN 978-9975-68-351-7. ISBN 978-9975-68-352-4.
2. SLABARI, N. *Folclor muzical din nordul Republicii Moldova: repertoriul violonistic*. Chișinău: Epigraf, 2018. ISBN 978-9975-60-305-8. ISBN 979-0-3480-0359-7.
3. JUNGHIETU, E., STOIANOV, P. *Cântece și melodii de jocuri populare moldovenești*. Chișinău: Știința, 1975.
4. AXIONOVA, L. *Cântecul popular moldovenesc*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958.
5. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. Unele reflecții referitoare la geneza colindei la români și alte popoare. In: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, pp.127–131. ISBN 9975-9533-0-1.
6. BADRAJAN, S. Aspecte ale funcționalității bocetului. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2005: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP*, 22 apr. 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005 [i. e. 2007], pp. 216–220. ISBN 978-9975-9501-1-4.
7. BADRAJAN, S. *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia: Cântecul miresei*. Chișinău: Epigraf, 2002. ISBN 9975-903-53-3.
8. BADRAJAN, S. Nunta în cadrul ciclului vieții In: *Cultura populară și contemporaneitatea*. Chișinău: Tipografia centrală, 2001, pp. 22–34.

9. BADRAJAN, S. Procesele actuale ale funcționalității cântecului miresei în nunta basarabeană In: *Revistă de etnografie, științele naturii și muzeologie: buletin științific*. 2005, nr. 3(16), pp. 242–247. ISSN 1857-0054.
10. BADRAJAN, S. Unele probleme în studierea folclorului muzical nupțial din Basarabia. In: *Centenar Constantin Brăiloiu*. București: Editura Muzicală, 1994, pp. 242–246.
11. BUNEA, D. Rolul cezurii în arhitectonica colindei. In: *Pagini de muzicologie*. Univ. de Stat a Artelor din Rep. Moldova. Chișinău, 2001, pp. 76–79. ISBN 9975-9680-1-5.
12. BUNEA, D. Tipologia melodică a colindei In: *Pagini de muzicologie*. Univ. de Stat a Artelor din Rep. Moldova. Chișinău, 2001, pp. 60–67. ISBN 9975-9680-1-5.
13. BUNEA, D. Despre corelația funcțional-semantice și structural-muzicale în contextul tratării colindei ca act de comunicare. In: *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice, 2005*. Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 apr. 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005 [i. e. 2007], pp. 210–216. ISBN 978-9975-9501-1-4.
14. BOTNARU, V. Studierea și interpretarea muzicii tradiționale în baza cercetării fonogramelor, expedițiilor folclorice. In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*: conf. intern., 11–12 dec. 2014: rez. lucrărilor. Chișinău: AMTAP, 2014, p. 14. ISBN 978-9975-9617-3-8.
15. Etnomuzicologie. In: *Publicații muzicologice ale profesorilor Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice: (1946–2016)*: bibliografie. Chișinău: AMTAP, 2020, pp. 123–154. ISBN 978-9975-3453-0-9.

## ПАРЦИАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ СТРУКТУРНАЯ ОСНОВА ТАЛАНТА АРТИСТА МЮЗИКЛА

### PARTIAL ABILITIES AS A SPECIFIC STRUCTURAL BASIS FOR THE TALENT OF A MUSICAL ARTIST

### ABILITĂȚI PARȚIALE CA BAZĂ STRUCTURALĂ SPECIFICĂ A TALENTULUI ARTISTULUI MUZICIAN

**ОЛЬГА ОГАНЕЗОВА-ГРИГОРЕНКО<sup>1</sup>,**

доктор искусствоведения, профессор,

Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой

CZU 792.54.028.3

*Уникальность коммуникативной системы мюзикла, как особого жанра музыкального театра, определяет творческий алгоритм артиста мюзикла – весьма сложное принципиально комплексное явление, представляющее собой триединство вокально-музыкального, пластического и актерского элементов мастерства, в рамках которого осуществляется имманентный творческий процесс. Главной профессиональной характеристикой творческого алгоритма артиста мюзикла становится музыкально-интонационная феноменология «рождения» трех художественных языков мюзикла – вокально-музыкального, пластического и актерского.*

*Наличие парциальных способностей является определяющим в выборе артистом профессиональной жанровой специализации.*

*Парциальное триединство художественных языков мюзикла способно проявиться профессионально только на основе музыкальности таланта артиста. Все три проявления художественного языка мюзикла питаются первичной чувственной информацией из музыкального материала, воспринимают информацию музыкальным впечатлением и реализуют в звуке, пластике, актерской игре.*

*Парциальность таланта артиста мюзикла определяется природным синтезом актерских, вокально-музыкальных и пластических способностей; проявляется в профессиональном алгоритме артиста мюзикла и реализуется в имманентном творческом процессе, базовым импульсом которого является музыкальное впечатление.*

**Ключевые слова:** артист мюзикла, музыкальность таланта, парциальные способности, профессиональный алгоритм

<sup>1</sup> E-mail: oganezova5olga@gmail.com

*Unicitatea sistemului comunicativ al muzicii, ca gen special al teatrului muzical, determină algoritmul creativ al artistului muzician – fenomen foarte complex și principial, care reprezintă trinitatea celor trei elemente muzical-artistice – vocal-instrumental, plastic și actoricesc, prin intermediul cărora se realizează procesul creativ imanent. Trăsătura caracteristică profesională a algoritmului artistului muzician constă în fenomenologia „nașterii” celor trei limbaje artistice ale muzicii: vocal-instrumental, plastic și actoricesc.*

*Prezența abilităților parțiale este decisivă în alegerea specializării de gen profesional al unui artist.*

*Trinitatea parțială a limbajelor artistice ale unei opere muzicale se poate manifesta profesional numai pe baza talentului muzical al artistului. Toate cele trei manifestări ale limbajului artistic al muzicianului se alimentează din informația senzorială primară a materialului muzical, percepând informația din punct de vedere al impresiei muzicale și implementând-o în sunet, plasticitate și în jocul actoricesc.*

*Parțialitatea talentului unui artist muzician este determinată de sinteza naturală a abilităților actoricești, vocal-interpretative și plastice ce se manifestă prin algoritmul profesional al artistului muzician și se realizează în procesul creativ imanent, al cărui impuls de bază este senzația muzicală.*

**Cuvinte-cheie:** artist muzician, muzicalitatea talentului, abilități parțiale, algoritm profesional

*The uniqueness of the communicative system of the musical, as a special genre of the musical theater, determines the creative algorithm of the musical artist - a very complicated fundamentally complex phenomenon, which is a trinity of vocal-musical, plastic and acting elements of skill, within which the immanent creative process is carried out. The main professional characteristic of the musical artist's creative algorithm is the musical-intonational phenomenology of the „birth” of the three artistic languages of the musical - vocal-musical, plastic and acting.*

*The presence of partial abilities is a determining factor in the artist's choice of professional genre specialization.*

*The partial trinity of the artistic languages of the musical can manifest itself professionally only on the basis of the artist's musical talent. All the three manifestations of the artistic language of the musical feed on the primary sensory information from the musical material, perceive the information as a musical impression and realize it in sound, plasticity, and acting.*

*The partiality of the musical artist's talent is determined by the natural synthesis of the acting, vocal-musical and plastic abilities; manifests itself in the professional algorithm of the musical artist and is realized in the immanent creative process, the basic impulse of which is the musical impression.*

**Keywords:** musical artist, musicality of talent, partial abilities, professional algorithm

## Введение

За последние несколько десятилетий мюзикл значительно укрепил свои позиции среди театральных жанров и стал одним из показательных явлений современного музыкального искусства.

Кроме мюзикла, ни один музыкально-сценический жанр не имеет такого «говорящего» названия, даже в лексическом значении информирующего о своих имманентно-музыкальных качествах: главную художественную идею мюзикла определяет музыка, также музыка является главным средством коммуникативного общения артиста и зрителя. Особо, акцентируем внимание на том, что именно музыка определяет специфику и феноменологию имманентного творческого процесса артиста в этом жанре.

Особенности восприятия музыкально-драматургической партитуры определяют артиста мюзикла, как своеобразный актерский феномен, приоритетным дарованием, которого является музыкальный талант, обуславливающий не только исполнительскую специфику работы в жанре, но, прежде всего, качество восприятия артистом мюзикла окружающего мира: выходясь в синергетических терминах – специфическое музыкально-интонационное взаимодействие системы и окружающего мира. В этом смысле, профессионализм артиста мюзикла представляет собой весьма сложное явление, прежде всего – из-за своей принципиальной комплексности: триединства вокально-музыкального, пластического и актерского элементов мастерства, в рамках которого осуществляется имманентный творческий процесс. Показательным является «первоисточник» процесса – музыкальное восприятие информации и музыкально-интонационный алгоритм ее переработки психофизическим аппаратом артиста. В отличие от других музыкально-сценических жанров (оперы, где музыкальный талант реализуется только в пении; балета – где музыкальность проявляется исключительно пластическим

способом; драмы – где музыка выступает как вспомогательный способ создания атмосферы спектакля), в мюзикле музыка проявляет себя как цементирующий фактор и главная идея художественного произведения; определяет специфику восприятия артистом авторского текста и «программирует» феноменологию художественного высказывания артиста на сцене. Музыкальность, как основа «языков» мюзикла, обуславливает структуру таланта артиста мюзикла, где интонационный модус является базовым, определяющим. Иными словами, артист мюзикла – это артист, творческая природа которого предусматривает музыкальность имманентного процесса; главной профессиональной характеристикой становится музыкально-интонационная феноменология «рождения» трех художественных языков мюзикла – вокально-музыкального, пластического и актерского.

### **Парциальность, как основа таланта артиста мюзикла**

Тема способностей, как характеристик личности очень разнообразна в трактовках. Нас интересуют способности, определяющие успешность в данном виде деятельности, поэтому приводим определение способностей в трактовке А.Г. Ковалева и В.Н. Мясищева, которое, на наш взгляд, наиболее точно указывает ракурс, необходимый нашему исследованию: «Способности – это выражение соответствия между требованиями деятельности и комплексом свойств человека, обеспечивающих высокую продуктивность и рост, который проявляется в быстром овладении своей деятельностью» [1 с. 155-160].

Творческий аппарат артиста мюзикла настроен на триединую художественную природу высказывания, присущую жанру. Таланты артиста мюзикла, данные природой, совпадают с этим видом театрально-сценической музыкальной деятельности и затребованы именно этим видом деятельности. Познавание, обретение, усвоение навыков профессионального характера, весь процесс профессионализации и профессиональной деятельности для артиста мюзикла будет гармоничным, перспективным и успешным, если он будет реализовываться именно в этом сегменте всей палитры театральных жанров. То есть, развитие и профессиональная творческая деятельность артиста мюзикла возможна только в случае, если он имеет определенный комплекс природных талантов, обусловленный жанром мюзикла – органичное единство выражения мыслей и чувств, в трех аспектах: вокально-музыкальном, актерском, пластическом. Принципиально, что триединый художественный язык – это не просто обретенные и отшлифованные профессиональные умения, это природная, первичная биологическая характеристика восприятия и обработки чувственной информации, присущая данной живой системе – парциальные способности.

Важные качества дарования и саму индивидуальность психологи рассматривают с позиции феномена парциальности. Впервые, этой проблемы коснулся Б.М. Теплов, рассматривая идею различения общих и частных типологических параметров: «При изучении типов высшей нервной деятельности человека нельзя забывать о том, что наряду с общими типологическими свойствами, характеризующими нервную систему в целом, существуют парциальные, частные типологические свойства...» [2 с. 9-12]. Ученый считал, что общие типологические свойства определяют темперамент человека, а частные свойства важны при изучении специальных способностей [2].

М.П. Блинова предлагает говорить о гено- и фенотипах высшей нервной деятельности в трех аспектах – общем, специальном, парциальном:

- общий аспект – устойчивые свойства нервных процессов, общие у человека и животных;
- специальный аспект – специфические особенности нейродинамики именно человека;
- парциальный аспект – выяснение причин различия в нервной деятельности представителей общей и специальной групп [3].

Таким образом, опираясь на концепцию М.П. Блиновой о трех аспектах высшей нервной деятельности, логично допустить, что задатки специфического триединого способа сценической выразительности в мюзикле, состоящего из актерского, вокально-музыкального и пластического аспектов, заложены в артисте на психофизическом, природном уровне и являются специфическими способностями, характеризующими принадлежность артиста именно этой специализации. Наличие парциальных способностей является определяющим в выборе артистом «ракурса рассмотрения явлений» [3 с. 130] – профессиональной жанровой специализации. Акцентируем, что речь идет не о цели творческой деятельности артиста, а именно о способе его художественного высказывания – специфике коммуникации в жанре.

**Парциальные способности артиста мюзикла** рассматриваем как специальные, основанные на природных психофизических задатках аппарата артиста способности индивидуально-характера, предусматривающие органичное проявление актерских, вокально-музыкальных и пластических способов сценической коммуникации, основой триединства которых является музыкальность таланта артиста мюзикла.

«Круг интересов» той или иной личности определяется генетически. Согласно концепции автопоэзиса, благодаря психофизическим свойствам системы у нее нет возможности переместиться в другую когнитивную область [4 с. 14-16]. Иными словами, природные свойства живой системы – парциальные способности определяют профессиональный выбор и направление развития системы. Учитывая сказанное, круг интересов артиста мюзикла будет составлять синтез актерского, вокально-музыкального и пластического искусств, поэтому именно на перекрестье этих областей артист мюзикла в состоянии выразиться наиболее полно, его творческий аппарат откликается на вызовы внешней среды наиболее точно и органично.

Парциальная специфика отражается в бессознательном выборе направления когнитивной деятельности, соответственно, обуславливает специфику строительства внутреннего мира человека и определяет круг его интересов. То есть, разный круг интересов живых систем отображается в выборе рода деятельности, в нашем случае – разной театральной жанровой специализации. Если артист для выразительности на сцене нуждается в определенных типах коммуникации – это значит, что его природные специальные (парциальные) способности будут «разворачивать» его в сторону жанра, где эта коммуникация присутствует. Разная природа таланта – разные интересы системы – разные художественные языки. Разница профессиональных менталитетов (оперного певца, драматического актера и артиста мюзикла) – последствие выбора живой системой, которая обладает своими парциальными способностями, своей когнитивной областью – определенной «средой обитания», в нашем случае, определенного музыкально-театрального жанра. Подтверждение своим выводам находим у М.П. Блиновой, которая считает, что «выбор тематики произведения, интонационного материала, средств выразительности, драматургических приемов, способов построения формы во многом зависит от типологической принадлежности творца» [3 с. 77]. Иными словами, учение о парциальных способностях открывает путь к анализу индивидуальных особенностей творческого процесса [3 с. 75, 82].

Учитывая понимание творческого процесса, как полилога сознания и подсознательных ресурсов артиста, внимания заслуживает предложенное М.П. Блиновой разделение уровней парциальности, аналогичное двум сигнальным системам человека:

- первосигнальная парциальность (отображение художественно-образного (подсознательного) аспекта) [3 с. 135]. У артиста мюзикла проявляется в подсознательном предпочтении определенного «языка» сценической выразительности, что, в конце концов, ведет к жанровой специализации артиста (прим. – О. О.-Г.); Если, при работе на сцене, для полноты выразительности, артист нуждается в определенных пластических или пев-

ческих «доигрываниях» в исполнении, это значит, что его подсознание, для того, чтобы выразиться полно, требует не просто пения, но и пластики, не просто пластики, но и актерства, причем природная выразительность не разделяет эти аспекты, они работают и «требуют выхода на поверхность» одновременно, не заменяя, но дополняя друг друга;

- второсигнальная парциальность (мыслительная (сознательная) деятельность) [3 с. 135]. Характеризует сознательное настраивание когнитивной деятельности системы именно на тот художественный «язык», которому отдано предпочтение первосигнальной парциальностью (прим. – О. О.-Г.). Сознательно познание, обретение навыков, компетентностей направляется на «ареал», выбранный первосигнальной парциальностью.

Нас интересует, прежде всего, первосигнальная парциальность – подсознательный аспект, то, что обуславливает природный характер и содержание реакций артиста на вызовы внешней среды. На наш взгляд, музыкально-интонационная специфика восприятия информации, присутствующая артисту мюзикла, обусловлена его первосигнальной парциальностью, а второсигнальная парциальность, отвечает за успех усваивания и применения профессионального художественного «языка» жанра, т.е., за скорость и качество профессионального алгоритма.

С точки зрения парциальности, логично объясняется, как специфика природных склонностей (задатков) артиста мюзикла, так и, соответственно, обретение им профессиональных компетентностей. Сложность и специфика художественного воплощения роли-образа в мюзикле состоит в том, что все три аспекта «языкового кода» мюзикла в «сценическом существовании» артиста присутствуют одновременно, переплетаясь и помогая друг другу в реализации замысла произведения. Они существуют в едином ритме, питаются единой семантикой музыкального впечатления, усиливая друг друга или конфликтуя между собой, создавая своеобразную атмосферу, работающую на реализацию общего замысла спектакля.

Отдельно акцентируем внимание на том, что парциальность таланта артиста мюзикла это не отдельное умение, и не просто сочетание описанных умений, а именно синтез талантов. Можно научить, точнее, приучить творческий аппарат артиста приводить к общему знаменателю свой вокальный, драматический и пластический способ выражения, но нельзя заставить чувствовать их «общность», невозможно научить рождать все три аспекта сценической выразительности одновременно – это природный дар. Именно такая «слитность ощущения» и есть парциальность таланта артиста мюзикла.

### ***Интонационная основа парциальности таланта артиста мюзикла***

Парциальность дарования артиста мюзикла проявляется через общее корневое свойство творческого аппарата артиста – «интонационность» восприятия информации. Именно поэтому мы определяем феноменологию творческого процесса артиста мюзикла как музыкально-интонационную. Парциальное триединство художественных языков мюзикла способно проявиться профессионально только на основе музыкальности таланта артиста. Именно музыкальность обуславливает уникальное «родство» парциальных способностей, позволяющих артисту реализоваться в жанре мюзикла как специфическом жанре музыкального театра. Все три проявления художественного языка мюзикла питаются первичной чувственной информацией именно из музыкального материала, воспринимают информацию музыкальным впечатлением и реализуют в звуке, пластике, актерской игре.

*Парциальность таланта артиста мюзикла определяется природным синтезом актерских, вокально-музыкальных и пластических способностей; проявляется в профессиональном алгоритме артиста мюзикла: синтез из трех способностей реализуется в имманентном творческом процессе, базовым импульсом которого является музыкальное впечатление.*

Цементирующей субстанцией таланта артиста мюзикла являются именно музыкально-интонационные впечатления: если интонационный слух артиста не способен «разбудить» актерскую

(игровую), пластическую и тембрально-звуковую реакцию на музыкальный материал, то артист не может работать в мюзикле. Парциальность таланта артиста мюзикла рождены «корневой способностью» – интонационным слухом, который вызывает реакции психофизического аппарата артиста в трех аспектах и является основой триединой природы художественного языка жанра.

В опере, подчиняясь исполнительским законам жанра, певец осознает авторский материал через музыку (музыкальную драматургию), в драматическом спектакле для исполнителя профессиональный процесс составляет сугубо актерский алгоритм. Профессиональный процесс артиста мюзикла строится на сращивании музыкального и актерского способов обработки материала: рождение роли-образа основывается на специфическом актерском алгоритме, первичным импульсом и постоянным сопровождением которого является музыкальное впечатление. Соответственно, речь идет об актерском процессе, преломленном в музыкально-интонационной специфике восприятия. Иными словами, поэтичность сознания артиста мюзикла основывается не просто на переплетении логического и чувственного в способе мышления и осознания авторского материала, а в переплетении логического и чувственного на почве именно музыкального мышления. Таким образом, взаимодействие сознательного и бессознательного в профессиональной деятельности артиста мюзикла осуществляется через осознание музыкального впечатления и вмешательства в этот личностный процесс актерской задачи, обозначенной музыкально-драматургическим материалом.

Такую специфику рождения роли-образа и «существования» в роли-образе у артиста мюзикла программирует музыкальность его таланта, определяющая звукообразную специфику восприятия и усвоения информации артистом. Психофизический аппарат артиста мюзикла настраивается на творческий процесс благодаря музыкальному впечатлению и отзывается в творческом процессе, прежде всего, на музыкальный материал. Даже тональность и темп музыки способны вызвать у артиста нужное сценическое самочувствие, а встречные знаки альтерации «отозваться» в артисте новыми оттенками чувств, проявляясь одновременно в вокально-музыкальном, пластическом и актерском аспектах триединой художественной коммуникации мюзикла. Такая феноменология восприятия обусловлена парциальной спецификой таланта артиста мюзикла, позволяющей артистично одаренному человеку успешно работать именно в этом жанре.

### **Выводы**

Мюзикл определяется музыкально-драматическим действием, а выражение характера персонажа и развитие сюжета происходит именно через «музыкальный конфликт». Жанровые признаки и отличия мюзикла от других музыкально-сценических жанров состоит не только в том, что музыка проявляет себя как цементирующий фактор и главная идея художественного произведения (главенство музыки присуще и опере), а именно в том, что музыка определяет специфику триединого художественного восприятия артистом мюзикла авторского текста и программирует феноменологию триединого художественного выражения артиста на сцене – парциальное «слияние» вокально-музыкального, актерского и пластического аспектов художественной коммуникации, присущей мюзиклу.

### **Библиографические ссылки**

1. КОВАЛЕВ, А.Г., МЯСИЩЕВ, В.Н. *Психологические особенности человека*. В 2 т. Т. 1. Характер. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1957.
2. ТЕПЛОВ, Б.М. Проблемы индивидуальных различий. В: ТЕПЛОВ, Б.М. *Способности и одаренность*. Москва: Наука, 1961, с. 9–20.
3. БЛИНОВА, М.П. *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности*. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград: Музыка, 1974.
4. ЛАСИЦКАЯ, Э.В. Концепция автопоэзиса: бытие, познание, деятельность. В: *Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Психология. Педагогика*. 2011, т. 2, вып. 4, с. 14–16. ISSN 1819-7671.



## ROMANTISMUL ȘI NOUA DRAMATURGIE MUZICALĂ A DUO-ULUI PIANISTIC ÎN CREAȚIA LUI FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

### ROMANTICISM AND THE NEW MUSICAL DRAMATURGY OF THE PIANO DUO IN THE CREATION OF FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

ANDREI ENOIU-PÂNZARIU<sup>1</sup>,  
doctor în muzică, lector universitar,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași

CZU [780.8:780.616.433.083.21]:781.61

*Operele pentru pian la patru mâini ale lui Felix Mendelssohn-Bartholdy nu sunt numeroase, dar se încadrează perfect în stilul general, precum și în scriitura pianistică a compozitorului. În literatura de duo el a lăsat două piese de factură concertistică, cu o scriitură ce creează iluzia orchestrei. Andante cu variațiuni în si bemol major op. 83a (1841) reprezintă o variantă a piesei similare Variationen op. 83, nr. 11 pentru piano solo, scrisă în 1841, dar tipărită în 1850. Creațiile lui Felix Mendelssohn-Bartholdy pentru pian la patru mâini înscriu în literatura pianistică pagini de mare strălucire, care cultivă o virtuozitate cantabilă și o tehnică diversificată. Ele reprezintă o culme a artei sale pianistice și componistice. Stilul său îngemănează în mod armonios suflul lui Carl Maria von Weber cu suspinul și zâmbetul lui Wolfgang Amadeus Mozart.*

**Cuvinte-cheie:** Felix Mendelssohn-Bartholdy, duo pianistic, patru mâini, Andante cu variațiuni

*Felix Mendelssohn-Bartholdy's four-hand piano works are not numerous, but they fit perfectly into the general style as well as the composer's piano writing. In duet literature he left two concert pieces, with a writing that creates the illusion of the orchestra. Andante with variations in B flat major op. 83a (1841) represents a variant of the similar piece Variationen op. 83 no. 11 for solo piano, written in 1841 but printed in 1850. Felix Mendelssohn-Bartholdy's creations for four-hand piano inscribe in the piano literature pages of great brilliance, cultivating singable virtuosity and a diversified technique. They are a culmination of his piano and composition art. His style harmoniously blends Carl Maria von Weber's breath with Wolfgang Amadeus Mozart's sigh and smile.*

**Keywords:** Felix Mendelssohn-Bartholdy, piano duo, four hands, Andante with variations

### Introducere

Făcând parte din prima generație componistică romantică, aparținând în întregime secolului XIX, Felix Mendelssohn-Bartholdy s-a născut la Hamburg în anul 1809, anticipând cu un an ivirea generației anului 1810, cea care va da culturii universale pe Robert Schumann (1810-1856) și pe Frederic Chopin (1810-1849). Felix Mendelssohn-Bartholdy beneficiază de o educație aleasă, datorită situației sale materiale prospere. A fost al doilea copil al unei familii burgheze cu tradiții intelectuale. Din 1813 familia se mută la Berlin. Educația celor patru copii (Fanny, Felix, Rebecca, Paul) a fost asigurată de cei mai buni profesori. Dragostea pentru muzică le-a fost insuflată de mama, Leah, care le-a fost și primul mentor. În anul 1816, Fanny și Felix au fost duși de către tatăl lor la Paris pentru a studia pianul cu Marie Bigot (1786-1820), interpretă apreciată și preferată de Ludwig van Beethoven (1770-1827). După întoarcerea la Berlin, educația lor a fost încredințată unor persoane de prim rang, atât pentru cultura generală cât și pentru muzică (Hemming, Rietz – vioară, Ludwig Berger – pian). Viitorul compozitor manifestă interes pentru tradiția secolului precedent datorită lui Carl Friedrich Zelter (1758-1832), profesor de armonie și compoziție, care îi descoperă „frumusețea cântecului popular german” [1 p. 314].

<sup>1</sup> E-mail: andrei.enoiu@gmail.com

În anul 1828 Mendelssohn-Bartholdy absolvă Universitatea din Berlin, îmbrățișând cariera de muzician. Acordul tatălui a fost concretizat printr-o finanțare de călătorii prin Europa, în scopul lărgirii orizontului.

### Operele pentru pian la patru mâini ale lui Felix Mendelssohn-Bartholdy

Primele compoziții îi impun numele de timpuriu. La vârsta de șaisprezece ani scrisese deja numeroase concerte, simfonii, cantate, piese pentru pian, unele rămase în manuscris. Ca dirijor, a fost printre primii care au utilizat bagheta [2 p. 93]. A cercetat cu respect și venerație operele înaintașilor săi, având meritul de a fi contribuit la redescoperirea și popularizarea lor (în special, ale lui Johann Sebastian Bach).

Numeroasele sale călătorii l-au apropiat de personalitățile muzicale ale vremii: Ignaz Moscheles (1794-1870), Frederic Chopin, Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Franz Liszt (1811-1886), Hector Berlioz (1803-1869). A fost student al lui Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), a fost apreciat de Luigi Cherubini (1760-1842), a fost primit de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), a fost oaspete al reginei Victoria în Anglia, pentru a nu enumera decât câteva dintre întâlnirile la nivel european ale sale.

În anul 1833 este angajat în postul de director general al orchestrei din Düsseldorf. Peste doi ani, tânărul dirijor este chemat la Leipzig pentru a prelua conducerea orchestrei Gewandhaus. În anul 1842 a înființat Conservatorul de la Leipzig unde, împreună cu Robert Schumann, a predat compoziția și pianul. O strânsă prietenie l-a legat de Clara și Robert Schumann.

În anul 1840, Mendelssohn-Bartholdy și Clara Schumann au cântat adesea împreună în concerte publice la patru mâini. La 31 martie 1841, la Gewandhaus, el interpretează alături de Clara *Allegro-ul brillant* op. 92 (dedicat acesteia) și a dirijat prima audiție a *Simfoniei* de Robert Schumann.

Operele pentru pian la patru mâini ale lui Felix Mendelssohn-Bartholdy nu sunt numeroase, dar se încadrează perfect în stilul personal, precum și în scriitura pianistică a compozitorului. În literatura de duo el a lăsat două piese de factură concertistică, cu o scriitură ce creează iluzia orchestrei. *Andante cu variațiuni în si bemol major* op. 83a (1841) reprezintă o variantă a piesei similare *Variationen* op. 83, nr. 11 pentru piano solo, scrisă în 1841, dar tipărită în 1850. Versiunea pentru pian la patru mâini a *Variațiunilor* op. 83 a fost concepută la rugămintea surorii sale, Fanny. Lucrarea prezintă dificultăți suplimentare pentru ansamblu cauzate de mobilitatea aproape permanentă a celor două partide, iar concomitența desfășurărilor pianistice solicită interpreților mobilitate, precizie, o bună stăpânire a mijloacelor tehnice, fluentă și colorit sonor.

*Tema – Andante tranquillo* în si bemol major, în măsura 2/4, se constituie într-un dialog al partidelor, ar registrelor, concepută parcă anume pentru a fi cântată de cei doi interpreți. Elementul armonic stil Coral se evidențiază în cadrul formei care este A B A (8 m + 8 m + 8 m).

Ex. 1 [3]:

**PRIMO.**

*Andante tranquillo con Variazioni.*

**SECONDO.**  
Andante tranquillo con Variazioni.

În *variațiunea I*, Secondo prezintă tema lipsită de învelișul armonic, delicată, cu specificația *cantabile*, în timp ce soprana acompaniază cu treizecimoimi, discret în *pp*, cu indicația *leggiero*. În segmentul B se schimbă rolurile, iar la revenire prima expunere este amplificată atât la Primo cât și la Secondo.

În *variațiunea a II-a – Animato* – trioletele de optimi (Primo) sugerează doar armonic tema. Partea imitativă de tip canon din centrul variațiunii necesită un atac precis și suplu pentru redarea cu claritate a apogiaturilor și notelor staccato.

*Variațiunea a III-a* prezintă tema la unison (Primo) în piano, acompaniată discret de treizecimoimi volubile (Secondo – elementul III).

În *variațiunea a IV-a* rolurile se schimbă, tema amplificată armonic se desfășoară la Secondo, fiind acompaniată de treizecimoimi la Primo.

*Variațiunea a V-a*, în *fortissimo*, solicită interpreților abilitate și o bună tehnică pianistică pentru executarea acordurilor alternative într-un *tempo* foarte rapid ce are indicația *vivace*.

În *variațiunea a VI-a* în *sol minor* tema armonică din registrul mediu (Primo, mâna stângă) este însoțită de o celulă ritmică la Secondo, cu caracter obsesiv, tensionant.

*Variațiunea a VII-a* este polifonică, estompând cu eleganță atmosfera creată de precedentă. Sincronizarea valorilor mici (șaisprezecimi) în desfășurări paralele, elementele I, II, III din sistem solicită o bună dozare a planurilor sonore.

*Variațiunea a VIII-a – Allegro molto agitato*, în măsura 6/8, este o prelucrare amplă ce confirmă fantezia compozitorului în ceea ce privește arta variațională. Dificultățile tehnice sunt evidente, solicitând din plin mijloacele pianistice ale partenerilor. Suprapunerea temei pe *tremollo*-uri în *Andante come I* (care poate fi considerată o nouă variațiune de caracter, a IX-a) și *Allegro assai vivace* în măsura 12/8 (ultima, ce poate fi percepută a X-a) solicită, în primul rând, rezistență pianistică și o mare putere de concentrare din partea partenerilor.

Această variantă a prelucrării temei nu există în *Variațiunile op. 83* pentru pian solo (care au doar cinci și o coda). Ea este o tratare tematică cu amplificări armonice și polifonice.

Ex. 2: *Allegro assai vivace.*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a piano (pp) dynamic marking. The middle staff is a bass clef with a piano (pp) dynamic marking and a *cresc.* marking. The bottom staff is a bass clef with a forte (f) dynamic marking and a piano (pp) dynamic marking. The tempo is marked *Allegro assai vivace.*

A doua piesă, *Allegro brillant op. 91 – Allegro assai vivace*, în *la major*, în măsura 6/8, așa cum de altfel precizează și titulatura, este o lucrare de virtuozitate. Lucrarea are o formă de sonată, cu o coda amplă, și începe cu o scurtă introducere ce cuprinde un dialog în *pp* (Secondo cu game, iar Primo cu motive *staccato* ce vor genera tema). Tema apare la Primo (măsura a 10-a), o perioadă alcătuită din două fraze construite pe baza motivului prezentat inițial.

Prima frază rămâne în *la major*, cu sublinieri ale tonicii la Secondo. A doua este expansivă prin deschiderea ascendentă cu intervale de cvintă, septimă, nonă și oprirea pe dominantă.

Ex. 3 [4]:

The second system of the musical score is divided into two parts: PRIMO and SECONDO. The PRIMO part is in a treble clef with a piano (pp) dynamic marking. The SECONDO part is in a bass clef with a piano (pp) dynamic marking and a *sf* (sforzando) marking. The tempo is marked *Allegro assai vivace.*

Această oprire permite Secondo-ului să continue jocul. O particularitate a creației pianistice întâlnite la Mendelssohn-Bartholdy o constituie pregătirea intrării în scenă a temei prin introduceri, procedeu întâlnit și în alte lucrări (*Rondo capriccioso*).

Puntea continuă în prima etapă jocul imitativ. Etapa a doua prezintă la discant o temă melodioasă, acompaniată din belșug de șaisprezecimi, ce poate fi confundată cu tema a doua (atât prin debutul în *mi major* cât și prin construcția perioadei), dar aceasta nu se regăsește în repriză. Prima frază din aceasta temă melodioasă rămâne în *la major*, dar a doua conduce către dominantă dominantă – *si*. Gamele cromatice în octave (Secondo), precum și neastâmpărul valorilor mici, agită atmosfera vioaie și senină a începutului. Cadența de la Secondo va încheia această evoluție cu o orientare către *mi minor*.

Ex. 4:



Atmosfera devine din nou senină prin apariția temei a doua la Secondo în *sol major* – solo. Caracterul cantabil contrastează cu *staccato*-ul specific instrumental al temei întâi.

Ex. 5:

Tema a doua (8m + 8m) va fi preluată de Primo, primele 8 măsuri în *si minor*, următoarele cu o atracție către *sol major*. Acest pasaj va fi extins într-un dialog între parteneri până la dezvoltare.

Tratarea tematică din dezvoltare începe cu același motiv inițiat pregătit de o gamă ascendentă în *pp*, în *mi major*, în opoziție cu un motiv scurt desprins din cantabilitatea temei a doua. Fragmentul vizează confruntarea de virtuozitate a celor doi, deloc surprinzătoare, ținând cont de destinatarii acestei bijuterii muzicale: Clara Schumann și Felix Mendelssohn-Bartholdy. Problematika vizează: terțe, execuția rapidă a unor treceri de la tehnica de perlaș la pasaje rapide staccato, la succesiuni de octave și desfășurări cromatice, alternanțe de acorduri, ghirlande de arpegii rapide desfășurate în apropierea tonalității *mi major* și răsfirate în tot sistemul I-IV. O scurtă re-tranziție conduce la repriză prin același dialog. Ea cuprinde game alternative și paralele (Primo), *staccato*-uri. Fraza a doua a temei nu este identică cu cea din expoziție.

Ex. 6:



Ea este lipsită de expansiuni, deși se oprește de dominantă. Lipsa expunerii teme la Secondo reduce dimensiunile reprizei și facilitează trecerea directă la dialogul partidelor ce constituie primul segment al punții.

Segmentul al doilea și cel melodic (prezentat la discant în etapa a doua a punții) diferă față de expoziție. Frazele perioadei – 4m + 4 m – sunt împărțite între parteneri. Gamele cromatice și arpeggiile conduc către tema a doua prezentată din nou la Secondo și tot solo, în *la major*. Primo va prelua în *do# minor*, dar va încheia pe dominantă la *la major*. Urmează o lărgire, în care dialogul partenerilor se îndreaptă către *fa# major*, prin frânturi ale teme secunde care încheie repriza. Coda debutează prin motivul liant în *fa# major*. În continuare – un prim-segment cu pagini de virtuozitate pianistică într-o adevărată competiție tehnică cu pasaje dificile, game paralele la toate vocile, arpegii, octave paralele (elementele I, III, IV din sistem). Al doilea segment – o prelucrare polifonică de tip canon – este susținut de bași la octave. Capodopera se termină într-o atmosferă voioasă, exuberantă.

În Romantism, melodia, componentă fundamentală a limbajului muzical capătă noi valențe: suplețe, sinuozitate, lirism. Ea este mai liber desfășurată și direct implicată în exprimarea unor sentimente puternice sau în exprimarea unor nuanțe intime ale unor stări sufletești subiective. În creațiile compozitorului Felix Mendelssohn-Bartholdy melodia denotă o „alcătuire vocală foarte apropiată de structura liedului german” [5 p. 87].

Armonia subliniază contrastele și dramatismul prin lărgirea raporturilor armonice și a înlănțuirilor modulațiilor clasice. Expresia muzicală capătă o forță nouă de impact, prin apariția unor modulații bruște în tonalități îndepărtate, prin alternarea directă *major – minor* și prin apariția unor elemente modale.

Ritmul accentuează complexitatea expresiei muzicale prin formule diversificate ce depășesc șabloanele simetrice devenite tradiționale. Expunerile ritmice cuprind succesiuni de accente și sunt incluse deseori în faze asimetrice. Transformările, prelucrările și dezvoltările schemelor consacrate de formă ale lucrărilor vor conduce la crearea unor structuri muzicale noi de la miniaturi până la forma de sonată.

Diversitatea accentuată de exprimare a lucrărilor romantice implică atât dinamica cât și agogica. Ele sunt minuțios și exact notate în partiturile muzicale.

## Concluzii

Caracteristicile generale ale muzicii romantice, sumar creionate, își găsesc în muzica pentru duo de pian mijloace specifice de exprimare instrumentală. Ele sunt diferențiate de la un compozitor la altul în funcție de vocația și personalitatea fiecăruia, oferind astfel o imagine complexă și variată a literaturii pianistice din secolul al XIX-lea. Creațiile lui Felix Mendelssohn-Bartholdy pentru pian la patru mâini înscriu în literatura pianistică pagini de mare strălucire, ce cultivă o virtuozitate cantabilă și o tehnică diversificată. Deși puține, ele reprezintă o culme a artei sale pianistice și componistice. Stilul său îngemănează în mod armonios suflul lui Carl Maria von Weber cu suspinul și zâmbetul lui Wolfgang Amadeus Mozart.

## Referințe bibliografice

1. PASCU, G., BOȚOCAN, M. *Carte de istorie a muzicii*. Vol. I. Iași: Vasiliana '98, 2003. ISBN 973-8148-92-8.
2. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii universale*. Vol. 3. București: Editura Fundației Culturale Române, 1998. ISBN 973-9155-54-5. ISBN 973-577-153-5.
3. MENDELSSOHN-BARTHOLDY, F. *Andante cu variațiuni* op. 83a. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
4. MENDELSSOHN-BARTHOLDY, F. *Allegro Briant* op.92. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
5. ILIUȚ, V., CĂLIN, A-M. *O carte a stilurilor muzicale*. Vol. 3. București: Editura Muzicală, 2011. ISBN 978-973-42-0642-1.

## VALORIFICAREA MIJLOACELOR TEHNICO-EXPRESIVE ALE TROMPETEI ÎN LUCRAREA *IMPROVIZAȚIE* DE VLADIMIR ROTARU

### VALORIZATION OF THE TECHNICAL-EXPRESSIVE CAPACITIES OF THE TRUMPET IN THE WORK *IMPROVISATION* BY VLADIMIR ROTARU

DUMITRU HANGANU<sup>1</sup>,  
doctorand, asistent universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [780.8:780.646.1.083.626]:781.68

*Lucrările camerale pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova prezintă un interes deosebit pentru cercetare, atât din punct de vedere tematic și structural cât și interpretativ. Ele tratează pe larg mijloacele tehnice și expresive ale acestui instrument. În acest articol ne propunem să analizăm aspectul interpretativ și să evidențiem particularitățile de execuție în lucrarea „Improvizație” pentru trompetă și pian de Vladimir Rotaru. Menționăm o textură melodică axată pe salturi la diferite intervale, în special, cvarte mărite și cvinte micșorate, astfel interpretul trebuind să demonstreze abilitățile tehnice. Deși piesa este scurtă ca durată, ea necesită o pregătire de înalt nivel profesionist al trompetistului (chiar și din punct de vedere al rezistenței fizice), deoarece exploatează un diapazon larg al trompetei în B și conține elemente ornamentale ce ne amintesc de melodiile folclorice.*

**Cuvinte-cheie:** trompetă, Vladimir Rotaru, Improvizație, interpretare, mijloace tehnice și expresive, precizie în intonație, ritm, ornament, diapazon

*The chamber music for trumpet of composers from the Republic of Moldova is of particular interest for research both from the thematic and structural point of view, and that of performance. It deals extensively with the technical and expressive capacities of this instrument. In this article, we propose to analyze the interpretative aspect and to highlight the peculiarities of execution in the piece for trumpet and piano „Improvisation” by Vladimir Rotaru. We mention a melodic texture focused on vaults at different intervals, especially enlarged fourths and diminished fifths, so that the performer will have to demonstrate his technical skills. Although the piece is short in duration, it requires a high level of professional training of the trumpeter (even in terms of physical resistance), because it also exploits a wide diapason of the trumpet in ‘B’, and contains ornamental elements that remind us of folk melodies.*

**Keywords:** trumpet, Vladimir Rotaru, Improvisation, technical and expressive capacities, precision in intonation, rhythm, ornament, diapason

#### Introducere

Despre lucrarea *Improvizație*, în sursele bibliografice, este menționat ca fiind scrisă de minunatul profesor, compozitor și flautist V. Rotaru (1931-2007), în anul 1986, însă, pe foaia de titlu a manuscrisului original este autograful compozitorului, unde e scrisă data de 28.02.1985. Putem admite că, în literatura de specialitate, este indicată data interpretării lucrării. Această creație reflectă caracteristicile unui șir de lucrări, care au fost scrise în anii '60-'80, „marcați de un avânt fără precedent în aria compunerii de opusuri pentru toate instrumentele, inclusiv și pentru cele mai puțin „recomandate” [1 p. 602]. Precizăm că în această perioadă „compozitori ca V. Zagorschi, Z. Tkaci, S. Lungul, iar mai apoi O. Negruța, V. Rotaru, V. Slivinschi, A. Sochireanschi, B. Dubosarschi abordează preponderent genul de miniatură instrumentală, compunând inclusiv și piese pentru trompetă” [2 p. 90]. Totodată, lucrarea *Improvizație* reflectă tendințe importante ce se produc în arta interpretativă la trompetă, specifice secolului trecut, legate de explorarea și exploatarea unor metode de studiu tehnic, care au stat la baza modificării stilului interpretativ și a formării mai multor generații de trompetiști, care au edificat acest stil, creând noi posibilități de expresivitate, corespunzătoare limbajului muzical al secolului XX [3].

<sup>1</sup> E-mail: hanganutrumpet@yahoo.com

Piesa *Improvizație* este de dimensiuni mici, dar destul de încărcată cu diferite elemente tehnice, cum ar fi salturi la diverse intervale, utilizarea unui diapazon larg al trompetei: cea mai înaltă notă la trompeta în B fiind *re* octava a treia (nota reală – *do*), iar cea mai joasă notă întâlnită este *la* octava mica (nota reală – *sol*) ș.a., ce presupun o pregătire serioasă din partea interpretului, în special, din punct de vedere al rezistenței și flexibilității aparatului interpretativ. Unele procedee de execuție (spre exemplu, mordentele) ne amintesc de folclorul muzical moldovenesc, ceea ce impune trompetistului și abilități de execuție a muzicii populare. Datorită particularităților interpretative, această miniatură a fost selectată ca piesă obligatorie (categoria B) în cadrul Concursului Internațional al Tinerilor Interpreți *Eugen Coca*, care a avut loc la Chișinău în anul 2016.

### Aspecte ale formei arhitectonice în *Improvizație*

Piesa *Improvizație* de Vladimir Rotaru reprezintă un dialog continuu între pian și trompetă. Din punct de vedere al macro-formei, lucrarea are structură bipartită simplă **AB**. În linia melodică evidențiem câteva elemente generatoare, care se impun pe parcursul creației și anume: mișcarea ascendentă și descendentă pe gamă și pasaje pe arpegii (atât în partiția trompetei cât și la pian). Aspectele melodice și ritmice ale elementelor sunt legate de schimbarea măsurilor atât celor simple binare, ternare cât și mixte –  $\frac{4}{4}$ ;  $\frac{3}{4}$ ;  $\frac{2}{4}$ ;  $\frac{5}{4}$ .

Partea întâi **A** (mm. 1-10) are o mică introducere (mm. 1-2) interpretată de pian într-un caracter extrem de concentrat și încordat la tempo *Lento e molto espressivo*. Ulterior, se include instrumentul solistic (mm. 3-6), care la fel păstrează caracterul sumbru, dar, totodată, liric, care ne include într-o stare de meditație. În linia melodică a instrumentului solistic evidențiem primul element **a** cu mișcare ascendentă pe secunde mari, la nuanța de forte cu indicația *Marcato*, la măsura compusă de  $\frac{4}{4}$ , susținută de pian cu același motiv, doar că interpretat cu o terță mică în jos (**Ex. 1**).

#### Exemplul 1

După aceasta urmează elementul **b**, unde discursul melodic se reliefează în jurul sunetului *re* bemol, la măsura ternară simplă de  $\frac{3}{4}$  (**Ex. 2**).

#### Exemplul 2

Ulterior, observăm o trecere către alt element sonor în partida pianului (mm. 7-10), care este bazat pe intonațiile din primul element melodic **a**, interpretat cu valori de treizecimoimi pe un singur motiv ondulatoriu, apoi cu triplete în mișcare ascendentă pe arpegii.

Partea a doua **B** (mm. 11-37) are structură tripartită **b b(a) b**, și, din punct de vedere tehnic, comparativ cu partea întâi, este mai complexă. Aici se produce dezvoltarea în continuare a materialului melodic anterior, însă autorul utilizează un șir de ornamentații precum: apogiaturi scurte superioare și inferioare, mordente, triluri, pasaje ș.a., în concordanță cu nuanțele dinamice: *crescendo*, *sf*, *ff*, *co-*



relând cu tempo *ritenuto* și *poco a poco acceleratto*. Astfel, secțiunea **b** (mm. 11-19) este compusă din următoarele elemente: **b**, **c**, **d** și **e**. Elementul **b** (mm. 11-13) reprezintă un pasaj descendent pe gamă cu ornamente de apogiatură scurtă și mordent, pe acompaniament acordic (**Ex. 3**).

### Exemplul 3



Elementul **c** (mm. 14-15) este bazat pe sunetele *si bemol*, *fa*, *si bemol* într-un diapazon de o octavă, la fel cu utilizarea ornamentelor, într-un tempo accelerat cu acompaniament omofono-armonic la măsura de 3/4, la nuanțele *sf* și *crescendo* (**Ex. 4**).

### Exemplul 4



Ca o continuare a elementului **c** sunt elementele **d** (m. 16) și **e** (mm. 17-19).

Următoarea secțiune **b (a)** (mm. 20-27) este structurată pe materialul melodic din prima parte cu variație. Din punct de vedere al conținutului sonor, în partida instrumentului solistic se combină intonațiile intense ritmate și frazele concise ornamentate cu triluri, mordente și elemente de caracter tehnic. După care urmează secțiunea **b** (mm. 28-37), ce reprezintă culminația întregii creații. Astfel, observăm dialogul strâns între trompetă și pian prin pasajele voluminoase pe arpegii și cromatisme cu accente pe fiecare sunet în acompaniament, pasaje pe arpegii cu valori de triolete la trompetă cu intensificarea nuanțelor dinamice și a tempoului, reflectând caracterul improvizatoric enunțat în titlu. Lucrarea are un final deschis, sugerând ascultătorului să-și imagineze singur încheierea.

### Particularități ale interpretării în *Improvizație pentru trompetă și pian* de Vladimir Rotaru

Compozitorul a folosit pe parcursul creației un șir de indicații cu referire la execuție, precum *lento e molto espressivo*, *crescendo*, *marcato*, *poco a poco acceleratto*, *ritenuto*, *simile*, *acceleratto molto e poco a poco ritenuto*, *sostenuto*, *tempo 1*, *poco a poco crescendo*, *sempre*, *poco a poco sostenuto*, care facilitează cu mult tratarea și înțelegerea ideii gândite de autorși crearea impresiei de improvizație. La fel este și dinamica variată: *mf*, *sf*, *ff*, *p*, *f*. Vladimir Rotaru a întrebuințat în lucrare diverse *accente*, *mordente* și *triluri*, toate acestea îmbogățind enorm aspectul expresiv și artistic al lucrării.

Piesa *Improvizație* debutează în tempo de 4/4 cu o scurtă introducere de două măsuri interpretate la pian, după care instrumentul solistic își face intrarea din măsura a treia a primei secțiuni. Chiar din start, autorul înaintează trei cerințe către solistul instrumentist și anume: începutul să fie interpretat în nuanța de *mf*, sunetele să fie bine *marcate* și dezvoltate treptat în *crescendo*. Cu alte cuvinte, începutul

lucrării trebuie executat în tensiune pentru ca ascultătorul să-și poată imagina gândul autorului sau povestea acestei lucrări chiar de la începutul ei.

În măsurile 5-6 se produce schimbarea măsurii, ceea ce determină și unele fluctuații de tempo și anume 3/4, după care se revine la măsura de bază a 4/4. Este important ca solistul să finalizeze măsura 6 pe nuanța *crescendo* simțitor, cu alte cuvinte, să dezvolte dinamic ultima notă a frazei muzicale, care este de durată lungă. În piesă astfel de momente se mai întâlnesc și în măsurile 18-19, măsurile 26-27, unde trebuie folosit același principiu de încheiere a frazelor. Pentru a obține un timbru coloristic și interpretarea expresivă a frazelor indicată mai sus, tinerilor instrumentiști le sunt sugerate exerciții pe note lungi, pe o respirație sunetul trebuie emis la o nuanță de *p* și treptat dezvoltat până la o nuanță de *f*, iar apoi gradat, sunetul este adus la nuanța de *p*. După care, în proces de lucru, nuanțele de interpretare a exercițiilor pe note lungi trebuie inversate. Astfel, instrumentistul va dezvolta abilități timbrale, respirația, dar și capacitatea de a îmbina paletetele de culori și de nuanțe.

Următoarele măsuri 7-10 sunt executate de pian și continuă să mențină spiritul tensionat al lucrării prin interpretarea treizecimoimilor, începând de la un tempo rar, apoi trecând în *poco a poco acceleratto* și *acceleratto molto*, după care se revine la *poco a poco ritenuto*. Din măsura 11 solistul instrumentist continuă discursul melodic în care apar ornamentele (mordente) și impune alte abilități caracteristice execuției ornamentelor din muzica populară. În măsurile 11-13 discursul muzical se desfășoară în valuri de tempo și anume: pornește în tempo *lento*, apoi dinamica crește, dar paralel crește și tempoul notat de autor prin termenul *poco a poco acceleratto* și în măsura 13 este indicat de autor *ritenuto*, care trebuie interpretat cu o expresivitate aparte, pentru a scoate în evidență contrastul cu materialul muzical din măsurile ce urmează. Ele (măsurile 14-15) sunt la 3/4 și trebuie interpretate în tempo puțin mai mișcat, iar primul sunet să fie emis sforțat (*sf*). Totodată, autorul indică solistului să facă și un *crescendo molto* în aceste măsuri. Aceasta se face cu scopul de a duce linia melodică la nuanța de *ff* (măsura 16), care este la 2/4, cu indicarea execuției *sostenuto*, ceea ce semnifică că solistul va interpreta fragmentul așa cu simte, individual, dar, totuși, ținând cont de accentele prin care sunt marcate notele și nuanța de *ff*. Fragmentul de la măsura 17, unde se revine la 4/4, este recomandat să fie început cu nuanța de *p*, pentru a obține o culoare sonoră pronunțată în continuare, aplicând *crescendo* ce urmează în măsurile 18-19, despre care am menționat mai sus.

În măsura 20 se reia *Tempo I*, dar de data aceasta este indicat metrul de 5/4. Trompeta se produce solistic, respectiv, tema este executată utilizându-se procedeul interpretativ *detache* la nuanța de *p*, creând impresia de parcă trompeta ar apărea pe neașteptate. În continuare se produce o replică (măsura 21) pe *ff* și *acceleratto*, ce creează aluzia unui dialog. Mordentele întâlnite în aceste două măsuri se recomandă de a fi interpretate cu poziția digitală 0-3-0, o poziție mai comodă față de cea originală. Indicația autorului *sempre ff*, ce urmează (măsurile 22-23), trebuie respectată întocmai, adică fără deviere de la tempo, iar trilul din măsura 25, care durează doi timpi, este recomandat de a fi interpretat printr-o accelerare treptată. În rezultat vom avea un efect de improvizație, chiar dacă este „dirijată” de compozitor.

În măsura 27 este indicată o pauză pe *fermata* și la solist, și la pian. Ea trebuie ținută puțin mai lung în scopul creării unei atmosfere de suspans pentru ascultător, pregătind culminația. Următoarea măsură redă tema melodică la nuanța *mf*, cu o accelerare treptată (*poco a poco acceleratto*) și o creștere dinamică continuă (*poco a poco crescendo*). Trecerea spre final se produce pe *sostenuto* în măsura 32, care este la 3/4. Coda propriu-zisă începe cu măsura 4/4. Este recomandată o nuanță moderată, pentru a produce efectul urcării treptate spre cea mai înaltă notă a creației – *re* octava a treia (nota reală – *do*), care trebuie emisă prin *sforzando* (*sf*) și imediat crescându-i dinamica (*crescendo*). Urmează un grup de triolete (măsura 36) în formă de treizecimoimi, care sunt recomandate interpreților de a fi abordate prin staccato auxiliar – *triplu staccato*, silabele pronunțării fiind *ta-ta-ka*. Măsura 37, care este măsura finală a lucrării, este notată de autor prin termenul *lunga*, ceea ce înseamnă că atât solistul instrumentist cât și maestrul de concert trebuie să țină nota finală cât mai lung. Este punctul final sau va urma o altă improvizație? Fiecare, atât interpretul cât și ascultătorul, își va crea propria viziune.

### Concluzii

Așadar, în urma analizei structurale și interpretative a lucrării *Improvizație* pentru trompetă de Vladimir Rotaru, constatăm integralitatea compozițională, logica constructivă a creației, care include un șir de elemente tehnice, gândite și aplicate de autor pentru redarea conceptului ideatic. Chiar dacă piesa *Improvizație* este de dimensiuni modeste, schimbarea frecventă a tempoului, măsurii, modificarea intensă a dinamicii, expresivității (ceea ce este indicat de compozitor pe parcursul desfășurării discursului muzical), combinarea diferitor pasaje cu anumite dificultăți ritmice determină valoarea artistico-interpretativă a acesteia, impunând un nivel avansat de cunoaștere a instrumentului.

### Referințe bibliografice

1. *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. ISBN 978-9975-52-046-1.
2. CĂRSTEA S. Lucrări pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 4 (17), pp. 89–94. ISSN 1857-2251.
3. CĂRSTEA S. Metode de studiu care au revoluționat stilul de interpretare la trompetă (secolul XX). In: *Artes*. 2014, nr.14, pp. 126–143. ISSN 0345-0015.

## SINTEZA DE GENURI ÎN ARTA MUZICALĂ – UN IMPERATIV AL COMPONISTICII CONTEMPORANE

### THE SYNTHESIS OF GENRES IN THE ART OF MUSIC – AN IMPERATIVE OF CONTEMPORARY COMPOSITION

LIDIA CIUBUC<sup>1</sup>,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 781.5

781.61

*Varietatea de genuri muzicale abordate în arta componistică și interpretativă din epoca contemporană, efectiv, a generat ideea de aplicare sintetică a acestora în procesul de creație muzicală. Potențialitatea varietăților de limbaj muzical, tehnicile compoziționale și cele interpretative generează o motricitate continuă în explorarea unui spectru larg de motive și subiecte – de la cele istorico-mitologice la cele moderne globale. Conceptual, aceste realități implică și imperativul sintezei de genuri în arta muzicală. Epoca contemporană abundă de experimente în acest sens, prin depășirea unor clișee și cucerirea unor noi planuri de expresie. În studiul dat, intenționez să relev tendințe de resort creativ în componistica contemporană, care au drept consecință sinteza de genuri tipizate.*

**Cuvinte-cheie:** *genuri muzicale, sinteză, experiment, fuziune de genuri, creații-sinteză, genuri structural-clasice, tendințe de resort creativ*

*The variety of musical genres approached in the compositional and interpretive art of the contemporary era, effectively, generated the idea of their synthetic application in the process of musical creation. The potential of the musical language varieties, compositional and interpretive techniques generate continuous motor skills in exploring a wide range of motives and subjects – from the historical-mythological to modern global ones. Conceptually, these realities also imply the imperative of the synthesis of genres in the art of music. The contemporary era abounds in experiments in this regard, by overcoming some clichés and conquering new plans of expression. In this study, I intend to highlight creative tendencies in contemporary composition, which result in a synthesis of standardized genres.*

**Keywords:** *musical genres, synthesis, experiment, fusion of genres, creations-synthesis, structural-classical genres, creative tendencies*

1 E-mail: lidia\_ciubuc@yahoo.com

## Introducere

Dacă despre secolul XX se spune că a debutat cu o criză generală a valorilor, moștenită din secolul al XIX-lea, apoi despre secolul XXI putem sigur spune că e o continuare a manifestării crizei axiologice din secolul XX. Exteriorizările elocvente ale unei ere tensionate și instabile se răsfrâng eminent asupra culturii, generând și promovând frecvent valori contestabile. Aderarea omului de creație la o realitate în permanentă schimbare și prefirată cu dificultăți se proiectează, inevitabil, atât asupra cercetării culturale și artistice cât și asupra procesului creativ, procese aflate într-o permanentă cursă de reînnoire, inovație și chiar o elansare spre reinventare.

Aceste tendințe firești de mișcare perpetuă în universul sonor au generat în secolul XX noi domenii de muzică: muzică ușoară, muzică pop, muzică rock, muzică de film, jazz ș.a. Chiar dacă muzica academică persistă ca subasment sigur pentru ceea ce înseamnă cultură muzicală în general, totuși, și acest domeniu se confruntă cu declinul modelului academic prin depășirea limitelor acestuia, ieșirea „dincolo” și ștergerea hotarelor dintre diferite muzici. Acest fenomen este interpretat diferit în lumea sonoră: unii chiar consideră că poate fi apreciat ca o oportunitate în traseul spre „nou”, alții – ca o goană deșartă spre inovarea cu orice preț.

## Componistica contemporană – între tendințe de resort creativ și mutații genuistice

Sinteza de genuri muzicale, ca strategie în actul de creație componistică, reprezintă o traversadă de la fuziunea de timbre, procedee, armonii, polifonii, instrumente și alte concepte fundamentale ale gândirii muzicale culte spre sinteza genurilor de amploare – concert, oratoriu, cantată, simfonie, poem, operă.

Marile mutații genuistice și sinteza genurilor demarează de la imperiozitatea de implementare a noului prin utilizarea mijloacelor originale de expresie, parcurgând calea spre realizarea unui produs artistic inedit. Prin intermediul unei extinse rețele de **tendințe de resort creativ**, care au ca finalitate „rezultatul îmbinării fericite și inspirate dintre cei doi factori: emotio + ratio” [1 p. 25], ce desemnează, în opinia teoreticianului V. Giuleanu, „compoziția, studiu teoretico-practic de chintesență” [1 p. 25], constituie un proces de genază al noului produs artistic, reflectat eminent prin impulsuri generate individual de fiecare creator și structurate, pretins original, într-o rețea în continuă evoluție.

Așadar, noul produs este, de fapt, rezultatul manifestării unei largi rețele de tendințe, aspirații, dispoziții destinate descoperirii unor lumi sonore mai evolute, prin trasarea unor linii și înclinații, constant actualizate, ce se afirmă ca un imperativ al componisticii muzicale contemporane. Compozitorul K. Penderecki califică aceste aspirații ale dimensiunii artistice drept conectate la „*imperativul retrospectivității și sintezei creative*, iar dimensiunea umană legată de drama existenței umane” [2]. Intenția de oglindire a dramei existenței umane este reflectată în *Simfonia nr.6* și, mai ales, în *Simfoniile corale nr.7* și *nr.8* – „partituri în care legătura cu opera devine mai evidentă și există o sugestie de cumulare mai intensă – și mai multă continuitate – în limbajul evolutiv al compozitorului (...)” [3].

Această propensiune în actualitate continuă să se sprijine pe tradiția istorică, bazată pe genuri structural-clasice tipizate. Totuși, în contemporaneitate „în timp ce muzica nemuritoare a marilor compozitori din trecut continuă să fie auzită, muzica de astăzi urmează evoluția frenetică a vremurilor” [4], preponderent în virtutea obișnuinței, și tot mai rar a valorificării genurilor distincte ca atare. „Muzica secolului XX a căpătat o dimensiune internațională, datorită posibilităților de răspândire a conversației sonore, care aduce toate genurile de muzică în atenția omului” [4] și anume noile confluente în „conversația sonoră” actuală, au menirea de a suplini nu doar exigența de noutate, ci și o aspirație spre progres în domeniul componisticii contemporane. Libera discernere a fiecărui creator și dorința de afirmare originală permite aplicarea presiunii pe anumite elemente constitutive ale discursului muzical, care confirmă realmente constatarea general recunoscută: câți compozitori – atâtea stiluri.

Senzația libertății oferă azi oricărui compozitor posibilitatea de a demara un proces de investigație și experiment, care, eventual concretizat, poate evolua uneori spre sinteze pertinente. Pornind de la o

idee poetică, un impuls creativ sau un raționament filozofic, dintr-o necesitate spirituală sau un interes comercial, cei din tagma muzicii culte, prin asumarea senzației și dreptului de libertate, valorifică numeroase tendințe de resort creativ, direcționându-le ocazional spre mutații sau sinteze genuistice. O asemenea elansare demarată de la o idee poetică este reprezentativă în lucrarea compozitorului R. Șcedrin – Concertul-oratoriu *Poyetoria* pentru poet, voce feminină, cor mixt și orchestră pe texte de A. Voznesenski, iar *Sinfonia antartica* (nr. 17) de R. V. Williams – în care soprana solo și corul de femei cântă doar în prima și ultima mișcare, este o mostră de impuls creativ, care își asumă pregnant senzația și dreptul de libertate.

Problematika realizării marilor sinteze se extinde multilateral asupra tuturor aspectelor și etapelor procesului de creație, prin mijlocirea a numeroase tendințe imanente, care se lasă ca o mreajă, prin care trebuie să răzbată intențiile creative. Un asemenea proces de investigație în elaborarea de noi singrame este alimentat de tendința de aplicare a unor notații semiografice noi, devenite „convenții culturale, funcționale, care au dat naștere la idei extraordinare”<sup>1</sup>. Acest „vast ansamblu de semne specifice prin care se comunică informații și se determină atitudini în mintea, inima și comportamentul ascultătorului” [1 p. 30], bazat preponderent pe scheme, calcule matematice, organigrame, până la temeritatea de similitudine cu unele procese din fizica cuantică – toate sunt azi aplicate de compozitori în expunerea semiografică a partiturilor contemporane complexe – indispensabile în fenomenul de sinteză a genurilor de amploare.

În contemporaneitate temele de rezonanță socială majoră și stringență vitală alimentează abordarea unor subiecte, care abundă de temeritate și spirit inovator și care nu pot fi exprimate decât prin mijloace de expresie și tehnici muzicale inovaționale. Această tendință impune ștergerea granițelor dintre genurile muzicale, stimulând, astfel, inclusiv mutații genuistice, esența cărora „nu înseamnă utilizarea unor caracteristici de gen stabile (...), ci o transformare calitativă a genurilor în sine cu trăsăturile lor particulare” [5].

Pitorească este și tendința unor compozitori de a neglija, uneori chiar a abroga spiritul modern în artă, rămânând fideli trecutului, prin zeificarea valorilor clasice sau naționale, despre care L. Dăncănu, în cartea *Introducere în epistemologia muzicii (Organizările fenomenului muzical)*, afirmă: „de multe ori, ei cad în plasa reiterărilor, a re-parcurgerii unor drumuri bătătorite, ce nu mai necesită defrișări, corecții ori re-amenajări. Sunt drumuri construite de alții...” [6 p.133], asumate de ariergardă, iar alături de această năzuință de a pătrunde „drumuri construite de alții”, în contrabalanță se impune efortul avangardiștilor angajați „atât în descoperirea de teritorii inedite (pentru cultura proprie) cât și în inventarea de contexte adecvate” [6 p.133]. De aici și tentativa unor autori de a mixa diverse stiluri, genuri, pe de o parte, pentru a plăcea unui anumit segment de public, pe de altă parte, pentru a nu banaliza prin insistența asupra unui gen concret și, nu în ultimul rând, de a afronta curiozitatea tipică a spiritului investigator al compozitorului. În opera *O scrisoare pierdută*, D. Dediu mixează în aceeași lucrare tangoul, sonorități balcanice, trecând de la „horă lungă și romanță la habaneră și frenchcancan (...), pendulând între bossa nova și peșrev turcesc (...), luând în piept talazurile fanfarei moldovenești” [7] până la „fante de cartier cu năduf de musical hollywoodian” [7], partițiile unor personaje fiind reflectate fie ca „un OZN politic arhetipal muțat în sos de vin folcloric, cu un iz suspect de manea, dar cu pretenții și reușită de simfonie” [7] sau ca „platoșă mândră de bolero, ascunzând însă o oază de omenesc, de iubire și suferință sub chipul unui vals trist” [7].

Toate aceste elemente împrumutate și convertite într-o mixtură cu aspirație de operă pot fi alinate la ceea ce filozoful și muzicologul italian S. Catucci, în articolul *Genurile muzicale* numește „un al treilea intrus”: „dacă barierele dintre genurile muzicale sunt depășite, crearea unei categorii stabilite tocmai pornind de la această depășire, dar care face din acesta un gen muzical în sine, pare să închidă un cerc în care opera este inserată între teorie și practică – „un al treilea intrus”: dinamica socială a consumului muzical, care intervine pentru a categoriza absența potențială a categoriilor” [8] – rezultat al aceleiași senzații de libertate asumată până la goliardie.

1 D. Ciocan, în cadrul cursului de lecții Metode moderne de analiză muzicală, UNMB, 2013.

Astfel, unii compozitori, experimentând aplicarea dedalurilor temerare, prin îmbinări de facturi, procedee componistice, realizând obiective, transpunând idei și concepte muzicale, explorează inclusiv fuziunea artelor pentru atingerea unor noi perspective. Între timp, fuziunea genurilor muzicale tipizate mai rămâne într-un con de umbră din cauza nu doar a complexității acestui fenomen, ci și a complexelor.

Atât aceste tendințe-stratageme menționate, dar și multe altele, au menirea, în ultimă instanță, de a oferi fiecărui creator un parcurs propriu în realizarea unui experiment inedit, prin care să valorifice propria balanță în poziționarea „ariergardă-avangardă”. Raportul acestor două lumi comportă exigență și mare precauție, iar pe fundalul acestora modelele clasice, deloc de neglijat, continuă să persiste. În toată această lume abracadabrantă, surprinzător, găsești un număr redus de mostre veritabile de mare sinteză genuistică – teren ce lansează imperativul de experimentare a sintezei genurilor structural-clasice.

### **Sinteza genurilor structural-clasice – manieră relevabilă în conceperea de noi singramele artei sonore**

Prin aplicarea sintezei genurilor tipizate în procesul complex de emiteră a singramelor artei sonore, compozitorul realizează obiective artistice, transpunând idei, concepte muzicale și experimente sonore individuale, care reflectă o continuă activitate de investigație în calea spre marile sinteze. În confirmarea ideii de proces complex vine și aserțiunea lui S. Catucci: „Într-o eră, marcată de stabilitate estetică fluctuantă, depășirea genurilor muzicale se afirmă ca un fenomen ambivalent, dar, totuși, mai puțin glorios decât retorica care îl însoțește. Drept unic punct de referință în spatele acestui fenomen se plasează problema autorului (...), care se impune drept criteriu distinctiv printre variatele experiențe ale muzicii, dar asta până la un punct, deoarece afirmația că fiecare compozitor aparține în prezent unei estetici diferite se dovedește a fi adevărată numai în cazurile în care cercetările individuale rup frontierele stilului, anulându-se astfel chiar și îngrijorarea de a nu se alinia cu nici un gen muzical, pentru a satisface un imperativ de autonomie a noii opere produse” [8].

Așadar, consecvența compozitorului în intenția de a satisface respectivul imperativ, neglijând chiar riscul la care face referință S. Catucci „de a nu se alinia cu nici un gen musical” [8], a devenit azi o manieră constantă și permisivă. De la primele semne ale crizei modelelor academice, de la începutul secolului XX, criza marcată de „matricea unei noi sensibilități istorice și geografice în conștientizarea apartenenței la un univers muzical plural, ale cărui ierarhii de valoare s-ar putea schimba în locuri diferite și în epoci diferite” [8], adâncește această atmosferă problematică, iar limbajul muzical consolidat istoriceste în patrimoniul clasic, nu mai poate rămâne intangibil.

Demarând ca fenomene muzicale distincte „prin consensul elementelor structurale și ale finalității estetice” [9] la începutul secolului XVII, genurile definitorii structural-clasice – oratoriul, concertul, opera, cantata și altele, pe parcursul a patru secole, au parcurs o remarcabilă evoluție, care accede în zilele noastre până la „concepții și tehnici de deosebită acuitate inovatoare” [10]. În particular, „elucidarea specificului cantatei și oratoriului permite investigarea procesului de interpenetrare a trăsăturilor caracteristice ale acestor genuri în creațiile de profil cu sinteză de genuri (...). Una dintre cele mai reprezentative lucrări în acest sens este lucrarea *Povestirile doctorului Johann Faust* de A. Schnittke (...)” [11] – reprezentativă sintezei genurilor de cantată<sup>1</sup> și oratoriu<sup>2</sup>. În componistica națională poate fi remarcat *Doinatoriu – Opus Sacrum Dacicum*, lucrare a compozitorului T. Chiriac, care „se dorește

1 Cantată – gen muzical ce desemnează o lucrare solemnă pentru soliști, cor și orchestră cu acompaniament instrumental, în care predomină elementul liric, abordând o diversă tematică: de cult, laică, dramatică sau lirică. Realizată pe un subiect mai puțin dezvoltat decât în oratoriu, este frecvent destinată pentru un singur cântăreț. Rareori regăsim acțiuni dramatice, dar și atunci prezentate prin intermediul unui narator independent.

2 Oratoriu – gen vocal-simfonic de mari proporții pentru soliști, cor și orchestră, divizat în mai multe părți. De formă static în mare măsură, nu este pus în scenă, dar reprezintă mai multe personaje, acțiunea dramatică (chiar dacă sugerată), fiind inexistentă pe scenă. În oratoriu sunt prezente adesea arii lungi intercalate cu recitative.

a fi o echivalență de sorginte autohtonă românească a marilor genuri sacre universal” [12]. Lucrări de referință în demararea sintezei de genuri în prima jumătate a secolului XX sunt opera-oratoriu *Oedipus Rex* de I. Stravinski, lucrarea *Le Roi David* – o combinație de oratoriu și operă de A. Honegger, urmate și de alte creații originale. Unii compozitori îmbină chiar genuri mari într-o singură creație, de exemplu, A. Petrov – Simfonia vocal-coreografică *Pușkin*, compoziție ce reunește trei genuri distincte: baletul, simfonia și oratoriul. Un alt exemplu este baletul lui B. Tișcenko – *Yaroslavna* în trei acte, op. 58, care contopește genurile de balet – simfonie-oratoriu.

Asidua aprofundare a genurilor structural-clasice, prin abordări inovaționale, fie realizate în *Simfonia a III-a* pentru soprană și orchestră de H. Górecki, fie în *Simfonia de primăvară* pentru soliști, cor mixt, cor de băieți și orchestră de B. Britten sau în *Simfonia a III-a* concertantă *Cantos* pentru saxofon și orchestră de Ș. Niculescu – toate se afirmă ca fuziuni de genuri abordate în arta componistică actuală, care contribuie la diversificarea paletelor de genuri. Efervescentul fogaș al creației muzicale, realizat și prin tatonarea permanentă a unui vast teren de cercetare muzicologică, determină inclusiv diferite moduri de compoziție și percepere a muzicii.

Acest sinuos traseu de secole, ancorat în contemporaneitate, relevă o continuă tendință spre emancipare conceptuală. Dar până unde această debordantă emancipare (care se impune a fi realizată cu mare precauție)? „Halucinantă înălțare a Babelului din muzica zilelor noastre” [6 p.122] este determinată de numeroși factori emanați de contemporaneitate. L. Dănceanu evidențiază printre aceștia: „pulverizarea limbajului muzical (...), tot mai greu deosebit derizoriul de aurul capodoperelor (...), destabilizarea interpretului (...), care într-o măsură mult mai exagerată devine complice în actul componistic(...), asistarea la o epuizare a artei sunetelor în condițiile atomizării, sporirea semnificativă a distanțelor dintre creatorii înșiși sau dintre artiști și public” [6 p.122] ș.a. Poate fi numită contradictorie și manifestarea, alături de direcția *crossover*, a fenomenului *classicalcrossover* – fenomen „considerat ca fiind rezultatul unui dialog între formele „de elită” și „de masă” [13].

De aceea, pentru a stabili și a impune o anumită regularizare și sistematizare în „Babelul din muzica zilelor noastre” [6 p. 122], în care experimentul în muzică este apreciat ca deja „transpirat abundent în timpul alergării cadențate din ultimele decenii (...), sperând totodată la revanșa unor alte curse, în care muzica să fie doar coechipieră în exercițiul interactiv al așa-ziselor arte alternative și multimedia” [6 p. 123], vigilența creatorului devine foarte importantă, mai ales în imprezibila epocă a ciberneticii, cu atât mai mult că abordarea genurilor mari în procesul de creație este solicitantă, anevoioasă, pe când mixajul care copleșește spațiul sonor mediatic este la mâna oricui. L. Dănceanu, în mod firesc, lansează întrebarea: „Cine își poate aroga dreptul de a ignora sublimul muzicii culte (...)? Care forță își permite claustrarea muzicii clasice, zăgăzuirea ei în Cardexuri și impunerea exclusivă pe frecvențe tele-audio/video a muzicilor de divertisment?” [6 p. 212]. În studiul său, L. Dănceanu enumeră diverse devieri în domeniu, îndreptate „asupra dreptei așezări sufletești” [6 p. 212], care, incontestabil, își așteaptă elucidarea.

Dar, în contemporaneitatea cu realitățile sale obiective, genul pur mai rar își găsește utilitatea și relevanța clasică de altă dată, iar imperativul de creare a noului, persistând, conduce în componistica contemporană spre sinteza de genuri, ca una din eventualele soluții ale conservării „dreptei așezări sufletești”.

### **Mixtura genurilor de cantată și concert în secolele XX și XXI. Experiment și alternativă**

În căutarea de noi forme și noi sonorități, genurile muzicii culte – concertul și cantata în secolele XX-XXI au fost utilizate în mod liber de compozitorii din spațiul european și extraeuropean. În același timp, crește convingerea că modul de a compune din secolele precedente este inadecvat actualității, astfel producându-se inevitabil ruptura cu tradițiile.

Referindu-se la evoluția genului concertant, compozitorul L. Glodeanu afirmă: „Nu este doar renunțarea la forma clasică, la consacratele alternanțe de mișcări, ci căutarea unui alt raport de

echilibru între solist și orchestră, echilibru integrat într-o amplă simfonizare a discursului muzical. Astfel, se ajunge la o muzică în care compozitorul preferă desfășurarea pe suprafețe mai extinse ale instrumentelor orchestrei, fără însă a ajunge să le încredințeze un rol solistic constant. Este căutarea unei sobrietăți, renunțarea la virtuozitate și la aspectul oarecum premeditat formal, ce decurge din investirea unui instrument cu rolul de solist: Henze – *Concerto per il Marigni*, Messiaen – *Oiseaux exotiques*” [14]. Genul de concert în secolele XX și XXI cunoaște o varietate deosebită, prin creații ce se manifestă ca gen concertant propriu-zis, dar și sinteză de genuri distincte: *Simfonia-concert* pentru violoncel și orchestră, op. 125 de S. Prokofiev, *Concerto – cantata*, op. 65 de H. Górecki, *Rapsodia-concert* pentru pian și orchestră de G. Ciobanu, *De la Tiraspol la Tissa – Cantată-concert* pentru cor mixt și grup de cordofone de T. Chiriac ș.a. În același timp, genul structural-clasic de cantată, cu o arhitectură complexă, apare ca o preocupare pentru numeroși creatori, emancipându-se genuistic în diverse creații: Y.A. Shaporin – *Simfonia-cantată Na pole Kulikovom*, op. 14, A. Vieru – *Poemul-cantată Mierla lui Ilie Pintilie*, O. Palymski – *Simfonia-cantată In cursu ad intellectum supermaeideae vitae* etc.

Totuși, în acest sens, este adecvată și afirmația generalizatoare: „În general, trebuie remarcat faptul că, în ciuda interesului cercetătorilor în problema genului din muzica secolului al XX-lea, în general, și fenomenul de sinteză a genului, în special, nu există o lucrare separată în care principiul acțiunii sale ar fi studiat în mod specific. Fenomenul sintezei de gen este menționat practic doar declarativ” [15]. Cu atât mai mult, sinteza genurilor tipizate de cantată și concert instrumental, ca eventuală manifestare a unei tendințe actuale în arta componistică contemporană, rămâne încă un teren neexplorat. Una din multiplele probleme ce se relevă în acest context este raportul și ponderea aplicării propriu-zise a unui gen distinct în noul produs sonor. Conotația unor astfel de creații-sinteză depinde de capacitatea compozitorului de a valorifica potențialul fiecărui gen, nu dintr-o ambiție de ieftină compilare, ci clar orientată în vederea elucidării unor subiecte de esență imperativă.

### Concluzii

„Adevărata problemă a muzicii contemporane este – sau trebuie să fie – chiar modul de concepție, vizarea, finalitatea. Nu contopind-o cu știința, cu logica, cu afectivitatea, ci găsim-o personalitatea. Poate în îmbinarea perfectă a tot ce gândirea concepe ori, dimpotrivă, din pornirea unică, inegalabilă, genial” [16]. Acest fir marcant relevat de L. Glodeanu în problematica muzicală contemporană trasează pentru omul de creație un distins itinerar axiologic. În același context, și L. Dănceanu remarcă elevat rolul și locul compozitorului în arta componistică: „Fantezia și talentul trebuie să existe și în această fază a atomizării (ori poate că tocmai acum e nevoie de fantezie și talent mai mult decât oricând, integrându-se într-un joc secund – cel care reclamă elecția variantelor optime și protecția lor într-o operă de artă autentică” [6 p. 123]. Strădania compozitorului în vederea realizării unei „opere de artă autentică” trebuie să se impună ca o primă responsabilitate morală. Totodată, pe seama compozitorului rămâne și „elecția variantelor optime și protecția lor într-o operă de artă autentică” [6 p. 123]. Secolele XX și XXI abundă de bune intenții și elecțiuni apreciabile, inclusiv prin strategia sintezei de genuri.

Realizată în spiritul individualismului, această strategie persistă azi, având în continuare un vast teren experimental, dar care necesită, totuși, să fie argumentat istoric și fundamentat axiologic și teoretic. Până la realizarea visului premonitoriu, dar încă utopic al lui L. Dănceanu, când „experimentul va evada din individualism și se va colectiviza, atingând prin dinamica telecomunicațiilor, cote planetare, iar compozitorul-explorator va fi tot mai mult acela de co-părtaș al actului creator, alături de un „demos” activ și interactiv, care va trăi experimentul creației integral și instantaneu” [6 p. 123], azi, totuși, compozitorul rămâne (ca și experimentul) un caz detașat și distinct.



## Referințe bibliografice

1. GIULEANU, V. *Tratat de teoria muzicii*. București: Grafoart, 2013. ISBN 978-606-8486-23.
2. Symphony No. 1 – Krzysztof Penderecki. In: *Culture.pl*: [site]. Oct. 2002 [accesat 1 mai 2021]. Disponibil: <https://culture.pl/en/work/symphony-no-1-krzysztof-penderecki>.
3. Penderecki: The Symphonies. In: *Gramophone.co*: [site]. 31 mar. 2020 [accesat 11 mai 2021]. Disponibil: [gramophone.co.uk/features/article/penderecki-the-symphonies](http://gramophone.co.uk/features/article/penderecki-the-symphonies).
4. *Skuola.net*: [site]. [accesat 14 mai 2021]. Disponibil: <https://www.skuola.net/musica/musica-novecento.html>.
5. ГРИЦЮК, О. Жанровый синтез в музыкальном искусстве XX ст.: теоретический аспект. В: *Міжнародний вісник. Культурологія, філологія, музикознавство*. 2016, № 2 (7), с. 178–183. ISSN 2312-4679.
6. DĂNCEANU, L. *Introducere în epistemologia muzicii: (Organizările fenomenului muzical)*. București: Editura Muzicală, 2003. ISBN 973-42-0333-9.
7. DEDIU, D. O scrisoare pierdută. In: *Opera Națională București*: [site]. [accesat 11 mai 2021]. Disponibil: <http://operanb.ro/spectacol/o-scrisoare-pierduta/>.
8. CATUCCI, S. I generi musicali. In: *Treccani* [online]. [accesat 14 mar. 2021]. Disponibil: [treccani.it/enciclopedia/i-generi-musicali\\_%28XXI-Secolo%29/](http://treccani.it/enciclopedia/i-generi-musicali_%28XXI-Secolo%29/).
9. LUPU, J. *Dicționar universal de muzică*. București ; Chișinău: Litera International, 2008. ISBN 978-973-675-391-6.
10. FIRCA, G. *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura Enciclopedică, 2008. ISBN 978-973-45-0576-0.
11. СОКОЛОВ, О.В. Кантата и оратория. В: *lafamire.ru*: [site]. [accesat 8 mai 2021]. Disponibil: [http://www.lafamire.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=686:2010-05-24-13-58-26&catid=50:2010-10-17-14-50-35&Itemid=438](http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=686:2010-05-24-13-58-26&catid=50:2010-10-17-14-50-35&Itemid=438).
12. CHIRIAC, T. *Semantica muzicii: principii fundamentale*. Iași: Artes, 2014. ISBN 978-606-547-201-3.
13. ДАНЬКО, Л.И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 [online]. Санкт-Петербург, 2013. [accesat 2 apr. 2021]. Disponibil: [https://www.gup.ru/upload/iblock/6f0/DankoLI\\_avto.pdf](https://www.gup.ru/upload/iblock/6f0/DankoLI_avto.pdf).
14. GLODEANU, L. Câteva caracteristici ale concertului instrumental contemporan. In: *Muzica*. 1964, nr. 5–6, p. 6.
15. САМБЕЛЯН, Т. Э. К понятию музыкального жанра и полижанровости [online]. [accesat 11 mai 2021]. Disponibil: [http://raber.asj-oa.am/1829/1/2000-1\(170\).pdf](http://raber.asj-oa.am/1829/1/2000-1(170).pdf).
16. GLODEANU, L. Muzica în conștiința contemporaneității. In: *Muzica*. 1968, nr. 2.

## ASPECTE ALE ACTULUI INTERPRETĂRII ÎN CADRUL FANFAREI ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

### ASPECTS OF THE ACT OF INTERPRETATION IN THE MARCHING BAND OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS

OLEG CAZACU<sup>1</sup>,

doctorand, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.12:781.68

În acest articol ne propunem să analizăm unele aspecte legate de procesul interpretativ ce se produce în cadrul fanfarei Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Repertoriul abordat variază de la lucrări de popularitate și divertisment la cele din creația academică. Totuși, dominant pentru acest tip de fanfară sunt producțiile academice din diferite perioade ale istoriei muzicii. Actul interpretativ, în mare parte, reflectă tipul de creație abordat și este direcționat spre redarea plenară a conținutului și specificului lucrării. Acest fapt își lasă amprenta asupra actului execuției de ansamblu. Operațiunea interpretării însumează câțiva factori esențiali care se află într-o interdependență reciprocă și anume: stilul și genul creației, perioada istorică, personalitatea autorului, aranjamentul, acțiunile dirijorului, atmosfera psiho-emoțională, nivelul de instruire a studenților.

**Cuvinte-cheie:** interpretare, fanfară, grup instrumental, aranjament, creație, stil, gen, dirijor, tempo, nuanțe dinamice, frază

<sup>1</sup> E-mail: oleg\_cazacu76@mail.ru

*In this article we propose to analyze some aspects related to the interpretive process that occurs within the Marching Band of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. The repertoire approached, varies from works of popularity and entertainment, to those of academic creation. However, dominant for this type of fanfare are academic productions from different periods of music history. The interpretative act, for the most part, reflects the type of creation approached and is directed towards the full rendering of the content and stylistic specifics of the work. The operation of the interpretation sums up several essential factors, which are in a mutual interdependence, namely: the style and genre of the creation, historical period, personality of the actor, arrangement, the actions of the conductor, the psycho-emotional atmosphere, the level of instruction of the students.*

**Keywords:** *interpretation, fanfare, instrumental group, arrangement, style, genre, conductor, tempo, dynamic nuances, phrase*

## Introducere

Actul interpretării nu are reguli fixe și nu este unul singular. El diferă, în funcție de personalitatea muzicianului, de la un interpret la altul, variază chiar și în interpretările repetate ale aceluiași muzician. Unele momente legate de interpretare nu întotdeauna sunt indicate în partitură și rămân a fi observate de interpret, căruia i se acordă o anumită libertate. Putem spune, de altfel, că tocmai în asemenea mici diferențieri constă farmecul și frumusețea actului interpretativ. „Între doi interpreți și chiar între două sau mai multe interpretări ale aceluiași artist se ivesc, mai întotdeauna, anumite deosebiri de tempo, de gradare a nuanțelor de frazare, de însuflețirea cu care vom prezenta de fiecare dată lucrarea, dependentă și ea de o mai bună sau mai puțin bună dispoziție în care ne aflăm” [1 p. 168]. Dacă pentru soliști aceste fenomene au efectul său atenuant, care poate crea chiar ineditul, pentru ansambluri instrumentale, orchestre pot produce dificultăți de execuție serioase, de aceea un rol primordial în remedierea acestor oscilații și eliminarea, diminuarea discrepanțelor interpretative îl are dirijorul. Totuși, și în execuție orchestrală nu avem interpretări la indigo. Mai mult decât atât, aici conlucrează diferiți instrumentiști la producerea actului interpretării de ansamblu. Ca profesor și conducător al fanfarei AMTAP, al disciplinelor conexe *Ansamblu cameral*, *Ansamblul instrumentelor aerofone*, în urma experienței acumulate în cadrul acestor ore și, nemijlocit în timpul actului interpretativ, autorul acestui articol a constatat mai multe aspecte, ce creează incertitudini, neclarități și dificultăți la însușirea și execuția diferitor creații, determinate de specificul orchestrei de fanfară. Vom puncta în continuare câteva momente importante legate de aceste probleme și vom formula unele sugestii pentru asigurarea reușitei actului interpretativ în orchestra de fanfară.

## Dificultățile și soluțiile de tratare a acestora în producerea actului interpretării

Membrii fanfarei AMTAP sunt studenți ai instituției. Evident, ei sunt muzicieni cu o anumită experiență profesională, ceea ce înlesnește rezolvarea discrepanțelor și dificultăților apărute la interpretare, spre deosebire de alte fanfare urbane sau rurale, în care activează sau chiar predomină instrumentiștii-amatori. Dintre problemele și dificultățile care apar în procesul actului interpretării evidențiem:

- execuția frazelor deseori fără respectarea duratelor și a nuanțelor dinamice indicate în partiție, ceea ce necesită un efort suplimentar în monitorizarea interpreților și educarea acestora în parcurgerea și execuția exactă a textului scris. Acest fapt poate fi determinat de mai mulți factori, printre care putem menționa: tendința instrumentistului spre individualitate, ceea ce e și firesc, având în vedere că fiecare membru al fanfarei studiază ca instrumentist solist; cunoașterea insuficientă a textului; lipsa de experiență în citirea rapidă după note sau factorul psihologic și starea emoțională de moment al interpretului;
- reproducerea diferită a temelor, care în textul muzical se repetă succesiv la majoritatea instrumentelor din cadrul fanfarei. Astfel, deseori într-o lucrare tema principală, tema secundară ș.a. se execută atât în emisia fanfarei cât și la diferite grupuri de instrumente, de aceea este foarte important ca sunarea ei să fie continuă, păstrată și respectată de către grupurile instrumentale din cadrul fanfarei conform indicațiilor din partitură sau chiar, după caz, cu o redare ca și la

- prima expunere. Subliniem, în acest sens, amplificarea discrepanțelor de sonoritate din cauza specificului fanfarei – ne referim la instrumentarul exclusiv aerofon, predominant de alamă;
- nerespectarea aspectului ritmic și caracterului lucrării. În cazul dat, abaterea de la desenul ritmic și tempo, de la caracterul creației muzicale poate duce la haos, la distorsionarea esenței lucrării interpretate. Fiecare creație trebuie să fie executată în caracterul respectiv, gândit de compozitor/autor/creator, fie muzică academică, populară sau de divertisment;
  - interpretarea la nuanțele *f* și *ff* sau chiar forțarea sunetului. Una din cele mai frecvente probleme ale actului interpretării de fanfară a fost și rămâne cea legată de nuanțele dinamice, în special, de interpretarea la nuanțele *f* și *ff* sau forțarea sunetului, indiferent de indicațiile autorului sau conținutul lucrării, ceea ce duce la dezacordarea instrumentelor și, respectiv, exactitatea intonației este știrbită.

Detaliam unele momente legate de problemele evidențiate mai sus. Trebuie să subliniem faptul că mulți termeni muzicali au un caracter de aproximație. Spre exemplu, termenii de dinamică și agogică, termenii de mișcare, când nu sunt însoțiți de indicații metronomice. De asemenea, termenii de expresie și caracter, precum *doloroso*, *expressivo*, *affetuoso*, *festivo*, *grandioso* și mulți alții, rămân în seama interpreților, fiecare îi va trata și aplica diferit în arta sa interpretativă. Din fericire, oscilările de la o interpretare la alta, în majoritatea cazurilor, sunt minore, uneori trecând chiar neobservate sau ușor de depășit, cu excepția cazurilor mai evidente, făcute fie din cauza incapacității înțelegerii creației respective, fie din nepricepere sau cu rea intenție (mai rar). Deseori este dificil de diferențiat un *Allegro moderato* de un *Allegro non troppo*, iar rolul dirijorului în astfel de situații este determinant.

Pentru fanfara AMTAP este specific ca la orele de disciplină o atenție deosebită să se acorde interpretării gamelor până la șapte semne, majore și minore naturale, armonice și melodice, execuția acestor game prin note întregi, doimi, pătrimi, optimi și șaisprezecimi în diferite hașuri și nuanțe. Hașurile (ștrihurile) și mijloacele tehnico-expresive de interpretare la instrumentele aerofone au o importanță deosebită atât în execuția individuală a fiecărui instrumentist cât și cea din fanfară. Termenul „ștrih” este de origine germană. În înțelesul direct al cuvântului el înseamnă a trage, a sublinia. Cuvântul „ștrih” la fel este legat cu verbul din limba germană streichen, ceea ce înseamnă a duce, a trage (o linie), a netezi. Anume semantica acestui cuvânt, ca verb, ne demonstrează rolul lui în interpretarea muzicală, fiind utilizat în procesul de dirijare și redare, execuție a sunetelor și notat în partitură cu diferite semne (liniuțe, puncte, unghiuri etc.). Însușirea acestora va facilita producerea actului interpretării la un înalt nivel profesionist.

În lucrarea sa „Ștrihii trubacei” T. Dokșiter, trompetist și pedagog, face o clasificare a modalităților de interpretare a hașurilor (ștrihurilor) de către trompetiști și corniști. El indică nouă feluri de ștrihuri și trei tipuri de atac. Acestea sunt hașurile (ștrihurile) detașe, marcato, martele, staccato, staccatissimo, non legato, portato, legato, marcat și trei mijloace tehnice de interpretare – portamento, frullato, glissando. În această lucrare autorul scrie: „Mijloacele tehnice de interpretare și „ștrihul” au sensuri diferite. Dacă metodele tehnice de interpretare sunt felurile de atac – dirijarea, legarea, diminuarea sfârșitului sunetelor, combinarea tipurilor de atac tare cu auxiliar etc., apoi ștrihurile prezintă suma totală a modurilor tehnice de interpretare” [2 p. 63].

Aducem unele explicații referitoare la specificul diferitor „hașuri”.

1. „Detașe” este un cuvânt francez (în traducere înseamnă a despărți). Această hașură se interpretează prin intermediul atacului tare. Durata notei se execută cu aceeași forță a sunetului. Sfârșitul sunetului se diminuează, se rotunjește, fără o acțiune accentuată a limbii. Detașeul se notează cu o liniuță deasupra sau dedesubtul notei scrise.
2. „Marcato” – din italiană înseamnă marcat, evidențiat. La aplicarea lui sunetele sunt executate cu atacul tare, activ la început și prin diminuarea lor spre sfârșit. Se notează cu un mic unghi deasupra sau dedesubtul notei scrise.

3. „Martele” – cuvânt utilizat în franceză și italiană. La instrumentele de suflat se interpretează cu atacul simplu și este puțin asemănător cu hașura (ștrihul) „stacato”, numai ceva mai puternic. Se scrie sub forma unui unghiuleț cu vârful în sus sub notă sau deasupra ei.
4. „Stacato” – din italiană înseamnă întrerupt, separat, prescurtat, termen ce indică o trăsătură specifică de interpretare – executarea scurtă, urmată de pauză. Se notează printr-un punct deasupra ori dedesubtul notelor. În tempourile rapide, care sunt destul de specifice pentru interpretării la instrumentele de alamă, se folosesc atacurile dublu și triplu. În textul muzical se notează cu două punctișoare deasupra sau dedesubtul notei ori cu o liniuță mică care întretaie codița notei respective.
5. „Staccatissimo” – cuvânt italian, înseamnă pizzicato, se interpretează ca staccato, numai ceva mai ascuțit și mai scurt. Se notează cu un unghiuleț cu vârful în jos.
6. „Non-legato” (în traducere – nu este legat). Este un ștrih între staccato și legato. În timpul interpretării atacul limbii este moale și sunetul conține aproximativ trei pătrimi din durata sa, iar restul, o pătrime, rămâne pentru o pauză ușoară. În majoritatea cazurilor începutul sunetului e ca ștrihul „detășe”, numai sfârșitul e cu mult mai moale, fără acțiunea limbii. Se notează în două feluri: punctișor și liniuță deasupra sau dedesubtul notei ori punctișor și o line ce leagă notele între ele.
7. „Portato” – din italiană înseamnă a duce, a purta. Este un mod de legătură a sunetelor în care fiecare sunet este puțin târăgănat, întins. Atacul la începutul sunetului este moale.
8. „Legato” – cuvânt italian, înseamnă legat, unit. Esența lui constă în trecerea lină de la un sunet la altul fără acțiunea limbii. Se notează cu o liniuță curbă între primul și ultimul sunet al frazei muzicale. Primul sunet este atacat cu limba, iar celelalte fără ajutorul ei.
9. „Portamento” – arată caracterul de executare prin trecerea lină, dar nu legată, de la un sunet la altul. Se notează cu o liniuță deasupra sau dedesubtul notelor sau cu puncte, având deasupra sau dedesubtul lor liniuțe.
10. „Frullato” – începutul sunetului se execută cu atacul simplu sau ordinar, iar prelungirea lui o înfăptuiește limba cu pronunțarea literelor: - trrrrrr-crrrrr-frrrr. Se notează cu înscrierea cuvântului frulato.
11. „Glissando” – mijloc tehnic de interpretare. Din limba franceză (glisser) înseamnă a aluneca. Pentru înfăptuirea lui primul sunet este atacat cu limba, iar după asta mecanismul instrumentului (pompele, clapele, culisa la instrumentele de alamă) și găurile la instrumentele din lemn sunt aduse într-o poziție de semiînchidere – moment de alunecare treptată și, deschizându-le tot treptat, se ajunge la sunetul final. Momentul de „alunecare” capătă un timbru specific care nu este caracteristic sonorității obișnuite a instrumentelor. Se notează cu o linie ondulată între primul și ultimul sunet, deasupra căruia se scrie cuvântul prescurtat gliss [3 p. 18].

Cunoașterea și exersarea zilnică a acestor procedee va contribui la însușirea unei tehnici avansate, în special, la executarea corectă a frazelor muzicale, la realizarea unui act interpretativ de înalt nivel profesional în cadrul fanfarei AMTAP. La fiecare lecție de fanfară 15-20 minute sunt dedicate exersării hașurilor, ceea ce, în final, contribuie substanțial și la ridicarea nivelului profesional al fiecărui interpret în parte.

Un aspect important pentru asigurarea unei calități a actului interpretativ este respectarea indicațiilor compozitorului. Interpretul, de fapt, este obligat și trebuie să pună în valoare indicațiile compozitorului, să le deslușească și să-i traducă intențiile, să pună în slujba tălmăcirii operei întregul său talent, puterea de muncă, experiența, muzicalitatea, capacitatea sa creatoare. Toate cele menționate pot fi obținute sub îndrumarea eficientă a dirijorului, rolul căruia este determinant nu numai într-o fanfară care are și un scop didactic, dar și în cele consacrate.

Printre calitățile fundamentale de care trebuie să dispună un dirijor mai putem enumera: cunoașterea teoriei muzicii, armoniei, contrapunctului, cunoașterea formelor muzicale, posedarea unei

memorii muzicale bune, a unui simț înnăscut al ritmului, disponibilitatea de comunicare cu interpreții și spectatorii, în general, demonstrarea unui spirit profesional și a unei culturi muzicale vaste. Marele dirijor Scherchen afirma: „Dirijatul se învață. Ce nu se învață este forța personalității, bogăția artistică, pe care numai natura ne-o poate dărui... Gestul trebuie să sugereze muzica și să aibă caracter univoc (adică un singur înțeles). Gestul trebuie să fie atât de precis, încât să poată înlocui vorba”<sup>1</sup> [4].

Cea mai reușită și mai unitară interpretare a fost și va rămâne, fără îndoială, interpretarea realizată de compozitorul însuși, atât ca solist cât și ca dirijor. Istoria muzicii consemnează nenumărate astfel de situații, marea majoritate a compozitorilor fiind și interpreți ai creațiilor lor. Dintre nenumărații maeștri menționăm doar câteva personalități notorii: *Hector Berlioz*, compozitor și dirijor apreciat, critic muzical; *Richard Wagner*, care și-a scris singur libreturile spectacolelor de operă, pe care le-a montat la teatrul din Bayreuth; marele compozitor român *George Enescu*, personalitate unică românească, violonist de renume mondial, compozitor de geniu, pianist, dirijor și pedagog; *Dinu Lipatti*, compozitor, pedagog și dirijor; marele compozitor Eugen Doga și mulți alții.

Un rol important în dezvoltarea profesională și cizelarea actului interpretativ al fanfarei AMTAP îl are evoluarea la diferite concursuri, festivaluri naționale și internaționale.

Participând la asemenea evenimente, studenții acumulează mai multă experiență de scenă, își îmbogățesc cunoștințele practice, fac cunoștință cu un repertoriu impresionant. Asemenea calități artistice superioare pot fi însușite și dezvoltate doar printr-o activitate susținută în sensul educării artistice multilaterale a studenților, membri ai fanfarelor, de către dirijori, prin promovarea în concertele susținute a valorilor adevărate ale muzicii universale și naționale.

### Concluzii

Așadar, actul interpretativ în orchestra de fanfară este un proces complex și îndelungat, care cooptează mai mulți factori și subiecți. Ne referim la însușirea și dezvoltarea metodică, sistematică a tehnicilor și procedeelelor specifice de execuție la instrumente aerofone, cunoașterea repertoriului sub aspectul istoric, a stilului, conținutului etc. creației executate. Înțelegerea profundă a intențiilor compozitorului și respectarea indicațiilor acestuia. Deoarece în cadrul orchestrei de fanfară a AMTAP subiecții implicați sunt studenții, rolul dirijorului este enorm. Dat fiind faptul ca dirijorul este și pe post de pedagog, el va ghida permanent membrii orchestrei de fanfară și din punct de vedere didactic, dând dovadă de cunoștințe vaste.

### Referințe bibliografice

1. BOTEZ, D.D. *Tratat de cânt și dirijat coral*. Vol. 2. București: Editura ICED, 1985.
2. ДОКШИЦЕР, Т. Штрихи трубяча. В: *Методика обучения игре на духовых инструментах*: сб. ст. Москва: Музыка, 1976, вып. 4, с. 48–70.
3. CHIRONDA, V., CIOBANU, N. *Metodica instruirii muzicale la instrumentele de suflat*. Chișinău: Lumina, 1992.
4. IGNAT, C. *Muzicile militare între tradiție și modernitate: particularități ale artei dirijorale*. Ed. a 2-a, rev. București: Editura Universității Naționale de Apărare „Carol I”, 2012.

1 Hermmann Scherchen, *Lehrbuch des Dierigierens* (text prescurtat). Leipzig, Editura Peters, 1926.

## ASPECTE MORFOLOGICE ÎN LUCRAREA *LA SAT* PENTRU CLARINET ȘI PIAN DE VASILE IJAC

### MORPHOLOGICAL ASPECTS IN THE WORK *LA SAT* FOR CLARINET AND PIANO BY VASILE IJAC

IULIA ROMAN<sup>1</sup>,

doctor în muzică, lector universitar,  
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad

CIPRIAN-CĂTĂLIN ROMAN<sup>2</sup>,

asistent univesitar,  
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad

CZU [780.8:780.643.1.087.2:780.616.433]:781.6

*La sat pentru clarinet și pian este o lucrare de maturitate a compozitorului Vasile Ijac și datează din anul 1950. Partitura, existentă doar în manuscris în arhiva Muzeului Banatului din Timișoara, are însemnarea compozitorului cu aprobarea lucrării de către Comisia Uniunii Compozitorilor Filiala Timișoara, în data de 22 VI 1950, de către Conf. M. Mihăescu. Prima audiție a avut loc în anul 2004 în sala Orpheum a Facultății de Muzică și Teatru din Timișoara. La sat pentru clarinet și pian este inspirată din folclorul muzical bănățean. Aluzia sugestivă este redată atât prin titlul lucrării cât și prin diagramele structurilor arhitectonice ale acestora, care se încadrează în suitele instrumentale cu formă liberă specifice zonei Banatului, caracterizate prin alternarea părților lente cu cele rapide.*

**Cuvinte-cheie:** Vasile Ijac, muzică de cameră, clarinet, pian, manuscris

*“La sat” for clarinet and piano is a mature work of composer Vasile Ijac and dates from 1950. The score, existing only in manuscript in the archives of the Banat Museum in Timisoara, has the composer’s note with the approval of the work by the Union of Composers’ Commission Timișoara Branch, of 22 VI 1950, by Conf. M. Mihăescu. The first audition took place in 2004 in the Orpheum Hall of the Faculty of Music and Theater in Timișoara. The work “La sat” for clarinet and piano is inspired by traditional Banat music. The suggestive allusion is rendered both by the title of the work and by the diagrams of their architectural structures, which fall into the free-form instrumental suites specific to the Banat area, characterized by the alternation of the slow parts with the fast ones.*

**Keywords:** Vasile Ijac, chamber music, clarinet, piano, manuscript

Lucrarea *La sat* este o prelucrare a partiturii cu același nume, dedicată în exclusivitate pianului, făcând parte din ciclul *Trei piese pentru pian op. 5*, alături de *Elegie* și *Vals*, scrise în anul 1928 [1 p. 165].

*La sat pentru clarinet și pian* dovedește preocuparea compozitorului de a lărgi spectrul timbral al acesteia. Dedicată în primă fază pianului solo, varianta pentru clarinet și pian reprezintă un exercițiu de virtuozitate pentru ambele instrumente. Folosirea unei facturi pianistice la nivelul unor creații de gen ale secolului al XX-lea, determină înscrierea acestor opusuri pe traiectoria muzicii europene occidentale [2 p. 207].

În lucrarea *La sat* dedicată clarinetului și pianului, compozitorul Vasile Ijac experimentează conceptul tonalității largite – specific perioadei în care se încadrează lucrarea în contextul creației europene, prin utilizarea unui limbaj polimodal, identificat din analiza structurilor care se manifestă în plan orizontal [3 p. 161]. Armonia de tip modal reiese din verticalizarea orizontalului, dând naștere unor structuri și intonații specifice.

Lucrarea are forma arhitectonică bipartită **A – B** și **Coda**, cuprinzând un număr de 175 de măsuri.

1 E-mail: iuliaroman13@gmail.com

2 E-mail: cipriancatalin.roman@gmail.com

Introducere între măsurile 1-8

A între măsurile 9- 47

B între măsurile 48- 157

Coda între măsurile 158- 175

Introducerea are indicația metrică 2/4, indicația agogică *Lento sostenuto* și armura pianului marcată de doi diezi, insinuând tonalitatea *si minor*. Acordul de debut al pianului pe sunetul *si*, eliptic de terță, cu secunda disonantă dispusă la mâna dreaptă, mersul în succesiuni de cvinte și cvarte ale clarinetului, precum și raportul intervalic al liniei melodice, reprezintă elementele care caracterizează limbajul modal folosit de compozitor.

Scara intonațională utilizată în această introducere este formată din 11 sunete.



Introducerea în nuanța de *pp*, nuanța preferată de compozitor în majoritatea lucrărilor sale, în tempo *Lento sostenuto*, evocă prima imagine a satului. Discursul muzical este format din înlănțuiri intervalice cu structură de secundă, terță și cvartă, suprapuneri de cvarte și cvinte, având un caracter predominant descendent.

Linia melodică introductivă a clarinetului, cu un caracter simplu, este creată din succesiunea intervalurilor de cvintă și cvartă. Măsurile 5-6, prin apariția figurilor de treizecimoimi și a ornamentelor, îmbogățesc discursul muzical, linia melodică dobândind un caracter melismatic.

*Ex. măs. 1-5<sup>1</sup>*

*Ex. mas. 6-9*

Din punct de vedere interpretativ în introducere predomină pragurile dinamice reduse de *pp*, fără nuanțe ostentative.

Secțiunea A modifică sistemul de intonație, marcat printr-o nouă armură (1 diez), indicația metrică 4/8 și indicația de tempo *Andante mesto*. Este formată din trei subsecțiuni, **a1** între măsurile

1 Exemplele muzicale sunt transcrise de subsemnata după manuscrisul compozitorului, aflat în Arhiva Muzeului Banatului Timișoara.

9-24, și **a2** între măsurile 25-40 și **a3** între măsurile 41-47. Subsecțiunile sunt delimitate între ele prin schimbarea indicației agogice, a sistemelor intonaționale, precum și a structurilor ritmice.

Subsecțiunea **a1** este construită pe o scară de 11 sunete, cu două sunete enarmonice:



Subsecțiunea debutează cu o introducere de două măsuri a pianului bazată pe o formulă ritmică predominantă, regăsită pe parcursul întregii subsecțiuni la ambele instrumente.



Acompaniamentul pianului este format din suprapunerea a 3 voci. Basul, cu rol de pedală armonică, susține celelalte două voci care etalează ritmul punctat, cu un desen melodic predominant descendent la mâna dreaptă și ascendent la mâna stângă.

Măsura 16 evidențiază pasajul cromatic cu aspect cadențial al pianului, repetitiv de trei ori descendent, în trei registre diferite, între sunetele *fa#* - *si*. Etalarea unui motiv ritmico-melodic repetitiv de trei ori reprezintă una dintre **particularitățile compoziționale** ale lui Vasile Ijac și se regăsește în majoritatea lucrărilor sale.

Din punct de vedere interpretativ, discursul muzical bazat pe formule de acompaniament în șai-sprezecimi, se dinamizează.

*Ex măs. 15-23*

Începând cu măsura 25, pe parcursul a patru măsuri, întâlnim un pasaj de legătură cu următoarea subsecțiune, centrat intonațional pe o structură de ionic cu finala *mib* [4 p. 70].





Subsecțiunea **a2** între măsurile 29-40 este delimitată de schimbarea agogică *Poco Animato* și de utilizarea unei noi scări intonaționale modale compusă din 9 sunete, cu trei trepte mobile și două sunete enarmonice<sup>1</sup>.



Desenul melodic se dinamizează iar factura pianistică densă pe verticală reprezintă un exercițiu de virtuositate dar în același timp și de expresie. Tempo-ul, agogica și intensitățile schimbate și nuanțate din aproape în aproape, colorează și creează o trăire intensă.

Acompaniamentul pianului bazat pe înlănțuiri armonice complexe, este realizat din alternarea acordurilor cu structură de trei sau patru sunete, în nuanțe de *f* și *ff*.

Subsecțiunea **a2** se desfășoară pe formule ritmice de șaisprezecimi, desfășurări melodice pe structuri ritmice bazate pe diviziuni excepționale, ritm punctat în acompaniamentul pianului, ambitus melodic amplificat, scări cu structură arpeggiată, treceri în registrele extreme ale pianului. Planul dinamic este amplificat prin apariția nuanțelor de *f* și *ff*, subsecțiunea marcând punctul culminant al secțiunii **A**.

Măsura 33 se impune în linia melodică a clarinetului prin pasajul cadențial, cu structură *glissando*, pornit din acut și încheiat în grav, realizat *ad libitum*, care pregătește revenirea la *a tempo*. Începând cu măsura 35, fluxul sonor se întoarce la tempo-ul inițial, crește intensitatea creată de bogăția armonică și susținută de indicația *ff con grandezza*.

Linia melodică se liniștește treptat, măsurile 39-40 pregătind subsecțiunea **a3** prin apariția indicației *poco rit...* și a coroanei pe ultimul acord al pianului.

#### Ex. măs. 29-33

Subsecțiunea **a3**, redată între măsurile 41-47 se impune prin schimbarea indicației agogice, compozitorul notând în partitură *largamente rubato*, indicație care susține discursul muzical vizibil rarefiat la ambele instrumente. Revenind la nuanța *pp*, cele șapte măsuri ale subsecțiunii sunt construite din înlănțuiri intervalice cu structură de secundă, terță și cvartă, în valori de pătrimi, îmbogățite de

<sup>1</sup> Scara modală – În principiu orice plan melodic va fi plasat în perimetrul unei scări modale precise, indiferent că-i vorba de una primară, cu un număr redus de sunete sau de una complexă, cu un număr mare de sunete. Sigur că o scară modală nu va fi întotdeauna respectată foarte strict la toate vocile, în sensul că ea va putea fi contaminată cu elemente străine, atunci când acestea își vor justifica logic existența (trepte mobile, elemente cromatice, pieni etc.) [5 p. 124].

ornamentele care le preced. Indicația *rubato* acordă libertatea de tratare, de interpretare a desfășurărilor melodice, lăsând timp de reflectare asupra liniei melodice cu aer straniu, dominată de intonații tonal - modale ce trimit la spiritualitatea românească.

Scara utilizată în această subsecțiune are o structură heptacordică cu o treaptă mobilă, insinuând tonalitatea *Sib major*.



Ex. 38-45

Începând cu măsura 48, secțiunea **B** se remarcă prin modificarea sistemului de intonație marcat printr-o nouă armură (2 bemoli), indicația metrică 4/8 și indicația de tempo *Allegro giocoso*.

Această secțiune este construită pe forma unui joc instrumental de inspirație folclorică, având structura<sup>1</sup>:

a	b	av	c	Bv	Coda
Măs. 48-75	76-91	92-103	104-127	128-143	144-175

Sistemul de intonație al întregii secțiunii este impus de totalul cromatic, scara formată din 12 sunete.

Subsecțiunea **a**, cuprinzând două teme a câte opt măsuri, debutează cu o introducere a pianului de 4 măsuri, motiv preluat de clarinet în măsura 52 și expus la distanță de cvintă superioară.

1 Joc este sinonim dansului, și alături de cîntec, reprezintă a doua categorie principală a folclorului nostru. Muzica populară românească conține o apreciabilă bogăție și varietate de j. care au stîrnit admirația peste hotare. J. au de regulă o structură bine încheată, mai puțin improvizată decît cîntecele. Cele mai multe j. au o formă bi-partită. Există j. în măsură binară și ternară. Predomină jocurile în măsură binară, care se disting printr-un tempo vioi, dinamic și varietate în mișcare, de multe ori avînd caracter de virtuozitate. Recunoaștem în j. românesc o pondere mai mare a sistemului tonal, spre deosebire de cîntec, unde predomină sistemul modal. O caracteristică a folclorului nostru este îmbinarea a două j., unul mai lent altul mai repede (de ex. horă - sîrbă), sau a unui cîntec și a unui dans, îmbinare dictată de necesitatea contrastului [6 p. 154].

Scara de 12 sunete folosită de compozitor în această subsecțiune rezultă din suprapunerea a două scări de 11 sunete atribuite fiecărui instrument în parte. Liniei melodice a clarinetului îi lipsește din totalul cromatic sunetul *mi becar*, iar pianului îi lipsește sunetul *la bemol*.



Discursul muzical al secțiunii are un caracter predominant descendent, bazat pe raporturi intervalice cu structură de secundă, terță, cvartă, rareori cvintă în linia melodică a clarinetului. Compozitorul preferă valorile de șaisprezecimi susținute de ritmul punctat, sincopat al pianului. Salturile de secundă, terță și cvartă din acompaniamentul pianistic sunt intercalate cu structuri intervalice de cvintă sau octavă. Trecerea dintre registre se realizează brusc, prin raportarea sunetului sau structurii intervalice la octava superioară sau inferioară.

Dinamica secțiunii are profil sinuos *pp - p - mf - p* cu caracter general descendent, predominând nuanțele mici. Sincopele și contratimpii ce intervin în succesiunea melodică impun caracterul de joc.

O punte care păstrează ritmul punctat și contratimpat realizează trecerea spre subsecțiunea **b**, marcată între măsurile 76-91. Factura melodică se bazează pe elemente tematice din subsecțiunea anterioară, construită pe structura ritmico - melodică a temei precedente.

*Ex. măs. 46-50*

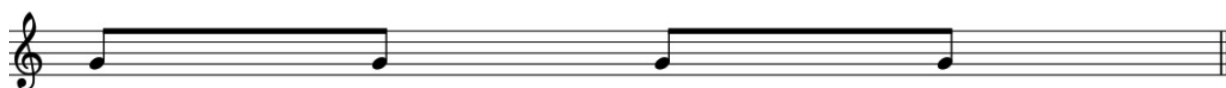


Subsecțiunea **b**, delimitată prin schimbarea desenului ritmico - melodic cuprinde două teme a câte opt măsuri fiecare. Acompaniamentul pianului se bazează pe construcția unui tipar ritmic etalat de mâna stâng, în care compozitorul alternează două motive ritmice a câte 2 măsuri.

Motiv 1



Motiv 2



Expunerea celor două motive ritmico - melodice pe parcursul a patru măsuri impune schimbarea continuă a registrelor și amplificarea ambitusului între octava a doua și octava mică.

Scara intonațională de 12 sunete cu 4 sunete enarmonice aferentă acestei secțiuni se regăsește în forma completă la ambele instrumente.



## Ex. măs. 73-82

Din punct de vedere interpretativ, această secțiune se caracterizează printr-o dezvoltare de factură virtuoză, reflectată prin desfășurări succedate în valori de șaisprezecimi..

Caracterul dinamic al secțiunii este impus de densitatea scriiturii ritmico – melodice bazată pe dialogul fără întrerupere a liniilor celor două instrumente, în nuanța *mf*.

Măsura 91 pregătește prin *decrescendo* revenirea subsecțiunii a în nuanța *pp*. Reluată variat, subsecțiunea a cuprinde un număr de 12 măsuri în care sunt expuse introducerea și prima temă.

Începând cu măsura 104 se impune subsecțiunea c construită pe un tipar ritmico – melodic contrastant, alternat între cele două instrumente.

## Ex. măs. 102-111

Măsurile 120-127 realizează tranziția spre revenirea subsecțiunii **b**, reluată variat, în care compozitorul prelucrează ritmic și melodic materialul tematic.

Scara intonațională regăsită în această subsecțiune este identică cu cea utilizată în prima apariție a subsecțiunii **b**.



Caracterul dinamic este reprezentat de nuanța *p*, însoțită de *poco a poco cresc.*, fără o altă indicație de intensitate notată până la finalul secțiunii.

Începând cu măsura 144 se instalează Coda care cuprinde trei fraze și o concluzie.

Cele trei subsecțiuni ale Codei sunt construite din punct de vedere intonațional pe scara celor 12 sunete, realizată din suprapunerea a două scări aferente fiecărui instrument.

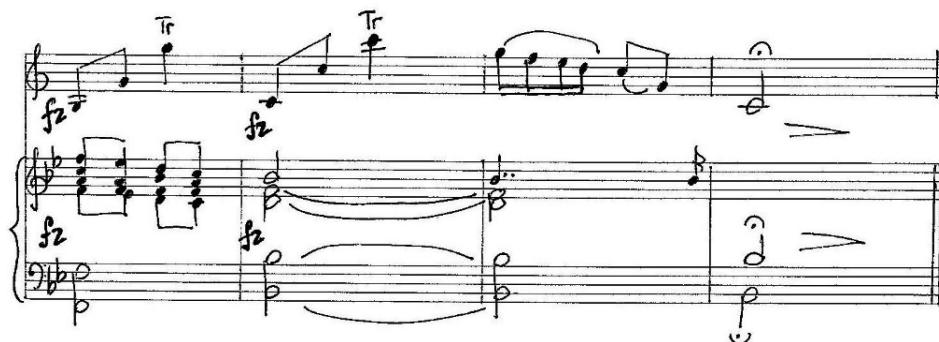


Din punct de vedere interpretativ, discursul muzical în această secțiune se dinamizează, prin diminuarea valorilor utilizate.

Ultimele două subsecțiuni ale lucrării aduc un aer tonal reflectat prin structurile acordice și a liniei melodice fără alterații accidentale.

Ultimele două măsuri ale lucrării aduc un pasaj descendent în linia melodică a clarinetului, intonat pe acordul pianului cu structura insinuantă a tonalității *Sib major*.

*Ex. măs. 172-175*



### Concluzii

În cadrul lucrării *La sat* a compozitorului Vasile Ijac se regăsesc particularități de limbaj compozițional precum: alternarea măsurilor, etalarea unui motiv de două, trei sau patru ori în sens ascendent și descendent în registre diferite, ambitus larg, utilizarea registrelor extreme ale pianului și ale clarinetului, structuri acordice desfășurate în poziție largă, alternarea motivelor melodice contrastante, utilizarea diviziunilor excepționale, precum și utilizarea dinamicii reduse.

Liniile melodice ale instrumentelor se remarcă prin profilul predominant descendent, iar structurile intervalice și acordice au la bază intonații modale realizate din suprapuneri de secunde, terțe, cvarte și cvinte.

Compozitorul delimitează secțiunile prin translatări ale sistemelor intonaționale, alternări ale indicațiilor metrice și agogice, elemente de stil proprii regăsite în întreaga sa creație.

Ca elemente compoziționale noi, lucrarea se caracterizează prin discursul muzical dinamizat reflectat prin apariția desfășurărilor scalare și arpegiate în figuri de șaisprezecimi și treizecimoimi, precum și a caracterului melismatic impus de utilizarea ornamentelor.

Discursul muzical devine mult mai dens la nivel melodic și ritmic, aspect ce conduce la amplificarea planului dinamic și apariția nuanțelor de *f*, *ff*, *ff con grandezza*.

Lucrarea *La sat pentru clarinet și pian*, o prelucrare a piesei cu același nume dedicată pianului solo, este o lucrare în care compozitorul experimentează conceptul tonalității lărgite prin utilizarea unui limbaj polimodal, a scărilor de 11 și de 12 sunete, ancorând astfel lucrarea în sfera valorificării folclorului.

### Referințe bibliografice

1. STAN, C.-T. *Vasile Ijac – părintele simfonismului bănățean*. Timișoara: Eurostampa, 2013. ISBN 978-606-569-648-8.
2. BODO, M. *Creația bănățeană pentru pian în perioada interbelică*. Timișoara: Editura Marineasa, 2005.
3. DEMENESCU, V.-L. *Specificul creației muzicale în Banat în prima jumătate a secolului XX*. Timișoara: Eurostampa, 2014. ISBN 978-606-569-776-8.
4. IUȘCEANU, V. *Moduri și game*. Timișoara: Grafoart, 2013. ISBN 978-606-8486-59-8.
5. BUCIU, D. *Mic tratat de scriitură modală*. București: Grafoart, 2014. ISBN 978-606-8486-58-1.
6. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzical*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1978.

## SONATA PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE ANFISA FIODOROVA: PARTICULARITĂȚI STILISTICE ȘI STRUCTURALE

### SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY ANFISA FIODOROVA: STYLISTIC AND STRUCTURAL PARTICULARS

MARIA SERBINOV<sup>1</sup>,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [780.8:780.641.2.082.2]:781.61

*Deși viața și creația Anfisei Fiodorova (1953-2000) s-au întrerupt prea devreme, compozitoarea a lăsat o amprentă vizibilă în arta componistică autohtonă, materializată prin creații originale de o certă valoare artistică care acoperă diverse genuri muzicale. Spre regret, până în prezent, moștenirea Anfisei Fiodorova rămâne foarte puțin cunoscută atât publicului cât și muzicienilor profesioniști, așteptând să fie descoperită și promovată la justa ei valoare. Articolul de față vizează Sonata pentru flaut și pian (1980), una dintre puținele mostre de acest gen semnate de compozitori autohtoni care, în scopul valorificării plenare a întregului repertoriu de sonate pentru flaut și pian, trebuie cercetate cât mai curând posibil.*

**Cuvinte-cheie:** Anfisa Fiodorova, sonată monopartită, flaut, pian

*Although the life and creation of Anfisa Fiodorova (1953-2000) were interrupted too early, the composer left a visible imprint in the local compositional art, materialized through original creations of a certain artistic value covering various musical genres. Unfortunately, the legacy remains very little known so far to both the public and professional musicians, waiting to be discovered and promoted at its fair value. This article concerns the Sonata for flute and piano (1980), one of the few samples of this kind signed by local authors that, in order to fully capitalize on the entire repertoire of sonatas for flute and piano, must be researched as soon as possible.*

**Keywords:** Anfisa Fiodorova, single-part sonata, flute, piano

### Introducere

Activitatea Anfisei Fiodorova, distribuită pe o perioadă de puțin peste două decenii, poate fi privită retrospectiv ca una diversă și importantă pentru cultura autohtonă. În perioada anilor 1977-1980, A. Fiodorova a fost redactor muzical la Compania de Stat de Radio și Televiziune, lansând programul

1 E-mail: mariaserbinov6@gmail.com

*Meridiane muzicale*, destul de popular printre ascultătorii de radio din Moldova. Apoi a predat disciplinele muzical-teoretice la Institutul de Arte *Gavriil Musicescu* (1980-1982) și compoziția la Școala de Arte *Valeriu Poleakov* (1985-1998), reușind să cultive tinerilor dragostea pentru muzică și interesul pentru creativitate.

Deosebit de valoroasă rămâne a fi până astăzi moștenirea componistică a Anfisei Fiodorova, care, paradoxal, este foarte puțin cunoscută atât publicului cât și muzicienilor profesioniști, așteptând să fie descoperită, valorificată și promovată la justa ei valoare. Printre cele mai semnificative lucrări ale Anfisei Fiodorova sunt: *Sonata pentru flaut și pian* (1980), ciclul coral *Cele patru anotimpuri* (1981) pentru cor mixt pe versuri de A. Maikov, *Simfonia nr. 1* (1981), ciclul vocal-simfonic *Eminescu* (1984) pentru mezzo-soprană, bariton, cor mixt și orchestră pe text de Mihai Eminescu; *Sonata pentru pian* (1985), *Concert pentru orgă și orchestră de coarde* (1987), *Arcane* pentru orgă (1993).

După cum afirmă muzicologul S. Țircunova, A. Fiodorova a reprezentat constelația de tineri compozitori care și-au început cariera în anii 1980 – ani „cu o semnificație deosebită în istoria muzicii naționale. Pe de o parte, s-a încheiat o perioadă istorică și culturală de activitate componistică și artistică foarte dinamică ce a demarat în anii 1960, a atins apogeul la cumpăna anilor 1970-1980 și a scăzut din intensitate la începutul anilor 1990. Pe de altă parte, anii 1980 au deschis calea către o nouă etapă în dezvoltarea artei muzicale naționale, numită „perioadă de tranziție” [1 p. 3]. Cu un pronunțat caracter sintetic, partiturile apărute în acest interval de timp îmbină cele mai noi realizări ale componisticii secolului XX cu tradițiile muzicii naționale. Procesul respectiv a fost studiat și de muzicologul E. Mironenco, care raportează întregul fenomen și la „schimbările radicale în spațiul geopolitic – proclamarea independenței Republicii Moldova și, odată cu aceasta, schimbarea paradigmei socio-culturale, împărțind istoria culturii naționale în două părți: sovietică și post-sovietică” [2 p. 9].

### Istoria creației

*Sonata pentru flaut și pian*, compusă de A. Fiodorova în anul 1980 este un exemplu viu al proceselor de înnoire care au influențat evoluția tuturor genurilor muzicale, aducând schimbări esențiale prin diversificarea abordărilor compoziționale și stilistice, precum și prin transformarea parțială sau chiar totală, uneori, a modelului anterior de sonată clasic-romantică. Cu părere de rău, repertoriul autohton de sonate pentru flaut și pian este unul destul de sărac, compozitorii moldoveni oferind atenție altor instrumente, în special, pianului și vioarei<sup>1</sup>. Anume aceste motive au determinat interesul nostru pentru *Sonata pentru flaut și pian* de A. Fiodorova, fiind alimentate și de dorința de a include această lucrare în propriul repertoriu concertistic.

Compusă în perioada în care autoarea și-a perfecționat măiestria în cadrul studiilor postuniversitare specializate la Conservatorul de Stat *P. Ceaikovski* din Moscova, *Sonata* a apărut alături de alte câteva compoziții: *Ciclul de lieduri* pe versuri de A. Pușkin pentru voce și pian (1977), *Variații pentru cvartet de coarde* (1977), *Ciclul de prelucrări ale cântecelor populare moldovenești pentru voce și pian* (1978), câteva compoziții corale ș.a. Deja în aceste opusuri timpurii, A. Fiodorova apelează la teme semnificative, din punct de vedere conceptual, întregul discurs muzical fiind dominat de principiul de construire dramaturgică de tip „spirală”, explicat de S. Țircunova ca „un val puternic: un *crescendo* lung, un punct culminant luminos, o scădere accentuată” [1 p. 4].

Cercetătoarea descrie, în continuarea sursei citate, principiul dramatic inedit ca „o combinație între o undă și o cale spirală, folosită de A. Fiodorova și în compozițiile instrumentale. Acest lucru permite constatarea prezenței în opera compozitoare a unui model dramatic variat, într-un fel sau altul, în diverse opusuri. Însă, dacă în lucrările legate de cuvântul poetic, drama este determinată de

1 Printre compozitorii autohtoni, autori de sonate, pot fi consemnați: Solomon Lobel – *Sonata pentru pian* (1948), Alexei Stârcea – *Sonata-poem pentru violoncel și pian* (1956), Vladimir Rotaru – *Sonata-improvizație pentru pian* (1991), Gheorghe Neaga – *Sonata pentru pian* (1979) ș.a.

logica și spectrul emoțional al textului poetic, atunci în compozițiile instrumentale forța motrice este contrastul tematic” [1 p. 4]. Din acest punct de vedere, *Sonata pentru flaut și pian* nu este o excepție, prezentând o luptă continuă între lirismul filosofic al compartimentelor lente și atmosfera anxioasă ce domină în secțiunile expuse în tempo rapid.

### Particularități structural-stilistice ale Sonatei pentru flaut și pian de A. Fiodorova

Deși compusă în perioada anilor de studii, lucrarea denotă deja trăsături ale unui stil componistic individualizat. Structura monopartită, scriitura atonală cu elemente de tehnică serială și limbajul muzical ce îmbină mijloace expresive preluate din diferite stiluri ale muzicii secolului XX, în special, din expresionism, toate reprezintă trăsăturile definitorii ale acestei creații.

Forma muzicală a lucrării este apropiată celei de sonată, însă tratată foarte original. Aceasta cuprinde **introducerea, expoziția** cu prezentarea celor două teme **principală și secundară, tratarea cu câteva episoade, repriza inversată și coda** solemnă, toate fiind reflectate în următoarea schemă:

Introducerea	Expoziția		Tratarea			Repriza		Coda
	TP	TS		episodul I	episodul II	TS	TP	
<b>a</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>a</b>	<b>d</b>	<b>e</b>	<b>c</b>	<b>b</b>	<b>a</b>
măs. 1-12	cif. 2	cif. 8	cif. 11	măs. 5 cif. 12	cif. 16	cif. 22	cif. 30	cif. 33
	reperul tonal <b>es</b>	reperul tonal <b>g</b>				reperul tonal <b>a</b>	reperul tonal <b>es</b>	

Elementele tematice ale tuturor compartimentelor sunt diverse – unele par a fi înrudite, altele conțin material contrastant. Atât secțiunile expositive cât și episoadele din tratare se desfășoară după principiul spiralat, procedeu asemănător dramaturgiei din viața omului, cu perioade de dezvoltare, dar și de luptă intensă și liniște sufletească. Această senzație este susținută și de limbajul atonal ce predomină în partitură. Mișcarea melodică în salturi la flaut și armoniile instabile, uneori chiar strident disonante ale pianului în unele compartimente, ne orientează auditiv către muzica expresionismului. În mai multe momente de culminații, în partida flautului, se folosește șirul dodecafonic și doar la începutul **codei** pe parcursul a trei măsuri sună explicit tonalitatea *Sol major-minor*.

Tempoul în care începe *Sonata* este unul destul de mișcat – *Allegro* = 132. **Introducerea** demarează cu o frază melodică descendentă la pian, cuprinzând un diapazon de circa două octave articulate într-o manieră liberă, specifică improvizațiilor, care pare a fi o serie dodecafonică cu repetarea sunetului **as** (elementul tematic **a** în schemă) ce se desfășoară pe fundalul unor acorduri din cvarte suprapuse în partida mâinii stângi (*Ex. 1*).

#### Exemplul 1:

În continuare, din prima măsură a cifrei 1, flautul, pe fundalul notelor lungi și acordurilor de la pian din octavă mică și contraoctavă, preia conținutul melodic expus anterior de pian (*Ex. 2*).



**Exemplul 2:**

Melodia flautului sună ca o imitație, fiind executată în ritm și intervale aproape identice, doar transpusă cu o terță inferioară. Din măsura a treia sonoritatea capătă un caracter mai agitat. Mișcarea continuă se bazează pe durate scurte de optimi grupate, apoi în triolette și transformate în șaisprezecimi. Pe lângă accelerarea tempoului și creșterea dinamică, o anumită tensiune este creată prin adăugarea salturilor pe diferite intervale. În cele din urmă, după ce melodia se mai dezvoltă pe baza șaisprezecimilor duble, compartimentul se încheie cu un pasaj cromatic în ascensiune.

În cifra 2 se expune **tema principală** (elementul tematic **b** în schemă) a *Sonatei*, care este expusă într-o formă variantică ce conține 6 trasări ale temei. Variantele **b** și **b1** fac parte dintr-un solo-monolog pianistic, contrastant cu introducerea, având caracter introvertit. Întreg discursul este expus în registrul grav și sumbru al instrumentului, mișcarea melodică fiind dominată de intonații de secundă și repetări de sunete, articulate ascendent pe note lungi, suprapuse. Tema în sine este însoțită de acorduri *staccato* și o serie de pauze în mâna stângă (*Ex. 3*).

**Exemplul 3:**

Din cifra 4 demarează varianta **b2**, în care flautul imită începutul temei anterior expuse la pian, însă în registrul contrastant al octavei a doua (*Ex. 4*).

**Exemplul 4:**

Materialul muzical desfășurat în ascendență pe intervale de secunde mari și secunde mici se transformă într-o imitație polifonică pe trei voci (în partida flautului, în mâna dreapta și, respectiv, cea stângă a pianului), ale căror replici sunt bazate pe motivul incipient al temeii principale.

Aceeași formulă ritmică, dar cu un conținut melodic puțin modificat, persistă și în variantele **b3** (cif. 5) și **b4** (cif. 6), tema fiind reluată deja de la alte înălțimi. În cifra 7 (**b5**) melodia sună neliniștit, chiar patetic, în registre diferite: la flaut – în octavele a doua și a treia, la pian – în octavele întâia și a doua. Se modifică și factura: la pian conținutul partidelor mâinilor stângă și dreaptă, identic, din punct de vedere ritmic, se mișcă în același timp în direcții opuse, formând diferite intervale – cvarte, tritonuri, septime, none etc. (*Ex. 5*).

**Exemplul 5:**

Începând cu cifra 8, se expune **tema secundară** (elementul tematic *c* în schemă), în care observăm anumite afinități cu tema principală, în special, în ritmica primului motiv (*Ex. 6*).

**Exemplul 6:**

Tensiunea se acumulează treptat și își atinge apogeul în punctul culminant, care se găsește în măsura 7 a cifrei 9, conținutul în optimi al partidei mâinii drepte la pian fiind expus aproape sincron cu melodia flautului, ambele însoțite de câteva grupuri de pătrimi din partida mâinii stângi (*Ex. 7*).

**Exemplul 7:**

Cifra 10 aduce câteva schimbări în factură: în timp ce melodia flautului își păstrează construcția pe optimi, partida pianului prezintă o mișcare abruptă, cu șaisprezecimi divizate și pauze la mâna dreaptă și optimi la cea stângă. Către cifra 11 tensiunea expunerii materialului muzical scade gradual.

În cifra 11 demarează **tratarea**. Aici este readus materialul din introducere, evident, cu anumite transformări, fiind trasat de la o altă înălțime. Partida flautului conține o mișcare descendentă pe optimi, un ritm încetinit treptat, durate prelungite până la doimi și note întregi. La pian, factura este absolut alta, dominată de note întregi legate, fapt ce denotă o revenire la caracterul filosofic de mai devreme (*Ex. 8*).

**Exemplul 8:**

În cifra 12 partida pianului propune un element tematic absolut nou, unul lirik, visător, expus în registrul înalt al octavei 2 și 3, ceea ce îi oferă transparență și lejeritate (elementul tematic *d* în schemă). Pe parcurs, acesta se transformă într-o temă impunătoare, cea a **primului episod 1** (*moderato*), cu triolete la mâna dreaptă și duolete la cea stângă. Din cifra 13 flautul expune o nouă temă contrastantă, care pare a se derula într-o mișcare „încetinită” și „suspinită” în octava 1 (*Ex. 9*).

**Exemplul 9:**

Mai apoi, pe parcursul cifrei 14, mișcarea lină și visătoare se diversifică prin șaisprezecimi și salturi, ceea ce imprimă discursului o notă patetică. Între timp, acompaniamentul pianistic coboară spre registrele mai grave (octava 1 și cea mică).

După o lărgire evidentă a diapazonului, în cifra 16 se observă un element tematic nou (*e* în schemă) pe baza căruia va fi edificat un nou **episod** (*Allegro assai*). Al doilea la număr, acesta sugerează confuzie și o stare de luptă continuă prin șaisprezecimi cu dublu *staccato* și salturi în partida flautului și o mișcare cromatică ascendent-descendentă cu optimi și șaisprezecimi în cea a pianului (*Ex. 10*).

**Exemplul 10:**

În cifra 17 – secțiunea mediană a **episodului 2** – flautul revine abstract la varianta ușor patetică a melodiei din cifrele 13-14, după care, dintr-o dată, mișcarea accelerată a ambelor instrumente se întrerupe (*Ex. 11*).

**Exemplul 11:**

O **cadență-dialog** (cifra 19) diminuează treptat din tensiunea acumulată anterior pentru ca, ulterior, aceasta din nou să crească (în cifra 20), discursul redând parcă un sentiment de panică, după care încordarea se calmează (în cifra 21).

**Repriza temeii secundare** (*c1*) demarează în partida flautului (cifra 21) și prezintă varianta **temei secundare** din cifra 8, reluată de la o altă înălțime (**g** în expoziție și **a** în repriză) prin mișcarea bazată pe intervale de primă și secundă, readucând muzica în sfera reflecțiilor și a îndoielilor. Pianul continuă să acompanieze cu intervale răzlețe în durate de optimi separate prin pauze (*Ex. 12*).

**Exemplul 12:**

Anxietatea crește gradual, conducând la un punct culminant în cifra 24, în care trei serii repetate sună la flaut pe fundalul *tremolo*-ului de pian. Treptat, dinamica melodiei flautului scade, iar șaisprezecimile trec în optimi.

Cifra 25 conține un nou memento al **temei secundare** (varianta **c2**), primele 9 măsuri fiind identice cu cele din varianta anterioară (cifra 22). Mai departe materialul se transformă și, treptat, se conturează un element tematic nou bazat pe salturi la intervale largi în mișcare preponderent ascendentă în partida flautului. Discursul se dezvoltă considerabil și se dinamizează prin introducerea unei mișcări uniforme de șaisprezecimi, ajungând la un punct culminant în cifra 28 sub forma unei serii din 6 sunete. Aici compozitoarea utilizează aleatorica controlată, solicitând flautistului reluarea multiplă a seriei pe parcursul a șase măsuri într-o ritmică liberă. Între timp, în partida pianului, pe fundalul acompaniamentului sincopat, sună varianta tematică din cifra 17. Sugerând disperare, aceasta este expusă încetinit, în octave, cu durate de pătrime și doime.

În cifra 29 se constată o scădere treptată și ceva mai îndelungată a tensiunii decât cea din episodul anterior. La flaut tempoul și dinamica încetinesc, șaisprezecimile trec în triplete de optimi, pe urmă în doimi, pătrimi și, la sfârșit, o notă lungă *frullato*. Pianul acompaniază prin sincopare și, după încheierea frazei flautului, preia linia melodică în pătrimi și o doime cu fermată. În cifra 30 sună **repriza temei principale** – pianul expune o nouă variantă a **temei de bază** (varianta **b6** (cif. 30). Primele două măsuri sunt identice cu tema din expoziție, totuși, cu unele durate mai scurte (*Ex. 13*).

#### Exemplul 13:

Mai departe se observă o agogică mult mai activă în comparație cu continuarea din expoziție. Chiar și întârzierea notelor lungi este redusă: în loc de note întregi compozitoarea a folosit pătrimi cu punct.

În cifra 31 sună încă o variantă (**b7**) a **temei principale**: flautul o sonorizează în octava a doua. În paralel, cu o întârziere de o măsură, pianul trasează **tema principală** la mâna dreaptă, cea stângă însoțind-o cu acorduri de optimi separate prin pauze. Din cifra 32 discursul treptat se dinamizează. Sună material tematic transformat al culminației temei secundare (măs. 7 a cifrei 9). Se produce și o creștere agogică: tempoul accelerează, duratele se micșorează până la optimi și șaisprezecimi separate prin pauze. Întreaga mișcare trece rapid în **codă** (cifra 33) cu o temă triumfătoare expusă în partida pianului, sub formă de grupuri de acorduri în descendență cromatică cu pătrimi la mâna dreaptă însoțite de acorduri sincopate la cea stângă (*Ex. 14*).

#### Exemplul 14:

Spre deosebire de compartimentele anterioare, **codă** începe tonal (*Sol major-minor*) și conține o culminație generală în cifra 34, unde odată cu readucerea modificată a materialului din introdu-

cere și armonia revine la sonoritățile disonante care au caracterizat discursul anterior. În ritmica acordurilor se adaugă sincopetele, iar dinamica ajunge la *ff*. *Sonata* se încheie cu un pasaj cromatic ascendent al flautului însoțit de câteva clustere dispersate în partida pianului. Pe ultima notă, pianul și flautul pun împreună un „punct” *ff*, finalizând discursul cu un acord disonant obținut prin suprapunerea cvintelor tonicii, subdominantei și dominantei tonalității *Sol major-minor (la-do-re-sol)*.

Analizând parcursul celor două teme de bază ale sonatei în expoziție și ulterior în repriză, remarcăm că ambele prezintă forme variantice dispersate: tema principală conține în total 8 variante – primele șase fiind în expoziție și ultimele două în repriză, în timp ce tema secundară – doar 3 variante, prima fiind expusă în expoziție, iar alte două – în repriză. Astfel, putem releva prezența în această *Sonată* atât a principiului de sonată, cât și a principiului variantic. Totodată, cele două episoade contrastante din cadrul tratării imprimă formei și trăsături de formă „liberă”.

### Concluzii

În concluzia acestei schițe analitice constatăm că, deși este o lucrare timpurie realizată în cadrul programului de studii, *Sonata pentru flaut și pian* de A. Fiodorova poartă trăsături ale unui stil componistic individualizat și o abordare creativă inedită a genului. Structura monopartită, limbajul muzical ce îmbină mijloace expresive preluate din diferite stiluri ale muzicii secolului XX, în special, din expresionism și scriitura atonală cu elemente de tehnică serială, toate reprezintă trăsăturile definitive ale acestei lucrări. Dramaturgia fiecărui compartiment se dezvoltă într-o manieră asemănătoare valurilor ce constau din expunerea elementului tematic, dezvoltarea acestuia, punctul culminant și regres.

Într-un final, este important a se menționa faptul că *Sonata* a fost interpretată de doar două ori. Premiera s-a produs în 1980 în Sala Mare a Filarmonicii din Chișinău, în interpretarea flautistului G. Moseico și a pianistei T. Savelieva, în cadrul unui concert al creațiilor tinerilor compozitori din Moldova. A doua oară lucrarea a răsunit în 2000, în interpretarea duetului I. Zaharia și T. Savelieva, în cadrul concertului organizat în memoria compozitoarei la Sala cu Orgă. În prezent, cu eforturile întreprinse de prietenii muzicologi ai A. Fiodorova – S. Țircunova și T. Berezovicova – partitura sonatei se pregătește spre editare. Sperăm că această apariție editorială va contribui considerabil la completarea golurilor ce există astăzi în cunoașterea creației acestei compozitoare, servind, totodată, și pentru valorificarea plenară a repertoriului de sonate pentru flaut și pian semnate de autorii autohtoni.

### Referințe bibliografice

1. ЦИРКУНОВА, С. Композитор Анфиса Фёдорова и её вклад в развитие музыкального искусства Республики Молдова 1980-х годов. В: *Patrimoniul spiritual și istorico-cultural al rușilor din Moldova=Духовное и историко-культурное наследие русских Молдовы*. Chișinău: Notograf Prim, 2017, pp. 95–98. ISBN 978-9975-84-050-7.
2. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинев: Primex Com, 2014. ISBN 978-9975-110-03-7.
3. ЦИРКУНОВА, С. Инструментальная музыка Анфисы Фёдоровой. В: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, 1998, pp. 180–192. ISBN 9975-67-071-7.

ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ УКРАИНСКОЙ ПЕВИЦЫ  
ВЕРЫ ЛЕОНИДОВНЫ АСТАФЬЕВОЙ  
(ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

BIOGRAFIA DE CREAȚIE A CÂNTĂREȚEI UCRAINENE  
VERA LEONIDOVNA ASTAFIEVA (ASPECT CRITIC)

CREATIVE BIOGRAPHY OF THE UKRAINIAN SINGER  
VERA LEONIDOVNA ASTAFIEVA (SOURCE ASPECT)

МАРИНА РОССИХИНА<sup>1</sup>,

аспирантка,

Киевский университет имени Бориса Гринченко

CZU 782.1.071.2(477)

*В данной статье освещены сведения о жизни и творческом пути украинской оперной певицы XIX-XX веков, вокального педагога – Веры Леонидовны Астафьевой. Основываясь на архивные документы Центрального государственного архива-музея литературы и искусств Украины изучены и реконструированы факты биографии В.Л. Астафьевой, ее сценическо-исполнительская и педагогическая деятельность.*

*Ключевые слова: украинское оперное искусство, биография В.Л. Астафьевой, творческий путь В.Л. Астафьевой, архивные материалы, украинская оперная школа XIX века*

*Acest articol oferă informații despre viața și calea artistică a cântăreței de operă ucrainene Vera Leonidovna Astafieva, profesor de vocal, care a activat la răscrucea secolelor XIX-XX. Pe baza documentelor de arhivă ale Muzeului de Stat de Arhivă Literară și Artistică din Ucraina, au fost studiate și reconstituite datele biografice ale Verei Leonidovna Astafieva, activitatea interpretativă și didactică a cântăreței.*

*Cuvinte-cheie: arta operei ucrainene, biografia Verei Leonidovna Astafieva, calea artistică a V.L. Astafieva, materiale de arhivă, școala de operă ucraineană din secolul XIX*

*This article covers information about the life and career of the Ukrainian opera singer of the 19-th 20-th, vocal teacher – Vera Leonidovna Astafieva. Based on the archival documents of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, the facts of the biography of V.L. Astafieva, her stage performance and pedagogical activities have been studied and reconstructed.*

*Keywords: Ukrainian opera art, biography of V.L. Astafieva, creative path of V.L. Astafieva, archival materials, Ukrainian opera school of the 19th century*

### Введение

Вера Леонидовна Астафьева (1867-1927) является знаковой фигурой в украинском оперном искусстве на рубеже XIX–XX веков. Оперная певица и вокальный педагог – ее творческая деятельность тесно связана с Украиной и Италией.

Исполнительская деятельность Веры Леонидовне началась в 1889 году в городском театре Пизы и продолжалась до 1913 года, когда певица перешла на вокально-педагогическую работу. Ее партнерами по сцене были А.П. Антоновский, А.М. Брагин, А.Г. Борисенко, М.Е. Медведев, А.Ф. Мишуга, А.В. Секар-Рожанский, И.С. Томарс и другие. Среди учеников – Виктор Георгиевич Будневич (1912-1914) – украинский баритон, заслуженный артист УССР.

Пример творческой биографии В.Л. Астафьевой дает возможность изучить закономерности развития украинской оперной школы.

<sup>1</sup> E-mail: m.rossikhina.asp@kubg.edu.ua

### Творческая биография

Украинская певица XIX века Вера Леонидовна Астафьева родилась в 1867 году в Черниговской губернии (ныне Сумская область) Конопотского уезда. Как она сама писала в автобиографии: образование получила в Киеве, где закончила среднее учебное заведение (гимназию), после чего поступила в Киевское музыкальное училище (ныне Киевская консерватория) в класс профессора К. Брагина. По завершению обучения, в 1887 году выехала в Италию, где окончила Миланскую консерваторию у профессоров Галетти и Ванцо [1 с. 32]. Принцип обучения пению итальянского педагога В. Ванцо раскрывается в следующих словах: на вопрос «Что такое правильная постановка голоса?», он отвечал: «Это когда вам удобно петь, а публике приятно вас слушать» [2].

В.Л. Астафьева начала вокально-сценическую деятельность на оперных сценах Киева уже в 1886-1887 годах, но сама артистка в своей рукописной автобиографии указала начало и дальнейшее развитие своего творческого пути 1889 годом [1; 3]. Поэтому, материалы архива позволяют откорректировать эту информацию: творческий дебют певицы состоялся в 1889 году в городском театре Пизы, затем в Павии, в 1890 году в городе Кремонне. 1891 год – в Мессине и Генуи в театре «Carlo Felice». После этого, вернулась в Россию и пела в 1892-1893 годах в городских театрах Киева и Одессы; 1893-1894 – летний сезон в Киеве и Одессе; 1895 – Киев и Ростов на Дону; 1896 – Казань; 1897 – Саратов; 1897-1899 – Вильно, Минск, Нижний Новгород, Рига, Смоленск, Калуга и другие. 1899 – Санкт-Петербург; 1900 – Казанский оперный театр; 1900-1901 – снова Санкт-Петербург, Тифлис; 1901-1902 – Москва (Частная рус. опера, театр Солодовникова; театр «Аквариум», 1902) [1 с. 32; 3 с. 17; 4].

В 1905-1908 годах поехала в Италию и пела в ряде театров: Турине, Парме, Триесте (в то время Австро-Венгрия); 1907 – Америка; 1912 – Екатеринослав, Казань, Саратов. С 1908 по 1912 была солисткой Миланского театра «Ла Скала» (в этом же театре пела в 1892, 1894, 1907) [1 с. 32]. В 1913 году, Вера Леонидовна получила приглашение на переезд в Америку, но из-за патриотических взглядов вернулась в Россию и перешла на педагогическую работу в Киеве, в частной музыкально-драматической школе Николая Лысенко, которую в 1918 году реформировали в Государственный музыкально-драматический институт (ныне Киевская консерватория имени П.И. Чайковского) [1 с. 33; 4].

Вера Астафьева владела сильным драматическим сопрано, ровным во всех регистрах. Имела эластичный голос мягкого тембра, широкого диапазона и необычайной красоты. Она любила исполнять украинские песни в концертах, одна из первых понесла украинскую культуру за границу. В России и Италии широко пропагандировала украинские народные песни и романсы Н. Лысенко [3 с. 17].

В репертуаре В.Л. Астафьевой более 60 ведущих партий большой сложности, среди которых: Аида в одноименной опере (дебютировала в Мариинском театре, 1896; Общество рус. оперных артистов, 1899; театр «Аркадия», 1900; Большой зал консерватории, «Новая опера», 1902-1904), Амелия, в «Бал-маскараде», Дездемона в «Отелло», Леонора в «Трубадуре» Дж. Верди; Венера в «Тангейзере» Р. Вагнера (Киевский оперный театр); Микаэла в «Кармен» Ж. Бизе (театр Павии); Джоконда в одноименной опере А. Понкьелли; Валентина в «Гугенотах» и Селика в «Африканке» Дж. Майербера (Рус. частная опера, зал Кононова, 1899; театр «Аркадия», 1900); Рахиль в «Еврейке» Ф. Галеви; Юдифь в одноименной опере А. Серова (Рус. частная опера; театр Консерватории, Санкт-Петербург) Наташа в опере «Русалка» А. Даргомыжского (Петербургская консерватория); Наталья в «Опричнике», Лиза в «Пиковая дама», Кума в «Чародейке» П. Чайковского; Волхова в «Садко» Н. Римского-Корсакова; Ярославна в опере «Князь Игорь» А. Бородина; Маша в опере «Дубровский» Э. Направника. Она является первой исполнительницей партии Ольги в опере «Потемкинский праздник» М.М. Иванова [1 с. 32-33; 3 с. 17; 5; 6; 7].

Кроме опер, Вера Леонидовна выступала с камерным репертуаром: пела романсы П. Чайковского и сольную партию в девятой симфонии Л. Бетховена (в ансамбле с А. Кругловым и Г. Морским) [1 с. 33].



Из документов, хранящихся в Центральном государственном архиве-музее литературы и искусства Украины, известно, что Вера Леонидовна имела пылких поклонников. Сохранились письма, два из которых вмещают в себя стихи, посвященные украинской певице. В одном из писем, направленном от «гимназисток Н.Б. и М.М.» 02.01.1893 года, написано: «... нас двое, но мы не смущаемся и кричим за десятерых, благо глотки здоровые. Из-за Вас мы чуть не побывали в участке за слишком усердные вызовы после «Аиды» 1 января» [8]. Поклонники были настолько увлечены талантом украинской певицы, не пропускали ни одного спектакля с ее участием. Она вызывала уважение и привязанность, как у мужского, так и у женского пола – она была предметом обожания. Ее встречали с восхищением, вызывали на бис, что подтверждает незаурядный талант артистки.

В личном фонде Веры Астафьевой сохраняется афиша вокально-музыкального вечера в Контоте с ее участием в 1889 году [9]. Остались и воспоминания о работе в Харьковском городском театре. Из письма Веры Леонидовны к сестре Варваре: «Дорогая Варюша, я уже 2 недели в Харькове и через неделю уже вероятно буду петь Брунгильду..., теперь уже начинаются спевки Валькирии, которая пойдет не ранее 8 февраля; всем здесь очень нравится мой голос, и конечно я этому рада и это дает уверенность в себе... Устроилась я здесь хорошо и близко от театра, но, к сожалению, дорого, но в Харькове вообще теперь жить дорого... Я почти каждый вечер бываю в театре, труппа здесь очень порядочная, такая, что с удовольствием можно слушать и смотреть оперы, хотя театр очень уступает Киевскому. 28 января» [10]. Из этих слов можем допустить, что письмо написано в 1919-1920 годах, в первые годы, когда Харьков стал столицей УССР.

Вера Леонидовна Астафьева часто участвовала в музыкальных вечерах и собраниях, что подтверждают благодарственные письма. Один из них датируется 28.10.1887 годом от председателя распорядительного комитета Общества содействия сибирякам, обучающимся в Петербурге: «...распорядительный комитет Общества... считает своим долгом засвидетельствовать Вам свою сердечную признательность за Ваше благосклонное участие в музыкальном вечере, состоявшемся 26-ого октября в зале Благородного Собрания в пользу Общества» [11].

Также украинскую певицу уважали и почитали за рубежом. Свидетельством этого служит письмо-благодарность, оставленное Вере Леонидовне 13 февраля 1891 года: «Смелое и бескорыстное участие, которое вы приняли в успехе благотворительной вечеринки, которая состоялась вчера вечером в театре Витторио Эммануила, требует от меня искренней благодарности от имени Комитета, председателем которого я имею честь быть. Примите их с выражением моего личного уважения. Президент. Благодарность выдающейся артистке Синьоре Вере Астафьевой» [12].

Умерла певица в 1927 году и похоронена на Байковом кладбище. В некрологе газеты «Киевский пролетарий» о В.Л. Астафьевой написано: «До последних дней жизни неустанно несла музыкально-педагогический труд, снискав себе большое уважение в широких кругах вокальной молодежи, педагогов и работников искусства. 07.12.1927» [13].

### **Театральная пресса**

Важную роль в исследовании личности Веры Леонидовны Астафьевой сыграли сохранные самой певицей газеты и газетные вырезки с рецензиями на ее выступления. В основном, это газеты Санкт-Петербурга за 1899-1902 годы, среди которых: «Петербургский листок», «Свет», «Санкт-Петербургские ведомости», «Новое время», «Петербургская газета», «Северный курьер», «Новости и биржевая газета», «Тифлисский листок» и т.д.

Некоторые газеты напечатаны одинаковыми датами и описывают впечатления от одного и того же спектакля. Первые сохранившиеся рецензии написаны на спектакль «Гутеноты» 7 октября 1899 года, где Астафьева исполнила партию Валентины. Критик «Петербургского листка» заметил, что госпожа Астафьева является выдающимся драматическим сопрано, «для

нее такая нота, как верхнее до бемоль, совершенный пустяк». «Санкт-Петербургские ведомости» также высоко оценили голос певицы и отметили ее умение филировать звук, что является редкостью для сильных голосов [6].

Следующая рецензия напечатана в «Петербургской газете» на спектакль «Аида», где Вера Леонидовна исполнила главную партию. В статье упомянуто, что певица стажировалась в Италии, где пользовалась большим успехом. Критики вновь отметили редкое по силе драматическое сопрано с большим диапазоном. Также выделили, что Астафьева «с замечательной легкостью покрывает солистов, хор и оркестр в финале второго акта» и обладает *piano* на верхних нотах, когда это необходимо [6].

Газета «Северный курьер» дала высокую оценку голоса украинской певицы – «гибкое и сильное драматическое сопрано чистейшей пробы». Подчеркнули музыкальность фразировки, способность покрыть голосом весь зал и темпераментную игру артистки [6].

Большой интерес вызывает следующая рецензия. Вера Астафьева сама выделила этот отзыв и подписала, что ее дал российский музыкальный и литературный критик Г.А. Ларош, следовательно, получить одобрительный отзыв именно этой персоны было весомым достижением того времени: «...К лучшим силам частной русской оперы, подвигающейся в Аркадии, принадлежит В.Л. Астафьева, драматическое сопрано или *primadonnadiforza*. Одаренная голосом равно сильным и прекрасным по тембру, интонирующая чисто, филирующая просто и изящно, столь-же простая и чуждая аффектации в игре, она в целом производит впечатление, что обладает бесценным и незаменимым даром молодости. Большой объем голоса позволяет ей брать и за партии более низкие как Селика в «Африканке», партия, хотя сопранная, но иногда исполнявшаяся и меццо-сопранами. Не испугавшись обильных трудностей этой партии, г-жа Астафьева избрала себе в бенефис последнюю оперу Мейербера, «Африканка» пойдет завтра, во вторник» (Ларош, «Новости и биржевая газета», №218, 8 августа 1900г.) [6].

Среди сохранившихся документов личного фонда Веры Астафьевой в Центральном государственном архиве-музее литературы и искусства Украины содержится итальянская пресса («*Corriereticinese*», «*CorrierediPalermo*», «*Cazzettadimessina*» и др.) с положительной критикой ее вокально-сценической деятельности, что является достоверным подтверждением ее итальянской манеры пения.

Газета Павии «*Corriereticinese*» описывает, как мы можем понять, одну из первых ролей Веры Астафьевой – Микаэлы в опере Ж. Бизе «Кармен», в марте 1889 года. Статья подчеркивает актерскую игру певицы и полное воплощение ею образа, заложенного композитором, что вызвало большую симпатию зрительного зала [7].

Газеты Мессины напечатали отзывы на ту же Валентину из «Гугенотов», где подчеркнули аристократическую фигуру и одновременно страсть молодой певицы. «Ее голос яркий и чистый, без усилий и труда переходит к высоким нотам, с тонким чувством и хорошей манерой пения [7].

Большинство рецензий предсказывали молодой певице успешную художественную карьеру. Каждый спектакль заканчивался неистовыми овациями и многократными вызовами. Украинская певица Вера Леонидовна Астафьева действительно была выдающимся талантом, который признавали и за рубежом, и дома.

### **Выводы**

Вера Астафьева принадлежит к плеяде певцов второй половины XIX века, творческая деятельность которых в основном неизвестна на сегодняшний день. Изучив уникальные сохранившиеся документы и труды, посвященные артистке, удалось реконструировать и найти неизвестные факты об украинской певице, создав насколько возможно полную биографию о ней. Впервые были представлены результаты обработки музыкальной публицистики, которые формируют прямое впечатление. Всю жизнь певица посвятила сцене, совершенствованию ме-

тодики пения и актерского мастерства, чтобы передать свои знания следующим поколениям. Обучение в Италии, многолетние выступления за рубежом, сотрудничество с иностранными артистами дает право считать, что украинская оперная школа формировалась в тесной связи с итальянским *belcanto*. Исходя из представленных выше фактов, можно утверждать, что В.Л. Астафьева является выдающейся фигурой в мировой вокальной и артистической культуре, она сделала весомый вклад в становление, пропаганду и развитие оперного искусства Украины.

#### Библиографические ссылки

1. ПРУЖАНСКИЙ, А. *Отечественные певцы. 1750–1917*. Москва: Советский композитор, 1991.
2. *Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 122. Оп. 1. Спр. 30.
3. ЛИСЕНКО, І. *Словник співаків України*. Київ: Рада, 1997. ISBN 966-7087-11-5.
4. *Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 7.
5. ЧЕЧОТТ, В. Вера Астафьева в «Тангейзере». В: *Киевлянин*. 1893, 30 сент.
6. *Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 10.
7. *Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 11.
8. *Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 6.
9. *Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 4.
10. *Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 20.
11. *Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 8.
12. *Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 9.
13. *Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 307. Оп. 1. Спр. 13.

## SPECIFIC INTERPRETATIVE PECULIARITIES IN THE ROMANTIC STYLE OF THE CELLO CONCERTO BY ROBERT SCHUMANN

### PARTICULARITĂȚI SPECIFICE DE INTERPRETARE ÎN STIL ROMANTIC A CONCERTULUI PENTRU VIOLONCEL DE ROBERT SCHUMAN

### ОСОБЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ В РОМАНТИЧЕСКОМ СТИЛЕ ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО КОНЦЕРТА РОБЕРТА ШУМАНА

YURI POGORETSKYI<sup>1</sup>,

Senior Lecturer,

The Boris Grinchenko Kyiv University, Institute of Arts, Ukraine

CZU [785.6:780.614.334]:781.68

*The article presented further is devoted to the specific aspects of interpretation of Robert Schumann's cello concerto in A minor. In the article we aim to give a complete review of performing challenges, namely comprehension of the integrity of the form, the romantic tempo-rhythm and the specific perception of the musical text when it comes to the romantic style in music. We also analyze the literary origins of the Romantic era in the context of the performer's preparation and practice.*

**Keywords:** Robert Schumann, Romanticism, performance, cello concerto, interpretation, music text

*Articolul studiază particularitățile specifice ale interpretării concertului pentru violoncel în la minor de R. Schumann. Autorul aruncă o privire de ansamblu asupra sarcinilor de interpretare: conștientizarea problemei integrității formei, a tempo-ritmului romantic, citirea textului muzical în stil romantic. Originile literare ale epocii romantismului sunt studiate în contextul pregătirii artistice a interpretului.*

**Cuvinte-cheie:** Robert Schumann, romantism, interpretare, concert pentru violoncel, interpretare, text muzical

<sup>1</sup> E-mail: pogoretskycello@yahoo.com

*Статья посвящена особенностям интерпретации виолончельного концерта Р. Шумана ля-минор. Приведен обзор исполнительских задач: осмысление проблемы целостности формы, романтического темпо-ритма, прочтение нотного текста в романтическом стиле. Литературные истоки эпохи романтизма анализируются в контексте подготовки исполнителя*

**Ключевые слова:** Роберт Шуман, романтизм, исполнительство, виолончельный концерт, интерпретация, нотный текст

## Introduction

Robert Schumann is an inspired poet, fiery romantic, heartfelt lyricist, witty and concise storyteller. This is how we perceive the brilliant German composer from the pages of his works. The great composer acknowledged that his creative outlook would be the general direction for the new music. Nowadays modern musicians are brought up on the ideals bequeathed to posterity by Robert Schumann. Composer himself considered music to be the more dignified language of his soul. Robert Schumann's own wish was to be understood only by the chosen, not the general audience. At times he felt abandoned and alone. It seemed to him that none of his works was suitable for public performance. This is the profound difference between Schumann's work and that of his great contemporaries, Liszt and Chopin who enjoyed success, craved recognition of the audience which was a necessary condition for them to continue creating. Liszt desired to see the ecstatic crowds in concert halls, Chopin craved the awe of the intimate select circle in aristocratic salons. On his part, Schumann never sought the recognition of the crowd, did not cater to the tastes of the general audience, perhaps realizing the intensity of his music and its powerful future. Robert Schumann believed a young artist could only serve his true ideal without caring about time and fame. At the dawn of his artistic life, a dedicated artist should spare no effort to regard even the smallest detail, and should be ready to sacrifice everything for the sake of his art.

## Robert Schumann's romanticism and performing style

With his romantic elation, keen observation, and the ability to predict new paths for the future generations of musicians to follow, Schumann began his endeavor to defend the true musical culture. As an interpreting musician, Schumann stood for purity and perfection of art and its primary purpose to convey essence and substance of musical works to the listener without distortion.

Romanticism and music are indistinguishable for Schumann. Such natural synergy between musical and romantic conceptions sets performer free from anything predetermined and contrived. Like all romantics, Schumann was keen on showing transformations which exposed the inner dialectics of life, allowing each musical image many variations to be shown. The composer used antithesis among other possible options for revealing such artistic image. Hence the composer's essence of romantic approach to artistic form, his inclination to create free forms which exhibit „hidden” order, forms arising from the depths of the content. However, freedom from the restrictions of musical forms does not preclude the requirement of clarity: „Only when musical form becomes quite clear to you, will the content become clear to you, as stated in the „Rules of Life for Musician” [1 p. 370].

The mastering process for a future performer requires detailed analysis of the musical material. Robert Schumann recommended considering four points when working on the piece: first point is the musical form – complete form of the piece, its parts, periods, phrases; second is the musical composition – defining the style, harmony, melody, texture; third is defining specifics of the composer's main idea; the last point is that of the artistic and performing spirit reigning over the form, musical material and idea.

P. I. Tchaikovsky wrote: „It is fair to say that music of the second half of this century will form a period in the history of art which future generations will call the Schumann's period. Robert Schumann's music opens up the entire world of new musical forms, touches strings that have not yet been touched by his

great predecessors. In it we find an echo of those mysteriously deep processes of our spiritual life, those doubts, despairs and inclinations to the ideal which overwhelm the heart of a modern man" [2 p. 38].

### **Literature of Romanticism and its influence on Schumann's music**

Robert Schumann is one of very few composers who have intertwined music and literature so firmly. Extremely wide range of issues that capture the attention of every performing musician have been approached by Schumann in his critical articles, reviews, and letters. Careful examination of the mentioned articles will be interesting and extremely beneficial for the formation of bright individual personality of each performing musician. Consideration of the above-said materials may also become a tool of extraordinary practical help for students.

Schumann was known as a passionate person. A very special place among young composer's literary preferences belongs to Jean Paul (literary pseudonym of the German novelist Johann Paul Richter): „It was not just an interesting read, an aesthetic joy or a joy of knowledge, writes D.V. Zhytomyrsky. He completely filled personal life of the young man, became his spiritual guide, life mentor, example of artistic creativity" [3 p. 83].

Schumann's connection with the world of Jean – Paul eventuates by the later influence of E.T. Hoffmann, far more significant and ideologically acute phenomenon who established the main trends of romantic literature. Schumann's spiritual affinity with Hoffmann manifested itself later in his music. It materialized in his musical works much greater than in his literary style. Hoffmann's twofold world represented by the critical power of grotesque and concentrated beauty of his ideal images, the sharpness of his characters, their eccentricity, the interruption of narration and the temperament with which Hoffmann castigates everything philistine and asserts freedom and beauty commensurate with Schumann's work far greater than any creation of Jean Paul.

In the course of evolution of his ties with German romantic literature, Schumann invariably pursued modern era. We can easily distinguish Jean Paul, Hoffmann and Heine nascent stage of his spiritual development, last of which may be considered Schumann's turn to Goethe (the late period).

### **Concerto for cello and orchestra in A minor**

The inspirational and touching concerto for cello and orchestra in A minor by Robert Schumann holds a unique and special place in the repertoire of the modern cellist. This concerto may be played in class with the purpose of refinement of performance skills without being performed on stage. However, it proved to be very difficult for any gifted musician to reach the level of perfection necessary for the concerto to be actually performed on stage.

The Cello Concerto (op. 129) was written by R. Schumann in October 1850 in Dusseldorf. It was first published in August 1854 by Breitkopf und Hertel, the cello part (which was submitted to the editor) was anonymous and formed the basis of all subsequent publications, including the academic edition of 1883. The concerto had never been performed during the author's lifetime and had never gained widespread appreciation due to technical difficulties of its performance.

### **Interpretation of concerto and integrity of its composition**

The study and performance of Schumann's cello concerto requires considerable practical effort. This piece cannot be perceived by the performer unless he has lived it through. The said concerto requires the performer to be ample with emotions and intellectually equipped. This dictates careful insight into composer's personality, and makes analysis of his works an absolute necessity. Interpretation in itself is a certain system of connections of various elements and constitutes the whole only on account of interworking between the elements.

The said system covers all fragments of work essential for the performer, including its smallest details. The artist has at his disposal a whole range of performing means of expression such as dynam-

ics, tempo, agogics, articulation, timbre, revealing of various layers of musical texture, the essence of development of the material. The concept of interpretation is based, first of all, on the integrity of the interpreted work. The primary task of the performer is to embody musical work as a single, artistic organism, to find and recreate the features of the composition recorded in the musical text. Such thoughts were frequently expressed by the great musicians. Beethoven „demanded that his students concentrate on the integrity of the musical work” [4 p. 150]. Liszt constantly told his students that, first of all, it is important to recreate the entirety of the piece and to convey the way the idea behind the piece which author held it in the process of creating the work [5 c. 86].

Schumann strives not only for thematic integration but also for constructive unification of the entire cycle. All three parts of the concert are performed without intermission. In the connecting episode between parts 2 and 3 Schumann applies thematic material of parts 1 and 2 in a new figurative content. Careful study of these specific moments is necessary for the performer in order to develop the fundamental sense of movement and musical flow.

### **Tempo-rhythm in romantic style**

The main tendencies of rhythm in romantic music may be characterized by several points:

1. Development of cantilena, endless melody where invigoration of vocal basis of the melody contradicts the metrical rigor and clear accentuation.

2. Predominance of the phonic sound determined by a special realm of musical images. This requires certain texture, various types of movements, intricate rhythmic patterns and figurations. It is essential for the performer to work on the scale of musical colors of his performance and special techniques of sound extraction as well as on refined means of accentuation.

3. Development of musical images, origination of themes, rhythmic patterns and schemes play an important role for the musical form and integrity of it. All aspects mentioned above, depending on the type of texture, harmony and tempo will relate to a certain state, feeling or image.

These tendencies were embodied in Schumann's concerto for cello and orchestra in a minor with the exceptional intensity and distinction. The composer's texture exhibits all possible variants of rhythmic figurations. The performer is required to simultaneously observe a very clear metrorhythmic conduct and possess great performing freedom at the same time. When we speak of performing tempo-rhythm we imply all of the issues mentioned above.

Tempo-rhythmic aspect is of crucial importance for any performance regardless of style of the musical piece or era of its composer. G. G. Neuhaus in his epigraph to the second chapter of the book „On the Art of piano playing” quotes the witty saying of G. von Bulow: „In the beginning there was rhythm”. This capacious saying emphasizes the importance of rhythm, without actually defining tempo-rhythm as a concept.

Although he clearly meant it in a different context: „...the concept of „pianist” entails the concept of „conductor” in my opinion. This conductor is certainly concealed but, nevertheless, he represents the moving power of the process. I strongly recommend that in order to master the most important aspect of the musical piece, its rhythmic structure and the organization of the time process students, when studying a musical piece, do exactly the same as conductor does with music score. I recommend for the student to put the notes on the music stand and conduct the piece from its beginning to the end as if someone else is played it, an imaginary pianist. Imagine that this conductor inspires him with his will, his tempos first of all, plus, of course, all the details of the performance... [5 p. 86]. Tempo and rhythm of the composition must be conceived as its basis. However, due to technical difficulties or for some other reason a student often changes the tempo without any musical grounds for this” [6 p. 37-38]. All of the above certainly is relevant to all cellists!

Tempo-rhythm assumes the near to dominant role when it comes to performing Robert Schumann's music, since the romantic image and its development require a substantial unifying foundation, a core

of the composition. There must be the view of the whole perspective of the development of the musical image, as opposed to just its individual aspects in specific moments.

Schumann's romantic musical image is found not only in the melody itself, but also in the musical texture, in dramatic expressiveness of timbres, and in rich psychological overtones. This acoustic image requires the energy of musical tempo-rhythm encompassing development of the entire material. When the cellist does not have the rhythm at his fingertips, he cannot feel the musical content and the logic behind the development of the melody. However, when it comes to performance, romantic tempo-rhythm requires the knowledge of its precise measure applied to velocity of tempo and distribution of the bow. All of the mentioned aspects depend on the possibility of artistic understanding of the melodic metro-rhythmic and harmonic structure of the piece.

Whenever performer overcomes the temptations of passive-auditory inertia, he finds himself to be the absolute master of tempo. Having acquired the qualities and skills related to tempo-rhythm will serve to great benefits when overcoming various artistic challenges.

Well-known performers show persistent work on creating calculated, consistent tempo-rhythmic solution, both for each segment of the piece and for its entity. They strive to be „the conductors” of their own performance as is mentioned in the quote by G. Neuhaus. The interpreting performer offers its listeners his own living rhythm and the proposed rhythm passes through each of the listeners in the duration of musical piece. When this phenomenon does not take place, performance lacks life, artistic truth, and hypnotic influence on the listener”.

### **Specific approach to reading musical text of romantic music**

Written score sheet music conveys the composer's intention and his logic of creating a musical form and thus becomes every performer's special consideration. The complex process of understanding the sheet music as a special sign system is determined by the personality and artistic aspirations of the performer, by his talent, temperament, general culture, knowledge in the field of art history, musical theoretical and technical skills. Musical notation, which usually ensures an accurate guidance for the performer, is at the same time extremely limited as it can only indicate a certain number of composer's directives. Music recorded on paper and the sound created following the record are two planes which do not intercross. The link between the two develops in the artist's imagination in the process of working on his interpretation of the work. The artistic interpretation is unique in each particular case and is conditioned by the personal will of the performer.

Accuracy in following the author's text, a necessary requirement, is too often considered to be the „word per word reading” of the musical text and may sometimes restrict the artist's creativity, whereas one should look upon the musical text with the view to committing to the idea, musical content, and emotions of the composer. The desire to achieve an academically accurate, objectively correct playing often turns it into dull and spiritless performance.

There is a large number of statements from outstanding composers and performers about the meaning of the so-called „connotation” of the musical work, about creative interpretation of its idea, its emotional and ideological content. The famous musician Pablo Casals recognized the performance devoid of: „...expressiveness and life to be „the greatest insult to art”. Since music notation is a very imperfect way of expressing the musical idea, how could the great masters give all the necessary instructions? Does Schumann himself, or any other composer, give them all?” [7].

Intelligence and the constructive powers of the brain are now valued far more than the power of the „actual perception”, which was highly respected only a short while ago. The increasingly larger role of science in our lives along with the technological progress heavily influenced the perception and the way modern musicians think. Nevertheless, of all the arts, music couldn't be farther from distant reflections. The absence of emotions in the performance, impartiality, passivity does not adorn the performer, whose repertoire includes a work of romantic style – the cello concerto by R. Schumann. A

talented musician works daily with his mind and soul. This work may become routine, but the result of such effort is undisputed success of performing the musical masterpieces of the world's cultural treasure trove.

### Bibliographic references

1. ШУМАН, Р. *Избранные статьи о музыке*. Москва: Музгиз, 1956.
2. ЧАЙКОВСКИЙ, П.И. *Музыкально-критические статьи*. Москва: Музгиз, 1953.
3. ЖИТОМИРСКИЙ, Д. *Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества*. Москва: Музыка, 1964.
4. ФИШМАН, Н. Людвиг Ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике. В: *Вопросы фортепианной педагогики*. Москва: Музгиз, 1963, вып. 1, с. 118–157.
5. МИЛЬШТЕЙН, Я.И. *Ференц Лист*. В 2 т. Т. 2. Москва: Музыка, 1971.
6. НЕЙГАУЗ, Г.Г. *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога*. Москва: Музыка, 1987.
7. КОРРЕДОР, Х.М. *Беседы с Пабло Казальсом*. Ленинград: Музгиз, 1960.

## MUSIC FOR PIANO BY VICTORIA POLEVA IN THE CONTEXT OF UNDERSTANDING THE COMPOSER'S STYLE

## MUZICĂ PENTRU PIAN DE VICTORIA POLEVA ÎN CONTEXTUL PERCEPȚIEI STILULUI COMPONISTIC

## МУЗЫКА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ВИКТОРИИ ПОЛЕВОЙ В КОНТЕКСТЕ ПОНИМАНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ

IRYNA STARODUB<sup>1</sup>,

Associate Professor,

The Tchaikovsky National Academy of Music, Ukraine

CZU 78.071.1(477)

[780.8:780.616.433]:781.6

*The article analyses the characteristic features specific to the style of Victoria Poleva. In the given article, the composer's work named „Music for Piano” is considered in the context of the intellectual, aesthetic and performing perception of the genre. The author of the article emphasizes the significant role of the principles of programming, theatricality and plasticity in the composer's work. Furthermore, the author carefully examined the exclusivity and relevance of the composer's concept in creating music.*

**Keywords:** V. Poleva, contemporary art, piano, interpretation, theatricality

*Articolul analizează particularitățile caracteristice ale stilului componistic al Victoriei Poleva. Creația „Muzică pentru pian” este studiată în contextul percepției intelectuale, estetice și interpretative a genului muzical. Autoarea pune accent pe rolul semnificativ al principiilor programatic, teatral și plastic în creația compozitoare. De asemenea, este investigată și subliniată unicitatea și actualitatea convingerilor exprimate de autor în creația muzicală.*

**Cuvinte-cheie:** V. Poleva, artă contemporană, pian, interpretare, teatralitate

*Статья посвящена обзору характерных особенностей стиля В. Полевой. «Музыка для фортепиано» рассмотрена в контексте интеллектуального, эстетического, исполнительского понимания жанра. Раскрыта значительная роль принципов программности, театральности и пластичности в творчестве композитора. Исследована и подчеркнута исключительность и актуальность авторского решения в создании музыки.*

**Ключевые слова:** В. Полевая, современное искусство, фортепиано, интерпретация, театральность

<sup>1</sup> E-mail: irastar77@yahoo.com



## Introduction

Victoria Poleva is a Ukrainian composer, member of the National Union of Composers of Ukraine. She is the laureate of the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine which was awarded to composer in 2018. Victoria creates her music in symphonic, choral, chamber, instrumental, and piano genres.

The early period of Poleva's work is associated with the aesthetics of the avant-garde and poly-stylistics (ballet „Gagaku”, „Transform” for symphony orchestra, „Anthem” for chamber orchestra, „Epiphany” for chamber ensemble, cantatas „Horace's ode”, „Gentle light”). Since the late 1990s, her music stylistically tends to be identified with „sacred minimalism” (ArvoPärt, PeterisVasks, John Tavener, Henryk. Gorecki). A significant period of the composer's work is linked to the study and embodiment of liturgical texts in music.

As composer, Victoria Poleva exemplifies the concept of a „free artist” who is devoid of academic framework. She creates her work in an atmosphere of absolute freedom. Despite the fact that Victoria finds herself at the apogee of mastery she is still in constant search of finding the way for her music to evolve and advance. The composer describes herself as the „explorer of the world” and emphasizes the complexity of personal self-understanding paraphrasing the above-mentioned description into „the world in exploration of me”. She explains the ease of the creative process as follows: “The music itself creates me. I write unintentionally. I read, I suffer, I love, I write. I am the reflection of music» [1].

## Victoria Poleva's creative work

Victoria Poleva's work is an integral part of Ukrainian modern culture. The composer's vast artistic endeavor has become a keystone in the development of music worldwide. Through her music Victoria relays the substantial and valuable artistic thoughts of the present times. Listening to Victoria's music, we immerse into the depths of the spiritual search for people of different traditions. Victoria Poleva reveals the world of vivid talent and bright intellect and reaches out to the listener through her music. While Victoria's music is compelling for both listeners and performers, it also proves to be the captivating subject for analytical and scientific research.

The musical texts of the compositions go through the constant process of transformations and editing. They evolve to be enriched and complemented in order to enhance the success and effect of each specific and unique performance with the participation of the author.

Victoria Poleva's creative work is a blend and synergy of music, theater, literature, and pantomime. The principles of the genres of theater and ballet inspire the author to create the staged experimental projects, turning concerts into live performances in which musicians and listeners perform jointly. During the performance they read provided texts and sing (opera „Boundless Island”). The great literary erudition of the composer serves as the source of the plots for the programs.

Among the unique features of the Victoria's style in composition, one can distinguish the descriptive character of her music, theatricality and plasticity of it.

## Descriptive character of music

Victoria Poleva's most important and fundamental feature in her composing style is the descriptive character of her music. It is one of the primary aspects of the idea behind all of the composer's works. The descriptive character in music is represented by a certain theme (plot), verbal or often poetic program put to instrumental music. However, the descriptive character of instrumental music does not actually contain a verbal text, and yet is accompanied by a verbal indication of its content.

In the deeply intellectual and capacious titles composer chooses for her musical works, V. Poleva adopts the religious texts and philosophical treatises, as well as her own personal views and contemplations of the world, closely focusing on the spiritual path of human self-knowledge. Victoria finds her plots in literature from antiquity to the present time (for example, poem „Tender Gentle” by O. Mandelstam), she works with primary sources of the ancient materials („Tao”, „Anthony's Sermon to the Fishes” from the ballet „Source”, „Walking on the waters” from the piano cycle („Marginals”),

gets her inspirations from legends („Isolde here” from the opera „Boundless Island”, one-part piano work „Simurg”), and depicts musical portraits of remarkable people („Counting rhyme for Mark and Mary” from the mono-opera „Boundless Island”, „The Flying One „from the piano cycle” Musical Moments”). The composer delineates events and impressions, her own experiences (piano piece „Ischia. Island as a variant of destiny”), uses knowledge in the field of ancient music genres of Eastern and Western European cultures (ballet „Gagaku”, the work „Anthem” for chamber orchestra).

Not all descriptions to Victoria’s works become known to the listener, however it is sometimes possible to hear the main plot line or a verbal outline from the composer herself at the beginning of her work on the projects.

### **Piano works**

Victoria Poleva’s great accomplishment in the genre of piano music has had a large impact on all of her works in general. Chamber, choral, symphonic works and opera originate from composer’s piano compositions. The first steps to becoming a composer can be dated back to the time when Victoria was studying at the school-studio affiliated to the Tchaikovsky Kiev Conservatory majoring in piano. She studied with the guidance of piano professor Olga Liforenko, thanks to whom Victoria gained basic knowledge, professional pianistic skills, and a deep appreciation for the instrument. The considerable number of her piano works has derived from the composer’s piano experience. Victoria regularly performs the piano part herself during her own concerts (for example, in the opera „Boundless Island”). The presence of the piano in other genres of work, the transformation of piano pieces into symphonic, vocal, chamber compositions characterize the peculiar way of the author’s thinking through the piano as the medium. Pianistic way of thinking is an important subject for research. The composer herself agrees with this terminology. „Music for the Piano” (author’s title) is a great part of the composer’s eclectic musical heritage. Pianistic way of thinking as a special kind of musical thinking in the middle of creative process, by composer’s own statement, prevails over the other possible ways of musical thinking. In all genres of Poleva’s works, the music text is easily transcribed for the piano, and it is hardly surprising since a large part of musical material is created at the piano. Such way of composing simplifies the mastery of technical textures for the performing pianist. The transformation of piano pieces into other forms and genres is largely connected to the piano way of musical thinking and indicates the fact that the main forming instrument in the creative process is the piano. For example, the miniature „Merry Mechanics” (2009) grows into an extended part of the cycle „Music for the artist Temo” (2018) and is called „Donkeys Temo”, and gains a whole new meaning and energy. The play „Conversation through the Wind” from the piano cycle „Musical Moments” (1995) acquires a sacred meaning in the cycle for the chamber orchestra „Marginalia” (2019), in which the piano part plays a key role.

### **Theatricality**

One of the special features, which singles out the work of V. Poleva from her contemporaries is penetration of other types of the imitative art, namely theater, literature and drama into the music.

O. Balanco in his article „Underground birds: V. Poleva, at the intersection of genre tradition” writes about the synergy and symbiosis of various genres and emphasizes the importance of theatricality in V. Poleva’s vocal works.

The definition of the word „theater” itself reveals the vast possibilities of enhancing the expression in the imitative arts. Furthermore, such possibilities are significantly expanded in the musical theater. As a result, we achieve the extraordinary visual appeal and flagrancy, eccentricity of performance, deepened impression on the listener and a true fit of passion.

The new experimental methods in instrumental music such as recitation, the play of light and shadows, costumes, video sequences, and most importantly the extraction of unusual sound applied when playing the piano go beyond the academic manner of performance.

In the modern art space composer V. Poleva finds herself at the forefront of the musical performance. This fact itself implies having the theatricality as an integral part of it.

„The extraordinary theatrical thinking is characteristic of Victoria Poleva’s work. The visual realm and experimental ways of embodying composer’s ideas are all reflection of composer’s philosophical view of the world, in which transcendental ideas, her religious and spiritual beliefs hold a valuable place” [2 p. 285].

The theatrical elements integrated into the piano music are represented by the unique composition of the form. The listener witnesses a sound collage effect, in which themes and images quickly replace each other, sometimes unrelated to each other, forming a kind of „set”. Theatricality lies in extracting the special sounds, in achieving the effects of recitation, hissing, whispering and breathing. The refined nature of human sensations and experiences is transformed into an extraordinary piano sound palette. Personal directing of author’s projects, setting tempos, tuning the flow of a of musical piece, the unique atmosphere of each performance which sets in thanks to the explanation and clarification of the musical plot and the main idea behind the work by the author herself - all this creates the exceptional spirit of the event. The fact that the performances begin after the opening word of V. Poleva herself, is another proof of the manifestation of theatricality in the composer’s work.

Pre-initial silence is an important condition for the creation of Victoria’s music on stage. It flows free of pressure of time, in a special setting of the sound of the performance where each member of the audience becomes a performer. Carefully selected locations are the essential part and yet another contribution to the success of the performance. The decorations play the important role in creation of the special atmosphere and enhancement of acoustics, they contain the presence of decorative elements. The location of instruments at the concert venue and selected artistic costumes are just as important. Such performance requirements are also complicit in the action. Theatricality is inherent to Victoria Poleva, it is an integral part of her work.

Plasticity as a characteristic feature is an innovative tendency of V. Poleva’s music which distinguishes the composer from her contemporaries.

### **Plasticity**

„Plasticity (plastic) in art is the quality which is inherent to sculpture, it is the artistic expressiveness of the three-dimensional form. The initial meaning of the multi – meaning term „Plasticity” is emotionality, artistic integrity and figurative persuasiveness of modeling volume in sculpture, a harmony between in the expressiveness of modeling and a sense of weight and internal filling of the form... In the broadest sense of the word Plasticity is sculpturesqueness, convexity, expressiveness (including in poetry, music, literarypresentation) and in general the harmonious unity of the image, a visual, tangible phenomenon of beauty. When applied to works of art, the term is also used in its physical meaning, denoting the ability of the material to take other forms...” [3 p. 131].

In her music Victoria Poleva adapts the expressiveness and convexity of plasticity primarily in her clear, bright, well-rounded images-themes, leit-themes and themes-characters. Plasticity as the implication of the ability to take new forms is also reflected in Poleva’s work in the titles to her musical works, for example composition „Transforma” for Symphony Orchestra. The flexibility of the piano texture in Victoria’s music gradually develops and transforms into other emotional states, which are shown by changes in themes and harmonies, complexity and enrichment of musical material. We may call this process of transformation piano texture the process of plasticity.

Based on the definition of plasticity given by the art historian Cantor Anatoly Mikhailovich, we can use the term to characterize the work of V. Poleva.

Victoria Poleva adapts plasticity as the musical expressiveness and convexity primarily in her clear, bright, well-rounded images-themes, leit-themes and themes-characters. Plasticity as an implication of the ability to take different forms is also reflected in Poleva’s work. It may be found in the titles to her

musical works, for example, of the composition „Transforma” for Symphony Orchestra. The flexibility of the piano texture is often developing gradually and transforming into other emotional states, which are expressed by changes in themes and harmonies, complexity and enrichment of musical material. We may call this process of piano texture transformation the process of plasticity. Victoria Poleva often uses the effect of the endless flow of time and music. It is achieved by concentrated silence, set at the beginning of the musical piece, and at the end of the performance. The deepest pianissimo of slow keystrokes is extracted by the absence of an attack, a specific sound that means a veiled start of the performance. Music appears „out of nowhere” and makes much stronger impression on the listener, achieving the effect of infinity in space. Mirrored endings of musical pieces compel you stay in such state for some time after the end of the piece. The piano texture subsides, freezes on the diminuendo to the quietest, barely perceptible feeling of sound, transmitting only the overtones of the piano strings on the pedals, turning into a concentrated silence. The effect of infinity in space is one of the manifestations of plasticity.

The principle of multiple repetitions is essential and distinctive to Victoria’s music. Monotonous repetitions of the same musical material are used in the miniature „Fun mechanics”. The fact that the performer himself decides on the number of times to replay the material makes the piece yet more intriguing. Such repetitions also give the impression of mechanical, endless movement.

Victoria is completely engaged with the idea of infinity as an important phenomenon of perception of the world. This idea is inherent to all of the composer’s works. It is reflected in the titles and entire projects. For example, in „Boundless island”, „Marginalia”, „Marginalia” are a concept that means written entries and drawings on the margins of books, manuscripts and letters. They are comments and interpretations, thoughts and opinions on fragments of the text which made a strong impression on the reader” [4]. V. Poleva’s „Marginalia” recounts about the infinity of the thought which leaves the listener contemplating the performance long after it has ended.

The effect of Infinity as a kind of perception of Plasticity in V. Poleva’s music is an important insight into the composer’s style.

The transformation of piano pieces into various forms and genres, the enhancement of the piano ideas from miniatures for the piano into large orchestral and chamber forms also indicate the plasticity of the composer’s artistic thought. V. Poleva’s thoughts are in constant search and movement. For example, the first piece of the cycle for the piano quartet „Music for the artist Temo”, „Lacremoso” was turned into part of the opera „Boundless island”. The composer often performs the piano part herself. This is what she says about her work: „Boundless island” is a kind of symbolic action that unfolds in the space of St. Sophia Cathedral, as on an island that has no borders, no boundaries and time has stopped there...” [1].

When it comes to musical performances, V. Poleva’s artistic metamorphoses are endless.

### **Conclusions**

The personal experience of performing V. Poleva’s music in concerts and recordings triggered further study of the process and nature of writing music by one of the most famous artists of Ukraine.

We have considered the essential features of the composer’s style, contemplated on the innovative methods of writing music which are central to this study. We have examined the specific features of the author’s work such as the descriptive character of her music, plasticity, theatricality and the piano way of thinking. The above-mentioned insights into the creative work of V. Poleva will promote further revelation of composer’s music world more vividly.

There have been no previous scientific studies of V. Poleva’s piano work, which makes it much more difficult to rely on authoritative works and opinions about “Music for the piano” and further complicate the process of study and perception of it. However, the personal creative, working and friendly relations, a substantive discussion of the topic of piano works with the composer became the main justification for the above text.

**Bibliographic references**

1. *Personal communication between V. Poleva and I. Starodub.*
2. Баланко, О. Принципи втілення театральності у камерно-вокальному циклі В. Польової «Ехос». В: *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 95. Проблеми музичної інтерпретації. С. 250-257.
3. HETZER, T. Vom Plastischen in der Malerei. In: HETZER, T. *Aufsätze und Vorträge*, Bd. 2, Darmstadt: hrsg. von Gertrude Berthold, 1957, pp. 131–169.
4. Маргиналии [электронный ресурс]. В: *Википедия* [дата обращения 19.11.2021]. Режим доступа: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Маргиналии>.

## К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ПРОТОТИПОВ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ

### CU PRIVIRE LA PROBLEMA STUDIERII PROTOTIPURILOR CHITAREI CLASICE

### TO THE PROBLEM OF STUDYING THE PROTOTYPES OF THE CLASSICAL GUITAR

ALEXANDR VITIUC<sup>1</sup>,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.614.131.03

780.8:780.614.131.071.2

*В настоящей статье рассмотрены вопросы генезиса классической гитары. Автор исследует конструктивные особенности основных струнных щипковых инструментов типа гитары и их взаимосвязь с современной гитарной моделью. Вместе с тем, отмечается роль выдающихся исполнителей на шестиструнной гитаре, повлиявших на дальнейшую популяризацию инструмента.*

**Ключевые слова:** гитара, мавританская гитара, латинская гитара, лютня, виуэла, Антонио де Торрес, Франсиско Таррега, Андрес Сеговия

*În articolul de față se examinează geneza chitarei clasice. Autorul studiază particularitățile constructive ale chitarei. Sunt cercetate caracteristicile de design ale principalelor instrumente cu corzi ciupite și relația lor directă cu modelul modern de chitară. În același timp, se remarcă rolul interpreților cu renume la chitara cu șase corzi, care au influențat popularizarea ulterioară a instrumentului.*

**Cuvinte-cheie:** chitară, chitară maură, chitară latină, lăută, vihuelă, Antonio de Torres, Francisco Tárrega, Andrés Segovia

*This article discusses the genesis of the classical guitar. The author investigates the design features of the main stringed plucked instruments such as the guitar and their relationship with the modern guitar model. At the same time, the role of outstanding performers on the six-string guitar, which influenced the further popularization of the instrument, is noted.*

**Keywords:** guitar, Moorish guitar, Latin guitar, lute, vihuela, Antonio de Torres, Francisco Tárrega, Andrés Segovia

### Введение

Гитара представляет собой струнный щипковый музыкальный инструмент, относящийся к семейству хордофонов, звукообразование на котором образуется при помощи вибрации струн. Генеалогическое древо хордофонов представлено пятью основными группами: луки,

1 E-mail: vityuk150582@mail.ru

арфы, цитры, лиры и лютни. Гитара относится к группе лютней, которая, в свою очередь, подразделяется на две подгруппы: смычковые и щипковые инструменты.

Древнейшим примером хордофона считался музыкальный лук, изготавливаемый из охотничьего. В самом простейшем виде он имел одиночную струну, которая крепилась по обоим концам к гибкой деревянной пластине. Со временем появились дополнительные струны различной длины и добавлены резонаторы, которые изготавливались из тыквы, древесины, а также некоторых других материалов [1 с. 6].

### **Появление первых струнных щипковых инструментов типа гитары**

Авторы известных работ по инструментоведению сходятся во мнении, что среди музыкальных инструментов гитара имеет древнее происхождение. Нет исторических данных о том, в каком именно тысячелетии произошло её зарождение. Вместе с тем, многие источники указывают, что процесс формирования инструментов типа гитары происходил в странах Ближнего и Среднего Востока в III тысячелетии до н.э.

Среди первых струнных щипковых прототипов, имевших схожие конструктивные черты с современной гитарой, особо выделялась набла. Этот древнейший музыкальный инструмент запечатлён в виде наскальных рисунков, нанесённых на стены величественных ассирийских архитектурных сооружений. Подобные изображения также можно встретить в виде иероглифов на пирамидах древнего Египта. Описывая историю возникновения гитары, Е. Ларичев отмечает следующее: «за давностью времен трудно с достоверностью сказать, от какого именно инструмента произошла гитара, но после настойчивых и многолетних исследований ученых можно предположить, что прототипом гитары был шумеро-вавилонский киннор, упоминаемый еще в библейских сказаниях. Первое изображение киннора можно видеть на глиняном барельефе середины III тысячелетия до нашей эры. Инструмент имеет продолговато-округлый корпус и длинный гриф» [2 с. 4].

Существует версия, что понятие «гитара» является составной частью двух древнейших названий сангита (музыка) и тар (струна). Отличались и наименования струнных щипковых инструментов типа гитары, которые впервые начали проникать в страны Западной Европы: «кифара (κίθαρα) в Древней Греции, латинское cithara, guitarra в Испании, guitare во Франции, guitar в Англии и, наконец, гитара в России» [3].

Музыкальные культуры Древнего Египта, Греции и Рима включали в себя разнообразные струнные щипковые прототипы, которые в самом широком смысле породили современную гитару. Однако, новый этап в использовании инструмента совпал с эпохой европейского Ренессанса. Попытки точно датировать происхождение гитары оказались сложными из-за скудных исторических свидетельств. Очевидно, что инструмент возник в результате экономического и культурного обмена, который существовал между Средиземноморской Европой, арабской Азией и Северной Африкой в период между XIV и XVI веками, а первоначальными струнными предшественниками гитары были лютня и виуэла [4 с. 279].

Самые ранние изображения формы гитары в виде лютни появились в Центральной Азии в IV и III веках до н.э. С этого момента и до IV века, центрально-азиатские лютни были самыми разнообразными по форме; в изображениях, относящихся к I-IV векам н.э. встречаются лютни в форме гитары, а на византийских миниатюрах XI века она выглядела как изогнутый инструмент. С этого времени, форма гитары была аналогичным образом изображена в средневековой иконографии. Щипковые лютни появлялись в различных формах; некоторые цитолы (звук извлекался плектром) приближаются к форме гитары и изображены с ладами [5 с. 827].

В начале VIII века н.э., темнокожие мавры из Северной Африки захватили Пиренейский полуостров и господствовали в Испании почти восемьсот лет. В течение XI-XII веков мавританские вторжения привели в Испанию большое количество искусных ремесленников, обо-

сновавшихся в больших городах Андалусии: Кордова, Гранада и Севилья. Мусульманские архитекторы построили Альгамбру, а мавританские трубадуры перенесли на свою новую родину музыку и музыкальные инструменты. В дополнение к арабскому предшественнику – лютне, мавры распространили и другие струнные инструменты, в том числе, гитару. Ранняя конструкция гитары имела характерный гитарный контур, но была меньше современной. Она состояла из верхней и нижней деки почти одинакового размера и четырех струн, звук на которых извлекался плектром [6с. 11].

Примечательный исторический факт, изображающий инструмент гитарного типа приводит Б. Вольман: «Древнейшее изображение гитары в Западной Европе было обнаружено в одном молитвеннике, относящемся к 1180 году. Рисунок изображал св. Пелагею, едущую на осле, которого ведёт за повод слуга. В другой руке у него трёхструнная гитара „госпожи”» [7 с. 11].

### **Мавританская и латинская гитары**

Более точные исторические факты, подтверждающих эволюционную природу современной гитары, обнаруживаются в документах середины XIII столетия. Постепенно оформляясь в предмет раннего профессионального искусства, гитара начинает упоминаться в старинных литературных источниках. К ним следует отнести древнейший манускрипт Кантиги Святой Марии, составленный в виде сборника миниатюр приблизительно в 1250 году. Опубликованный труд изображён в виде песнопений прославляющих Деву Марию, авторство которого приписывается королю Кастилии и Леона Альфонсу X Мудрому (Alfonso X de Castilla). На картине живописец изобразил придворных музыкантов в процессе музицирования с инструментами типа гитары.

В другом литературном манускрипте – Книге Благой любви, написанном священнослужителем Хуаном Руисом (Juan Ruiz), упоминается об отдельных разновидностях гитарных конструкций, а среди наименований фигурируют мавританская и латинская гитары.

Мавританская гитара – ранний тип инструментов типа гитары, корпус которой был изготовлен в виде выпуклой нижней деки. Металлические струны крепились к основанию корпуса на одной стороне и закреплялись на головке грифа с другой. Звукоизвлечение осуществлялось при помощи плектра, что, по мнению современников, создавало очень резкое и напряжённое звучание. Описывая историю возникновения мавританской гитары, французский музыковед Элен Шарнассе (Hélène Charnassé) пишет: «Инструмент пришелся ко двору Альфонса X. Вопреки существующему мнению, гитара не находит широкого распространения среди деревенских музыкантов, а привлекает, напротив, коронованных особ, о чем свидетельствуют изображения на миниатюрах» [8 с. 11].

Латинская гитара – ранний тип инструментов типа гитары, корпус которой имел гладкую нижнюю деку. Струны изготавливались из жил животных и также крепились к основанию корпуса на одной стороне, закрепляясь на головке грифа с другой. Звукоизвлечение осуществлялось пальцами, что создавало мягкое и певучее звучание. Именно латинскую гитару многие исследователи считают наиболее вероятным родственным инструментом, который и был взят за основу современной классической гитары.

### **Виуэла и ее разновидности**

В течение XV-XVI веков в Испании наблюдается бурное распространение виуэлы как обязательного музыкального инструмента придворных менестрелей. Виуэла быстро завоевывает признание публики, становясь фактически народным инструментом Испании. Была ли виуэла ранним прототипом современной гитары или родственным ей инструментом, до сих пор является главным вопросом для многих современных исследователей. Как отмечает Ричард Марк Френч (Richard Mark French) на страницах книги *Technology of the Guitar*, «задача про-

следить историю гитары эпохи Возрождения осложняется существованием виуэлы в Испании в ту же самую эпоху. Действительно, легко принять одно за другое» [9 с. 8]. Тем не менее, в остальных частях Западной Европы наибольшую популярность получает лютня.

И лютня, и виуэла отличались от современной гитары использованием сдвоенных струн, ставших у гитары одинарными. Виуэла обычно имела шесть сдвоенных струн, однако у лютни могло быть от шести до четырнадцати таких удвоений [4 с. 280].

Растущий интерес к профессиональному исполнительству на гитаре начинает оформляться к середине XVI столетия. Этот исторический период связан с именем испанского виуэлиста и музыкального теоретика Хуана Бермудо (Juan Bermudo), служившего монахом-францисканцем Севильского католического ордена. Около 1550 года (биографические сведения из разных источников немного отличаются), Х. Бермудо издаёт научный трактат *Libro llamado declaracion de instrumentos musicales*, в котором подробно описано «как из виуэлы сделать гитару, и наоборот: „Если хотите превратить виуэлу в гитару – удалите у нее первую и шестую струну”» [10 с. 10].

Тем временем, в эволюционном развитии виуэлы наступает период её конструктивного разделения. Основными виуэльными прототипами становятся три характерных прототипа, отличающиеся как по исполнительским характеристикам, так и по художественным достоинствам. Если в процессе игры на виуэле де арко (*vihuela de arco*) звукоизвлечение осуществлялось при помощи смычка, а на виуэле де пендула (*vihuela de pendula*) – при помощи плектра, то на виуэле де mano (*vihuela de mano*) – при помощи пальцев правой руки. Благодаря пальцевому способу звукообразования, виуэлу де mano ещё называли «ручной».

Именно виуэла де mano получила широкую популярность, в дальнейшем распространившись, помимо Испании, в других европейских странах. По своим конструктивным особенностям «ручная» виуэла отличалась от четырехструнной гитары **большими** размерами, выпуклым корпусом на нижней деке и пятью сдвоенными струнами. Для исполнения мелодической партии устанавливалась одна одинарная струна «певунья». Гриф был темперирован ладами, изготовленными из разных конструктивных материалов. В связи с этим Б. Вольман отмечает: «десять ладов виуэлы обозначались вязками из кишечных струн, обмотанных вокруг шейки инструмента. Лады у более ценных инструментов обозначались также порожками из твёрдых пород дерева, меди, кости и серебра» [7 с. 11].

До конца XVI столетия гитара, практически, не использовалась, уступая доминирующую роль виуэле и лютне, считавшимися аристократическими инструментами и ассоциировавшимися с изяществом форм и благородством исполняемой музыки. Впоследствии, к четырём двойным струнам, бытовавшим на гитаре до этого исторического периода, добавляется пятая сдвоенная струна. Это конструктивное отличие позволяет существенно расширить исполнительский диапазон гитары, превратив её в один из основных аккомпанирующих инструментов в вокальной музыке.

### **Первые пятиструнные и шестиструнные прототипы гитары**

Принципиально новая гитара отмечена в историческом манускрипте Хуана-Карлоса Аматты (Juan Carlos Amat), датированном 1596 годом. Он представлен в виде трактата, посвящённого игре на пятиструнной гитаре. Инструмент настраивался  $A, d, g, b, e^1$ , что было эквивалентно строю пяти верхних струн современной гитары.

Одновременно с развитием пятиструнной гитары, большую популярность приобретает родственная ей гитара батенте (*chitarra battente*). Практическое применение данного инструмента неразрывно связано с его аккомпанирующей функцией в вокальной и танцевальной музыке.

Конструктивные особенности гитары батенте были схожи с испанской виуэлой. Инструмент также имел выпуклую нижнюю деку и пять сдвоенных металлических струн. Звукоиз-



влечение осуществлялось как при помощи плектра, так и аккордовой техникой *расгеадо*<sup>1</sup>. Впоследствии, звукоизвлечение *расгеадо* распространилось по всей Европе, сформировав принципиально новый исполнительский стиль.

В середине XVIII столетия гитара окончательно оформляет свой шестиструнный вид, становясь одним из самых популярных музыкальных инструментов в Европе. В Музыкальной энциклопедии под редакцией Ю. Келдыша этот количественный переход описан следующим образом: «к этому времени вместо 5 двойных, начали применять 6 одинарных струн, установился строй гитары. Хотя попытки усовершенствовать гитару делались и в дальнейшем, общепризнанной стала шестиструнная гитара с настройкой по квартам и терцовым расстоянием между двумя группами струн (E, A, d, g, h, e<sup>1</sup>)» [11 с. 988].

Появление инновационной конструкции гитары позволило выработать прогрессивные игровые концепции, сформировав современную гитарную исполнительскую школу. В контексте сказанного, Е. Ларичев и А. Назаров подчёркивают: «В это время выдвигается целый ряд выдающихся исполнителей-виртуозов и композиторов, поднявших искусство игры на гитаре на небывалую высоту и заложивших фундамент классической музыкальной литературы для неё. Это испанцы Ф. Сор и Д. Агуадо, итальянцы М. Джулиани, Ф. Карулли и М. Каркасси» [12 с. 7].

### **Испанская классическая гитара Антонио де Торреса**

Формирование принципиально новых гитарных моделей активно продолжилось в середине XIX столетия. В результате бытования разнообразных форм и конструкций гитары, исполнители начали остро ощущать необходимость в стандартизации составных частей инструмента. Гитарные мастера пытались усовершенствовать устройство корпуса инструмента, крепление грифа, размеры мензуры и механизма колкового вращения. Требовался фундаментальный прототип, сумевший объединить различные модификации, сформировав единую гитарную модель.

Создание базовой конструкции классической гитары связано с именем испанского мастера Антонио де Торреса (Antonio de Torres). Именно А. де Торрес разработал и внедрил в исполнительскую практику классическую испанскую гитару нового типа. Инновационный инструмент получил мировое признание, сохранившись в первоначальном виде до настоящего времени. Описывая достижения А. де Торреса, Е. Ларин сообщает: «Эта конструкция стала не только своего рода революцией в гитаростроительстве, но и неким концептуальным стандартом классической гитары, сохранившимся по сей день. Историческое значение достижений А. де Торреса не подлежит сомнению. Многие поколения гитарных мастеров явились его последователями» [14 с. 175].

Одной из конструктивных особенностей гитары был увеличенный объём корпуса, позволявший получить более яркий и насыщенный звук. Расширенная мензура грифа существенно облегчила исполнение технических пассажей при игре в верхних позициях. Однако, более крупные размеры новой модели инструмента обнажили проблему доступа к нижним ладам, которую А. де Торрес сумел ликвидировать оригинальным новаторским решением. В связи с этим, цитируемый выше автор пишет: «Ещё одним из наиболее заметных нововведений Антонио де Торреса стало использование подставки для левой ноги, встречавшееся ранее у некоторых исполнителей, в том числе у М. Каркасси и Ф. Карулли. Использование подставки стало совершенно необходимым именно при игре на гитаре такой конструкции» [14 с. 177].

Несмотря на техническое превосходство инновационной конструкции, её успех пришёл не сразу. Известные мастера продолжали изготовление гитарных инструментов, ориентируясь на собственные стандарты. Популяризация конструктивной модели классической гитары

<sup>1</sup> **Расгеадо** (исп. *rasgueado*) – приём исполнения ударом четырьмя пальцами правой руки по нескольким или всем струнам [13 с. 176-177].

А. де Торреса произошла благодаря его сотрудничеству с испанским композитором и гитаристом Франциско Таррегой (Francisco Tárrega).

Обладая прекрасным художественным вкусом и виртуозной техникой владения инструментом, Ф. Таррега становится видным реформатором гитарного стиля. Плодотворно сочетая исполнительскую и педагогическую деятельность, он успешно выступает и в композиторском амплуа. Перу Ф. Таррега принадлежит около 80 оригинальных произведений, свыше 100 переложений для гитары, в числе которых транскрипции И.С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, И. Альбениса, Э. Гранадоса и многих других выдающихся композиторов.

Развитие гитарного искусства XX века неразрывно связано с творчеством гениального испанского гитариста и концерта Андреса Сеговия (Andrés Segovia Torres). Он утвердил классическую гитару как важнейший концертный инструмент, превратив его из любительского в профессиональный. А. Сеговия признавал, что ограниченность репертуара для классической гитары было препятствием для превращения ее в самодостаточный концертный инструмент. Он значительно расширил исполнительский репертуар, сделав переложения уже существующих произведений. Транскрипции А. Сеговии включали испанскую виуэлу, ренессансную и барочную лютневую музыку, а также испанскую фортепианную музыку И. Альбениса и Э. Гранадоса.

А. Сеговия усовершенствовал технику игры на классической гитаре, синтезировав исполнительские практики таких гитаристов XIX века, как Фернандо Сор и Франциско Таррега, объединив их творчество с собственной уникальной техникой. Его богатая тональная палитра, гибкая пульсация и четкая артикуляция стали известны, как «звук Сеговии» [15 с. 568].

Эволюция классической гитары продолжилась на американском континенте: так, в начале XX века в США широкое распространение получила акустическая (эстрадная) гитара, отличавшаяся более массивным корпусом и узким грифом. Конструкция нового инструмента предусматривала наличие в грифе специального анкерного стержня, с помощью которого исполнитель мог регулировать прогиб грифа и высоту струн. Нейлоновые струны были заменены на металлические, что придало акустической гитаре характерный тембр с преобладанием низких обертонов, длинный сустейн и более яркий звук.

Однако, вскоре стало очевидно, что увеличение объема корпуса акустических гитар, замена струн на более яркие металлические не могут в полной мере обеспечить значительный уровень громкости. Отказавшись от дальнейшего расширения размеров конструкции акустической гитары, изобретатели продолжили поиск оптимальных решений. Следующим эволюционным шагом в историческом развитии гитары стала её электрификация.

### **Выводы**

*Материалы данной статьи позволяют констатировать, что ранние конструкции струнных щипковых инструментов типа гитары возникли в результате экономического и культурного обмена, который существовал между Средиземноморской Европой, арабской Азией и Северной Африкой. Первоначальными гитарными прототипами следует считать лютню и виуэлу. Появление очередных моделей гитары было связано не только с совершенствованием конструктивных особенностей, но и с выработкой прогрессивных игровых концепций.*

Развитие технологического прогресса стимулировало потребность в стандартизации составных частей струнных щипковых гитарных инструментов. Благодаря испанскому мастеру Антонио де Торрес, был выработан фундаментальный прототип, сумевший объединить различные модификации, сформировав единую модель классической гитары. Ведущая роль в популяризации инструмента отводится выдающимся гитаристам-виртуозам того времени, сумевшим оказать наибольшее влияние на развитие исполнительской школы: Франсиско Таррега и Андрес Сеговия.

**Библиографические ссылки**

1. ALVES, J. R. *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution* [online]. Huntington, 2015, p. 6 [accesat 15 iun. 2021]. Disponibil: [https://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi? Article = 1018&context=music\\_faculty](https://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi? Article = 1018&context=music_faculty).
2. ЛАРИЧЕВ, Е. *Классическая шестиструнная гитара*. Москва: Музыка, 1988.
3. *История гитары. В: JOOL* [online]. [accesat 15 iun. 2021]. Disponibil: <http://jool.ru/ pages/istoriya-gitary.html>.
4. Guitar. In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Ed. by John Shepherd. London; New York: Continuum, 2003, vol. 2, pp. 279–284. ISBN 0-8264-6322-3.
5. Guitar. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Grove, 1980, vol. 7, pp. 825–842. ISBN 0-333-23111-2.
6. SLOANE, I. *Classic Guitar Construction*. New York: EP Dutton & Co, 1966. ISBN 0-86001-232-8.
7. ВОЛЬМАН, Б. *Гитара*. 2-е изд. Москва: Музыка, 1980.
8. ШАРНАССЕ, Э. *Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней*. Москва: Музыка, 1991. ISBN 5-7140-0288-1.
9. FRENCH, R.M. *Technology of the Guitar*. West Lafayette: Springer, 2012. ISBN 978-1-4614-1920-4.
10. ВОЛЬМАН, Б. *Гитара и гитаристы*. Ленинград: Музыка, 1968.
11. Гитара. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1973, т. 1, с. 988–990.
12. ЛАРИЧЕВ, Е., НАЗАРОВ, А. *Музыкальный альманах. Гитара*. Вып. 1. Москва: Музыка, 1986.
13. ШИНДИНА, Н. *Школа игры на шестиструнной гитаре: новейший самоучитель. Просто и доступно*. Москва: РИПОЛ Классик, 2007. ISBN 978-5-7905-3600-7.
14. ЛАРИН, Е. Испанская классическая гитара системы Торреса: формирование и совершенствование инструмента. В: *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2012, № 152, с. 174–179. ISSN 1992-6464.
15. Andrés Segovia. In: *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. London: Routledge, 1999, p. 568. ISBN 1-57958-079-3.

**INCURSIUNE RETROSPECTIVĂ ÎN ISTORIA FORMĂRII  
ȘCOLII ROMÂNEȘTI DE VIOLONCEL: BAZELE DIDACTICE  
ȘI ÎNCEPUTURILE CREAȚIEI PENTRU VIOLONCELUL-SOLIST**

**RETROSPECTIVE INCURSION INTO THE HISTORY OF THE FORMATION  
OF THE ROMANIAN CELLO SCHOOL: TEACHING BASICS AND THE  
BEGINNINGS OF THE CREATION FOR CELLO SOLIST**

**ION STOROJENCO<sup>1</sup>,**

doctorand,

Academia de Muzica Gheorghe Dima, Cluj-Napoca

**CZU 780.8:780.614.334.036(498)**

**780.8:780.614.334.071.2(498)**

**780.8:780.614.334.071.4(498)**

*Școala românească de violoncel se configurează în a doua jumătate a secolului XIX într-un context socio-cultural de modernizare prin asimilarea influențelor vestice. Numele primilor violonceliști români, considerați fondatorii școlii naționale și ai repertoriului românesc de violoncel, Constantin Dimitrescu și Dimitrie Dinicu, este legat de nou instituita Societate Filarmonică Română, de primele instituții muzical-didactice românești. Afirmându-se ca reprezentanți ai tradițiilor vestice de interpretare, ei au promovat metodele și tehnicile de violoncel, deprinse la Viena și Paris. Activitatea polivalentă a acestor personalități a adus un aport substanțial în evoluția, popularizarea muzicii profesioniste culte, la educarea unor generații importante de interpreți, la crearea primelor lucrări de anvergură românești pentru violoncelul-solist, precum sunt trei concerte pentru violoncel și orchestră de Constantin Dimitrescu. Aparținând unei generații mai tinere de violonceliști români, Serafim Antropov, originar din Chișinău, Republica Moldova și discipol al Conservatorului „Unirea” din Chișinău interbelic, s-a impus în istoria școlii românești de violoncel atât prin minunatul său talent dascălesc cât și prin activitatea complexă de interpret-solist, organizator al vieții de concerte din țară.*

**Cuvinte-cheie:** școala românească de violoncel, repertoriul românesc de violoncel, Constantin Dimitrescu, Dimitrie Dinicu, Serafim Antropov

1 E-mail: i.storojenco@gmail.com

*The Romanian cello school was formed during the second half of the 19th century in a context of socio-cultural modernization and transformation by assimilating the western influences. The names of the first Romanian cellists, considered to be the founders of the national cello school and of the Romanian cello repertoire, Constantin Dimitrescu and Dimitrie Dinicu are related to the newly established Romanian Philharmonic Society, first Romanian symphonic orchestra and to the first Romanian institutions of music education. Asserting themselves as representatives of Western interpretative traditions, they promoted cello methods and techniques they learned in Vienna and Paris. The versatile activity of these personalities brought a substantial contribution to the evolution, popularization of academic music, to the education of future generations of performers, to the creation of the first major Romanian works for cello as a soloist instrument like the three concertos for cello and orchestra by Constantin Dimitrescu. Belonging to a younger generation of Romanian cellists, Serafim Antropov, originally from Chisinau, the Republic of Moldova and a disciple of the "Unirea" Conservatory in Chisinau between the two World Wars, established himself in the history of the Romanian cello school both by his wonderful teaching talent and by his complex activity as soloist and concert organizer.*

**Keywords:** Romanian cello school, Romanian cello repertoire, Constantin Dimitrescu, Dimitrie Dinicu, Serafim Antropov

## Introducere

A doua jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă perioada de conturare și înflorire a societății românești moderne, atât pe planul geo-politic cât și pe cel cultural. Societatea românească se reface după o răscruce istorică marcată de tendințe contradictorii, de conflictul dintre tradiționalism și modernitate, intrând într-o perioadă de sincronizare, afirmare și integrare în cultura europeană.

Aflați în plin avânt spiritual și doritori de a contribui la evoluția culturală a noului concept de românism, încurajați de vântul favorabil de pe planul politic, respectiv, de perspectiva unirii tuturor românilor și a afirmării identității naționale, se dezvoltă o generație de oameni de creație care pune bazele a ceea ce va deveni ulterior principalul reper al patrimoniului cultural românesc. Domeniile artistice au parte de un mediu deosebit de propice prin asimilarea școlilor vestice și afirmarea caracteristicilor naționale, înflorind într-un ritm nemiintâlnit în istoria culturii românești. Putem vorbi despre o generație de aur a artelor românești în literatură și teatru, arhitectură, pictură sau muzică.

## Contextul socio-cultural al apariției școlii românești de violoncel

Muzica românească cultă prinde contur prin creațiile unor personalități ca Eduard Caudella și Gavriil Musicescu la Iași sau George Ștefănescu, Eduard Wachmann, Alexandru Flechtenmacher, Ciprian Porumbescu și Constantin Dimitrescu la București. Astfel, viața muzicală și interesul pentru aceasta începe să înflorească pe un teritoriu deosebit de fertil prin emanciparea națională și deschiderea societății românești către influențele vestice. Amintim aici turneul lui Franz Liszt dintre 2 noiembrie 1846 și 27 ianuarie 1847 care a cuprins nu mai puțin de 19 concerte în orașe din principalele românești ca Timișoara, Lugoj, Arad, Cluj, Sibiu, Aiud, București și Iași. O mărturie a imensului succes și interes cu care l-au întâmpinat pe Liszt locuitorii provinciilor românești o găsim într-una din nenumăratele scrisori adresate prietenului său – baronul Anton August: „În călătoria mea prin Banat am fost atât de fantastic sărbătorit cum nu poate visa niciun artist, iar toate s-au desfășurat astfel că nici în vis nu mă așteptam la un asemenea succes și la o asemenea sărbătoare... Mi s-a întâmplat aceasta, întocmai ca și burghezului gentilom, care făcea proză fără ca habar să fi avut” [1 p. 352]. Menționez că autorul articolului de critică muzicală din revista *Albina Românească*, după concertul lui Liszt din Iași, a fost nimeni altul decât literatul moldovean Gheorghe Asachi.

Ca urmare a interesului crescând pentru muzica clasică, iau naștere și se dezvoltă instituții muzicale de tipul societăților, orchestrelor sau a celor de învățământ. La Iași apare în 1860 Școala de muzică și declamațiune, devenită mai târziu Conservatorul de Muzică și Artă dramatică; este înființată societatea Ateneul Român care i-a avut drept întemeietori pe Mihail Kogălniceanu, Ștefan Micle, Petre Suciuc sau Vasile Alexandrescu-Urechia, iar în 1868 se înființează Societatea Filarmonică Română care a devenit fundamentul a ceea ce va deveni Filarmonica din Iași. La Cluj menționăm Conservatorul Maghiar de Muzică apărut încă în 1819 și Orchestra Teatrului Maghiar înființată în

1792, instituții ce vor deveni peste ani Academia de Muzică *Gheorghe Dima* și Filarmonica de Stat *Transilvania*.

La București, între 1864 și 1869, sub conducerea lui Alexandru Flechtenmacher ia ființă Conservatorul de Muzică, iar în 1865 Societatea Științifică, Literară și Artistică Ateneul Român, care are rol educativ și de propagare a valorilor în rândul păturii sociale de mijloc prin conferințe și lecții publice. Aceasta reunește numeroși membri ai intelectualității românești care ajută la deschiderea de filiale în alte orașe ale țării și la inițiativa cărora începe mai târziu planificarea unui nou sediu al Societății. Astfel, în 1885 încep lucrările la Palatul Ateneului Român.

În această perioadă revine în țară, după studii la Viena și Paris, tânărul Eduard Wachmann, care devine profesor și îi urmează lui A. Flechtenmacher în postul de director al Conservatorului. Totodată, prin intermediul Societății Ateneului acesta pornește o intensă campanie de propagare a muzicii clasice, înființând o orchestră formată din circa 30 de muzicieni, care susține primul concert în aprilie 1866. Astfel, sub patronajul domnitorului Carol I și la inițiativa lui E. Wachmann se înființează în 1868 Societatea Filarmonică Română, prima orchestră românească simfonică profesionistă, aflată sub egida Ateneului Român și având 54 de membri fondatori. Prin celebra campanie de donație publică „Un leu pentru Ateneu” s-a reușit finanțarea construcției care împodobește astăzi Bucureștiul și care devine din 1888 sediul permanent al Filarmonicii din București.

### **Constantin Dimitrescu și Dimitrie Dinicu – fondatorii școlii și repertoriului românesc pentru violoncel**

De apariția și activitatea timpurie a Societății Filarmonice se leagă numele a doi violonceliști români, două mari personalități muzicale care au pus bazele școlii și repertoriului românesc pentru violoncel. Atât Constantin Dimitrescu cât și Dimitrie Dinicu au fost membri ai Filarmonicii, iar ultimul l-a urmat pe Wachmann în funcția de director al acestei instituții vreme de 13 ani (1907-1920) [2].

Lui Constantin Dimitrescu îi poate fi atribuit titlul de fondator al școlii românești de violoncel, el fiind și cel care a pus bazele repertoriului românesc dedicat acestui instrument. Născut în 1847 la Blejoi în județul Prahova, este remarcat curând de ilustrul muzician Alexandru Flechtenmacher, cu care studiază violoncelul la București. Trebuie menționat că A. Flechtenmacher este un muzician cu origini transilvănene, născut la Iași și format profesional la Viena, care a contribuit esențial la dezvoltarea vieții muzicale românești în secolul al XIX-lea, fiind un ilustru profesor de vioară și violoncel, compozitor și dirijor.

Remarcat ca un promițător tânăr muzician, Dimitrescu pleacă la Viena susținut de o bursă acordată de statul român. Între 1867 și 1869 se perfecționează în clasa prestigiosului violoncelist Karl Schlessinger (1813-1871), considerat a fi unul din cei mai importanți violonceliști ai celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea [3]. Schlessinger a activat, printre altele, ca prim violoncelist al Operei imperiale de la Viena (Hofoperorchester), precursora contemporanei Wiener Staatsoper, iar începând cu anul 1850 este prim violoncelist al Filarmonicii vieneze; a fost membru al faimosului cvartet „Helmberger”. Pentru a contextualiza formarea muzicală a lui Dimitrescu este de menționat faptul că, în anii șederii acestuia la Viena, scena muzicală a capitalei austriece era marcată de activitatea lui David Popper, aflat la apogeul carierei sale ca fiind prim violoncelist al operei vieneze. David Popper a avut o contribuție covârșitoare la evoluția tehnicii interpretative, nu în ultimul rând și prin nenumăratele sale lucrări care se bucură de succes până astăzi.

După terminarea studiilor la Viena, Constantin Dimitrescu reușește la selecția pentru studiul violoncelului la clasa profesorului Auguste-Joseph Franchomme de la Conservatorul din Paris, într-un concurs cu 24 de candidați. La acea vreme, Franchomme se bucura de o deosebită recunoaștere și autoritate: este autorul celebrei capricii pentru violoncel solo și, ca apropiat al lui Frédéric Chopin și al lui Felix Mendelssohn Bartholdy, a contribuit substanțial la apariția sonatelor

acestora pentru violoncel și pian. Franchomme fusese membru al orchestrelor teatrului Ambigu-Comique din Paris și Grand Opéra înainte de a se dedica exclusiv activității didactice. Dimitrescu se va afla sub îndrumarea lui Franchomme de-a lungul anilor 1869-1870, înainte de a se întoarce în țară.

Reîntors în țară, Constantin Dimitrescu se afirmă și ca dirijor, compozitor, profesor și instrumentist virtuos, preluând din 1873 catedra de violoncel la Conservatorul din București, unde a predat până în anul 1904. În afară de fructuoasa sa carieră solistică și camerală, a activat ca membru al orchestrei Teatrului Național din București între 1870 și 1893, ulterior a preluat conducerea acesteia în calitate de dirijor între 1893 și 1900, a fost violoncelist al Societății Filarmonica Română între 1870 și 1904 și a fondat în 1880 primul cvartet de coarde românesc permanent. În privința compozițiilor pentru violoncel apărute în această perioadă, remarcăm activitatea lui Constantin Dimitrescu care, în calitate de membru al unui cvartet și cel de violoncelist concertant, devine autorul primelor cvartete de coarde și concerte pentru violoncel scrise de un compozitor român: în total a compus 7 lucrări dedicate acestei formațiuni camerale și trei concerte pentru violoncel și orchestră. Printre lucrările sale amintim opereta *Sergentul Cartuș* (1895), opera comică *Nini* (1897), cele trei concerte pentru violoncel și orchestră (*La Major, si minor și re minor*), *Dans țărănesc* pentru violoncel și pian (1983), *Serenadă* pentru violoncel și pian (1983). Lucrările sale se remarcă printr-o amprentă evidentă a muzicii folclorice românești.

Printre elevii lui Constantin Dimitrescu se afla Dimitrie Dinicu, un muzician care prin activitatea sa multilaterală a promovat principiile muzicale preluate de la mentorul său și a purces spre consolidarea școlii românești de violoncel.

Născut în 1868 la București într-o familie cu vechi tradiții muzicale lăutărești, Dimitrie Dinicu devine la 13 ani elevul lui Constantin Dimitrescu la Conservatorul din București, pe care îl absolvă în 1887, după care urmează drumul maestrului său și își continuă studiile la Viena în clasa lui Ferdinand Hellmesberger, renumit violoncelist, dirijor și capel-maestru austriac. Reîntors acasă, Dimitrie Dinicu este numit profesor la a doua clasă de violoncel la Conservatorul din București, fiind în paralel prim-violoncelist al Filarmonicii din București și apoi devine directorul acestei instituții. Ulterior, obține prima funcție de inspector pentru muzică al învățământului secundar din țară. Menționăm și rolul său de membru fondator al societăților Concertelor Muzicii de Cameră prin intermediul căreia aduce un aport important evoluției acestui gen de muzică la București, la fel este violoncelist al Curții Regale Române. Ținem să menționăm distincția de argint oferită lui Dimitrie Dinicu de către prestigioasa Asociație Amicii Muzicii din Viena (*Gesellschaft der Musikfreunde*) și premiul *Beethoven* al acestei Asociații.

De altfel, Dimitrie Dinicu este bunicul și mentorul marelui violoncelist român Radu Aldulescu.

### **Contribuția lui Serafim Antropov la dezvoltarea școlii românești de violoncel**

Nu putem să ometem în această inflexiune în istoria școlii românești de violoncel figura unui remarcabil profesor, minunat muzician, elev al lui Dimitrie Gh. Dinicu – Serafim Antropov. Născut la Chișinău în anul 1913, Serafim Antropov este înscris la vârsta de 11 ani la Conservatorul municipal din orașul natal. „Această școală cu autentice tradiții pedagogice era organizată la fel ca celelalte conservatoare din țară: în șapte ani de cursuri de specialitate care concentră atât formarea unei solide baze tehnice cât și dezvoltarea muzicală instrumentală” [4 p. 6]. La vârsta de 14 ani Serafim Antropov era solicitat să apară în recitaluri sau ca solist în orchestra simfonică a Chișinăului. După cum remarca George Manoliu, biograful lui Serafim Antropov, „Chișinăul, ca și Cernăuții, a avut întotdeauna o viață intelectuală fremătătoare, deschis spre variate manifestări de teatru, concerte, conferințe. Mulți artiști mari din apus, aflați în turneu spre Petrograd sau Moscova se opreau și concertau pe scenele acestor două centre românești. În general, instituțiile de artă erau dotate cu profesori și artiști renumiți, iar rezultatele au câștigat o tradiție a calității și bunului gust” [4 p. 7]. Între anii 1927 și 1934 Serafim An-

tropov a studiat la Conservatorul *Unirea* la clasa profesorului Gheorghe Antonovici Iașinkovski, discipol al școlii componistice și interpretative de la St. Petersburg, un profesor ce promova stilul analitic al lecțiilor.

La formarea muzicianului Antropov au adus contribuția și alți muzicieni, împreună cu care în anul 1930 tânărul violoncelist a constituit „Cercul prietenilor muzicii de cameră”. Între anii 1934-1938 studiază la Conservatorul din București la clasa profesorului Dimitrie Gh. Dinicu, fiind coleg cu alte două talente strălucite – Radu Aldulescu și Vladimir Orlov. După absolvirea conservatorului, Serafim Antropov a activat în mai multe orchestre din București, inclusiv a fost șef de partidă la Opera Română din București. În anii 1943-1944 este invitat de George Enescu să colaboreze în cvartet. Cariera didactică o începe la Conservatorul din Iași, la catedra de violoncel, primește și alte posturi importante, precum cel de director al „Filarmonicii Moldova”, decan al Facultății de instrumente și canto la Conservatorul ieșean. În anul 1950 revine la București pentru postul de profesor la Conservatorul *Ciprian Porumbescu*, în paralel este numit director al muzicii în „Comitetul pentru Artă”. Din anul 1952 Serafim Antropov devine solist al Filarmonicii din București, cumulează mai târziu această funcție cu cea de decan al Facultății de instrumente și canto de la Conservatorul din București, prorector, apoi șef de catedră la secția Instrumente cu coarde. Serafim Antropov a reușit să consolideze o adevărată școală violoncelistică în București, educând instrumentiști și muzicieni valoroși, laureați ai mai multor concursuri internaționale de prestigiu – precum Aurel Niculescu, Cornel Faur, Alexandra Guțu, Mirel Iancovici, Marin Cazacu și alții.

### Concluzii

Concluzionând această trecere în revistă a contextului socio-cultural și a personalităților remarcabile pentru formarea școlii românești de violoncel, am putea spune că influențele importante în consolidarea interpreților și educarea profesorilor români vine din școala austriacă și franceză de violoncel. Cei mai valoroși reprezentanți ai școlii de violoncel din România și-au făcut studiile la Viena, au cunoscut și au învățat de la cei mai prestigioși interpreți la violoncel din capitala Austriei. Deci, putem spune că la baza formării școlii violoncelului din România se găsesc sursele didactice și interpretative vieneze.

Este remarcabilă și orientarea polivalentă în activitatea lor muzicală. Reputații violonceliști români au fost compozitori, dirijori, organizatori ai vieții muzicale din capitală și alte orașe mari din țară, fondatori de formațiuni orchestrale și de cameră, educatori de noi generații de interpreți. Tradițiile fondate și elaborate de Constantin Dimitrescu, Dimitrie Dinicu și promovate de discipolii lor au contribuit temeinic la popularizarea muzicii clasice, la educarea și culturalizarea muzicală a publicului larg și a noilor generații de interpreți la violoncel și alte instrumente cu coarde din România.

### Referințe bibliografice

1. BĂLAN, Th. *Franz Liszt*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963.
2. Documentar: Filarmonica „George Enescu” – 151 de ani de existență. In: *Radio România cultural* [online]. 29 apr. 2019 [accesat 29 apr. 2019]. Disponibil: <https://www.radioromaniacultural.ro/documentar-filarmonica-george-enescu-150-de-ani-de-existent/>.
3. WASIELEWSKI, J. *The violoncello and its history*. London: Novello and company Limited; New York: Novello, ewer and co, 1894.
4. MANOLIU, G. *Serafim Antropov: Artist și om adevărat*. București: [s. n.], 1994. ISBN 973-96309-1-x

## PARTICIPAREA ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE LA PROIECTUL COMPASS ÎN CONTEXTUL ÎNVĂȚĂRII PE TOT PARCURSUL VIEȚII

THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS PARTICIPATION  
IN THE COMPASS PROJECT IN THE CONTEXT OF LIFELONG LEARNING

**RUSLANA ROMAN<sup>1</sup>,**

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

**EMILIA MORARU<sup>2</sup>,**

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

CZU 378.014.3(478)

374.7.091.313(478)

378.014.24(478:4)

*Formarea profesională continuă a adulților este una din componentele principale ale oricărei instituții superioare de învățământ care, la momentul actual, a devenit o prioritate la nivel global. În Republica Moldova această dimensiune la fel reprezintă un obiectiv major, fiind considerată cea mai sigură cale de formare a competențelor necesare pentru dezvoltare personală, socială și profesională pe parcursul întregii vieți. În articolul prezentat se relatează despre conceptul „învățarea pe tot parcursul vieții”, în general, despre evoluția conceptului dat în Republica Moldova și despre activitățile proiectului internațional „Către modelul universitar european de învățare pe tot parcursul vieții în Moldova (COMPASS)” – KA2 – Cooperare pentru inovare și schimb de bune practici; număr de referință: 597889-EPP-1-2018-1-MD-EPPKA2-CBHE-SP.*

**Cuvinte-cheie:** Comisia Europeană, proiectul Erasmus+ COMPASS, învățare pe tot parcursul vieții, învățare formală, non-formală și informală, formare profesională

*Continuing vocational training for adults is one of the main components of any higher education institution that has now become a global priority. In the Republic of Moldova, this dimension is also a major objective, being considered the safest way to develop the skills needed for personal, social and professional development throughout life. The present article reports on the concept of „Lifelong Learning”, in general, on the development of the given concept in the Republic of Moldova and on the activities of the international project, „Towards European University Lifelong Learning Model in Moldova (COMPASS)” – KA2 – Cooperation for Innovation and Exchange of Good Practices; reference number: 597889-EPP-1-2018-1-MD-EPPKA2-CBHE-SP.*

**Keywords:** European Commission, Erasmus+ project COMPASS, lifelong learning, formal, non-formal and informal learning, vocational training

### Introducere

Învățarea pe tot parcursul vieții (*Life Long Learning*) este o formă alternativă de educație, care este îndreptată spre dezvoltarea personală a fiecărei persoane în parte, indiferent de vârsta acesteia, și care deseori ia diverse forme, desfășurându-se atât în cadrul sistemelor tradiționale de educație și formare cât și în afara lor. Scopul învățării pe tot parcursul vieții constă în crearea de oportunități pentru fiecare persoană de a răspunde eficient la noile schimbări și/sau provocări care pot apărea pe parcursul vieții lor. Punctul forte al programelor LLL este faptul că plasează responsabilitatea individului în centrul procesului de învățare, iar principala utilitate a învățării pe tot parcursul vieții este aceea că permite oamenilor să-și creeze premisele necesare și suficiente în a face reorientări profesionale eficiente, atunci când condițiile economice și/sau de pe piața muncii o cer.

1 E-mail: ruslana.roman@amtap.md

2 E-mail: emilia.moraru@amtap.md



### Conceptul LLL

Conceptul de învățare pe tot parcursul vieții a apărut în 1995 odată cu adaptarea Cărții Albe a Comisiei Europene privind educația și formarea profesională *Teaching and learning – towards the learning society*<sup>1</sup>, prin care Uniunea Europeană s-a autodefiniț ca îndreptându-se spre o societate care învață, bazată pe dobândirea de noi cunoștințe și pe învățarea pe tot parcursul vieții [1].

În martie 2000, *Summitul* de la Lisabona a anunțat intrarea Europei în **epoca cunoștințelor**. În cadrul acestui *summit* a fost definit obiectivul strategic al Europei și a fost adoptată *Strategia Uniunii Europene privind consolidarea ocupării forței de muncă, a reformei economice și a coeziunii sociale în cadrul unei economii bazate pe cunoaștere*<sup>2</sup>, constatând că piața muncii solicită permanent îmbunătățirea și înnoirea cunoștințelor, deprinderilor și competențelor profesionale.

Pentru a promova învățarea pe tot parcursul vieții, au fost stabilite 4 obiective politice transversale [2 p. 4]:

1. Dezvoltarea cadrului național referitor la gradele și calificările acordate la toate nivelurile.
2. Implementarea măsurilor pentru evaluarea și validarea învățării non-formale și informale.
3. Crearea unor sisteme de îndrumare pentru a promova învățarea pe tot parcursul vieții.
4. Implementarea inițiativelor de promovare a mobilității transnaționale.

Conform *Memorandumului privind învățarea continuă*<sup>3</sup> (octombrie 2000), învățarea pe tot parcursul vieții include toate activitățile de învățare desfășurate în mod continuu, cu scopul de a îmbunătăți cunoștințele, abilitățile, competențele. Astfel, politica de promovare a acestui fel de învățământ se bazează pe conștientizarea de către instituțiile prestatoare de servicii educaționale că una din sarcinile lor esențiale constă în facilitarea accesului persoanelor de toate vârstele la studii pe tot parcursul vieții.

În noiembrie 2006, Comisia Europeană a reunit inițiativele sale privind educația și formarea sub o singură umbrelă, lansând **Programul de învățare pe tot parcursul vieții (2007-2013)**<sup>4</sup>, care oferea persoanelor de orice vârstă oportunitatea de a studia oriunde în Europa. Acest program era constituit din 4 subprograme: *Comenius* (pentru învățământ preuniversitar), *Erasmus* (pentru învățământ superior), *Leonardo da Vinci* (pentru învățământ profesional) și *Grundtvig* (pentru învățare continuă). Potrivit Comisiei Europene, prioritatea centrală a acestui **Program de învățare pe parcursul vieții** constă în transformarea Uniunii Europene *în cea mai competitivă economie bazată pe cunoaștere din lume, capabilă de o creștere economică durabilă însoțită de o creștere cantitativă și calitativă a numărului locurilor de muncă și de o mai mare coeziune socială* [3], urmând următoarele acțiuni:

1. Acțiuni în sprijinul schimburilor reciproce de persoane.
2. Schimburi între instituții.
3. Colaborare între țări.
4. Încurajarea unei participări mai mari a oamenilor de toate vârstele la învățarea pe tot parcursul vieții, inclusiv a celor cu nevoi speciale sau din grupuri defavorizate.

Implementarea acestui program a contribuit la dinamizarea dezvoltării sectorului educațional și de formare profesională din Europa.

În luna martie 2010, Comisia Europeană a prezentat o nouă strategie – Europa 2020<sup>5</sup> – care a avut drept scop facilitarea ieșirii din criza economică și conturarea unui model nou de dezvoltare care ar răspunde la provocările deceniului.

1 [https://europa.eu/documents/comm/white\\_papers/pdf/com95\\_590\\_en.pdf](https://europa.eu/documents/comm/white_papers/pdf/com95_590_en.pdf)

2 [https://www.consilium.europa.eu/ueDocs/cms\\_Data/docs/pressData/en/ec/00100-r1.en0.htm](https://www.consilium.europa.eu/ueDocs/cms_Data/docs/pressData/en/ec/00100-r1.en0.htm)

3 <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=LEGISSUM:c11047&from=EN>

4 [https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/sites/default/files/lifelong-learning-programme-factsheet\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/sites/default/files/lifelong-learning-programme-factsheet_en.pdf)

5 <https://cutt.ly/XOg8G1h>

### **Evoluția conceptului LLL în Republica Moldova**

Actualmente, la nivel global, LLL este o prioritate a sistemelor de învățământ. Republica Moldova, la fel ca și majoritatea țărilor, acționează în direcția îmbunătățirii situației din domeniul educației, învățământului și al formării profesionale, educația fiind pentru țara noastră o prioritate națională. Trebuie de menționat faptul că în vederea implementării *Învățământului pe parcursul vieții* au fost elaborate și puse în aplicare un șir de acte legislative, planuri, strategii, programe în domeniul educației, care într-un fel sau altul, au contribuit la realizarea acestuia.

În noiembrie 2005 a fost emis Ordinul Ministrului Educației, Tineretului și Sportului (nr. 549 din 16.11.2005) referitor la aprobarea *Normelor metodologice de elaborare și aplicare a standardelor Programelor de formare profesională continuă*, în care au fost stabilite cerințele minime pentru elaborarea și implementarea standardelor Programelor de formare profesională continuă.

În noiembrie 2010 a fost elaborată și aprobată *Strategia consolidată de dezvoltare a învățământului pentru anii 2010-2015*, în care au fost stipulate direcțiile prioritare de dezvoltare atât în sistemul educațional cât și în sistemul de instruire a adulților, fortificând sistemul de instruire a adulților pe tot parcursul vieții, în corespundere cu nevoile persoanei și necesitățile socio-economice.

În iulie 2014 a fost aprobat Codul Educației al Republicii Moldova, în care există un capitol aparte (Titlul VII – *Învățarea pe parcursul vieții*), care reglementează cadrul general, modalitățile de realizare, finanțarea învățării pe tot parcursul vieții, precum și organizarea formării continue a adulților.

În *Strategia de dezvoltare a educației pentru anii 2014-2020 „Educația-2020”* (aprobată la data de 14.11.2014 de Guvernul Republicii Moldova) în Direcția strategică 1 (*Sporirea accesului și a gradului de participare la educație și formare profesională pe parcursul întregii vieți*) au fost stabilite acțiunile prioritare ale obiectivului specific de extindere și diversificare a sistemului de învățare pe tot parcursul vieții, și anume:

- Dezvoltarea cadrului normativ privind educația adulților în context european.
- Dezvoltarea mecanismelor de finanțare a sistemului de învățământ pentru adulți.
- Facilitarea dezvoltării programelor de formare pe parcursul întregii vieți, cu prioritate pentru dezvoltarea competențelor-cheie: digitale, antreprenoriale, lingvistice, interculturale și alte competențe noi, solicitate de piața muncii.
- Crearea unui sistem informațional cu privire la ofertele de formare pe parcursul întregii vieți.
- Dezvoltarea instrumentelor de recunoaștere a calificărilor obținute în context non-formal și informal în cadrul programelor de învățare pe parcursul întregii vieți și implementarea instrumentului de credite transferabile de studii.

În anul 2016 au fost elaborate *Sugestii privind elaborarea programei și curricula pentru învățare pe tot parcursul vieții*<sup>1</sup>. În același an, în vederea acreditării programelor de formare profesională continuă, Agenția Națională de Asigurare a Calității în Învățământul Profesional (actualmente Agenția Națională de Asigurare a Calității în Educație și Cercetare) a elaborat și a aprobat *Metodologia de evaluare externă a calității în vederea autorizării de funcționare provizorie și acreditării programelor de studii și a instituțiilor de învățământ profesional tehnic, superior și de formare continuă*<sup>2</sup>, precum și *Ghidul lde evaluare externă a programelor de formare profesională continuă*<sup>3</sup>, în care au fost stabilite standardele de acreditare, criteriile de evaluare, precum și indicatorii de performanță.

În martie 2017, prin Hotărârea Guvernului Republicii Moldova, a fost aprobat *Regulamentul cu privire la formarea continuă a adulților*<sup>4</sup>, care a avut menirea de a reglementa și de a dezvolta cadrul normativ privind educația adulților în context european, de a dezvolta competențele profesionale co-

1 <http://edu.gov.md/ro/content/sugestii-privind-elaborarea-programei-si-curricula-pentru-invatare-pe-tot-parcursul-vietii>

2 [https://www.legis.md/cautare/getResults?doc\\_id=123976&lang=ro](https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=123976&lang=ro)

3 [https://www.anacec.md/files/Ghid\\_7.pdf](https://www.anacec.md/files/Ghid_7.pdf)

4 <http://lex.justice.md/index.php?action=view&view=doc&lang=1&id=369645>

mune mai multor ocupații, de a dezvolta mecanismele de finanțare și de a facilita dezvoltarea programelor de formare continuă a adulților.

Totuși, toate aceste reglementări nu sunt îndeajuns pentru implementarea conceptului LLL în țara noastră. La nivel național lipsește un act care ar stabili obiectivele strategice, precum și acțiunile de dezvoltare a conceptului LLL. De asemenea, în actele normative naționale se regăsesc mai puțin aspectele ce țin de învățarea adulților, dominantă fiind doar învățarea formală [4].

### **Proiectul COMPASS – către modelul universitar european de învățare pe tot parcursul vieții în Moldova**

Pentru a valorifica, a promova și a implementa conceptul de învățământ pe tot parcursul vieții, în anul 2018, un grup de instituții de învățământ superior, inclusiv și Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, coordonator fiind Academia de Studii Economice din Moldova, au înaintat Comisiei Europene, în cadrul concursului de proiecte de Consolidare a capacităților instituționale în învățământul superior (CBHE, Erasmus+), un proiect structural, intitulat *Towards european university lifelong learning model in Moldova/Către modelul universitar european de învățare pe tot parcursul vieții în Moldova* (COMPASS)<sup>1</sup>. Proiectul dat a fost acceptat de către Comisia Europeană, perioada de implementare fiind 15.11.2018 – 14.11.2021.

Proiectul COMPASS este adresat procesului de integrare a modelului universitar de învățare continuă, ca fiind cel care necesită reacții imediate la nivel național și instituțional și acțiune comună în Moldova. **Obiectivul general** al proiectului constă în contribuirea la integrarea mai profundă a Republicii Moldova în EHEA (*European Higher Education Area and Bologna process*) prin integrarea unui model universitar de învățare continuă, incluziv și receptiv, în Moldova. Obiectivele specifice ale proiectului sunt următoarele:

- Promovarea și consolidarea culturii LLL (*Life Long Learning*) în Moldova și consolidarea consensului național al actorilor-cheie cu privire la problemele de dezvoltare.
- Dezvoltarea și promovarea unui cadru legislativ național și stimularea schimbărilor de reglementare în domeniul LLL în Moldova.
- Creșterea funcției de integrare a universităților din Moldova prin dezvoltarea strategiilor integrate universitare de LLL.
- Sporirea capacităților instituționale ale universităților în Moldova pentru implementarea eficientă a reformei LLL.

Ca rezultat, s-au propus următoarele acțiuni:

- **La nivel național** – crearea și implementarea legislației naționale care a lipsit până în prezent în Moldova: Foaie de parcurs a politicii naționale privind LLL; elaborarea reglementărilor naționale de validare a învățării anterioare, inclusiv non-formale și informal (VPL); elaborarea reglementărilor naționale privind educația continuă a personalului academic; elaborarea reglementărilor naționale privind aplicarea instrumentelor și procedurilor ECTS existente în domeniul LLL.
- **La nivel instituțional** – elaborarea și adoptarea politicilor instituționale privind LLL; elaborarea ghidurilor privind implementarea LLL; dezvoltarea și pilotarea noilor cursuri LLL; dezvoltarea și pilotarea noilor servicii LLL.
- **La nivel de societate** – consolidarea culturii LLL; construirea consensului național al actorilor-cheie cu privire la dezvoltarea LLL; elaborarea și diseminarea internațională a profilului LLL al țării; angajament sporit față de dimensiunea socială referitor la învățământul superior.

Echipa proiectului a fost constituită din 16 parteneri: 8 instituții din partea Republicii Moldova (ASEM, AMTAP, USEFS, UPSC, UCCM, USC, Consiliul rectorilor și Ministerul Educației, Culturii și Cercetării al RM) și 8 instituții din partea Uniunii Europene (Universitatea din Turku – Finlanda, Universitatea Danubiană din Krems, Universitatea din Graz – Austria, Universitatea din Barcelona –

<sup>1</sup> <http://compass-project.md/>

Spania, Universitatea din Genova – Italia, Universitatea din Brest – Franța, Institutul de Dezvoltare și Cercetare în domeniul Politicilor Europene – Slovenia, Asociația Universităților Europene de Formare Continuă – Belgia).

Pe parcursul a 3 ani de implementare a proiectului au fost realizate un șir de activități și evenimente care au condus la o mai profundă cunoaștere a acestui domeniu, au contribuit la elaborarea unor acte necesare atât sistemului educațional național, cât și instituțiilor universitare în domeniul vizat.

În perioada 20-21 martie 2019, în incinta ASEM, a avut loc lansarea proiectului COMPASS, în cadrul căruia și-a desfășurat lucrările *Atelierul Internațional privind învățământul pe tot parcursul vieții*. În procesul de lucru a fost analizată starea actuală a LLL în Republica Moldova, au fost discutate problemele ce țin de validarea învățării precedente (VPL), de formarea continuă a personalului academic, precum și de aplicarea instrumentelor și procedurilor ECTS existente pentru LLL. O atenție sporită a fost acordată încurajării spre un dialog politic cu privire la formulări și recomandări pentru elaborarea strategiei LLL.

Atelierul a reunit peste 100 de participanți din universități, din Ministerul Educației, Culturii și Cercetării, experți din UE s.a.

Pe data de 24 octombrie 2019, Ministerul Educației, Culturii și Cercetării în colaborare cu Școala de Educație Continuă ASEM și Asociația Națională a Tinerilor Manageri din Moldova a organizat Conferința Națională *Învățarea pe tot parcursul vieții*, la care a fost prezentă și echipa proiectului COMPASS, ai căror membri au ținut discursuri despre importanța LLL la nivel național și instituțional, au fost prezentate cele mai bune practici de la partenerii europeni.

De asemenea, au fost organizate câteva vizite de studiu la universități europene, ca, de exemplu, Universitatea Danubiană din Krems, Austria (6-10 mai 2019), Universitatea Catolică din Louvain-la-Neuve, Belgia (17-20 septembrie 2019), Universitatea din Barcelona, Spania (11-15 noiembrie 2019). Scopul acestor vizite de studiu a fost cunoașterea bunelor practici ce țin de învățarea pe tot parcursul vieții, au fost abordate diverse probleme, precum: programe de studii de la universitățile-gazdă, managementul calității și dezvoltarea noilor programe de formare continuă, implementarea și managementul programelor de studii de formare continuă etc. Reprezentații delegației din Republica Moldova au participat la diverse activități, au asistat la mai multe prezentări și sesiuni interactive dedicate managementului proiectului COMPASS.

Subiectele discutate în cadrul acestor vizite au fost prezentate sub mai multe aspecte:

1. Colaborarea cu angajatorii, care au posibilitatea să participe la elaborarea programelor de formare și perfecționare cu recomandări și solicitări.
2. Procesul de planificare a costurilor pentru programele de perfecționare.
3. Conlucrarea școlilor de perfecționare (LLL) cu diferite subdiviziuni ale universității, inclusiv sub aspect metodic.
4. Marketingul, inclusiv promovarea programelor LLL.
5. Aplicarea tehnologiilor informaționale și de comunicare moderne în procesul de instruire.
6. Recunoașterea programelor LLL și integrarea în sistemul de credite transferabile.
7. Colaborarea universitară în procesul de elaborare a programelor complexe comune.
8. Modalitatea de colaborare a expertului (cadrului universitar) cu centrul de formare continuă LLL.

Din cauza pandemiei COVID-19, începând cu martie 2020, toate activitățile proiectului au trecut în format online. Au fost organizate vizite de studiu online la Universitatea Bretagne Occidentale din Brest (Franța), la Universitatea din Genova (Italia) etc.

La 30 iunie 2020, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice a organizat online Conferința *Învățare pe tot parcursul vieții (LifeLong Learning): concepte, probleme, soluții*. În cadrul conferinței a fost prezentat conceptul de LLL, a fost prezentat proiectul COMPASS, echipa proiectului din partea AMTAP și sarcinile propuse, au fost discutate problemele învățământului la distanță, în același timp,

au fost prezentate și informații referitor la platformele utilizate în procesul educațional online. La eveniment au participat circa 30 de persoane, inclusiv studenți, care au relatat despre avantajele și dezavantajele lecțiilor online, din punctul lor de vedere, înaintând propuneri menite să îmbunătățească calitatea lecțiilor online.

În perioada 01.07.2020 – 20.09.2020, în cadrul proiectului a fost organizată Școala de vară *COMPASS Online Summer School*. Scopul activităților a constat în instruirea reprezentanților din instituțiile de învățământ superior în vederea elaborării cursurilor LLL. Din partea Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice au obținut certificate de participare 4 cadre didactice: Zinaida Brînzilă-Coșleț, Victoria Nikitcenko, Emilia Moraru și Victoria Tcacenco. Două cadre didactice au elaborat și au pilotat 2 cursuri LLL: *Antrepreneurial Skills in Creative Industries: How to Realize Your Creative Idea* (Victoria Tcacenco) și *Educational Soft Implementation* (Emilia Moraru). Conform cerințelor proiectului, aceste două cursuri au fost pilotate în lunile iunie-iulie a anului 2021.

În continuare, vom descrie mai detaliat cele mai importante compartimente ale cursului *Implementarea softurilor educaționale*, elaborat și realizat de Emilia Moraru.

Cursul *Implementarea softurilor educaționale*, alcătuit din 2 module – teoretic (*Softurile educaționale în învățământul muzical general* – prelegeri/seminare) și practic-aplicativ (*Aplicarea softurilor educaționale în procesul de predare-învățare-evaluare a educației muzicale* – laboratoare/lecții practice), se adresează, în primul rând, cadrelor didactice din învățământul preuniversitar care predau disciplina *Educație muzicală* și doresc să asimileze/aplice tehnologiile informaționale în procesul de *predare-învățare-evaluare* a educației muzicale.

Pentru a aplica la acest curs, un membru standard al grupului țintă trebuie să dețină/demonstreze următoarele cunoștințe, competențe și atitudini:

- cunoștințe muzicale, psihopedagogice și din domeniul didacticii disciplinei de specialitate;
- experiență pedagogică în predarea disciplinei școlare *Educație muzicală* în instituțiile de învățământ preuniversitar (primar și gimnazial);
- competențe digitale de nivel mediu;
- abilități de comunicare și cooperare;
- spirit de echipă, bun organizator, moderator și întreprinzător;
- deschidere pentru învățare și aplicare a noilor practici din domeniul educației (inclusiv digitale);
- să fie activ, dinamic, creativ și novator.

La proiectarea cursului au fost luate în considerare necesitățile pieței muncii în specialiști calificați în domeniul educației muzicale în învățământul general (primar și general). De asemenea, planificarea a fost realizată în conformitate cu Structura-tip privind *designul* cursului, oferită autorilor de către experții din universitățile europene implicate în proiect:

- *Preliminarii.*
- *Competențele profesionale specifice cursului.*
- *Administrarea cursului.*
- *Unitățile de învățare.*
- *Repartizarea orientativă a orelor pe unități de învățare.*
- *Studiu individual ghidat de profesor.*
- *Lucrările practice recomandate.*
- *Sugestii metodologice.*
- *Sugestii de evaluare a competențelor profesionale.*
- *Resursele necesare desfășurării procesului didactic.*
- *Bibliografie recomandată.*

În *Preliminarii* sunt clar definite și descrise rolurile și responsabilitățile personalului implicat în planificarea, punerea în aplicare, monitorizarea și îmbunătățirea cursului. Astfel, planificarea cursului

trebuie să fie realizată de profesorul care susține prelegerile, punerea în aplicare – de profesorul care susține prelegerile, de profesorul care desfășoară seminarele/laboratoarele și de tutore, monitorizarea va fi organizată de secția *Managementul calității și dezvoltare curriculară* a AMTAP, iar îmbunătățirea cursului va fi realizată atât de cadrele didactice implicate la curs cât și de formabili.

Personalul didactic implicat în realizarea cursului trebuie să fie bine pregătit în domeniile psihopedagogic, artă muzicală și tehnologii informaționale, în conformitate cu obiectivele strategice ale cursului. Astfel, profesorul trebuie:

- să fie capabil să utilizeze platforme de învățare: *Moodle, Google Classroom* etc.;
- să poată utiliza instrumente de conferințe web: *Skype, Zoom, Google Meet* etc.;
- să fie capabil să modereze discuțiile *on-line* sau într-un forum *on-line*;
- să cunoască și să poată utiliza platformele educaționale incluse în curs;
- să fie capabil să includă experiențele anterioare de învățare ale formabilului în clasă;
- să fie capabil să creeze un mediu constructiv și prietenos de învățare;
- să fie apt să genereze noi experiențe de învățare, adaptate cerințelor curriculare și centrate pe formabili.

În ceea ce privește abordarea pedagogică, merită să subliniem definirea clară a conceptelor educaționale esențiale ale programului. Astfel, în partea introductivă a cursului au fost formulate scopul, obiectivele și competențele specifice, care urmăresc:

- dezvoltarea potențialului creativ al cadrului didactic/formabilului prin integrarea tehnologiilor care să permită proiectarea, organizarea și desfășurarea de activități de învățare centrate pe elev;
- utilizarea unei varietăți de instrumente de evaluare prin integrarea tehnologiilor, pentru realizarea unei evaluări centrate pe elev;
- dezvoltarea unor oportunități de învățare pe baza strategiilor instrucționale care integrează tehnologiile (softuri și platforme educaționale);
- aplicarea strategiilor centrate pe cursant într-un mediu de învățare prietenos centrat pe integrarea tehnologiilor și pe învățarea bazată pe probleme.

În calitate de activități educaționale s-au preconizat și au fost realizate următoarele acțiuni:

- abordarea instruirii centrată pe cursant prin proiectarea unor activități de învățare variate, ținând cont de stilurile individuale de învățare ale fiecărui cursant;
- alternanța sistematică a activităților bazate pe efortul individual al cursantului (observarea sistematică și independentă, exercițiul, simularea, experimentul și lucrul individual) cu activitățile ce solicită efortul colectiv (de echipă, de grup) de genul metodelor activ-participative, care favorizează învățarea, făcând-o mai plăcută, și oferă deschidere spre autoinstruire/învățare continuă.

Astfel, au fost planificate activități bazate pe rezolvarea de probleme (problematizarea, algoritmiizarea, învățarea prin categorisire), pe comunicare (rezumare, metoda grupurilor de experți), prin cooperare (metode activ-participative) și pe experiență (observarea sistematică și independentă, studiul de caz, proiectul) etc.

În procesul de pilotare a cursului, formabilii au participat activ prin formulare de întrebări, reflecții, emiterea de opinii, generarea ideilor pentru rezolvarea unei probleme/situații didactice. La primele 2 module, la solicitarea formatorului, formabilii au rezolvat activitățile practice direct de pe computer sau telefon, furnizând răspunsurile pe platformele *Mentimeter* și *Wooclap*. La celelalte module au avut de elaborat și prezentat produse digitale realizate pe platformele educaționale studiate (*Wakelet, Pearltrees, StoryJumper, Padlet, Issuu, Calameo, Infogram, Learning Apps, Wordwall, Liveworksheets, Socrative, Google forms* etc.). Formabilii au fost stimulați, apreciați, li s-a oferit ghidare, consiliere și recomandări metodice corespunzătoare.

După finalizarea cu succes a acestui curs, formabilii vor deține competențe digitale în conformitate cu propriile nevoi și cu cerințele pieței muncii cu privire la formarea profesională a specialistului profesor de *Educație muzicală* în învățământul general și vor fi capabili:

- să identifice platformele/softurile educaționale care pot fi aplicate în demersul didactic al disciplinei *Educație muzicală*;
- să clasifice platformele educaționale în funcție de caracteristicile lor, destinația și modul de aplicare;
- să diferențieze platformele educaționale utilizate în procesul de predare de cele utilizate în procesul de învățare și/sau evaluare;
- să elaboreze/creze produse digitale adecvate procesului de *predare-învățare-evaluare* la disciplina *Educație muzicală* (ciclul primar și gimnazial);
- să integreze softurile educaționale asimilate în contexte și situații de învățare adecvate obiectivelor, subiectelor abordate și rezultatelor învățării la disciplina *Educație muzicală*.

În cadrul cursului au fost utilizate diverse forme de evaluare formativă și/sau sumară: teste electronice (cu multiple variante de răspuns), ePortofolios, proiecte, prezentări, activități de învățare, jocuri educaționale. Aceste forme și instrumente de evaluare au contribuit la stimularea învățării, la formarea competențelor digitale ale formabililor privind utilizarea/implementarea reușită și creativă a platformelor digitale în lucrul cu elevii din clasele primare și gimnaziale la lecția de *Educație muzicală*.

Trebuie să menționăm că cerințele privind serviciile de sprijin pe baza nevoilor identificate ale grupului țintă au fost clar stipulate în curs la compartimentul *Infrastructură și condiții tehnice*. Astfel, în acest sens, la dispoziția formabililor au fost puse următoarele resurse pentru *învățarea-evaluarea* în format online), organizate pe platforma *Google Classroom* a cursului:

- suport TIC (inclusiv descrierea și caracteristicile tuturor softurilor/platformelor educaționale din planul tematic al cursului);
- ghid de utilizare a platformelor/softurilor educaționale pentru disciplinele muzicale;
- ghidare și consiliere (inclusiv tutoring, comunicare, monitorizare).

După pilotarea cursului, cadrul didactic responsabil de elaborare și implementare (formatorul) a elaborat *Raportul de evaluare cu privire la activitatea de pilotare a cursului și Portofoliul de învățare (Learning Portfolio)*, în care a evidențiat provocările apărute pe durata predării/pilotării cursului (*reflecting-in-action*) și aspectele care vor fi îmbunătățite în următorul curs (*reflecting-on-action*).

Recent, în urma activității echipei de lucru a proiectului sub ghidarea experților europeni, a fost elaborată și aprobată *Strategia privind învățarea pe tot parcursul vieții (Life Long Learning) a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice pentru perioada 2021-2024* (proces-verbal nr.6 din 01.12.2021).

## Concluzii

Rezumând cele expuse putem concluziona că *Învățarea pentru tot parcursul vieții* este un imperativ actual pentru sistemul de învățământ din Republica Moldova și care necesită o reformă substanțială, iar pentru realizarea ei este nevoie de o bază legală consistentă: acte strategice și reglatorii care ar favoriza dezvoltarea efectivă a acesteia și care sperăm că vor fi finalizate la încheierea proiectului *Towards European university lifelong learning model in Moldova* (COMPASS), finanțat cu sprijinul Comisiei Europene<sup>1</sup>.

Implementarea conceptului LLL în Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice va lărgi lista serviciilor educaționale, va deschide perspective noi pentru corpul profesoral, prin atragerea diferitor

1 Articolul a fost elaborat în cadrul proiectului *Towards European university lifelong learning model in Moldova* (COMPASS)- KA2 – Cooperare pentru inovare și schimb de bune practici; număr de referință: 597889-EPP-1-2018-1-MD-EPPKA2-CBHE-SP. Proiectul a fost finanțat de Comisia Europeană, în cadrul programului ERASMUS+. Sprijinul Comisiei Europene pentru elaborarea articolului dat nu constituie neapărat și o aprobare a conținutului. Acesta reflectă în exclusivitate părerea autorilor și Comisia Europeană nu poate fi făcută responsabilă pentru informațiile prezentate și utilizarea lor ulterioară.

straturi și grupuri sociale de diferită vârstă și nivel educațional, sporind coeziunea socială și culturală, iar generalizând experiența elaborării și predării cursului *Implementarea softurilor educaționale*, putem conchide că metodologia aplicată va putea servi drept suport pentru noile cursuri LLL planificate de profesorii AMTAP.

#### Referințe bibliografice

1. Învățarea pe tot parcursul vieții [online]. In: *Ministerul Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova* [site]. [accesat 6 mai 2021]. Disponibil: <https://mecc.gov.md/ro/content/invatarea-pe-tot-parcursul-vietii>.
2. *Formarea online, comoara din ea. 1. Învățarea pe tot parcursul vieții* [online]. [accesat 24 apr. 2021]. Disponibil: <https://ontrain.eu/wp-content/uploads/2021/03/B1.-Lifelong-Learning-ULE-RO.pdf>.
3. O prioritate europeană: educația pe tot parcursul vieții. In: *Timpul* [online]. 2010, 20 aug.. [accesat 14 apr. 2021]. Disponibil: <https://www.timpul.md/articol/educatia-pe-tot-parcursul-vietii-14502.html>.
4. ȘAVGA, L. Implementarea modelului european de învățare pe tot parcursul vieții în Republica Moldova. In: *Akados*. 2020, nr.1, pp. 122–129.



# ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

## REGELE LEAR DE W. SHAKESPEARE – VIZIUNE REGIZORALĂ ȘI ACTORICEASCĂ (LA „EUGENE IONESCO”)

### KING LEAR BY W. SHAKESPEARE – DIRECTING AND ACTING VISION (AT “EUGENE IONESCO”)

CONSTANTIN ȘCHIOPU<sup>1</sup>,

doctor habilitat în pedagogie, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.02(478)

792.09:821.111-2(478)

*În articol este analizată realizarea scenică a piesei „Regele Lear” de Shakespeare la Teatrul Național „E. Ionesco” din Chișinău. Se insistă asupra regiei spectacolului, scoțându-se în evidență o serie de procedee utilizate de regizor: antiteza, paralelismul, inelul compozițional. Totodată, sunt remarcate câteva aspecte privind scenografia și acțiunea piesei. Jocul actoricesc, relația „text dramatic – spectacol”, modalitatea de mediere între spectator și spectacol sunt alte aspecte importante abordate de autor.*

**Cuvinte-cheie:** spectacol, piesă, regie, acțiune scenică, actor, spectator, actor, joc actoricesc, compoziție, procedee de compoziție

*The article analyzes the stage performance of the play „King Lear” by Shakespeare at the National Theater „E. Ionesco” from Chisinau. Emphasis is laid on directing the show, highlighting a series of procedures used by the director: antithesis, parallelism, compositional ring. At the same time, some aspects regarding the scenography and the action of the play are pointed out. The acting, the „dramatic text - show” relationship, the way of mediating between the audience and the show are other important aspects approached by the author.*

**Keywords:** show, play, director, stage action, actor, audience, actor, acting, composition, composition techniques

### Introducere

O reprezentație teatrală poate fi pentru noi, spectatorii, egal de puternică sau de slabă, de interesantă sau plictisitoare, de entuziasmantă sau deprimantă etc. Mai ales în cazul unei opere dramatice, care, prin caracteristicile ei, este o tragedie, aceasta din urmă fiind definită de Aristotel ca „imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu tot soiul de podoabe, deosebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, și nu povestită, și care, stârnind mila și frica, săvârșește curățirea acestor patimi (catharsis-ul)” [1 p. 59-60)].

Scriitor de importanță universală, W. Shakespeare rămâne cel mai mare autor de tragedii. Plasată, în general, în contextul întregii creații și, în special, în cel al tragediilor autorului, „Regele Lear” reprezintă una dintre culmile lui artistice, ce „poartă pecetea neștearsă a unei înălțimi morale și însemnele ideale ale unor sentimente omenești până la care puțini au ajuns chiar acum, trei veacuri după ce a trăit marele artist” [2 p. 31]. Este cea mai tristă piesă a dramaturgului englez, de o tensiune teribilă, în care este urmărită căderea în nebunie a personajului principal Lear, care, după ce fusese lingușit și mințit de fetele sale mai mari, le cedează acestora regatul Angliei.

1 E-mail: constantin.schiopu@amtap.md

**Nebunii îi conduc pe orbi: „Regele e mort, trăiască regele!”**

Deschiderea stagiunii teatrului „E. Ionesco” cu „Regele Lear” (11 septembrie, 2021) este semnificativă și necesară. Or, relațiile umane, în general, și acelea dintre părinți și copii, în special, avariția, cruzimea, cinismul, viclenia, insensibilitatea, complicitatea la săvârșirea răului rămân a fi la ordinea zilei într-o societate în care adevărul și rațiunea sunt detronate. O piesă actuală, care afirmă că criminalii sunt oameni bolnavi, nebuni, că ei merită compătimire într-o măsură mai mare decât răzbunare. Este sentimentul care te încearcă profund după lăsarea cortinei. Un spectacol cu o dublă încărcătură de fundamentare: semantică și ostensivă despre ceva și despre sine (despre noi), totodată. Marele merit al întregii echipe de creație constă tocmai în implicarea totală a spectatorului în dramele și tragediile umane. În această ordine de idei, remarcăm, mai întâi, o anumită fidelitate pe care a demonstrat-o regizorul Mihai Țărnă în ceea ce privește ansamblul condițiilor contextuale, de situație și atmosferă. O atmosferă dominată de tragic, de încărcătură emoțională. Axându-și spectacolul pe un paralelism compozițional (acțiunea se constituie din prezentarea paralelă a două destine, care se aseamănă și se completează la nivel de semnificații prin tragismul lor: Regele Lear – fiice și Gloucester – fi), precum și pe antiteză, remarcată la nivel de personaje, situații, atitudini, trăiri, mod de gândire, M. Țărnă reușește să ordoneze și să pună în mișcare toate componentele spectacolului, însăși arhitectura propriuzisă fiind de o maximă densitate a semnelor, codurilor (gesturi, mimică, recuzite, vestimentație ușor modernizată, elemente de decor poli-funcționale, coloană sonoră cu efect contrapunctic și cu funcție simbolică), astfel încât toate acestea să sugereze și să afirme o viziune regizorală destul de interesantă.

Totuși, regia spectacolului ni se pare pe alocuri cam stufoasă, cu detalii neînsemnate, iar schimbarea elementelor de decor, dintr-un anumit moment, începe să deranjeze spectatorul, care, fără voia lui, este prins în acest joc continuu. Menționăm, de asemenea, că spectacolul începe și finalizează cu același tablou (mai degrabă, cu funcții de prolog și epilog), astfel, prin acest inel compozițional, atribuindu-i-se reprezentăției nu numai un caracter sferic, prin care se accentuează mesajul ei, ci și viziunea regizorului asupra problemei, a relațiilor și tipologiilor umane, viziune conformă cu versul eminescian „alte măști, aceeași piesă”.

În rolul regelui Lear, Petru Vutcărău a reușit să includă un univers, să evadeze din propria individualitate, să se afle, mai ales din punct de vedere psihologic, în interiorul artei sale, să exprime sentimente și convingeri, să se încadreze cu virtuozitate în viața personajului său, ridicând propriul joc actoricesc la rang de creație. Astfel, cu ajutorul ființei sale, Petru Vutcărău a reușit să dea viață unui personaj, de fapt, închipuit, care se remarcă, la începutul acțiunii, prin putere ca suveran absolut asupra destinului supușilor săi, fiind departe de adevăratele sentimente și valori umane, răzbunător și crud în felul în care o tratează pe Cordelia, prin înfumurare, vanitate și orgoliu nemăsurat, trăsături alimentate de lingușirile și slugărnicia cu care este tratat, inclusiv, de către cele două fiice mai mari, iar pe parcurs devine înstrăinat, neputincios, jalnic, având nevoie tocmai de simpatia și dragostea Cordeliei. Atât alunecarea în nebunie cât și sfârșitul lui, grăbit de moartea Cordeliei, sunt consecințele inevitabile ale unui mod de a înțelege și a trata lumea din jur, chiar dacă reușește să-și răscumpere vina, cerându-și scuze de la mezină pentru acțiunile sale. Ultima replică a protagonistului, rostită la moartea Cordeliei, demonstrează nu numai recăpătarea dreptei judecăți, ci și înțelegerea, revelarea valorii emoțiilor adevărate, profunzimea propriei dureri. Spre acest mesaj ne duce P. Vutcărău. Deci, nu jocul lui actoricesc în sine a ieșit în prim-plan, ci actul creator ca efect al inspirației, imaginației, inteligenței, vocației și talentului. Să dăm Cezarului ce este a Cezarului. Deși, în finalul tragediei, regele Lear moare, după consumarea acesteia, el continuă să trăiască prin actorul său. Și, cu certitudine, în această valoare adăugată (*in actu*) și constă reușita interpretării rolului principal de către Petru Vutcărău.

Cele trei fiice ale regelui – Goneril, Regan și Cordelia – se deosebesc prin acțiunile și ambițiile lor. Primele două sunt un fel de Lady Macbeth, dar merg mai departe decât aceasta, participând și savurând violența, crima, întruchipând, astfel, o inumanitate înfricoșătoare, neclintită în timp, în căutarea satisfacțiilor de sine. Legile de care se conduc sunt ale lor, și nu ale altora („...legile sunt ale mele, nu ale tale”, îi reproșează Goneril soțului său, Albany), această convingere și modus vivendi ajutând-o pe

fiica mai mare să elaboreze planul diabolic de eliminare a tatălui, în așa mod subminându-și părintele, alungându-l în stradă și provocând nebunia, implicit, moartea acestuia. De brutalitate și sânge rece dă dovadă și Regan nu numai față de tatăl său, dar mai ales în scena în care soțul ei îl torturează pe neputinciosul Gloucester. Cordelia, renegată de rege, neinteresată de putere, este sinceră și plină de bunătate, de dragoste și compasiune. Doina Arvat (Goneril), Iuliana Vornicescu (Regan) și Valeria Garțan (Cordelia), prin angajament, prin trăirea situațiilor, au adus în scenă personajele, așa precum le-au înțeles și descifrat. Acțiunile, vorbirea lor au permis dezvoltarea ființei unui sau altui personaj, lucru destul de important, mai ales pentru receptorul de arta spectacolului. Totuși, se pare că interpretele s-au concentrat mai mult pe relația „text-actor”, pornind de la acel model „etern și imuabil” [3 p. 58] reprezentat de însuși textul dramatic, pe care actrițele n-au făcut decât să-l imite, în mare parte.

Ceva mai convingători au fost cei doi fii ai lui Gloucester: Edgar (Eugen Prisăcaru) – vinovatul fără vină, un fiu loial, bun, victimă a fratelui vitreg și a propriei nesăbuinte, dar care reușește să-și salveze tatăl de la sinucidere, și Edmund (Bogdan Bătlan), intrigant manipulator, capabil de strategii malefice de parvenire – vinovat și responsabil pentru torturile părintelui.

Cât privește Gloucester, Gigi Pietraru ne-a convins că personajul său este parte a întregului numit spectacol. Trecherile lui extrem de bine controlate și memorabile de la o ipostază la alta (de la strălucire la purgatoriul suferinței) ne-au dezvăluit complexitatea și, în același timp, superficialitatea ființei umane, pricinile căderii acesteia. Orbirea lui fizică este mai mult simbolică, scoțând în evidență atât propria neputință cât și cea a regelui, de a pătrunde în esența naturii umane, de a vedea dincolo de aparențe și de vorbe. Abia în finalul spectacolului/pieseii, Gloucester reușește să recunoască, „să vadă” adevăratele fețe ale celor doi fii. Descoperirea adevărului e prea tardivă pentru Gloucester (dar și pentru rege).

Bufonul (Anatol Guzik) a reușit să afirme nu doar un bufon, dar și un personaj care a înțeles, din capul locului, fața adevărată a ceea ce se întâmplă, demonstrând compasiune și credință/devotament față de regele său. La prima vedere – un măscărici, care nu este luat în serios de orgoliosul rege (acesta nu-i ascultă ori nu-i înțelege, ori nu vrea să-i înțeleagă sfaturile), bufonul este destul de perspicace în afirmarea acestei ipostaze a sale, mai mult sugerate.

### Concluzii

O comunicare poate fi înțeleasă ca proces, în acest caz, ea presupunând existența unei relații de circularitate, cu intenția de a livra un mesaj care va produce modificarea, transformarea destinatarului mesajului și ca abordare semiotică, ce constă în logica producerii și schimbului de semnificații. Mijlocul de mediere între spectator și spectacol se identifică în toate elementele pe care teatrul le codifică și le transmite. În această ordine de idei, la nivel de comunicare, textul spectacolului „Regele Lear” este mult mai consistent decât cel dramatic, caracteristică rezultată nu numai din decodificarea de către subiecții spectacolului a sensurilor cuvintelor, propozițiilor, frazelor, ci și din cele ale relațiilor dintre personaje, a intențiilor, dorințelor acestora, a elementelor afectivității și a celor mentale abstracte, care se dezvoltă mai greu. Este meritul regizorului, în primul rând, și, evident, al actorilor, care au făcut posibilă medierea dintre reprezentație și spectator. Interacțiunile/comunicările dintre actori, în special, în cazul câtorva scene memorabile (Lear – Cordelia, Lear – bufonul, Gloucester – Edgar), se condau de melodia și cuvintele „Doinei” (voce Maria Tănase; apropo – o încercare reușită a regizorului de autohtonizare a problemei abordate de Shakespeare), au generat o reacție emoțional-intelectivă a spectatorilor, acel katharsis aristotelian și un șir lung de aplauze. Cred că este cel mai important fapt, care vorbește despre atuurile unui spectacol ce merită văzut. Or, povestea shakespeariană despre prăbușirea omului în durere și nebunie ne obligă să căutăm sensuri și să le luăm aminte.

### Referințe bibliografice

1. ARISTOTEL. *Poetica*. București: IRI, 1998. ISBN 973-97627-9-4.
2. DOBROGEANU-GHEREA, C. *Studii critice*. Chișinău: Litera, 1998. ISBN 9975-74-030-8.
3. VIANU, T. *Estetica*. București: Orizonturi, 2011. ISBN 978-97391-254-71-0.

## ALTERNATIVA CA GEST ESTETIC

## THE ALTERNATIVE AS AESTHETIC GESTURE

ANGELINA ROȘCA-ICHIM<sup>1</sup>,doctor în studiul artelor, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.036.4(478)

792.9.02(478)

*Ofensiva alternativei teatrale împotriva spațiului artistic închis în canoanele realismului din primul deceniu postcomunist se desfășoară prin dimensiunea ei estetică. Atitudinile alternative, care tot mai mult își fac loc în peisajul scenic al Republicii Moldova, îndeamnă artiștii la căutarea unor noi modele de organizare a teatrelor, a unor noi modalități de creare a spectacolelor, la transcenderea hotarelor dintre arte, la descoperirea spațiilor neconvenționale de joc. Merită, însă, de subliniat că performanțele estetice ale primelor spectacole în traseul evolutiv alternativ susțin agenda politică a timpului. Revoluția în artă și revoluția în societate merg în același pas, învingând cenzura artistică și politică.*

**Cuvinte-cheie:** alternativă, gest estetic, gest provocativ, paradigmă teatrală, formulă estetică, gramatică regizorală postmodernistă, elemente ritualice, formă sincretică

*The offensive of the theatrical alternative against the closed artistic space in the canons of the realism of the first postcommunist decade is carried on through its aesthetic dimension. The alternative attitudes, which are increasingly taking place in the scenic landscape of the Republic of Moldova, urge the artists to look for new models of theater organization, new ways of creating performances, to transcend the boundaries between arts, to discover unconventional spaces for playing. It is worth noting, however, that the aesthetic performances of the first shows in the alternative evolutionary route support the political agenda of the time. The revolution in art and the revolution in society go hand in hand, overcoming the artistic and political censorship.*

**Keywords:** alternative, aesthetic gesture, provocative gesture, theatrical paradigm, aesthetic formula, postmodernist direction grammar, ritual elements, syncretic form

### Introducere

Alternativa, ca gest estetic, este caracteristică în mod special artei teatrale autohtone din primul deceniu postcomunist. Ea vine să se impună ca un antisistem și un factor activ, care îndeamnă publicul la o alianță, în scopul condamnării manifestărilor nocive din mediul artistic.

Peste teatrele moștenite din fostul regim – cu infrastructură masivă, cu săli între 300 și 800 de locuri și subvenționate complet de către stat – încet, dar sigur se trage cortina istoriei. Ele reprezintă un sistem închis de valori cu tentă muzeistică. Acolo s-a conservat cultul lui Stanislavski și a modelului său artistic revizuit de cenzură prin prisma materialismului dialectic și care a dominat arta teatrală din URSS decenii în șir. Asta face ca figura lui Stanislavski să fie asociată, pe nedrept, cu cea a dictatorului sovietic și să fie supranumită Stanislavski, iar căderea celui de al 4-lea perete în plan artistic (care desparte actorii de public) să producă aceleași emoții ca și căderea zidului Berlinului în plan politic.

### Evadarea din realism

*Godot eliberatorul.* Așa se intitulează culegerea de articole și interviuri semnată de Irina Nechit<sup>2</sup>, consacrată transformărilor în teatrul din Republica Moldova după ce țara își câștigă independența în 1991. Titlul este inspirat din marele gest provocator al scenei RSSM (Teatrul *Lucea-*

1 E-mail: angelina.rosca@amtap.md

2 Nechit, Irina. *Godot eliberatorul. Periplus teatral*. Chișinău: Cartier, 1999. Print.

fărul<sup>1</sup>, 1989), care se produce prin spectacolul *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett. Acest Godot urcă pe baricade pentru a-și asuma misiunea avangardei universale din toate timpurile, adică „distrugea violentă a sistemelor estetice, sociale și politice existente” [1 p. 281]. Publicul recepționează arta dizidenței, a contestației prin spectacolul-șoc cu rol de manifest, care semnifică cotitura de la realism spre teatralitate și estetica vahtangoviană. Echipa de creație (proaspeți absolvenți ai Școlii B. Șciukin din Moscova) recurge la o improvizație pe textul lui Beckett. Prin multiplele lazzi interpretii își bat joc de steagul URSS și polemizează (riscând să fie arestați) cu tezele secretarului CC al PCM, N. Bondarciuc, care declară cu vehemență „NU!” grafiei latine, unei noi steme și unui nou imn al unui nou stat.

După asaltul Ministerului de Interne (10.11.1989), în spectacol își fac loc improvizațiile cu rebeliunile de stradă<sup>2</sup>. Estragon (Petru Vutcărau) și Vladimir (Mihai Fusu) sunt niște răătăciți fără memorie. Reprezentația ne cufundă în abisurile conștiinței unui neam. În timp ce locuitorii RSSM scriu cu alfabet chirilic, eroii spectacolului își amintesc chinuitor de un „i” latin pe care-l tot desenează în aer. Astfel ei își aduc aportul la lupta intelectualilor cu realitatea lingvistică deformată<sup>3</sup>.

Prin această excelență a spiritului novator, Teatrul *Luceafărul* este pe cale de a-și făuri propria alternativă. Însă, tinerii, împinși de imboldul *Get out of your confort zone!*, părăsesc *Luceafărul* și formează în 1990 prima companie independentă de teatru *Valeologie*, iar în 1991 – *Teatrul Eugene Ionesco* (TEI), existând, apoi, mai bine de 15 ani, în spații alternative sau pe scene străine. În fruntea TEI se află Petru Vutcărau, interpretul lui Estragon din acel celebru *Godot*, devenit rege al epatării în spațiul cultural autohton.

Așadar, de anul 1989 este legată revoluția în arta spectacolului din Republica Moldova, dar și începutul ofensivei continue a alternativei împotriva spațiului închis pe toate fronturile: artistic, social, politic. Traversând perioada de tranziție, creatorii tind să fortifice prin operele lor spiritul democratic, să preia experiența Europei de Vest în ce privește crearea societății civile, să schimbe raportul între fenomenele *marginality* și *mainstream*, să aducă în circuitul teatral, altădată dominat de realismul socialist, idei și forme noi.

Susnumitul interpret al celui de-al doilea vagabond din *Godot*, anume Mihai Fusu, se afișează în timp ca figura centrală a mișcării alternative. El este factorul ei constant și durabil, manifestându-se în calitate de generator de idei, însuflețitor, forță motrice și promotor. După stagiul de la *Royal Court Theatre* din Londra (în cadrul programului *Seeding a Network*, 1996), Mihai Fusu aduce în Moldova o formă alternativă de lucru, care consemnează racordarea la modelul occidental al dramaturgului. Astfel, la baza spectacolului *Noi* de la *Luceafărul* stă un scenariu, și nu o piesă. Textul se naște pe loc, în rezultatul unei colaborări vii a regizorului Mihai Fusu cu actorii și cu cel care l-a semnat – Constantin Cheianu. Practic, subiectul scenariului îl dictează însăși istoria noastră, prin care eroul principal rătăcește ca și

1 În 1960 primii absolvenți din cele patru promoții ale studioului moldovenesc din cadrul Școlii Boris Șciukin din Moscova întemeiază la Chișinău Teatrul *Luceafărul*. Școala vahtangoviană pe care au urmat-o la Moscova, le impunea să facă un nou gen de teatru. Epitetele teatralității vahtangoviene, puse în largă circulație, erau teatralitatea „festivă”, teatralitatea „ironică”, teatralitatea „improvizațională”. În scurt timp, *Luceafărul* a devenit epicentrul vieții socio-culturale și pionierul rededeșteptării naționale. Iar profesionalismul acestui teatru l-a făcut celebru în întreg spațiul URSS. În timp, însă, teatrul și-a consumat potențialul novator. Când, în 1985, la *Luceafărul* a venit a treia promoție a șciukiniștilor cu o serie de spectacole, printre care și *Godot*, ei au intrat în conflict cu echipa teatrului, care, în pofida tradițiilor vahtangoviene altădată însușite, copiau realitatea și mimau un joc psihologic fals.

2 Caz fără precedent în URSS de sfidare a fiorosului regim sovietic: la 7 noiembrie în Piața Biruinței (azi Piața Marii Adunări Naționale) a fost blocată parada dedicată revoluției din octombrie 1917 și defilarea prin centrul Chișinăului a tancurilor și tehnicii militare sovietice. La 10 noiembrie 1989 are loc asaltul sediului Ministerului Afacerilor Interne de la Chișinău de către protestatari, care scandează eliberarea celor arestați pe 7 noiembrie. În urma ciocnirilor violente cu milițienii, au rămas zeci de răniți. Evenimentele din noiembrie 1989 au activat puternic mișcarea de eliberare națională (moment de glorie a mișcării de eliberare – ultima paradă militară sovietică).

3 În Uniunea Sovietică autoritățile comuniste au proclamat că limba vorbită de moldoveni este „limba moldovenească”. Alfabetul latin, care fusese folosit pentru scrierea limbii, a fost înlocuit cu o versiune a alfabetului chirilic, derivată din alfabetul rus. La 10 februarie 1941 în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească apare legea „Cu privire la trecerea scrisului moldovenesc de la alfabetul latin la alfabetul rus”. La 31 august 1989 apare legea Parlamentului Nr. 3462 „Cu privire la revenirea limbii moldovenești la grafia latină”. La 5 decembrie 2013 Curtea Constituțională din Republica Moldova a decis că limba româna și cea moldovenească sunt identice.

personajul Iosif K. prin procesul inventat de Franz Kafka. În felul acesta, apare germenele teatrului politic (dincolo de dimensiunea socială, acesta posedă și dimensiunea estetică). Acțiunea antinarativă abandonează canoanele aristoteliene, prezentând mai multe episoade, conținutul cărora este definit de evenimentele legate de războiul din Transnistria (1990-1992). Conflictul se axează pe lupta Eroului, interpretat de Vlad Ciobanu, cu Magistrul (Alexandru Josu), acesta fiind întruchiparea puterii. Deși cel din urmă stă ascuns după cortina istoriei, mâna lui în mănușă albă reacționează la toate acțiunile eroului. Când acesta manifestă curaj, este luat la palme, iar când devine inofensiv, este mângâiat. Întreaga țară este asociată în gramatica regizorală cu o sală de operație. Iar scena cu extragerea creierului cetățeanului revoltat de către un grup de chirurghi excentrici face parte din grandiosul show al puterii.

### În căutarea spațiilor alternative

Teatrul coboară de pe pedestal. Iese din clădirea oficială în căutarea spațiilor alternative. Mai mult ca atât, iese din propriul spațiu artistic pentru a șterge hotarele dintre artă și viață. În 1997, Mihai Fusu fondează, iar apoi devine directorul Centrului de Arte *Coliseum*. Primul performance are loc la Călărași pe 25 august 1997 în cadrul Taberei de Dramaturgie. Aceasta este organizată de Ministerul Culturii, Centrul de Arte *Coliseum* și Fundația SOROS. La Tabără participă dramaturgi, regizori, actori, studenți din Republica Moldova și din România. În această ordine de idei, Constantin Cheianu menționează: „În secțiunea spectacole, după idei ale dramaturgilor, unul din momentele cele mai interesante ale taberei a fost lucrul la spectacolul *Visuri* realizat de Mihai Fusu, după o idee sau, mai bine zis, un vis al Angelinei Roșca. Spectacolul conceput de cei doi se întemeia pe îmbinarea unor imagini filmate cu reprezentația scenică. La realizarea spectacolului, în special, a secvențelor filmate, și-au dat concursul aproape toți cei șaptezeci de participanți ai taberei (inclusiv invitatul special din Oladna, Guy Sonen)” [2 p. 5]. Procesul de repetiții a fost secundat de un work-shop – *Tehnica Laban*, condus de Guy Sonen. Esența acestei tehnici Sonen o explică în felul următor: „Studiind mișcarea, Rudolf von Laban a înțeles că ea este alcătuită din trei dimensiuni: spațiul, timpul, puterea. Timpul produce ritmul, spațiul dă direcția, puterea asigură mișcarea. Toate acestea au fost reunite într-un sistem de notare a mișcărilor, numit sistemul Laban, iar pe baza lui a luat naștere tehnica Laban, pe care autorul a testat-o în diverse balet. Rudolf von Laban i-a ajutat pe balerini să se elibereze de canoanele academice” [3 p. 6]. În baza acestei tehnici, Sonen organizează o impresionantă procesiune ritualică, care dă contur dimensiunii metafizice a performance-ului. Aproape 70 de figuranți, cu lumânările în mâini, răzbat prin întunericul pădurii în mod ceremonial, mișcându-se ritmic și articulând sunete stranii (**Figura 1**). Ei trăiesc emoții puternice într-o nouă formulă a teatrului oniric de orientare artaudiană. Spectatorii devin, ad hoc, participanți la procesiunea funerară și martori ai vieții de dincolo a eroilor interpretați de Nelly Cozaru, Vladimir Zaiuc, Galina Danilov. Zdruncinatoare sunt imaginile cadavrelor însângerate expuse într-un tractor și surprinse de cameramanul Anatol Durbală (**Figura 2**).

Un alt performance, *Mowgli*, este realizat de Mihai Fusu cu studenții lui de la actorie, în mai multe spații din pădurea de lângă satul Bahmut, la 27 august 1998. El marchează rezultatul Taberei Internaționale de Vară organizate de Centrul de Arte *Coliseum* în colaborare cu Universitatea de Arte din Chișinău (actuala Academie de Muzică, Teatru și Arte Plastice), Alianța Franceză din Republica Moldova și Ministerul Culturii din Croația. Improvizarea pe marginea subiectului *Mowgli* de R. Kypling a reunit într-o formă sincretică arta actorului, coregrafia și mișcarea scenică. Proiectul în cauză are doi coautori – coregraful Kilina Cremona (Franța) vine cu o bogată experiență de 17 ani acumulată la New York în domeniul dansului contemporan, iar Nikolai Kazmin, discipolul profesorului universitar Andrei Drozdin, lucrează în spiritul catedrei de mișcare scenică din cadrul Școlii *Boris Șciukin* din Moscova. Interpreții sunt îndemnați să intre în situația lui Mowgli, care se familiarizează cu animalele, însușindu-și comportamentul acestora. Ei caută momentele organice de transfigurare a păsării în lup, a lupului în maimuță ș.a.m.d., precum și modalitățile de materializare a însuși spiritului junglei. Spectatorii umblă prin pădure, încercând să descopere scene din viața animalelor, care fac demonstrație de spirit descătușat.



**Figura 1.** Performance-ul *Visuri* de Angelina Roșca, regie – Mihai Fusu.



**Figura 2.** Performance-ul *Visuri* de Angelina Roșca, regie – Mihai Fusu.

### Deschiderea spre noile coduri estetice

În această perioadă teatrele cu forma organizatorico-juridică de întreprindere de stat constituie, practic, unicul furnizor de servicii din domeniul artei dramatice. Numărul lor crește. Pe lângă teatrele de stat deja enumerate, în această perioadă la Chișinău mai apar: Teatrul Epic de Etnografie și Folclor *Ion Creangă* (1989), Centrul de Cultură și Artă *Ginta Latină* (1989), *Teatrul Satiricus „Ion Luca Caragiale”* (1990), *Teatrul Eugene Ionesco* (1991), *Teatrul Municipal de Păpuși Guguță* (1992), *Teatrul Național Mihai Eminescu* (1994). Creatorii injectează în ele spiritul alternativ, producând sinteze bogate ale esteticii vahtangoviene cu ideile lui Antonin Artaud, Gordon Craig, Adolphe Appia, Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, Serghei Eisenstein, Eugene Ionesco, Iurii Liubimov, Liviu Ciulei, Andrei Șerban, Silviu Purcărete etc.

Sistemul, până acum închis al formelor tradiționale (spectacol, mono-spectacol, spectacol de estradă, spectacol cu păpuși), se deschide spre noile coduri estetice și noi configurații teatrale (teatrul vizual, non-verbal, teatru dans). În producțiile inovative există un mixaj de semne, valențe transcendente, elemente ritualice, gramatici regizorale absurde și postmoderniste. Spre exemplificare, numim producțiile: rock opera *Miorița* după balada populară cu același nume (regie Veaceslav Madan); *Legături primejdioase* după Choderlos de Laclos, *Un veac de singurătate* de Gabriel Garcia Marquez, *Hamlet* de William Shakespeare, *Anna Karenina* după Lev Tolstoi (regie Alexandru Vasilache); *Cântăreața cheală* de Eugene Ionesco (regie Petru Vutcărău), *Regele moare* de Eugene Ionesco (regie Petru Vutcărău și Mihai Fusu), *Don Juan* de Benoit Vitse, *Macbett* de Eugene Ionesco (regie Mihai Fusu) ș.a. „În teatrul postmodernist, – susține Dorina Khalil-Butucioac, – prevalează noile utilizări ale spațiului de joc, codificările vizuale, estomparea unor granițe dintre specii, meta-teatrul, meditațiile, gestualitatea, ritmul, tonul, actorul, ca temă și personaj principal, textul folosit doar ca material pentru fundație, spectatorul, ca parte a reprezentației etc.” [4 pp. 66-67]. Primatul cuvântului în teatru este din ce în ce mai neglijat. Prioritate i se dă non-verbalității. O montare radicală în acest sens este *Amadeus*, realizată de Sandu Vasilache la Teatrul Național *Mihai Eminescu* fără niciun cuvânt, doar prin expresie corporală.

În felul acesta, prin exploatarea sistemică a noilor formule artistice, se produce schimbarea principiilor înrădăcinate. Metoda acțiunilor fizice elaborată de Stanislavski nu mai este esențială în crearea spectacolului. Conceptul teatrului de autor cedează locul celui al teatrului de regizor. Se înfăptuiește schimbarea paradigmei de la teatrul dramatic la teatrul post-dramatic.

Eforturile alternative ale creatorilor demonstrează entuziasm, creativitate și energie. Unii din ei își asumă benevol riscul de a fi arestați pentru manifestările sale curajoase în condițiile vitrege când cenzura artistică și cea politică încă mai sunt viguroase. Cu toate acestea, ei nu reușesc să pună capăt epocii teatrale cu modelul artistic și cel organizatoric de tip sovietic chiar din prima perioadă de tranziție. E adevărat, că și în societate vechiul sistem amenință cu reîntronarea. Aceș-

ti factori condiționează schimbarea strategiei teatrale, transformând ulterior *alternativa, ca gest estetic*, în *alternativa, ca gest politic*. Teatralitatea savuroasă a esteticii vahtangoviene le-a facilitat artiștilor ascensiunea pe filiera politicului. În unison cu marele regizor rus Iuri Liubimov, vahtangovienii din Republica Moldova consideră că teatralitatea și carnavalescul sunt cele mai bune vehicule ale teatrului politic.

### Concluzii

Așadar, primul deceniu postcomunist decurge sub semnul alternativei estetice. Există o particularitate extrem de importantă în această tendință. Chiar dacă arta scenică s-a concentrat pe căutări estetice, ea a fost receptivă la imperativele societății și, prin impactul asupra unui public numeros, din varii pături sociale, a contribuit la schimbarea climatului politic din țară. În cele mai fericite cazuri (în plus la cele numite deja, menționăm: *Revizorul* de Nikolai Gogol, *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri regizate de Petru Vutcărău), vedem teatrul de artă cu atitudine socială, unde esteticul cu politicul se întrepătrund și se intercondiționează.

### Referințe bibliografice

1. SCHECHNER, R. *Performance: Introducere și teorie*. București: UNITEXT, 2009. ISBN 978-973- 8129-45-0.
2. CHEIANU, C. *Visuri*. Catalogul Taberei de Dramaturgie organizată de Ministerul Culturii, Centrul de Arte Coliseum și Fundația SOROS. 15 aug., 1997. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 1997.
3. SONEN, G. *Tehnica Laban*. Catalogul Taberei de Dramaturgie organizată de Ministerul Culturii, Centrul de Arte Coliseum și Fundația SOROS. 15 aug., 1997. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 1997.
4. KHALIL-BUTUCIOC, D. *Dramaturgia națională din anii'90 în (con)textul postmodernismului*. Chișinău: Epigraf, 2020. ISBN 978-9975-60-377-5.

## ARTA COREGRAFICĂ – ÎNTRE PRACTICA ARTISTICĂ ȘI FORMA DE CUNOAȘTERE

### CHOREOGRAPHIC ART – BETWEEN ARTISTIC PRACTICE AND FORM OF KNOWLEDGE

**SANDRA-ELIZABETH MAVHIMA<sup>1</sup>**,

doctor în cinematografie și media, lector universitar,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași

**CZU 792.8.01**

*Provocările, cărora societatea este nevoită să le facă față, impun analizarea faptului dacă dansul și coregrafia mai pot sau nu dezvolta o relație liniară și, de aici – necesitatea definirii unor noi concepte și metodologii. Articolul de față examinează modul în care se produce separarea actului coregrafic de contextul istoric al dansului, insistând asupra perspectivei în care acesta este generat de activitatea creatoare a aranjării condițiilor pentru ca ceva să se întâmple.*

**Cuvinte-cheie:** coregrafie, cinema, artă coregrafică, dans, avangardă, film experimental

*The challenges that society has to face require the analysis of whether or not dance and choreography can still develop a linear relationship and thus, the need to define new concepts and methodologies. This article examines how the choreographic act is separated from the historical context of dance, insisting on the perspective in which it is generated by the creative activity of arranging the conditions for something to happen.*

**Keywords:** choreography, cinema, choreographic art, dance, avant-garde, experimental film

<sup>1</sup> E-mail: sandra.mavhima@gmail.com



## Introducere

În mod tradițional, coregrafia este definită ca fiind o disciplină a cărei obiect de studiu îl reprezintă ordonarea și crearea unor mișcări de dans.

Stricto sensu, etimologia termenului are sensul de scriere, consemnare a dansului și implică, astfel, existența unei relații între scris și dans. De aceea, coregrafia a fost pusă în legătură cu existența unor sisteme de notare a mișcărilor de dans, care să ofere posibilitatea redării mișcărilor imaginate într-un mod relativ identic cu realitatea.

Din perspectiva istorică, termenul coregrafie a fost folosit pentru prima dată în anul 1589 de către preotul iezuit Thoinot Arbeau, autor al lucrării *Orchésographie* (scriere – graphie, dans – orchesis), un studiu asupra dansurilor de societate din perioada Renașterii franceze din secolul XVI.

În înțelesul său actual, termenul „coregrafie” este derivat din creația lingvistică și format prin alăturarea a două cuvinte grecești – „choreia” (dans) și „graphein” (a scrie), care datează din anul 1701, atunci când maestrul francez de balet Raoul-Auger Feuillet, în lucrarea sa intitulată „Choregraphie ou l'art de decrire la danse”, a definit acest termen prin calificativul: „*par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquelles on apprend facilement de soi-même toutes sortes de dances: ouvrage tres utile aux maîtres à danser et à toutes les personnes qui s'appliquent à la dance*”<sup>1</sup>.

Înțelesul de scriere a dansului a fost păstrat până la începutul secolului XX, având semnificația unei relaționări organice între cele două categorii. Această abordare implică prezumția că dansul poate fi construit de la premise lingvistice, prin folosirea unei sintaxe, a unei scheme logice și raționale și, totodată, explică de ce, în mod tradițional, coregraful este perceput ca fiind autorul dansului. Mai târziu, această teorie a fost preluată de către teoreticianul american André Lepecki, autorul unor numeroase scrieri în care a dezvoltat teza existenței unei legături organice între scris și dans.

## Evoluția definiției artei coregrafice

Pe parcursul timpului, definiția termenului *coregrafie* a suferit numeroase modificări. În domeniul baletului clasic, coregrafia avea un grad mare de rigurozitate, tinzând către ordonarea și organizarea mișcărilor de dans. Mișcarea corpului era transformată în elemente de dans, artei coregrafice revenindu-i sarcina de a inventa și de a organiza mișcărilor corespunzător unor structuri dramatice, de o manieră care să creeze un spectacol apt de a fi prezentat publicului; coregraful era preocupat, înainte de toate, de conceperea mișcării în sine și mai puțin de integrarea acesteia în cadrul celorlalte componente ale spectacolului scenic.

Sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX a adus modificări de substanță în procesul de definire a termenului de coregrafie, punând în discuție problema relaționării cu artele vizuale.

Evoluția definiției artei coregrafice este legată de modul cum a fost tratată problema dacă dansul este sau nu autonom în raport cu celelalte arte implicate în realizarea spectacolului de dans. Și aceasta pentru că, în cazul în care coregraful folosește o structură predeterminată, creată de un alt artist (compozitor, artist plastic, scenarist etc.), atunci se presupune că îi lipsește însuși conceptul creației sale. Din această perspectivă, elementul care determină caracterul autonom al artei coregrafice față de alte arte este crearea de către coregraf, într-un moment anterior, prin mijloace specifice, a unei structuri compoziționale proprii spectacolului de dans.

## Impactul apariției cinemaului

La începutul secolului XX, problema autonomiei dansului față de celelalte arte vizuale și, implicit, a conținutului definiției de coregrafie, și-a găsit o rezolvare prin recurgerea la argumentul existenței unui mijloc de scriere care nu fusese exploatat până atunci: cinemaul.

1 „Coregrafia sau arta descrierii dansului în caractere, figuri și semne demonstrative, cu care se pot învăța cu ușurință tot felul de dansuri: o lucrare foarte utilă dansatorilor și tuturor persoanelor care practică dansul”.

Prin intermediul acestei noi arte, conceptul de dans capătă noi valențe, puse în discuție odată cu apariția mișcării dansului abstract, realizată în întregime cu mijloacele cinemaului. În cadrul acestei noi viziuni asupra dansului, personajele umane sunt înlocuite cu figuri geometrice, cu puncte, linii, curbe.

Una dintre cele mai emblematice lucrări experimentale, aparținând în egală măsură cinematografiei și dansului contemporan, este filmul de avangardă intitulat „Ballet Mécanique”, realizat în anul 1924 de către artistul Fernand Léger.

„Ballet Mécanique” – o producție cinematografică stranie și interesantă, reprezintă pentru arta coregrafică un moment artistic de turnură datorită manierei abstracte în care este reprezentată vizual noțiunea de dans. Filmul respectă principiul dadaist al experimentului spontan, irațional și concretizează o concepție artistică fundamental diferită de cea din trecut, demonstrând că dansul poate fi realizat nu numai cu dansatori, dar și cu obiecte manufacturate și instrumente mecanice. În concepția autorului, acestea sunt considerate capabile să realizeze un tot armonios, conform unui dicton care a ajuns să definească întreaga operă a lui Léger: *le beau est partout*. Mai apoi, acest dicton a devenit titlul unei expoziției retrospective organizată în anul 2017 de către Centrul Cultural „Georges-Pompidou”.

Plecând de la obiectele fotografiate de Dudley Murphy, fotograf și realizator american de filme, Fernand Léger prezintă, prin apel la metafora dansului, o latură umană a unui univers mecanic. Aparatul de filmat și ritmurile de editare folosite transformă obiectele în structuri filmice care corespund mișcării ansamblurilor de balet. Fernand Léger utilizează tehnici caracteristice compoziției coregrafice, precum repetiția și recurența, și asociază imaginea unor obiecte manufacturate (de ex., obiecte folosite în bucătărie – teluri, sârmă și canale, vase de cupru și capace, conserve și tigăi) cu imaginea unei femei care transportă pe umăr un sac greu, condamnată, precum Sisif, să urce și să coboare scările abrupte ale unei străzi din Paris. Mișcările corpului uman alternează în film cu cele ale mașinilor, acestea din urmă apărând de multe ori mai fluide și mai grațioase decât personajele umane. În schimb, mișcările corpului omenesc devin din ce în ce mai mecanizate. Prin mijloacele cinematografice elaborate se creează „fantasma unui Eden tehnic, în care umanitatea mecanizată coexistă în mod armonios cu mașinile umanizate” [1].

Noutatea adusă de acest film experimental în ceea ce privește definirea artei coregrafice nu se rezumă la folosirea unor procedee tehnice inovative; concepția că mișcările armonioase și dansul nu sunt atribute exclusive ale ființei umane, ci pot exista în mișcarea obiectelor manufacturate, pe care autorul le prezintă în frumusețea lor plastică, implică ideea că este posibilă extrapolarea noțiunii de dans în afara mediului corpului uman. Pentru a crea acest efect, Fernand Léger imprimă obiectelor o mobilitate și un ritm foarte bine calculate, care produc o adevărată coregrafie.

Calitățile dinamice ale filmului, repertoriul imagistic și capacitatea de a exprima teme cinetice caracteristice perioadei de început a secolului XX, reflectă semnificativ preocupările artei dansului din acel timp. Nu mai puțin important este faptul că filmul ilustrează ideea că mișcarea este superioară corpului, iar corpul necesită o privire abstractă, deoarece mișcarea este mai interesantă decât corpul – concepție ce își are rădăcinile atât în fascinația perioadei respective pentru noile tehnici de captare a imaginii cât și în experimentele efectuate de Étienne-Jules Marey, care a studiat mișcarea și elementele ei, construind, în acest sens, chiar aparate de filmat inovatoare, precum pistolul cronofotografic, care avea capacitatea de a executa 12 fotografii pe secundă. Cronofotografia a constituit un pas important în înțelegerea părților în care mișcarea poate fi fragmentată pentru a putea fi înțeleasă în detaliu.

Impactul apariției cinemaului asupra definiției *coregrafice* nu se rezumă însă la ideile promovate de mișcarea dansului abstract. Implicațiile apariției cinemaului asupra dansului s-au concretizat în definirea pe alte criterii a conceptului de autonomie a artei coregrafice și a relației acesteia cu celelalte domenii artistice. Noutatea adusă de faptul că, prin intermediul cinemaului, spectacolul de dans putea fi înregistrat, a condus la teza că acesta devenea comparabil, din toate punctele de vedere, cu un poem

tipărit. Dacă înainte era posibilă numai transpunerea contextului muzical și, în foarte rare situații, a mișcărilor, odată cu înregistrarea pe peliculă a spectacolului, se asigura perenitatea dansului. Acesta devenea autonom, iar muzicianul putea să se inspire din dans ca dintr-un poem, urmând schema ritmică a acestuia, pe care o putea amplifica și îmbogăți. Această idee a condus la redefinirea noțiunii de dans, iar problematica legată de conținutul definiției de coregrafie a fost configurată într-un mod fundamental diferit, deschizând orizonturi până atunci neexplorate.

Una din problemele puse în discuție a fost următoarea: dacă poemele bazate pe cele mai riguroase scheme ritmice permit crearea mai multor melodii, de ce nu ar fi la fel și în cazul unui film care are o coregrafie mută? Și atunci de ce nu ar fi posibilă crearea mai multor melodii bazate pe aceeași coregrafie, dat fiind faptul că libertatea de creație a muzicianului nu este deloc limitată de rigiditatea tiparului ritmic al dansului? Problema a fost pusă în discuție pentru prima dată de către coregraful Serge Lifar, care a propus inversarea sensurilor: de la *balet – înspre muzică*, versus *de la muzică – înspre balet*. Această perspectivă interesantă pentru perioada respectivă a fost susținută de autor prin argumentul că nu orice muzică poate fi dansată și nu orice dans poate inspira muzică prin ritmicitatea pe care o posedă. În concepția sa coregrafică, Serge Lifar jalonează criteriile pe care le consideră esențiale pentru a angaja baletul pe un drum nou:

- „Nu orice fel de muzică poate fi dansată;
- Baletul nu trebuie să se îndepărteze de sursa sa: dansul;
- Baletul nu trebuie să fie folosit pentru a ilustra o altă formă de artă;
- Nu este nevoie ca baletul să folosească un tipar ritmic împrumutat din muzică;
- Baletul poate exista fără muzică;
- Baletul poate fi scris;
- Dacă baletul este asociat cu muzica, atunci tiparul ritmic trebuie creat de coregraf, și nu de muzician;
- Tot într-un asemenea caz, este nevoie de o orchestră specială;
- Coregraful nu trebuie să se supună nici unui alt creator (pictor, muzician etc.);
- Reprezentațiile de balet au nevoie de un teatru autonom” [2].

### **Arta coregrafică ca figură de stil**

Odată cu dezvoltarea unor noi ramuri științifice, termenul coregrafie a fost folosit în diferite moduri în numeroase discipline (biologie, antropologie sau, recent chiar, în cibernetică etc.), în scopul de a descrie o gamă largă de acțiuni care sunt, în mică măsură sau chiar deloc, în relație cu dansul. Cu toate acestea, și în prezent coregrafia este încă înțeleasă prin raportare la definiția sa tradițională, aceea de practică artistică prin care se creează lucrări de dans.

Dansatorul și coregraful Michael Kliën construiește o altă perspectivă asupra definiției artei coregrafice, care nu se opune perspectivei primare, însă îi adaugă valențe și dimensiuni noi. În lucrarea sa „Choreography as an aesthetic of change”, artistul propune o abordare inedită a definiției, bazată pe argumente ce țin atât de teoria cât și de practica dansului, elemente pe care le folosește pentru a configura un concept nou – acela de artă coregrafică înțeleasă ca estetică a schimbării [3].

Autorul pornește de la patru premise fundamentale:

1. Coregrafia poate exista în afara contextului dansului, deoarece coregrafia este o tehnică și o formă de cunoaștere care operează cu concepte proprii și care poate fi exploatată prin mijloace specifice.
2. Coregrafia poate fi folosită ca o metaforă pentru procesele dinamice, indiferent dacă acestea au sau nu expresie fizică.
3. Metodologiile și practicile folosite în cadrul artei coregrafice pot fi folosite și în alte domenii ale cunoașterii umane. Potrivit acestei concepții, arta coregrafică are potențialul de a exista în afara dansului, cu toate că a apărut în cadrul acestuia.

4. În prezent, coregrafia nu are nevoie să fie legată de interpretarea profesionistă a unei idei, ci ideea în sine trebuie să aibă forța de a aduce corpul într-o mișcare organizată. Continuând raționamentul, autorul afirmă că, dacă ideea are forța de a organiza mișcarea, atunci înseamnă că ideea în sine este actul creator care aranjează mișcarea în timp și spațiu.

Sistemul de gândire promovat de Michael Kliën nu poate fi înțeles în afara conceptelor introduse de teoria sistemelor și cibernetică, ale căror idei le integrează cu finalitatea manifestă de a provoca schimbări radicale de paradigmă în câmpul artei coregrafice.

Coregrafia este prezentată ca o disciplină estetică emergentă, autonomă, preocupată de tiparele care guvernează dinamica relațiilor din care lumea este construită. Este regândită legătura dintre domeniile dansului și coregrafiei, autorul oferind o viziune complementară despre dans, înțeles ca *figură de stil*.

Apariția teoriei sistemelor și, în general, a ciberneticii a declanșat o profundă redimensionare a multor discipline. La sfârșitul secolului XX apare o nouă viziune asupra lumii, care susține faptul că trăim într-un mediu ecosistemic, în care totul este interconectat, iar această perspectivă *holistică* devine fundamentală.

Teoria sistemelor și-a propus să explice *lumea* în termeni de relaționare mai degrabă decât în termeni ce descriu materia. Formularea inițială a acestor idei datează din anii '40-'50 ai secolului XX și este intim legată de domeniul ciberneticii.

Esența teoriei sistemelor constă în afirmarea faptului că este posibil ca, oricât de complexă ar fi lumea, să fie identificate întotdeauna tipare similare sau apropiate de organizare, prezente la toate nivelurile de analiză. Or, dacă o astfel de organizare poate fi descrisă și conceptualizată independent de subiectul care efectuează cercetarea, atunci principiile de organizare pot fi utilizate în orice domeniu, putând fi folosite pentru analizarea și rezolvarea oricăror tipuri de probleme.

### Concluzii

Coregrafia poate aduce o contribuție majoră acestei perspective interconectate și interdependente asupra lumii. Poate să ofere o abordare senzitivă pentru înțelegerea noii dimensiuni a tiparelor, proporționalității și ordinii, cuplată cu formarea metodologiilor necesare pentru ca această acțiune creativă să acționeze în interiorul unei lumi complexe și interconectate.

Provocările, cărora societatea trebuie să le facă față în lumina noilor realități, determină faptul că dansul și coregrafia nu mai pot dezvolta o relație liniară și, de aici – rezultă necesitatea definirii unor noi concepte și metodologii.

Reunirea acestor premise dă naștere unui discurs care semnifică o schimbare a paradigmei de înțelegere a artei coregrafice.

Actul coregrafic nu mai este legat de contextul istoric al dansului, ci se naște din activitatea creatoare a aranjării condițiilor pentru ca ceva să se întâmple, propunând pentru coregraf rolul de navigator, de negociator și de arhitect al unui mediu fluid din care acesta însuși face parte.

Într-un final, putem afirma că, încă din anii '20 ai secolului trecut, dansul și, implicit, arta coregrafică, au suportat schimbări substanțiale de natură tehnică, sistemele gestuale propunând expresii non-descriptive cu semnificații simbolice.

### Referințe bibliografice

1. LÈJER, F. Ballet mécanique. In: *Autour du 1er mai* [online]. [accesat 1 mai 2021]. Disponibil: [http://www.autourdu1er-mai.fr/bdf\\_fiche-film-13.html](http://www.autourdu1er-mai.fr/bdf_fiche-film-13.html).
2. LIFAR, S. *Le manifesto du chorégraphe* [online]. Paris, 1935 [accesat 20 apr. 2021]. Disponibil: [https://www.contemporary-dance.org/The\\_Dance\\_Thinker-choreographers-manifesto.html](https://www.contemporary-dance.org/The_Dance_Thinker-choreographers-manifesto.html).
3. KLIËN, M., VALK, S., GORMLY, J. *Choreography as an aesthetic of change*. Ireland: Daghdha Dance Company, 2008. ISBN 978-0-9558585-0-5.

# PUTEREA CUVÂNTULUI ROSTIT. MIJLOACELE MASS-MEDIA – FACTOR DE FORMARE A OPINIEI PUBLICE

## THE POWER OF THE SPOKEN WORD THE MEDIA – A FACTOR FOR FORMING PUBLIC OPINION

**VERA MEREUȚĂ<sup>1</sup>,**

profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 070-051:808.5

808.5

659.4

*Audiovizualului, ca mijloc eficient de informare a maselor, de coordonator, într-o anumită măsură, al vieții publice, îi revine și funcția de culturalizare a maselor, de propagare a ideilor, a experiențelor valoroase, a principiilor de etică. În articol se fac referințe atât la misiunea jurnaliștilor TV cât și la unele carențe în ținuta verbală ce privesc tehnica vorbirii (conduita vocală, respirația, dicția, accentuarea...). Pe lângă obiecții, se fac și unele sugestii de ordin profesional.*

**Cuvinte-cheie:** jurnalist, vorbire, mesaj, voce, ton, misiune socială, telespectator

*The audiovisual, as an efficient means of informing the masses, as a coordinator, to a certain extent, of the public life, also has the function of culturalizing the masses, propagating ideas, valuable experiences, ethical principals. The article makes references both to the mission of TV journalists, and to some deficiencies in verbal behaviour regarding speech technique (vocal conduct, breathing, diction, emphasis...). In addition to objections, some professional suggestions are made.*

**Keywords:** journalist, speech, message, voice, tone, social mission, viewer

### Introducere

Mijloacele mass-media constituie un puternic instrument de influențare a opiniei publice.

Presa este considerată a patra putere în stat, după cea legislativă, executivă și judiciară. Doar că primele trei puteri dispun de anumite mecanisme menite să le favorizeze exercitarea funcțiilor, adică realizarea puterii lor propriu-zise. Acestea au la dispoziție departamente, ministere, inclusiv cele de forță. Pe când cea de a patra putere, adică presa, atât cea scrisă cât și cea vorbită (ziare, radio, TV), nu dispune decât de cuvânt – unicul lor instrument de lucru, mijloc de operare, de influențare.

De la 1991 încolo, când au fost adoptate legi privind limba oficială și funcționarea limbilor pe teritoriul statului Republica Moldova, rolul audiovizualului, al televiziunii în special, s-a schimbat radical, TELEVIZIUNEA devenind cu adevărat o tribună accesibilă tuturor. Aproape toată informația privind evenimentele globale, viața cotidiană, problemele sociale și economice o aflăm din emisiunile televizate.

Anume AUDIOVIZUALULUI, ca mijloc eficient de informare a maselor, de coordonator, într-o anumită măsură, al vieții sociale, îi revine și funcția de culturalizare a maselor, de propagare a unor idei inovatoare, a experienței valoroase și a principiilor de etică. Acest program se realizează prin politica editorială. Politica editorială se realizează printr-un larg și variat volum de emisiuni televizate, menite să satisfacă gusturile și nevoia de informare a telespectatorilor, adică a noastră, a cetățenilor.

### Importanța artei vorbirii în domeniul jurnalismului

Înfăptuirea politicii editoriale revine jurnaliștilor. Aceștia sunt reporterii care ajung primii la locul faptei și ne informează imediat despre evenimentul dat; ei sunt autori de emisiuni, de programe;

<sup>1</sup> E-mail: vera.mereuta@amtap.md

organizatori de ediții informative, buletine de știri; ei sunt prezentatori de știri în direct; comentatori politici, sportivi etc. Relatarea, vorbirea lor, în asemenea caz, este directă, de la persoana întâi. Fiecare reporter, prezentator, comentator se adresează nemijlocit publicului spectator și tratează cutare sau cutare problemă, tema abordată fiind așa cum găsesc ei de cuviință. Și, întrucât acest tip de comunicare este adesea o vorbire monologică, eficacitatea comunicării va depinde de mai mulți factori, inclusiv de calitatea vocii vorbitorului, emotivitatea lui, puterea de convingere, sinceritatea tonului, cultura vorbirii, dicția, propria-i inteligență, atitudinea față de cele relatate și atitudinea față de destinatar. Anume atitudinea și intențiile (scopul urmărit) generează un ton firesc, adecvat circumstanțelor.

Un buletin de știri, de exemplu, cuprinde informații din cele mai diverse, pe care redactorul sau redactorul-prezentator consideră important și necesar să le aducă la cunoștința spectatorilor. Atitudinea prezentatorului de știri se va constitui din conținutul textului și din respectul față de beneficiar. De aici va veni tonul general respectuos, binevoitor, dar cu păstrarea, totodată, a notei informative, fără un angajament emoțional exagerat. Hotărâtoare este expunerea logică a faptelor.

Pe când, într-un comentariu atitudinea personală a telejurnalistului va fi mai pronunțată, mai încărcată de emoție, deoarece interesul față de problema abordată este mai mare, intenția fiind de a se ajunge la o concluzie generală comună.

Mai mult decât atât, vorbitorul va căuta să provoace și interesul publicului față de problema luată în dezbatere, să-l implice într-un fel, făcându-l să mediteze, provocându-l să ia atitudine și să acționeze respectiv. Emotivitatea și puterea de convingere a vorbitorului se va transmite neapărat ascultătorului, care va reacționa mai întâi cu inima, apoi cu rațiunea, deoarece inima îl va îndemna să reacționeze, iar pe urmă i se va include creierul, căutând să afle soluția. Tocmai aceasta și ne demonstrează puterea cuvântului.

Într-o serie de emisiuni (programe) se practică vorbirea dialogată, fie că invitații, participanții la dezbateri, se află direct în studio, fie că dialogul se realizează online. Acest gen de emisiuni îi solicită moderatorului o bună pregătire profesională, o serioasă pătrundere în esența problemei abordate, o mare stăpânire de sine, curaj, dar și inteligență și mult tact, pentru că el se va afla între două focuri, fiind cel care ține frâiele în mâini, adică persoana care canalizează discuția în direcția necesară. În astfel de emisiuni, avem de-a face cu vorbirea orală vie, promptă, care nu poate fi pregătită din timp (pot fi doar fixate unele repere) și depinde nemijlocit și de interlocutor. În acest stil de vorbire intonația joacă rolul primordial.

Sunt nelimitate posibilitățile intonației în vorbirea orală pentru a dirija just acțiunea. În asemenea caz, intonația, accentele, pauzele sunt foarte grăitoare și expresive. Ele vin să evidențieze, să redea ideea generală cu o mai mare exactitate decât doar cuvântul. Dar tot aici pot apărea mai multe greșeli de ordin tehnic (articularea inadecvată, rostirea neclară a unor cuvinte, „înghițirea” finalelor de cuvânt), precum și de ordin ortoepic (se alunecă spre pronunțarea dialectală) și de stil, firește, fără să mai vorbim de respirație. Nu se recomandă să vorbești până la epuizarea totală a aerului din plămâni și nu se inspiră când l-ai consumat total, ci doar acolo unde îți permite pauza logică. Deci, respirația trebuie să fie autocontrolată.

Asemenea momente e bine să fie evitate, căci ele indică nivelul de cultură al vorbitorului, pregătirea lui profesională slabă. Vorbirea la microfon, la cameră (în fața telespectatorilor) trebuie să fie firească, fluentă, clară și convingătoare. În comunicarea cotidiană ne putem permite o vorbire mai puțin îngrijită, mai puțin clară, căci ne folosim și de comunicarea extra-verbală (mimică, gest), ba mai putem întreba ce nu ne-a fost clar, pe când în cadrul unei emisiuni vorbitorul este lipsit de aceste posibilități. De aceea, pe lângă o vorbire logică, ce redă logica gândirii (vorbirea exprimă gândirea), se cere și o pronunție clară. Doar astfel poate fi materializată intenția de comunicare, impactul scontat asupra telespectatorilor.

### Carențe în ținuta verbală a reporterului

Am vorbit până aici de misiunea telegenului, de importanța pregătirii profesionale ce include și antrenarea tehnică a aparatului fono-respirator în vederea obținerii unei vorbiri performante. Să ciulim un pic urechea ca să auzim mai bine ce și cum se spune la televizor. În general, bucură ochiul și auzul atât prezența fizică personală a prezentatorilor cât și gradul de stăpânire a limbii române literare. Dar o mai mare bucurie în acest sens prilejuiește majoritatea persoanelor intervievate din cele mai diverse sfere de activitate. Aceste persoane vorbesc firesc și în cunoștință de cauză, stăpânesc foarte bine terminologia din domeniul lor de activitate, se simt liber în fața microfonului, își exprimă ideile concis și clar. Însă, în ceea ce îi privește pe reporteri, aceștia nu întotdeauna sunt bine documentați, le lipsește fermitatea, adesea nu găsesc cuvântul potrivit, șovăie (nesiguranță în voce), astfel pare că nu ei controlează situația. Mai supără auzul și unele expresii utilizate inadecvat. De exemplu: *la moment*, în loc de: în momentul de față, în prezent, azi, acum; ora șaptesprezece zero-zero, în loc de: *ora șaptesprezece fix* sau *este ora șaptesprezece*. Este corect să spunem cum recomandă DOOM-ul: *ora douăsprezece, ora douăzeci și două*, și nu *ora doisprezece, ora douăzeci și doi*, precum și *douăzeci și una de mii*, și nu *douăzeci și unu de mii*.

Unii prezentatori din studio nu țin cont de nivelul propriei intensități vocale, care deseori se află în disonanță cu vocile imprimare. Vocea, care prin inflexiunile ei contribuie la materializarea ideilor, raționamentelor emise, are un rol important, căci intonația dezvăluie intențiile vorbitorului. Adresatintă a mesajului transmis este telespectatorul, rațiunea și sensibilitatea lui. Mesajul trebuie să fie concis, propoziția neîmpovărată, limbajul accesibil, tonul adecvat, ca rezultat al unei gândiri clare. Aceste condiții, în majoritate, se respectă. Dar, cu părere de rău, adesea se pierde esențialul din cauza excesului de accente în cuvânt (când toate silabele au aceeași durată, înălțime și intensitate), în propoziție, în frază (când toate cuvintele par importante și se rostesc pe un ton înalt, cu accent apăsător). Se știe doar încă din școală că prin accent se înțelege, în general, scoaterea în evidență cu ajutorul intensității vocii a unei silabe, a unui cuvânt sau a unei propoziții față de celelalte silabe, cuvinte sau propoziții. Și încă o regulă: „accentul logic are scopul să scoată în relief ceea ce este nou, necunoscut sau important față de ceea ce este vechi, cunoscut sau mai puțin important într-un enunț dat” [1 p. 157].

Tehnologiile avansate sunt menite să înlesnească comunicarea, oferind vorbitorului din studio prompterul, cu textul imprimat și pus în față la o distanță potrivită, ce i-ar permite urmărirea lui de pe acest mic ecran. Astfel se produce impresia că vorbitorul (emițătorul) acum, în această clipă cugetă și își exprimă raționamentele. Nu știm, cu regret, din ce cauză unii prezentatori (utilizatori ai prompterului) nu prea țin cont de semnele de punctuație, nu respectă pauzele logice, separă prepoziția de substantiv etc., denaturând astfel ritmul firesc și cursivitatea vorbirii, căci se știe doar că semnele de punctuație au curba melodică specifică, pentru a reda astfel vorbirea vie, firească. Și nici vorbirea răstită, stridentă nu face telespectatorul (receptorul) să fie mai atent, ci dimpotrivă, îl irită, îl enervează și atunci acesta le va „închide gura”, apăsând pe buton.

O altă problemă este tempoul, ritmul vorbirii. Unii vorbesc prea întins, mai lent decât s-ar conveni, alții vorbesc prea repede, încât nu reușești să urmărești gândul, ideea.

Toate acestea sunt în detrimentul receptării, înțelegerii, conștientizării sensului celor relatate. Astfel, efectul scontat se reduce la zero.

### Acțiunea verbală

Vorbind, realizăm o acțiune, căci urmărim o intenție oarecare, scopul fiind de a influența interlocutorul (ascultătorul, receptorul) în modul voit de noi, acționând, deci, prin cuvânt. Acest tip de acțiune se numește *acțiune verbală*. Acțiunea verbală răspunde la întrebările: ce fac eu, rostind aceste cuvinte? ce scop urmăresc? ce intenții am? etc. Ce fac reporterul, prezentatorul, moderatorul? Informează, aduc la cunoștință, relatează de la fața locului, atrag atenția asupra unor întâmplări, unor evenimente de importanță majoră din viața cotidiană, din relațiile interumane, interstatale, internaționale etc. și care sunt de interes comun. Pentru emițător acțiunea verbală este unul din factorii primordiali, prin

aceasta exercitându-se o anumită influență asupra receptorilor (telespectatorilor). Și, după cum orice acțiune este o faptă întreprinsă pentru a atinge un scop, a realiza o intenție, la fel și mesajul televizat are un scop bine determinat. Iată de ce, cei care și-au făcut meserie din cuvânt, trebuie să conștientizeze acest lucru, iar în acest scop este necesar să-și pregătească aparatul de vorbire, să-și educe vocea, să-și cizeleze dicția, pentru ca mesajul lor să sune cât mai convingător.

Acțiunea verbală este un proces neuropsihic, solicitând o maximă concentrare a atenției, o cunoaștere aprofundată a limbii române, a terminologiei specifice domeniului în discuție, o bună stăpânire de sine și prezență de spirit. Tonul vorbirii, expresia feței, gesturile nu pot să fie întâmplătoare, oricum, ci trebuie controlate de același ochi critic al însuși jurnalistului, voința ajutându-l să-și stăpânească conștient comportamentul în fața telecamerei.

Pentru a-și putea exercita eficient misiunea socială pe care și-a asumat-o, consacându-se acestei profesii deloc ușoare, jurnalistul, pe lângă o gândire lucidă, pe lângă talentul, măiestria de a reflecta lucrurile obiectiv și nepărtinitor, pe lângă o cunoaștere aprofundată a temelor pe care le scoate în vizorul opiniei publice, e necesar să posede și anumite procedee tehnice, ce l-ar ajuta să-și exprime clar și convingător gândurile și ideile. Elementele de tehnică ale vorbirii fac parte din „secretele” artei actoricești. Unii prezentatori provin din breasla actoricească. Ei știu să dea viață și frumusețe cuvântului. Depunând o muncă migăloasă și persistentă, jurnaliștii vor putea contribui prin puterea cuvântului rostit nu doar la informarea, ci și la educarea și culturalizarea maselor, la propagarea unei ținute verbale frumoase, culte, inteligente, nuanțate, vorbirea lor devenind un model pentru publicul larg.

### **Concluzii**

Nu este bine să apari în cadru („pe sticlă”, cum se obișnuiește astăzi a zice) oricum, dar nici păpușă, manechin, fotomodel, ci să fii o persoană bine informată, cultivată, comunicativă care își împărtășește cunoștințele, impresiile, opinia, relatează diverse întâmplări și evenimente de interes public, ce ar influența favorabil bunul mers al treburilor societății.

Jurnalistul (redactor, reporter, prezentator, comentator...) trebuie să fie, în general, nepărtinitor, dar nici cu totul nepăsător, indiferent. Apreciind obiectiv evenimentul/cazul, jurnalistul trebuie să aibă o atitudine adecvată, ce se va exprima nu numai prin cuvânt, dar și prin intonație, privire, mimică, gest. Însă excesul de toate aceste mijloace va fi în detrimentul mesajului, deoarece va abate atenția și gândirea ascultătorului. Intonația, privirea, expresia feței redau conținutul interior, exteriorizând anumite stări afective și gânduri ale vorbitorului.

Contează mult calitatea vocii: timbrul, tonul, intensitatea, inflexiunile firești. Precum există fețe telegenice, plăcute vederii, la fel sunt și voci radiofonice, plăcute auzului. Atât vorbirea stridentă, robotizată cât și cea monotona, indiferentă irită și supără auzul.

Captivează mai întâi atenția privitorului aspectul fizic, imaginea de pe ecran (chipul, fața), apoi timbrul vocal, tonul; în consecință, apare interesul pentru conținutul mesajului. Machiajul, coafura, vestimentația trebuie să fie îngrijite, ca să producă o impresie plăcută, pozitivă, favorabilă recepției celor enunțate.

Atitudinea față de destinatar va fi una agreabilă, plină de respect. Or, prin gura vorbitorului de pe ecran se realizează politica editorială a oricărui post de televiziune, fie de stat, fie privat. Pe vremuri, când exista doar un singur post de televiziune și radiodifuziune, funcția crainicului, a prezentatorului era considerată foarte importantă și de mare responsabilitate. Actualmente, când există mai multe posturi de televiziune și radiodifuziune, și o gamă largă de voci care vorbesc, spun, propagă, cheamă, îndeamnă, e greu să convingi o lume să te asculte, dacă îți lipsește vocația, puterea de convingere, acel har, acel farmec interior ce te face plăcut auzului, plăcut vederii publicului receptor.

Oglinda este un bun consultant, dar trebuie să comunici cu ea până în momentul când ai ieșit în fața camerei. Ochiul sau becușorul roșu al camerei nu este o oglindă în care să te poți vedea – acolo stă ochiul critic al telespectatorului.



Orice meserie necesită o bună pregătire profesională. Reporterul, prezentatorul, comentatorul (și nu doar ei) e musai să stăpânească tehnica vorbirii, arta comunicării. Unii o au de la natură, alții o pot dezvolta, perfecționându-și abilitățile de comunicare, o comunicare atât de specifică, atât de dificilă, dar și atât de plăcută și dragă.

*Vorba nu e decât o unealtă pentru a exprima o gândire, un signal pe care-l dă unul pentru a trezi în capul celuilalt, identic, aceeași idee, și când suntem aspri nu vorbele, ci adevărul ce voim a-l spune e aspru (M. Eminescu).*

*Bogăția limbajului este în raport direct cu capitalul de idei pe care trebuie să îl exprimi (S. Haret).*

*Inteligența e puțința, buna credință e voința de a vedea și reproduce obiectiv cele ce există și se întâmplă (M. Eminescu).*

### Referințe bibliografice

1. SFÂRLEA, L. *Pronunția românească literară – stil scenic*. București: Editura Academiei de Științe, 1970, p. 157.

## PROFESORUL DE ACTORIE – ELEMENT PRINCIPAL ÎN VIITOAREA CREAȚIE ACTORICEASCĂ

### THE ACTING TEACHER – THE MAIN ELEMENT IN THE FUTURE ACTING CREATION

ADINA GIURESCU<sup>1</sup>,

doctorandă,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași

CZU 792.028.071.4

*Scopul acestei lucrări este de a sublinia și a reaminti rolul important al profesorului de actorie în dezvoltarea artistică a actorului. Se va evidenția și dimensiunea pedagogică a regizorului în lucrul cu actorul. Arta actorului se află într-o firească și continuă mișcare și dezvoltare, însă cunoștințele dobândite la orele practice de actorie pe scena studenției ar trebui să rămână imuabile, chiar dacă arareori sunt ignorate și chiar dinadins uitate. Pentru a nu ne pierde identitatea creatoare în vârtejul modernizării, câteodată, forțate a acestei arte, întoarcerea la modelele autentice dezvoltate în școală devine o necesitate stringentă. În acest context, profesorul de actorie ajunge să fie pionul principal în formarea și dezvoltarea universului interior al studentului – viitor actor profesionist. K.S. Stanislavski se încadrează în modelul incontestabil al transformării artistice: de la amator – la profesionist, de la căutător – la pedagog.*

**Cuvinte-cheie:** profesor, student, actor, Stanislavski, regizor

*The purpose of this work is to highlight and remind the importance of the acting teacher in the artistic development of the actor. The pedagogical dimension of the director in working with the actor will also be highlighted. The actor's art is in a natural and continuous movement and development, but the knowledge acquired in acting practice, on the student stage, should remain immutable, even if it is rarely ignored and even deliberately forgotten. In order not to lose our creative identity in the whirlwind of sometimes forced modernization of this art, a return to the authentic models revealed in school becomes an urgent necessity. In this context, the acting teacher becomes the main pawn in the formation and development of the student's interior world, the future professional actor. K.S. Stanislavsky fits into the undeniable pattern of artistic transformation: from the amateur to the professional, from the seeker to the pedagogue.*

**Keywords:** teacher, student, actor, Stanislavsky, director

1 E-mail: adina.giurescu@yahoo.com 28

## Introducere

Rapiditatea schimbărilor care au loc în contextul social, politic și educațional a dus la reevaluarea și în plan cultural a metodelor de creație și de înnoire estetică a principiilor artistice, menite, în acest caz, să surprindă și să atragă mult ocupatul și, mai nou, plictisitul spectator de teatru.

În plan artistic, se propagă un soi de atitudine anarhică în ierarhizarea axiologică. Tendința de a nega tot ce era considerat valoros până în momentul prezent devine un act de rebeliune și curaj, susținut prin răsplătirea cu premii și distincții – demers sprijinit cu îndârjire și de cei care până în acest moment nu au fost recunoscuți. Contestarea valorilor afirmate deja se transformă automat în deschidere de noi drumuri, la capătul cărora, de fapt, nu se găsește nimic autentic, consistent și care să emoționeze. A nega cu furie tot ce s-a descoperit până în zilele activității noastre artistice înseamnă uitarea propriei dezvoltări și deveniri. Studiul actorului asupra rolului nu mai implică emoție. Se rostește alb, se joacă civil, actorul este detașat. Dar, din păcate, nu asistăm la o abordare brehtiană. Emoția, fără de care teatrul nu poate exista, devine o reacție de care interpretul ar trebui să se jeneze. Sentimentele, probabil, ar știrbi din curajul cu care s-a demontat și răsturnat scara valorică existentă până acum. Regizorul Vlad Mugur spunea într-o repetiție că „teatrul este teatru. Nu e ca și cum ai juca în sufragerie”. Profesorul, în cazul nostru de actorie, devine persoana perimată care a fost alături de student la un moment dat, dar ale cărui învățături nu mai sunt în trend cu noul val de exprimare artistică.

## Profesorul de actorie, creator de actori profesioniști

„Teatrul e ceea ce duci cu tine, crești și educi în tine de-a lungul anilor, este visul unei vieți întregi” [1 p. 42], spunea E.B. Vahtangov, mare regizor și pedagog, despre care însuși K.S. Stanislavski spunea: „El știe să predea mai bine decât mine sistemul meu” [1 p. 10].

Pe perioada studiilor din cadrul facultății de teatru se vor crea legături indestructibile între cel care transmite și cel care primește. Are loc nașterea, adolescența și începutul maturității unei vieți artistice profesionale. Studenții vor dori să participe la orele unui profesor care a impresionat prin arta sa pe scenă (profesorul de actorie trebuie să fie, indiscutabil, practician). Deci, fără îndoială, valoarea sa se va răsfrânge și asupra meseriei de pedagog.

Henry Brooks Adams, istoric american, spunea că „un profesor își pune amprenta asupra eternității, el nu poate ști niciodată cât de departe ajunge influența lui”. Responsabilitatea celui care împărtășește modalități de a pune în practică teoria despre arta actorului este evidentă. Elevul, discipolul, studentul care va deveni ulterior posibil partener de scenă al profesorului, va expune, practic, ceea ce a învățat, va demonstra teoria deprinsă în școală prin propria creație actricească. Talentul, disciplina, implicarea discipolului vor da legitimitate cunoștințelor dobândite. Activitatea învățătorului devine crucială în modelarea studenților. Profesorul, moștenind, la rândul său, o viziune anume, are o contribuție deosebit de importantă în supraviețuirea, împărtășirea și perpetuarea informației. Claritatea, veridicitatea și harul pedagogic cu care ideile sunt transmise mai departe pot produce adevărate revelații în lumea intrinsecă a studentului, revelații care vor duce inevitabil la rezolvări inedite în jocul actoricesc. Însăși responsabilitatea față de această meserie se impune a fi transmisă mai departe. Munca profesorului cu studentul va provoca asimilarea de mecanisme deținute, mecanisme pe care viitorul actor, într-un context autentic învățat, le poate dezvolta în lucrul pe scenă. Fiecare manifestare artistică a actorului profesionist, chiar dacă nu o conștientizează, poartă cu sine ecoul profesorului de actorie. Studentul va copia, câteodată, involuntar atitudinea, mentalitatea și modalitatea de a interpreta ale celui care îl învață; va acționa pe scenă corespunzător celor știute; își va manifesta talentul prin plăcerea de a juca, prin prezența fizică și mentală, prin seriozitate și implicare (valori însușite încă din școală); se va exprima în cadrul normelor și legilor nescrise, dar rostite de către profesorul de actorie în sala de curs – legi care de-a lungul timpului au fost probate de mari actori și regizori cu rezultate foarte bune în percepția corectă a actului artistic.

Studentul – viitor actor profesionist, va deveni mesagerul condiționat al celor învățate. Cabotin, meșteșugar, manierist, imitator, geniu sau oricum i-am spune, acesta va conține în sine chintesența

artei spectacolului. Căci, până la urmă, va fi exponentul principal al ideilor teatrale, va fi indicele „viu” al unei reușite sau al unui insucces teatral. Actorul devine o modalitate instantanee de a transmite prin practică și propria concepție a dramaturgului, manifestată, evident, prin textul propriu-zis. Ori-ce schimbare apărută la repetiții sau în viața cotidiană a actorului poate avea repercusiuni adânci în prezervarea intactă a propriului pilon informațional învățat și păstrat cu sfințenie. Atacurile societății (ne referim la cele îndreptate spre actor) îi pot zdruncina temelia construită în vremea studenției și mai apoi în viața artistică profesionistă, dezechilibrul infiltrându-se prin expunerea la noi idei teatrale pe care nu le mai înțelege sau pe care le simte ca fiind îndepărtate de ceea ce considera el arta teatrală autentică. În această împrejurare, singura soluție de izbândă și supraviețuire artistică este întoarcerea, ori de câte ori este nevoie, la cunoștințele certe, nealterate, învățate în școală.

### **K.S. Stanislavski – model de pedagog de formație artistică**

„Eroul absolut al teatrului realist, cel al cărui autoritate în teoria și practica artei actorului e literă de lege ce nu poate fi pusă la îndoială nici măcar de cei care îi neagă vehement efectele, este Stanislavski” [2 p. 106], spunea criticul de teatru Octavian Saiu.

K.S. Stanislavski a intuit necesitatea înființării unei metode care să aibă în vedere universul complet al actorului, atât viața sa personală cât și cea profesională, conștient fiind că niciuna nu încetează, când cealaltă se manifestă. În cartea „Viața mea în artă” povestește cum profesorii de teatru dialogau cu elevii pe diferite teme culturale, contribuind astfel la dezvoltarea capacității actorului de a da naștere unui personaj veridic.

Puțin probabil, însă, să fi intuit amplitudinea impactului pe care îl vor avea în timp căutările sale în arta actorului și a regiei. El va schimba pentru totdeauna modul de a percepe profesorul de artă teatrală. Datorită lui, conștientizăm astăzi importanța profesorului în procesul de creație. Stanislavski spunea că niciun actor nu-și împărtășește metoda prin care ajunge la personaj. „Felul de a lucra și a crea al fiecărui artist este o taină pe care fiecare o ia cu el în mormânt” [3 p. 80].

De multe ori, actorul nu-și împărtășește metoda de lucru din teama de a nu fi înțeles greșit, dar, poate, cel mai adesea, din motivul că oricât de multă teorie în arta interpretării ar cunoaște, aceasta se va materializa pe scenă după interiorul filtrant, unic al actorului. Fiecare actor va lucra pentru a ajunge la rezultatul dorit de regizor printr-o metodă învățată în facultate, asumată și, apoi, devenită personală. Este de la sine înțeles faptul că la edificarea acestei metode personale contribuția esențială îi revine profesorului.

Dar, oricât de temeinică este pregătirea de zi cu zi a actorului, chiar punând accent pe pregătirea mentală, aceasta nu îl poate instrui și proteja pentru diversele metamorfozări neașteptate ale societății în care acesta trăiește și își desfășoară activitatea artistică. Confruntându-se și cu transformările și evoluțiile celorlalte individualități cu care lucrează, actorul are nevoie de o maleabilitate pentru a se adapta noilor provocări și, mai ales, de o atitudine protectivă a normelor și principiilor aferente meseriei, dobândite de-a lungul timpului.

Marele geniu rus Stanislavski va constitui o punte pedagogică între vechile abordări ale meseriei și modernitate, între interpretarea declamativă și trăirea autentică a rolului pe scenă. Unele revelații, trăiri și experimentări ale sale vor deveni reguli în activitatea teatrală actuală. Exemplificăm printr-o conștientizare a sa privind diferența dintre actorul amator și cel profesionist: „(...) actrițele cu renume, care jucaseră piesa de nenumărate ori, soseau cu câte o jumătate de oră înainte de începerea repetițiilor și se pregăteau, în vreme ce amatorii (bineînțeles, în afară de mine) întârziiau de cele mai multe ori. Actorii cu faimă repețeau cu voce plină, pe câtă vreme diletanții de abia își șopteau rolurile, citind textul din caiete” [3 p. 113].

Exemplul lui Stanislavski rămâne, poate, cel mai elocvent din istoria artei actorului. Căutările personale l-au transformat din actor în regizor și, mai apoi, în pedagog, alegând, conștient de importanța acestui lucru, să împărtășească propriile descoperiri pentru a ridica nivelul valorii creației artistice viitoare. Inițial, s-a confruntat cu o reticență din partea actorilor cu experiență, atunci când a încercat

să împărtășească și, totodată, să pună în aplicare sistemul său. A înființat un studio în loc de o instituție de artă propriu-zisă, intenționând ca teoria sa să se transforme în practică direct pe scenă. Pentru aceasta, avea nevoie de actori care să răspundă la cerințele sale și să-i înțeleagă doleanțele. Bunăoară, superviza foarte atent actorii și regizorii care doreau să participe în activitatea studiourilor. La rândul său, V. Toporcov împărtășește din experiențele avute în cei zece ani cât a stat alături de Stanislavski. „Se întâmpla destul de rar ca Teatrul de Artă să invite actori „din afară”. Actorii – după expresia lui Constantin Sergheevici – trebuiesc „crescuți” în interiorul teatrului” [4 p. 32].

### **Regizorul – între pedagogie și propria manifestare artistică**

Regizorul Lev Dodin spunea: „Unul dintre profesorii mei avea o legătură directă cu Stanislavski, iar celălalt cu Meyerhold. Deci, este foarte probabil ca cei doi părinți teatrali ai mei să-mi fi transmis acest crez că teatrul nu numai că este foarte important în viață, dar înseamnă viața însăși” [5 p. 10].

Lev Dodin este conștient de influența celor învățate în școală, devenind, la rândul său, un adevărat profesor, având ca loc de predare scena, oferind șansă actorului să se auto-descopere, să se dezvolte și să etaleze cele învățate în școală prin construcția de personaje viabile.

De-a lungul timpului, renumiți regizori au fost și foarte buni pedagogi. Înainte ca regizorul să monteze o piesă într-un teatru, este de bun augur o analiză a componenței trupei, o cercetare îndeaproape a rolurilor jucate deja de către actori, tocmai pentru a evita o distribuție nepotrivită și a ajuta la îndepărtarea posibilelor șabloane care pot să apară în timpul repetițiilor. Instinctul actorului pentru a interpreta un anumit rol poate să fie inexact, îndepărtat, în contextul planului regizoral. Astfel, regizorului îi revine sarcina de a îndruma actorul către direcția dorită și, fără îndoială, către o realizare actoricească cât mai autentică.

Ideile antagoniste care pot apărea pe parcursul unor repetiții ar putea fi rezolvate prin acceptarea discursului celuilalt. Reușita unui spectacol are ca fond determinant relația regizor – actor. Până în ziua premierei, cel de-al patrulea zid stanislavskian va deveni analog celui conținut de confesional. Situat între regizor și actor, acesta va permite strecurarea mărturisirilor actorului, dar și receptarea îndrumărilor regizorului. Se va crea un spațiu *ad-hoc* sacru în care se va renunța la ideile preconceptuate și rutinate. Succesul acestei relații va fi condiționat de încrederea pe care fiecare dintre cei implicați i-o va acorda celuilalt. Componentele *sine qua non* ale acestei întâlniri sunt constituite de prezența generozității, într-o parte, și diminuarea orgoliului, în cealaltă parte. Fără conștientizarea acestui raport între cele două personalități cu atribuții diferite, nu se poate garanta un rezultat calitativ. Structura generozității regizorului va conține și timpul pe care acesta îl acordă actorului pe parcursul repetiției, timp necesar (chiar dacă vorbim de genii) pentru a ajunge la rezultatul optim.

Traectoria actorului și traectoria regizorului sunt asemănătoare. Așa cum realizarea actorului profesionist va depinde mult de profesori, regizorul va moșteni metoda celui care i-a împărtășit știința meseriei, va fi inspirat de cel pe care îl admiră sau poate va vibra la reușitele colegilor de generație. Spectacolul de teatru va deveni și un exemplu al capacității actorilor de a înțelege și transpune scenic cât mai corect ideile regizorale.

Astăzi se simte lipsa unor dialoguri edificatoare între regizor și actor. Deseori, regizorul pare preocupat exclusiv de expunerea ideilor sale regizorale în detrimentul artei actorului. În acest context, actorul va fi obligat să recurgă la maniera de joc de care el este cel mai sigur pentru a suplini tocmai lipsa acestor indicații regizorale. Evident, există și reversul în care ideile regizorale complexe și valoroase nu vor putea fi etalate din cauza incapacității actoricești.

### **Concluzii**

K.S. Stanislavski lasă ca moștenire pentru teatrul profesionist, așa cum îl cunoaștem noi astăzi, adevărate principii etice, estetice și tehnice, construind, astfel, un mediu potrivit pentru dezvoltarea artistică teatrală. Importanța celor învățate și expuse ulterior pe scenă va avea un impact major în cre-

area și educarea unui public de calitate care va recunoaște instinctiv valoarea. Profesorul de actorie, urmaș al principiilor stanislavskiene, va lăsa o amprentă nepieritoare asupra studentului prin atitudinea sa față de meserie, prin metoda învățată de a pregăti un rol, prin perceperea corectă a relației între personaje sau în deschiderea actorului către ideile regizorale.

Actorul și regizorul au îndatorirea, pe tot parcursul vieții lor artistice, să păstreze nealterate cunoștințele primite în școală, să creeze, perpetuând respectul și admirația față de profesori și, implicit, față de această meserie și de publicul iubitor de teatru.

### Referințe bibliografice

1. GORCEAKOV, N.M. *Lecțiile de regie ale lui Vahtangov*. București: Nemira, 2017. ISBN 978-606-758-976-4.
2. SAIU, O. *În căutarea spațiului pierdut*. București: Nemira, 2008. ISBN 978-973-143-313-4.
3. STANISLAVSKI, K.S. *Viața mea în artă*. București: Ed. Cartea Rusă, 1958.
4. TOPORCOV, V. *Stanislavski la repetiție*. București: Arlus-Cartea Rusă, 1951.
5. DODIN, L. *Călătorie fără sfârșit*. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2008.

## MASCA ȘI TEATRUL DOCUMENTAR

### THE MASK AND THE DOCUMENTARY THEATRE

MIHAI FUSU<sup>1</sup>,

conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.9.02:37

061.28:792(478)

*Scopul acestui articol este de a împărtăși experiența acumulată de studenții an. II și an. III, specialitatea Actor Teatru și Cinema, în cadrul atelierului practic „Masca și teatrul documentar”. Atelierul s-a desfășurat pe parcursul a două săptămâni și a avut intenția de a folosi două tehnici diferite, aparent incompatibile, dar complementare – masca și teatrul documentar. În articol este redată succint metodologia predării măștii, conform metodei Școlii „Jacques Lecoq” și teatrului documentar după metoda verbatim. Atelierul a fost condus de pedagogii Manon Guillemin (Franța) și Mihai Fusu (Moldova). În articol sunt prezentate scopurile, metodologia de predare și rezultatele obținute de studenți la realizarea lucrărilor atelierului.*

**Cuvinte-cheie:** atelier de teatru, mască, teatru documentar, masca neutră, masca de caracter, semi-mască, interviu, metodologie

*The purpose of this article is to share the experience gained by the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> year students, major subject - Theatre and Cinema Actor, in the practical workshop “Mask and Documentary Theatre” The workshop took place during two weeks and was intended to use two different, seemingly incompatible but complementary techniques - the mask and the documentary theatre. The article, describes briefly the methodology of teaching the mask according to the method of the Jacques Lecoq School and the documentary theatre by the verbatim method. The workshop was led by the pedagogues Manon Guillemin (France) and Mihai Fusu (Moldova). The article presents the aims, the teaching methodology and the results obtained by the students when carrying on the workshop works.*

**Keywords:** theatre workshop, mask, documentary theatre, neutral mask, character mask, half-mask, interview, methodology

### Introducere

Acest articol își propune să reflecte cercetarea metodologico-practică desfășurată în cadrul atelierului „Masca și teatrul documentar”, care s-a desfășurat în perioada 13-27 februarie 2021 la AMTAP. Articolul cercetează interconectarea a două tehnici care până în prezent nu au fost nici utilizate, dar

1 E-mail: mihai.fusu@amtap.md

nici studiate împreună: *masca* și *teatrul documentar*. Atelierul a fost condus de pedagogii Manon Guillemin (Franța) și Mihai Fusu (Moldova), având o dimensiune internațională și interdisciplinară. În afară de acești doi pedagogi de actorie, atelierul s-a bucurat de susținerea secției sculptură și ceramică a AMTAP, cu participarea pedagogului Olga Roșca-Alavațchi. Totodată, la desfășurarea lucrărilor atelierului și-a adus contribuția și pedagogul de machiaj Mariana Golovca. La atelier au participat studenții anului II, specialitatea Actor Teatru și Cinema (conducător artistic Gheorghe Petraru), precum și studenții anului III de la aceeași specialitate (conducător artistic Mihai Fusu). În cele ce urmează, vor fi descrise metodologia și etapele de lucru folosite în cadrul atelierului, vor fi prezentate rezultatele obținute în urma acestui experiment.

Prima etapă a atelierului s-a axat pe studierea nemijlocită a fiecărui element în parte: *masca*, ca element și tehnică principală de studiu, prin cele trei forme de bază – *masca neutră*, *masca de caracter* și *masca commediei dell'arte*, și *teatrul documentar*, în calitate de element și tehnică complementară. A doua etapă a atelierului a cercetat procedura de îmbinare a celor două tehnici, crearea unei tehnici mixte și a unui produs nou. Prima etapă a fost una de studiu și de transmitere a unui know-how de la pedagogi la studenți. Cea de a doua etapă a solicitat studenților-participanți să dea dovadă de individualitate, creativitate, inițiativă și curaj în lucru pentru a putea pași într-un domeniu necunoscut.

Ținând cont de termenii restrânși (14 zile) și numărul mare de participanți (20 de studenți), atelierul a avut un ritm dinamic, poate prea alert, dar cu un program care și-a fixat mai multe obiective clare, care au fost îndeplinite:

- însușirea și executarea unui șir de exerciții specifice pentru pregătirea corporală;
- studierea măștilor principale: neutră, de caracter, commedia dell'arte;
- colectarea unui interviu la tema stabilită;
- prelucrarea interviului și transformarea lui în monolog;
- confecționarea unei măști din papier-mache de către fiecare student, pornind de la persoana interviuată;
- crearea personajului artistic prin îmbinarea tuturor elementelor obținute: mască, monolog, costum, machiaj;
- organizarea prezentării comune.

### **Masca**

Atunci când vorbim despre teatru, *masca* devine un cuvânt magic și inspirator pentru creatorii de teatru din toate timpurile. *Masca* posedă o paletă vastă de utilizare și comportă multiple semnificații semantice. Ea este recunoscută atât în calitate de instrument de creație cât și de instrument de antrenament, de studiu și de cercetare în domeniul teatrului. Particularitățile bogate, diverse și multifuncționale ale măștii folosită în teatrele ritualic, folcloric, religios, ludic și altele au fost cercetare și descrise în diverse volume și monografii.

Metodologia de studiere a măștii în cadrul atelierului a fost cea dezvoltată de Școala Internațională de Teatru „Jacques Lecoq” din Paris [1]. Metodologia lecoqiană de studiere a măștii s-a făcut cunoscută la Chișinău în anul 1999, cu ocazia vizitei la Academia de Arte din Chișinău a unuia dintre profesorii de frunte ai Școlii „Jacques Lecoq” – Alain Mollot. La prima sa vizită, Alain Mollot a susținut un master-class de *mască neutră* cu studenții-actori ai AMTAP. În toamna anului 2000 a fost organizat un atelier amplu de 5 săptămâni de studiere a măștii, în cadrul căruia Alain Mollot a prezentat metodologia de studiere a măștii care a inclus câteva etape esențiale: *masca neutră*, *masca expresivă* (sau *de caracter*) și *masca commediei dell'arte*.

Dacă e să vorbim despre metodologia de predare a artei actorului în școala noastră, atunci putem constata că ea nu cuprinde în programul obligatoriu studiul măștii; planul de învățământ oferă studenților studiul măștii doar în cadrul orelor opționale. Acest fapt este regretabil, deoarece necesitatea studierii măștii a devenit demult un lucru obișnuit și, cu toate că pe parcursul anilor se vorbește mult

despre introducerea măștii ca studiu obligatoriu, nu reușim să formăm deocamdată pedagogi cunoscători ai acestui obiect. Iată de ce, pentru moment, masca rămâne un domeniu abordat în cadrul rarelor ateliere internaționale cu ajutorul pedagogilor invitați [2].

Este bine știut că masca, în calitate de instrument, este destinată dezvoltării corpului, pe de o parte, cât și relației corpului cu spațiul, pe de altă parte. Ea îl ajută pe viitorul actor să conștientizeze posibilitățile corpului său și îi oferă instrumente clare și sigure de dezvoltare; îl ajută să depășească multe handicapuri corporale, eliberând energii puternice; îl învață să-și canalizeze energia în vederea realizării obiectivului propus. Masca dezvoltă expresivitatea, disciplina, capacitatea de muncă și alte calități necesare actorului în munca sa.

### **Training. Pregătire pentru întâlnirea cu masca**

Înainte de a aborda tematica măștii, este nevoie de o pregătire corporală, emoțională și psihologică. Tot așa cum metodologia școlii noastre prevede un șir de exerciții pregătitoare – atenție, memorie, imaginație, eliberarea mușchilor înainte de studierea situațiilor sau a personajelor, tot așa și metodologia lecoqiană prevede exerciții similare de pregătire, dar cu un grad sporit de implicare fizică. În cadrul trainingului studenții parcurg un ciclu de exerciții de antrenament, cum ar fi: „Panglica”, „Corul”, „Materiile”.

- „Panglica” este un exercițiu individual, care constă din folosirea unei panglici de mătase de 4-5 metri lungime, pe care studentul trebuie s-o manevreze în aer într-un ritm muzical, astfel ca ea să nu se oprească niciodată pe parcursul exercițiului și să nu se atingă de pământ. Mănuirea ei solicită studentului mișcări cât mai largi și neîntrerupte, precum și un efort fizic considerabil. Practic, studentul și panglica devin un tot întreg.

- „Corul” este denumirea generică a unui șir de exerciții de grup în cadrul cărora studenții sunt învățați să-și coordoneze mișcările, ritmurile, intențiile și energiile de grup fără a comunica verbal unii cu alții; doar prin atenție și concentrare maximă, simțind intențiile grupului (**Figura 1**).

**Figura 1**



Exercițiul de grup „Corul”.

- „Materiile” este denumirea unui grup de exerciții de creativitate colectivă, în cadrul cărora studenții trebuie să-și transpună corpurile în diferite materii, pornind de la elementele naturii – apă, vânt, foc – și până la fenomene naturale sau sociale – furtună, cutremur, epidemie, fericire, cât și la improvizații de grup pe baza unor opere literare (**Figura 2**).

Figura 2



Lucrul în echipe pentru pregătirea exercițiului „Materiile”.

Toate aceste exerciții au menirea să-i dezvolte studentului abilitățile corporale, să-i elibereze energiile creative, să-i dea instrumente noi de exprimare colectivă și să-l pregătească pentru întâlnirea cu masca și acceptarea ei.

### **Măștile**

- *Masca neutră* este prima mască studiată în procesul de studiere a multitudinii de măști. Despre această mască Jacques Lecoq spunea: „Este masca de bază care va controla ulterior diferențele dintre celelalte măști. Dacă vom învăța să purtăm masca neutră vom ști să le purtăm și pe celelalte. Este o mască fără nicio expresie specială sau caracter tipic, care nici nu râde, nici nu plânge, care nu este nici tristă, nici veselă și care se bazează pe liniște și starea de calm. Masca trebuie să fie simplă, regulată și să nu ofere conflicte” (Figura 3).

În cadrul atelierului s-au utilizat copii ale *măștii neutre*, elaborate de constructorul italian de măști Amleto Sartori, colaborator al lui Giorgio Strehler și al lui Jacques Lecoq. *Masca neutră* nu este o mască artistică de scenă. Ea este o mască de lucru folosită ca o primă etapă de cunoaștere a regulilor de bază ale măștii și are menirea exclusiv de educare și dezvoltare a tehnicilor corporale. Făcând o paralelă cu școala realistă, psihologică pe care o practicăm noi, am putea spune că masca neutră este un fel de tehnică – *Eu în situații propuse* – a lui Konstantin Stanislavski, tehnică atât de necesară, cu care începe fiecare viitor actor studiul actoriei, dar care nu este o tehnică de creare a personajului, ci o bază de dezvoltare și cunoaștere actricească. Studiarea *măștii neutre* începe cu un șir de exerciții generale urmate de exerciții clasice, elaborate de Jacques Lecoq – „Plecarea vaporului”, „Aruncarea pietrei” și altele – exerciții prin intermediul cărora studenții au descoperit tehnica lucrului cu masca, dimensiunea măștii, raportul măștii cu spațiul.

- *Masca de caracter (expresivă)* este masca prin intermediul căreia studentul înțelege că fiecare persoană pe care o va interpreta în viitor pe scenă – personajul – are caracteristici clare, expresive și că există tipologii bine definite. *Masca de caracter* (ca și masca neutră) este o mască completă, care acoperă întreaga față și nu folosește text sau voce, ea este destinată exclusiv căutărilor corporale, educând în viitorii actori precizia expresiei corporale, disciplina și definirea gestului. Pentru exerciții cu *masca de caracter* sunt folosite cel puțin trei tipologii distincte de caractere. Acest lucru este necesar pentru a-l ajuta pe student să înțeleagă diferențele dintre diferite tipologii de caractere (Figura 4).



• *Masca commediei dell'arte* este masca artistică prin excelență. Nu mă voi opri la descrierea funcției și valorii acestei măști care este bine cunoscută în istoria teatrului. Voi readuce aminte principalele caracteristici: este o semi-mască, adică acoperă doar jumătate de față, lăsând liberă gura actorului, prin urmare, este o mască care vorbește. Și acest lucru este esențial, pentru că actorii școlii noastre dramatice sunt actori care trebuie, în primul rând, să vorbească. Există câteva tipologii clare ale acestei măști care reprezintă categorii sociale ale epocii. Lucrul cu aceste măști dezvoltă în actor înțelegerea ideii de bază că actoria este o artă socială, iar actorul are menirea să aducă în scenă tipologii de caractere recognoscibile, ancorate în realitate. Această abordare a artei actorului, dezvoltată de mască, este complementară teatrului psihologic și necesară studiului actoriei abordată în școala noastră (*Figura 5*).

**Figura 3**

Masca neutră.

**Figura 4**

Masca de caracter/expresivă.

**Figura 5**

Masca commediei dell'arte; pantalone.

### Teatrul documentar

Există multe controverse în lumea teatrului și în mediul academic despre perioada apariției teatrului documentar. Nu voi face aici o incursiune în istoricul genului, voi menționa doar că sec. XX și XXI au abordat și au folosit teatrul documentar foarte activ și divers [3]. În Republica Moldova genul acesta are o istorie mult mai scurtă, de aproximativ 20 de ani.

Revenind la metodologia școlii noastre, aș menționa că și aici ea nu include studierea teatrului documentar nici în cadrul programului de bază și nici în cadrul celui opțional. Problema predării teatrului documentar în școală întâlnește un șir de impedimente. Spre deosebire de tehnica măștii sau cea a teatrului realist psihologic, nu există o metodologie de formare și, prin urmare, de predare a acestui gen. El este mai degrabă un gen de scriere dramatică. Iată de ce îmbinarea măștii cu teatrul documentar ne-a părut o modalitate bună de introducere în acest gen, oferind, totodată, studenților instrumente de exprimare pur actricești.

### Verbatim

Scopul modulului documentar din cadrul atelierului a fost să le ofere studenților noțiunile de bază ale genului prin metoda *verbatim* [4]. Această metodă folosește ca instrument de bază interviul. Studenților li s-a explicat că interviul pentru crearea unui text verbatim este diferit de interviul jurnalistic. Scopul unui actor, atunci când interviează nu este informarea asupra unor detalii seci sau asupra unei informații utile, din punct de vedere social sau politic; interviul artistic se apropie mult de o discuție sufletească, în care ambii interlocutori plonjează în fapte, amintiri, emoții și istorii care ne ajută să aflăm mai bine *viața spiritului omenesc*, cum spunea Konstantin Stanislavski. Tehnica verbatim nu tolerează superficialitatea, formalismul, graba, ci, din contra, necesită o apropiere umană, un interes profund și un respect vizavi de cel interviuat. Rezultatul interviului nu trebuie să fie o acumulare de

informații despre persoana respectivă, ci o pagină intimă din biografia și viața ei. Înainte de a efectua interviurile, a fost stabilită tema comună. S-a stabilit ca temă oamenii de vârstă a treia. Totodată, ținând cont de lipsa de experiență a studenților de a efectua interviuri și, cu atât mai mult, interviuri verbatim, s-a stabilit o listă de întrebări, care trebuia să reprezinte linia directoare a interviului. Bineînțeles, pe teren fiecare student avea dreptul să încalce ordinea stabilită a întrebărilor, reieșind din relația personală care urma să se stabilească cu persoana pe care o intervieva. Tema propusă – *persoanele de vârstă a treia* – a avut mai multe motivații.

- Motivația estetică sau tehnică. Ținând cont de faptul că ulterior fiecare student urma să-și confecționeze o mască pe care s-o întruchipeze, ne-am gândit că interpretarea unei persoane în etate le va solicita un lucru corporal și vocal mai complex și mai diferit de vârsta lor biologică. Or, ieșirea din propria stare fizică și crearea unui personaj cu un grad de dificultate ridicat este o cale bună de a însuși lucrul cu masca.

- Motivația etică. Comunicarea și colaborarea dintre generații este o temă acută în societatea de astăzi. Între generații s-a format o fisură și de multe ori tinerii nu comunică nici cu propriii bunici, cu atât mai mult, nu se interesează de viața generațiilor precedente. Intervievarea unei persoane de vârstă a treia, care ar putea fi chiar propriii bunici, a avut ca scop să-i apropiem pe studenți de propriile lor rădăcini, să le oferim șansa de a-și cunoaște mai îndeaproape propriii bunici.

### **Monologul**

Etapa următoare constă în transformarea interviului într-un material dramatic. Lucrând asupra textului colectat, el trebuie, în cele din urmă, să se transforme într-un monolog dinamic, conceput după legile acțiunii dramatice. Această etapă are și ea câțiva pași:

- transcrierea fidelă a textului înregistrat. Studenților li s-a cerut să nu schimbe cuvintele și să nu interpreteze cele auzite;
- reducerea textului la un volum restrâns. Acest lucru este necesar în vederea pregătirii textelor pentru a fi spuse de mască;
- redactarea și esențializarea textului în sensul construirii acțiunii dramatice.

### **Teatrul documentar prin mască**

Așa cum am anunțat anterior, scopul final al acestui atelier a fost îmbinarea de către studenți a celor două tehnici însușite separat. Această etapă s-a deosebit metodologic prin faptul că studenților li s-a cerut să lucreze în cea mai mare parte individual. Practic, realizarea interviurilor face parte deja din lucrul individual. După realizarea interviurilor, studenților li s-a cerut să construiască (să confecționeze) o semi-mască artistică personalizată, inspirată de persoana de la care a fost luat interviul.

### **Mască personalizată (artistică)**

Confecționarea măștii a constituit momentul inedit și novator al atelierului. Pentru prima dată în viața lor studenții au pus mâna pe lut, hârtie, clei și culori pentru a construi fiecare din ei câte o mască artistică a persoanei cu care au realizat interviul. Această experiență inedită a fost realizată în atelierul de sculptură al AMTAP (**Figura 6**) cu asistența și ajutorul pedagogului de ceramică Olga Roșca-Alavațchi pentru procesul construirii măștii (**Figura 7**) și a pedagogului de machiaj Mariana Golovca pentru etapa de colorare (**Figura 8**). Timp de trei zile a fost parcurs tot procesul tehnologic de fabricare a măștii de la machetare (sau sculptare) în lut a imaginii persoanei care trebuia să devină un personaj și până la aplicarea ultimelor nuanțe de culoare sau elemente de pilozitate (coafură, mustață, barbă). După încheierea atelierului, majoritatea studenților au mărturisit că atunci când au pășit în atelierul de sculptură nu au crezut că vor reuși să iasă de acolo la sfârșitul lucrului cu o mască artistică în mâini, pe care s-o construiască singuri. Cele trei zile de lucru în atelier au fost trei zile de entuziasm, creativitate, comunicare cu un alt domeniu artistic și preluare de noi tehnologii.

**Figura 6**

În atelierul de sculptură.

**Figura 7**

Olga Roșca-Alavațchi și Ion Liulica, student, an. III, ATC.

**Figura 8**

Mariana Golovca și Eugeniu Răbdău, student, an. II, ATC.

**Personajul**

Odată cu finisarea măștilor, studenții au revenit în scenă, de data asta pentru a crea personajul, având la îndemâna lor elementele principale: monologurile, măștile și costumele. Studenții și-au ales costumele singuri, pornind, pe de o parte, atât de la persoana reală (mediul din care provine, condiția socială a acestuia, vârsta) cât și completându-l, pe de altă parte, cu imaginația în direcția viziunii asupra personajului (**Figura 9** și **Figura 10**).

**Figura 9**

În atelierul de machiaj.

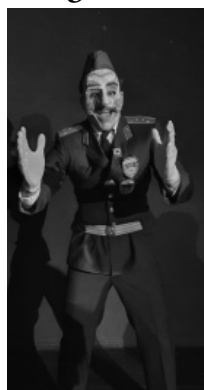
**Figura 10**

Un ultim retuș; studentele Veronica Odagiu și Marina Rotaru, an. III, ATC.

Procesul de lucru în scenă asupra personajului a fost unul pe cât de riguros și exigent din partea pedagogilor, pe atât de liber și creativ din partea studenților. Atenția pedagogilor s-a axat pe disciplinarea gesturilor, ritmului și vocii personajului în conformitate cu legile de existență ale măștii. Studenților le-a revenit lucrul asupra personajului propriu-zis cu toate elementele menționate – text, haine, coafură, gesturi, elemente ale mizanscenei și altele (**Figura 11**, **Figura 12**, **Figura 13**).

**Figura 11**

Andrei Chira și Ion Liulica.

**Figura 12**

Alexandru Berbinschi.

**Figura 13**

Mihaela Balanuța.

### Prezentarea finală

Prezentarea finală, sub forma unui spectacol colectiv, a constat din îmbinarea monologurilor fiecărui student cu scene de grup. Am văzut în subcapitolul precedent elementele utilizate pentru crearea personajului: *masca*, *textul* și *costumul*. Prezentarea finală le-a solicitat studenților întrunirea tuturor elementelor studiate și a cunoștințelor acumulate în cadrul atelierului. În afară de elementele care formează personajul, au fost utilizate tehnicile de lucru pe platou – *corul* și *materiile*. Tehnica *corului* a servit drept liant între toate personajele pentru sincronizarea ritmurilor aparițiilor și disparițiilor colective în scenă, tehnica *materiilor* a servit ca element de legătură plastică și stilistică a spectacolului (**Figura 10**).

**Figura 10**



Studentii an. II și an. III, ATC, alături de pedagogii Manon Guillemin, Mihai Fusu și Olga Roșca-Alavațchi.

### Concluzii

Atelierul practic realizat, pe de o parte, și teoretizarea efectuată în lucrarea de față, pe de altă parte, ne ajută să formulăm câteva concluzii pertinente.

- *Masca* este un element esențial al teatrului european și această tehnică este necesară pentru un proces de educare a viitorilor actori. Se impune introducerea măștii în procesul de studiu al școlii noastre.
- *Teatrul documentar* este un element la fel de necesar studiului actoricesc pentru a reînprospăta în cadrul metodologiei școlii noastre elementul de legătură a actorului cu viața în timpul lucrului asupra personajului și a rolului.
- Atelierul a demonstrat că aceste două elemente aparent incompatibile – *masca*, în calitate de instrument al improvizației prin excelență, al grotescului, exagerării, distanțării și expresivității maxime, și *documentul*, ca forma de teatru contemporan, care respinge improvizația și solicită lipsa ficțiunii și rigiditatea formei de exprimare – pot aduce noi descoperiri și noi valențe artei scenice. *Masca* influențează *documentul*, dându-i expresie, iar *documentul* îi dă substanță măștii și-i alimentează universul interior.
- Invitarea specialiștilor, formatorilor, artiștilor de peste hotare, purtători ai altui univers artistic și cultural, este extrem de binevenită în școala noastră. Metodologia școlii noastre prin rigiditatea metodei și a stilisticii de predare utilizate de pedagogii noștri necesită o înprospătare, o deschidere și o re-startare, atât la nivel profesional cât și cultural.

### Referințe bibliografice

1. LECOQ, J., CARASSO, J.-G., LALLIAS, J.-C. *Le Corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*. Rééd. Arles: Actes Sud, 2016. (Le temps du théâtre). ISBN 978-2-330-06616-1.
2. LECOQ, J. *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs* [online]. Paris: Bordas, 1987. [accesat 1 dec. 2021]. ISBN 2-04-016323-9. Disponibil: <https://search.rsl.ru/ru/record/01000493827>.

3. ПРУЖИНА, И.А. Девяностолетний современный документальный театр. В: *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология* [online]. 2017, т. 3 (69), № 1, с. 63–72. [accesat 1 dec. 2021]. ISSN 2413-1695. Disponibil: [http://sn-philcultpol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2017/10/63-72\\_pruzina.pdf](http://sn-philcultpol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2017/10/63-72_pruzina.pdf).
4. MORRIS, K.M. *Documentary Theatre: Pedagogue and Healer with their voices raised* [online]. Florida: Florida Atlantic University Boca Raton, 2014. [accesat 1 dec. 2021]. Disponibil: <https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A13481>.

## TEATRUL ÎN PERIOADA PANDEMIEI: O DUBLĂ TRANSFORMARE

### THE THEATER DURING THE PANDEMIC: A DOUBLE TRANSFORMATION

ALEXANDRU ROȘCA<sup>1</sup>,

doctor în științe politice,

Centrul Cercetări Politice și Relații Internaționale,

Institutul Cercetări Juridice, Politice și Sociologice

CZU 792:316.4.063

792:004.771

COVID-19 și noile protocoale de comunicare socială au trezit o discuție aprinsă asupra esenței teatrului. Pentru unii, prezența fizică este partea indispensabilă a teatrului, precum și ocuparea unui spațiu comun. Pentru această categorie, adaptările teatrului la condițiile pandemice (lecturile, spectacolele de arhivă plasate pe platforme online, dar și spectacolele noi, elaborate cu gândul la rigorile de lockdown) sunt doar un exercițiu nevoit, temporar, un punct de referință pe segmentul de revenire la normalitatea prezenței fizice. Pentru alții, o astfel de atitudine pare să ignore răspunsurile inventive ale artiștilor de teatru care au demonstrat că prezența unei clădiri publice nu este o necesitate absolută pentru spectacol. Mulți artiști au reușit să creeze lucrări inovatoare online cu mult înainte de instaurarea pandemiei. Într-o lume dominată de COVID-19, unde spectacolele au fost forțate să migreze în spațiul online pentru a supraviețui, teatrul live a găsit modalități creative de adaptare. Publicul s-a adaptat și el.

**Cuvinte-cheie:** teatru, pandemie, COVID, lockdown, streaming, live, online, democratizare

COVID-19 and the new social communication protocols sparked a heated discussion on the essence of the theater. For some people, the physical presence is an indispensable part of the theater, as well as having a common space for watching it. For this category, the adaptation of the theater to the pandemic conditions (readings, archive shows placed on online platforms, as well as new shows, accommodated to the lockdown circumstances) are just a necessary albeit a temporary exercise, a reference point on the segment of returning to the normality of physical presence. For others, such an attitude seems to ignore the inventive responses of theater artists who have shown that a public building is not an absolute necessity for the show to go on. Many artists have managed to create innovative works online long before the pandemic. In a world dominated by COVID-19, where the shows have been forced to migrate to the online space to survive, the live theater has found creative ways to adapt. So did the audience.

**Keywords:** theater, pandemic, COVID, lockdown, streaming, live, online, democratization

### Introducere

Un plus care trebuie menționat din capul locului: migrarea în spațiul online a creat noi circumstanțe pentru democratizarea teatrului, o capacitate pe care o avea, cum s-a demonstrat, încă înaintea pandemiei. Deja în 2016, studiul „Înțelegerea impactului, producției și distribuției”, publicat de Consiliul de Arte al Angliei, a subliniat că streamingul producției teatrale atrage persoane mai tinere, mai puțin înstărite și mai diverse din punct de vedere etnic [1 p. 84]. Provocările însă nu sunt depășite, cuprinzând orice dilemă posibilă: de la studierea unui nou mediu și aflarea modului de implicare a publicului, până la înțelegerea subiectelor, ce i-ar aduce pe oameni la un spectacol online. Ultimul punct

1 E-mail: [rosca.md@gmail.com](mailto:rosca.md@gmail.com)

este o provocare deosebită, dacă se ia în calcul că un potențial spectator în perioada pandemiei petrece în mediu 6 ore online zi de zi. În acest context, este esențială o gândire din perspectiva publicului: ce tip de teatru ar putea să ofere o experiență diferită, meritând alte câteva ore petrecute în fața ecranului?

### **Adaptarea teatrului la formatul digital**

În aceste circumstanțe, teatrul ce s-a adaptat își trecea în palmares succese fără precedent în epoca pre-COVID. De exemplu, vizionarea online a spectacolului *One Man Two Guvnors* de Richard Bean (National Theatre Live) a atins cifra de peste două milioane de vizionări în mai puțin de o săptămână. Spectacolul a constituit un epizod din seria *National Theatre At Home*, lansată la începutul lunii aprilie a anului 2020 pentru a aduce producțiile Naționalului pe ecranele fanilor din întreaga lume în perioada pandemiei de coronavirus [2]. Asemenea cifre ar depăși nu doar capacitatea de adăpostire a oricărui teatru, dar și fanteziile cele mai optimiste privind priza la public.

Vorbind despre acest precedent, trebuie să menționăm că *National Theatre* în 2020 nu mai era un novice în explorarea capacităților digitalului. Platforma *National Theatre Live* a fost lansată deja în 2009, fiind primul program destinat transmisiunilor teatrale live pe scară largă. Platforma se înscria în concepția mai largă de *Event Cinema*: folosirea sălilor de cinema (de la multiplexe până la mici cinematografe rurale) pentru a transmite spectacole live (premieră sau reluare), cu scopul de a asigura ca mai mulți oameni să experimenteze și să fie inspirați de artă. Pe lângă aceasta, alte forme de evenimente live – de exemplu, interviuri cu regizori de film, concerte pop, prezentări de expoziții, vizitarea muzeelor etc. – sunt și ele transmise în cinematografe în formatul *event cinema* [3 p. 4].

Pandemia a influențat o maximă solicitare a formatului live, diferența cantitativă fiind uluitoare. Platforma *National Theatre Live* a înregistrat, pe website-ul campaniei, circa 3,5 milioane de vizualizări din momentul lansării până în noiembrie 2015. Deja citatul spectacol *One Man Two Guvnors* de Richard Bean a înregistrat 2,57 milioane de vizionări între 1.04.2020 – 6.04.2020.

Succesul platformei *NT at Home* a *Teatrului Național* din Britania a demonstrat că componenta de arhivă a teatrului online – spectacolele filmate – și-a asigurat un loc în industria generală a teatrului. *NT at Home* a fost unul dintre cele mai mari succese virtuale teatrale din perioada lockdown-ului: s-au proiectat 17 producții cu peste 15 milioane de vizualizări din peste 170 de țări. A fost un autentic exercițiu de divertisment pentru mase la scară globală, aproape gratuit (cu opțiunea de a dona). Așa cum era de așteptat, donațiile au fost prea modeste pentru a contribui de unele singure la supraviețuirea unei companii atât de mare precum *Teatrul Național*.

Însă lockdown-ul și producțiile digitale au reparat imaginea unei forme de artă adesea considerată prea scumpă și elitistă. Cu atât mai simbolică a fost decizia companiei *Disney* de a cumpăra cu 75 milioane de dolari spectacolul *Hamilton*: cel mai de succes *musicle* al generației sale, montat în 2015, cu recenziți entuziasmați, cuprinzând și pe Președintele Obama. Un bilet la *Richard Rodgers Theatre* pentru *Hamilton* putea atinge exorbitant sumă de 10.000 dolari [4]. Cei de la *Disney+* l-au făcut disponibil pentru stream la prețul unui abonament obișnuit. Potențialul de democratizare al teatrului digital este în afara oricăror dezbateri.

Problema constă în faptul că digitalizarea nu este un proces garantat și ieftin. O singură filmare a unui spectacol pentru platforma *NT live* costă între £300,000 și £500,000 [5]. Din moment ce donațiile nu asigură sustenabilitatea efortului de digitalizare, nu este clar de unde vor proveni sursele primare din moment ce sursa primă a filmării – teatrul fizic – este de multe ori paralizată de lockdown.

### **Zoom-teatrul și formele sale**

Soluția pare să se fi descoperit singură – producerea unui teatru digital „nativ”, original în circumstanțele, platformele și convențiile lockdownului. În ultimul timp, lumea teatrală nu a dus lipsă de asemenea experiențe, în formatul teatrului apelurilor video dramatizate, înregistrate sau difuzate în direct pe *Zoom*, *Google Meet*, *YouTube* sau alte platforme. De cele mai multe ori, aceste producții

au avut forma unor „capete vorbitoare”, conversații dramatizate pe *Zoom*, cu subiecte focusate pe realitățile de zi cu zi ale vieții pandemice. Problema multora dintre aceste zoom-spectacole este că, în efortul de documentare elocventă a anxietății pandemice, chiar și atunci când sunt jucate excepțional, nu încetează să fie atât de mult un simulacru al vieții reale, încât să minimizeze componenta de artă. Dar există excepții importante.

Cel puțin se cere remarcată o componentă socială, îmbrăcând uneori și forma activismului teatral, mai ales în contextul mișcării *#Black Lives Matter*, de exemplu, *The Protest* de la teatrul *Bush* din Britania. Ultimul a comisionat șase piese de reacție rapidă din partea autorilor de culoare îndată după incidentul cu uciderea lui George Floyd în SUA. Combinând teatrul politic cu tehnologia digitală în abordarea diverselor manifestări de rasism, acestea au fost plasate pe toate platformele de socializare ale lui *Bush Theatre*, inclusiv *YouTube*. Un alt exemplu, 846 a lui Roy Williams, interpretat live în ultima zi a Festivalului Internațional *Greenwich+Docklands*, a constituit o colecție de peste o duzină de piese audio scurte ale dramaturgilor britanici de culoare, cărora li s-a cerut să scrie ceva ca răspuns la moartea lui Floyd [6].

Alteori, chiar și componenta formei se dovedea de o calitate excepțională. *Teatrul Liber* din Belarus a montat Școala pentru proști de Sașa Sokolov [7]. Înregistrarea a fost realizată folosind 15 dispozitive de filmare, inclusiv smartphone-uri și drone echipate cu cameră. Mediul de proiectare a spectacolului este *Zoom*, folosind tehnica de *split screen*, care, așa cum a fost concepută de regizorul Pavel Gorodnički, întruchipează în mod clar personalitatea divizată a personajului principal al piesei, care suferă de tulburare disociativă de identitate. Totodată, tehnologia creează iluzia prezenței simultane a diferitelor personaje, aparte sau în grupuri, în diferite apartamente și spații ale Moscovei postbelice. Personajele pot „traversa” hotarul, aflându-se în camere diferite, își leagă unul altuia cravatele, schimbă cărți și sticle, stau întinși împreună în pat și chiar dansează. Fotografii și alte fundaluri artificiale sunt folosite pentru a reprezenta faptul că personajul se află pe stradă sau în natură. Nu se putea găsi o companie mai bună pentru a face față unei asemenea provocări teatrale decât *Teatrul Liber* din Belarus, care, fiind interzis de guvern din motive politice și forțat să opereze în clandestinitate, a trecut demult pe platformele de videostreaming.

Din perspectiva interactivității, se poate aminti spectacolul *I don't want to see this*, montat de proiectul rusesc *Impresario* în primăvara anului 2020 în baza proiectului original semnat de Lior Zalmanson și Maya Magnat. Spectacolul este bazat pe prezentări confidențiale de instruire pe *Facebook* care au fost divulgate către *The Guardian* în 2017. Astfel, publicul este invitat să ia parte la o sesiune de instruire interactivă în care fiecare participant va juca rolul unui moderator de conținut, făcând mii de decizii morale și uneori traumatizante în fiecare zi, urmând liniile directoare stricte ale companiei. Pe parcursul trainingului, spectatorilor-participanți li se cere să nu închidă camera video pentru ca fiecare să poată observa emoțiile a sute de alți „candidați” pentru postul de moderator [8].

### **Provocarea revenirii la „normalitate”**

Un studio al Consiliului de Cercetare pentru Arte și Științe Umaniste din Anglia privind accesul digital la arte și cultură în timpul pandemiei a constatat că 126 din 224 de teatre și companii de teatru din Regatul Unit au avut cel puțin o producție online în cele 18 luni, începând cu martie 2020 [9]. În sezonul teatral din toamna anului 2021, 60 de teatre au avut cel puțin o producție online, pe când alte 164 – nici una. Astfel, 56% din teatrele care au avut cel puțin o producție online în primele 18 luni de după lockdown, nu aveau nici un spectacol online programat pentru toamna anului 2021. Concluzia ar fi că cel puțin în Britania (de fapt, tendința este universală), după ridicarea restricțiilor, s-a produs o revenire la spectacolele în persoană aproape la fel de bruscă și drastică, precum a fost trecerea inițială către digital.

Printre motivele pe care le invocă teatrele din perspectiva revenirii la formatul clasic al umplerii sălilor se evidențiază următoarele:

- Personal limitat, cu timp și energie insuficientă pentru a iniția proiecte digitale.
- O tendință aproape mecanică de a reveni la munca tradițională de umplere a locurilor în sală. Altfel zis, o idee aproape universală, că este nevoie de un motiv întemeiat pentru a face un spectacol digital, însă nu trebuie oferit niciun motiv suplimentar pentru a face spectacole live.
- Chiar dacă „scepticismul digital” în sfera artelor este acum mult mai puțin răspândit decât era acum doi ani, se atestă, totuși, ușor un sentiment greu de depășit că activitatea online este un plus opțional (dacă nu și o alternativă inferioară) activităților live.
- Lipsa de claritate cu privire la cum să interacționezi cel mai bine cu publicul online și ce fel de conținut online este cel mai eficient (de exemplu, difuzare în direct sau oferirea conținutului la solicitare, sau ambele concomitent; dacă conținutul live trebuie să fie disponibil online sau dacă anumite producții vor fi accesibile doar în sală; folosirea doar a platformelor video de stream sau și a unor interactive precum *Zoom* sau *Mozilla Hubs* și așa mai departe).
- Cel mai frecvent motiv pentru care teatrele și companiile de teatru revin la prezența fizică a spectatorilor în săli este cel financiar. Producțiile digitale deocamdată nu par să obțină profit în mod garantat. În același timp, finanțarea pentru inițierea acestora este fragmentară și neregulată. Producțiile digitale recente au fost, de obicei, finanțate printr-un amestec de fonduri de recuperare a culturii, finanțare de bază reprofilată pe online și aplicații de succes la scheme individuale de finanțare. Ca urmare a absenței unei finanțări stabile pentru dezvoltarea digitală, teatrele nu au adesea o motivație economică pentru a-și oferi producția online și pentru a investi în consolidarea capacităților digitale. Desigur, unele companii mari, inclusiv *National Theatre*, par să fi dezvoltat modele durabile pentru teatrul digital. Acest lucru doar subliniază, că majoritatea teatrelor și companiilor de teatru care continuă activitatea digitală sunt entități mari, ceea ce oferă o dovadă suplimentară a decalajului digital între organizațiile mari, bine dotate cu resurse, și cele mici și mijlocii.

De altă parte a ecranului, schimbarea mediului de existență a teatrului a necesitat o reconsiderare a ideilor de lungă durată despre ceea ce înseamnă a fi membru al auditoriului de teatru: cum s-a schimbat accesul la teatru? Care este eticheta de urmat? Cum s-au schimbat ideile de spațiu privat și intimitate? În spațiul teatral clasic, eticheta prescria așteptări comportamentale adesea excluzive: trebuia să fii liniștit, imobil și concentrat. Dacă nu, trebuia să pleci. În propria casă, astfel de reguli sunt eliminate. Spectatorul poate să mănânce, să bea, să vorbească la telefon sau să-și împărtășească impresiile sincron cu acțiunea desfășurată de artiști – prin instrumente ca *tweeting*-ul live, care este deja o practică încetățenită în Occident. Modul în care membrii publicului se pot conecta între ei în absența unui spațiu fizic comun înseamnă că site-urile virtuale de conversație, cum ar fi *Twitter* și secțiunea de comentarii pe *YouTube*, devin o parte vitală a teatrului online.

### Concluzii

- Adaptarea teatrului la condițiile impuse de lockdown cuprinde diverse ipostaze, mergând de la proiecții digitale scumpe și tehnicizate ale spectacolelor deja existente până la piese de teatru de „răspuns rapid” realizate în formă de apeluri video dramatizate, drame sonore, piese de teatru interactive pe *Zoom* și one-man show-uri despre viața în izolare.
- Problema comună a teatrului digital și a *zoom-spectacolelor* este că, în efortul de documentare elocventă a anxietății pandemice, chiar și atunci când sunt jucate excepțional, multe dintre ele nu încetează să fie atât de mult un simulacru al vieții reale, încât să minimizeze componenta de artă. Dar există excepții importante, de multe ori având valoarea adăugată a activismului politic sau a componentei educaționale.
- După ridicarea restricțiilor, s-a produs o revenire la spectacolele în persoană aproape la fel de bruscă și drastică, precum a fost trecerea inițială către digital.
- În condițiile revenirii la spectacolele în persoană o provocare majoră este păstrarea și valorificarea potențialului „democratic” și interracial al teatrului digital.



**Referințe bibliografice**

1. *From Life to Digital. Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution* [online]. Oct. 2016 [accesat 2.02.2021]. Disponibil: [https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/From\\_Live\\_to\\_Digital\\_OCT2016.pdf](https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/From_Live_to_Digital_OCT2016.pdf).
2. FOSTER, A. National Theatre's One Man, Two Guvnors hits 2m+ views on Youtube. In: *IBC* [online]. 2020, 6 apr. [accesat 19.11.2020]. Disponibil: <https://www.ibt.org/trends/national-theatres-one-man-two-guvnors-hits-2m-views-on-youtube/5686.article>.
3. *Understanding the impact of event cinema: an evidence review for Arts Council England and British Film Institute: Final report* [online]. Newcastle upon Tyne, 2015 [accesat 3.03.2020]. Disponibil: [https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Understanding\\_the\\_impact\\_of\\_event\\_cinema.pdf](https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Understanding_the_impact_of_event_cinema.pdf).
4. OLEKSINSKI, J. „Hamilton” review: Film musical reveals heart of Broadway on Disney+. In: *Nev York post* [online]. 2020, 30 jun. [accesat 2.02.2021]. Disponibil: <https://nypost.com/2020/06/30/hamilton-review-musical-loses-edge-but-reveals-tenderness/>.
5. AKBAR, A. The next act: how the pandemic is shaping online theatre's future. In: *The Guardian* [online]. 2020, 21 sept. [accesat 30.09.2021]. Disponibil: <https://www.theguardian.com/stage/2020/sep/21/future-of-live-theatre-online-drama-coronavirus-lockdown>.
6. BAKARE, L. „Creative activism” inspired by George Floyd at forefront of London arts festival. In: *The Guardian* [online]. 2020, 15 jul. [accesat 15.08.2020]. Disponibil: <https://www.theguardian.com/stage/2020/jul/15/creative-activism-inspired-by-george-floyd-death-stars-in-london-arts-festival>.
7. Театр начинается с клика. Как «Белорусский свободный театр» остается со зрителями во время пандемии? В: *Белсат* [online]. 2020, 21 июня [accesat 16.08.2020]. Disponibil: <https://belsat.eu/ru/news/teatr-nachinaetsya-s-klika-kak-belorusskij-svobodnyj-teatr-ostaetsya-so-zritelyami-vo-vremya-pandemii/>.
8. РАСПОПОВА, О. Киберспектакли, Zoom-пьесы, веб-постановки: как театр переходит в онлайн. В: *РИА Новости* [online]. 2020, 13 мая [accesat 15.04.2021]. Disponibil: <https://ria.ru/20200513/1571122444.html>.
9. SHERWOOD, H. 50% of UK theatres streaming shows online during Covid revert to in-person only. In: *The Guardian* [online]. 2021, 10 oct. [accesat 2.11.2021]. Disponibil: <https://www.theguardian.com/stage/2021/oct/10/50-of-uk-theatres-streaming-shows-online-during-covid-revert-to-in-person-only>.

## ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВКИ КОРПУСА И НОГ У СТУДЕНТОВ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ

### TRĂSĂTURI SPECIFICE ALE POZIȚIONĂRII CORPULUI ȘI PICIOARELOR STUDENȚILOR LA ETAPA ÎNȚIALĂ DE PREDARE A DANSULUI CLASIC

### SPECIFICS OF POSITIONING THE BODY AND LEGS OF STUDENTS AT THE INITIAL STAGE OF TEACHING CLASSICAL DANCE

**TATIANA CASIAN<sup>1</sup>,**

doctorandă, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.8:37

*В статье рассматривается одна из основных проблем педагогики классического танца – постановка корпуса и ног студентов без среднего профессионального хореографического образования, обучающихся в высшем учебном заведении по специальности хореограф. Автор приводит данные из литературных источников, а также наблюдения, накопленные на основе собственного опыта преподавания азов классического танца.*

**Ключевые слова:** хореограф, постановка корпуса, постановка ног, методические пособия

1 E-mail: tati2711@mail.ru

*Articolul pune în discuție una dintre principalele probleme ale predării dansului clasic – poziționarea corpului și a picioarelor studenților care nu posedă cunoștințe coregrafice medii de specialitate, dar care studiază disciplina coregrafie într-o instituție de învățământ superior. Autorul aduce exemple din surse literare, dar și din propria experiență, pe baza observațiilor acumulate în procesul de predare a dansului clasic.*

**Cuvinte-cheie:** coregraf, poziționarea corpului, poziționarea picioarelor, ajutor metodologic

*The article deals with one of the main problems of classical dance pedagogy – the positioning of the body and legs of students without secondary professional choreographic education, studying choreography at a higher educational institution to become choreographers by profession. The author provides data from literary sources, as well as observations accumulated on the basis of her own experience in teaching the basics of classical dance.*

**Keywords:** choreographer, body positioning, legs setting, methodological manuals

## Введение

«Привычка держать корпус подтянутым становится исполнительским навыком, одним из условий творческой дисциплины в танце. Правильная постановка корпуса обеспечивает не только устойчивость, она облегчает развитие выворотности ног, гибкости и выразительности корпуса, необходимых в классическом танце» [1 с. 17].

Пришедшие на учебу студенты без специальной хореографической подготовки, как правило, имеют очень поверхностное представление о классическом танце, либо не знакомы с ним вовсе. Танцевальный опыт у них, безусловно, имеется, но его недостаточно для того, чтобы сразу исполнять какие-то, даже элементарные классические вариации. Поэтому, как для детей в профессиональных учебных заведениях, так и для студентов, обучение начинается с самых азов, с постановки корпуса.

И вот уже здесь педагог сталкивается с определенными трудностями. Чаще всего, пришедших из различных танцевальных коллективов студентов, приходится переучивать. Как правило, в непрофессиональных коллективах не уделяется особого внимания постановке корпуса. И напрасно, так как в любом танцевальном жанре нужна правильная постановка корпуса. Наиболее частой ошибкой является прогиб в пояснице. Исправить это необходимо, так как этот прогиб сразу влияет на работу паха и всей спины. Помимо этого, приходится сталкиваться и с соединенными лопатками, и вытянутой вперед шеей, и с не опущенными плечами. Эти ошибки, чаще всего приобретенные, возникшие от неправильной работы. Научить правильно держать корпус и уметь управлять им в работе является задачей именно педагога классического танца, так как классический танец – это основа для других самых различных танцевальных направлений.

## Постановка корпуса и ног

Итак, обучение начинается с постановки корпуса у станка. Сначала студенты становятся лицом к станку, держась за него двумя руками. Такая постановка обеспечит не только устойчивость, но и поможет более успешному развитию выворотности ног. Следует объяснить, на каком расстоянии от станка студент должен стоять. Стоять у станка нужно на расстоянии слегка присогнутых в локтях рук от него. Кисти рук должны лежать на станке перед собой на расстоянии ширины плеч. Пять пальцев, соединенные вместе, без напряжения прикасаются к палке, не цепляясь за нее. Запястья свободно опущены. Локти слегка присогнуты. Плечи свободно раскрыты и опущены вниз и ни в коем случае не зажаты лопатками назад. Подлопаточные мышцы в тонусе. Поясница подтянута вверх силой ягодичных мышц, низ живота втянут. Весь корпус, кроме свободно открытых и опущенных плеч, стремится вверх. Пах не зажат, а освобожден для раскрытия выворотности ног.

Подготовив правильное положение всей фигуры, можно приступить к постановке ног в позициях, принятых в классическом танце.

Основой движения ног в классическом танце является выворотность.

«Цель выворотности – освободить движение ноги в тазобедренном суставе. В нормальном положении движения ноги весьма ограничены его строением» [2 с. 27].

Таким образом, выворотное положение ног помогает обрести большую возможность свободного движения ног, и это дает намного большую выразительность танца. Кроме того, выворотное положение ног необходимо и для устойчивого стабильного положения в опорной ноге, когда необходимо ее закрепить. Чтобы опорную ногу можно было зафиксировать в выворотном положении, нужна активная работа мышц ягодиц и верха бедра, что, впоследствии, даст хороший апломб. Если у ребенка отсутствие выворотности или ее недостаточность делает невозможным его обучение классическому танцу в профессиональном учебном заведении, то, для студента, изучающего классический танец, наряду с другими танцевальными жанрами, это не является серьезной помехой, но все равно задачей педагога является добиться максимально правильной постановки ног.

Выворотное положение ног, принятое в классическом танце – это специально выработанное их положение, с бедрами и голеньями развернутыми наружу, в результате чего стопы также выворачиваются наружу пятками вперед и тем самым могут образовать прямую линию. Это послужило основой для создания основных позиций ног классического танца.

«Эти пять исходных положений ног общеизвестны. Их пять, потому что при всем желании вы не найдете шестого положения для выворотных ног, из которого было бы удобно и легко двигаться дальше» [3 с. 21].

Встав лицом к стенке и держась за него двумя руками, приступаем к изучению позиций ног, принятых в классическом танце. Важно учитывать, что роль суставов ноги в осуществлении опорной функции и поддержании равновесия тела очень велика с точки зрения физиологии и анатомии человека. Коленные суставы при стоянии удерживают тяжесть тела. В это время они разогнуты. Поэтому, бедро и голень образуют мощную вертикальную колонну, на которую приходится тяжесть тела. Голеностопные суставы передают тяжесть тела на стопу.

Приступаем к изучению первой позиции. Стопы прикасаются друг к другу выворотными пятками, носки развернуты в стороны таким образом, чтобы образовать на полу двумя стопами прямую линию. Верх ног от свободно раскрытого паха предельно развернут, колени вытянуты. Особое внимание надо уделить подтянутости мышц бедер над коленями. Они должны быть максимально подтянуты наверх, а не нависать над коленями. Центр тяжести тела в положении первой позиции должен быть равномерно распределен на две ноги. Обе стопы плотно прижаты к полу. Все пять пальцев свободно расправлены, а не скрючены от напряжения. Упор в стопе к мизинцу, без завала на большой палец с приподнятым сводом стопы от пола.

Во второй позиции сохраняется та же линия ног, что и в первой, но только ноги находятся на расстоянии собственной стопы друг от друга. Стопы также прижаты к полу с упором на мизинец. Корпус также равномерно распределен на две ноги и сильно подтянут наверх. Ось центра тяжести приходится между двух пяток.

Далее можно переходить к укреплению первой и второй позиции при помощи *demi-plié*. Затем происходит знакомство с третьей и пятой позицией.

Третья позиция в классическом танце в чистом виде не используется, а изучается только для того, чтобы потом перейти к более трудной пятой позиции. Стопы третьей позиции в уже известном выворотном положении закрывают друг друга наполовину. Изучается позиция с двух ног. Сначала правая стоит спереди, затем – левая. Пятки очень плотно примыкают одна к другой. В этом положении существует еще большая опасность завала стоп на большой палец. Необходимо следить строго за правильным положением стоп и обращать внимание на предельно развернутый верх ног. Центр тяжести находится между двух пяток. Хоть третья по-

зиция и не используемая в классическом танце, а лишь подготовка к пятой, со студентами иногда следует задержаться на ней подольше. В связи с тем, что взрослым людям гораздо сложнее, чем детям, выстроить идеальную пятую позицию и работать в ней, в некоторых случаях стоит немного больше времени отводить на работу в третьей позиции. После изучения третьей позиции, приступаем к изучению пятой, так как четвертая позиция, как наиболее трудная, изучается последней.

Стоя в третьей позиции, задвигаем глубже впереди стоящую ногу таким образом, чтобы пятка впереди стоящей ноги плотно соприкоснулась с носком ноги, стоящей сзади. Носок же впереди стоящей ноги должен сомкнуться с пяткой ноги, стоящей сзади. Таким образом, мы получили пятую позицию ног. Стопы плотно закрывают одна другую, стоят параллельно, выворотом, с носками, развернутыми точно в сторону, без завала на большой палец. Верх ног развернут до полной выворотности паха, усиленной работой ягодичных мышц, поясницы и низа живота. Колени вытянуты. Особое внимание следует уделить ровности плеч и бедер, так как существует опасность смещения бедра впереди стоящей ноги вперед, если нет достаточной подтянутости корпуса. Вес тела точно распределен на две ноги, центр тяжести приходится посередине стоп. Позиции ног осваиваются так же, как исходное и конечное положение *battement tendu* и других простейших движений экзерсиса у станка [4 с. 104].

Затем переходим к изучению четвертой позиции, которая как говорилось ранее, изучается последней, поскольку является наиболее трудной.

Стопы в этой позиции также должны стоять предельно выворотом, строго параллельно друг другу. Носок одной ноги находится напротив пятки другой ноги. И соответственно наоборот, как в пятой позиции. Но разница в том, что они находятся друг от друга приблизительно на расстоянии размера собственной стопы. В этом положении еще более трудно добиться положения стоп без завала на большой палец. Голени и верх обеих ног развернуты наружу, колени вытянуты. Очень трудно, но необходимо сохранить ровности плеч и бедер. Корпус должен быть равномерно распределен на две ноги. Ягодичные мышцы, поясница, низ живота подтянуты. Свободно раскрыты и опущены плечи, которые должны сохранять параллельную ровность с бедрами. Центр тяжести приходится на середину между двух стоп.

Все правила выполнения позиций не только во время их разучивания, но и на всем протяжении курса обучения должны соблюдаться безукоризненно. Малейшая неточность в их исполнении приведет не только к утрате выворотности и четкости движения ног, но и всей фигуры ученика.

### **Заключение**

Позиции классического танца учат правильно стоять на двух ногах. Вместе с тем, многие упражнения исполняются на одной ноге. Нога, свободная от опоры, в это время двигается или фиксирует какое-либо положение по строго определенным правилам. Все это определяет элементарную основу движений ног, принятую школой классического танца, и осваивается при помощи специальных упражнений.

Правильная работа корпуса, ног и стоп поможет студентам в дальнейшем облагородить и придать красочность движениям самых разных танцевальных направлений, а также избежать различных физических травм.

### **Библиографические ссылки**

1. БАЗАРОВА, Н., МЕЙ, В. *Азбука классического танца*. Ленинград: Искусство, 1983.
2. БЛОК, Л.Д. *Классический танец; История и современность*. Москва: Искусство, 1987.
3. ВАГАНОВА, А.Я. *Основы классического танца*. Санкт-Петербург: Лань, 2000. ISBN 5-8114-0223-6.
4. ТАРАСОВ, Н.И. *Классический танец; Школа мужского исполнительства*. Москва: Искусство, 1971.

## ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI POEZIA: INTERFERENȚA LIMBAJELOR

## CINEMATOGRAPHIC ART AND POETRY: INTERFERENCE OF LANGUAGES

OLGA LUCOVNICOVA<sup>1</sup>,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 791.31:82

791(478)

Acest studiu explorează relația dintre film și literatură. Pornind de la problematica definirii poeticului și filmului poetic, articolul analizează specificul cinematografeiei naționale din Republica Moldova. Autorul încearcă să definească filmul poetic moldovenesc prin intermediul analizei comparative a lucrărilor celor mai proeminenți istorici, critici și cercetători în domeniul filmului moldovenesc de ficțiune și non-ficțiune – Ana-Maria Plămădeală și Dumitru Olărescu. Această analiză științifică comparativă scoate în evidență trăsăturile cinematografeiei naționale și identifică motivele principale ale acesteia.

**Cuvinte-cheie:** arta cinematografică, poezie, interferență, valorificarea artelor, filmul poetic moldovenesc

This study explores the relationship between film and literature. Starting from the issue of defining the poetic and the poetic film, the study analyzes the specifics of the national cinema from the Republic of Moldova. The author tries to define the Moldovan poetic film through the comparative analysis of the works of the most prominent historians, critics and researchers in the field of Moldovan fiction and non-fiction cinema – Ana Maria Plămădeală and Dumitru Olărescu. This comparative scientific analysis highlights the features of national cinema and identifies its main motives.

**Keywords:** cinematographic art, poetry, interference, capitalization of arts, Moldovan poetic film

### Introducere

La început, arta cinematografică a fost o extensie a fotografiei, apoi o extensie a spectacolului de magie a lui Georges Méliès, însă, odată cu dezvoltarea limbajului cinematografic, filmul tot mai mult se intersectează cu literatura, în special, cu poezia. Conceptele de „film poetic” și „poem de film” au fost folosite de mulți filmologi, însă fiecare dintre ei și-a aplicat propria sa viziune asupra poeticului în film, fără ca să ia în considerare perspectivele altor cercetători sau regizori.

### Definiția poeticului

Există o serie de probleme aferente definirii filmului poetic. Prima dificultate terminologică rezultă din nenumăratele definiții, câteodată, contradictorii ale „poeziei”.

*Dicționarul explicativ Oxford* definește *poezia* ca o formă de artă în care limba este folosită pentru calitățile sale estetice și evocative, cum ar fi fonetica, simbolismul sonor și măsura metrică, pentru a evoca semnificații în plus față de sensul prozaic [1 p. 45]. Totodată, *Dicționarul explicativ al limbii române* definește *poezia* ca „modalitate a literaturii care exprimă mesajul artistic cu ajutorul imaginilor expresive, al unui limbaj concentrat, al afectivității, al rimei, al ritmului” [2]. Termenul provine de la cuvântul grecesc *poesis* (ποίησις), care definește „activitatea în care o persoană aduce la ființă ceva care nu exista înainte” [3 p. 115]. În cea mai timpurie vreodată încercare de a defini poezia, *Aristotel* face o paralelă dintre poezie și istorie. El sugerează că poezia pare să fi izvorât din două premise, fiecare dintre ele aflându-se adânc în natura noastră – prima premisă ține de instinctul de imitație, care este implantat în om încă din copilărie, iar a doua premisă ține de instinctul natural pentru „armonie” și ritm [1 pp. 25-30]. Definiția lui *Aristotel* a dominat sute de ani, totuși, „imitația” a cedat locul „expresiei personale” în perioada poeziei romantice. *Samuel Taylor Coleridge*, poet, filozof și critic literar englez, sugerează că poetul este acela care investește în activitatea sa întregul său suflet, cu subordo-

1 E-mail: looktvc@gmail.com

narea facultăților lui unul față de celălalt în funcție de valoarea și demnitatea lor relativă [5]. Astfel, pentru poeții romantici poezia a fost, în primul rând, o mișcare spre lumea lor interioară, și nu spre cea exterioară.

În toate tentativele de definire a poeziei există un lucru neschimbabil: importanța individului, a autorului ca sursă motrice a creației. Acest fapt motivează criticii și autorii de artă să aplice poezia unui spațiu non-literar pentru definirea altor genuri de artă. De exemplu, compozitorul maghiar *Franz Liszt* a folosit noțiunea de „*poem simfonic*” (*Symphonische Dichtung*) pentru a-și descrie opera, adică cu cincizeci de ani înainte ca frații Lumière să filmeze sosirea trenului în gară [6 p. 13]. Compozitorii romantici motivează acronimul „poem” în denumirea creațiilor sale prin folosirea caracterului dramaturgic al simfoniilor, unele lucrări fiind bazate chiar pe poezii deja scrise [6 pp. 28-30]. În așa mod, termenul „*poetic*” nu este utilizat în mod transcendent, expresionist, abstract, ci mai mult în modul *aristotelian* de „imitație a lumii”.

### Cercetările în domeniul filmului poetic moldovenesc

Principala contribuție la analiza „*poeticului*” în cinematografia din Republica Moldova a fost adusă de filmologii *Dumitru Olărescu* și *Ana-Maria Plămădeală*. În lucrările sale ei nu analizează doar trăsăturile distincte ale filmului național, dar studiază și originile acestuia. Ambii autori afirmă că spiritul poetic al filmului autohton este declanșat de viziunea metaforică asupra realității caracteristică culturii românești. În cartea sa *Mitul și filmul*, Ana-Maria Plămădeală susține că arta cinematografică este „*exponentul spiritualității naționale*” [7 pp. 7-10]. Criticul consideră că filmul de ficțiune basarabean reprezintă chintesența ideilor, simbolurilor și arhetipurilor pastorale înrădăcinate în spiritul românesc [7 pp. 34-129]. De asemenea, în lucrarea *Filmul. Valențele poeticului* Dumitru Olărescu remarcă natura poetică a cinematografului naționale [8 pp. 20-80]. Mai mult ca atât, autorul susține că filmul poetic moldovenesc se deosebește de concepțiile „*poeticului*” din alte țări, declarând că „*filmul moldovenesc de non-ficțiune ia naștere în cu totul alte circumstanțe și spații și are ca obiect de inspirație și studiu alte realități*” [8 p. 28]. *Dumitru Olărescu* afirmă că unul din factorii cei mai importanți care au contribuit la dezvoltarea și înființarea cinematografului naționale a fost venirea în anii '60 a unei întregi pleiade de scriitori în industria filmului [8 p. 12]. Acest fapt a contribuit la pătrunderea valențelor poetice în cinematografia națională, determinând direcția de dezvoltare a limbajului cinematic din Republica Moldova pentru următoarele decenii.

Totuși, nu fiecare film produs în Moldova corespunde acestor criterii. Istoria cinematografului naționale a cunoscut multe perturbări și încercări. În lucrarea *Arta cinematografică din Republica Moldova*, Ana-Maria Plămădeală susține că regimul comunist a încercat să construiască un instrument ideologic propagandistic de masă în baza filmului moldovenesc, la fel ca și din celelalte cinematografii naționale din Uniunea Sovietică [9 pp. 15-40]. Totodată, regizorii Emil Loteanu, Mihail Kalik, Valeriu Gagiu, Vasile Pascaru și alții au reușit să iasă din clișeele ideologice datorită naturii poetice și viziunilor metaforice asupra lumii.

Pornind de la concepția scriitorilor români vizavi de cea de-a șaptea artă, *Dumitru Olărescu* expune etapele de formare și cristalizare ale filmului poetic de non-ficțiune de la simple constatări documentare spre un limbaj cinematic poetic [8 pp. 17-83]. Filmul este cea mai apropiată rudă a realității, întrucât surprinde și reproduce realitatea instantaneu. *Dumitru Olărescu* afirmă că „*imagi-nile filmice sunt concrete, dar corelația dintre ele face ca realitatea materială să capete valoare figurativă*” [8 p. 25]. Totodată, apelând la studiile și scrierile despre film și poezie ale teoreticienilor și criticilor literari – filmologi și cinești, autorul ajunge la un adevăr axiomatic și paradoxal: realitatea este cel mai puternic remediu al poeziei, iar poezia este cel mai înalt grad de expresivitate a artei. Astfel, cinematografia este, a priori, un limbaj poetic în esența sa.

În *Arta cinematografică din Republica Moldova*, filmologii Ana-Maria Plămădeală, Dumitru Olărescu și Violeta Tîpa au reușit să creeze o antologie complexă a cinematografului naționale și plasarea

acesteia în spațiul istoric socio-cultural, iar în monografia *Mitul și filmul*, Ana-Maria Plămădeală încearcă să surprindă „structura spirituală a filmului național” [7 p. 35]. Autorul susține că „pastoralitatea este o supra-viziune a poporului român”, iar chintesența ideilor, simbolurilor și arhetipurilor mitului pastoral se regăsesc în cele mai valoroase opere cinematografice din Moldova, cum ar fi: *Poienile roșii* (1966) și *Lăutarii* (1961) de Emil Loteanu, *Gustul pâinii* (1966) de Valeriu Găgiu, *Ultima lună de toamnă* (1965) de Vadim Derbeniov, *Când se duc cocorii* (1964) și *Se caută un paznic* (1967) de Gheorghe Vodă [7 pp. 34-87]. În *Filmul. Valențele poetului* Dumitru Olărescu merge și mai departe, creând un veritabil „dicționar” al filmului poetic moldovenesc de non-ficțiune, prin adunarea și descrierea motivelor, simbolurilor și metaforelor din lucrările cineaștilor autohtoni. Autorul observă utilizarea repetitivă și simbolică a mai multor motive arhetipice în operele cinematografice moldovenești. Astfel, filmologul afirmă: „Actul Înălțării Fântânii se desprinde din mitul Creației care, având o arie largă de extindere, face ca motivele sale mito-poetice să cuprindă și să influențeze emotiv mai multe filme de non-ficțiune lansate de cineaștii noștri: „De sărbători” și „Dansuri de toamnă” (regizor Vlad Ioviță), „Ecoul văii fierbinți” și „Eugeniu Doga” (regizor Emil Loteanu), „Alexandru Plămădeală” și „Neam de pietrari” (regizor Anatol Codru), „Neobositele mâinile tale”, „Meșterul anonim”, „Goblen” și „Ștefan cel Mare” (regizor Vlad Druc), „Mihai Grecu. Dincolo de culoare” și „Confesiune” (regizor Mircea Chistruga), „Vlad Ioviță” și „Balada lemnului” (regizor Iacob Burghiu)” [8 p. 47].

Printre alte motive studiate de criticul de film sunt *moartea creatoare și sacrificiul*, abordate de regizorii Vlad Druc, Ion Mija, Vlad Ioviță, Mircea Chistruga și Gheorghe Vodă [8 pp. 51-62]. Mai mult ca atât, în lucrarea sa Dumitru Olărescu studiază valențele celui mai important motiv *arhitectonic* din cultura română – *casa părintească*. Acest motiv fundamental, care se întâlnește în filmele „Duminica sufletului” (regizor Dumitru Fusu), „Casa noastră” (regizor Ion Mija), „Tata”, „Cheamă-i, Doamne, înapoi” (regizor Vlad Druc) și „Crescuți, porniți și așteptați” (regizor Roland Vieru), reprezintă „realitatea materială și spirituală”, „centrul lumii”, „imaginea universului” și „copilăria” [8 pp. 64-67].

### Concluzii

Intenționând a face o analiză a lucrărilor despre filmul poetic, am constatat că poeticul în cinematografie nu reprezintă o incluziune directă a literaturii în film, ci o aplicare a preocupărilor poetice asupra filmului. Totodată, însușirile „poeticului” au evoluat împreună cu arta, cultura și civilizația umană, transformându-se de la o imitație a lumii într-o călătorie spre lumea interioară și expresia superioară a vieții. Mai mult ca atât, poezia a evoluat într-o definiție a artei în sine, fiind aplicată, la început, în domeniul muzical, iar apoi și în cel cinematografic. Abordarea metaforică a realității de către cineaști a înălțat noul mediu de expresie la rangul de artă și a generat apariția mai multor cercetări, scrieri și monografii.

În baza analizei comparative a lucrărilor filmologilor din Republica Moldova, am constatat că filmul moldovenesc era predispus să devină poetic, iar cele mai valoroase opere cinematografice naționale se caracterizează prin abordarea poetică a lumii. Moștenirea cinematografică națională cuprinde motivele creației, sacrificiului, mitului pastoral și casei părintești, care capătă sensuri metaforice noi în lucrările regizorilor autohtoni. Astfel, în filmul poetic moldovenesc realitatea materială devine un instrument vizual pentru reflectarea valorilor naționale spirituale.

### Referințe bibliografice

1. BALDICK, C. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 3 ed. Oxford: Oxford University Press, 2008. ISBN 978-01992-082-7-2.
2. *Dicționar explicativ al limbii române*. Ed. a 2-a. București: Univers Enciclopedic Gold, 2009. ISBN 978-60692-159-7-5.
3. POLKINGHORNE, D. *Practice and the Human Sciences: The Case for a Judgment-Based Practice of Care*. New York: SUNY Press, 2004. ISBN 978-0791-462-00-3.
4. ARISTOTEL. *On the Art of Poetry*. Transl.: I. BYWATER. Oxford: Oxford University Press, 1920.
5. COLERIDGE, S.-T. *Biographia Literaria*. Chap. I. [online]. [accesat 28 dec. 2020]. Disponibil: <https://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>.

6. CORMAC, J. *Liszt and the Symphonic Poem*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. ISBN 9781316850374.
7. PLĂMĂDEALĂ, A.-M. *Mitul și filmul*. Chișinău: Epigraf, 2001. ISBN 9975903290.
8. OLĂRESCU, D. *Filmul: Valențele poeticului*. Chișinău: Epigraf, 2001. ISBN 9975-903-13-4.
9. PLĂMĂDEALĂ, A.-M. Filmul de ficțiune. In: PLĂMĂDEALĂ, A.-M., OLĂRESCU, D., TIPA, V. *Arta cinematografică din Republica Moldova*. Chișinău: Grafema Libris, 2014, pp. 15–286. ISBN 978-9975-52-174-1.

## ÎN CĂUTAREA PROPRIEI IDENTITĂȚII – MINI-STUDIU PE TEXT

### SEARCHING FOR ONE'S IDENTITY – A MINI-TEXT ANALYSIS

ADA-MARIA ICHIM<sup>1</sup>,

doctorandă,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași

CZU 821.135.1(478).09

159.923.2

316.66

*În 2020, în cadrul unei rezidențe de scriere dramatică, au fost produse patru texte, scrise de către patru tineri autori din Republica Moldova. Aceste texte ne dezvăluie tot atâtea tipuri de explorări identitare, care pot fi privite atât sociologic cât și psihologic: drumul către maturizare al unei tinere femei, zbaterea unei femei-artist pentru a-și găsi locul în familie, dar și în societate; trecutul recent dificil și greu de asimilat; tranziția într-o lume fantastică atunci când realitatea lasă de dorit.*

**Cuvinte-cheie:** rezidență de scriere dramatică, identitate, dualitate, criză, Transnistria

*In 2020, in a dramatic writing residency were produced four texts, written by four young authors from Moldova. These texts reveal as many types of identity explorations that can be viewed both sociologically and psychologically: the road to maturity of a young woman; the struggle of a female artist to find her own place within the family and society; the difficult and hard to assimilate recent past; the flight into a fantasy world when reality leaves much to be desired.*

**Keywords:** drama residency, identity, duality, crisis, Transnistria

#### Introducere

Acest articol propune câteva observații legate de perspectiva identitară, pe marginea a patru texte dramaturgice, foarte diferite din punct de vedere stilistic, dar simptomatice pentru o generație întreagă. Definiția conceptului de „identitate” poate fi încadrată în diferite contexte: psihologic, sociologic, antropologic etc. În sens psihologic, identitatea depinde în mod direct de o multitudine de elemente, precum imaginea de sine (modelul mental al unei persoane despre ea însăși), stima de sine și individualitatea. În sens sociologic, termenul „identitate” corelează cu anumite comportamente și cu rolul social. Formarea unei identități proprii se realizează în urma procesului de învățare a rolurilor sociale prin intermediul experiențelor personale – în urma interacțiunii cu ceilalți membri ai societății, individul stabilește sensul identității sale, sens recunoscut și acceptat de ceilalți.

Prin această analiză a unor texte, produse într-un atelier de scriere dramatică, nu căutăm definirea identității autorilor, ci recunoașterea simptomelor ce definesc o criză identitară a unei generații, poate chiar a unei țări. Probabil, patru texte, scrise cu intenția punerii în scenă, nu reprezintă o generalizare sau un studiu în sine, dar autoreflexivitatea acestor texte și contextul în care au fost scrise – o rezidență de o lună în orașul Râbnita din Transnistria – relevă un univers de probleme identitare care își caută rezolvarea. Astfel, în interiorul textelor și al demersului auctorial putem identifica modalitatea în care

<sup>1</sup> E-mail: apa\_mi@yahoo.co.uk



sinele prezent în aceste structuri dramatice reprezintă un simptom al unei stări, al unui moment, al unei crize.

### O rezidență de scriere dramatică – prilej de întrebări identitare

Istoria culturală recentă a capitalei Chișinău consemnează un număr de încercări de creare, promovare și recunoaștere a dramaturgiei contemporane și este, adesea, foarte promptă în a recepta vibrațiile societății. Atelierul de dramaturgie de la Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Atelierul de dramaturgie de la Biblioteca „Ștefan cel Mare”, Centrul de Dramaturgie Contemporană, cele cinci ateliere de scriere dramatică organizate de Școala de dramaturgie contemporană sub egida AZART, textele contemporane montate la Teatrul „Spălătorie” sau la teatrul documentar construit, folosind metoda *verbatim*, devenite spectacole la Teatrul „Colisseum”, sunt doar câteva din centrele unde se scriu, se citește sau se joacă dramaturgie puternic ancorată în prezent în Republicii Moldova. Toate acestea ne relevă un tablou dinamic și efervescent din care face parte și rezidența propusă de Centrul pentru proiecte culturale AZART la Râbnița.

În decembrie 2019, rezidența a lansat un apel, adresat atât celor care scriau în limba română cât și celor care scriau în limba rusă, prin care se recunoștea existența unei culturi duale. Alegerea locației rezidenței – orașul Râbnița de pe malul estic al Nistrului, în Transnistria – a fost un alt semn al acceptării unei identități duale, la aproape 30 de ani de la tragicul război transnistrean (Figura 1). Rezidența însemna, de fapt, desprinderea pentru o lună de oraș, de locul în care ești în siguranță, în care aparții unor automatisme firești, pentru a intra într-un spațiu nou, necunoscut, într-o zonă de izolare, nu fizică, ci mentală, care să dea participanților posibilitatea de a descoperi particularitățile/poveștile specifice regiunii, dar și de a se descoperi ca autori dramatici și/sau ca oameni. Dar mai era și o afirmație, o dorință de a ieși din zona de siguranță, de a demonstra că războiul și conflictul au rămas în urmă.



Figura 1. Râbnița de la fereastră, foto: Ada-Maria Ichim

La finalul acestui parcurs, au rezultat patru texte, diferite din punct de vedere stilistic și estetic, dar cu elemente comune: căutări identitare, care reflectă un proces de maturizare sau necesitatea de a lămuri o istorie recentă confuză, duală, chiar violentă. Întrebările pe care le ridică propunerile celor patru autori sunt încărcate de un sentiment de deșănțare, de disoluție, de căutare a unor repere. Apartenența de mai multe spații lingvistice – rus, român chiar și englez – este și ea o dimensiune importantă pentru autori. Textele nu au un discurs retoric, nu își propun să ofere răspunsuri sau concluzii definitive, ci să evoce, prin estetici foarte diferite, o situație/o stare personală, simptomatică la nivel de generație.

În cadrul rezidenței, cei patru autori au avut parte de mentorat din partea Innei Cebotari, actriță și dramaturg. Una dintre piesele sale, „ENTUZIAȘTII”, scrisă tot în timpul unei rezidențe, la REACTOR, Cluj, plonjează direct, prin însăși limbajul folosit, în intimitatea unei familii din Chișinău și ne așează la masa reunită festiv, cu prilejul vizitei temporare a fiicei emigrate în America, privind cu luciditate și, pe alocuri, cu umor către realitățile dure din trecut, prezent și viitor. La aceasta s-a adăugat experiența Innei Cebotari căpătată la Moscova și contactul direct cu Noua Dramă Rusă. Textele au fost discutate cu ea și cu dramaturgul Mihail Durnenkov, reprezentant al dramaturgiei contemporane ruse, care a încurajat găsirea unor forme libere, diverse și cât mai personale pentru textele tinerilor autori.

Oksana Buga ne oferă o dimensiune intimă, un parcurs de maturizare petrecut în răstimpul unei zile, o zi a reflexiei care stă sub semnul pierderii tatălui. „RUTA NR. 5” este un text puternic auto-referențial, în cheie realistă, deși are inserții de vis. Este un text dramatic, scris în dialoguri. Scurtul parcurs al personajului transformă o zi de acută tristețe într-o schimbare interioară semnificativă, echivalând parcursul exterior cu cel al descoperirii interioare. Concis și pătrunzător, textul confesiv ne relevă prin precise sincopate temporale un parcurs clar definit al găsirii de sine. O întâlnire aleatorie este prilej de repunere în ecuație a propriei existențe, a sinelui, a propriilor valori. Ziua este dominată de un vis premonitoriu care deschide și închide drumul, prilejuind o intrare în psihe. Chiar și visul devine punct de reper în acest riguros drum al personajului principal, pentru care reportofonul devine mijloc și scop al oglinzirii realității.

În text, putem identifica cele două direcții ale analizei identitare: una, care ține de definirea Eului, cea a maturizării, a despărțirii de părinți, a găsirii unei variante adulte a sinelui în raport cu recunoașterea limitei vieții – moartea; cea de-a doua am putea să o încadrăm în zona sociologică, a apartenenței sau non-apartenenței la societate, văzută în coordonatele sale tradiționale. Credința are mai puțin o dimensiune spirituală pentru autoare și denotă o apartenență socială, un simptom al unui anume tip de viață, al unui rol pe care trebuie să îl joace. Conversația din autobuz pe tema căsătoriei și a credinței cu FEMEIA CU COȘUL DE CUMPĂRĂTURI devine semnificativă, căci oferă personajului un orizont al existenței, dorit sau nedorit. Dialogul pornește de la întrebările ivite din așteptările unei fete tinere, aflată la o răscruce a vieții, în ziua în care se duce să-și viziteze la spital tatăl grav bolnav, care o părăsise. Îndoielile ei ne relevă ipostaza sa personală în raport cu rolurile predeterminate date de societate:

*KIRA: Ai cu cine să vorbești?*

*FEMEIA CU COȘUL: Sigur, Dumnezeu meu este întotdeauna cu mine. Zi sau noapte, în fiecare zi. Aude totul, înțelege și nu judecă.*

*KIRA: Atunci de ce să te căsătorești?*

*FEMEIA CU COȘUL (se întoarce cu toată făptura spre Kira): Navigați pe internet, dar nu cunoașteți viața. De ce? Desigur, pentru dragoste! Cea mai înaltă manifestare a lui Dumnezeu pe pământ este iubirea. Numai el ne-a putut-o acorda. La urma urmei, El este Tatăl nostru! Trebuie să-l venerăm, să-l respectăm și să-l iubim. În caz contrar, totul este în zadar. Nici castraveții nu vor crește<sup>1</sup>.*

Desigur, dialogul nu rezolvă dilemele efective ale personajului, ci doar îl pune față în față cu un tip de existență, în care problemele sunt anulate, căci deasupra tuturor este iubirea dumnezeiască. Acest discurs funcționează prin clișee și repere clare și rigide, care nu încearcă un dialog pe tema marilor întrebări, ci ridică un zid de răspunsuri prefabricate, simplificatoare, accentuând alienarea personajului principal.

Același tip de confruntare cu așteptările prefabricate ale societății ne oferă piesa Carolinei Dutca – „UN PAS ÎNAINTE, DOI PAȘI ÎNAPOI”. Nu este vorba despre un dans, ci despre efortul constant al femeii în societatea contemporană de a cuceri teritoriul care să o valideze ca artist. Căci așteptările societății sunt diferite și... claustre. Carolina Dutca este un artist vizual și lucrează cu imaginea fotografică, instalații, video și cuvânt. Născută în Transnistria, în 1995, a studiat artele plastice și fotografia documentară la Sankt-Petersburg, Rusia, etalându-și lucrările la numeroase expoziții și proiecții în întreaga lume. Textul autoreflexiv, la fel de puternic, este construit dintr-o succesiune de dialoguri, care au loc între ea și soțul său, de asemenea, artist vizual. Povestea are un iz de Marina Abramović și Ulay, în care cuvintele ne poartă într-o dificilă și ciudată de fascinantă călătorie, care ne amintește de dialogurile din filmele lui Eric Rohmer sau de reevaluările poziției artistului din viziunile lui Woody Allen.

Putem considera acest demers o încercare de a defini poziția identitară a femeii-artist în societate, dacă vorbim despre diferențele dintre creativitatea de gen, despre relația dintre doi creatori – femeie și bărbat – și interacțiunea lor cu lumea, despre dubii și căutări, despre sprijin și oglinzire. Identitatea de

<sup>1</sup> Textul este în rusă, iar traducerea în română este făcută după traducerea în engleză.

gen devine importantă și semnificativă în această relație, căci se corelează cu așteptările sociale. Dialogurile sunt născute din situația reală, din chiar căsnicia autoarei. Construit inițial, fizic, din fâșii de hârtie întinse pe podea și reordonate în slujba unui parcurs ideatic, frazele interschimbabile capătă sens prin juxtapunere. Carolina Dutca (**Figura 2**) transformă cititorul/spectatorul în martor al zbaterii intelectuale a personajelor – un Bărbat și o Femeie, amândoi artiști, aflați într-un dialog extins, dar nu totdeauna lămuritor.



**Figura 2.** Carolina Dutca lucrând la textul său, foto Ada-Maria Ichim

*FEMEIA: Îți spun doar, nu vom ajunge la o înțelegere astăzi, pur și simplu, nu se va întâmpla. Este nevoie de multă muncă pentru a ne debloca propriul nostru potențial*

*de acceptare, potențial de iubire, potențial de descoperire a unora dintre blocajele noastre, a influențelor noastre reciproce, nu știu, a propriilor limite, a propriilor traume.*

*BĂRBATUL: Pur și simplu, nu te poți accepta pe tine însuși.*

*FEMEIA: Nu poți accepta că ești tu.*

*BĂRBATUL: Sunt curios, cum crezi tu că mă completezi, cum te completez eu pe tine, prin ce? Adică, da, mă completezi, dar cum? De fapt, acum știu cum mă completezi, adică ce idei am primit de la tine.*

*FEMEIA: Uneori, doi oameni sunt egali, stau la același nivel, unul lângă celălalt, iar alteori, unul dintre ei este mai sus, iar celălalt îl servește, știi? Iar cel servit s-ar putea să-l ajute pe celălalt, dar cu siguranță nu sunt egali în acea situație. Și nu poate crea, pentru că este în slujba celuilalt. Îți explic doar, nu te învinovățesc, nimic de genul acesta, vorbesc doar despre faptul că – și nu e vorba de ideea că eu nu vreau să lucrez cu tine, dar îți spun, doar, că trebuie să lucrăm și la relația noastră, și la energia noastră creativă, și la modul în care interacționăm unul cu celălalt prin această energie creativă. Pur și simplu, trebuie să învățăm, cu adevărat trebuie să învățăm și să înțelegem, cum ar putea crea celălalt, în ce circumstanțe și să nu îi stea în drum. Și dacă găsim acest lucru, dacă îl găsim și dacă, de fapt, înțelegi profund cum ai putea crea, iar tu înțelegi profund cum aș putea crea eu, vom ajunge, într-adevăr, la un nivel mai înalt de comuniune.*

Autoarea aduce în discuție și identitatea artistului în raport cu percepția societății prin dialogul dintre FEMEIE și MAMĂ. În ce măsură, când și cum este acesta recunoscut și acceptat, validat și înțeles de cei din jur: de ce este nevoie ca această validare să se întâmple? Exemplul și parcursul luat în discuție este cel al poetului Josef Brodsky, care a lucrat ca îngrijitor și era considerat nebun de autoritățile sovietice, dar care, în urma emigrării forțate, a ajuns apoi poet și eseist în America, laureat al Premiului Nobel. Acesta era același și înainte de plecarea din Uniunea Sovietică, dar nimeni nu îl privea/percepea ca poet, ci ca pe un nebun, un eșec social. Faptul că personajele nu au nume, ci sunt denumite generic FEMEIA, BĂRBATUL, MAMA ne indică intenția autoarei de a generaliza, de a propune societății întrebările textului. FEMEIA din piesă se află exact în acel punct al alegerii între conformism sau continuarea căutării propriei valori ca artist. Autoreflexivă și poetică, fără a-și pierde precizia și direcția, Carolina Dutca lasă drumul deschis, căci important, ca întotdeauna, este dialogul, și nu concluzia.

„Let’s have a soviet adventure!” se exclamă în textul din „O ȚARĂ DUTY FREE” al Nataliei Graur (**Figura 3**). Este un text trilingv, oferind trei perspective – un ton entuziast de broșură turistică în engleză, mixat cu destinele paralele a două tinere, una născută în Moldova cu studii în România, una

născută în Transnistria, cu studii la Sankt-Petersburg. Ca și precedentele, doza de autoreflexivitate este ușor de recunoscut, căci una este autoarea, iar cealaltă – colega ei de rezidență. Cele două destine – monoloage împletite – sunt o colecție fragmentară de amintiri din care răzbate o însingurare teribilă, o dezrădăcinare devenită mod de existență, o răspândire în timp și spațiu a ceea ce s-ar fi numit în alte vremuri „celula familială”. Reperle sociale și economice explodează, familia se dezagregă, războiul dezbină, emigrația decimează.

Dezvoltarea unei puternice identități a Eului în paralel cu o integrare solidă într-o societate și o cultură cu un nivel redus de fluctuații duc la o accentuare a sentimentului de identitate în general. În corolar, o deficiență a oricăruia dintre acești factori poate crește șansele de apariție a unei crize de identitate sau a unei confuzii. Nimic nu poate fi mai puternic fluctuant pentru o societate și, deci, și pentru eul identitar, decât o răscolire violentă, precum un conflict armat sau abrupta schimbare a unui sistem social și transformare dintr-un sistem economic de un anume fel într-altul.

Textul Nataliei Graur reflectă exact aceste fluctuații transformate în cutremure resimțite în interiorul familiilor. Ea privește parcursul istoric al Republicii Moldova de la nivelul personal – o necesară introspecție, o fluidă istorie a răsturnărilor învălmășite, o magică pătrundere în recuperarea unei copilării și a unei vieți ale căror repere firești sunt violent descompuse de circumstanțele istorice. Personajele sunt definite cu numere: 1 și 2, ceea ce este și aici o modalitate artistică de a generaliza, anulând identitatea de gen sau de vârstă, păstrând doar o identitate lingvistică – 1 vorbește rusește, 2 vorbește românește. Chiar dacă inspirația pentru cele două personaje sunt două femei tinere, putem vorbi despre o generație – oameni noi..., două fețe ale aceleiași monede, aruncată în aer de istorie, dar care nu va cădea nicicând pe pământ, pentru că destinul ei este plutirea veșnică în abis.

„Copilăria în anii '90 pare un numitor comun pentru Europa de Est în general, pentru perioada instabilă de trecere de la socialism la capitalism. Poveștile personale sunt contrastate de generalizările despre Transnistria auzite de la moldoveni și invers, precum și de textele din vloguri de călătorie ale vestitelor în Transnistria, care promovează o exotizare, ideea că ajungi înapoi în URSS. Sunt oameni care nu înțeleg contextul socio-politic local, vin și vânează statui cu Lenin care să le aducă vizualizări și like-uri”, spune într-un interviu Natalia Graur<sup>1</sup>.

Din punct de vedere estetic, coaja propagandistică sonoră, în limba engleză, nu face decât să accentueze profunda criză identitară a celor două personaje, cu vieți paralele. Natalia Graur a prins foarte bine tonul vesel și superficial, incapabil să perceapă profunzimea și durerea realității: „Let's have a soviet adventure! Let's go and check out a shop here in Transdnestr. Let's check out how soviet and authentic it is”<sup>2</sup>. Antiteza galvanizează dureroasa realitate, căci autoarea alătură sloganurilor publicitare poveștile simple, esențializate ale celor două personaje, povestea întâlnirii părinților, a iubirii lor, a construirii unei familii, a unei normalități dispărute.



**Figura 3.** Natalia Graur și Rusanda Curcă (AZART),  
foto Ada-Maria Ichim

1 Interviul cu Natalia Graur, realizat de Ada-Maria Ichim, februarie 2020, Râbnîța.

2 Să avem o aventură sovietică! Să mergem să vedem un magazin aici în Transnistria. Să vedem cât de sovietic și de autentic este (trad. în rom. din engl., Ada-Maria Ichim).

2: *Mama e din Rezina. A făcut Universitatea Pedagogică din Tiraspol. Mergea cu autobuzul pe cealaltă parte a Nistrului, că ajungea mai repede. Era drumul mai bun decât spre Chișinău. Hramul – la niște rude în Vihvatini, Transnistria. Apartamentul – la etajul 3, cu două camere bine încălzite, televizor color, un balcon în care am fost și unul în care n-am pășit. Un WC, despre care făceau glume părinții când ne întorceam acasă, că le era incomod să-l folosească. Mai avea și taracani, pe care îi priveam pasiv atunci. Mergeam la baia comună cu mama, din aia comunistă, cu 100 de femei la un loc.*

1: *Они начали встречаться, когда мама была на втором курсе, ей было восемнадцать лет, а ему 23. Она была на втором, а он был на первом, но был старше ее на пять лет. Потому что он закончил 8 классов, потом закончил мед. училище, потом в армии три года, и потом уже поступил в медицинский университет, в Кишиневе. У мамы как раз был день рождения. Она праздновала в общежитии, в столовой, она много человек позвала и они готовили салат, и у них не было яиц. А он мимо проходил, и она спросила есть ли яйца у него, и он ей нашел уже сразу варенные. И она его тоже позвала на день рождения. А у нее в это время был другой парень. На следующий день, он увидел ее с другим парнем, они стояли на улице, разговаривали. Он к ней подошел и демонстративно перед этим парнем ее поцеловал. Ну и те отношения закончились с тех пор<sup>1</sup>.*

Al patrulea text, semnat de Alexandru Macrinici, transformă realitatea într-o jucăușă cheie suprarealistă. Acest amestec bine controlat de copilăros și fantast, pe fundalul dur al istoriei recente, în dimensiunea sa propagandist-comunistă, dar și în cea a conflictului transnistrean recent, este cel mai vesel și cel mai trist dintre texte. Scris în limba română, îl face pe Lenin super-eroul orașului de pe malul Nistrului, oraș care se află într-o regiune nerecunoscută pe plan internațional, acest no-man's-land, unde, din ceață, în fața Casei de cultură a orașului, răsare bronzul imens al „învățătorului popoarelor”, Lenin.

#### SUPER-LENIN:

*Eu sunt salvatorul nației. Despre mine s-au scris cărți. Despre mine se scriu cărți. Despre mine se vor scrie cărți. Dar nu cărțile mă fac pe mine salvatorul nației. Prezența mea fizică în acest oraș v-a salvat. În cuvintele secolului XXI eu sunt un super-erou. Eu sunt Super-Lenin. Ar trebui să fiu logoul Râbniței. Imaginați-vă că mă vedeți cu o mantie, zburând cu mâna stângă în sus. Super-Lenin!*

Fiind cel mai puțin autoreflexiv text dintre cele patru, căutarea identitară este mai greu de identificat. Ea se găsește mai degrabă în raportarea ironică, supradimensionată a eului autorului la mitologia fostă comunistă, în dimensionarea hiperbolizată a eroului-salvator din perioada sovietică, comparată cu problemele cu care se confruntă oamenii obișnuiți. Din punct de vedere al formei, la granița cu poemul, textul este bântuit de o tentă feerică, peste care personajele aruncă praf de realitate: „Am crescut odată cu crizele din Transnistria. Crizele fac parte din identitatea mea”, spune unul dintre ele. Singura scăpare – evadarea într-o lume a miraculosului. Este o scriere foarte ritmată, cu schimbări rapide de perspectivă, de la un copil la o fată tânără, sau o capră, sau un câine, trezind trimiteri prin evadarea în fantast către universul tablourilor lui Chagall. Din acest amalgam, în care Macrinici jonglează cu suprealismul, se naște o lume zvâcnind dureros, în implozie, imposibil de vindecă, căci acum ceea ce îi definește și-i ține laolaltă este starea de criză – „atâta timp cât facem reparație, suntem împreună, suntem o familie”. O stare permanentă de criză, devenită cronică, caracterizează familia din prezent.

1 1: Au început să se întâlnească când mama mea era în anul doi, ea avea optsprezece ani și el avea 23 de ani. Ea era în anul doi și el era în anul ei junior, dar el era cu cinci ani mai în vârstă decât ea. Pentru că a terminat clasa a VIII-a, apoi a absolvit o școală medicală, apoi în armată trei ani, apoi a intrat la universitatea de medicină din Chișinău. Mama tocmai își sărbătorea ziua de naștere. În cămin, în cafenea, a chemat o mulțime de oameni și au făcut o salată și nu au avut ouă. El a trecut pe acolo, iar ea a întrebat dacă are ouă și i le-a adus deja fierte. L-a invitat și la ziua ei. În acel moment avea un alt iubit. Așa că, a doua zi, a văzut-o cu un alt tip, stăteau în stradă, vorbind. S-a apropiat de ea și a sărutat-o sfidător în fața acestui tip. Ei, bine, relația a luat sfârșit de atunci (trad. rom după text engl. din l. rusă de Ada-Maria Ichim).

### **Concluzii**

Acest efort remarcabil de a genera texte noi este unul care trebuie, în mod firesc, repetat. „Este esențial, pentru o cultură atât de complexă precum cea a Basarabiei zilelor noastre, să se poată construi un dialog reflexiv (și personal) între multiplele identități existențiale, lingvistice și naționale de pe teritoriul său”, spuneam în introducerea volumului antologic publicat online. Se oferă, astfel, ocazia unei noi generații de tineri dramaturgi să vorbească despre probleme și preocupări ale acestui moment, un moment definit prin schimbare. Nu știm dacă aceste patru texte, mai mult sau mai puțin autoreflexive, își vor găsi drumul spre scenă și, deci, spre spectatori, dar ele rezonază în mod sigur cu întrebările și căutările unei generații în formare și sunt o oglindă a neliniștilor lor identitare, un prilej de a reflecta asupra trecutului și prezentului, de a încerca o identificare a viitorului.

### **Referințe bibliografice**

1. *Antologia pieselor scrise în Rezidența de la Ribnița, 2020* [online]. Centrul de proiecte culturale „Azart”. Chișinău, 2020 [accesat 15 aug. 2021]. Disponibil: [https://artaazi.org/wp-content/uploads/2021/03/ANTOLOGIA\\_Ribnita\\_web.pdf](https://artaazi.org/wp-content/uploads/2021/03/ANTOLOGIA_Ribnita_web.pdf).

# ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

## REPERE TEORETICE PENTRU DEZVOLTAREA LA STUDIOȘI A UNEI RECEPTĂRI CORECTE ȘI EFICIENTE A TEXTELOR DIN PICTURILE MURALE

### THEORETICAL LANDMARKS FOR THE DEVELOPMENT OF THE STUDIO OF A CORRECT AND EFFICIENT RECEPTION OF THE TEXTS FROM THE MURAL PAINTINGS

ION JABINSCHI<sup>1</sup>,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
doctorand, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

CZU 75.052.01

75.052:159.937

*Autorul punctează repere pentru o receptare corectă și eficientă a textelor din picturile murale, definind și redefinind, structurând și comentând termenii definiției ai celor două noțiuni: textul și receptarea artistico-plastică. Accentul se pune pe specificul receptării imaginii artistico-plastice, care este diferită epistemic și praxiologic de receptarea obișnuită.*

*Totodată, se pune în valoare și percepția spațiului vizual, în care sunt integrate imaginile și textul însoțitor. Este abordată relația dintre cele două noțiuni text și imagine în cadrul operelor de artă vizuală, importanța lor fiind potențată de statutul imaginii, ca produs al unei interacțiuni între emițător și receptor și, în același timp, ca loc de trecere către mentalitatea care a generat-o. Fiind vorba despre reprezentări incluse într-un program iconografic, sunt evidențiate trăsăturile definiției ale icoanei ca obiect de reprezentare a unui text și ca obiect-mijloc de transmitere/comunicare a unui mesaj înscris/implicit genului.*

**Cuvinte-cheie:** imagine, text, inscripție, pictura murală, simbol, semn, percepție vizuală

*The author points out landmarks for a correct and efficient reception of the texts from the mural paintings, defining and re-defining, structuring and commenting on the defining terms of the two notions: the text and the artistic-plastic reception. The emphasis is on the specificity of the reception of the artistic-plastic image, which is epistemic and praxiologically different from the usual reception.*

*At the same time, the perception of the visual space is highlighted, in which the images and the accompanying text are integrated. It addresses the relationship between the two notions of text and image in visual art works, their importance being enhanced by the status of the image, as a product of an interaction between sender and receiver and, at the same time, as a place of transition to the mentality that generated it. Being about representations included in an iconographic program, the defining features of the icon are highlighted - as an object of representation of a text and as an object-means of transmitting / communicating a written message/implicit to the genre.*

**Keywords:** image, text, inscription, mural, symbol, sign, visual perception

#### Introducere

Cercetarea noastră s-a axat pe relațiile între natura imaginilor și textul însoțitor, examinate din perspectiva modului în care sunt create/realizate icoanele, a percepției vizuale, precum și a reprezentării ideilor receptate în creațiile studioșilor din învățământul artistic universitar.

<sup>1</sup> E-mail: ionjabinschi78@gmail.com

Potrivit lui C.I. Ciobanu, termenul *text* a căpătat în ultima jumătate de secol o răspândire atât de mare în literatura științifică din cele mai diverse domenii<sup>1</sup>, încât s-a produs o adevărată inflație a semnificației acestei noțiuni, aducând ca exemplu vorba lui J. Derrida: „Nu mai există nimic în afara textului”<sup>2</sup>. Raportat la imagine, acest termen continuă să genereze multiple interogări, răspunsurile la care nu sunt nici pe departe evidente. Poate fi considerată *imaginea text* sau *textul – imagine*. Cum se conjugă *textul* cu *imaginea* în cadrul operelor de artă vizuală și cum trebuie abordată relația dintre cele două noțiuni – plecând de la *text* spre *imagine* sau de la *imagine* spre *text*. Este oare *textul* un simplu auxiliar, un comentariu, o explicitare, un supliment al *imaginii* sau poate că există o dimensiune a *textului* care este ireductibilă la cea a *imaginii*. Și, în ultimă instanță, o întrebare direct legată de tema cercetării noastre – cum anume se articulează și care sunt structurile și tipologiile *textului* și ale *imaginii* în pictura românească medievală [1, 2, 3 p. 22] – întrebări de bază și în cercetările lui I.C. Ciobanu. Răspunsurile la aceste întrebări solicită mai întâi definirea sensurilor termenilor *text* și *imagine*. Acest lucru este esențial, întrucât deseori, atât în vorbirea curentă cât și în unele publicații, termenul *text* se folosește acolo unde ar fi mai potrivit să se folosească termenul *inscripție*, iar termenul *imagine* are un spectru semantic imens, cu frontiere slab conturate. Accentuăm aici faptul că *inscripția* nu este sinonimul *textului*: ea este doar o formă **de obiectivare** a *textului/textelor* (de lungime limitată!) pe un suport material. Or, spre deosebire de *inscripție*, *textul* transcende materialitatea suportului prin care este transmis [1, 3, 2 p. 22, 6], iar în *imaginea* pictată vine și *textul* scris (împreună cu atitudinea pictorului), căci *imaginea* există prin legenda<sup>3</sup> sa.

### Inscripția însoțitoare a imaginii

*Inscripțiile* însoțesc *imaginile* din cele mai vechi timpuri. Antagonismul între cuvinte și *imagini* are loc numai la o etapă târzie, în momentul constituirii esteticii epocii moderne. Doar arta plastică, conștientă de sine ca fenomen eminent estetic, începe să se separe de literatură [2 p. 5].

DEX-ul definește *inscripția* ca pe un *text* scurt, gravat pe piatră sau pe metal, incrustat pe lemn, pictat sau zgâriat pe perete etc. Știința care se ocupă de studiul inscripțiilor antice și medievale este **epigrafia**, iar știința care are ca obiect cercetarea textelor – **textologia**. Alexandru Elian, în introducerea la volumul *Inscripțiile medievale ale României* (1965), face o delimitare netă între inscripțiile propriu-zise, *textele* literare și însemnările cu caracter non-literar: el consideră motivată folosirea termenului *inscripție* doar în cadrul câmpului de preocupări al epigrafiei, excluzând în mod expres din acest câmp **papirologia**, **paleografia**, **numismatica** și **sigilografia** [2 p. 7]. Între o *inscripție* de pe o *icoană*, un graffiti de pe zidul unei clădiri și o însemnare contemporană cu ele de pe filele unui codex manuscris sau ale unei tipărituri, deosebirea nu stă, foarte adesea, nici în conținutul, nici în aspectul paleografic al *textului*, ci numai în materialul și instrumentele alese pentru redarea lui. Dar această restricție de ordin taxonomic este, totuși, necesară, din punctul de vedere al lui A. Elian, ținând seama de extinderea imensă a câmpului de preocupări al epigrafiei: „Tot ceea ce este scris prin procedee ca săpat, desenat, pictat, incizat, brodat sau cusut, pe materiale de o nesfârșită varietate, mergând de la: marmură, piatră, cărămidă, tencuială, lemn și orice material de construcție, până la sticlă, os, sidef, metal, piele, mușama sau țesături de orice fel” [1 p. 7]. În această accepțiune, *inscripțiile* – uneori destul de ample – din *pictura murală* și din *icoana* românească țin de domeniul epigrafiei, și nu de cel al paleografiei. Conform acestei clasificări, *inscripțiile* vor fi și simplele înșirări arbitrare de litere, cu condiția ca procedeele de executare și materialul pe care sunt executate să țină de domeniul epigrafiei.

1 Studiilor de artă medievală sau post-medievală românească nu le este străină problema relației dintre text și imagine raportată fie la vechea civilizație a românilor, fie la pictura din Țara Românească din secolul XVIII. Vezi: Theodorescu, R. Text și imagine în vechea civilizație a românilor. In: Text și discurs religios: lucrările conf. naț., Iași, 12–13 noiembrie 2010. Iași: Ed. Univ. „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, nr. 3, pp. 21–38. Aceeași [online]. Disponibil: [https://www.academia.edu/5009879/Text\\_%C8%99i\\_discurs\\_religios\\_nr\\_3\\_2011](https://www.academia.edu/5009879/Text_%C8%99i_discurs_religios_nr_3_2011).

2 Derrida, J. La vérité en peinture. Paris: Éd. Flammarion, 1978, p. 373. Trad. rom: „nu mai există nimic în afara textului”.

3 Legendă. In: Dexonline [accesat 1 apr. 2021]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/legend%C4%83>.



În perioada de înflorire a picturii medievale scrierea era înțeleasă în calitate de *icoană* verbală și intra în „spațiul” sacru al *icoanei* ca parte integrantă și esențială a acestuia, ca o *icoană* a *icoanei*. Cuvântul avea un rol independent, dar el era inseparabil de *imagine*. Ulterior, într-o epocă cu mult mai tardivă, cuvântul din *icoană* începe să aibă un rol subordonat, un rol auxiliar, de comentator. El devine o descifrare verbală a unui *text* non-verbal [1 p. 5]. Importanța *textului* cuvântului în pictarea-receptarea *icoanelor*, după E. Sendler, este foarte mare. *Imaginea perceptivă* are și atributul verbalizării. Pe de o parte, cuvântul este un integrator verbal, întrucât prin cuvânt sunt denumite experiențele perceptive. Pe de altă parte, cuvântul are și o funcție reglatoare. Prin cuvânt *percepția* poate fi dirijată, coordonată, mai ales în cazul observației/constatării [4, 5 p. 217, 47].

Începând cu perioada barocului, cuvântul este adesea folosit ca motiv decorativ, ca ornament. În consecință, el devine dependent de *icoană* sau *pictura murală*. Raportat la *imagine*, cuvântul efectuează un anumit număr de funcții auxiliare, având un rol explicativ, iar necesitatea inscripțiilor în arta *icoanei* ține de imposibilitatea de a exprima în pictură tot ceea ce este accesibil vorbirii, pentru că *imaginea* nu are unicitatea intrinsecă a cuvântului. Acesta este motivul pentru care cele mai multe *icoane* și *picturi murale* sunt întotdeauna însoțite de *inscripții* [1 p. 5].

Creștini ortodocși compară *icoanele* cu Sfânta Scriptură. Precum Biblia nu este considerată doar o relatare istorică, tot așa *icoanele* nu sunt simple *compoziții artistice*, ci mărturii ale adevărului cuprins în Scriptură. Departe de a fi produse ale imaginației iconografului, *icoanele* sunt mai degrabă o formă de transcriere a Bibliei [4 p. 217], dar în momentul când sunt citite ele pot fi interpretate diferit de fiecare pictor-zugrav, totodată, spațiul în care sunt amplasate *compozițiile* este diferit, din această cauză, același motiv iconografic este realizat diferit (**Figurile 1-5**).

Importanța celor menționate este potențată de statutul *imaginii*, care trebuie să fie înțeleasă ca produs al unei interacțiuni între emițător și receptor și, în același timp, ca loc de trecere către mentalitatea care a generat-o. Fiind vorba despre reprezentări incluse într-un program iconografic, ele suportă frecvent influența scenelor conexe. Aici sunt evidențiate trăsăturile definitorii ale *icoanei*, ca obiect de reprezentare a unui *text* și ca obiect-mijloc de transmitere/comunicare a unui mesaj înscris/implicit genului. În acest sens, autorul explică procesul de receptare a *icoanelor*, precum și activitățile esențiale, producătoare de sensuri.

**Figura 1.** Pictura murală din biserica Sf. Nicolae, Mănăstirea Răciula (fragment), pictor-zugrav coordonator: Igor Caprian, 2012.



Sursa: foto Ion Jabinschi, 2021.

**Figura 2.** Pictura murală din Catedrala Nașterea Maicii Domnului, Mănăstirea Curchi (fragment cupolă), pictori-zugravi coordonatori: Oleg Stavinschi, Igor Caprian, 2013-2014.



Sursa: foto Ion Jabinschi, 2014.

**Figura 3.** Pictura murală din biserica *Tuturor Sfinților* (sectorul Râșcani, Chișinău) (fragment), pictori-zugravi coordonatori: V. Jabinski, V. Moșanu, 2004-2005.



Sursa: foto Ion Jabinski, 2020.

**Figura 4.** Pictura murală din Catedrala *Nașterea Maicii Domnului*, Mănăstirea Curchi (fragment), pictori-zugravi coordonatori: Oleg Stavinski, Igor Caprian, 2013-2014.



Sursa: foto Ion Jabinski, 2014.

**Figura 5.** Pictura murală din Catedrala *Nașterea Maicii Domnului*, Mănăstirea Curchi (fragment), pictori-zugravi coordonatori: Oleg Stavinski, Igor Caprian, 2013-2014.



Sursa: foto Igor Caprian, 2014.

### Inscripție și text. Deosebiri

Bazându-ne, în continuare, pe cercetările lui C.I. Ciobanu, menționăm: termenul *text*, din punct de vedere etimologic, provine din latinescul *textum* – cuvânt ce cumula noțiunile de țesătură și de îmbinare (în sens de reunire, împreunare, înlănțuire). Rețea, țesătură, urzeală, textură – iată termenii care desemnează, metaforic, dar și etimologic, *textul*<sup>1</sup>. Dimensiunea semantică devine o componentă intrinsecă și absolut necesară a *textului*. Este important să subliniem că orice *text* este rezultatul unei activități, unei atitudini, unei raportări conștiente. În studiul *Poetica compoziției*<sup>2</sup> semioticianul rus Boris A. Uspensky definește termenul *text* ca ...*orice succesiune de semne semantic organizată*. Enciclopediile lingvistice oferă o explicație similară: *textul* este o succesiune de semne unite printr-o legătură de ordin semantic, principalele însușiri ale căreia sunt coeziunea (caracterul legat între diferite părți) și *coerența* (capacitatea de a acționa ca o unitate, ca un întreg, integralitatea) [1, 3 pp. 22-23, 2].

Dar ce este *semnul* – această „cărămidă” care construiește *textul* și care stă la baza investigațiilor semiotice? Conform lui Ferdinand de Saussure, un *semn* este o formă care distinge între ceva care denumește (fr. *signifiant*, rom. *semnificant*) și *ceva care este denumit* (fr. *signifié*, rom. *semnificat*)<sup>3</sup>. Raportul dintre *semnificant* și *semnificat* este arbitrar<sup>4</sup>; aceasta face distincția dintre noțiunea generală de *semn* și noțiunea particulară de *semn-simbol* (exemplul lui de Saussure: între *balanța* care este *simbolul justiției* și justiția propriu-zisă există un rudiment de legătură naturală<sup>5</sup> – principiul de echitate, pe când între cuvântul *pisică* și animalul indicat de acest cuvânt legătura este rezultatul unei convenții pur arbitrare). O legătură conceptuală sau de imagine între semn și obiectul indicat

1 Petrescu, I.E. Filosofia poststructuralistă a lui Derrida și soluțiile criticii contemporane. In: Revista de istorie și teorie literară. 1984, nr. 4 (oct.-dec.), pp. 30–35; 1985, nr. 1 (ian.-mar.), pp. 69–72; 1985, nr. 2 (apr.-iun.), pp. 59–69.

2 Успенский, Б.А. Семиотика искусства. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995, с. 13.

3 Luhmann: [https://ro.wikipedia.org/wiki/Teoria\\_sistemelor](https://ro.wikipedia.org/wiki/Teoria_sistemelor).

4 F. de Saussure argumentase că semnele nu sunt doar arbitrare (raportul între semnificant și semnificat nu e natural, ci convențional), ci și relaționale. Semnele trimit mai mult la alte semne decât la ceva referențial, exterior și palpabil, aparținând lumii extralingvistice. Semnificația se naște în interiorul sistemului (langue), la intersecția între axa paradigmatică (a selecției) și cea sintagmatică (a combinației) și în jocul diferențial al semnificantilor.

5 Saussure, F.de. Curs de lingvistică generală. Iași: Polirom, 1998, p. 87.

de el poate, desigur, să existe, dar ea **nu este necesară**. În acest sens, orice *simbol* este *semn*, dar nu orice *semn* poate fi considerat *simbol*. Pentru lingvistul Ferdinand de Saussure *semnul* privilegiat a fost cel al comunicării verbale, *cuvântul*. Semnificarea a fost legată, în principiu, de sistemul limbii (*langue*), de ceea ce face posibilă comunicarea și, nu de procesul vorbirii (*parole*), adică de exprimarea subiectului. Încă de aici, grație interesului exclusiv pentru comunicare, nu pentru exprimare, semnificația a început să fie legată exclusiv de relația dintre *semne*. *Semnele*, conform lingvistului elvețian, sunt entități **biplane** constituite de raportul dintre **semnificant** și **semnificat**; ele (semnele) trimit mai mult la alte semne decât la ceva referențial, exterior și palpabil, aparținând lumii extralingvistice. Charles Sanders Peirce este cel care a pus în circulație teoria despre **trihotomia semnului**. Spre deosebire de F. de Saussure (care descria *semnul* lingvistic drept entitate biplană), după Ch. S. Peirce, *semnul* implică un studiu pe trei niveluri deosebite (așa-numita **trihotomie** a semnului): **sintaxa** (relația semn – semn), altfel spus, ce implică *semnul*; **semantica** (relația *semn* – obiect), altfel spus, ce desemnează (denotă) *semnul*; **pragmatica** (relația *semn* – efect obținut), altfel spus, **ce exprimă** *semnul* [3 pp. 2-3].

### Percepția spațiului vizual

Psihologul M. Zlate definește *percepția* ca *...reflectare subiectivă nemijlocită, în formă de imagine a obiectelor și fenomenelor externe, ce acționează în momentul dat asupra noastră, prin ansamblul însușirilor și componentelor lor* [6]. Constatăm că *percepția* se deosebește de senzație, definită ca reflectare de tip secvențial-unidimensional, a unor însușiri singulare ale obiectului. Se subliniază, de asemenea, prezența și acțiunea directă a stimulului complex asupra analizatorilor. Reflectând obiectul în unitatea însușirilor sale componente, *percepția* constituie un nivel calitativ superior de cunoaștere, care permite nu numai simple discriminări, ci și operații mai complexe de identificare și clasificare.

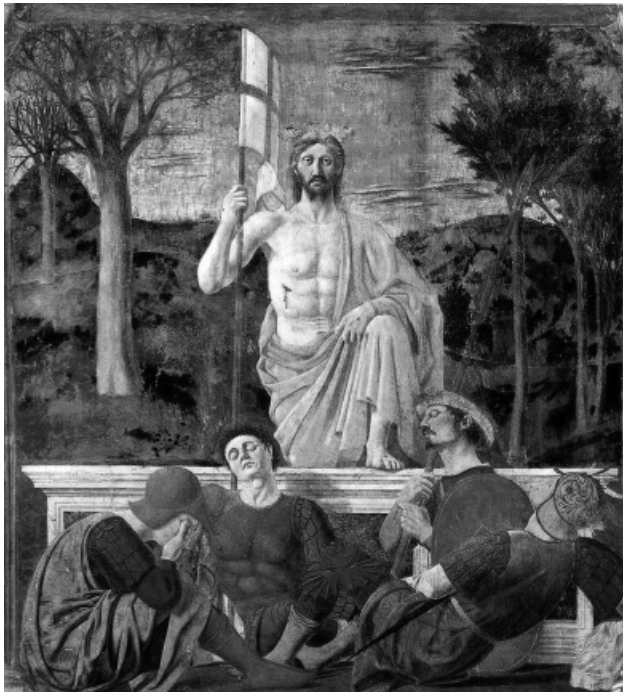
Într-o accepțiune largă, spațiul poate fi desemnat ca o întindere mai mult sau mai puțin definită care conține obiecte și în care se derulează evenimente și acțiuni. Într-un sens mai îngust, spațiul desemnează situarea (localizarea) obiectelor unele în raport cu altele în funcție de relațiile de distanță, mărime, formă pe care le întrețin [7] și prin care găsim expresia vizuală în orice obiect sau fenomen coerent structurat. Tensiunea direcționată, fiind o proprietate generală a *percepției*, depășește reprezentarea vizuală a obiectelor aflate în mișcare. *Percepția spațiului vizual al imaginii din pictura murală* constituie un nivel superior de prelucrare și integrare a informației despre lume, prin care se înțelege ansamblul de mecanisme și procese ce determină conștientizarea de către persoană a lumii și a mediului înconjurător pe baza informațiilor primite prin intermediul simțurilor. Ca și senzațiile, *percepția* se finalizează în plan subiectiv printr-o *imagine*.

De fapt, mesajul unei lucrări poate fi transmis printr-o răsturnare totală a dinamicii sugerate de acțiunea fizică. Examinând, de exemplu, *Învierea* lui Piero della Francesca (**Figura 5**), observăm că figurii lui Hristos înălțându-se i se acordă un minimum de mișcare picturală. Ea este amplasată în centrul imaginii, într-o poziție frontală și simetrică. Postura corpului, prapurul ținut în mână, mormântul din care se ridică – totul corespunde unui cadru vertical-orizantal. *Învierea* nu este interpretată literal ca o trecere din moarte spre viață. Lui Hristos i se atribuie o existență perpetuă, care conține ambele aspecte ale morții și vieții, reprezentate în/prin copacii desfrunziți din stânga și cei plini de frunze din dreapta. Nici aici nu găsim vreun indiciu de tranziție. Ei sunt dispuși vertical, la fel ca trupul lui Hristos, pe care îl flanchează simetric. Perceptual, ca și simbolic, ei apar ca atribute ale lui. Motivul înălțării este indicat doar ca o temă secundată în cutele veșmântului, a căror convergență formează un fel de unghi îndreptat spre dreapta – spre viață (**Figura 5**) [8 p. 428].

Un alt exemplu găsim într-un tablou din secolul al XV-lea care îl prezintă pe Arhanghelul Mihail cântărind sufletele (**Figura 6**). Doar prin tăria rugăciunii, un nud mic și firav întrece în greutate patru diavoli mari, plus două pietre de moară. Aici, rugăciunea (mesajul) are doar o pondere spirituală, fără nici un efect vizual. Pentru a remedia situația, pictorul a folosit o pată mare de culoare închisă

pe veșmântul arhanghelului, chiar sub talgerul în care stă sufletul evlavios. Prin atracție vizuală, care nu există în obiectul fizic, pata creează acea pondere care pune de acord scena cu înțelesul ei (**Figura 6**) [8 p. 35].

**Figura 5.** Învierea lui Piero della Francesca.



Sursa: <https://ro.painting-planet.com/inviere-piero-della-francesca/>[8 p. 428].

**Figura 6.** Arhanghelul Mihail cântărind sufletele.



Sursa: [8 p. 35].

Vizualizarea mentală este un concept care are legătură cu mecanismele creierului uman, un termen utilizat frecvent în neuroștiințe și în psihologia cognitivă, domenii care studiază felul în care funcționează memoria, limbajul, inteligența, rațiunea, percepția, atenția, abilitatea de rezolvare a problemelor etc. Capacitatea ființei umane de a forma, de a memora și a utiliza imaginile mentale, pentru a înțelege realitatea în care trăiește, pentru a comunica, pentru a progresa și a-și îmbunătăți performanțele, este strâns legată de inteligență (rațională, emoțională) și de felul în care aceasta este dezvoltată și exploatată.

De-a lungul întregii vieți, experiențele noastre generează o multitudine de *imagini* mentale, cărorora spiritul nostru le adaugă altele, modificându-le, îmbogățindu-le, recombinaându-le pe cele dintâi. Vizualizarea mentală se sprijină pe o rețea de *imagini*, susținută de *percepțiile* noastre, de imaginație, reflecție, de visele și visurile noastre. În fiecare dintre aceste cazuri, creierul evaluează reprezentările mentale, le compară, le asociază, le combină, sub influența stimulilor externi sau chiar în absența acestora.

Fiecare individ se definește prin suma sintetizată a acestor imagini mentale, care formează universul său intim și care reprezintă sursa unei energii pe care, de multe ori, o ignorăm. Vizualizarea mentală este un mecanism al minții noastre care există oricum, chiar și independent de voința noastră, dar pe care, cunoscându-l, îl putem folosi în mod benefic și creativ.

Vizualizarea mentală este reprezentarea/ imaginea pe care o produce mintea noastră despre o percepție senzorială, un concept, o situație reală sau imaginată și este un proces indispensabil cunoașterii. Este un adevăr repetat insistent de oamenii de știință că inconștientul nostru nu face nicio diferență între o experiență reală și una intens imaginată, prin urmare, o reprezentare mentală repetată se imprimă în subconștient și va fi acceptată ca fiind „adevărată/corectă”.

În secolul al XIX-lea, H. Bergson, scriitor și filosof francez, reprezentant al intuiționismului, ca sistem de gândire filosofică, în lucrarea „*Le rire*” (Râsul), statuează că „*noi nu vedem, de fapt, lucrurile în sine, ci ne limităm la a vedea etichetele asociate acestora*” [9].

### Concluzii

*Pictura murală*, fiind destinată unei conștiințe spirituale și intelectuale a privitorului, necesită un studiu destul de larg și amplu a sensurilor și înțelesurilor lecturate ale *imaginii* artistice. Capacitatea ființei umane de a forma, a memora și a utiliza *imaginile* mentale pentru a înțelege realitatea în care trăiește, pentru a comunica, pentru a progresa și a-și îmbunătăți performanțele este strâns legată de inteligență (rațională, emoțională) și de felul în care aceasta este dezvoltată și exploatată.

Se știe că în artă adevărul (artistic) este creat atât de artist cât și de receptor. Această particularitate a cunoașterii artistico-estetice este definitorie formării profesionale a studioșilor în domeniul artelor plastice, iar specificul *textelor* din *picturile murale* adaugă noi principii și cerințe față de receptarea acestora, deoarece *textul* aici transcede valoarea unui *text* obișnuit, el însuși făcând parte din *imaginea picturii murale*. Prin urmare, pregătirea studioșilor în domeniu trebuie să includă, alături de tehnicile de executare a *picturii murale*, și cunoștințe profunde despre principiile receptării, în general, a receptării artistice, în special, și a receptării *picturilor murale*, în particular.

### Referințe bibliografice

1. CIOBANU, C.I. *Text și imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea* (site web: medieval.istoria-artei.ro/): Raport științific sintetic pentru întreaga perioadă de realizare a proiectului (2011–2016) [online]. București, 2016 [accesat 1 apr. 2021]. Disponibil: <http://www.medieval.istoria-artei.ro/resources/C.I.Ciobanu.%20Raport%20C8%99tiin%C8%9Bific%20pentru%20C3%AEntregul%20proiect%20Text%20si%20Imagine%20C3%AEEn%20pictura%20rom%C3%A2neasca%20din%20secolul%20al%20XVI-lea..pdf>.
2. CIOBANU, C.I. Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă. In: *Arta*, 2014. Ser. *Arte vizuale* [online]. Chișinău: Garomont, 2014, nr. 1, pp. 5–24 [accesat 1 apr. 2021]. ISSN 2345–1181. Disponibil: [http://www.medieval.istoria-artei.ro/resources/Arta\\_2014\\_C\\_Ciobanu.pdf](http://www.medieval.istoria-artei.ro/resources/Arta_2014_C_Ciobanu.pdf).
3. CIOBANU, C.I. *Text și imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea*: o abordare structural-semiotică [online]. [accesat 1 apr. 2021]. Disponibil: <http://www.medieval.istoria-artei.ro/resources/Text%20si%20Imagine.%20Studiul%20lui%20Constantin%20Ciobanu.pdf>.
4. JABINSCHI, I. Perceperea vizuală a icoanei. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2021. Chișinău: Notograf Prim, 2021, nr. 1 (38), pp. 215–221. ISSN 2345-1408. E- ISSN 2345-1831.
5. SENDLER, E. *Icoana, imaginea nevăzutului: elemente de teologie, tehnică și estetică*. București: Ed. Sophia, 2005. ISBN 973-7740-57-2.
6. Perceptia: Accepțiunile conceptului de percepție. In: *Scritub* [online]. [accesat 31 mar. 2021]. Disponibil: <https://www.scritub.com/sociologie/psihiatrice/PERCEPTIA25228.php>.
7. Percepții complexe. In: *Scritub* [online]. [accesat 21 apr. 2018]. Disponibil: <http://www.scritub.com/sociologie/psihologie/Perceptii-complexe13196.php>.
8. ARNHEIM, R. *Arta și percepția vizuală: O psihologie a văzului creator*. București: Meridiane 1979.
9. Vizualizarea mentală – o tehnică pentru dezvoltarea creativității, a capacității de învățare și pentru progres pe toate planurile [online]. In: *Deștepti*: [site]. 24 iul. 2018 [accesat 26 ian. 2019]. Disponibil: <https://destepti.ro/vizualizarea-mentala-o-tehnica-pentru-dezvoltarea-creativitatii-a-capacitatii-de-invatare-si-pentru-progres-pe-toate-planurile>.

## ÎNVĂȚĂMÂNTUL UNIVERSITAR DE ARTĂ TIMIȘOREAN – CRONOLOGIE, DIMENSIUNI CULTURAL-ARTISTICE. CREATIVITATEA – PROCES ITERATIV

### THE ACADEMIC ART TRAINING IN TIMISOARA – CHRONOLOGY, CULTURAL AND ARTISTIC DIMENSIONS. CREATIVITY AN ITERATIVE PROCESS

**DANIELA CONSTANTIN<sup>1</sup>,**  
doctor, profesor universitar,  
Universitatea de Vest din Timișoara

CZU 7:378(498)

*Lucrarea evidențiază rolul, semnificația și importanța învățământului de artă vizuală, reflectate în procesul de educație pedagogică și artistică în cadrul Facultății de Arte și Design a Universității de Vest din Timișoara. Este prezentată cronologia istorică a formării învățământului artistic, evenimente semnificative care stau la temelia actualei Facultăți de Arte și Design, importanța multiculturalității zonale care contribuie la dimensiunea estetică a învățământului artistic contemporan. Consolidarea profilului artistico-pedagogic răspunde nevoilor de instruire a studenților, punându-se accent pe formarea viziunii în contextul artei contemporane, la nivel național și internațional, dar în același timp răspunde și cerințelor competențelor solicitate de piața muncii. Există o cultură specifică pentru cercetarea științifică și creația artistică în cadrul învățământului de artă timișorean, urmărindu-se punerea în valoare prin prezentarea permanentă în mediul academic de artă a rezultatelor creației și cercetării artistice.*

**Cuvinte-cheie:** artă, învățământ, artă contemporană, cercetare artistică, creație artistică, investigații, domeniul artelor vizuale

*The article follows the role, significance and importance of visual art education reflected through the pedagogical and artistic education process carried out within the Faculty of Arts and Design of the West University of Timișoara. It presents the historical chronology of the development of artistic education, the significant events that underlie the formation of the current Faculty of Arts and Design, and the importance of zonal multiculturalism that contributes to the aesthetic dimension of contemporary artistic education. Strengthening the artistic-pedagogical profile responds to the training needs of students, with an emphasis on the development of vision in the context of contemporary art, nationally and internationally, and to the skills required on the labour market. There is a specific culture for scientific research and artistic creation in the art education in Timișoara, aiming to highlight the results of artistic creation and research through constant presentation in the academic art environment.*

**Keywords:** art, education, contemporary art, artistic research, artistic creation, investigations, visual arts

#### Introducere

Învățământul universitar timișorean din domeniul artelor vizuale a evoluat în direcția cercetării universitare la nivel național și european, devenind un important centru de învățământ și cultură artistică și, implicit, estetică din cadrul învățământului de artă din România, cu ecouri la nivel internațional prin parteneriatele pe care le are facultatea universității, la nivel de schimburi ERASMUS.

#### Cronologie, dimensiuni cultural-artistice

Pe parcursul evoluției strategia obiectivelor se extinde tot mai mult, atingând palierul politicilor educaționale și culturale la nivel național și european, având ca axe prioritare integrarea prin noi cunoștințe și viziuni a creșterii competitivității pe planul artei contemporane. De asemenea, este aprofundată paralela dintre cele două direcții ale cercetării artistice și anume – cercetarea științifică și creația artistică, vizând stimularea unor producții artistice de valoare estetică și culturală, desfășurate

1 E-mail: daniela.constantin@e-uvv.ro

în plan teoretic și practic. În cadrul Facultății de Arte și Design cercetarea se derulează pe lângă aria didactică și prin Centrul de creație al artelor vizuale contemporane cu orientare către practica artistică, care asigură fluxul și dinamica cercetării de profil prin dezvoltarea culturii antreprenoriale, cu scopul integrării absolvenților de învățământ artistic în lumea artei, pe piața muncii, pe piața de artă, în acord cu nevoile actuale ale mediului socio-economic și cultural-artistic.

Fiind o zonă caracterizată de multiculturalitate, se urmărește definirea dialogului trans-disciplinar și intercultural, având ca scop imediat dezvoltarea unei culturi individuale și morale, valorizarea profesiei de creator în domeniul artelor vizuale și integrarea în contextul artistic internațional, în lumea cultural-artistică contemporană.

Suflul artistic actual menține vie istoria din care își trage rădăcinile, istorie cu o mare încărcătură elitist-artistică și culturală.

– În anul 1903 se stabilește în Timișoara reputatul pictor profesionist Josef Ferenczi (1866-1925), coagulându-se în jurul lui artiști locali, în vederea constituirii unei bresle a pictorilor, graficienilor, sculptorilor, având ca scop constituirea unei organizații profesionale, care să apere drepturile culturale. Pictorul organizează în atelierul său „Școala de pictură”<sup>1</sup> [1 p. 54].

– La 21 ianuarie 1923, la Timișoara, ia ființă Asociația Bănățeană de Arte Frumoase.

– În 1926 se formează Asociația Amicilor Artelor Frumoase, denumită „Școala liberă de pictură și sculptură”, avându-i protagoniști pe Ferdinnad Gallas și Albert Varga. Aceștia li se alătură artiștii profesori Iuliu Lauch, Julius Podlipny, Andrei Gall, Romul Căndea, Andrei Orgonas. Din 1929 se va numi Societatea „Academia Artelor Frumoase”, elaborând un proiect de învățământ artistic, colaborând cu artiștii Ion Isac, Oskar Szuhaneck, Aurel Popp, Arthur Verona, nume de referință ale timpurilor amintite<sup>2</sup> [2 p. 10].

– La 14 decembrie 1930 se inaugurează Salonul Artelor Bănățene, manifestare artistică care devine o tradiție artistică până în zilele noastre<sup>3</sup> [1 p. 54].

– Între 1933-1942 se transferă Școala de Arte Frumoase de la Cluj, cu majoritatea corpului profesoral și al studenților. Menționăm personalități marcante ale artei plastice și ale învățământului de artă de la acea vreme: Catul Bogdan, Alexandru Popp, Athanasie Damian, Ștefan Gomboșiu, Aurel Ciupe, Julius Podlipny<sup>4</sup> [2 p. 11].

Dimensiunea artistico-pedagogică s-a derulat la cote foarte înalte, fiind catalogată, în acest sens, ca a doua instituție de învățământ superior după Institutul Politehnic din Timișoara, contribuind cu responsabilitate la dezvoltarea și implementarea educației estetice și culturale în capitala Banatului.

– În 1939 Școala de Arte Frumoase se transformă în Școala de Arte Decorative și activează între anii 1940-1942<sup>5</sup>.

– În 1942 pierde calitatea de învățământ superior și devine școală medie, fiind singura din țară cu specific decorativ.

– În 1949 are loc reforma învățământului, ocazie critică, deoarece titulatura suferă o nouă schimbare, denumită Școala medie tehnică de arte decorative.

1 În articolul „Filia UAP Timișoara – fermentul și protectorul mișcării plastice bănățene”, scris de Szekernyes Janos, se povestește istoria înființării filialei de la Timișoara prin eforturile artiștilor plastici, începând cu anii 1900.

2 În articolul „Istoricul învățământului superior de artă din Timișoara”, scris de Ileana Pintilie, autoarea face o cronologie a personalităților artistice care au pus bazele învățământului de artă plastică în Timișoara, începând cu anii 1926.

3 Szekernyes Janos, în articolul „Filia UAP Timișoara – fermentul și protectorul mișcării plastice bănățene”, amintește de inaugurarea Salonului Artelor Bănățene, mențione pe care o întâlnim amintită foarte rar.

4 Ileana Pintilie prezintă personalitățile care s-au alăturat primilor inițiatori ai învățământului de artă din Timișoara, marcând în articolul prezentat valoarea și recunoașterea personalităților la nivel național și al unora dintre ei chiar la nivel internațional.

5 Datele sunt atestate cu documente de arhivă, privind evoluția școlii de artă din Timișoara a anilor 1939, prezentate de Ileana Pintilie, în articolul „Istoricul învățământului superior de artă din Timișoara”. Adresa nr. 107 din 22 iunie 1939, cu Decizia nr. 106977/939 a Direcției Învățământului Superior, în Arhiva Scolii, dosar 5/5, 1938-39, pg.14, Editura UVT, 2020, p. 14.

– În 1957 o nouă reformă transformă școlile de arte plastice în licee și ia naștere Liceul de Arte din Timișoara.

– În 1957 vin în Timișoara primii absolvenți ai institutelor de arte plastice din Cluj și București. Îi enumerăm, deoarece ei devin în timp artiștii și cadrele didactice de renume ai culturii plastice vizuale din Timișoara: Aurel Breilean, Gabriel Popa, Victor Gaga, Romul Nuțiu, Octavian Maxim și, mai târziu, în anii 1962 – Ștefan Bertalan, Karin Bertalan, Constantin Flondor, Bela Szakats, Karola Fritz. Există o deschidere pentru interdisciplinaritate din partea lui Ștefan Bertalan, Roman Cotoșman și Constantin Flondor, constituind grupul experimental 111, având la bază cercetarea problemelor de op-art, cinetism, constructivism, intervenții în spațiul public, proiecte pe care le vor realiza și cu elevii. Grupul înregistrează un real succes la Bienala constructivistă de la Nurnberg în 1969, care le și aduce promovarea ulterioară la nivel național și internațional. Din anul 1969, după plecarea lui Roman Cotoșman, grupul capătă o nouă dimensiune, cooptând alte cadre didactice, absolvenți și ei ai Liceului de Arte din Timișoara – Elisei Rusu, Doru Tulcan și Ion Gaita. Se studiază independent, dar și în grup, probleme artistice avangardiste, având la bază studiile lui Johanes Itten, Paul Klee, Vassarely, W. Kandinsky. Aceste experimente duc la transformarea Liceului de Arte Plastice din Timișoara în liceu experimental, în care designul este introdus ca disciplină de studiu. În anul 1970, Ministrul Învățământului aprobă un atelier sub denumirea „Proiectarea formelor estetice”<sup>1</sup> [2 pp. 17-19].

– În 1960 este înființată Facultatea de Arte Plastice în cadrul Institutului Pedagogic de trei ani a Universității Timișoara, împărțită în două catedre, cea a disciplinelor practice de specialitate și cea a disciplinelor teoretice. Personalități ale artelor vizuale locale și-au descoperit abilitățile pentru pedagogia artistică, dăruind din cunoștințele lor și actualizându-se în permanență cu ceea ce se întâmpla pe plan artistic în Occident, abordând limbaje plastice ca și constructivismul, abstractul, gestualul. Menționez pe Romul Nuțiu, Leon Vreme, Gabriel Popa, Victor Gaga, Eugenia Dumitrașcu, Xenia Eraclide Vreme, Hildegard Fakner și alții, artiști care s-au remarcat chiar din acele perioade pe plan național și, de asemenea, încercând orice posibilitate de manifestare artistică și pe plan internațional.

– În 1979, printr-o decizie luată pe plan politic, se desființează Facultatea de Arte Plastice din cadrul Institutului Pedagogic de trei ani.

– În 1990 profesorul și artistul Aurel Breilean reia inițiativa din anul 1960 și, de această dată, pune bazele înființării Secției de Pedagogia Artei în cadrul Facultății de Litere a Universității de Vest din Timișoara. Acesta a fost punctul zero, care a dus la înființarea Facultății de Arte, reunind Artele Plastice și Muzica.

– În 1996 Facultatea de Arte Plastice și Facultatea de Muzică se organizează în facultăți independente. Astfel, Facultatea de Arte Plastice renaște pentru a treia oară.

### **Dimensiuni culturale. Creativitatea – proces iterativ**

O parte din profesorii din fosta Facultate de Arte Plastice din cadrul Institutului de Pedagogie au fost cei care au structurat primele planuri de învățământ și au demarat procesul educațional. Amintim din nou pe Romul Nuțiu, Magda Ziman, Constantin Catargiu, Suzana Fântânariu, Flondor Constantin, Szakats Bela și alții. Facultatea și-a înnoit corpul profesoral cu noi absolvenți ai universităților de arte din Cluj, București, Iași. Se repetă aceeași istorie trăită în 1960, doar cu alți protagoniști. Tinerele cadre didactice, care au devenit atunci cadre didactice titulare ale facultății, reprezintă astăzi, după 30 de ani de învățământ de artă vizuală, artiști profesioniști cunoscuți la nivel național și internațional cu bogate studii de cercetare și creație artistică în portofoliile lor. Menționez pe Dacian Andoni, Daniela Constantin, Adriana Lucaciu, Dieter Penteliuc, Stelian Acea, Sorin Vreme. Întreg procesul didactico-artistic de la început și până în prezent a reprezentat și reprezintă un adevărat bazin artistic

1 Anii 1957-1969 reflectă personalitățile artistice, fondatori ai liceului experimental de design de la Timișoara. Text preluat după Ileana Pintilie din capitolul „Istoricul învățământului superior de artă din Timișoara”, Albumul aniversar al Facultății de Arte și Design, Universitatea de Vest din Timișoara, Al treilea început... 1990-2020”.



de formare a profilului artistic profesionist al studenților, masteranzilor și doctoranzilor, dincolo de faptul că învățământul artistic este esențial pentru educarea și formarea cadrului estetic și educațional al individului din oricare societate. Noua informație artistică completează mereu vechea informație și, astfel, învățământul artistic devine mereu integru, complex, educativ, informativ, elevat și iterativ.

Îl citez, în acest sens, pe Alexandru Surdu: „ (...) domeniile artei sunt prin excelență diverse și perfecțiunea artistică nu are limite. Aici *inovația* este mereu la ordinea zilei. Inventarea și descoperirea noului nu se face numai periodic, prin trecerea de la un gen de artă la altul, de la o manieră sau o modă la alta, ci și în cadrul aceleiași maniere sau mode, practic, în cadrul fiecărei opere de artă. Arta nu este, deci, numai „împărăția de necuprins a frumosului”, ci și tărâmul cel mai rodnic al dialecticii pentadice, în care sunt puse în joc cât mai multe dintre valențele estetice „de necuprins” ale acesteia. Creatorul autentic, din orice domeniu al artei, nu se vaită niciodată de limitele artei, ci de propriile sale posibilități creative”<sup>1</sup> [3 p. 51].

„Actul creației artistice este legat de talent, de imaginație și inspirație, de factori care țin mai mult de sfera inconștientului. Din această cauză s-a și considerat uneori că domeniul artei n-ar fi un obiect potrivit pentru o tratare propriu-zis științifică. Arta se adresează sau chiar se înfățișează simțurilor (senzației, percepției, intuiției). Maniera ei este de a trezi sentimente, de a provoca plăcerea, bucuria, mulțumirea, simțăminte care diferă de la individ la individ. Or, știința nu este a individualului, ci a universului, nu a excepției, ci a regulii.

Pe de altă parte, chiar în accepție mimetică, spre deosebire de știință, care se referă la esența lucrurilor, la ce *sunt* acestea, arta ne oferă imagini sau relatări despre ele, ne arată *cum sunt* – și aceasta nu întotdeauna, ci în anumite împrejurări, iar de cele mai multe ori împrejurările însele pot fi deschise în mod diferit nu numai de autori diferiți, dar chiar de către același autor în opere diferite” [3 p. 12].

Dacă în învățământul de artă clasic componenta științifică nu era clar conturată, în învățământul superior de artă vizuală contemporană timișoreană, îndeosebi – fac referire la specializarea pictură a Departamentului arte vizuale din cadrul Facultății de Arte și Design a Universității de Vest din Timișoara – se urmărește cu mult interes componenta științifică a creației artistice dezvoltată prin studiile masterale și doctorale.

Structurată fiind în predare pe rădăcinile Școlii de la Bauhaus (vizând constructivismul), pe pop-art (vizând consumerismul), pe expresionismul abstract, pe arta conceptuală a curenților Fluxus, Arte povera, Performance și, în final, pe Arta contemporană cu accente, pe tradițiile trăsăturilor Liceului experimental de Artă din Timișoara, despre care am amintit mai sus, Facultatea de Arte și Design a Universității de Vest din Timișoara se clasează, ca viziune, la nivelul școlilor europene de artă vizuală.

În procesul didactico-artistic școala îl învață pe studentul-creator că: „ (...) trebuie să cunoască situația existentă la care se referă, natura, să zicem, pe care o redă sau o descrie; evenimentele pe care le rezumă; concepțiile pe care le susține. Dar, firește, trebuie să-și însușească și tehnica artei respective cu regulile și canoanele ei, care sunt, uneori, la fel de stricte ca cele matematice. Creatorul este genial nu prin încălcarea unor reguli pe care nu le cunoaște, ci mai degrabă prin impunerea unor reguli necunoscute încă. Dar toate acestea dovedesc faptul că, în pofida caracterului aparent arbitrar al creației artistice, în care ar domni bunul plac al fiecărui creator, libertatea deplină și hazardul, domeniul artei, fără a fi științific în sine, poate fi supus unor investigații științifice” [3 p. 12].

## Concluzii

Învățământul de artă timișorean a avut un traseu istoric foarte interesant, întrerupt de trei ori și renăscut de trei ori, rezultând astăzi un învățământ de artă solid, cu tradiții și rădăcini pe care le respectă și le ține viabile. Artiștii – cadre didactice care au pus bazele celor trei etape didactice artistice, au devenit de-a lungul timpului artiști consacrați cu reputație națională și internațională, contribuind

<sup>1</sup> Studiu filozofic privind semnificațiile generale ale pentadei în studiul pentamorfozei artei. Alexandru Surdu, profesor de filozofie, filozof, membru titular al Academiei Române, preocupat de viziunea filozofică asupra teoriei artei.

astfel la formarea și menținerea renumelui actual al Facultății de Arte și Design și consolidând poziția sa la nivel național, alături de universitățile de artă de prestigiu din România, precum Universitatea Națională de Arte, București, Universitatea de Arte și Design, Cluj Napoca, și Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași.

Aceste aspecte sunt confirmate și prin spusele rectorului Universității de Vest din Timișoara, în albumul omagial „Al treilea început...1990-2000”. Citez: „Prezentul demers al Facultății de Arte și Design din cadrul Universității de Vest din Timișoara mă bucură pentru că are menirea de a menține vie istoria unei instituții de cultură importante din Timișoara. Și ce am fi fără istorie și amintiri? Nu multă lume știe că învățământul artistic de nivel universitar a precedat în Timișoara existența Universității de Vest cu câțiva ani. Între 1933 și 1941, Școala de Arte Frumoase din Cluj a funcționat la Timișoara. Actuala noastră facultate de arte plastice a fost reînființată ca și catedră de arte în 1990, reluând un institut care a existat de la începutul anilor 1960 până în 1979. Faptul ca Universitatea de Vest din Timișoara include în oferta sa educațională artele vizuale, așa cum include și muzica, dreptul sau economia, este un câștig important, subsumabil mottoului nostru „La UVT, cultura e capitală”. Exigența noastră estetică nu este un moft, ci o componentă intrinsecă a calității vieții. Contribuția pe care Facultatea de Arte și Design o are în aportul de imagine al universității, în funcționarea ei și în amplasarea ei în cadrul rețelelor de specialiști ai domeniului este un element esențial al valorii și complexității instituției noastre”<sup>1</sup> [2 p. 5].

#### Referințe bibliografice

1. *Tradiție și postmodernitate – 200 de ani de artă plastică în Banat*. Timișoara: Graphite, 2012. ISBN 978-973-88663-6-2.
2. *Al treilea început... 1990–2020: Album aniversar al Facultății de Arte și Design, Universitatea de Vest din Timișoara*. Timișoara: UVT, 2020. ISBN 978-973-125-812-6.
3. SURDU, Al. *Pentamorfoza artei*. București: Ed. Academiei Române, 1993. ISBN 973-27-0404-7.

## SUSTENABILITATEA – TRENDUL ACTUAL ÎN INDUSTRIA DE MODĂ CONTEMPORANĂ

## SUSTAINABILITY – THE ACTUAL TREND IN CONTEMPORARY FASHION INDUSTRY

MAIA VESTE<sup>2</sup>,

lector universitar,

Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

CZU 687.016

*Autorul relatează despre impactul negativ al industriei de modă care are o influență majoră asupra mediului, fiind responsabilă pentru poluarea apelor, pentru emisiile de carbon și pentru cantitățile mari de deșeuri. În articol sunt relatate problemele actuale cauzate de dezvoltarea rapidă ale acestei industrii. Se argumentează că identificarea proceselor care sunt cele mai dăunătoare mediului în lanțul de producție și acțiune a industriei fashion ar putea aduce o contribuție semnificativă la schimbările climatice. În acest sens, autorul afirmă că toți participanții la aceste procese trebuie să depună eforturi pentru a regândi producția și profitabilitatea industriei textile, excluzând metodele care dăunează mediului.*

**Cuvinte-cheie:** modă rapidă, industria de modă, deșeuri textile, schimbări climatice, dezvoltare durabilă, fibre ecologice

1 Cuvântul de bun venit scris de Marilen Pirtea, Rectorul Universității de Vest din Timișoara, prezentat în albumul omagial al celor 30 de ani de aniversare a Facultății de Arte și Design din Timișoara.

2 E-mail: mayvest76@mail.ru

The author talks about the negative impact of the fashion industry that vastly affects the environment, being responsible for the water pollution, carbon emissions and great quantities of waste. This article emphasises all the actual problems caused by the development of this industry. It mentions that the identification of the processes that damage the environment the most from the chain of production and activity of the fashion industry, may contribute significantly against climate changes. By supporting this idea, the author says that all the participants in this process have to make great efforts to reorganise the production and the profit of the textile industry, excluding the methods that damage the environment.

**Keywords:** fast fashion, fashion industry, textile waste, climate changes, sustainable development, ecological fibers

## Introducere

Ecologia este unul dintre puținele domenii ale vieții care afectează toată lumea și ne privește în mod direct pe fiecare dintre noi. Oamenii interacționează zilnic cu mediul ambiant și afectează situația ecologică din jur, activitatea umană fiind motivul principal al crizei actuale.

Având un impact direct asupra mediului, industria de modă este responsabilă pentru poluarea apelor (20%), pentru emisiile de carbon (10%) și pentru cantitățile mari de deșeuri. Astfel, producția de îmbrăcăminte, încălțăminte și accesorii, deși pare invizibilă, este foarte dăunătoare naturii. Depozitele, pline cu stocuri nevândute, poluează bazinele de apă și distrug stratul de ozon. Încălzirea globală provoacă secarea lacurilor și râurilor, lăsând marii producători de bumbac din China și India cu deficit de apă. Oamenii, de asemenea, sunt afectați negativ, lucrând în industria textilă cu substanțe chimice nocive care provoacă probleme grave de sănătate [1].

Potrivit ultimelor cercetări în acest domeniu, prognozele nu sunt optimiste, încălzirea globală evoluează din ce în ce mai mult, iar vina o poartă, în mare parte, oamenii. În timp ce în toată lumea se caută și se implementează metode pentru o dezvoltare durabilă, rezultatele evoluează cu pași mici, informarea societății, în acest sens, aduce o contribuție vizibilă la dezvoltarea modei etice, având potențialul de a deveni un fenomen global.

## Impactul negativ al industriei de modă

Companiile de modă *Fast fashion* (modă rapidă) lansează produse noi cu viteză enormă, ceea ce a contribuit la modificarea comportamentului consumatorului pentru totdeauna. Unele mărci de producție vestimentară, între calitate și cantitate, din păcate, aleg cantitatea, producând atât de mult încât, după câteva spălări, hainele își pierd aspectul estetic și ajung la gunoi. Companiile de producție de masă pot produce până la 52 de colecții pe an (în loc de patru), astfel încât articolele noi să poată ajunge în magazine în fiecare săptămână. Lucrurile din producția de masă rămân, în majoritatea cazurilor, neutilizate și se transformă în deșeuri mai repede decât ne dăm seama de impactul lor negativ asupra ecosistemului planetei (*Figura 1*) [1].

*Figura 1.* Stocuri de haine nevândute.



Sursa: <https://soberger.ru/v-chem-opasnost-fast-feshn-i-kak-my-mozhem-sdelat-vybor-v-polzu-ekologii-vo-vremya-shopping/> [1].

În anul 2017, Compania *H&M* a anunțat solduri nevândute în sumă de 4,3 miliarde de dolari, în timp ce unele mărci de lux preferă să le distrugă. De exemplu, *Burberry* într-un an a ars propriile produse în valoare de 37,8 milioane de dolari. Numai în America se acumulează anual peste 15 milioane de tone de îmbrăcăminte uzată și peste 10 milioane de tone ajung în depozitele de deșeuri. În fiecare secundă un camion plin cu textile se îndreaptă spre groapa de gunoi, unde stocurile de haine sunt aruncate sau incinerate [2].

Cumpărarea de lucruri a încetat să mai fie un lux și a devenit o deprindere obișnuită pentru petrecerea timpului liber. Conform datelor statistice, în America circa 40% din hainele cumpărate sunt purtate nu mai mult decât o singură dată; 3,6 miliarde de articole din garderobă rămân cu etichetele intacte, ceea ce reprezintă 57 unități la o persoană. În medie, astăzi cumpărăm haine și accesorii cu 60% mai mult decât în anul 2000 și cu 400% mai mult decât în urmă cu două decenii, iar din punct de vedere al nivelului de daune aduse mediului, industria modei poate fi comparată doar cu industria petrolieră [2].

În anul 2012, revista „Natural Science” a publicat un raport potrivit căruia vopsirea și prelucrarea finală a țesăturilor (țesături în general, nu doar textile pentru îmbrăcăminte) este a doua, după agricultură, sursă de poluare a apelor dulci. Se întâmplă din cauza pesticidelor și substanțelor chimice care intră în apă la cultivarea bumbacului și apoi la vopsirea țesăturilor și eliberarea gazelor dăunătoare în timpul producției materialelor sintetice și transportului produselor finite. Astfel, în anul 2015, acest sector industrial a emis în atmosferă 1,2 miliarde tone de gaze cu efect de seră – aceasta este mai mult decât toate avioanele și navele din lume produse în aceeași perioadă. De asemenea, nivelul de poluare a mediului de sectoarele industriei de modă reprezintă o cincime din poluarea totală a apelor dulci din lume [2]. Aproape patru mii de litri de apă sunt necesari pentru a produce o pereche de blugi, proces care include: cultivarea bumbacului, producția în sine, transportul și spălarea blugilor. Daunele aduse naturii în acest caz sunt echivalente cu emisiile de 33,4 kg de carbon sau emisiile rezultate dintr-un raliu cu distanța de 111 kilometri [3].

Ecologistul Mark Brown a ajuns la concluzia că 85% din micro-plasticele din probele sale examinate erau fibre de nailon, astfel, după fiecare spălare în mașinile de uz casnic, aproximativ 1.900 de fibre sintetice ajung în mediul ambiant. La spălarea lucrurilor, microparticulele de plastic și alte substanțe toxice ajung în aer și poluează rezervoarele și apa potabilă, 20 la sută din poluanții apei provin din industria textilă. Conform unor estimări, aceasta este originea a aproximativ o treime din totalul micro-plasticelor din apa oceanului. Drept urmare, ingerăm în medie 120.000 de particule de micro-plastice pe an – și cele mai multe dintre ele rămân în corpul uman [2].

### **Dezvoltarea durabilă. Ce acțiuni se întreprind**

Ca atenționare la această problemă, organizațiile neguvernamentale din Uniunea Europeană lansează proiecte sustenabile, care intenționează să schimbe modul în care cumpărăm, folosim și reciclăm îmbrăcăminte: să donăm ce poate fi refolosit și să reciclăm restul hainelor. Inițiativa se înscrie în cadrul global de acțiuni pentru Obiective de Dezvoltare Durabilă, pe care și Moldova s-a angajat să le atingă până în anul 2030 [4].

*Sustenabilitatea* sau „dezvoltarea durabilă” este unul din trendurile principale ale anilor 2019-2021 și presupune o serie de măsuri pentru restabilirea echilibrului pe planetă. Aceasta include: evitarea folosirii plasticului, tratarea etică a angajaților, reciclarea și refolosirea articolelor, reducerea costurilor de expediere a mărfurilor etc. Dar, în primul rând, dezvoltarea durabilă reprezintă interacțiunea dintre industrie și mediu, pentru că, la moment, industria globală se mișcă pe o cale „instabilă”, din cauza căreia întreaga umanitate ar putea cădea într-un dezastru ecologic [5].

Problema dezvoltării durabile este departe de a fi nouă și constituie un subiect de interes general pentru toate țările lumii. În ultimul deceniu creșterea capacităților și capacităților de producție care s-au extins pe plan global a condus omenirea la revederea valorilor și moderarea consumului pentru

a nu se sufoca de încălzirea globală și de enormitatea tonelor de plastic. Tema poluării mediului cu micro-plastice, inclusiv cu fibre sintetice, care se găsesc acum în apa potabilă, în nisipul de pe plajă, în scoicile de midii este intens discutată încă din anul 2011. Câțiva ani mai târziu, *sustenabilitatea* a devenit un cuvânt viral – și de atunci a câștigat numai popularitate.

În sfârșit, în anul 2019, moda a înaintat în mod imperios problema dezvoltării durabile. Agenția britanică de marketing „Enviral” a numit anul 2019 „Anul sustenabilității”. Sustenabilitatea pare să devină o necesitate pentru orice marcă de producție care își menține reputația. Despre necesitatea revizuirii problemei producției și a consumului conștient vorbesc atât mărcile de producție mici cât și brandurile gigante. Al zecelea summit de modă de la Copenhaga a fost consacrat producerii durabile, iar Franța interzice distrugerea articolelor nevândute din seria de lux [5].

Industria modei poate aduce o contribuție semnificativă la schimbările climatice, în principal, prin volumele sale gigantice de producție. Este necesară identificarea proceselor care sunt cele mai dăunătoare mediului în lanțul de producție și acțiune, iar toți participanții la aceste procese trebuie să depună eforturi pentru a regândi producția și profitabilitatea industriei textile, excluzând metodele care dăunează mediului.

La moment, marile companii internaționale sunt preocupate de dezvoltarea durabilă. *Global Fashion Agenda*<sup>1</sup> estimează că 12,5% din piața mondială a modei, în special, mărcile mari, precum *Nike*, *adidas*, *Levi's*, *Gucci*, *Saint Laurent*, *Balenciaga* ș.a., și-au stabilit obiectivul de a atinge un nou nivel de durabilitate în producție. Pentru a sprijini biodiversitatea, producătorii trec la alternative ecologice de ambalare a produselor. Una câte una, mărcile lansează inițiative de sustenabilitate: *Prada* și *Gucci* refuză folosirea blănurilor naturale, se stabilesc noi standarde pentru tratarea animalelor [6]. *Stella McCartney* este conducătorul proiectului ONU privind combaterea poluării mediului și schimbările climatice. Casa de modă *Chanel* a renunțat la pielea exotică și investește în eco startup-uri. *Prada*, în parteneriat cu producătorul italian de fibre sintetice *Aquafil*, lansează pungi reciclate din nailon care sunt produse din fibre obținute din deșeurile de plastic găsite în ocean: plase de pescuit, fibre textile etc. *Burberry*, de asemenea, a încetat să folosească blănuri naturale și să distrugă produsele nevândute (rămase în stocuri) [2].

Mărcile sportive, la rândul lor, urmăresc în mod activ inițiativele ecologice. Până în 2024, *Adidas* intenționează să treacă la utilizarea materialelor plastice reciclate nu numai în producție, ci și în birourile, magazinele și depozitele sale. Astfel, anual se vor economisi aproximativ 40 de tone de plastic. Colecția „Adidas primăvară-vară 2019” a fost confecționată în proporție de 41% din poliester reciclat. Compania *Nike* lansează un site web pentru a ghida consumatorii cu privire la dezvoltarea durabilă. De mai multă vreme, această companie este preocupată de mediu, de aceea își concentrează atenția asupra reciclării și reducerii daunelor cauzate de producția de materiale noi. Prin tratarea deșeurilor ca o resursă, *Nike* a lansat adidași cu talpă confecționată din resturi reciclate în proporție de 75%. Materialul pestrîț folosit la fabricarea lor este un praf din poliester și plastic zdrobit, care constituie acum un semn distinctiv al produselor durabile *Nike*. La proiectarea suprafeței textile pentru adidași compania și-a propus să utilizeze cât mai puțini coloranți și căldură termică. Pentru a transpune în practică această tehnologie, compania a folosit tricouri, deșeuri textile rămase de la producție și poliester, pe care le-a măcinat și le-a țesut fără adăugarea coloranților. În cadrul programului *Reuse-A-Shoe*, lansat în 1993, *Nike* a propus clienților săi să aducă adidașii uzați în magazinele companiei. Din încălțăminte măcinată a fost creat materialul *Nike-Grind*<sup>2</sup>, care apoi a fost folosit pentru acoperirea

1 Global Fashion Agenda este un forum global, lider în domeniul sustenabilității în modă, fondat în 2016 și ancorat în cadrul Copenhaga Fashion Summit, cel mai important eveniment mondial în domeniul sustenabilității în industria modei. Global Fashion Agenda avansează o misiune pe tot parcursul anului pentru a mobiliza industria și comunitatea internațională a modei pentru a transforma modul de producție și consum în modă.

2 Materialele Nike Grind sunt confecționate în mare parte din deșeuri post-industriale, dar includ și utilizarea încălțăminte uzate și defecte: <https://www.nikegrind.com/materials/>.

terenurilor de baschet și a pistelor de alergare. Astăzi materialul *Nike-Grind* este fabricat din deșeuri industriale, din adidași uzați și este folosit la confecționarea noilor produse [6].

În timp ce moda rapidă s-a dovedit a fi principala amenințare pentru mediu, mărcile mari de producție în masă încearcă să remedieze daunele. Brandurile *H&M*, *Zara* și *Mango* au lansat linii de producție vestimentare care utilizează materiale reciclate. Reprezentanții mărcilor asigură că sunt gata să poarte un dialog cu clienții despre consumul responsabil în modă și despre modul în care aceștia pot contribui la conservarea mediului împreună cu ei. Tot mai frecvent se lansează campanii întregi dedicate consumului conștient și atitudinii responsabile față de lucruri: se colectează haine pentru reciclare și se folosesc materiale ecologice. Până în 2030 companiile își propun obiective ambițioase – trecerea completă la materiale durabile sau reciclate în toate produsele sale [6].

Recent, *H&M* a lansat o nouă colecție de îmbrăcăminte durabilă pentru ocazii speciale. În fiecare colecție a liniei sunt folosite noi materiale ecologice: *Piñatex* – un înlocuitor de piele pe bază fibrelor de celuloză din frunze de ananas, *Bloom Foam* – spumă elastică din biomasă de alge. Fibra de portocalie *Orange fiber* este similară cu țesătură de mătase, se produce din coaja de citrice, care rămâne de la producerea sucurilor (**Figura 2**) [7]. În anul 2018, ponderea materialelor ecologice în gama de produse *H&M* a depășit 57%. Numai în Rusia au fost colectate 1.555 tone de îmbrăcăminte și textile pentru reciclare. Pentru comparație, în 2017 s-au colectat puțin peste 950 de tone. De asemenea, *H&M* a decis să-și menționeze furnizorii pentru toate produsele sale pentru a ajuta consumatorii să fie mai informați la cumpărarea produsului [8]

**Figura 2.** Fibră din frunze de ananas.



Sursa: <https://theblueprint.ru/fashion/fashion-industry/ekotkani> [7].

Este dificil să evaluăm dacă există la moment rezultate concrete ale acestor acțiuni. Există mai puține companii, cu excepția câtorva, care sunt gata să vorbească deschis despre eficiența muncii lor. Printre acestea se numără *Gucci*, brandul care a raportat recent despre realizările în direcția dezvoltării durabile în ultimii trei ani: a început să folosească de 1,5 ori mai multă „energie verde”, a redus emisiile dioxidului de carbon, a reușit să recicleze 11 tone de deșeuri de piele și, în general, a redus impactul negativ mediului înconjurător cu 16% [2].

Până acum, rezultatul evident este că problema a devenit discutată pe scară largă, iar agenda de mediu a devenit actuală nu numai pentru micile mărci ecologice, ci și pentru companiile și brandurile mari. Din păcate, viteza și metodele cu care companiile de modă trec la producția durabilă încă nu sunt suficiente pentru a compensa potențialul dezastru. Mai mult decât atât, procesul încetinește, în timp ce industria de modă continuă să afecteze din ce în ce mai mult mediul, iar riscul catastrofei ecologice continuă să crească. În acest moment, 40% din toate mărcile și companiile de modă n-au întreprins nici un fel de măsuri pentru dezvoltarea durabilă.

Principala problemă a celor care se străduiesc să susțină mișcarea sustenabilității este nerespectarea generală a ecologiei mediului înconjurător: la urma urmei, fiecare marcă nu există de sine stătător, ci lucrează cu furnizori de țesături, cu producători de materii prime și utilaje, cu fabrici și transportatori. Iar pentru atingerea obiectivelor reale trebuie implementate inițiative ecologice la fiecare etapă a activității de producere. De exemplu, mărcile își pot uni forțele doar pentru a impune o fabrică mare de producție de blugi să treacă la o nouă tehnologie care necesită o cantitate mai mică de folosire a apei [2].

La sfârșitul anului 2018, compania de servicii financiare *HSBC* a chestionat peste 8.500 de companii și mărci diferite (inclusiv brandurile de moda) și a constatat că aproape o treime dintre acestea au lansat inițiative care vizează dezvoltarea durabilă sub influența consumatorului, deoarece astfel de pași sporesc loialitatea (84% dintre cei care au decis să facă o modificare au remarcat impactul său pozitiv asupra profitului și dezvoltării mărcii) [8].

### Concluzii

În mare parte, anume consumatorii sunt factorii principali care pot să aducă schimbări în acest sens. Responsabilitatea consumatorului începe imediat ce produsele ajung în magazine. Noi cumpărăm mai multe haine decât avem nevoie și purtăm cel mult jumătate din toate lucrurile pe care le avem. Îmbrăcămintea în exces devine o sursă de probleme: deși majoritatea articolelor pot fi reciclate, doar o mică parte din deșeurile textile ajung în cutiile de colectare. În același timp, poliesterul din compoziția confecțiilor sintetice este același plastic din care sunt fabricate sticlele, pungile și alte ambalaje și, la fel ca și plasticul, nu se descompune ușor.

În condițiile actuale ale economiei de piață, dezvoltarea oricărei industrii depinde de potențialul consumatorului. Deci, putem cumpăra mai rar, dar mai calitativ: produse mai bune și care vor servi mai mult timp, articole ale producătorilor responsabili, să alegem articole vintage în loc de articole noi, să fim atenți la compoziția produsului și să predăm articolele învechite pentru reciclare. Și pentru început – să nu uităm: chiar și un pas mic poate deveni o parte a unei mari schimbări.

### Referințe bibliografice

1. В чем опасность фаст-фэшн и как мы можем сделать выбор в пользу экологии во время шопинга? [online]. In: *Soberger.ru*: [site]. 4 iul.2018 [accesat 11 noiem. 2021]. Disponibil: <https://soberger.ru/v-chem-opasnost-fast-feshn-i-kak-my-mozhem-sdelat-vybor-v-polzu-ekologii-vo-vremya-shoppinga>.
2. БАРКАЛОВА, В. Как модная индустрия влияет на экологию [online]. In: *BLUEPRINT*: [site]. 27 iun. 2019 [accesat 11 noiem. 2021]. Disponibil: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/moda-i-ecologiya?fbclid=IwAR2YnMaHXcNp6d6NUGyDdsm6OUP6S17ZdmG1iRY6HHPkIKMy7l2zJ1RIPYQ>.
3. Мода XXI века: носить старые вещи теперь так же стильно, как маленькое черное платье [online]. В: *Новости ООХ*: [site]. 1 ian. 2020 [accesat 11 noiem. 2021] Disponibil: <https://news.un.org/ru/story/2020/01/1369911>.
4. *Dezvoltarea durabilă - o cale continuă a Republicii Moldova* [online]. In: Agenția de Mediu. 30.05.2019. Disponibil: <http://www.mediu.gov.md/en/node/195>.
5. АНАЦКО, А. Устойчивое развитие- самый важный тренд года [online]. В: *BLUEPRINT*: [site]. 28 iun. 2019 [accesat 11 noiem. 2021]. Disponibil: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/ustoichivoye-razvitie-marketin>.
6. БАРКАЛОВА, В. «Зеленая» мода: как меняется фэшн-индустрия, чтобы противостоять глобальному потеплению [online]. В: *Esquire*: [site]. 2 iul. 2019 [accesat 11 noiem. 2021]. Disponibil: [esquire.ru/life-style/109352-zelenaya-energiya-i-otkaz-ot-rasshireniya-kak-feshn-industriya-boretsya-protiv-globalnogo-potepleniya/](https://esquire.ru/life-style/109352-zelenaya-energiya-i-otkaz-ot-rasshireniya-kak-feshn-industriya-boretsya-protiv-globalnogo-potepleniya/).
7. БАРКАЛОВА, В. Как – и из чего – делают новые экологичные ткани [online]. В: *BLUEPRINT*: [site]. 11 apr. 2019 [accesat 11 noiem. 2021]. Disponibil: <https://theblueprint.ru/fashion/fashion-industry/ekotkani>.
8. ЛЕОНОВА, О. Переработай меня: как масс-маркет пытается исправить свои ошибки [online]. In: *BLUEPRINT*: [site]. 15 aug. 2018 [accesat 11 noiem. 2021]. Disponibil: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/fast-fashion-sustainability>.

## CONSTRUCȚII ANATOMICE LA REALIZAREA PORTRETULUI SCULPTURAL ÎN CREAȚIA LUI LAZĂR DUBINOVSKI

### ANATOMICAL CONSTRUCTIONS OF THE CREATION OF A SCULPTURAL PORTRAIT IN THE WORKS OF LAZAR DUBINOVSKY

ANA MARIAN<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,  
Institutul Patrimoniului Cultural

CZU 730.041.5(478)

730.071.1(478)

*Primele deprinderi în domeniul anatomiei capului sculptorului Lazăr Dubinovski (1910-1982) le asimilează la Școala de Belle Arte din București, unde i-a avut ca profesori pe Dimitrie Paciurea și Oscar Han. O influență decisivă asupra creației sale a produs-o călătoria de scurtă durată la Paris, unde și-a continuat studiile în atelierul lui Antoine Bourdelle, la Academia privată Grand Chomier. În 1930 este absolvent al Școlii de Arte Frumoase din București. În anii 1951-1953, Lazăr Dubinovski activează în atelierul celebrului sculptor-monumentalist Evghenii Vucetici, la Moscova. Caracteristicile anatomice în portretele realizate de sculptorul Lazăr Dubinovski au un rol determinant în relevarea caracterului, felului de a fi al personajului. În diverse perioade, documentarismul, romantismul și umanismul chipurilor create de sculptor au servit drept călăuză în domeniul portretului sculptural atât pentru spectator cât și pentru colegii de breaslă. Cunoștințele acumulate de acest sculptor în domeniul anatomiei capului i-au permis să creeze opere de rezonanță la nivel național și internațional.*

**Cuvinte-cheie:** construcții anatomice, sculptură, portret, realism socialist, aspecte psihologice, documentarism, romanticism, realism, diversitate stilistică

*The sculptor Lazar Dubinovsky (1910-1982) received his first skills in the field of anatomy of the head at the School of Fine Arts in Bucharest, where he studied in the class of teachers as Dimitri Pachurya and Oscar Khan. A short trip to Paris had a significant impact on his work, where he continued his studies at the workshop of Antoine Bourdelle, at the Academia Grand Chaumiere. In 1930 he graduated from the School of Fine Arts in Bucharest. In 1951-1953 Lazar Dubinovsky worked in the studio of the famous monumental sculptor Eugenie Vuchetich. Anatomical constructions in the portraits created by Lazar Dubinovsky have a special place in demonstration the character and individual peculiarities of the nature. In different periods, the documentary, romanticism and humanism of the images, created by him became an example of a sculptural portrait for the viewer, and for colleagues in the workshop. The knowledge acquired by the sculptor in the field of anatomy of head allowed him to create significant works on the national and international level.*

**Keywords:** anatomical constructions, sculpture, portrait, socialist realism, psychological aspects, documentary, romanticism, realism, stylistic diversity

#### Introducere

Plămădirea portretului sculptural capătă contururile unei veritabile opere de artă prin corespunderea materialului, printr-o tehnică de modelare reușită, prin procedeele plastice – toate în mare parte bazându-se pe construcțiile anatomice. Uneori mai evidente în lucrările conturate prin stilul realismului, alteori mai depărtate de acestea în cazul stilurilor impresioniste, moderniste sau postmoderniste, construcțiile anatomice constituie punctul de reper în modelare. Fiind prelucrat și trecut prin vizorul sculptorului, acest reper, construcțiile anatomice, uneori transpore prin modelare, alteori este ascuns prin stilizare, simplificare și alte procedee plastice.

<sup>1</sup> E-mail: anisoara-marian@yandex.ru



### Formarea profesională

Primele deprinderi în domeniul anatomiei capului sculptorul Lazăr Dubinovschi (1910-1982) le asimilează la Școala de Belle Arte din București, unde i-a avut ca profesori pe Dimitrie Paciurea și Oscar Han. O influență decisivă asupra creației sale a produs-o călătoria de scurtă durată la Paris, unde și-a continuat studiile în atelierul lui Antoine Bourdelle, la Academia privată Grand Chomier [1 p. 7]. În 1930 este absolvent al Școlii de Arte Frumoase din București [2 p. 11].

În anii 1941-1942 participă la cel de al Doilea Război Mondial, înrolat în armata sovietică. După rănire, este evacuat pentru tratament la Irkutsk, unde lucrează în calitate de sculptor (1943-1944). În 1943, la Irkutsk, are loc o expoziție de lucrări ale sale și ale lui V. Lebedev. Reîntors în republică, L. Dubinovschi debutează ca sculptor cu lucrarea *Strâmbă-Lemne* (1945, ghips patinat), în tratarea anatomică a căreia se resimte influența școlii lui A. Bourdelle. În anii 1951-1953, Lazăr Dubinovschi activează în atelierul celebrului sculptor-monumentalist Evghenii Vucetici, la Moscova [2 p. 11].

Experimentul caracteristic perioadei modernismului, pe parcursul căreia sculptorul s-a format ca plastician, a condus spre o mare varietate stilistică în creația sa, inclusiv și în portretul sculptural.

### Primele portrete

Printre primele sale portrete este *Portretul profesorului C. Holban* (1934, ghips). Fruntea înaltă, brăzdată de riduri, privirea piezișă, buzele strânse subliniază inteligența personajului. Cutia craniană, conturată ușor, pe care au fost modelate formele exterioare, cu amprente de vârstă, atestă cunoașterea anatomiei și aplicarea ei măiestrită.

*Portretul lui G. Ibrăileanu* (1938, bronz) conține dispoziția redată cu iscusință de către sculptor, zâmbetul personajului conferind portretului vibrație de viață. Construcțiile anatomice, pe lângă asemănare, conferă veridicitate și expresivitate.

Iar *Portretul lui A. Filippide* (1938, bronz) redă fidel și minuțios trăsăturile, subliniind miopia, privirea obosită a ochilor adânciți în orbite. Toate cele trei portrete demonstrează elocvent preocupările lui Lazăr Dubinovschi în anii '40 ai secolului al XX-lea, preocupări legate de studiul exhaustiv al modelului și reprezentarea exactă a trăsăturilor portretistice. Astfel, lucrările din perioada incipientă a creației lui Lazăr Dubinovschi, cea a anilor '40, se caracterizează printr-o redare realistă, atentă la detalii anatomice, prin care se obțin efectele psihologice.

### Portretele din anii '50

În anii '50, ca o continuare a temei din lucrarea *Strâmbă-Lemne* (1945, cunoscută și într-o variantă în bronz), apare *Portretul voinicului rus, campionul mondial, Ivan Zaikin* (1946, ghips). Deși corpul athletic al voinicului rămâne în afara cadrului portretului, vigoarea și forța fizică sunt redade prin gâtul masiv cu *sterno-cleido-mastodianul* puternic, *mușchiul venter frontalis* încordat, *mușchii mentalis* și *depressor labii inferioris* reliefați. *Mușchiul masseter* scoate în evidență voința și efortul atletului în perfecționarea corpului său.

Portretele de gală ale militarilor, de asemenea, își găsesc reflectare în creația sculptorului. Astfel, în *Portretul grănicerului colonel S. Gusac* (1952, ghips, ton) cutia craniană cu *osul frontal* bombat, cu *osul zygomaticum*, care transpare prin piele, cu *arcurile supraorbitale* proeminente – toate redau voința și consacrarea militarului. Iar în *Portretul Eroului Uniunii Sovietice, general-locotenentului E. Vetcinikin* (1952, ghips patinat) [3 p. 32] craniul transpare în regiunea frontală și parietală, iar trăsăturile feței conturează mușchii, dintre care se evidențiază mușchiul orbicularis oris. Deși aceste chipuri nu sunt emotive, ele reflectă personaje notorii în ambianța specifică lor.

Cel mai cunoscut portret realizat de Lazăr Dubinovschi este *Florica* (1955, bronz). Anatomizarea joacă un rol aparte în desăvârșirea chipului din acest portret. Or, chipul senin cu frunte înaltă, ochi redați prin scobire, zâmbet abia perceptibil – toate trăsăturile anatomice conlucrează prodigios cu soluționarea compoziției în spirală și-i conferă zăbucium și visare.

*Portretul scriitorului Andrei Lupan* (1955, bronz) subliniază trăsăturile portretistice, redade lăconic, dar cu relevarea esențialului: forma nasului, privirea frontală de sub arcurile sprâncenelor – toate redând seriozitate și consacrare.

Un alt portret – *Portretul scriitorului P. Verșigora* (1957, bronz) conține un chip ghiduș cu barbă – întruchiparea personajului. *Mușchii orbicularis oculi și venture frontalis* redau privirea obosită, iar fața ridată – trecerea demnă prin viață.

Din șirul de portrete se remarcă *Portretul poetului Mihai Eminescu* (1957, bronz). Acest portret romantic capătă contur, întâi de toate, prin redarea asemănării de chip: personajul are fruntea încrunțată, privirea ochilor de sub arcurile sprâncenelor redau tragismul acestei personalități.

### Portretele documentare

În rândul portretelor, *Portretul doctoriței L. Rozener* (1948, ghips patinat) se evidențiază prin trăsături asimetrice ale feței: ochii redați prin scobire, trăsăturile specifice națiunii evreiești.

Din aceeași serie de subiecte face parte *Portretul chirurgului Krivoșeev* (1948, ghips), care redă miopia, oboseala și decepțiile portretizatului. Privirea de după rama ochelarilor, zâmbetul sarcastic conturează realitățile vieții de atunci și profesia complicată practică de protagonist.

Și mai dramatic este chipul din *Portretul academicianului A. V. Șciusev* (1949, lemn). Acesta conține trăsăturile evident asimetrice ale feței, gura și obrajii transfigurați redând oboseală, scepticism, încordare interioară și confruntare de idei. Anatomic, craniul este dezgolit integral, lobi frontalii asimetrice și încordați, privirea lăsată în jos, ochii cu cearcăne, obrajii ridăți, gura, la fel, asimetrică, redând un aspect de rezervă față de cele ce se întâmplă în jurul său. Lumea înconjurătoare, realitățile epocii staliniste – toate au fost întipărite pe chipul marelui arhitect. Portretul redă locul și rolul intelectualului într-o epocă totalitară.

Detalii de portret conține lucrarea *Partizanul moldovean Boris Glavan* (1947, ghips): efigia plină de mândrie și rezistență în fața dușmanului, urmele torturilor suportate la închisoare. La fel, *Portretul partizanului B. Șargorodski* (1946, ghips), bustul căruia este dezgolit asemeni eroilor antici, iar trăsăturile feței vădesc caracter și virtute.

De asemenea, detalii de portret conține *Monumentul lui G.I. Kotovski* (1953, bronz) din Chișinău [4 p. 4]. Chipul viguros, cu privirea concentrată, lăsată în jos, sub umbra pleoapelor greoaie, fruntea încordată, mimica încremenită a feței vădește o personalitate puternică, un luptător al epocii respective.

Totalmente bazat pe anatomizare este *Portretul lui M.I. Kutuzov* (1958, ghips). Redat cu lux de amănunte – plaga de la ochi, trăsăturile feței obosite, concentrarea, cunoscutul conducător de oști, generalul M.I. Kutuzov, este prezentat ca și purtătorul plin al răspunderii pentru războiul cu Napoleon, din 1812. Plaga de la ochi magnetizează atenția privitorului asupra consacrării personajului, voinței și eroismului său.

### Studiul anatomic în schițe

Studiul anatomic poate fi observat din etapa incipientă de modelare a portretelor realizate de sculptorul Lazăr Dubinovschi. În lucrarea care poate fi calificată ca finisată, studiul *Cap de tânăr* (1956, ghips), se remarcă *mușchiul sterno-cleidiomastoidianus*, *mușchiul masseter*, modelarea stihinică, impresionistă conferind animație acestui chip. Un alt studiu, *Cap de muncitor. Studiu pentru trilogia „Părinți și copii”* (1957, ghips), este redat realist, efigia protagonistului fiind surprinsă într-o clipă de moment [5 pp. 50-53]. Această efigie reflectă importanța studiului anatomic în redarea portretului. *Mușchii orbicularis oculi*, situați în jurul globilor oculari, *mușchii feței caninus, orbicularis oris, bucinator, depressor labii inferioris* permit de a reliefa mimica personajului. Astfel, schițele realizate în material, datorită construcțiilor anatomice face chipurile sculptate expresive și corecte ca modelare.

Tipizarea, adesea abordată de sculptorii sovietici, este utilizată și de către Lazăr Dubinovschi în lucrarea *Mama* (1957, ghips). Imaginea estompată, generalizată păstrează trăsăturile femeii-mame. Ochii adânciți în orbite, cu cearcăne, presupun modelarea *mușchilor orbicularis oculi*, *mușchii feței masseter și bucinator* sunt intuiți sub modelajul calm al efigiei.

Din această perioadă datează și *Portretul cântărețului Artur Aidiniean* (1959, ghips). Cutia crani-ană se profilează integru, privirea ochilor de după lentilele ochelarilor este retrasă, bărbia cu *mușchiul mentalis* proeminent, pomeții obrazilor bombăți – asemănarea portretistică este evidentă.

Ca o continuare a liniei de subiect, sculptorul realizează *Portretul scriitorului Leonid Corneanu* (1959, ghips). Podoaba capilară, fruntea bombată, înaltă, ochii umbriți de arcurile sprâncenelor, *mușchiul masseter*, care se intuește sub pielea obrazilor – toate aceste detalii anatomice conturează chipul scriitorului moldovean.

### **Călătoria în R. P. Română și crearea Aleii Clasicilor din Chișinău**

În anii '60 are loc o ameliorare a relațiilor cu Republica Populară Română, fapt care a favorizat schimbul intercultural și a făcut posibilă inaugurarea Aleii Clasicilor la Chișinău. De realizarea acestui proiect a fost responsabil L. Dubinovschi, care a monitorizat activitatea unui grup de sculptori la crearea celor 12 busturi de pe segmentul vechi al aleii. Lui L. Dubinovschi i-a revenit crearea a trei busturi în bronz, toate lucrate în anii 1957-1958.

Primul dintre ele, cel al lui *Gheorghe Asachi*, se remarcă printr-o anatomizare riguroasă: cutia craniană cu *mușchiul venter frontalis* clar evidențiat, *mușchii orbiculari oculi* umbriți de arcurile sprâncenelor, pielea feței acoperind ușor *mușchii masseter și caninus*.

*Bustul lui Vasile Alecsandri* este redat întocmai, respectând detaliile anatomice: *mușchii venter frontalis*, *mușchii orbiculari oculi*, pomeții obrazilor. Or, *mușchii* proeminenți, perfecți, structurează perfect forma craniului.

Mai puțin riguroasă este anatomizarea chipului redat în *Bustul lui Mihai Eminescu* [4 p. 15]. Sculptorul a modelat chipul, respectând, îndeosebi, asemănarea și, mai puțin, realismul anatomizat, tinzând să redea tinerețea, romantismul și zbuluciumul marelui poet.

În anul 1960 Lazăr Dubinovschi realizează o călătorie de durată în România, după care, reîntors la Chișinău, aduce câteva portrete noi. Reprezentarea chipului din *Portretul lui Corneliu Baba* (1960, bronz) [6 p. 3] prezintă o redare cu mai puține detalii anatomice riguroase, dar reflectă principalele trăsături portretistice și felul de a fi al pictorului român: gâtul masiv ca o coloană, ochii mijiiți, parcă căutând un nou subiect de creație.

Spre deosebire de acesta, alte două portrete – *Portretul generalului R.P.R., I. Teclu* (1960, ghips) și *Portretul grănicerului român* (1960, ghips) – sunt redare cu lux de amănunte și par a elucida restricțiile de realismul aproape de cel fotografic. Lucrările emană regretul adânc personal al sculptorului că hotarul de peste Prut este un impediment în fața schimburilor interculturale.

După călătoria în R.P. Română, Lazăr Dubinovschi creează chipuri de țărani, atât de des reprezentate în perioada interbelică, spre exemplu *Portretul țăranului român Neagu* (1960, bronz). Modelat tensionat și impresionist, caracteristicile anatomice ale protagonistului se reduc la suprafețe vibrante. Sunt evidențiați globii oculari cu *mușchii orbicularis oculi*, *mușchii faciali* și cu cei ai bărbiei, „mărul lui Adam” proeminent.

Iar *Portretul fetei române* (1972, bronz), creat peste un deceniu față de alte portrete inspirate de călătoria în România, este rezultatul unor experimente cu materialele și tehnicile de executare. Redat atât impresionist cât și cu efecte de naturalism, sculptorul reproduce pielea „care respiră” și reflectă cu exactitate detaliile anatomice, fapt care caracterizează un chip romantic și liric. Este de remarcat faptul că chipurile de țărani români în tratarea lui Lazăr Dubinovschi sunt create cu reconstituire anatomică: tipul craniului, *mușchii faciali* cu respectarea caracteristicilor naționale.

### Studii anatomice în redarea portretelor de muzicieni

Deosebit de inspirate sunt portretele de muzicieni. *Monumentul-bust al lui Ștefan Neaga* (1960, granit) redă, prin gestul larg al mâinii, consacrare și dăruire creației. Detaliile feței și ale mâinilor sunt modelate minuțios, conturând caracterul protagonistului. În *Portretul lui A. Rubinștein* (1965, ghips) este redat personajul în momentul zămisirii operei muzicale. Efigia lui reflectă concentrare și dedicație, iar formele feței sunt soluționate în suprafețe mari, plate, reproducând mușchii frunții și ai feței reliefați. Astfel, se remarcă și *Portretul pianistului P. Serebreakov* (? , ghips, ton). Penetrând în zona psihologică a personajului, sculptorul modelează impresionist trăsăturile pianistului, mimica feței fiind transfigurată de emoțiile sale. La fel de consacrat actului creației este și chipul din *Portretul lui D. Oistrach* (1968, granit), fața căruia transmite emoțiile pe care le provoacă piesa muzicală. *Monumentul-bust dedicat compozitorului E. Coca* (1975, ghips, model) îl reprezintă pe protagonist în momentul dirijării orchestrei sau a corului. Efigia lui inspirată, redată cu exactitate, reliefează, pe lângă trăsăturile portretistice, și suflul creației sale.

### Caracteristicile anatomice și psihologia personajelor

Atât psihologia vârstelor cât și caracteristicile anatomice redate în funcție de vârstă, în creația lui Lazăr Dubinovschi pot fi ilustrate prin două portrete: *Portretul studentei S. Lupan* (1970, ghips) și *Învățătoarea bătrână* (1970, ghips). Constituind un antipod unul față de altul, aceste două portrete reproduc anatomia diferit: fața alungită, cu trăsăturile generalizate și redate fără prezența unei construcții anatomice în portretul studentei față de forma craniului proeminent și mușchii feței atârând flasc în portretul bătrânei învățătoare.

La fel, în ghips, sunt realizate două portrete de cărturari. *Portretul lui Dimitrie Cantemir* (1973, ghips) redă personajul îngândurat, la masa de scris. Trăsăturile feței sale comportă o generalizare evidentă, prin ele autorul transmite inteligența personajului: fruntea înaltă, detaliile portretistice redate cu subtilitate, presupunând și aristocratism. *Portretul lui Miron Costin* (1974, ghips) redă cărturarul, care a posedat și un rang religios, la fel, la masa de scris, cu o carte în mână. Trăsăturile ascetice ale acestui personaj – cutia craniană care transpare prin piele, mustățile și barba – reprezintă simboluri ale bărbăției și inteligenței. Deși diferite, aceste două portrete promovează valorile spirituale general-umane – etalon, în special, pentru tineri.

### Monumentele, busturile și portretele marilor lideri comuniști

Desigur, opera sculptorului Lazăr Dubinovschi a fost supusă rigorilor stilului realismului socialist, care presupunea crearea veridică a monumentelor, busturilor și portretelor marilor lideri comuniști. Detaliile de portret minuțioase desăvârșesc chipul din *Monumentul lui V.I. Lenin* (1977-1978, granit). Redat într-un moment scurt de timp și realizând un echilibru abia intuit între dinamică și statică, detaliile de portret ale acestui monument sunt realizate amănunțit: cutia craniană cu specificări euro-asiatice, *mușchiul ventur frontalis* încordat, privirea severă, bărbia exprimând voință.

Sunt redate interesant trăsăturile din *Monumentul-bust al lui A.M. Gorki* (1975-1976, granit, Chișinău). Materialul în care a fost modelat, granitul, a presupus și a determinat o modelare generalizată, dar care a pus în evidență *mușchiul ventur frontalis* încordat, ochii nemodelați, ascunși de umbrele ce cad greoi de la arcurile sprâncenelor, *oasele zigomatice* evidențiate prin umbre căzătoare.

Două portrete ale lui *Ho Și Min* sunt realizate: primul, în 1962, în lemn, și, al doilea, în 1963, în bronz [3 pp. 36-37]. Protagonistul a fost surprins în mișcare liberă, necondiționat, fără a poza. Caracteristicile anatomice: forma orientală a craniului, mușchii feței subliniază trăsăturile asiatice ale efigiei. Deși realizate în materiale diverse, aceste două portrete reproduc fidel chipul și personalitatea liderului vietnamez.

În aceleași ordine de idei, *Portretul comunistului italian D'Atore* (1978, ghips) este modelat impresionist, urmele acestei modelări, în special, ale degetelor, se resimt în redarea detaliilor anatomice:

*mușchiul ventur frontalis* abia intuit, *mușchiul cleidomastodianus* și *mușchiul buccinator* redați în relief, *mușchiul bărbiei, mentalis*, exprimând mândrie și voință.

### Tratarea anatomică în portretele colegilor de breaslă

*Portretul sculptorului V. Țigal* (1968, ghips) va pune începutul unei adevărate galerii a portretelor colegilor de breaslă. Acest portret este modelat cu sensibilitate, pielea acoperind ușor sesizabil mușchii frunții, cei faciali și cei ai bărbiei.

Deja în *Portretul lui African Usov* (1976, ghips) se resimte clar faptul că autorul, sculptorul Lazăr Dubinovschi, a conștientizat prevalarea redării lumii interioare în portret, fapt care s-a revărsat în modelarea trăsăturilor anatomice ale portretizatului.

*Portretul lui Arcadie Raikin* (1976-1977, ghips) redă natura artistică a personajului, detaliile anatomice fiind supuse ideii de a reproduce trăirile lui în timpul dintre două reprize ale spectacolului, într-o pauză scurtă.

Începând cu *Portretul pictoriței Mila Țonțev* (1977, bronz), Lazăr Dubinovschi recurge la experimente stilistice în fiecare portret, trăsăturile anatomice completând chipurile.

Astfel, *Portretul pictoriței Ada Zevina* (1977, ghips, ton) reproduce un chip romantic, privirea atentă subliniind inteligența personajului.

*Portretul arhitectului G. Solominov* (1978, bronz) reprezintă firea creativă și aristocratică a personajului, fapt sugerat prin postamentul în formă de capitel inversat. Mușchii feței nu sunt redați în relief, dar forma craniului transpare prin piele.

În *Portretul pictorului Ilia Bogdesco* (1979, bronz) este redată firea aristocratică, cât și snobismul personajului, acestea fiind sugerate de buzele strânse, sprâncenele arcuite și bărbia fermă ale acestuia.

Cu totul aparte este *Portretul arhitectului P. Curț* (1979, aramă forjată). Acest chip este tratat în cheia portretelor Romei Antice. Dar trăsăturile exterioare redade cu exactitate nu presupun și redarea lumii interioare, așa cum se producea în portretele Romei Antice. Cu toate acestea, din punct de vedere constitutiv, este un portret care relevă construcția anatomică riguroasă.

Și ultimul în acest rând, *Portretul pictorului S. Cucuș* (1979, bronz) reprezintă un chip bonom și plin de sine. *Mușchiul venter frontalis* bombat al frunții, *glanda parotis* și *mușchiul masseter* proeminenți redau specificul efigiei protagonistului.

### Concluzii

Astfel, caracteristicile anatomice în portretele realizate de sculptorul Lazăr Dubinovschi au un rol determinant în relevarea caracterului, felului de a fi al personajului [7 pp. 220-285]. În diverse perioade, documentarismul, romantismul și umanismul chipurilor create de sculptor au servit drept călăuză în domeniul portretului sculptural atât pentru spectator, cât și pentru colegii de breaslă. Cunoștințele acumulate de acest sculptor în domeniul anatomiei capului i-au permis să creeze opere de rezonanță la nivel național și internațional.

### Referințe bibliografice

1. ЛИВШИЦ, М. *Лазарь Дубиновский: скульптура*. Москва: Советский художник, 1987.
2. BULAT, V. *Lazăr Dubinovschi*. Chișinău: ARC, 2004. ISBN 9975-61-340-3.
3. БАРАШКОВ, Е.В. *Лазарь Дубиновский*. Кишинев: Литература артистикэ, 1980.
4. ЛИВШИЦ, М.Я. *Лазарь Исаакович Дубиновский*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1960.
5. ЛИВШИЦ, М.Я. *Лазарь Исаакович Дубиновский*. Москва: Советский художник, 1961.
6. *Лазарь Дубиновский: Каталог*. Кишинев: Тимпул, 1971.
7. BARASCHI, C. *Tratat de sculptură*. București: Meridiane, 1964.

**FORMA ARTISTICĂ ÎN SCULPTURA LUI OLEG DOBROVOLSCHI****ARTISTIC FORM IN THE SCULPTURE OF OLEG DOBROVOLSCHI****OLEG DOBROVOLSCHI<sup>1</sup>,**doctorand, lector universitar,  
Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice**TEODORA HUBENCO<sup>2</sup>,**doctor în pedagogie, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

CZU 730.013

730.071.1(478)

Conținutul articolului se referă la o experiență artistică din prezent a sculptorului Oleg Dobrovolschi care s-a clădit pe experiența artistică din trecut, oferind apoi un suport tehnologic pentru creațiile sale viitoare. Metodele și tehnicile însușite de-a lungul timpului, experiența și efortul propriu al autorului au contribuit la crearea unor forme plastice moderne și expresive. Materialele, instrumentele specifice sculpturii au fost folosite de el într-un mod unic și personal. Procesul de creație propriu-zis rămâne a fi ceva diferit de cel existent, deductiv, inductiv, sugestiv, perceput și înțeles, dar și diferit de natură. Astfel, o formă preluată din natură și transformată plastic poate deveni o formă artistică. Simbioza dintre toate acestea – materiale, tehnici și procesul de creație, mânuite cu măiestrie de spiritul creator al artistului, produce opera de artă. Forma artistică creată în sculptura lui Oleg Dobrovolschi dobândește astfel valențe estetice de educație a societății și aduce un plus la schimbarea ei.

**Cuvinte-cheie:** sculptură, formă, structură, tehnici, compoziție, ceramică, metode

The content of the article refers to a current artistic experience of the sculptor Oleg Dobrovolschi that built himself on the artistic foundation of the past, then providing a solid support for future creations. The methods and techniques that we have learned over time, through our own experience and effort, have contributed to the creation of modern and very expressive plastic forms. The materials, the specific tools of the sculpture, I used in a unique and personal way. The creative process, itself, remains something different from existing, deductive, inductive, suggestive, perceived and understood, but also different in nature. Thus, a form taken from nature and transformed into plastic can become an artistic form. The symbiosis of all this: materials, techniques and the creative process, masterfully handled by the creative spirit, produces the work of art. The artistic form created in sculpture now acquires aesthetic values of society's education and brings a plus to its change.

**Keywords:** sculpture, shape, structure, techniques, composition, ceramics, methods

**Introducere**

Sculptura, făcând parte din domeniul artelor plastice are rolul ei aparte în exprimarea artistică. Ca artă tridimensională, ea este mai întâi de toate un univers al *formelor* spațiale care au la bază un algoritm de legi și principii caracteristice ei, adunate în timp, de la primii transmițători ai fenomenului artistic și până în zilele noastre. Cunoașterea acestor principii facilitează o mai bună relație între artist, forma plastică creată și cel ce primește mesajul lui vizual, receptorul. O formă artistică făurită și ajunsă în spațiul expozițional dezvăluie în ochiul privitorului întreg procesul de creație al sculptorului – de la crochiu până la produsul finit. În această intersecție dintre creație, creator și receptor, se produce o dinamică a spiritului și arta își atinge scopul, îndeplinindu-și rolul ei estetic și educativ. Locul aparte pe care îl ocupă sculptorul prin creația sa în viața societății îl determină să fie responsabil, să contribuie la dezvoltarea spirituală a omului.

1 E-mail: oleg.dobrovolschi@amtap.md

2 E-mail: hubencodora@yahoo.com

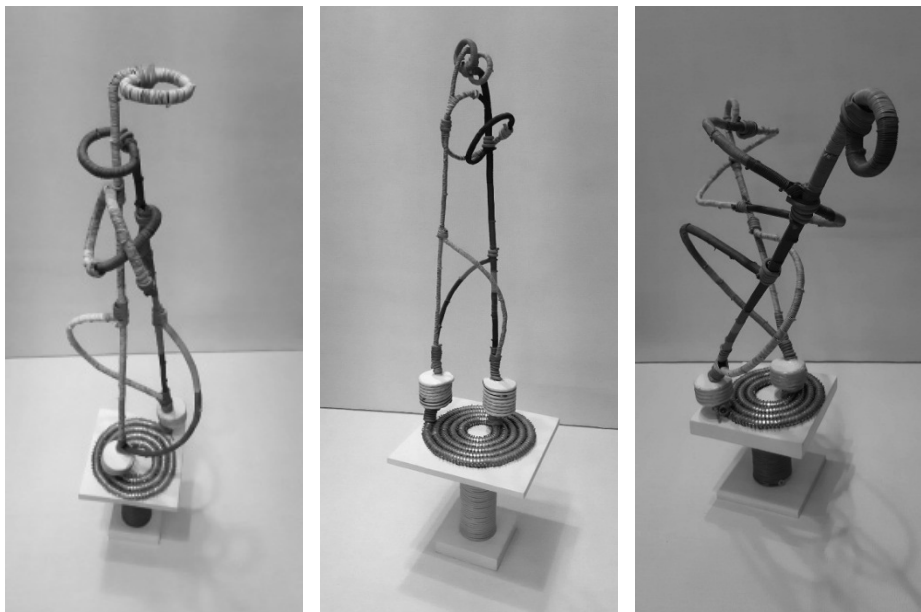
### Experimente practice în creația sculptorului

Deoarece propunem în continuare analiza reperelor conceptual-teoretice, a tehnologiilor, mijloacelor plastico-stilistice și a formelor artistice care au stat la baza elaborării compozițiilor (grupurilor) *sculpturale Finit-infinit, Familia și La popas*, este necesar să dăm explicația sintagmei *grup sculptural*, propusă de criticul de artă A. Botez-Crainic: „Grupul *sculptural* este alcătuit din forme și din *structură*. Această *structură* esențială este redusă la armătură, formele și siluetele se confundă cu structura interioară. Scheletul sculpturii reprezintă *sculptura* în sine, sensurile direcțiilor alcătuiesc ansamblul ei, iar modelarea suprafeței este eliminată complet. Simplificarea, modificarea dimensiunilor și proporțiilor, alungirea figurilor, exagerată conștient, toate au ca scop obținerea unei sinteze a construcției, a echilibrului și armoniei, fără a distruge inserția în spațiu a sculpturii” [1 p. 96].

**Compoziția sculpturală *Finit-infinit* (Figura 1)** cu caracter abstract pe care o propunem este concepută dintru-un grup de trei piese finite, la realizarea cărora s-au folosit materiale noi, neconvenționale: cabluri de internet, cabluri electrice, furtun metallic, ghips și lemn.

Astfel, fibrele cablului de internet reprezintă epiderma lucrării, în același timp, cablul electric constituie forma sculpturii. De diametrul cablului depinde mărimea sculpturii, așadar, cu cât este mai mare diametrul cablului, cu atât se măresc lucrările în volum. Așa cum cablul este un material flexibil, dar, totodată, dur și rezistent la condițiile climaterice, acesta poate fi utilizat pentru executarea sculpturilor pentru exterior.

**Figura 1.** Oleg Dobrovolschi. *Finit-infinit*, 2020, materiale neconvenționale, cablu, lemn, furtun metallic, h-100 cm, h-80 cm, h-60 cm.



Sursa: foto Oleg Dobrovolschi, 2021.

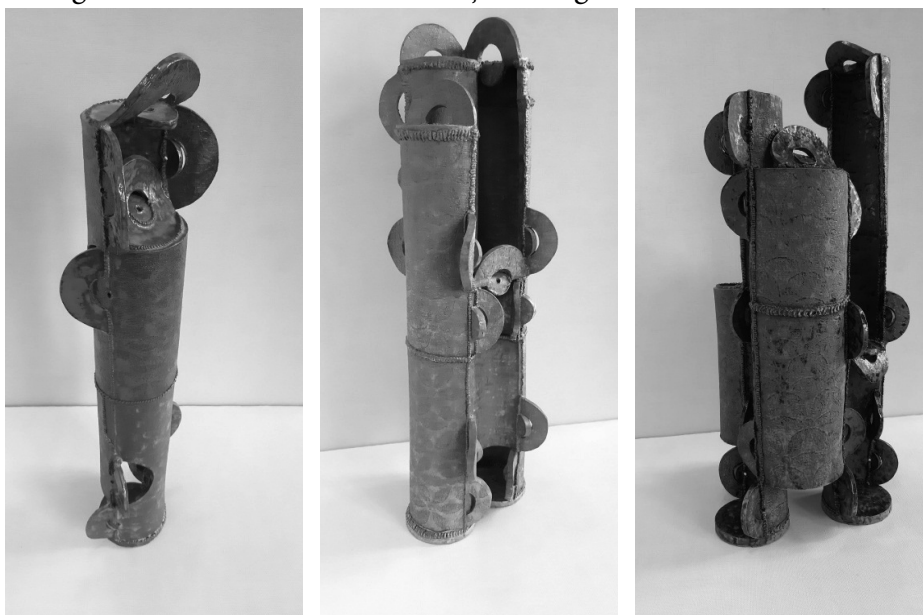
Fiecare piesă aparte reprezintă două figuri antagonice, respectiv masculin-feminin, care printr-o dinamică liber desfășurată, devin un tot unitar. Prin dialogul lor vizual, ele transmit parcurgerea unui traseu temporal desprins din infinitate și care sfârșește tot în eternitate. Geneza celor două figurine care formează un ansamblu figurativ se prezintă sub forma a două puncte de plecare, care au rol de echilibru pentru întreaga sculptură ce se desfășoară pe verticală. Ambele puncte pornesc din forma spiralată a bazei sculpturale care, la rândul ei, ne comunică despre infinitate și atemporalitate. Ca parte componistică, ea apare sub forma unei spirale cu două capete, una direcționată în interior spre centru, și cealaltă spre exterior, comunicând și accentuând astfel ideea de mișcare până la infinit.

Creșterea celor două figurine pe verticală, care transferă trecerea de la o parte la alta a elementelor corporale, redau prin expresia mișcării lor simbolul infinitului, exprimat prin conexiunea brațelor figurinelor. Ca parte integrantă a compoziției, ideea infinitului se repetă voit în întreaga structură a lucrării. Acesta armonizează frumos cu forma codului genetic al omului, definitoriu pentru unicitatea fiecărei ființe umane, cunoscutul ADN, structura acestuia fiind asemănătoare cu simbolul infinitului. Așa se explică denumirea acestui grup de lucrări, care include cele două componente ale omului, materie-spirit, finit-infinit.

Ca finalitate a procesului de creație, fixarea fiecărei părți figurative din *compoziție* se face pe un fundament în *formă* de clepsidră cu caracter stilizat, aceasta exprimând trecerea timpului. Totodată, plastica formelor care se extinde în spațiu pe verticală, din interior spre exterior, reprezintă finalitatea lor. Ca aspect, în ansamblul ei, compoziția transmite mesajul unei realități cunoscute și trăite de fiecare dintre noi: ca ființe spirituale parcurgem un segment de timp în finitul fizic, cel trecător, fiind continuu penetrați de trăirile atemporalului ca o regăsire a infinitului și sfârșind în însuși infinit.

**Compoziția sculpturală *Familia*.** Ca artist plastic și ca practician în domeniul ceramicii, Oleg Dobrovolschi a fost mereu preocupat de problematica mijloacelor tehnice, care ar răspunde cel mai bine unor teme complexe și frecvent întâlnite în creația multor plasticieni, cum este cea pe care o propunem pentru acest studiu al formei, și anume *Familia* (*Figura 2*).

**Figura 2.** Oleg Dobrovolschi. *Familia*, 2020, șamotă, glazură, h-80 cm, h-88 cm, h-80 cm.



Sursa: foto Oleg Dobrovolschi, 2021.

Această temă majoră s-a născut și a căpătat contur în atenția artistului din analiza și meditația asupra permanenței ciclice, ușor observabile, în continuitatea existenței umane de-a lungul istoriei ei. Fiecare familie conține parcursul ei temporal, transferând din generație în generație, tezaurul ei genetic, cultural, material, cel de experiență practică și spirituală.

Lucrarea *Familia* reprezintă viziunea artistului la tema generațiilor și a relațiilor dintre ele. Este o *compoziție* figurativă abstractă, compusă dintr-un grup de trei piese din *ceramică*, la baza cărora stă forma geometrică, cilindrul. În perioada modernă pictorul Paul Cezanne „...a descoperit că la fundamentul fiecărei reprezentări plastice stau formele geometrice. Acest adevăr a fost preluat de sculptorul Constantin Brâncuși, în operele căruia această abordare plastică a ajuns la desăvârșire” [2 p. 67]. Cilindrul, fiind o *formă* geometrică de bază, s-a pliat foarte bine și în demersul artistic al sculptorului, ca o soluție la problematica unei compoziții figurative abstracte.



La fel de importantă ca reper structural al lucrării, **Familia** a fost și simbolistica denumită **Floarea vieții**. A fost motivat de această simbolistică atât ca și concept cât și ca aplicație practică. Rezolvând probleme de geometrie, ea oferă soluții tehnice sigure, respectând relațiile armonice dintre proporții, atunci când se aplică divizarea întregului de la parte la întreg și invers. În termeni concreți putem vorbi despre raportul dintre dimensiunile anumitor părți din lucrare și o anumită generație, acest raport fiind progresiv, de la mic la mare, în funcție de vârstă, respectiv, de experiență, informații și tradiții. Această împărțire și împletire proporțională a cilindrelor participă la dezvoltarea și construcția lucrării, respectând principii de geometrie clare. Corpurile figurilor sunt construite din semicilindri, așezați pe verticală unul față de altul și la înălțimi diferite. Fiecare element în *formă* de cerc și semicerc este cât diametrul cilindrului și are o figurație proprie a părții ce conține întregul în *formă*.

Compoziția *sculpturală* reprezintă simbolic cele trei generații ale familiei: soț-soție, părinți-copii, bunici-părinți-copii. În mod ideal, prin aceste trei etape urmează să treacă fiecare om. Acestea reprezintă un ciclu al vieții umane, numit metamorfoză. A fost aplicată și culoarea pentru a exprima mai bine procesul evoluției omului, de la copilărie până la maturitate. Roșul, semnificând dragostea și pasiunea, a revenit formei, care reprezintă cuplul. Verdele, care sugerează viața și speranța, rezolvă cromatic figura părinți-copii. Albastrul, simbolizând viața și înțelepciunea, acoperă în culoare al treilea grup – bunici-părinți-copii.

Ca rezultat al experimentelor artistice, s-a ajuns la o *compoziție* complexă, în care introducerea culorii ca simbolistică în abordarea temei și-a găsit loc atât în explorarea soluțiilor de rezolvare a unității *compoziției* cât și punerea în practică a principiilor geometrice care au avut un rol decisiv în perioada modernă. Dificultatea a constat în obținerea armoniei și echilibrului în realizarea părților și în asamblarea lor în întregul componistic. Toate obiectivele plastice propuse au fost soluționate în mod particular, astfel că tema generațiilor, des abordată de artiștii plastici, a adus un plus și o inovație în experiența profesională a sculptorului Oleg Dobrovolschi.

**Compoziția sculpturală *La popas*. În cea de a treia compoziție volumetrică (Figura 3)**, pe care o propunem ca studiu și experiment în descoperirea multiplelor valențe ale formei, cu limbajul ei plastic particular, s-a tratat o temă care izvorăște din obișnuitul vieții. Prin intermediul unor ființe care fac parte din cotidianul omului – păsările – care duc o viață plină de firesc și naturalețe în imediata apropiere a acestuia, oferind modele de viețuire în armonie cu natura. Ca spațiu și fenomene schimbătoare, artistul a ales să surprindă și să descrie vizual un moment mai static din viața lor – un popas, o oprire, o destindere.

**Figura 3.** Oleg Dobrovolschi. *La popas*, 2020, argilă, glazură, h-58 cm, h- 48 cm, h-38 cm.



Sursa: foto Oleg Dobrovolschi, 2021.

Grupul *sculptural* conține trei piese de *ceramică*, trei păsări a căror forme poartă un caracter abstract și comunică expresiv starea de repaus, de odihnă. Formele stilizate indică și dezvăluie tema prin statica lor, redau o stare de oprire necesară unei pauze înainte de zbor. Fiecare din ele surprinde o manifestare aparte a stării de repaus, una veghează cu atenție, alta este în căutare de hrană, iar ultima este în stare de odihnă.

Tehnologic, aceste forme sunt realizate din fâșii de lut roșu de *formă* conică, cu grosimea de 8 mm. Fâșiile de lut sunt rulate și întinse pe suprafața unei pânze, care lasă pe material un imprimeu de o anumită factură. Apoi fâșiile primesc o *formă* conică pe verticală, după care sunt lipite între ele cu barbotină, după un procedeu tehnic particular. Barbotina având un caracter fluid, ajungând ca liant între formele conice unite prin presiune, ajunge să iasă în exterior, devenind un detaliu cu aspect expresiv, la care intenționat nu s-a renunțat. În acest sens, îmbinarea părților devine în sine parte din limbajul plastic al întregii lucrări, oferind aspectul de sudură, prezent în mod natural în tehnica metalelor, dar devenind o realizare aparte în tehnica ceramicii. Imitarea aspectului de sudură într-o lucrare efectuată din lut, ca rezultat experimental, rămâne a fi un procedeu tehnic util, care poate fi folosit la accentuarea expresiei unei lucrări.

Tot acest traseu tehnologic expus mai sus, de construcție a formei finale, se repetă la fiecare *formă* de pasăre în parte. După finalizarea lucrărilor, urmează procesul de uscare, apoi volumele bine uscate trec prin procesul de prima ardere la util, după care se glazurează cu pensula, ca mai apoi această glazură să se fixeze în factură printr-o acțiune exterioară făcută manual. Pentru păstrarea acestui efect realizat în tehnica ceramicii, produsul trebuie să treacă prin a doua ardere, la 1020°C, care este temperatura de topire a glazurii. Cromatica glazurii aleasă pentru compoziția figurativă *La popas* oferă și ea un plus de unitate pentru întreaga *compoziție*.

Să ne referim puțin la dinamica formelor și a compozițiilor. Formele abstractizate ale păsărilor exprimă o corporalizare cu o gestică a mișcării, rezultată în urma îmbinării formelor conice de diferite dimensiuni, respectiv, din dialogul dintre gol-plin, concav-convex. Procedeele utilizate pentru a pune în acord părțile în întreg au fost diverse: fie s-a recurs la contrastul între forme, fie s-a pus accent pe armonia dintre ele. Integrarea celor trei forme într-o *compoziție* are la bază o *structură* adecvată demersului artistic al acestui proiect. Axele transversale, compoziționale, volumetrice sunt verticale și diagonale sub *formă* de sinusoidă. Tot structural vorbind, raporturile sintactice fac trimitere către proporții, echilibru, stabilitate dintre întreg și parte, între parte și parte.

Reușita acestui proiect din domeniul ceramicii constă în procedeele tehnice utilizate pentru exprimarea conceptului de la care s-a pornit. Astfel că formele unor păsări care, în esență, exprimă mișcare/zbor au devenit forme cu un caracter mai static, ce indică momentele de aterizare, dar mai mult momentele lor de popas. La succesul acestei reușite au contribuit factura, glazura, *tehnicele* de lucru, care emită metalul forjat, acesta prin natura lui oferind formelor sale un caracter mai greoi ca percepție, de coborâre, nu de înălțare. În acest sens, acest artificiu tehnologic realizat în *ceramică* este un plus pentru rezolvarea problematicii *compoziției sculpturale* „La popas”, sugerând cu mai multă elocvență ideea de staționare, de popas.

## Concluzii

După cum s-a menționat anterior, *sculptura* lui Oleg Dobrovolschi este un univers al formelor spațiale, având procedee tehnice și un limbaj de exprimare propriu. Acestea comunică mesajul creatorului, exprimă gândul și emoția, starea, idealul și visul artistului. *Materialele originale* aplicate și *tehnica* de autor, care imită metalul forjat în realizarea compozițiilor volumetrice analizate în acest articol, se cer a fi cunoscute, studiate și utilizate de către viitorii sculptori a căror preocupare fundamentală este forma artistică și mijloacele ei de expresie. Aceasta presupune descoperirea, dezvoltarea și folosirea tehnologiilor tradiționale, dar și a procedeele tehnice moderne, manifestate în cele mai diverse moduri în activitatea creativă a multor sculptori. Prin urmare, este necesară efectuarea unei cercetări

în domeniul tridimensionalului, în care este loc pentru explorarea resurselor tehnologice nedescoperite în crearea formei artistice, fapt demonstrat de sculptorul Oleg Dobrovolschi.

### Referințe bibliografice

1. BOTEZ-CRAINIC, A. *Arta formei*. București: Orator, 1993. ISBN 973-95976-0-2.
2. IOVAN, I. *Semantica artei vizuale*. Vol. 3. Timișoara: Anthropos, 2011. ISBN 978-973-7985-86-6.

## DESIGN ȘI ARTE PLASTICE

## DESIGN AND PLASTIC ARTS

LILIANA PLATON<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar,  
Universitatea Tehnică a Moldovei

CZU 75.012/.013  
747.012/.013  
7.01:111.852

*Lucrarea de față propune un studiu comparativ între domeniul designului și al artelor plastice. Studiul evidențiază cele mai importante principii de realizare plastică și semantică utilizate în ambele domenii, urmărind astfel expunerea tangențelor comune în crearea imaginii. În acest proces se identifică cea mai responsabilă și mai importantă problemă abordată în ambele cazuri – formularea estetică. Procesul de studiu identifică criteriile de bază în realizarea armonioasă a imaginii artistice, ținând cont de unele legități și normative ale frumosului estetic. Prin filiera valorii estetice problematica de studiu și realizare practică a designului și artelor plastice se sincronizează și se asociază într-un scop comun, concentrat pe crearea armonioasă a imaginii.*

**Cuvinte-cheie:** design, arte plastice, pictură, compoziție, ergonomie, spațiu, formă, culoare, lumină

*This work proposes a comparative study between the field of design and plastic arts. The study highlights the most important principles of plastic and semantic realization used in both fields, therefore following the exposure of common tangents in image creation. In this process, the most responsible and important issue addressed in both cases is identified - aesthetic formulation. The basic criteria in the harmonious realization of the artistic image are identified, taking into account some legalities and norms of aesthetic beauty. Thereby, it is found that, through the chain of aesthetic value, the issue of study and practical realization of design and plastic arts, is synchronized and associated in a common goal focused on the benefit of human sensory perception.*

**Keywords:** design, plastic arts, painting, composition, ergonomics, space, shape, color, light

### Introducere

Dominiul design este „o activitate creatoare ce cuprinde o gamă largă de discipline” [1 p. 7]. În limbajul profesional termenul este cunoscut mai mult în perioada contemporană, deși are o istorie îndelungată, provenind de la verbul latin „designare” – „a trasa”, „a ordona” sau „a indica” [2 p. 5]. Deseori termenul substituie expresia „estetică industrială”, determinând o disciplină teoretică și practică, cu principii și metode specifice, complementară teoriei estetice generale. Principala semnificație a designului rămâne proiectarea estetică care, după cel de-al Doilea Război Mondial, pătrunde în numeroase limbi pentru a desemna procesul complex de concepere și proiectare a formelor funcționale și frumoase [3 p. 136]. Estetica industrială are implicații majore asupra imaginii perceptive și senzitive a obiectului, contribuind la satisfacerea cerințelor de frumos în viața cotidiană.

1 E-mail: platonliliana@yahoo.com

Printr-o analiză paralelă vom prezenta compartimentul artelor plastice, care grupează toate practicile sau activitățile de reprezentare artistică, estetică sau poetică, prin forme sau volume. În această categorie se include pictura, grafica, sculptura ș.a. – genuri capabile să reproducă realitatea în imagini artistice. Termenul „arte plastice” în literatura de specialitate se înrudește deseori cu cel de „arte frumoase” care, conform dicționarului, servește imaginii estetice. Sinteza celor două direcții ale designului și artelor plastice capătă tangențe comune tocmai prin latura sau funcția estetică – forma cea mai înaltă de creare și de receptare a frumosului. Constituirea artistică a designului este plasată conform „semnificației ample – la domeniul arte plastice” – alături de genurile arhitectură și artă decorativă aplicată, care nu „reproduc realitatea în mod direct” [1 p. 11]. Diferența între direcțiile reprezentative (pictură, sculptură, grafică) și nereprezentative (design, artă decorativă și arhitectură) ar fi utilitatea ca și element definitoriu aplicat în design, artă decorativă și arhitectură.

„Zona esteticii” manifestă o pondere aferentă produselor de „artă decorativă sau aplicată, artizanat, design, antichitate, styling, kitsch, estetica produsului și aspectul produsului” [4 p. 118]. Abordarea esteticului în design se combină cu efortul intuitiv de căutare a noutății și modernismului, printr-o ordine conectată la cerințele pieței și concurenței. Implicarea acestor factori în procesul de creație se petrece pe o filieră intuitivă, care demonstrează o valoare importantă, forate complexă și inexplicabilă. Cercetătorul Victor Papanek afirmă: „Prin pătrunderea intuitivă noi aducem la viață impresii, idei și gânduri, pe care le-am colecționat fără să știm, la un nivel subconștient, inconștient sau pre-conștient” [5 p. 19]. Aportul intuitiv în creația designului asigură necesarul de noutate, contrapus produselor standard fabricate și multiplicarea acestora în masă. Individualitatea este sincronizată în viziunea designerilor cu dorința exprimării ideilor creative proprii și în unele cazuri cu oportunitatea creării produselor exclusive, care îi prezintă unici pe piața concurenței.

Evoluția designului descrie diverse intenții, interese sau preocupări care s-au remarcat pe parcursul istoriei, dezvoltându-se pe filiera artelor decorative și aplicate [6]. Astăzi designul capătă o importanță deosebită în activitatea managerială a întreprinderilor, instituțiilor sau companiilor de producție, asigurând aportul de îmbunătățire a imaginii competitive pe piața concurenței. În acest scop, domeniul își impune „cunoștințe economico-sociologice, de marketing, merceologie, management, de teorie și practică artistică” [4 p. 125], coordonate, în mare parte, prin prisma valorății estetice. Valoarea estetică este concentrată în conceptul general al frumosului, care exprimă dimensiuni ale universului uman, cu fenomene, idealuri sau percepții ale mediului socio-cultural al timpului. Prin interesul major pentru frumosul estetic, designul creează o legătură durabilă cu artele plastice, punând în valoare aceleași principii de lucru.

### **Studiu comparativ. Forma plastică**

Pentru o analiză de sinteză a fiecărui domeniu în parte este oportun studiul comparativ al picturii, ca segment al artelor plastice reprezentative, cu designul interior și industrial, ca segment al artelor plastice nereprezentative.

Pictura, ca parte componentă a artelor plastice, alături de sculptură, grafică etc., descrie o evoluție milenară în palmaresul istoric. Procesul interpretativ al picturii asimilează diverse date informaționale aparținând atât realității „perceptive” cât și celei „imaginare” ale vieții [7 p. 6], gestionate creativ de artist în formarea imaginii plastice a operei. Modul de reprezentare artistică și caracterul interpretativ al imaginilor plastice variază în demersul istoric al picturii, formând etape evolutive cu trăsături stilistice distincte. Consecvența schimbărilor evolutive este motivată atât de spiritul creativ al artiștilor cât și de ideologiile promovate în mediul socio-cultural al timpului [8 p. 8].

Privită la general, pictura se manifestă prin trei forme importante de reprezentare tehnică: pictura monumentală, pictura decorativă și pictura de șevalet. În contextul picturii de șevalet se disting cele două arii majore de subiecte laice și religioase, diferențiate sub aspect tematic, reprezentativ și tehnic. Urmând vizorul de cercetare a categoriei laice, identificăm șirul de genuri tradi-

ționale ale picturii: scena istorică, de gen, portret, peisaj și natura statică, stabilite prin conceptele academice, confirmate la începutul secolului al XX-lea [9 p. 24]. După cum se știe, genurile de pictură se disting prin diverse forme de reprezentare plastică, însă, în abordarea plastică, apelează la aceleași principii de exprimare și reprezentare estetică. În acest context, pictura rezolvă probleme legate de forma plastică, printre care se numără: structura compozițională, dramaturgia scenică sau aranjamentul prezentării, tehnica, combinațiile coloristice, stilul și caracterul plastic. De asemenea – și probleme legate de narațiune, expresie sau mesaj semantic, printre care: tematică, interpretare, concept ideatic, profunzimea a sensului, expresie și sensibilitate perceptivă. Forma figurativă în pictură își atribuie și mijloacele de expresie particulare, preluate din imaginea figurii umane, cum ar fi: plastica fiziologiei umane, cu particularitățile constructiv-structurale ale mișcărilor, pozițiilor și racursurilor; gestică, mimica, semnificațiile plastice reprezentative ale energetismului și dinamismului temperamental; expresia afectiv-emoțională a sentimentelor, trăirilor, meditațiilor, imaginațiilor și reflecțiilor universului spiritual [10 p. 167]. În cazul picturii nonfigurative sau a celorlalte genuri sunt rezolvate aceleași probleme ale formei și mesajului, dar printr-o abordare diferită, care deseori personalizează sau delegă exprimarea emoțiilor umane unor forme abstracte sau obiecte de civilizație.

În albia acestor constatări regăsim, în egală măsură, și preocupările actuale în designul interior, de produs, de mediu etc., care prin filiera esteticii abordează aceleași probleme de formă și conținut expresiv. Bunăoară, în designul interior sau industrial, fiind actualmente un segment în continuă evoluție, se apelează tot mai mult la instrumentele practicate în artele plastice sau chiar în pictură, menționând aici problemele legate de structura compozițională, dramaturgia formelor plastice, factura, textura, culoarea, stilul, conceptul ideatic, profunzimea expresiei și sensibilitatea formelor utilizate în proiectul grafic.

În amenajarea armonioasă a interiorului se urmărește realizarea optimă a diverselor probleme, printre care: utilizarea rațională a spațiului, asigurarea circulației, iluminarea suficientă, izolarea fonică, soluționarea ergonomică a mobilierului, crearea unui climat favorabil, asigurarea combinațiilor potrivite de culori, utilizarea judicioasă a textilelor, implicarea rezonabilă a decorului estetic ș.a. În urma acestora se decid materialele utilizate, stilistica elementelor și, desigur, corespunderea cu destinația utilitară a spațiului [2 p. 128]. Scopul principal al acestor probleme este de a obține o ambianță estetică frumoasă cu o rezonanță favorabilă percepției umane.

### **Culoarea**

O filieră comună de exprimare estetică a designului și artelor plastice este valorația cromatică, care determină, în același timp, unul din factorii fundamentali ai dezvoltării capacității creatoare a omului. Noțiunea de culoare se referă simultan la două fenomene: senzația subiectivă de culoare și posibilitatea unui corp de a părea colorat. De fapt, culoarea aparține experienței uzuale, ea nefiind o caracteristică intrinsecă a unui obiect, ci fiind o realitate subiectivă generată de interacțiunea a trei factori: ochiul, lumina și suprafața obiectului. În lipsa unuia dintre acești factori, senzația se produce diferit sau nu se produce deloc. Din punct de vedere fizic, culoarea reprezintă o anumită bandă a spectrului electromagnetic, cu o lungime de undă capabilă de a stimula conurile retiniene. Astfel, culoarea este o caracteristică măsurabilă a luminii, în funcție de intensitatea energiei radiante și de lungimea de undă. Conform acestor prerogative, culoarea apare ca unul din cele mai importante elemente ale esteticii și reprezintă unul din elementele primordiale ale existenței umane. Ea este prezentă în viața și activitatea noastră, punându-și amprenta pe tot ce ne înconjoară: de la culorile din interiorul locuinței până la cele din exteriorul ei (clădiri, străzi, magazine etc.).

Din punct de vedere psiho-fizic, culoarea este cea caracteristică a luminii care permite a distinge unul de altul două câmpuri de aceeași formă, mărime și structură a spectrului vizibil. Din punct de vedere psiho-senzorial, culoarea poate acționa prin: tonalitate, luminozitate (intensitate) și saturație

(puritate). Reieșind din percepția că o culoare nu poate fi apreciată decât prin raportarea ei la o alta culoare, observăm că: culorile reci ies în evidență, din punct de vedere optic, pe un fond alb; cele calde se evidențiază pe un fond închis, cele deschise ies în evidență pe un fond închis, iar cele închise pe un fond deschis. Pe un fond apropiat de gri, în cazul unei luminozități identice, culorile calde tind să iasă în față, pe când cele reci se retrag spre fundal. Efectul de adâncime al culorilor este valabil și în cazul contrastelor cromatice. Contrastul de calitate rezultat din alăturarea unor culori saturate lângă culorile estompate, în condițiile unei luminozități identice, cea saturată se va pronunța în prim-planul imaginii. În cazul contrastului cantitativ, dacă pe o suprafață mare de culoare roșie se alătură o mică pată galbenă, vom observa că galbenul devine mai proeminent. Combinația culorilor albastru, verde sau violet va crea o senzație de răcoare în aer, pe când combinația de roșu, portocaliu și galben va spori senzația de căldură [11].

### **Lumina**

Deseori în crearea imaginii coloristice un rol deosebit îl joacă lumina furnizată artificial sau natural. Prin condiționarea conștientă a luminii se poate transforma chiar și un spațiu cu așezare nordică într-o încăpere mai primitoare, cu un aspect prietenos. Culorile calde, deschise (galben, bej), aplicate pe suprafețe întinse, suplinesc lipsa razelor soarelui, iar spațiile inundate de lumină naturală pot fi echilibrate prin suprafețe de culori mai reci sau mai închise.

Percepția vizuală poate fi perturbată și de marile deosebiri de iluminare a spațiilor de lucru și cele de circulație, creând un disconfort vizual. În rezolvarea acestei probleme se ține cont de anumiți factori: adaptarea ochiului depinde de dozajul intensităților sau strălucirii culorilor, unghiul vizual dintre sursa luminoasă și obiectul privit. Fenomenul cel mai nociv este, totuși, strălucirea orbitoare, datorată unei cantități mari de lumină care pătrunde în ochi, direct sau prin reflexie.

Un element important în gestionarea formelor, culorilor și spațiului atât în pictură cât și design este umbra. Aceasta apare în zonele cu iluminare mai slabă, fiind clasificate în: proprii sau purtate. Umbrele proprii sunt situate pe obiectele expuse la lumină artificială sau naturală, în dependență de forma obiectului, orientarea spațială și distanța până la sursa luminoasă. Umbrele purtate sunt proiectate de un corp asupra altuia sau de o parte a unui corp asupra altei părți ale acestuia. În general, umbrele afectează valorile de strălucire ale obiectelor, claritatea culorilor și relațiile dintre ele. Totodată, ele măresc efectul de relief și împreună cu elementele de perspectivă aeriană sugerează mai bine tridimensionalitatea formelor.

În urma studiului comparativ între implementările plastice în pictură și design, sunt identificate câteva elemente de bază comune care domină procesul de creație. Printre acestea se enumeră probleme legate de formularea estetică: plastica, construcția formei, combinații coloristice, texturi și facturi ornamentale, jocuri de umbre și lumini ș.a.

### **Concluzii**

În baza celor menționate supra, putem constata că prin filiera valorii estetice problematica de studiu și realizare practică a designului și artelor plastice se sincronizează și se asociază în scop comun. Demersul creativ al domeniilor vizează, sub aspect general, conceptualizarea frumosului estetic într-o vastă manifestare a creației, abordând în sine căutări novatoare, semnificative, experimentale de individualizare și perfecționare a imaginii.

### **Referințe bibliografice**

1. FLOREA, E. *Designul – știință și disciplină de studii*. Chișinău: Copitec-Plus, 2011. ISBN 978-9975-4057-1-3.
2. RĂDOI, A. *Salvarea omenirii de la poluarea fizică, estetică și morală, impune ca mileniul al treilea să fie: Mileniul designului*. Timișoara: Mirton, 1996.
3. PLATON, L. Designul produsului. In: *Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului: conf. teh.-șt. int.* Ed. a 5-a. Chișinău: UTM, 2010, pp. 135–138.

4. ANDREESCU, D. *Managementul marketingului în sociologia designului*. Oradea: Ed. Muzeul Țării Crișurilor, 2016.
5. PAPANEK, V. *Design pentru lumea reală: Ecologie umană și schimbare socială*. București: Editura Tehnică, 1997. ISBN 973-31-1019-3.
6. ФИЛЛ, Ш., ФИЛЛ, П. *История дизайна*. Москва: КоЛибри, 2014. ISBN 978-5-389-07244-2.
7. SPĂNU, C. Problema realizării imaginilor derivate în pictura moldovenească a anilor '60-'80. In: *Literatura și arta*. 1993, nr.13, p. 6.
8. PLATON, L. *Pictura figurativă de șevalet din RSS Moldovenească*: tz. doct. în studiul artelor și culturologie. Chișinău: UTM, 2020.
9. LANEYRIE-DAGEN, N. *Pictura: secrete și dezvoltări*. București: RAO, 2004. ISBN 973-7932-23-4.
10. PLATON, L. Metodele de cercetare științifică aplicate în cadrul picturii figurative. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2020. Chișinău: Notograf Prim, 2020, nr. 1 (36), pp. 166-169. ISSN 2345-1408.
11. ВЕСТГЕЙТ, Э. *Дизайн интерьера: Практическое руководство*. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. ISBN 5-222-07912-0.

## DIMENSIUNI CONCEPTUALE ALE NOȚIUNII DE CULTURĂ ARTISTICĂ

### CONCEPTUAL DIMENSIONS OF THE NOTION OF ARTISTIC CULTURE

ALEXANDRA CLAPATIUC<sup>1</sup>,

doctorandă,

Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

CZU 316.74:7

*Articolul examinează dimensiunile conceptuale ale culturii artistice, prezintă elementele constitutive, funcțiile și scopul acesteia drept fenomen social prioritar. Or, semnificația existențial-antropologică a culturii artistice/artei se focalizează pe aprofundarea spiritualității, păstrarea veridicității omului, având un rol fundamental în umanizarea și orientarea personalității umane. Sunt analizate dimensiunile formative ale culturii artistice și capacitatea de a influența personalitatea umană prin particularitățile fenomenologice ale artei, prin esența sa simbolică și filozofică cu referire la fondul afectiv și rațional al ființei umane. De asemenea, este studiată interdependența relațională dintre nivelul educației artistice și abilitățile activității artistice, precum și nivelul culturii artistice a societății/personalității.*

**Cuvinte-cheie:** cultură artistică, artă, conștiință artistică, valori artistice, educație artistică

*The article examines the conceptual dimensions of artistic culture, presents its constituent elements, functions and purpose as a privileged social phenomenon. As well as, the existential-anthropological significance of artistic culture / art focuses on deepening spirituality, preserving the truthfulness of man, having a fundamental role in humanizing and orienting human personality. There are analyzed the formative dimensions of artistic culture and the ability to influence the human personality through the phenomenological peculiarities of art; its symbolic and philosophical essence referential to the affective and rational background of the human being; the relational interdependence between the level of artistic education and the ability of the artistic activity and respectively the level of the artistic culture of the society / personality.*

**Keywords:** artistic culture, art, artistic consciousness, artistic values, artistic education

#### Introducere

Odată cu evoluția vieții spirituale și culturale a umanității, formarea conștiinței identitare, cunoașterea și acumularea unui fond ontologic cultural, se reliefează formele activității artistice. Altfel vorbind, apariția umanității este marcată legic de apariția culturii artistice – unei noi forme de auto-conștiință. Evoluția culturii artistice aduce diverse forme de artă, modele artistice, forme de expresie, gândire și sublimare, procedee și procese ale creației artistice, forme și metode ale cunoașterii și educației artistice. Conceptul științific privind *cultura artistică* a apărut și s-a aprobat în conștiința socială

<sup>1</sup> E-mail: clapatiuc.alexandra@gmail.com

și lumea științifică relativ recent, fiind legiferat în cea de-a doua jumătate a sec. XX. Concomitent cu cercetarea activității artistico-culturale a anilor 1970, în Rusia a fost datată apariția acestui termen într-un șir de lucrări științifice, potrivit cărora: „Majoritatea cercetătorilor susțin că cultura artistică este condiționată de existența socială a artei și reprezintă un sistem de relații sociale interdependente, centrate în jurul artei (Волкова Е.В., Глотов М.Б., Диков Д., Журавлев В.В., Зись А.Я., Каган М.С., Коган Л.Н., Конев В.А., Лукин Ю.А., Петров В.М., Селиванов В.В., Соколов К.Б., Фохт-Бабушкин Ю.У., Шехтер Т.Е.)” [1 p. 47].

Actualmente, fenomenul culturii artistice și procesele inerente acesteia sunt cercetate de mai multe științe umaniste, printre care: culturologia, sociologia, psihologia artei, pedagogia, psihologia, semiotica, filosofia culturii, antropologia, estetica, teoria și istoria artei etc.

În *Dicționarul termenilor artistici*, potrivit cercetărilor culturii artistice ale teoreticianului Д.С. Недович, este oferită următoarea definiție: „*Cultura artistică* reprezintă gradul de dezvoltare a artelor în anumite hotare istorice. În cel mai apropiat mod, cultura artistică este legată de stilul epocii, precum este constituită din multitudinea datelor artei pure și decorative, unite de o formare originară unică, caracteristică unei epoci date” [2 p. 419].

### Elemente structural-constitutive ale culturii artistice

În urma analizei cercetărilor din domeniu, au fost evidențiate trei *elemente constitutive* de bază ale culturii artistice, care asigură funcționarea, producerea, răspândirea și asimilarea valorilor artistice și operelor de artă, relaționarea și interacțiunea cărora deține un rol determinant în formarea/cultivarea/abilitarea personalității artistice. *Elementele structural-constitutive* ale sistemului culturii artistice sunt (**Figura 1**):

1. Arta (operele de artă, patrimoniul artistic, conceptele de „valoare” și „stil”).
2. Sistemul instituțional: instituții ce asigură dezvoltarea/perpetuarea, creația, păstrarea/conservarea, răspândirea și educația culturii artistice.
3. Conștiința artistică colectivă/individuală, mediul cultural-artistice (spiritual) – societatea drept purtător și creator al artei (activitățile artistice culturale, politica statală în domeniu).

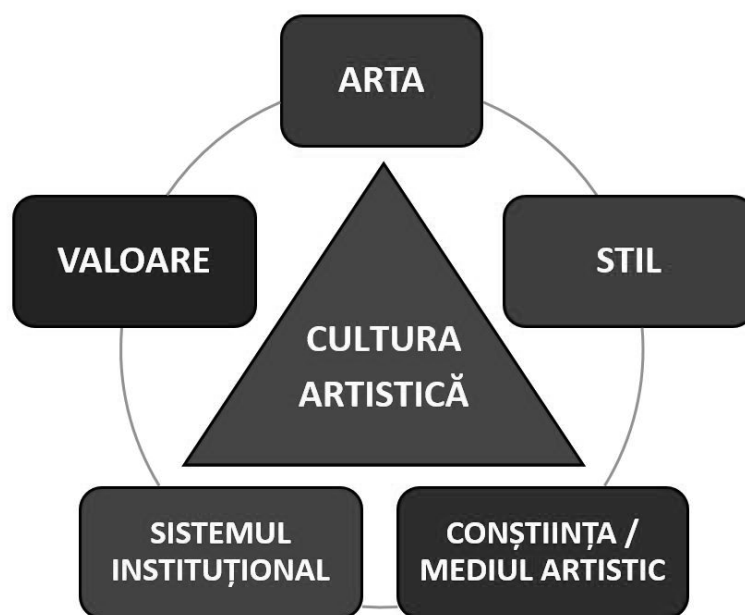
*Arta*, primul component constitutiv, reprezintă un tip special al activității umane și rezultatul acestei activități de transformare a lumii în conformitate cu legile „artisticului”. Vorbind despre artă, subînțelegem, mai întâi de toate, „arta pură” și genurile ei majore. Or, fiecare gen al artei posedă un limbaj artistico-simbolic (semiotic) specific, prin care este revelată imaginea artistică – imaginea lumii transpusă prin conștiința, percepția și viziunea asupra lumii a artistului. Așadar, existența artei subînțelege procesul și rezultatul cunoașterii lumii în parametri artistici, determinând un sistem de coordonate față de care se aliniază celelalte categorii estetice, fiecare epocă culturală formând propriul *ideal artistic* și modelul său artistico-estetic (vizionar).

*Sistemul instituțional* al culturii artistice include: totalitatea instituțiilor care transmit și cultivă valorile artistice – muzeele, teatrele, bibliotecile; instituțiile de învățământ cu profil artistic care asigură transmiterea/dezvoltarea tradițiilor artistice; instituțiile de cercetare științifică care prezumă dezvoltarea tuturor științelor aferente artei, proceselor și activității artistice.

*Conștiința artistică* colectivă și individuală reprezintă nucleul purtător al valențelor, sensurilor și codurilor simbolice, din care este constituită arta, cadrul de realizare/funcționare a culturii artistice, valorilor și funcțiilor artistice, care condiționează apariția mediului cultural-artistice (spiritual) al societății.

Pătrunzând în esența noțiunii din diversele perspective analizate mai sus, putem concluziona că cultura artistică reprezintă o unitate variabilă, din punct de vedere istoric, care intră în sistemul culturii societății în calitate de subsistem și se cristalizează în jurul artei, fiind o modalitate specială de mediere a relațiilor interumane în procesul de formare a personalității.



**Figura 1.** Elemente structural-constitutive ale culturii artistice drept fenomen social.

Sursa: Alexandra Clapatiuc.

### Dimensiuni conceptuale și formative

Fiind unul dintre domeniile esențiale ale culturii, *cultura artistică* este constituită din ansamblul valorilor artistice și din sistemul de funcționare, de reproducere a acestora, determinat istoric, care asigură reflectarea intelectual-afectivă a realității în imagini artistice, efectuând, astfel, transformarea/tezurizarea valorilor sociale în valori artistice. În acest sens, cultura artistică deține funcțiile de:

- (1) formare a percepției și conștiinței artistice colective/individuale;
- (2) transmitere a valorilor general-umane, normelor, cunoștințelor și experienței artistice;
- (3) spiritualizare și umanizare a societății prin intermediul fenomenelor artei;
- (4) abilitare a potențialului creator/artistic al societății/individualității.

O caracteristică fenomenologică a culturii artistice rezidă în capacitatea imperativă de a păstra valorile artistice în *formă imaginativ-simbolică*, stabilită de societate în diferite epoci istorice, constituită din idealurile și valorile artistice de natură artistică. La originea activității și aprecierii artistice stau viziunile oamenilor despre „artistic”, ca element determinat, din punct de vedere social-istoric. Fiind inclusă în logica activității artistice, categoria „artisticului” presupune, imanent, și utilizarea altor categorii estetice, cum ar fi: frumos – urât, înalt – jos, comic – tragic etc.

Apartenența culturii artistice la sfera cunoașterii emoțional-imaginative este condiționată de *rolul simbolic* care aparține artei. Așadar, este recunoscută legitimitatea tratării culturii artistice ca formă simbolică a culturii, bazată pe înțelegerea simbolului drept calitate esențială a imaginilor artistice, calitate prin care are loc conectarea culturii artistice/artei la problematica filozofiei: *estetică* – compartiment al filozofiei care studiază frumosul, *etică* – știința care studiază normele morale stabilite în societate, *filozofia minții*, *epistemologie*, *metafizică* – compartimente ale filozofiei care studiază întrebările fundamentale ale cunoașterii legilor universale (adevărului absolut). Altfel spus, anume prin caracterul simbolic al artei devine posibilă tezurizarea triadei valorilor fundamentale ale umanului *bine – frumos – adevăr* (I. Kant), consemnată în Grecia Antică prin termenul de *areté* – virtute, unitate dintre cele trei valori fundamentale. Simbolurile în artă servesc nu doar pentru transmiterea conținutului-idee, dar au, totodată, semnificație autonomă prin caracterul său vizual-simbolic ideal, revelatoriu sub aspect umanist și spiritual. În acest sens, С.В. Лапина oferă următoarea definiție: „*Cultura artistică* este una dintre elementele sistemului de funcționare a „celei de-a doua naturi” umane. Posibil

că este unul dintre cele mai stabile elemente umaniste ale culturii, în general, în care se exprimă într-o formă iconico-simbolică specială imaginea fiecărui tip concret de cultură despre valorile spirituale ale epocii culturale date. Anume în aria culturii artistice se creează o viziune integră a tuturor particularităților, dificultăților și legităților existenței culturii, exprimată într-o formă specială a limbajelor unor genuri concrete de artă” [3 p. 63].

Examinând capacitatea abilă a artei de a influența personalitatea umană, putem spune că mecanismul de percepție a artei utilizează abilitățile psihicului individului de a se oferi influenței artei prin relaționarea fenomenelor și proceselor reflectate în artă cu experiența propriei vieți; abilitatea de a fi compătimitor și de a se relaționa în raport cu conținuturile artei de ordin artistic, estetic, moral și vizionar. Or, influența artei se evidențiază prin faptul că acționează concomitent asupra rațiunii și sentimentelor omului, generând reacții afectiv-atitudinale.

Capacitatea omului de a percepe calitățile emoțional-afective și de creație artistică l-au determinat să-și exprime propriile trăiri în forme artistice, fapt care a cauzat apariția culturii artistice ca fenomen. Așadar, importanța culturii artistice este condiționată de referențialul său afectiv (emoțional-imaginativ) și rațional (conceptual-ideatic) al cunoașterii și expresiei realității. Calitățile emoțional-afective determină specificitatea conținutului și formei operei de artă, care presupun o reacție emoțională, empatie și, totodată, un început rațional, o concepere a structurilor, aspectelor formale/conceptuale și a conținuturilor ideatice, ceea ce contribuie la sesizarea artei ca fiind un mijloc unic al înțelegerii/cunoașterii celor mai subtile mișcări ale construcției/personalității umane.

Conceptele de „cultură artistică” și „artă” sunt deseori confundate, arta fiind elementul central și fundamental al culturii artistice. Or, specificitatea fenomenologiei artei constă în capacitatea sa culturologică imensă, care creează un șir de forme de activitate – creație artistică, percepție artistică, critică artistică, stabilind astfel un „câmp cultural” în jurul său.

În contextul analizelor operate, observăm că în literatura științifică nu există o apreciere determinată în definirea culturii artistice în actualitate. Cu toate acestea, considerăm relevantă viziunea cercetătorului Л.С. Закс, potrivit căruia, „scopul culturii artistice constă în „menținerea, asigurarea existenței sociale necesare, funcționarea, reproducerea istorică și dezvoltarea artei” [4 p. 27]. Astfel, cultura artistică poate fi definită ca un sistem complex de relații sociale, structurale, informaționale, de valori și de activitate, în care arta reprezintă „obiectul central și scopul culturii artistice” [4 p. 27]. Așadar, arta deține rolul unui sistem de activități artistice, reprezentând mecanismul fundamental de funcționare a culturii artistice. Potrivit cercetătorului, cultura artistică reprezintă un depozit (rezervor) al valorilor, care sunt păstrate în plenitudinea experienței generațiilor umane și reprezintă „sistemul relațiilor internivelare și multiplanare (...), un spațiu-câmp individual, supraindividual, în interiorul căruia acționează subiecții artei, se formează și funcționează conștiința artistică” [4 p. 28].

Cultura artistică presupune crearea valorilor artistice în sine, *creația artistică*, înnobilarea, spiritualizarea diferitor materiale, obiecte, procese și crearea operelor de artă. De asemenea, în contextul celor abordate se înscrie și opinia cercetătoarei М.А. Маниковская, care menționează: „În contrast cu diformitatea kitschului, irelevanța simulacrelor, cultura artistică păstrează legătura ideatică cu creațiile artistice, fortificând prin aceasta rudenia lor de esență. Sensul ontologic al culturii artistice determină semnificația sa existențial-antropologică durabilă, esența căreia constă în *aprofundarea spiritualității, păstrarea veridicității omului*” [1 p. 47]. Deci, cultura artistică deține un rol semnificativ în umanizarea personalității și formarea acesteia în spiritul valorilor umaniste, fiind, totodată, o parte a culturii spirituale a personalității, dimensiunii metafizice a acesteia, asemenea unei religiozități specifice, determinate de capacitatea artei de a eleva ființa umană, de a o converti spre valori ale umanului.

Astfel deducem că influența formativă a culturii artistice asupra subiectului reprezintă unitatea asimilării fenomenelor/operele de artă, mediului artistic, atmosferei artistice din societate în inter-

acțiune cu alți factori de formare a personalității, o deosebită atenție revenindu-i cercetării aspectului personalizat al comunicării omului și fenomenelor culturii/artei. În acest sens, ne raliem poziției menționate de cercetătorul И.Т. Пархоменко, potrivit căruia: „Nivelul culturii artistice al unei societăți depinde primordial de nivelul educației artistice a personalității. Profunzimea intereselor în domeniul artei, capacitatea de a înțelege și aprecia opera de artă aprofundează substanțial personalitatea, ceea ce, la rândul său, aduce la o conștientizare mai completă a sensului existenței sale în lume” [5 p. 22]. Influența direcționată a culturii artistice asupra omului prin *educație artistică* avansează formarea tuturor elementelor culturii artistice a personalității. Ideea este susținută de T. Hubenco și L. Prisacaru: „Familiarizarea cu limbajul artelor plastice sensibilizează elevii față de cultura plastică națională și universală și oferă o posibilitate eficientă de formare/dezvoltare a sentimentelor estetice și a competențelor de percepere și exprimare a mesajului artistico-plastic” [6 p. 4]. Rezultatul educației artistice constă în activarea și dezvoltarea tuturor simțurilor omului.

Așadar, cultura artistică poate fi examinată prin prisma a patru tipuri de activitate umană – *de transformare, de cunoaștere, de orientare (valori) și de comunicare*. Toate aceste tipuri de activități interacționează foarte strâns, dar nu se dizolvă una în cealaltă. Fuziunea lor organică formează al cincilea tip de activitate – activitatea artistică, la fundamentul căreia se află abilitatea de a percepe complet viața reflectată în artă sau de a crea opere de artă. Astfel, se constată că abilitatea activității artistice întrunește abilitatea de a crea, cunoaște, aprecia și generaliza (sintetiza). Anume această abilitate integratoare reprezintă fundamentul culturii artistice și arată nivelul dezvoltării unei personalități [7].

### Concluzii

*Cultura artistică* reprezintă un fenomen superior și fundamental al existenței și dezvoltării umane de revelare a potențialului artistic și creator al unei societăți sau a unui individ – educația artistică, formarea abilităților activității artistice, a unui sistem de opere, valori, relații, procese și instituții aferente cunoașterii/percepției, transmiterii/tezurizării și dezvoltării/creării artei, ca parte a culturii umaniste și spirituale a societății/personalității.

### Referințe bibliografice

1. МАНИКОВСКАЯ, М.А. *Введение в философию художественной культуры*. Хабаровск: ТОГУ, 2018, с. 304. ISBN 978-5-7389-2664-8.
2. НЕДОВИЧ, Д.С. *Художественная культура*. В: *Словарь художественных терминов*. ГАХН, 1923–1929. Москва: Логос-Алетера; Ессе Ното, 2005, с. 419–421. ISBN 5-98378-009-3.
3. ЛАПИНА, С.В. *Культурология: пособие для студентов вузов*. Минск: Тетра-Системс, 2007, с. 496. ISBN 978-985-470-592-7.
4. ЗАКС, Л.С. *Художественное сознание: монография*. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1990, с. 213. ISBN 5-7525-0080-X.
5. ПАРХОМЕНКО, И.Т. *Культурология: вопросы и ответы: пособие для студентов средних специальных и высших учебных заведений*. Ростов-на-Дону: Учитель, 2008, вып. 2, с. 329.
6. HUBENCO, T., PRISACARU, L. *Educația plastică: ghid de implementare a curriculumului modernizat pentru învățământul primar și gimnazial*. Chișinău: Lyceum, 2011.
7. КАГАН, М.С. *Философия культуры*. Санкт-Петербург: Петрополис, 1996, с. 416. ISBN 5-86708-073-0.

## VALENȚE SEMIOTICE ȘI ASOCIATIV-SIMBOLICE ALE FORMEI ÎN PICTURĂ

### SEMIOTIC AND ASSOCIATIVE-SYMBOLIC VALENCES OF THE PAINTED FORM

STELA COJOCARU<sup>1</sup>,

doctorandă,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

CZU 75.013

*Forma reprezintă configurația exterioară, înfățișarea sub care se prezintă obiectele și lucrurile din lumea înconjurătoare. În artele plastice forma se constituie în rezultatul procesului de creație și include ideea sau conceptul ce stă la baza operei. Forma, în dependență de configurațiile ei, acționează direct asupra percepției, accesând cele mai adânci nivele asociativ-intuitive ale memoriei prin mecanisme psihice speciale. Creierul uman preferă lucrurile și formele simple, ordonate, pe care instinctiv le consideră mai sigure și productive; confruntându-se cu formele complicate, creierul tinde să le reducă mental la forme mai simple. Toate formele din univers pot fi simplificate și readuse conștient la forme geometrice mai simple, principiu acceptat mai ales în pictură și desen.*

**Cuvinte-cheie:** formă artistică, formă plastică, formă picturală, forme geometrice, simbol geometric

*The form represents the external configuration, the appearance under which the objects and things of the surrounding world are presented. In the fine arts, form is the result of the creative process and includes the idea or concept that underlies the artwork. The form, depending on its configurations, acts directly on the perception, accessing the deepest associative - intuitive levels of memory, through special psychic mechanisms. The human brain prefers simple and orderly things and forms, which it instinctively considers safer and more productive; facing complicated forms, the brain tends to mentally reduce them to simpler forms. All shapes in the universe can be simplified and consciously brought back to simpler geometric shapes, a principle accepted especially by painting and drawing.*

**Keywords:** artistic form, plastic form, pictorial form, geometric shapes, geometric symbol

#### Introducere

Forma reprezintă configurația exterioară, înfățișarea sub care se prezintă obiectele și lucrurile din lumea înconjurătoare. Termenul „forma” desemnează și ansamblul calităților unui obiect concret sau abstract, „...ea asigură structura lumii în care trăim” [1 p. 68]. Dicționarul de artă definește forma ca: „...totalitatea mijloacelor de limbaj plastic vizual ce alcătuiesc aspectul exterior al operei de artă: linie, culoare, volum etc.” [2 p. 73]. În artele plastice forma se constituie în rezultatul procesului de creație și include ideea sau conceptul ce stă la baza operei.

Forma, în dependență de configurațiile ei, acționează direct asupra percepției, accesând cele mai adânci nivele asociativ-intuitive ale memoriei prin mecanisme psihice speciale. Prin aceste mecanisme psihice specifice, care includ intuiția, asociația, analiza, comparația etc., orice formă este înțeleasă mai amplu și mai complex decât permite exteriorul, astfel în conștiința omului ia naștere o formă nouă – forma creată, care începe să corespundă unui anumit sens semantic și emoțional.

Conform principiilor psihologice gestaltiste, creierul uman preferă lucrurile și formele simple și ordonate, pe care instinctiv le consideră mai sigure și productive (iau mai puțin timp pentru procesarea mentală decât formele complicate); confruntându-se cu formele complicate, creierul tinde să le reducă mental la forme mai simple [3 p. 57]. Identificarea unei forme se face după conturul ei. Inițial, este percepută forma generală, apoi a componentelor și obiectelor ei. O formă simplă și bine definită comunică informația mult mai rapid decât o formă complicată și detaliată. Percepția

1 E-mail: cojocaru\_stela@mail.ru

formeii are loc prin mecanisme psihice asociative, fiind legată mult și cu aspectul emoțional [4 p. 118].

Formulările conceptelor semiotice contemporane despre formă se apropie mult de ideea platoniană, conform căreia formele există în mod obiectiv în afara conceptelor umane. Platon vorbea și despre *formele ideale* și semnificații, considera formele entități ideale legate de particularitățile sale, iar în *Teoria formelor* folosește termenii *eidos* – „formă” și *ideea* – „caracteristică”. Deci, forma are dimensiune dublă, una ține de aparență, și alta – cu valoare semantică și spirituală. Cercetătorul R. Arnheim la fel dă o încărcătură psihologică acestor doi termeni [3 p. 60].

### Aspectele caracteristice și proprietățile formelor

Caracteristicile diferite ale formelor transmit emoții și semnificații diferite. În procesul de stabilire a semnificației, orice formă este analizată nu numai prin exteriorul ei, ci și prin esența sa lăuntrică (structura internă). Formele și structurile naturale nu pun probleme deosebite de semnificație, iar formele artificiale (create de om), categorie în care intră și cea vizual-artistică, apar întotdeauna ca rezultat al activității conștiente, ce implică atât gândirea cât și acțiunea umană. *Formele naturale și organice*, reprezentate în pictură prin diferite structuri din natură (elemente ale florei, faunei, minerale ș.a.), sunt neregulate, alcătuite din curbe, linii văluroase, contururi dezechilibrate, iar prin imaginea lor liberă, dezorganizată, atrag interesul și se asociază perfect cu naturalețea, spontaneitatea, familiaritatea (opera lui A. Gaudi, stilul art-deco).

*Forma artistică* este produsul fanteziei, creat prin observarea naturii și transfigurarea ei în alte forme, fie prin prelucrarea formelor spontane, prin „metamorfoza” lor (Ion Daghi vorbește despre principiul metamorfozei formelor); transfigurarea în toate variantele făcându-se pentru un anumit context compozițional [5 p. 26]. Există *forme artistice elaborate*, realizate conștient prin procedee plastice de transfigurare a formelor naturale (stilizare, decorative etc.) și *spontane*, obținute dirijat sau accidental prin diferite procedee tehnice (monotipia, dirijarea culorii, picurarea liberă, stropirea, fuzionarea, scurgerea).

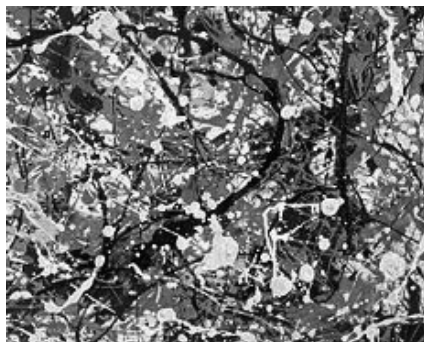
Datorită aspectelor sale simbolico-asociative, formele reprezintă un puternic mijloc de comunicare, deseori nesesizat la nivel conștient. În discursurile picturale forma și culoarea au semnificații informaționale foarte ample și activează asociate ca semne plastice și mesaje artistice [6 p. 11]. Forma are proprietăți asociative foarte pronunțate, iar senzațiile vizuale și efectele formei depind mult de cantitatea, calitatea și topica formelor [7 p. 9]. Limbajul formelor vizuale este universal, simbolic, figurativ sau abstract, polisemantic și divers ca tratare și expresie plastică. Fiind destul de complex, perceperea mesajului estetic al exprimării artistice a formelor rămâne și astăzi dificil; el poate fi înțeles numai printr-o cunoaștere suficientă a gramaticii și semanticii lor. Caracteristicile interpretative ale formei se identifică prin parametri ca proporțiile, simetria, aspirația, vectorul direcției (orizontal, vertical, diagonal, radial etc.), ritmul (rapid, fracționat, lent, întins, secvențial etc.), natura reliefului și siluetei formei, a conturului, combinații de forme și scara lor.

Formele picturale au semnificații simbolice foarte diverse care se regăsesc în gândirea umană universală; ele constituie gramatica vizuală a limbajului plastic utilizat de artiști, pictori, designeri etc. Parcursul istoric al picturii s-a derulat de la reprezentarea plană a formelor și spațiului (pictura egipteană, pictograme maia etc.) până la reprezentarea tridimensională și iluzia realului, ce apare în Renaștere odată cu descoperirea perspectivei, utilizarea clarobscurului, contrastului dintre lumină și întuneric, ulterior ajungând și la abstractizarea modernistă.

Forma în pictură este întotdeauna corelată cu un concept și conectată cu conținutul. Separarea formei de conținut e posibilă prin înlocuirea obiectelor reale cu cele formale sau abstracte, iar conceptul și ideea artistică a compoziției sunt exprimate prin caracteristicile și proprietățile elementelor ei. Abstracționismul modern a acceptat cu succes aceste aspecte simplificate de abstractizare geometrică logică, creând un spațiu plastic nou și inedit prin combinarea formelor geometrice simple, a planuri-

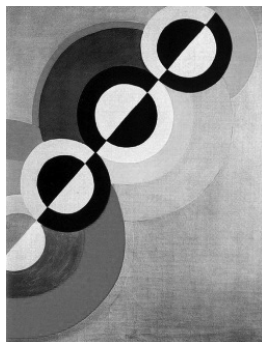
lor de culori și linii (suprematismul lui K. Malevich, neoplasticismul lui P. Mondrian, orfismul lui R. Delone, abstractizarea lirico-emoțională cu compoziții organizate din forme și ritmuri libere a lui V. Kadinsky). Potențialul nelimitat pe care îl ascund formele geometrice simple l-au scos la lumină pictorii abstracționiști, reducând figuralul la forme și plane geometrificate (**Figurile 1, 2, 3**).

**Figura 1.** J. Pollok, *Numărul 8*, ulei, email/pânză, 864x181 cm, 1915.



Sursa: Muzeul de Artă, Neuberger.

**Figura 2.** R. Delaunay, *Ritmuri*, ulei/pânză, 145x113 cm, 1934.



Sursa: Centrul de Artă „Georges Pompidou”, Paris.

**Figura 3.** W. Kandinsky, *Roșu, Galben, Albastru*, ulei/pânză, 27x200 cm, 1925.



Sursa: Muzeul Național de Artă Modernă.

Pictorul W. Kandinsky considera că forma poate exista și autonom, prin ea însăși [8 p. 56], iar pe lângă definirea exterioară forma ascunde în sine o realitate interioară, un conținut interior, „are un sunet interior propriu” [8 p. 58]. „Cu cât componenta abstractă a formei se găsește într-o libertate mai mare, cu atât sonoritatea ei este mai pură și, totodată, mai primitivă” [8 p. 61-62]. Kandinsky susținea că în artă nu există forme numai materiale, el atribuia formelor și calități spirituale [8 p. 59], considera că prin folosirea formelor abstracte oamenii dobândesc o receptivitate mai fină și mai puternică, opta pentru puține forme și compoziții epurate, subliniind „suplețea unei forme singulare” [8 pp. 64-65]. Formele abstracte sunt recognoscibile, constituind versiuni stilizate sau simplificate ale formelor naturale.

În funcție de aspectele ei funcționale, forma poate fi:

- *formă deschisă* – forma ce rezultă din ductul care nu se mai întoarce în punctul inițial, sensul ei general fiind centrifug, excentric;
- *formă închisă* – forma alcătuită din detalii liniare, a căror dispunere spațială tinde spre centru, spre interiorul ei centripet;
- *formă semnificativă* – forma care se poate lipsi de semnificația ce i-o oferă elementul reprezentativ sau abstract în sine, devenind ea singură întruparea unui alt sens decât cel inițial, local sau propriu;
- *formă simbolică* – forma în care poate fi cuprinsă o idee, un concept, un simbol, este generalizatoare și evocatoare;
- *formă totală* – sinonimă cu compoziția [9 p. 14].

Conform caracterului liniar al conturului formei, există:

- *forme curbe* – semnifică veselie, dinamism, feminitate, voință, spirit deschis, calm, sensibilitate, fericire, plăcere, generozitate; sugerează ritm și mișcare;
- *forme ascuțite* – denotă energie, violență, uneori agresivitate, dificultăți de comunicare; formele ascuțite sau unghiulare sunt pline de viață, dinamism, aspirație și transmit un impuls tineresc, masculin.
- *forme cu linii drepte* – semnifică hotărâre, voință, putere, agresivitate, masculinitate, spirit închis, mărginit, „colțuros”, insensibil.

În pictură forma, alături de culoare, este unul din principalele instrumente semantice cu latură estetică și afectivă bine pronunțată [6 p. 26]. Dan Mihăilescu formulează conceptul, conform căruia toate elementele se integrează în unul singur și formează *cromorfema*, care înseamnă și linie, și suprafață, și volum, și culoare. Forma – culoare (cromorfema) induce o percepție vizuală concomitentă a formei și culorii obiectului, rezultată din suprapunerea lor simultană. Autorul consideră că culorile și formele nu pot fi despărțite, ele sunt relativ „solidare”, constituind elemente comune ale tuturor obiectelor lumii materiale [6 p. 37].

### Aspectele semiotice și valențele asociativ-simbolice ale formelor geometrice primare

Toate formele din univers pot fi simplificate și readuse conștient la forme geometrice mai simple, principiu acceptat mai ales de pictură și desen. Simbolistica formelor geometrice primare face aluzie la diverse culturi din trecut: egiptene, grecești, la știința despre geometria sacră – a arhetipurilor geometrice, folosită pe larg de vrăjitori, magicieni, șamani, mistici, creștini, la construcțiile megalitice, gotice, baroce cu geometria lor desăvârșită. Formele geometrice primare stau la baza creației și includ planuri invizibile, spirituale, realități profunde din planuri existențiale macro și microcosmice, corespund unei stări subtile prototipice, sacre și arhetipale.

Galileo Galilei considera că formele geometrice sunt alfabetul în care este scrisă cartea vieții și a naturii; altfel spus, natura comunică cu omul prin forme. Anticii (Platon, Pitagora) considerau formele geometrice și numerele drept transcendente, perfecte și divine. Simbolurile geometrice fundamentale – cercul, pătratul, triunghiul, rombul etc., numite și „forme eterne”, surprind forța spirituală, potențialul și încărcătura energetică pe care acestea o posedă, devenind parte integrantă a multor compoziții picturale anume prin expresivitatea lor emoțională mare.

Semnificațiile simbolice ale formelor geometrice sunt strâns legate cu semnificațiile cifrelor și numerelor: fiecă formă geometrică se asociază cu un număr: „Triada cosmogonică” – numere, forme, nume – „este asociată cu tripla gradăție a cunoașterii; meta-lingvajul triadei cosmogonice, structurat, armonios, ordonat, sistemic și holografic relațional reverberează într-un limbaj arhetipal a reprezentărilor simbolice [10 p. 37].

Formele geometrice simple reprezintă sinteza abstractizată a tuturor formelor vii și nevii din natură. Ca semne plastice, aceste suprafețe geometrice au calități impulsive, expresive și simbolico-asociative diferite. Formele geometrice sunt definite de un model structural regulat, ușor de recunoscut, regularitate ce sugerează structura, ordinea, armonia, organizarea și eficiența. Forma figurilor geometrice dă impresii diferite: triunghiul pare ascuțit, țepos; cercul – uniform, moale, neted, închis în sine; pătratul – clar, drept, static. Asociativitatea uimitoare a formelor geometrice pare mistică, dar în structura lor abstractă și impersonală poartă amprenta umanității. Cultura plastică română are și ea, ca bază, dimensiunea geometrică, care a evoluat ulterior în concepte artistice moderne (fenomenul Brâncuși).

*Cercul* este un simbol universal polivalent, care reprezintă absolutul, perfecțiunea cosmică, eul, infinitul, echilibrul, eternitatea, întregul, călătoria lăuntrică, mișcarea ciclică, etc. Este forma de bază a construcțiilor arhitecturale străvechi și sacrale (orașele vechi – Sarmisegetusa, Arcaim, Atlantida etc.; altare, locuri de ardere, pietre jertfelnice etc.) și a **mandalelor** (modele geometrice budiste – reprezentare a universului și legilor creației, (**Figura 5**)). Platon considera cercul forma perfectă a universului (oul cosmic). Cercul este considerat și reprezentarea arhetipală a soarelui (motivele decorative vechi neolitice atestă folosirea cercului ca reprezentare solară), pământului, lunii, universului, corpurilor cerești, ciclurilor naturii; cultele religioase vechi îl asociau și cu zeitățile feminine. Renașterea a considerat cercul forma perfectă, asociată cu Dumnezeu și rațiunea cosmică supremă (majoritatea compozițiilor picturale renașteriste au la bază cercul). Psihologul K.G. Jung considera cercul o figură arhetipală cu funcție sacră, un simbol al veșniciei, infinitului (nu au nici început, nici sfârșit), absolutului și perfecțiunii primordiale, o „monadă a sinelui” ce corespunde cu natura profundă a psihicului uman.

Oculțiștii îl considerau o formă de protecție – cercul protejează și apără conținutul intern, sprijină, restricționează, împiedică pătrunderea a ceva din afară, sugerând astfel siguranța și protecția; cercul cu un punct în centru este asociat cu Dumnezeu; este și simbolul soarelui în astrologie, în alchimie – a aurului. Cercul se asociază perfect cu grația și feminitatea (prin conturul său); sugerând căldură, afectivitate, confort, senzualitate, dragoste, completitudine, dă senzație de delicatețe și ușor, perfecțiune, împlinire, mobilitate, rotunjime, armonie și unitate. Prin mișcarea liberă circulară, cercul poate reprezenta ciclul timpului, centrul unic în jurul căruia totul se învârtă; poate simboliza potențialul, germenul, embrionul. Cercurile concentrice reprezintă gradele și ierarhiile lumii și ființei umane. În iconografie cercul este folosit la reprezentarea aureolei sfinților (**Figura 4**). Cercul are proprietatea de a capta atenția, de a sublinia sau accentua ceva anume [11 p. 149] (**Figura 6**).

**Figura 4.** Icoană.

Sursa: <http://www.icoaneortodoxe.com.ro>.

**Figura 5.** Mandala budistă.

Sursa: <http://www.ru.wikipedia.org>.

**Figura 6.** Triskelion.

Sursa: <http://www.symbolsage.com/triskelion-symbol-meaning/>.

Cercul, considerat forma cea mai perfectă și integră, este simbolul sacral al stării naturii, timpului, materiei fără început și sfârșit, apei, maternității, feminității, forței și vigoriei vieții, al repetării, ritmului cosmic, eternei reîntoarceri, dinamismului. Cercul înscris în pătrat este un simbol cabalistic (ce semnifică scânteia divină, comuniunea cerului cu pământul) și creștin (forma bisericilor și bazilicilor); pătratul înscris în cerc semnifică ideea mișcării, schimbul ordinii existente.

*Ovalul*, derivat din forma cercului, se regăsește în „oul cosmic”, concept vechi existent în majoritatea mitologiilor antice, care este o încercare de a explica nașterea lumii. Constantin Brâncuși, considera oul „maica tuturor formelor”; pentru poetul Ion Barbu, „el este începutul și sfârșitul” [11 p. 485]. Oul este cel mai reprezentativ germen al vieții, imaginea lui a fost cel mai des utilizată în mituri, legende, ilustrate cu succes și de pictori („Copil geopolitic”, „Metamorfoza lui Narcis” – S. Dalli; „Leda și lebăda” – M. Buonarroti; „Leda și lebăda” – C. da Sesto). În pictură cercul se asociază uneori și cu motivul florii.

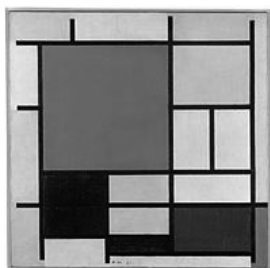
*Pătratul* este o formă statică, tangibilă, un simbol al stabilității, solidului, materiei, pământului, universului; dă efect de greutate și posesie, exprimă vigoare, stabilitate maximă, echilibru perfect [7 p. 9]. Pătratele și dreptunghiurile reflectă încredere, familiaritate, lucruri pământești materiale, inspiră egalitate și securitate, însă uneori pot insufla și senzația de monotonie și plictiseală. Unghiurile lor drepte semnifică ordine, raționalitate și formalism.

În cultul budist, pătratul (conexiunea cu pământul) înăuntrul unui cerc (veșnicia eternă) semnifică relația dintre uman și divin; formă întâlnită des în mandale și ca simbol al naturii și proceselor ei de dezvoltare. Este forma arhitecturală de bază, stabilă și planimetrică; fiind simetric, datorită celor patru laturi (ce reprezintă cele patru direcții principale: nord, sud, est și vest; cele patru anotimpuri: iarna, primăvara, vara și toamna; cele patru elemente principale: aer, pământ, foc și apa; patru faze ale lunii etc.), semnifică lumea în echilibru, stabilă și liniștită.



Pătratul cu arcă deasupra reprezintă baza structurii cubice și cupolare a arhitecturii, sugerează dialectica relației dintre om și Dumnezeu. Arca de triumf semnifică un nivel mai înalt al vieții, tradiției eroice, inspirației, recunoașterii umane și importanței – prin arca de triumf treceau eroii înconjurați de lauri, dragoste, slavă și respect. Arca de triumf este un punct de trecere de la un nivel la altul, de la o stare sau alta, portal de trecere din lumea reală spre cea imaterială, spirituală (motiv des întâlnit în pictură – peisaje în ruine cu arcade, tablouri cu eroi pe fondalul arcelor). Cubul, formă pătrată volumetrică are aceleași semnificații, fiind și un simbol al înțelepciunii, adevărului, aspectului moral înalt (*Figurile 7, 8, 9*).

**Figura 7.** P. Mondriaan, Compoziție în roșu, galben, albastru și negru, 1921.



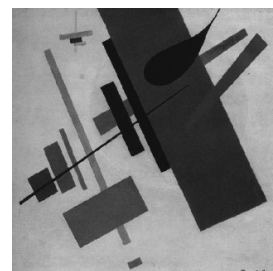
Sursa: Kunstmuseum, Haaga, 59,5x59,5 cm, ulei/pânză.

**Figura 8.** Icoană creștină.



Sursa: <http://www.icoaneortodoxe.com.ro>.

**Figura 9.** Kazimir Malevici, Suprematism, 1916.



Sursa: Muzeul de Artă, Krasnodar, 80x80 cm, ulei/pânză.

*Triunghiul* – simbol străvechi cu conotații mistice, magice, spirituale, cu semnificații și asociații foarte vaste, bazate preponderent pe cifra trei și aspectul trinității: Trinitatea Divină (Tatăl – Fiul – Sfântul Duh), reprezentarea lui Dumnezeu (pictura bisericească redă aureola sfinților și în forma unui triunghi echilateral – reprezentare a divinității supreme, armoniei și proporției de aur); naștere – moarte – viață, lumea adâncă – lumea reală – lumea celestă, tată – mamă – copil, trecut – prezent – viitor, fazele lunare (luna în scădere – luna plină – luna în creștere), stadiile femeii (față tânără – mamă – bătrână) etc. [12 p. 160].

Triunghiul este o formă foarte dinamică, care poate simboliza ascensiunea, înălțarea, activitatea, mobilitatea, dinamismul, inteligența, credința, auto-descoperirea, revelația, evoluția, dezvoltarea, direcționarea, scopul fundamental, masculinitatea, gelozia, dar și agresivitatea, tensiunea, violența, conflictul și situația acută. Este un simbol al focului, gândirii pătrunzătoare, poate semnifica echilibrul, armonia, iluminarea, munca, oamenii ce-și folosesc la maximum talentele, abilitățile, procesul de evoluție, punctul înalt al transformării, spiritualitatea, aspirațiile și scopurile fundamentale.

Triunghiul poate avea înțelesuri diferite, în funcție de orientarea sa: poziționat cu vârful în sus, este asociat cu energia constructivă și solară, acțiunea, ambiția, îndrăzneala, înălțarea, forța masculină și cea creatoare, tatăl, muntele, focul și aerul, impulsul ascendent și tineresc, elanul, energia, ascendența, stabilul; poziționat cu vârful în jos reprezintă instabilul, manifestarea, feminitatea, forța divină a femeii, uterul, peștera, apa și pământul, grația divină, vibrațiile selenare, coborârea, pasivitatea [11 p. 661]. Triunghiurile sunt stabile atunci când „stau” pe baza lor – una din laturi, și instabile în caz contrar; dinamica lor stabilitate/instabilitate poate sugera conflictul sau forța de neclintit; echilibrate sunt simbol al legii, dreptății, științei, religiei. Pot indica sensul mișcării în funcție de orientarea vârfului său. Triunghiurile cu bază mare sunt asociate cu starea de stabilitate, fermitate; triunghiurile cu bază mică sugerează mișcarea și ascendența accentuată. Ca motiv decorativ, triunghiul apare în arta populară în ornamentele: „calea rătăcită”, „calea ocolită”, „colți de lup”, „ferestrău” etc. Cultura celtică a utilizat triunghiul într-o gamă largă de simboluri – „triskelion”, „triquetra”, vestitele noduri celtice etc. La greci triunghiul apare sub forma glifei „delta”, cu semnificația unei intrări, porți, uși (*Figurile 10, 11, 12*).

**Figura 10.** Ochiul atotvăzător.

Sursa: <http://www.cillianmurphy.ru/ro>.

**Figura 11.** Nod celtic.

Sursa: <http://www.hubart.wordpress.com>.

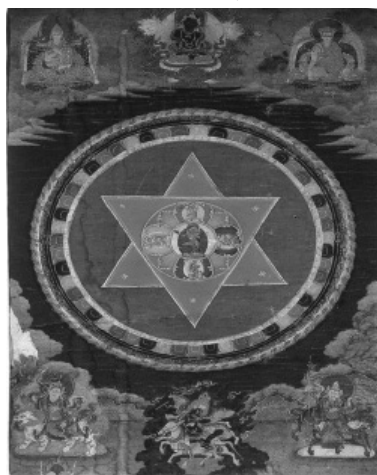
**Figura 12.** Piramide egiptene.

Sursa: <http://www.descopera.org>.

*Steaua cu șase colțuri, Hexagrama, Pecetea lui Solomon*, formă obținută din două triunghiuri intercalate simbolizează armonia, ordinea, comuniunea dintre cer și pământ, perfecțiunea universului: cele șase colțuri semnifică șase zile a creației, iar centrul – ziua de odihnă. Vârful de sus reprezintă lumea cerului, cel opus – lumea de jos, celelalte patru – punctele cardinale. Simbol mistic foarte vechi, în care *triunghiul cu vârful în sus* este asociat cu *focul și masculinitatea*, iar *triunghiul cu vârful în jos* este asociat cu *apa și feminitatea*; apare des ca ornament în arta populară și, în special, în cea religioasă (**Figurile 13, 14, 15**).

**Figura 13.** „Shatkona” (Pecetea lui Solomon) gravată în piatră.

Sursa: Templu antic, Kataragama, Sri Lanka.

**Figura 14.** Hexagramă religioasă (Mandala lui Vajravarași).

Sursa: <http://www.ro.wikipedia.org>.

**Figura 15.** Vitraliu. Steaua lui David.

Sursa: Templul Coral, București.

*Rombul*, figură dinamică, dotată cu energie și mișcare, este considerat un simbol feminin, erotic, al unificării materiei cu spiritul, cerului cu pământul, masculinului cu femininul. Este o formă rezultată prin aderarea a două triunghiuri sau deformarea unui pătrat, care semnifică legătura dintre cer și pământ – vârfurile lui exprimă extremitățile crucii. Rombul este și reprezentarea geometrică a legii universale a corespondenței, unifică aspectele joase cu cele superioare, lumile superioare cu cele inferioare. Este unul din cele mai vechi ornamente, prezența acestuia fiind atestată încă în scrierea cuneiformă ca semn solar, și care persistă și astăzi în arta populară (**Figurile 16, 17, 18**).

**Figura 16.** Icoană creștină.Sursa: <http://www.crestinortodox.ro>.**Figura 17.** Ornament cu romb cioplit pe o poartă.

Sursa: Desești, Maramureș, mijlocul sec. XX.

**Figura 18.** Ornament textil.

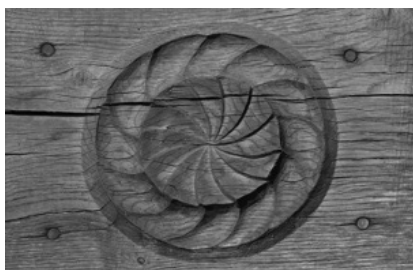
Sursa: Țol, Maramureș, începutul sec. XX.

*Hexagonul*, formă regulată și frumoasă, ce se extinde într-un mod unic, la infinit, pe planul existențial (fagurii). Rețeaua formată seamănă cu o țesătură bine structurată. Are legătură cu rețelele moleculare, celulare, cu formele de bază ale manifestării materiei. Prin înrudirea sa cu triunghiul poate semnifica unirea masculin-feminin, erotismul, procrearea, fecunditatea. Hexagonul este înrudit și cu „floarea vieții”, preluând astfel din simbolismul acesteia. Hexagonul unifică polaritățile în mod complex și cuprinzător, este figura frumuseții, datorită alcătuirii estetice unice; are legătură și cu Steaua lui David.

*Formele spiralate* se regăsesc în ciclurile naturale de dezvoltare a organismelor vii, sugerând procese de evoluție, creștere, dezvoltare. Spiralele pot simboliza originea, expansiunea, transformarea, dezvoltarea, fertilitatea, nașterea, moartea, continuitatea ciclică și progresivă, ciclurile timpului și ale vieții, ciclul repetării ritmurilor naturii, creativitatea, desfășurarea planelor de existență; pot reprezenta evoluția (sau involuția, în dependență de sensul centripet sau centrifug), mișcarea, forța emanată din centrul original și îndreptată spre infinit. Formele spiralate sunt asociate cel mai des cu simbolismul cosmic (mișcarea planetelor, galaxiilor, atomilor) (**Figurile 19, 20, 21**). Formele spiralate sunt des întâlnite în simbolismul religios și mistic (scări spiralate, nivelele lumii de dincolo, etc.). Spiralele duble pot semnifica matricea existenței materiei sau forțe opuse [11 p. 625].

**Figura 19.** Vas tripolian.

Sursa: Muzeul Național de Istorie a Moldovei, Chișinău, mijlocul culturii Cucuteni-Tripolie.

**Figura 20.** Ornament în formă de spirală cioplit în lemnSursa: <http://www.stejarmasiv.ro>.**Figura 21.** Vase tripoliene

Sursa: Muzeul Național de Istorie a Moldovei, Chișinău, perioada târzie a culturii Cucuteni-Tripolie.

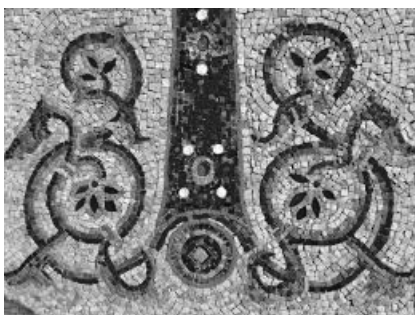
*Labirintul* este o formă înrudită cu spirala, reprezentat prin linii continui vălurate sau unghiulare, printr-un traseu complicat și întortocheat, desprins din multe credințe și mitologii, fiind simbolul situațiilor-limită; legat și de cultul soarelui și al morții (în ambele cazuri este vorba de drumuri fără sfârșit). Ieșirea din labirint semnifică încetarea unei stări disperate și critice, o eliberare. Este drumul care dă călătorului complicații aparent irezolvabile, închisoare fără speranță, dar care la capătul unei lungi și îndelungate rătăcirii, asigură salvarea și eliberarea [11 p. 349].

Labirintul este un simbol dual al durerii și sacralității, axat fiind și pe simbolismul firului (al aței), semnificând legătura dintre ipostazele existenței umane. Labirintul apare în reprezentările vizuale sub formă de grote, caverne, uterul matern, viscere, meandru, linii șerpuitoare, motive ornamentale ca „secura cu tăiș dublu”, „coarnele taurului” [11 p. 350].

*Formele și structurile simetrice* se asociază perfect cu noțiunile corespundere, identitate, structură, armonie perfectă a proporțiilor, ordine, echilibru, claritate, ritm, perfecțiune, concordanța părților integrate într-un tot armonios; ele redau un sentiment de soliditate și lipsă de haos (conform principiilor gestaltiste, omul preferă formele aranjate conform simetriei). Simetria, observată de om încă din Antichitate în succesiunea anotimpurilor, alternanța zi – noapte, în mișcarea astrilor, structura obiectelor vii, cristale, corpului uman etc. este concepută ca un mod de organizare a materiei, ca o constantă atribuită întregului univers.

Artiștii, pictorii au preluat acest principiu „vital” al ordinii simetrice în artă și pictură, imitând formele simetrice naturale (volutele coloanelor, zidurile palatelor, templelor, cetăților, piramidelor, scheme compoziționale simetrice, succesiuni ornamentale ritmice și simetrice) și generând teorii și concepte estetic-filozofice, care au dominat gândirea plastică timp de secole, afirmându-se pe deplin în Renaștere și perioadele ulterioare (*Figurile 22, 23, 24*).

**Figura 22.** Mozaic.



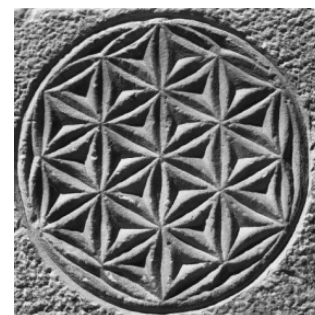
Sursa: <http://www.pixnio.com/ro/arta/arabesque-mozaic-simbol>.

**Figura 23.** Ornament popular.



Sursa: <http://www.multiurok.ru/files/simmetriia-v-prirodietekhnike-arkhitekturie>.

**Figura 24.** Ornament „Floarea vieții”.



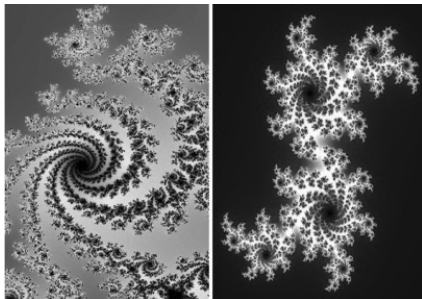
Sursa: perete exterior, Mănăstirea Bogdana, Rădăuți.

*Fractalii* sunt forme geometrice complexe, unde fiecare parte este o copie în miniatură a întregului, care ilustrează perfect principiul discontinuității cuantice a universului și posedă o structură bine organizată, calculată. Fractalii dau efecte ornamental-picturale deosebite și foarte atractive, obținute prin multiplicarea formelor și generarea lor infinită, folosirea proporțiilor de aur, auto-similitudine, sugerând astfel ideile generării inițiale, formulei creatoare, călătoriilor fără sfârșit, legilor fundamentale care multiplică universul la infinit. Un fractal se poate genera teoretic la infinit – simbolul creării infinite a formelor materiei și cosmosului; el dezvăluie cum Dumnezeu se reflectă pe Sine în tot ceea ce există, reiterează formula de creație originală, evoluția planelor și nivelurilor existențiale din ce în ce mai complexe. Fractalul conține simplitatea și complexitatea creației în același timp, taina păstrării unității în multitudine, legile armoniei inițiale. Fractalii sunt simbolul universului și cele mai potrivite forme pentru a reprezenta îngerii, ființe de lumină, lumile cauzale, non-formale, alte planuri de existență. Fractalii dau o libertate nemărginită de a jongla cu formele (*Figurile 25, 26*).

Legat de fractali este și „Arborele vieții”, întâlnit în toate culturile, unde îi sunt atribuite diverse simboluri fundamentale: pomul vieții, copacul cunoașterii din Rai, „Axis Mundi” (axa lumii), arborele revelator al misterelor, arbore totem, copacul de nuntă, arbore genealogic etc. (*Figura 27*). Rădăcinile lui reprezintă lumea de jos, tărâmul spiritelor naturii, mintea subconștientă; trunchiul – lumea de mijloc, viața terestră, mintea conștientă; coroana – lumea de sus, spiritele celeste, ființe spirituale,

divinitatea, supra-conștiința. Arborele vieții este un simbol cu puternice implicații spirituale, exprimând armonia dintre cer și pământ, divin și lumesc, creator și creație [11 p. 543].

**Figura 25.** Fractali.



Sursa: <http://www.mixdecultura.ro/2016/10/ce-sunt-fractalii/>.

**Figura 26.** Formă fractalică.



Sursa: <https://uli.ro/arta-digitala-fractali>.

**Figura 27.** G. Klimt, Copacul vieții, 1909.



Sursa: Muzeul de Artă Aplicată, Viena, 195x102 cm, ulei/pânză.

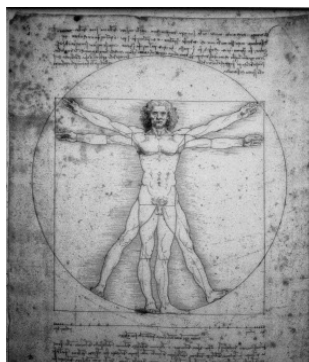
*Formele de aur*, având la bază proporția divină universală, „numărul de aur” (principiu universal de construcție a universului, materiei, naturii, arhitecturii), constanta universală ce stă la baza generării fractalilor, legea armoniei primordiale și universale, echilibrului cosmic și ordinii divine. Fehner, experimentând cu „formele de aur” (cuprind în ele secțiunea de aur), determină că acestea sunt preferate de om celor fără secțiunea de aur. Secțiunea de aur este o metaforă a intervenției spiritului divin în lumea materiei și corespunde modelelor divine arhetipale. Mulți creatori și pictori, din toate timpurile, conștient sau intuitiv, au folosit în creațiile lor numărul de aur, șirul fibonacci, proporția divină, în special, artiștii Renașterii (L. da Vinci „Omul Vitruvian”, „Cina cea de Taină”, „Mona Lisa”, „Buna Vestire”, S. Botticelli în „Nașterea lui Venus”, Michelangelo în „Creația lui Adam”) (**Figurile 28, 29, 30**). „Proporția de aur” este prezentă conștient și în capodoperele sec. XX, prezență relațională construită pe faptul că aceasta este un tip anumit de simetrie și ritm.

**Figura 28.** S. Botticelli, Nașterea Lui Venus, 1484.



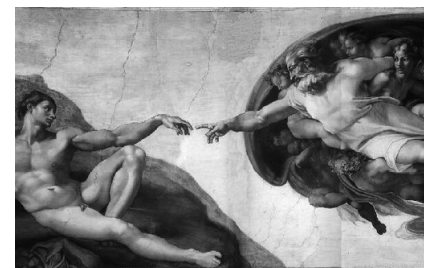
Sursa: Galereia Uffizi, Florența, 172,5x278 cm, tempera/pânză.

**Figura 29.** Leonardo da Vinci, Omul vitruvian, 1490.



Sursa: Galeria Academică, Veneția, 34,6x25,5 cm, cerneală/hârtie.

**Figura 30.** Michelangelo, Crearea lui Adam, 1511.



Sursa: Capela Sixtină, Vatican, 280x570 cm, frescă/tavan.

## Concluzii

Limbajul formelor vizuale poate dezvălui potențialul simbolic și lectura sensurilor semnificative prin studiul și cercetarea acestora, a produselor de creație vizuală ca parte a culturii estetice și valorilor artistice. Formele artistice concepute și realizate pentru multiplele scopuri ale ființei umane pot avea un impact benefic sau malefic, în funcție de relativitatea semnificațiilor și interpretărilor semantice. Realizarea și educarea spre direcția holistică a unui vizualizator și consumator de artă, alfabetizat în

limbajul valorilor estetice de calitate, în gramatica și sintaxa semiotică și asociativ-simbolică a formelor artistice, prin studierea elementelor de limbaj plastic, a exprimării artistice vizuale, rămâne una din sarcinile importante și vitale ale unui Homo Sapiens modern și dotat.

Astăzi, deși afirmarea univocă a picturii în universul complex al artei contemporane este vizibilă, accesul la perceperea mesajului estetic pictural rămâne la fel de dificil și anevoios. Chiar dacă mesajul estetic al picturii moderne este destinat unei conștiințe spirituale și intelectuale a privitorului, artiștii, cercetătorii, filosofii etc. propun definirea și înțelesul mesajului creației artistice printr-un studiu des-  
tul de larg și amplu al sensurilor și înțelesurilor lecturale ale formelor artistice.

### Referințe bibliografice

1. BERGER, R. *Descoperirea picturii: Arta de a vedea*. Vol. 1 [online]. București: Meridiane, 1975 [accesat 14 oct. 2021]. Disponibil: <http://ru.scribd.com>.
2. ȘUȘALĂ, I., BĂRBULESCU, O. *Dicționar de artă*. București: Sigma, 1993. ISBN 973-9077-22-6.
3. ARNHEIM, R. *Arta și percepția vizuală*. Iași: Polirom, 2016. ISBN 978-973-46-1978-8.
4. КОРЕПАНОВА, О. *Композиция от А до Я: Ассоциативная композиция* [online]. Москва: Феникс, 2014 [accesat 14 oct. 2021]. ISBN 978-5-222-21706-1. Disponibil: <https://www.labirint.ru/books/407712/>.
5. DAGHI, I. *Compoziția decorativă volumetrică*. Chișinău: Tehnica-Info, 2013. ISBN 978-9975-63-352-9.
6. MIHĂILESCU, D. *Limbajul culorilor și al formelor*. București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980.
7. ГОЛУБЕВА, О. *Основы композиции*. Москва: Изобразительное искусство, 2001. ISBN 5-85200-045-0.
8. KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994. ISBN 973-33-0266-X.
9. APROTOSOAIE-IFTIMI, A.-M. *Arta și limbajele specifice* [online]. [accesat 14 oct. 2021] Disponibil: <http://www.tinread.usarb.md/publicatie/arta/arta19/Aprotosoaie.pdf>.
10. VOSGANIAN, M. Symbolism arhetipal trans/meta-cultural. In: *Muzica* [online]. 2017, nr. 3, pp. 37–66 [accesat 14 oct. 2021]. Disponibil: <http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-3-2017-3-MVosgianian-Symbolism-arhetipal.pdf>.
11. ANTONESCU, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești* [online]: ediție digitală, 2016 [accesat 14 oct. 2021]. Disponibil: <http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti-a-b.html>.
12. EVSEEV, I. *Dictionar de simboluri și arhetipuri culturale* [online]. Timisoara: Amarcord, 1994 [accesat 14 oct. 2021]. Disponibil: <https://www.scribd.com/doc/162334923/IVAN-EVSEEV-Dictionar-de-Simboluri-Si-Arhetipuri-Culturale>.

# ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI CULTUROLOGIE SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTUROLOGY

## ESTETICA ECOLOGICĂ ȘI DIMENSIUNILE EI

### ECOLOGICAL AESTHETICS AND ITS DIMENSIONS

LUDMILA LAZĂR<sup>1</sup>,

doctor în istorie, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 111.852:574

*Interacțiunea cu natura pune din ce în ce mai multe sarcini noi, iar soluționarea lor necesită o viziune mai largă asupra fenomenelor estetice în lumea înconjurătoare și asupra îmbogățirii cunoștințelor acumulate cu noi concepte și terminologii. Revizuirea atitudinilor, valorilor, scopurilor socio-culturale, importanța raționalității umane în raport cu natura a dus la ecologizarea conștiinței estetice și la apariția esteticii ecologice, disciplină centrată pe noi arii de cunoaștere care exprimă evoluția gândirii estetice/ecologice în timpul prezent. Abordarea specificului, sarcinilor și preocupărilor esteticii ecologice reprezintă obiectul actualului studiu.*

**Cuvinte-cheie:** experiență estetică, apreciere estetică, gândirea ecologică, esteticul naturii, estetica ambientală, practica estetică

*The interaction with nature poses more and more new tasks, and solving them requires a broader vision of the aesthetic phenomena in the surrounding world and the enrichment of knowledge gained with new concepts and terminology. The revision of attitudes, values, socio-cultural goals, the importance of human rationality in relation to nature has led to the ecologization of the aesthetic awareness and the emergence of ecological aesthetics, a discipline focused on new areas of knowledge that expresses the evolution of aesthetic / ecological thinking today. Addressing the specifics, tasks and concerns of ecological aesthetics is the subject of the current study.*

**Keywords:** aesthetic experience, aesthetic appreciation, ecological thinking, nature aesthetics, environmental aesthetics, aesthetic practice

#### Introducere

Actualitatea perspectivei ecologice în estetica contemporană este condiționată de importanța problematicii ecologice în general, dar și de popularitatea discursului umanitar ecologist. Fiind definită drept studiu al interacțiunii dintre organismele vii și mediul ambiant, ecologia abordează unele dintre cele mai stringente probleme ale umanității, precum poluarea mediului, încălzirea globală, dispariția speciilor de plante și animale etc. În ultima parte a secolului XX a fost conștientizat riscul amenințărilor intervenite în relația dintre om și natură, risc dramatizat cu teme de curentele ecologiste, iar estetica s-a confruntat cu întrebarea ce contribuție ar putea aduce la depășirea acestor pericole. Încă în anii '80, esteticianul român G. Achiței recunoștea dimensiunea estetică a gândirii ecologice, menționând: „O anumită conștiință a valorilor determină astăzi măsurile de ocrotire a naturii – inclusiv pe temeuri estetice. Din perspectiva acestei conștiințe trebuie deslușite rosturile marilor rezervații naturale, ocrotite prin lege, ale grădinilor botanice, ale parcurilor zoologice, ai căror vizitatori se numără cu milioanele” [1 p. 201].

Apariția esteticii ecologice a avut menirea să redimensioneze aria de cercetare estetică, orientându-se spre studiul mediului ambiant. După cum este definită în *The Handbook of Phenomenological Aesthetics* (2010), „subdisciplina emergentă” a esteticii ecologice „se referă la aprecierea estetică a lu-

1 E-mail: lud.lazar@gmail.com

mii în integritatea sa, incluzând atât mediul natural cât și mediul construit, și constituie, în consecință, categoria estetică cea mai largă” [2 p. 85].

Gândirea estetică ecologică a secolului XXI nu este doar o estetică a mediului natural, ci o abordare globală, este o reflecție integrativă care elimină opoziția dintre obiectul și subiectul estetic și implică o experiență angajată și conștientă. Totodată, estetica ecologică presupune legătura intrinsecă dintre ecologie, estetică și etică și reprezintă o piatră de temelie pentru practicile artistice contemporane, orientate spre valorificarea frumosului, respectând norme etice pentru păstrarea echilibrului în natură și protecția mediului ambiant.

Tendențele actuale converg către o estetică ecologică, în care arta, ecologia și etica se îmbină, în sensul conștientizării necesității relaționării umane mai profunde, dar și a celei cu mediul ambiant. Un demers ecologic poate lua în considerație obiecte, materiale, gânduri și interrelațiile acestora. „Arta are abilitatea de a evidenția acest demers prin umor, disconfort, mișcare, percepție etc. Toate acestea sunt practici etice și estetice. Gândiți-vă la ce fel de mediu înconjurător am avea dacă am gândi mai mult la relațiile pe care le avem”, menționează N. Stern [3].

### **Apariția esteticii ecologice**

Deși estetica ecologică se conturează ca subdomeniu al esteticii abia în anii '70 ai secolului trecut, ea poate fi considerată o formă evoluată a **esteticii naturii** în noile condiții ale societății postindustriale. Opiniile asupra relației dintre om și natură, inclusiv aspectul estetic al interacțiunii lor, s-au schimbat de la o epocă la alta. Astfel, treptat, s-a constituit estetica clasică a naturii, în care erau prezente motive și abordări ecologice.

Tradiția estetică occidentală a acordat prioritate frumosului natural în raport cu cel artistic din cele mai vechi timpuri, definind arta ca mimesis, adică drept imitație a frumosului natural de către cel artistic.

Odată cu apariția esteticii ca știință în sec. XVIII, filosofi ca Francis Hutcheson, Edmund Burke, Immanuel Kant și Arthur Schopenhauer au abordat esteticul naturii „sălbatic”, dar și reflectarea lui în artă. Dimensiunea estetică a naturii a fost conceptualizată cu precădere utilizând noțiunile de frumos, sublim, pitoresc. Immanuel Kant, în *Critica facultății de judecare*, prezintă exemple din natură, referindu-se la categoriile estetice ale frumosului și sublimului. Începuturile esteticii românești se remarcă prin pagini de neasemuită frumusețe închinată naturii plaiurilor moldovenești scrise de Dimitrie Cantemir.

Însă la începutul secolului al XIX-lea, pornind de la operele lui Schelling și Hegel, se produce o schimbare de paradigmă în estetică, conform căreia adevărata frumusețe este cea produsă de activitatea umană, iar frumusețea naturală este doar o reflecție a celei artistice. Estetica este preocupată, în mare parte, de filosofia artei. Accentul pe studiul artei în estetică a dus la neglijarea frumosului natural, care era privit „cu ochi formați în școala picturii și capabili să distingă... valori plastice care, altfel, ar fi rămas nerelevante” [4 p. 15].

Apariția esteticii ecologice, ca un subdomeniu al esteticii filosofice, care urmărește investigarea aprecierii estetice a mediului în a doua jumătate a sec. XX, a venit ca o reacție la această perspectivă de ignorare a esteticului naturii, dar și ca rezultat al îngrijorării pentru degradarea mediului ambiant.

### **Orientări și paradigme ale esteticii ecologice**

De la publicarea inițială a lucrării lui Joseph W. Meeker *Note către o estetică ecologică* în anul 1972, estetica ecologică a devenit una dintre principalele discipline în domeniul esteticii. Cu toate acestea, există încă unele discuții în rândul cercetătorilor cu privire la obiectul exact al studiului ecoestetic. Estetica ecologică își delimitează obiectul de studiu de cel al esteticii ambientale, referindu-se la modul de apreciere estetic și ecologic, în care activitatea și experiența estetică umană ar fi guvernate de conștientizarea ecologică.



Tematica ecologică a complicat metodologia cercetării estetice. Interacțiunea cu natura aduce noi provocări, iar soluționarea lor necesită aprofundarea viziunilor asupra fenomenelor estetice în lumea înconjurătoare, îmbogățind cunoștințele acumulate cu noi concepte și terminologii. Experiența estetică pe care o avem în natură și cu natura reprezintă, fără îndoială, un proces plin de consecințe asupra modului nostru de a gândi despre experiența estetică în general.

În cercetarea estetică ecologică contemporană s-au conturat mai multe abordări conceptuale, dintre care putem delimita două paradigme de bază: cognitivă și non-cognitivă.

O abordare „cognitivă” a esteticii naturii este caracteristică școlii ecologice canadiene. Cel mai important reprezentant al cognitivismului științific, A. Carlson, consideră că aprecierea estetică a naturii necesită cunoașterea istoriei naturale, în special, a științelor precum geologia, biologia și ecologia [5]. Se presupune că cunoașterea științifică despre natură poate dezvălui calitățile estetice reale ale obiectelor și mediilor naturale în modul în care cunoștințele despre istoria artei și critica de artă o pot face în raport cu lucrările artistice. Mai mult, trebuie avut în vedere faptul că asupra percepției naturii se suprapune și tradiția culturală, care este complementară cunoașterii științifice. Ea ține de credințe și tradiții locale, folclor, subiecte religioase și mitologice.

Abordarea cognitivă este supusă criticii pentru elitism și rigorism, raționalizare excesivă a aprecierii estetice a lumii în ansamblu și neglijarea modurilor profund estetice de interacțiune a omului cu natura. Cognitivismul științific nu reușește să surprindă modul în care răspunsurile emoționale modelează aprecierea estetică.

În antiteză cu pozițiile cognitive din estetica ecologică există mai multe așa-numite abordări non-cognitive, care insistă asupra răspunsurilor senzoriale imediate la mediu, printre care se evidențiază **estetica angajamentului**. Aceasta subliniază dimensiunile contextuale ale naturii și experiențele noastre multisenzoriale cu aceasta. Abordând mediul ca o unitate indisolubilă a locurilor, organismelor și percepțiilor, estetica angajamentului contestă importanța dihotomiilor tradiționale, cum ar fi cea dintre subiect și obiect, și propune un „model participativ” al experienței estetice. Filosoful american Arnold Berleant afirmă că „nu privind-o, ci aflându-ne în sânul ei, natura... se transformă într-un tărâm în care trăim ca participanți, nu ca observatori... Marca estetică a... acestor vremuri este... angajarea totală, o imersiune senzorială în lumea naturală” [6 p. 170]. Interpretând experiența ca o conexiune indisolubilă (continuitate) dintre persoane și mediu, se concluzionează că estetica clasică a contemplației ar trebui să cedeze locul esteticii implicării.

*Estetica angajamentului* a lui A. Berleant pretinde a fi o estetică integrativă, întrucât încearcă să îmbrățișeze componentele mediului natural, omul și lumea sa obiectivă. Prin urmare, problemele estetice ale naturii sunt direct legate cu cele etice și sociale. Ele pot să difere în aprecierile lor privind transformarea mediului, dar și se pot susține reciproc. Atitudinea estetică față de natură este un simbol al moralității, baza educației și contribuie la dezvoltarea unei culturi a sentimentelor. Trebuie să interpretăm valoarea estetică a mediului nu izolat de alte valori, ci în conexiune permanentă.

Dezavantajul metodologic al esteticii non-cognitive, potrivit criticilor săi, este că nu distinge experiențele și sentimentele mai profunde de cele superficiale și, ca urmare, identifică experiențele estetice cu diferite stări sensibile care pot apărea la o persoană.

Reprezentând o sinteză a pozițiilor cognitiviste și non-cognitiviste, există mai multe poziții pluraliste care pledează în favoarea unui șir de fundamente/motive pentru aprecierea estetică a naturii. Cu un accent deosebit pe rolul percepției și imaginației și influențată de Kant, teoria „esteticii integrate” își propune să fie inclusivă în ceea ce privește modurile potențiale ale experienței estetice. Sincretismul îmbină diferite niveluri de apreciere, cum ar fi imaginația și cunoștințele științifice, făcând din frumusețea naturală elementul principal pentru o viață bună [7 p. 258].

Toate aceste poziții pot fi considerate ca forme de pluralism critic, în măsura în care nu se limitează la acceptarea opiniilor cognitivismului științific. Formele de pluralism angajate critic oferă modalități promițătoare de a avansa dezbateră contemporană.

### Specificul esteticii ecologice ca disciplină emergentă

Din punct de vedere istoric, estetica ecologică reprezintă produsul societății postindustriale de la sfârșitul secolului XX – începutul sec. XXI și este diferită de disciplinele tradiționale în contextul post-modern. Ea are mai multe caracteristici care, în viziunea lui F. Zeng [8], pot fi reduse la următoarele:

1. Transcendența reflexiei, adică este rezultatul reflecției transcendente asupra esteticii tradiționale.
2. Pluralismul deschis, adică estetica ecologică, spre deosebire de disciplinele tradiționale, are un fel de stabilitate, dar ca un sistem deschis și pluralist.
3. Interdisciplinaritatea, adică are caracter interdisciplinar pronunțat, incluzând estetica, filozofia ecologică, etica ecologică etc.
4. Caracterul constructiv. Ca o nouă disciplină în contextul postmodern estetica ecologică s-a dezvoltat în pas cu timpul și are caracter vădit de a avansa odată cu timpul.

### Probleme și sarcini ale esteticii ecologice

Cercetarea în domeniul esteticii ecologice se orientează în prezent pe câteva direcții principale, cum ar fi: studiul formelor de manifestare a obiectelor estetice din natură și abordarea practică a fenomenelor estetice ale mediului ambiant; focalizarea atenției asupra protecției naturii și educația estetică pentru perceperea frumuseții și unicității naturii; interpretarea problemelor tradiționale ale esteticii dintr-o perspectivă ecologică. Acestea includ categoriile estetice, valorile, gusturile, idealurile, emoțiile, conștiința estetică, practica estetică etc. Luarea în considerare a acestor probleme, din punctul de vedere al esteticii ecologice, ne permite să le vedem într-o lumină nouă.

Estetica ecologică este asociată unui șir de probleme de creație în arhitectură, design, arte plastice și literatură, atinge probleme ale patrimoniului cultural-istoric și incluziunii sale în conștiința modernă, este direct legată de formarea idealului estetic, a gusturilor estetice, a normelor și preferințelor. Ea se caracterizează printr-o schimbare serioasă și uneori radicală a atitudinilor față de valorile materiale și artistice neglijate anterior într-un mediu fie natural, fie creat de om.

Conform conceptului teoriilor evoluționiste, oamenii privesc mediul natural ca pe un habitat, iar plăcerea estetică este derivată din experiența oamenilor care caută un habitat adecvat. Între timp, experiența estetică îi determină pe oameni să schimbe mediul natural, iar aceste schimbări afectează procesele de mediu și funcțiile ecologice. Prin urmare, există un decalaj între proiectarea mediului dominat de om, adică atractivitatea estetică și preocupările ecologice, indicând faptul că peisajele ecologice pot să nu fie plăcute din punct de vedere estetic. Acest lucru se datorează nu doar influențelor umane asupra peisajelor, ci și schimbărilor climatice și ale dezvoltării durabile. Reducerea acestui decalaj este o sarcină a esteticii ecologice.

În ultimul deceniu, dezbateră dintre numeroase sectoare științifice și academice s-a concentrat asupra termenilor și subiectelor din domeniul ecologiei, cum ar fi cel de habitat sau mediu, natură și natural. Aceste noțiuni sunt regândite și în cadrul esteticii și se referă la transformările profunde ce țin de emoții, percepții, cunoaștere [9].

Dacă anterior, în primul deceniu al secolului XXI, estetica ecologică se orienta în mare parte la aprecierea mediilor naturale cu o atenție specifică la conservarea lor, mai recent, termenul de estetică ecologică a fost folosit pentru a sublinia și a investiga relațiile senzoriale – și anume, estetice, care afectează corporalitatea și emoțiile umane într-o varietate de ambianțe.

Caracterul practic al esteticii ecologice se manifestă prin faptul că ea este strâns legată de creația artistică. Dezvoltarea sa trebuie să se bazeze pe sinteza dezvoltării artei ecologice și să joace un rol de ghidare în dezvoltarea ulterioară a creației artistice.

Genul așa-numitei „arte ecologice” sau *eco-art concept*, elaborat în anii 1990 în baza practicilor apărute de la sfârșitul anilor 1960, numite adeseori cu termenii de *land art* sau *environmental art*, dar care, de fapt, este o formă a acestora, acoperă o varietate de practici artistice de implicare socială și

ecologică în toate ramurile artei care au la bază principii și caracteristici comune, precum: conectivitate, reconstrucție, responsabilitate ecologică, managementul resurselor naturale comune, (re)generare non-liniară, echilibru dinamic și explorare a complexității vieții, subliniază cercetătorul german S. Kagan [10]. Arta ecologică îmbrățișează o etică ecologică, atât în ceea ce ține de conținutul său cât și de forma/materialele utilizate.

Sfera esteticii ecologice este un domeniu de actualitate în statele europene, precum și în SUA, Canada, unde problemele ecologice sunt abordate în toată amploarea și complexitatea lor, iar practicile artistice în domeniul eco-artei sunt impresionante.

Putem constata că în țara noastră problemele esteticii ecologice sunt abordate în câteva studii, dintre care am menționa articolul V. Tipa *Documentarul de animație: reflecții ecologice* [11], lucrările lui V. Pâslaru [12] și S. Cojocari-Luchian [13], consacrate educației ecologice, dar și articole ce țin de designul ecologic sau estetica peisajelor geografice. Totuși, există practici artistice de apreciat, care se înscriu în *conceptul eco-art*, cum ar fi unele proiecte ale designerului Mihai Stamatii, documentarele de animație cu un discurs angajat civic ale lui Ghenadie Popescu despre râurile Moldovei, festivalul de muzică clasică *Descoperă* etc. Proiectul InnSpirECO a fotografei Inna Cerga în colaborare cu designerul vestimentar Mihai Janu a sensibilizat opinia publică privind necesitatea reducerii deșeurilor din plastic. Aceste practici merită atenția cercetătorilor în vederea valorizării experienței artistice, în contextul educației ecologice și al promovării discursului ecologist prin artă.

Perioada pandemică a impulsionat dezvoltarea esteticii ecologice, fapt demonstrat de experiența artistică. Regândirea locului naturii în creația artistică, valorizarea naturii survine ca urmare a limitării posibilităților de a contempla frumusețea ei. Sporirea creativității în utilizarea materialelor, dezvoltarea artei digitale, utilizarea materialelor reciclabile, colajele din hârtie uzată, mozaicurile din deșeuri, proliferarea peisajului ca gen artistic sunt doar câteva exemple de aplicare practică a esteticii ecologice.

### Concluzii

Depășind limitele categoriilor estetice tradiționale (frumosul, sublimul, religiosul), estetica ecologică reprezintă o abordare interdisciplinară care construiește punți dintre arte, științele umaniste și științele sociale și explorează noi dimensiuni ale esteticii în lumea contemporană. Este una dintre esteticile care promovează dezbateră, confruntând convenția și formulând moduri alternative de gândire despre practicile artistice. Experiențele eco-artei, prevederile esteticii ecologice și teoriilor estetice contemporane, înaintând critici consumismului și globalizării, oferă o posibilă formulare a unei eco-estetici angajate social pentru începutul secolului XXI.

Estetica ecologică, ca nouă disciplină, este în continuă dezvoltare și, de asemenea, trebuie aprofundată și susținută în continuare. Pe de altă parte, dezvoltarea esteticii ecologice are o mare semnificație pentru disciplina esteticii în general. A fost depășit modelul epistemologic tradițional, care menționa că „estetica este filozofia artei”, susținând că aspectul ecologic al naturii este un conținut de cercetare foarte important. De asemenea, estetica ecologică depășește tendința „antropocentrismului” în cercetarea estetică tradițională și promovează „holismul ecologic” și „umanismul ecologic”. Aceste concepte teoretice fundamentale vor afecta foarte mult arta și celelalte domenii ale esteticului și vor aduce schimbări importante în dezvoltarea esteticii ca știință.

### Referințe bibliografice

1. ACHIȚEI, G. *Frumosul dincolo de artă*. București: Meridiane, 1988.
2. Toadvine, T. *Ecological Aesthetics*. In: *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Sepp, H., Embree, L. eds. [online]. Dordrecht: Springer, 2010, pp. 85–91 [accesat 4 iun.2021]. Disponibil: [https://www.academia.edu/10120385/Ecological\\_Aesthetics\\_2010\\_](https://www.academia.edu/10120385/Ecological_Aesthetics_2010_).
3. STERN, N. *Ecological Aesthetics: artful tactics for humans, nature, and politics*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2018 [accesat 1 iun. 2021]. ISBN-13 978-1512-60-291-3. Disponibil: [http://nathanielstern.com/newsite/wp-content/uploads/media/books/Ecological\\_Aesthetics-introduction.pdf](http://nathanielstern.com/newsite/wp-content/uploads/media/books/Ecological_Aesthetics-introduction.pdf).
4. VIANU, T. *Estetica*. București: Orizonturi, 1999. ISBN 978-973-91547-10.

5. CARLSON, A. *Nature Aesthetics and Environmentalism: from Beauty to Duty*. New York: Columbia University Press, 2008. ISBN 978-0231-13-887-1.
6. BERLEANT A., The Aesthetics of Art and Natur. In: *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press, 1992. pp. 160–175.
7. BRADY, E, PRIOP, G. Environmental aesthetics: A synthetic review. In: *People and Nature* [online]. 2020, 5 may, pp. 254–266 [accesat 1 iun. 2021]. Disponibil: <https://besjournals.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/pan3.10089>.
8. ZENG, F. Construction and Development of Ecological Aesthetics. In: *Introduction to Ecological Aesthetics*. Singapore: Springer, 2019 [accesat 14 iun. 2021]. Disponibil: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-13-8984-9\\_15](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-13-8984-9_15).
9. GAMBARO, G. Ecological Aesthetics. In: *International lexicon of aesthetics* [online]. 2020, Spring eds. [accesat 3 iun. 2021]. ISBN 978-8857-57-002-0. Disponibil: [https://lexicon.mimesisjournals.com/international-lexicon-of-aesthetics-itemdetail.php?item\\_id=83](https://lexicon.mimesisjournals.com/international-lexicon-of-aesthetics-itemdetail.php?item_id=83).
10. KAGAN, S. La pratique de l'art écologique. In: *[Plastik]: Art et biodiversité : Un art durable ?* [online]. 2014, nr. 4 (15 févr.) [accesat 3 iun. 2021]. ISSN 2101-0323. Disponibil: <https://plastik.univ-paris1.fr/la-pratique-de-lart-ecologique/>.
11. TIPA, V. Documentarul de animație: reflecții ecologice. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 1 (38), pp. 141–147. Aceeași [online]. [accesat 15 iun. 2021]. Disponibil: [https://revista.amtap.md/wp-content/files\\_mf/162219662825.Tipa\\_Documentaruldeanimatie.pdf](https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/162219662825.Tipa_Documentaruldeanimatie.pdf).
12. PĂSLARU, V., COJOCARU, S. Pentru o educație eco-estetică. In: *Artă și educație artistică*. 2012, nr. 1 (19), pp. 67–80 [accesat 4 iun. 2021]. Disponibil: [http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/1831/1/Arta\\_si\\_educatie\\_artistica\\_2012\\_1.pdf](http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/1831/1/Arta_si_educatie_artistica_2012_1.pdf).
13. COJOCARI-LUCHIAN, S. Dimensiunea estetică a conștiinței ecologice. In: *Perspectivelor și Problemele Integrării în Spațiul European al Cercetării și Educației*. Cahul: USC, 2020, vol. 7, pt. 2, pp. 85–90. ISBN 978-9975-88-060-2.

## STRATEGIA „CULTURA 2020”: REALIZĂRI ȘI PROVOCĂRI

### „CULTURE 2020” STRATEGY: ACHIEVEMENTS AND CHALLENGES

VEACESLAV REABCINSCHII<sup>1</sup>,

cercetător științific,

Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 008(478)

În articol sunt analizate rezultatele implementării Strategiei de Dezvoltare a Culturii în Republica Moldova în perioada 2014-2020 – „Cultura 2020”, fiind determinate și provocările de bază ale implementării activităților strategice. Pentru a stabili evoluția vieții culturale în țară, este calculat indicele vieții culturale în perioada 2010-2019 în baza datelor statistice de dezvoltare a infrastructurii, producerii și consumului cultural. Acțiunile implementate au contribuit la realizarea obiectivelor generale strategice și au scos în evidență noile provocări pentru domeniul culturii în condițiile de creștere a influențelor globalizării, dezvoltării tehnologiilor informaționale și procesului de asociere a Republicii Moldova la UE.

**Cuvinte-cheie:** eficacitatea și eficiența politicilor culturale, patrimoniul cultural, circulația produselor culturale, coeziunea socială

*The article analyzes the results of the implementation of the culture development strategy „Culture 2020” in the Republic of Moldova in the period 2014-2020 and determines the basic challenges in implementing the strategic activities. In order to establish the evolution of cultural life in the country, the index of cultural life in the period 2010-2019 is calculated based on statistical data on the development of cultural infrastructure, production and consumption. The implemented actions did not contribute to the achievement of the general strategic objectives and highlighted the new challenges for the field of culture in the conditions of increasing the influences of globalization, development of information technologies and the process of association of the Republic of Moldova with the EU.*

**Keywords:** effectiveness and efficiency of cultural policies, cultural heritage, circulation of cultural products, social cohesion

1 E-mail: reabcinschi@gmail.com

## Introducere

În perioada 2014-2020, politicile culturale în Republica Moldova au fost determinate de Strategia de Dezvoltare a Culturii „Cultura 2020”. Strategia a determinat patru obiective generale: 1) salvagardarea patrimoniului cultural în toată diversitatea lui; 2) asigurarea circulației virtuale și reale a produsului cultural; 3) creșterea ponderii economice a sectorului cultural și a industriilor creative; 4) creșterea contribuției sectorului cultural în dezvoltarea coeziunii sociale. Aceste obiective strategice corespund cerințelor naționale de dezvoltare a culturii și sunt în conformitate cu tendințele strategice prevăzute la nivel de UE, precum și în cadrul politicilor culturale naționale ale majorității țărilor membre. Pentru fiecare obiectiv strategic au fost determinate un șir de obiective specifice și activități pentru realizarea lor. Activitățile au fost stabilite în baza problemelor depistate în cadrul analizei situaționale în domeniul culturii către anul 2013.

## Implementarea Strategiei

În cadrul cercetării interesului populației din Republica Moldova față de activitățile culturale, Barometrul Opiniei Publice din noiembrie 2015 [1] a inclus întrebarea: „Cât de des, pe parcursul ultimelor 12 luni, ați participat la activități culturale?”. Răspunsurile la întrebare se referă la perioada 2014-2015 și sunt realizate pe un eșantion de 1.160 de persoane (**Tabelul 1**). Conform datelor prezentate, circa 80,0% din populația Republicii Moldova nu au fost niciodată la teatru, cinema, muzeu sau bibliotecă. Situația este mai bună în domeniul concertistic, unde persoanele care nu au frecventat deloc un concert reprezintă 57,1%, iar cele care nu au frecventat evenimente culturale comunitare reprezintă 54,1%. Persoanele care nu au vizitat deloc locuri culturale din țară reprezintă 47,9% din populației.

**Tabelul 1.** Frecvența participării respondenților la activități culturale.

Întrebări	Deloc	O singură dată	De 2-3 ori	În medie, o dată pe lună	În medie, o dată pe săptămână	Nu știu/nu răspund
Ați fost la teatru?	79,9%	9,7%	6%	2,4%	0,1%	2,1%
Ați fost la cinema?	80,5%	6,5%	8,4%	2,3%	0,2%	1,9%
Ați fost la concert?	57,1%	17,7%	20%	3%	0,8%	1,3%
Ați fost la muzeu?	78,9%	10,1%	7,6%	1,2%	0,1%	2,1%
Ați fost la bibliotecă?	75,9%	4,7%	6,7%	5,2%	4,3%	3,1%
Ați vizitat locuri culturale din Republica Moldova (mănăstiri, zone culturale)?	47,9%	17,1%	25,6%	6,1%	1,7%	1,6%
Ați participat la evenimente culturale comunitare?	54,1%	17,6%	22,8%	3%	0,5%	2%

Sursa: Barometrul Opiniei Publice [1].

Răspunsurile respondenților diferă în dependență de locul de trai, nivelul socio-economic, nivelul de educație, vârstă. În **Tabelul 2** sunt prezentate răspunsurile respondenților în dependență de diferite categorii sociale. Cu toate că și în mediul urban participarea populației la activități culturale era destul de joasă, în mediul rural datele erau și mai alarmante: 87,9% nu au fost deloc la teatru, 87,3% – la cinema, 85,5% – la muzeu, 78,2% – la bibliotecă. Dacă teatrele, cinematografele și muzeele sunt mai puțin accesibile pentru populația rurală, atunci bibliotecile sunt în toate satele. Cu toate acestea, vizitele la bibliotecile erau destul de reduse. Nivelul socio-economic influențează interesul populației față de

activitățile culturale. Cu cât nivelul este mai ridicat, cu atât mai mult este interesul populației. Dacă din persoanele cu un nivel socio-economic scăzut nu au vizitat deloc teatrele, cinematografele și muzeele circa 85,0%, atunci dintre persoanele cu un nivel înalt – circa 65,0%. O situație aparte reprezintă bibliotecile unde nu se atestă o deosebire mai mare. Și mai mult influențează participarea la activitățile culturale nivelul educației. Astfel, circa 90,0% din persoanele cu un nivel scăzut al educației nu au vizitat deloc teatrele, cinematografele și muzeele. Situația cu bibliotecile este mai deosebită: 85,7% din persoanele cu un nivel scăzut de educație nu au vizitat deloc biblioteca și doar 25,0% – din persoanele cu un nivel înalt de educație. Cu cât este mai înalt nivelul educației, cu atât este mai mare interesul populației față de activitatea bibliotecilor. Cei mai interesați de activitățile culturale erau persoanele cu vârsta între 18-29 ani, iar cel mai puțin interesați – persoanele după 60 ani.

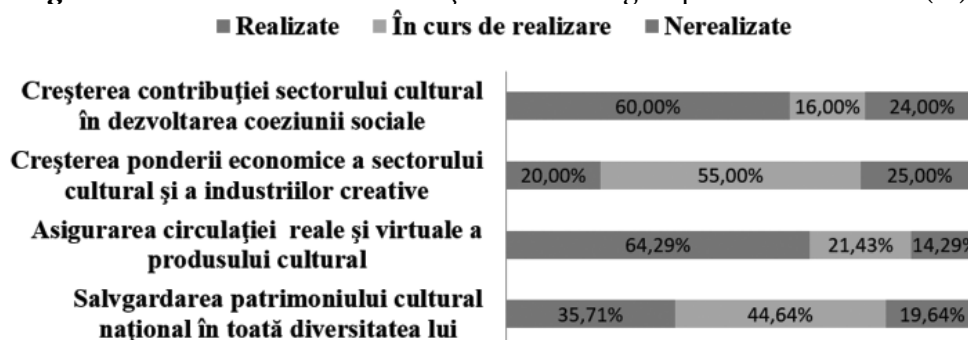
**Tabloul 2.** Participarea populației la activități culturale în dependență de diferite categorii sociale.

Categorii		Teatru	Cinema	Concert	Muzeu	Biblioteca	Locuri culturale	Evenimente culturale comunitare
Locul de trai	Urban	70,0%	71,1%	51,1%	75,6%	73,3%	44,4%	53,3%
	Rural	87,9%	87,3%	65,5%	85,5%	78,2%	50,9%	54,5%
Nivelul socio-economic	Scăzut	85,1%	85,7%	60,7%	83,9%	76,8%	51,8%	57,1%
	Mediu	76,0%	83,3%	54,2%	79,2%	70,8%	45,8%	45,8%
	Înalt	60,9%	66,7%	44,4%	66,7%	77,8%	33,3%	44,4%
Nivelul de educație	Scăzut	91,8%	92,9%	78,6%	92,9%	85,7%	57,1%	71,4%
	Mediu	84,9%	84,2%	61,5%	82,5%	80,7%	52,6%	57,9%
	Înalt	63,5%	96,4%	46,4%	64,3%	25,0%	35,7%	39,3%
Vârsta	18-29	67,4%	66,7%	41,7%	70,8%	83,3%	37,5%	45,8%
	30-44	77,9%	80,0%	60,0%	60,0%	72,0%	40,0%	48,0%
	45-60	83,7%	89,3%	57,1%	82,1%	78,6%	46,4%	53,6%
	60+	90,1%	95,7%	78,3%	91,3%	91,3%	65,2%	69,6%

Sursa: elaborată de autor în baza Barometrului Opiniei Publice [1].

Conform datelor, 43,9% din populația țării nu au participat măcar o dată pe parcursul unui an la evenimentele culturale comunitare care, în mare parte, sunt organizate de către casele de cultură. După nivelul socio-economic, procentajul populației reprezintă: 40,3% sunt dintre persoanele cu un nivel scăzut al educației, 52,0% – dintre cele cu un nivel mediu și 48,1% – dintre cele cu un nivel înalt.

Necesitatea soluționării acestor probleme, precum accesul redus al populației rurale la produsele și serviciile culturale, participarea scăzută a populației la activitățile culturale, cadrul redus de servicii oferite de instituțiile de cultură, s-a regăsit printre prioritățile Strategiei de Dezvoltare a Culturii „Cultura 2020” în perioada 2014-2020. Gradul de implementare a activităților strategice conform obiectivelor generale la începutul anului 2019 este prezentat în **Figura 1**. În cadrul realizării obiectivelor de asigurare a circulației virtuale și reale a produsului cultural și creșterea contribuției sectorului cultural în dezvoltarea coeziunii sociale au fost realizate cele mai multe activități, 64,3% și, respectiv, 60,0%. Cele mai multe activități nefinalizate se referă la obiectivul de creștere a ponderii economice a sectorului cultural și a industriilor creative – 80,0%.

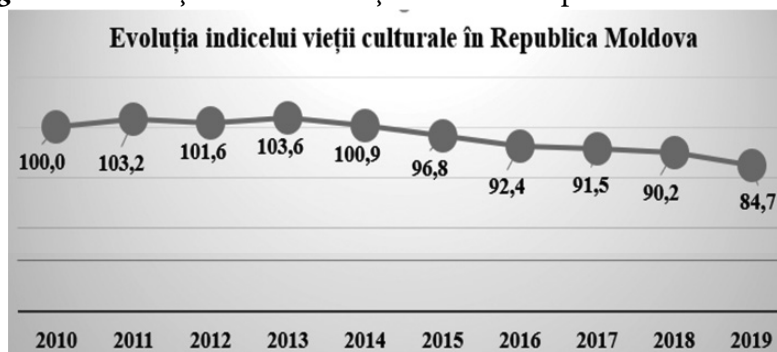
**Figura 1.** Gradul de realizare a acțiunilor strategice până în anul 2019 (%).

Sursa: elaborată de autor în baza Raportului MECC pe anul 2018 [2].

### Rezultatele implementării Strategiei

Pentru a analiza evoluția vieții culturale și rezultatele implementării Strategiei vom aplica metodologia elaborată de Centrul de Cercetare și Consultanță în Domeniul Culturii din România (CCCDC) în cadrul studiului „Indicele vieții culturale al României 1998-2007”. Indicele sintetic al vieții culturale (IVC) se calculează în baza datelor statistice din patru sectoare: cinematografie, cultură scrisă, artele spectacolului și muzee. El este obținut prin media aritmetică a trei subindici componenți: infrastructura culturală, producția culturală și consumul cultural, fiecare dintre aceștia reprezentând o medie a valorilor ponderate ale indicatorilor statistici. Autorii consideră că acest indice „ar putea fi interpretat ca un avatar al vieții culturale în ansamblul ei, ceea ce înseamnă că înregistrarea unei creșteri la nivelul indicelui nu implică o creștere în toate cele patru sectoare. Cu toate acestea, ținând cont de faptul că elementele componente ale vieții culturale, infrastructura, producția și consumul sunt interconectate și interdependente, o schimbare intervenită în cadrul unuia dintre ele are efecte indirecte și asupra celorlalte” [3 p. 3].

Indicii dezvoltării au fost calculați prin 21 de indicatori statistici ai activității culturale prezentați de Biroul Național de Statistică (BNS) în perioada 2010-2019 [4]. Datele sunt determinate pornind de la următoarele principii: indicii sunt calculați în procente referitor la anul 2010, care constituie cifra de referință – 100%; datele fiecărui an țin cont de numărul populației din țară în anul respectiv; rezultatele finale reprezintă mediile indicilor implicați în calcul.

**Figura 2.** Evoluția indicelui vieții culturale în perioada 2010-2019.

Sursa: elaborată de autor în baza datelor statistice ale BNS.

În **Figura 2** este prezentată evoluția indicelui vieții culturale (IVC) în Republica Moldova în perioada 2010-2019. Analiza diagramei, precum și a datelor statistice, permite de a face următoarele concluzii:

1. Indicele vieții culturale în Republica Moldova se află în scădere permanentă din anul 2013, când a fost înregistrat cel mai înalt nivel – 103,5%, până în 2019, anul cu cel mai jos nivel – 84,7%.
2. Scăderea IVC, în cea mai mare parte, este determinată de scăderea indicatorilor statistici de producție culturală, de la 102,86%, în 2013, până la 68,2%, în 2019.

3. În același timp, se poate constata că indicatorul infrastructurii culturale a crescut permanent de la 100%, în 2010, până la 105,0%, în 2019. Această creștere este determinată de reducerea permanentă a populației din țară și de investițiile realizate pentru menținerea infrastructurii culturale la nivel național.
4. Implementarea activităților strategice nu au contribuit la atingerea obiectivelor stabilite, precum nici la îmbunătățirea situației din domeniul culturii.

În scopul determinării cauzelor principale în realizarea obiectivelor strategice, autorul a realizat în 2018 o anchetare a 60 de experți din domeniul culturii: cercetători, funcționari în instituțiile de cultură, administratori ai organizațiilor culturale. 53,3% din respondenți consideră că eficiența activităților strategice la nivel central este joasă. Printre cauzele de bază sunt evidențiate menținerea sistemului de finanțare preluat de la modelul socialist, anacronic, care nu face față cerințelor actuale ale economiei de piață; administrarea defectuoasă a domeniului și instituțiilor de cultură; dezinteresul populației față de activitatea instituțiilor de cultură, precum și implicarea slabă a acestora în viața social-economică a societății și comunităților; absența unei platforme de conlucrare permanentă cu societatea civilă.

Referindu-se la sistemul de finanțare a culturii existent în Republica Moldova, 86,7% din respondenți consideră că el nu este ajustat la cerințele economiei de piață. Sistemul de finanțare reprezintă un domeniu care necesită reforme organizaționale, fără cheltuieli suplimentare, dar care ar duce la schimbări majore în modul de activitate a organizațiilor culturale. Cele mai multe organizații care activează în domeniul culturii reprezintă sectorul de stat și cel municipal. Activitatea acestora este finanțată, în principal, respectiv, din bugetul de stat și cel municipal. Bugetul culturii nu este stabil, iar o bază legislativă în acest sens lipsește. Respectiv, metodologia de calcul al bugetului alocat culturii depinde de factorul politic. Mecanismul existent de finanțare a instituțiilor culturale nu condiționează concurența, factorul principal al economiei de piață, și nu motivează dezvoltarea. Bugetele, atât central cât și local, sunt orientate spre susținerea instituțiilor, și nu spre susținerea activității culturale. Renovările caselor de cultură realizate în ultimii ani (reparații de întreținere – 45% din cele necesare, reparații capitale – 22%) și creșterea cheltuielilor pentru întreținerea instituțiilor teatral-concertistice nu au schimbat spre bine rezultatele activităților culturale. Concluzia care se impune este că creșterea finanțării nu implică direct schimbarea rezultatelor activității instituțiilor culturale, nici la nivel central, nici la nivel local. Pentru eficientizarea politicilor culturale naționale urmează să fie modificat sistemul de finanțare. Mecanismul de finanțare este necesar să asigure stabilitatea și independența politică a sistemului cultural, să corespundă cerințelor economiei de piață și provocărilor interne și externe moderne, să asigure transparența și motivarea organizațiilor în activitatea culturală, să lărgească sursele de finanțare și să atragă investițiile particulare și internaționale în domeniul culturii.

Anchetarea experților a scos în evidență gradul înalt de nemulțumire față de administrarea domeniului culturii – 81,7% de respondenți sunt nemulțumiți de administrarea la nivel central și 88,0% – la nivel local. O problemă necesară de soluționat este managementul instituțiilor culturale, mai ales al instituțiilor teatral-concertistice (ITC), care consumă peste 40% din bugetul cultural central. Deși, în ultimii 4 ani finanțarea a crescut, indicatorii activității economice, numărul spectatorilor și al spectacolelor a rămas la același nivel. Creșterea finanțării ITC n-a contribuit la creșterea indicatorilor activității acestor instituții. Această stare este, de fapt, rezultatul problemelor acumulate: finanțarea instituțiilor, și nu a activității acestora, lipsa concurenței în obținerea subvențiilor, nivelul scăzut al pregătirii managerilor. Pentru a îmbunătăți managementul instituțiilor de cultură este necesar de dezvoltat finanțarea bazată pe activități, de creat un sistem de motivare a managerilor pentru îmbunătățirea activității instituțiilor, de creat un sistem transparent și concurențial de promovare a managerilor, de implementat un model de formare profesională continuă a administratorilor instituțiilor culturale.

70,0% dintre experți consideră că instituțiile sunt foarte puțin orientate spre participarea la soluționarea problemelor și necesităților comunităților/societății la nivel central, precum și la nivel local. Pentru a îmbunătăți situația în direcția respectivă, 61,7% din respondenți consideră necesară implica-



rea mediului profesionist cultural în elaborarea deciziilor cu privire la politicile culturale naționale, 56,7% consideră necesară consultarea populației la etapa de elaborare a politicilor culturale naționale, 51,7% menționează prioritatea problemelor din domeniu conform cerințelor populației.

### Concluzii

Obiectivele strategice stabilite în cadrul Strategiei *Cultura 2020* corespund necesităților interne de dezvoltare culturală a Republicii Moldova, însă gradul de realizare este destul de redus. În unele sectoare culturale, precum instituțiile teatral-concertistice, bibliotecile, casele de cultură, activitățile strategice nu au dus la îmbunătățirea situației și se atestă o reducere a procesului cultural. Strategia nu a îmbunătățit situația în privința participării și practicării de către populație a activităților culturale.

Provocările prioritare pentru dezvoltarea sistemului cultural țin de îmbunătățirea sistemului de finanțare a instituțiilor de cultură, creșterea eficienței activității organizațiilor de cultură prin perfecționarea profesională continuă a managerilor, asigurarea accesului egal la valorile culturale pe întreg teritoriul țării, elaborarea și crearea condițiilor pentru dezvoltarea sectorului independent, comercial și nonguvernamental.

### Referințe bibliografice

1. *Barometrul opiniei publice* [online]. [accesat 29 mai 2021]. Disponibil: <http://bop.ipp.md/ro/result/bar>.
2. *Raport privind realizarea Planului de acțiuni în vederea implementării Strategiei de Dezvoltare a Culturii „Cultura 2020” pentru anul 2018* [online]. [accesat 29 mai 2021]. Disponibil: [https://mecc.gov.md/sites/default/files/raport\\_2018\\_strategia\\_cultura\\_2020.pdf](https://mecc.gov.md/sites/default/files/raport_2018_strategia_cultura_2020.pdf).
3. *Indicele vieții culturale 1998–2007*. Centrul de cercetare și consultanță în domeniul culturii (CCCCDC). București: Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală, 2009.
4. Statistica socială. Cultura. In: *Statistica Moldovei: Banca de date statistice Moldova* [online]. [accesat 14 mai 2021]. Disponibil: <https://statbank.statistica.md/pxweb/pxweb/ro/30%20Statistica%20sociala/?rxid=b2ff27d7-0b96-43c9-934b-42e1a2a9a774>.

## PERCEPȚIA ACTULUI DE JUSTIȚIE ÎN REPUBLICA MOLDOVA ÎN CONTEXTUL INTEGRĂRII EUROPENE

### THE PERCEPTION OF THE ACT OF JUSTICE IN REPUBLIC OF MOLDOVA WITHIN THE CONTEXT OF EUROPEAN INTEGRATION

VALERIU MÎNDRU<sup>1</sup>,

doctor în sociologie, conferențiar cercetător,  
Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice

CZU 34:327.39(478)

*În articol sunt analizate diverse aspecte ale vieții social-economice și juridice din Republica Moldova în contextual integrării europene. O deosebită atenție autorul acordă funcționalității instituțiilor statului și nivelului de încredere, de percepție a populației asupra calității actului de justiție, a calității actului de guvernare per ansamblu. Analiza efectuată relevă probleme majore care necesită a fi soluționate din perspectiva apropierii țării noastre de spațiul comunitar, de aderare la Uniunea Europeană. Utilizarea amplă a rezultatelor diferitor investigații sociologice permit autorului de a face o analiză comparată și în dinamică a situației din domeniul justiției, din alte domenii de activitate.*

**Cuvinte-cheie:** Uniunea Europeană, Acord de Asociere, integrare europeană, vector european, spațiu comunitar, stat de drept, calitatea actului de justiție

1 E-mail: vmindru@yahoo.com

The article analyzes various aspects of socioeconomic and juridical life of the Republic of Moldova in the context of European integration. The author pays special attention to the functionality of state institutions and the level of trust, perception of the population regarding the quality of the act of justice, the quality of the act of government as a whole. The analysis reveals major problems that need to be solved from the perspective of bringing our country closer to the community space, to join the European Union. The extensive use of the results of different sociological investigations allows the author to make a comparative and dynamic analysis of the situation in the field of justice and other fields of activity.

**Keywords:** European Union, Association Agreement, european integration, european vector, community space, rule of law, quality of justice

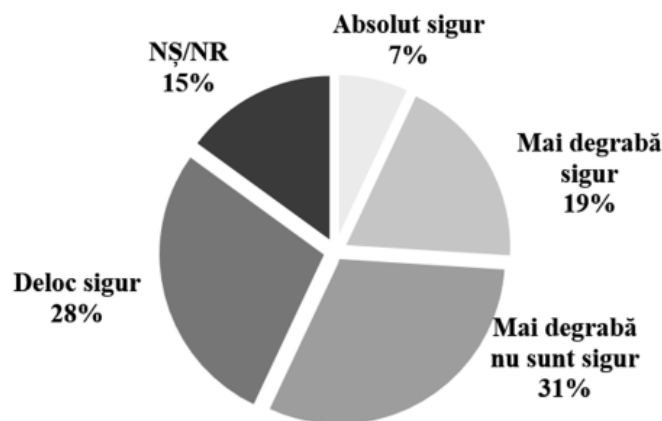
## Introducere

Semnarea Acordului de Asociere a Republicii Moldova la Uniunea Europeană (27 iunie 2014) a constituit încă un pas important în apropierea țării noastre de spațiul comunitar, iar mai apoi, parcursul european fiind declarat drept prioritate a politicii externe a statului. În vederea realizării acestui obiectiv de importanță majoră pentru perspectiva de dezvoltare a Republicii Moldova, anterior, au fost semnate mai multe acorduri de parteneriat și cooperare, au fost elaborate diverse planuri de acțiuni, care, în mod expres, prevedeau creșterea economică și reducerea sărăciei, îmbunătățirea nivelului de trai și a calității vieții populației, *consolidarea stabilității și eficacității instituțiilor care garantează democrația și supremația legii etc.* [1 p. 1]. Or, vectorul european de dezvoltare a țării presupune, în primul rând, schimbări atât cantitative cât și calitative în viața societății, schimbări care să fie percepute de populație și nu doar declarate de guvernări sau de politicieni.

## Resurse multe – încredere puțină

În scopul realizării priorităților stabilite, din bugetul de stat, precum și din sprijinul financiar acordat de Uniunea Europeană, au fost alocate resurse considerabile, în speranța că investițiile făcute vor îmbunătăți substanțial situația în diverse domenii ale vieții, vor asigura o calitate corespunzătoare a actului de justiție, care să fie adecvat standardelor europene. Spre regret, analiza mai multor indicatori ce reflectă diverse aspecte ale calității justiției denotă că așteptările societății, dar și ale partenerilor de dezvoltare, au fost prea „ambitioase”. Or, resursele alocate nu au avut o corelare directă cu nivelul de percepție al populației privind îmbunătățirea calității actului de justiție și, respectiv, o creștere pe măsură a nivelului de încredere a populației în justiție. Conform estimărilor, în anul 2016, Republica Moldova era printre primele 10 țări din Europa cu cea mai mare pondere alocată justiției din bugetul de stat care depășea cu mult media Consiliului Europei (CoE). Astfel, în 2016 și 2018 cheltuielile pentru justiție din bugetul de stat constituiau 1,3% față de 0,9% cât constituia media Consiliului Europei [2 p. 6].

**Figura 1.** Percepția populației privind corectitudinea deciziilor adoptate în instanțele de judecată.



Sursa: Barometrul de Opinie Publică, decembrie 2019.

Cheltuielile considerabile pentru justiție erau cauzate, în mare parte, de majorările substanțiale ale salariilor judecătorilor și procurorilor. În 2018, salariul judecătorilor și procurorilor începători din Republica Moldova, raportat la salariul mediu pe economie, era de circa 2,7 și, respectiv, 2,8 ori mai mare decât salariul mediu pe economie, fiind peste media Consiliului Europei care era de 2,5 și, respectiv, 1,9 ori mai mare. În perioada 2016-2018, salariul procurorilor începători din Moldova a crescut cu 71%, în timp ce nivelul de încredere al populației în justiție constituia 8 și, respectiv, 16%.

Astfel, justiția este unul dintre pilonii fragili ai societății moldovenești, iar ritmul descurajant al progreselor în domeniu denotă o lipsă de voință atât politică cât și juridică, în timp ce perpetuarea situației în domeniu devine tot mai îngrijorătoare și mai alarmantă. Potrivit datelor Barometrului de Opinie Publică realizat în anul 2019, majoritatea cetățenilor chestionați nu era sigură că, în cazul în care ar ajunge să-și facă dreptate în instanțele de judecată, acestea ar lua niște decizii corecte. Astfel, la întrebarea: *Cât de sigur sunteți de faptul că dacă dvs. sau cineva din rudele dvs. ar ajunge în judecată, judecătorii ar adopta o hotărâre corectă în cauza dumneavoastră?*, circa 60 la sută dintre respondenți mai degrabă nu erau siguri (31%) ori chiar deloc nu erau siguri (28%) că instanța va fi corectă în raport cu persoana. Absolut siguri erau doar 7% dintre subiecții chestionați (**Figura 1**).

În mică și foarte mică măsură cetățenii se consideră protejați nu numai de judecătorie (65%), dar și de procuratură (63%), poliție și Serviciul de Informații și Securitate (59%). Astfel, la întrebarea: *În ce măsură vă simțiți protejat(ă) de următoarele instituții ale statului?*, răspunsurile respondenților au fost următoarele (**Tabelul 1**):

**Tabelul 1.** Măsura în care cetățenii se simt protejați de următoarele instituții ale statului.

	În foarte mare măsură	În mare măsură	În mică măsură	În foarte mică măsură/deloc	NȘ/NR
Judecătorie	2%	19%	38%	27%	14%
Procuratură	2%	20%	36%	27%	15%
Poliție	2%	33%	38%	21%	7%
Serviciul de Informații și Securitate	2%	23%	35%	24%	6%

Sursa: Barometrul de Opinie Publică, februarie 2021.

După cum denotă rezultatele studiului sociologic Barometrul de Opinie Publică efectuat în luna februarie a anului curent, doar 18% din populație au o oarecare încredere în justiție și numai 1% are foarte multă încredere, în timp ce 75% din populație nu prea are încredere (32%) sau chiar deloc nu are încredere în justiția din Republica Moldova (43%).

Actorii sistemului de justiție sunt mult mai încrezători că lucrurile în justiție merg bine și că reformarea justiției începută în anul 2011 a avut un impact pozitiv pentru sistemul judecătoresc. Aceste opinii au fost exprimate în cadrul sondajului sociologic „Percepția judecătorilor, procurorilor și avocaților privind reforma în justiție și combaterea corupției” realizat în perioada octombrie-decembrie 2020 la solicitarea Centrului de Resurse Juridice din Moldova [3 p. 18]. Astfel, la întrebarea: **În ce măsură sunteți de acord cu afirmația că reformarea sistemului judecătoresc începută în anul 2011 a avut un impact pozitiv pentru sistemul judecătoresc?**, cei mai mulți judecători (67% sau peste 2/3 dintre ei) și mai mult de jumătate dintre procurori (54%) consideră că reforma demarată acum 10 ani a avut un impact pozitiv asupra sistemului justiției, iar resursele alocate s-au meritat (**Tabelul 2**).

**Tabelul 2.** Percepția judecătorilor, procurorilor și avocaților privind impactul reformei sistemului judecătoresc începută în anul 2011.

	Întru totul de acord	Mai curând sunt de acord	Mai curând nu sunt de acord	Deloc nu sunt de acord	NȘ/NR
Judecătorii	20%	47%	27%	4%	2%
Procurorii	10%	44%	31%	13%	2%
Avocații	4%	42%	34%	20%	1%

Sursa: Centrul de Resurse Juridice din Moldova, sondaj, decembrie 2020.

Mai puțin de acord cu această opinie sunt avocații, care consideră că reformarea sistemului judecătoresc are încă multe lacune, iar impactul nu este tocmai cel așteptat – 54%.

După părerea autorităților, situația în domeniul justiției este, mai mult sau mai puțin, satisfăcătoare. Astfel, autorii unui raport elaborat de Ministerul Afacerilor Externe și Integrării Europene în cooperare cu autoritățile naționale privind realizarea Planului Național de Acțiuni pentru implementarea Acordului de Asociere Republica Moldova – Uniunea Europeană **în anii 2017-2019, consideră că reforma în sectorul justiției** a constituit una din prioritățile constante ale autorităților moldovenești, acestui obiectiv fiindu-i acordată tot mai multă atenție la nivelul conducerii țării, autorităților competente, societății civile și partenerilor de dezvoltare. Prin eforturile întreprinse s-a urmărit consolidarea independenței justiției, combaterea corupției în sistemul judecătoresc, îmbunătățirea calității actului de justiție și, în cele din urmă, restabilirea încrederii publice față de sistemul justiției. În așa fel, constatată raportorii, la capitolul „Justiție, Libertate și Securitate” din cele 172 de acțiuni incluse în Plan, 137 sau 78,49% au fost realizate [4 p. 17].

Dacă facem însă referință la un alt raport, intitulat *Raport de evaluare intermediară*, elaborat în luna septembrie 2017 în baza unor indicatori concreți, autorii constată că implementarea obiectivelor specifice prevăzute în prioritatea „Justiție responsabilă și incoruptibilă” nu a fost asigurată la unii indicatori foarte importanți. Din cei 7 indicatori de monitorizare a progresului realizării obiectivelor specifice doar indicatorul ce vizează transparența instanțelor judecătorești a fost îndeplinit, în timp ce alți 4 indicatori au înregistrat chiar o înrăutățire a situației în comparație cu anul 2010, menționează raportorii. Alți doi indicatori ce denotă numărul de victime ale corupției și ponderea litigiilor soluționate pe cale alternativă nu a fost posibil de evaluat din lipsa de date statistice care ar permite măsurarea progresului [5 p. 98].

Astfel, în baza analizei indicatorilor de progres, autorii raportului concluzionează că Strategia Națională de Dezvoltare *Moldova 2020* a avut un impact nesemnificativ asupra reformei justiției, în condițiile în care Strategia de reformă a sectorului justiției pentru anii 2011-2016 era deja adoptată și era în proces de implementare în momentul elaborării și adoptării *SND Moldova 2020*. Cu atât mai mult, pentru realizarea obiectivelor de reformare a sectorului justiției în programele bugetare au fost planificate resurse financiare care s-au bazat preponderent pe suportul Uniunii Europene, care urma să fie acordat în cadrul Programului de suport bugetar pentru reforma sectorului justiției în valoare de 60 milioane de euro, se menționează în raport. Din cauza crizei politice din anul 2015 și a fraudelor bancare, cheltuielile planificate în bugetul de stat pentru reformarea și dezvoltarea sectorului justiției a fost imposibil de acoperit, iar Uniunea Europeană, ca urmare a celor întâmplate, și-a suspendat ajutorul financiar promis. În consecință, prioritatea „Justiție responsabilă și incoruptibilă” a rămas în mare parte pe hârtie, iar programul de implementare – nerealizat, concluzionează autorii raportului.

### **Justiție responsabilă și de calitate: obiectiv major pentru Republica Moldova**

Pentru a implementa viziunea strategică din capitolul *Justiție responsabilă și incoruptibilă*, conchid autorii raportului de evaluare, este necesară corelarea obiectivelor specifice, a indicatorilor de monitorizare și a viziunii, ținându-se cont de toate părțile vizate de sectorul justiției. Totodată, este necesară

asigurarea durabilității financiare și a unei sinergii dintre Strategia Națională de Dezvoltare, strategiile sectoriale și programele bugetare, astfel încât să existe o corelare directă între ceea ce se planifică și ceea ce este realizat în condițiile bugetare prognozate.

Totodată, experții susțin că „nu poți să ai o justiție rapidă și foarte calitativă. Dacă vrem să avem calitate, trebuie să dăm șansă judecătorilor să ne dea calitate” [2 p. 9]. Cu puțini judecători și mulți procurori, în Republica Moldova justiția se face cu viteză impresionantă, însă de calitate contestabilă. La această concluzie au ajuns experții Centrului de Resurse Juridice din Moldova care au făcut o analiză comparată a actului justiției din țara noastră și din 45 de țări membre ale Consiliului Europei. Datele prezentate în studiu arată că în Republica Moldova la 100 de mii de locuitori revin în medie 14 judecători, în timp ce în țările membre ale Consiliului Europei acest raport este de 21 de judecători. În același timp, numărul cauzelor examinate de judecătorii moldoveni este cu cel puțin 30 la sută mai mic decât media țărilor membre ale Consiliului Europei, se menționează în document.

**În opinia participanților la Forumul Reformarea justiției și combaterea corupției** [6 p. 2], organizat în perioada 24-25 septembrie 2020, principalele probleme în sectorul justiției țin de:

- nivelul redus de încredere a cetățenilor în justiție;
- lipsa independenței judecătorilor și procurorilor;
- lipsa de transparență și integritate în cadrul sistemului judiciar;
- lipsa unei voințe politice reale pentru realizarea reformei în justiție;
- lipsa unei viziuni pe termen lung privind reformarea justiției.

Astfel, se impune o abordare mult mai complexă, multidimensională a situației în domeniu, căci, după cum ne convinge realitatea, doar majorarea salariilor judecătorilor și procurorilor nu este suficientă pentru a realiza obiective concrete și de durată, ca, în cele din urmă, să avem și o justiție de calitate. Or, după cum arată analiza efectuată, în pofida creșterii vertiginoase a salariilor judecătorilor și procurorilor, creștea în mod considerabil și numărul de cereri și condamnări la Curtea Europeană pentru Drepturile Omului (CEDO), astfel încât, în anul 2019 Republica Moldova s-a plasat pe locul cinci din cele 47 de țări membre ale Consiliului Europei. De asemenea, în anul de referință, **moldovenii s-au adresat la CEDO de 3,4 ori mai des decât media europeană.** La 31 decembrie 2019 erau în așteptare să fie examinate încă 1056 de cereri ale cetățenilor moldoveni. Acest număr depășește numărul total de cereri în baza cărora Republica Moldova a fost condamnată în cei 22 de ani de când persoanele se pot adresa la CEDO împotriva Moldovei. Această constatare a experților Centrului de Resurse Juridice din Moldova (CRJM), în urma analizei Raportului de activitate al CEDO pentru anul precedent, denotă că alocațiile substanțiale pentru justiție au depășit cu mult rezultatele muncii depuse de procurori și judecători. Mai mult, corupția în diverse domenii de activitate nu numai că nu s-a diminuat, ci, dimpotrivă, a luat și mai mult amploare, afectând vădit capacitatea de funcționalitate a instituțiilor statului, nivelul de trai și calitatea vieții cetățenilor. Astfel, în 2019, Republica Moldova a înregistrat un scor al Indicelui Percepției Corupției (IPC) de 32 puncte, plasându-se pe locul 120 din 180 țări (în 2018, Republica Moldova avea un scor de 33 puncte și s-a plasat pe locul 117 din 180 țări). Pentru comparație: în 2019, Georgia se afla pe locul 44, România – pe locul 70, Armenia – pe locul 77, Ucraina – pe locul 126, Rusia – pe locul 137, Uzbekistan – pe locul 153, Turkmenistan – pe locul 165. În context, menționăm că Indicele este calculat la o scară de la 0 până la 100, unde „0” semnifică corupție totală, iar „100” – lipsă totală de corupție. Peste 2/3 din țările incluse în clasamentul IPC 2019 au un scor sub 50 puncte, scorul mediu fiind de doar 43 puncte. În fruntea clasamentului IPC 2019 sunt Danemarca și Noua Zeelandă (ambele cu un scor de 87 puncte) și Finlanda (86 puncte), la polul opus – Siria, Sudanul de Sud și Somalia, respectiv, cu un scor de 13, 12 și 9 puncte [7].

Lipsa de progrese reale în lupta contra corupției în majoritatea țărilor este dezamăgitoare și are efecte negative profunde asupra cetățenilor din întreaga lume, a declarat Patricia Moreira, director general al Transparency International: „Pentru a avea șansa de a contracara corupția și a îmbunătăți viața

oamenilor, trebuie de abordat relația dintre politică și *banii mari*. Interesele tuturor cetățenilor trebuie să fie reprezentate în procesul decizional”. Țările cu procese consultative mai ample și transparente au o medie a IPC de 61 puncte și, dimpotrivă, în țările în care nu există sau sunt puține consultări, scorul mediu al indicelui este de doar 32 puncte [8]. Credem că afirmațiile de mai sus caracterizează pe deplin situația din Republica Moldova.

Astfel, dacă analizăm datele investigațiilor sociologice în cadrul cărora populația își exprimă propria percepție asupra veniturilor reale ale familiei sale, care constituie una din principalele componente ale nivelului de trai și calității vieții populației, constatăm că circa 60 la sută dintre cetățenii țării noastre au venituri care nu le ajung nici pentru strictul necesar (20%) sau veniturile familiei le ajung doar numai pentru strictul necesar – 40%.

În opinia cetățenilor, guvernarea face prea puțin pentru dezvoltarea socială și economică a țării, pentru crearea locurilor noi de muncă și creșterea salariilor, pensiilor, combaterea corupției, care, implicit, ar contribui la îmbunătățirea nivelului de trai și calității vieții oamenilor. Astfel, la întrebarea: *Cât de mulțumit sunteți de ceea ce face conducerea țării în următoarele domenii...?*, cei mai mulți dintre subiecții chestionați (mai mult de 80%) au afirmat că nu prea sunt mulțumiți sau deloc mulțumiți de ceea ce fac autoritățile centrale pentru asigurarea unui trai decent, iar mai mult de jumătate dintre cetățeni (55%) nu sunt mulțumiți de eforturile depuse de guvernare în domeniul culturii (**Tabelul 3**).

**Tabelul 3.** Măsura în care cetățenii sunt mulțumiți de ceea ce face conducerea țării în următoarele domenii.

<i>Domeniile</i>	<b>Deloc mulțumit</b>	<b>Nu prea mulțumit</b>	<b>Destul de mulțumit</b>	<b>Foarte mulțumit</b>
Nivelul de trai	46%	34%	17%	2%
Locurile de muncă	52%	30%	12%	2%
Combaterea corupției	60%	21%	8%	2%
Salariile	59%	28%	7%	1%
Pensiile	63%	22%	7%	1%
Cultură	34%	26%	29%	5%

(Diferențele până la 100% reprezintă răspunsurile NȘ/NR).

*Sursa:* Barometrul de Opinie Publică, octombrie 2020.

Din aceste considerente, o jumătate dintre subiecții chestionați au indicat că, în prezent, cel mai mult sunt îngrijorați de viitorul copiilor, 40% – de sărăcie, nivelul scăzut de trai, iar fiecare al treilea – de șomaj și corupție.

În aceste condiții, și nivelul de încredere a populației în principalele instituții ale statului este destul de redus, de unde rezultă că și așteptările cetățenilor de la aceste instituții sunt minime.

În acest context, sunt concludente afirmațiile lui Pippa Norris, potrivit cărora în multe țări, în decursul ultimilor ani, susținerea politică pentru instituțiile guvernamentale s-a erodat în mod consistent: „Există o tensiune în creștere între idealuri și realitate. Aceasta a condus la producerea unor *cetățeni mai critici* sau a unor *democrați decepționați*. Erodarea susținerii pentru instituțiile guvernării reprezentative e îngrijorătoare, deoarece ea poate să *submineze credința în valorile democratice*” [9].

În condițiile Republicii Moldova, nivelul redus de încredere în instituțiile statului afectează în mare măsură și parcursul european al țării. Dacă facem o retrospectivă a aspirațiilor europene ale moldovenilor în ultimii zece ani, constatăm că numărul persoanelor care se pronunță în favoarea vectorului european al Republicii Moldova rămâne aproape constant (**Tabelul 4**).

**Tabelul 4.** Dinamica răspunsurilor la întrebarea:  
 „Dacă duminica viitoare ar avea loc un referendum cu privire la aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană, dvs. ați vota pentru sau contra”?

Opțiunea	Nov., 2011	Nov., 2013	Nov., 2015	Nov., 2017	Ian., 2019	Febr., 2021	2021/2011
Voi vota pentru	47%	48%	45%	47%	47%	49%	+2%
Voi vota contra	25%	34%	33%	28%	26%	23%	-2%
Nu aș participa	8%	7%	6%	9%	7%	7%	-1%
Nu știu, nu m-am decis	20%	11%	16%	16%	19%	21%	+1%

Sursa: Barometrul de Opinie Publică (perioada 2011-2021).

În opinia autorului, nu este de neglijat nici modul în care sondajele de opinie, efectuate de-a lungul anilor, au abordat subiectul cu privire la aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană, propunând de fiecare dată subiecților investigați și o alternativă la întrebarea cu referire la viitorul țării: inițial – rămânem în CSI sau ne integrăm în UE, iar mai apoi – ne integrăm în Uniunea Europeană sau aderăm la Uniunea Vamală. Or, investigațiile sociologice nu și-au propus o cunoaștere și o promovare mai bună, mai aprofundată a vectorului european, care a fost declarat în mod oficial prioritatea statului în materie de politică externă.

Cu părere de rău, datele investigațiilor sociologice efectuate timp de mai mulți ani în cadrul Programului Barometrului de Opinie Publică denotă că, în mare parte, unele categorii de cetățeni ai Republicii Moldova nicidecum nu se autoidentifică cu interesele naționale ale țării și, în cazul unui eventual referendum cu privire la aderarea țării noastre la Uniunea Europeană, ar vota contra. Cei mai mulți dintre aceștia sunt etnici ruși (64%), ucrainenii (68%), alte etnii – găgăuzi, bulgari etc. (57%). În consecință, avem „o societate fragmentată atunci când este vorba despre susținerea vectorului european” [10].

Lipsa unei politici consecvente în vederea consolidării aspirațiilor europene are ca rezultat și un nivel redus de autoidentificare a moldovenilor ca europeni. Potrivit sondajelor sociologice [11], doar 22% dintre persoanele chestionate au remarcat că se simt pe deplin (3%) sau mai degrabă (19%) europeni, ceea ce este foarte puțin pentru o implicare activă a întregii societăți în procesul de apropiere și integrare a Republicii Moldova în Uniunea Europeană. Pentru comparație: datele Euro-barometrului [12], realizat în anul 2019 în toate cele 28 de state membre, arată că mai mult de jumătate dintre respondenți se autoidentifică ca cetățeni ai UE. La nivel național, punctajul variază de la 93% în Luxemburg, 88% în Germania și 87% în Spania, la 57% în Grecia și Italia și 52% în Bulgaria. Sondajul relevă, de asemenea, și o creștere puternică a percepției pozitive a cetățenilor europeni față de Uniunea Europeană în toate domeniile – de la economie la starea democrației. Studiul privind percepția cetățenilor asupra Uniunii Europene și Parlamentului European denotă că o mare parte a europenilor (57%) sprijină în continuare apartenența țării lor la UE, considerând că aderarea la Uniunea Europeană este un lucru bun pentru țara lor, iar circa 2/3 dintre cetățenii europeni din toate statele membre consideră că apartenența la UE a adus doar beneficii țării lor.

### Concluzii

Analiza de mai sus denotă că pentru o justiție calitativă, pentru sporirea încrederii în instituțiile statului și susținerii masive a parcursului european al Republicii Moldova sunt necesare eforturi susținute și cu impact concret în diverse domenii ale vieții, care să fie percepute și apreciate pozitiv de către cetățeni, iar pentru aceasta este nevoie de o politică coerentă și clară a statului, de o guvernare responsabilă. Or, după cum am menționat mai sus, vectorul european trebuie să devină o prioritate a statului nu numai în politica externă, dar mai întâi de toate, în cea internă.

De asemenea, este nevoie de eforturi conjugate și din partea actorilor politici, unii dintre aceștia fiind și astăzi promotori activi ai aderării Republicii Moldova la Uniunea Euro-asiatică, chiar dacă sunt conștienți de faptul că datorită semnării Acordului de Asociere cu Uniunea Europeană țara noastră are cu mult mai multe avantaje. De remarcat, în acest context, că semnarea Acordului de Parteneriat și Cooperare (1994), a Planului de Acțiuni Uniunea Europeană – Republica Moldova (2005), a Acordului de Liber Schimb, Aprofundat și Cuprinzător (ZLSAC sau DCFTA) cu UE au adus doar beneficii: creșterea suplimentară a PIB-ului Moldovei de până la 5,4%, liberalizarea regimului de vize (2014), care a facilitat până în prezent accesul a circa 2,3 milioane de cetățeni moldoveni în țările-membre ale Uniunii Europene, majoritatea obiectelor de infrastructură socială care în ultimii ani erau într-o stare deplorabilă au fost și sunt finanțate din fonduri europene, iar exportul de produse și mărfuri pe piața europeană depășește actualmente cifra de 2/3 sau circa 67 la sută din volumul total al exporturilor.

Formarea, consolidarea și perpetuarea unui euroscepticism vădit și de durată de către unii reprezentanți ai formațiunilor politice aflate chiar și în prezent la guvernare, în scopul menținerii unui segment impunător de electorat cu ajutorul căruia să acceadă în Legislativ, contribuie în mod substanțial la dispersarea societății. Din aceste considerente și viitorul Republicii Moldova nu are o certitudine de dezvoltare, oscilând permanent între Est și Vest, fără a ne preocupa, în speță clasa politică, de creșterea nivelului de trai și calității vieții cetățenilor. De circa trei decenii, la acest indicator suntem cotați ca cea mai săracă țară din Europa. În consecință, avem un exod masiv al populației, în special, al forței economice active, al potențialului uman și intelectual. Astfel, pentru o susținere puternică a vectorului european avem nevoie de coeziune socială, de conștientizare a faptului că apropierea și integrarea Republicii Moldova în spațiul comunitar constituie o perspectivă clară de dezvoltare a țării noastre, de asigurare a unui nivel de trai decent și o calitate mai bună a vieții oamenilor. Doar în așa fel vom deveni o țară cu valori și standarde europene.

### Referințe bibliografice

1. *Planul de Acțiuni UE – Moldova*: Plan 402 din 22 feb. 2005 [online]. [accesat 1 dec. 2020]. Disponibil: [https://www.legis.md/cautare/getResults?doc\\_id=116837&lang=ro](https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=116837&lang=ro)
2. GRIBINCEA, V., VIRSCHI, V. *Justiția din Republica Moldova în cifre – o privire comparativă: document analitic* [online]. Centrul de Resurse Juridice din Moldova (CRJM). Chișinău, 2019, p. 6 [accesat 1 oct. 2019]. Disponibil: [https://crjm.org/wp-content/uploads/2019/10/Justi%C8%9Bia-din-Republica-Moldova-%C3%AEn-cifre-%E2%80%93-o-privire-comparativ%C4%83\\_final-web.pdf](https://crjm.org/wp-content/uploads/2019/10/Justi%C8%9Bia-din-Republica-Moldova-%C3%AEn-cifre-%E2%80%93-o-privire-comparativ%C4%83_final-web.pdf)
3. *Percepția judecătorilor, procurorilor și avocaților privind reforma în justiție și combaterea corupției: sondaj* [online]. Centrul de Resurse Juridice din Moldova (CRJM). Chișinău, 2020 [accesat 1 dec. 2020]. Disponibil: <https://crjm.org/wp-content/uploads/2020/12/CRJM-Perceptia-judecatorilor-procurorilor-si-avocacilor-2020-web.pdf>
4. *Planul de Acțiuni UE – Moldova. Dialogul politic și reformele. Democrația și supremația legii*. In: *Tratate Internaționale* [online]. 2006, nr. 38, art. 402. p.17 [accesat 1 dec. 2020]. Disponibil: [https://mfa.gov.md/sites/default/files/raport\\_pna\\_aa\\_2017-2019\\_final\\_pentru\\_publicare\\_website.pdf](https://mfa.gov.md/sites/default/files/raport_pna_aa_2017-2019_final_pentru_publicare_website.pdf)
5. *Raport de evaluare intermediară a Strategiei Naționale de Dezvoltare (SND) „Moldova 2020”* [online]. [accesat 1 ian 2020]. Disponibil: [https://www.m4eg.eu/media/2646/6raport\\_evaluare\\_md2020\\_rom.pdf](https://www.m4eg.eu/media/2646/6raport_evaluare_md2020_rom.pdf). Aceași în lb. engl. Disponibil: [https://www.expert-grup.org/media/k2/attachments/Raport\\_evaluare\\_MD2020\\_ENG.pdf](https://www.expert-grup.org/media/k2/attachments/Raport_evaluare_MD2020_ENG.pdf)
6. *Reformarea justiției și combaterea corupției: Sinteză, 24–25 sept., 2020*, p. 2 [online]. [accesat 12 dec. 2020]. Disponibil: <https://crjm.org/wp-content/uploads/2020/12/Sumar-Forum-Justitie-Anticoruptie-2020-RO.pdf>
7. GRIBINCEA, V., GOLNICE, D., POPȘOI, E. *Republica Moldova la Curtea Europeană a Drepturilor Omului în anul 2019: notă analitică* [online]. 31 ian. 2020 [accesat 31 dec. 2020]. Disponibil: <https://crjm.org/wp-content/uploads/2020/01/Nota-analitica-CtEDO-2019.pdf>
8. *Transparency International lansează Indicele Percepției Corupției, 2019* [online]. [accesat: 23 ian. 2020]. Disponibil: [http://www.transparency.md/2020/01/23/transparency-international-lanseaza-indicele-perceptiei-coruptiei-2019/#\\_ftn1](http://www.transparency.md/2020/01/23/transparency-international-lanseaza-indicele-perceptiei-coruptiei-2019/#_ftn1)
9. NORRIS, P. *The Growth of Critical Citizens?* New York: Oxford, University Press, 1999.
10. *Aspirațiile Europene și Dezvoltarea Umană a Republicii Moldova: raportul Național de Dezvoltare Umană* [online]. Chișinău, 2012 [accesat 20 dec. 2012]. Disponibil: [http://hdr.undp.org/sites/defaultfiles/moldova\\_2012\\_nhdr\\_romanian\\_version.pdf](http://hdr.undp.org/sites/defaultfiles/moldova_2012_nhdr_romanian_version.pdf)
11. *Barometrul de Opinie Publică 2011–2020, IPP* [online]. [accesat 01 iun. 2020]. Disponibil: [https://ipp.md/wp-content/uploads/2020/07/BOP\\_06.2020\\_prima\\_parte\\_finale.pdf](https://ipp.md/wp-content/uploads/2020/07/BOP_06.2020_prima_parte_finale.pdf)
12. *Eurobarometru 2019 Standard 91* [online]. [accesat 05 aug. 2019]. Disponibil: [https://ec.europa.eu/romanianews/20190805\\_eurobarometru\\_primavara\\_ro](https://ec.europa.eu/romanianews/20190805_eurobarometru_primavara_ro)



**CULTURA SECURITARĂ A PERSOANEI PRIN PRISMA  
ACORDULUI DE ASOCIERE A REPUBLICII MOLDOVA  
CU UNIUNEA EUROPEANĂ ÎN CONTEXTUL  
PANDEMIEI DE COVID-19<sup>1</sup>**

**SECURITY CULTURE OF THE PERSON THROUGH THE PRISM  
OF THE ASSOCIATION AGREEMENT OF RM – EU IN THE CONTEXT  
OF THE COVID-19 PANDEMIC**

**SERGHEI SPRINCEAN<sup>2</sup>,**

doctor habilitat în științe politice, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice

CZU 327.39(4+478)

323.269.3:369.8 (478)

323:616-036.21/.22(478)

*Cultura securitară și siguranța persoanei este necesar să fie amplificate în contextul procesului de integrare europeană a Republicii Moldova, mai cu seamă în condițiile pandemiei actuale de COVID-19. Cel mai important document politic încheiat de către diplomația de la Chișinău cu Uniunea Europeană – Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană, semnat la 27 iunie 2014, presupune instaurarea unui nivel înalt al protecției drepturilor și libertăților fundamentale ale omului, inclusiv prin intermediul instituirii unor mecanisme de fortificare a culturii securitate și a abilităților cetățenilor de a se proteja contra diversității de riscuri securitare. O nouă dimensiune a căpătat acest deziderat stipulat în Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană în condițiile pandemiei actuale de COVID-19, atunci când întregul sistem securitar a fost pus la mare încercare, subminându-se fundamentele unei bune funcționări a societății umane atât pe Mapamond cât și în Republica Moldova.*

**Cuvinte-cheie:** cultură, securitate, Acord de Asociere RM-UE, siguranța persoanei, securitate umană, pandemia COVID-19

*The security culture and security of the person need to be amplified in the context of the European integration process of the Republic of Moldova, especially in the conditions of the current COVID-19 pandemic. The most important political document concluded by Chisinau diplomacy with the European Union – the Agreement of Association of RM with the EU, signed on June 27, 2014, involves the establishment of a high level of protection of fundamental human rights and freedoms, including through the establishment of several mechanisms for strengthen the security culture and the ability of citizens to protect themselves against a wide diversity of security risks. A new dimension was acquired by this desideratum stipulated in the RM-EU Association Agreement in the conditions of the current pandemic of COVID-19, when the entire security system has been put to the test, undermining the foundations of a good functioning of human society both at the World scale, as well as in the Republic of Moldova.*

**Keywords:** culture, the Republic of Moldova – European Union Association Agreement, person's safety, human security, COVID-19 pandemic

### **Introducere**

Mai multe aspecte legate de domeniul culturii sunt aduse în prim-plan într-o serie de articole ale Acordului de Asociere care preconizează cooperarea strânsă dintre Republica Moldova și Uniunea Europeană, cum ar fi art. 109, unde se menționează domeniile culturii, educației, sănătății

1 Comunicarea este elaborată în cadrul proiectelor de cercetare: 20.80009.1606.05 *Calitatea actului de justiție și respectarea drepturilor persoanei în Republica Moldova: cercetări interdisciplinare în contextul implementării Acordului de Asociere Republica Moldova – Uniunea Europeană*; 20.70086.13/COV *Atenuarea impactului negativ al pandemiei COVID-19 asupra funcționalității instituțiilor puterii de stat din Republica Moldova*.

2 E-mail: sprinceans@yahoo.com

etc., ca fiind fundamentale în cadrul cooperării transfrontaliere dintre Republica Moldova și vecinii săi, mai cu seamă cu România – stat de frontieră a Uniunii Europene [1 p. 244]. Implementarea Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană presupune intensificarea procesului elaborării și implementării deciziilor referitor la diverse aspecte ale politicii interne sau externe, în vederea ridicării nivelului de civilizare a sociumului din Republica Moldova în concordanță cu asemenea valori precum toleranța și echitatea, deschizând noi perspective de dezvoltare socială, cu repercusiuni inevitabile în toate sferele vieții, atât celei individuale cât și vieții în comun [2 p. 141].

### **Noi priorități impuse de pandemia COVID-19 în procesul de implementare a Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană**

Majoritatea aspectelor îngrijorătoare și controversate care sunt direct legate de domeniul culturii securitare comportă modul contemporan de viață al omului ca proces de definire și valorificare a funcțiilor sale psihosociale, a abilităților și calităților ideale spre care ar trebui să tindă ființa umană în contextul social dominat de interese de grup, naționale sau globale [3 p. 82]. În contextul istoric contemporan a fost promovat tot mai mult conceptul de securitate umană, căruia i s-a atras o atenție deosebită din partea lumii științifice, de politicieni, de practicieni în diverse domenii ale vieții sociale [4 p. 76]. Problematika securității umane preocupă constant, pe parcursul a mai bine de două decenii, pe cei mai versați cercetători din diverse domenii ale științei, iar aportul acestora s-a dovedit a fi de o importanță crucială în procesul de elaborare, dezvoltare și promovare a acestei noțiuni, pe lângă contribuția organismelor internaționale și mondiale [5 p. 101].

Condițiile pandemice actuale impun accelerarea procesului de modernizare și ajustare la imperativele timpului a sistemului de asigurare a securității umane și siguranței persoanei, care devine o preocupare complexă și multidimensională, încorporând reconceptualizarea securității personale a individului, culturii securității și securității culturii, pe lângă reconfigurarea securității politice și economice, securității mediului ambiant, a sănătății, a alimentației și a comunității [6 p. 122]. Acest aspect devine tot mai actual în contextul în care concepția securității umane a fost elaborată în conexiune directă cu teoria societății riscului, în cadrul căreia un rol deosebit se acordă securizării persoanei [7 p. 264].

Omul se definește, în cel mai vast sens, drept o ființă bio-psiho-socială, prin urmare, securitatea umană, inevitabil, trebuie să se refere la cele trei componente ale naturii sale: la aspectele biologic, spiritual și social [8 p. 7]. Cultura umană include și preocupările de asigurare a securității înțeleasă la scară de stat, la scară internațională, dar și la nivelul individului, a persoanei, fiind impusă să graviteze, în acest ultim caz, în jurul categoriilor de bunăstare și asigurare a demnității personale, convergente concepției securității umane [9 p. 150]. Securitatea umană își propune protecția persoanelor în mod individual, dar și ca totalitate de persoane, ca o comunitate socială cu specificul său irepetabil și cu toate elementele sale componente, prin asigurarea condițiilor de viață și de trai, a necesităților spirituale, inclusiv a năzuințelor fundamentale.

Republica Moldova interferează la nivel instituțional, normativ, valoric sau civilizațional cu spațiului intercultural european, inclusiv în formatul determinat prin Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană, semnat la 27 iunie 2014 [10]. Prioritățile Acordului sunt determinate de specificul societății din Republica Moldova, de necesitățile ei de modernizare. În contextul actualei pandemii de COVID-19, prioritățile securitare și necesitățile de fortificare a culturii securității persoanei capătă noi valențe prin prisma obiectivului de implementare a Acordului.

Totuși, sistemul asigurării siguranței persoanei și drepturilor omului în Republica Moldova continuă să se dezvolte haotic și fără de un scop bine stabilit de guvernanți sau societate, fiind influențat permanent de obligațiile externe asumate de Republica Moldova sau de interesele de cartel ale unor grupuri de interese cu acces direct la procesul decizional [11 p. 46]. Astfel că, pentru o dezvoltare

sustenabilă a Republicii Moldova, devine stringent necesară implementarea unor modele optime și eficiente, în principal, europene de asigurare practică, la nivel cotidian și individual, a siguranței și securității cetățeanului, pentru a reduce din dominarea vieții sociale și politice din Republica Moldova de elemente criminale și de corupție.

În consecință, dezvoltarea sustenabilă a Republicii Moldova, ca parte a spațiului european, cu noi valențe și perspective, în contextul actualei pandemii de COVID-19, determină o revalorizare a necesităților primare ale individului, inclusiv a necesității sale de siguranță și securitate personală, pentru un dialog intercultural mai facil și eficient într-un spațiu intercultural european, menit să devină, și cu eforturile societății din Republica Moldova, un fief al armoniei, securității, dezvoltării și prosperității.

### **Cultura securitară și securitatea culturală în contextul pandemiei de COVID-19**

Problematika securității culturale, ca un aspect de o importanță crucială pentru securitatea umană, devine tot mai importantă ca obiect de cercetare pentru mai multe discipline contemporane, cum ar fi culturologia, studiile de securitate, filosofia socială, sociologia culturii etc., aducând în discuție inclusiv problematica securității spirituale. Securitatea culturală (cultural safety) trebuie înțeleasă mai mult ca element component al asigurării identității personale a cetățeanului, iar securitatea spirituală face conexiunea dintre spațiul public și cel intim al persoanei pe care le plasează într-un context asigurat de orice intervenții perturbatoare negative din afară [12 p. 177].

În șirul lung de premise și condiții de fundamentare și promovare a concepției securității umane, atât la nivel mondial cât și la nivel național, în Republica Moldova se impune și pandemia COVID-19, care s-a abătut asupra Terrei la finele anului 2019. În așa fel, condițiile extreme și situațiile excepționale impuse de pandemia COVID-19 au condus, pe de o parte, la testarea și verificarea vechilor teorii și ipoteze din domeniul securității umane, iar pe de altă parte, la fundamentarea și generarea de noi construcții teoretice, verificate și testate în practică, cu referință la perspectivele de soluționare mai eficiente și mai fezabile a unor probleme importante legate de sfera securității umane și siguranței persoanei, scoase în evidență și exacerbate de pandemia actuală de COVID-19, uneori până la un nivel apropiat de cel tragic și catastrofal.

Preocupările colective pentru cultura securitară s-au materializat în adoptarea unui cadru normativ și formarea structurilor instituționale abilitate cu promovarea securității umane. Actualmente, politicile publice din Republica Moldova trec printr-un proces de triere și verificare a sustenabilității prin prisma prevederilor și priorităților Acordului de Asociere între Republica Moldova, pe de o parte, și Uniunea Europeană și Comunitatea Europeană a Energiei Atomice și statele membre ale acestora, pe de altă parte, care a fost semnat la 27 iunie 2014.

Cultura securitară la nivel colectiv se referă și la contracararea amenințărilor și riscurilor, atât la nivel personal, dar și la nivel colectiv și internațional. În acest ultim caz, modelele de anihilare și diminuare a principalelor riscuri și amenințări, care sunt parte componentă a culturii securitare regionale europene, sunt reflectate și în Acordul de Asociere Republica Moldova – Uniunea Europeană, fiind promovate și în cultura securitară din Republica Moldova. Chiar începând de la art. 1 al Acordului de Asociere, continuând cu Titlul II „Dialogul politic și reformele, cooperarea în domeniul politicii externe și de securitate”, sunt stabilite elementele culturii securitare în concordanță cu valorile securitare reflectate și în Strategia de Securitate a Uniunii Europene, și în Conceptul Strategic al NATO, adoptat la Summitul NATO de la Washington 1999, dar și în Strategia de securitate a României și Ucrainei, ambii vecini ai Republicii Moldova, fapt care influențează tangențial cultura securitară la nivel colectiv și instituțional din Republica Moldova. Astfel, printre aceste amenințări de securitate se regăsesc: terorismul internațional; proliferarea armelor de distrugere în masă; conflictele regionale; transformarea instituțiilor statului în structuri statale slabe (weak state) sau eșuate (failed states) sau riscul transformării unor state tinere în asemenea forme statale falimentare. În contextul globalizării,

amplificată de pandemia COVID-19, poziționarea geografică a unui stat și distanța fizică au scăzut ca importanță, iar rolul tehnologiilor a crescut cu viteză, amplificând la scară globală diverse conexiuni și contacte, comunicarea și schimbul de informații.

Totodată, e nevoie de remarcat faptul că informarea populației de către autorități nu poate fi un scop în sine, ci este nevoie să devină o normă în condițiile unor relații democratice în societate. Pe de altă parte, o informare adecvată necesită să fie transpusă într-un acord sau mandat acordat, de exemplu, în rezultatul scrutinelor electorale. Informarea populației cu privire la principalele decizii politice în stat, inclusiv referitor la politica externă, e cazul să devină un factor suplimentar pentru asumarea adecvată și responsabilă de către alegători a votului lor în alegeri. Totodată, nerespectarea acestui imperativ al acordului informat, inclusiv în viața politică, în relațiile internaționale, poate duce la nerespectarea reciprocă a drepturilor și libertăților și, deci, la acumularea unor tensiuni social-politice, care, în condiții democratice, pot genera retragerea încrederii alegătorilor și pierderea mandatului de către factorii de decizie, iar în condiții nedemocratice – la instabilitate sociopolitică și revolte populare.

Aplicarea principiului acordului informat în viața politică din Republica Moldova se prezintă a fi o modalitate eficientă de protecție a integrității opiniei publice și a moralității tradiționale a societății din Republica Moldova contra impunerii paternaliste a unor soluții, remedii și perspective de concluzionare, în cazul unui șir de probleme și subiecte de dezbateri publice induse și generate artificial, prezentate și promovate prin intermediul mașinăriei de război mediatic de care se poate face abuz în multe cazuri legate de propagarea diverselor interese în acest areal sociopolitic. În așa fel, considerăm că promovarea culturii acordului informat al cetățeanului individualizat, dar și a comunităților locale, precum și a autorităților publice centrale referitor la diverse aspecte ale problemelor interne, dar și în vederea găsirii unor căi optime de promovare a intereselor naționale ale Republicii Moldova pe scena politică internațională, nu doar justifică procesul de culturalizare a tagmei autohtone a politicienilor și factorilor de decizie, dar și contribuie la o mai clară delimitare și clasificare, de factură democratică și transparentă, a diverselor tendințe de modernizare în arealul sociopolitic din Republica Moldova.

### **Concluzii**

Amenințările globale în evoluție au dobândit capacitatea de a influența politica statelor și activitatea instituțiilor democratice, iar prin aceasta și cultura securitară, ca parte a conștientului colectiv. Aceste amenințări globale constituie atât o expresie a proliferării unor fenomene negative care se amplifică în condițiile globalizării cât și o consecință directă a gestionării ineficiente a schimbărilor și evoluțiilor politice, economice și sociale profunde care s-au produs în Europa Centrală, de Est și de Sud-est în procesul de dispariție a regimurilor comuniste. Convențiile internaționale, cum ar fi Acordul de Asociere dintre Republica Moldova și Uniunea Europeană, nu aveau cum să facă abstracție de aceste realități, atrăgând, la această etapă de evoluție a situației, mai mult formal, și Republica Moldova în procesul de integrare europeană ca aderare la standardele europene în toate domeniile sociale.

Inevitabil, pentru a avea suficient suport social și capacitate de organizare în vederea ieșirii din criza legată de pandemia COVID-19, guvernele statelor autoritare, corupte, nedemocratice sau ineficiente vor fi nevoite să se pătrundă de o anumită responsabilitate față de propria perpetuare la guvernare, dacă nu de bunăstarea populației și vor fi nevoite să facă uz de implementarea principiilor drepturilor omului, ale securității umane și siguranței persoanei, dar și de acordarea unei atenții sporite celor mai marginalizate segmente ale populației, în contextul unui proces global al liberalizării și democratizării, care ar veni să echilibreze și să umanizeze actul de guvernare după etapa incipientă de abordare a consecințelor pandemiei de sporire a autoritarismului și de cvasi-militarizare a mecanismelor civile de guvernare. O guvernare eficientă, mai ales în condițiile crizei

post-pandemice, necesită un grad înalt de solidaritate socială, de participare a maselor largi la implementarea politicilor și strategiilor de ieșire din criza creată, de cooperare și colaborare a acestor guverne naționale, ca emanații ale sistemelor cu o democrație precară cum e cea din Republica Moldova, cu mai mulți actori geopolitici regionali și globali hiperactivi și tot mai prezenți pe scena sa politică internă.

Vom conchide că, dezideratele și prioritățile Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană sunt determinate de specificul societății din Republica Moldova, de necesitățile de modernizare ale ei și nu au fost impuse ca niște standarde prestabilite, străine culturii noastre. În contextul actualei pandemii de COVID-19, prioritățile securitare și necesitățile de fortificare a culturii securității persoanei capătă noi valențe prin prisma obiectivului de implementare a Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană.

### Referințe bibliografice

1. SPRINCEAN, S. Sporirea securității și siguranței persoanei și progresul domeniului culturii ca deziderate ale Acordului de Asociere RM-UE. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 1 (38), pp. 243–248. ISSN 2345-1408. ISSNc 2345-1831.
2. SPRINCEAN, S. Imperativul promovării securității umane în contextul procesului de integrare europeană a Republicii Moldova. In: *Republica Moldova în contextul oportunităților de modernizare: necesități de democratizare, securitate și cooperare*. Coord. V. Juc. Chișinău: F.E.-P. „Tipografia Centrală”, 2016, cap. 10, pp. 139–155. ISBN 978-9975-3043-2-0.
3. FRUNZETI, T. *Globalizarea securității*. București: Ed. Militară, 2006. ISBN 978-9733-2071-9-1.
4. SPRINCEAN, S. *Securitatea umană și bioetica: monografie*. Chișinău: F.E.-P. „Tipografia Centrală”. 2017. ISBN 978-9975-53-589-2.
5. SPRINCEAN, S., SOHOȚCHI, T.-S. Importanța componentei educaționale în procesul de asigurare a securității umane. In: *Performanța în educație: factor-cheie în asigurarea securității umane: materialele conf. șt.-practice int., 9-10 oct., 2020*. Academia de Administrare Publică, Chișinău: Tipogr. „Print-Caro”, 2020, pp. 97–104. ISBN 978-9975-3492-0-8.
6. SPRINCEAN, S. Politica securității umane în condițiile pandemiei Covid-19. In: *Sănătatea, medicina și bioetica în societatea contemporană: studii inter și pluridisciplinare: materialele conf. șt. int. 6–7 noiem. 2020*. Chișinău: Tipogr. „Print-Caro”, 2020, pp. 119–125. ISBN 978-9975-56-805-0.
7. SPRINCEAN, S. Libertatea individuală și siguranța persoanei ca imperative didactice. In: *Tradiție și perspective în didactica modernă*. Alba Iulia: Aeternitas, 2020, vol. 4, pp. 263–268. ISBN 978-606-613-210-7.
8. ПОТТЕР, В.Р. *Глобальная биоэтика: движение культур к более жизненным утопиям с целью выживания*. В: Практична філософія. 2004, nr. 1, с. 4–14. ISSN 2415-8690.
9. SPRINCEAN, S. Cultura securitară ca fundament al bunăstării societății. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr. 2 (35), pp. 148–153. ISSN 2345-1408. ISSNc 2345-1831.
10. Legea Republicii Moldova pentru ratificarea Acordului de Asociere între Republica Moldova, pe de o parte, și Uniunea Europeană și Comunitatea Europeană a Energiei Atomice și statele membre ale acestora, pe de altă parte: nr. 112 din 02.07.2014. In: *Monitorul Oficial al Republicii Moldova*. 2014, nr. 185–199.
11. SPRINCEAN, S. The role of civil unity in the process of ensuring human security in the Republic of Moldova. In: *Правовые аспекты нациестроительства в России: история и современность: материалы Всерос. науч. конф. с междунар. участием*. (Саранск, 17 апреля 2020 г.). Саранск: ЮрЭксПрактик, 2020, с. 44–51. ISBN 978-5-907071-28-5.
12. SPRINCEAN, S. Componenta socio-culturologică a securității umane în contextul dezvoltării sustenabile a sociumului. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr. 2 (31), pp. 176–183. ISSN 2345-1408. ISSNc 2345-1831.

## TEORII DESPRE INDUSTRIA MUZICALĂ: ANALIZA ABORDĂRILOR SOCIO-CULTUROLOGICE

### THE THEORIES ABOUT THE MUSIC INDUSTRY: ANALYSIS OF SOCIO-CULTUROLOGICAL APPROACHES

IURIE BADICU<sup>1</sup>,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

TATIANA COMENDANT<sup>2</sup>,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 316.74:78

78:338.45(091)

*Cercetarea abordărilor social-culturologice ale industriei muzicale este motivată de actualitatea și importanța fenomenului vizat. Prin demersul nostru științific ne propunem să sistematizăm teoriile care oferă răspunsuri științifice la problemele existente ale industriei muzicale. Aprecierea complexă a semnificației și confluenței dintre muzică și industrie s-a realizat prin analiza teoriilor și conceptelor social-culturologice încadrate în diferite paradigme socio-culturale și socio-economice, care au avut în vizorul cercetării atât aspecte evolutive ale activității muzicale din lume cât și aspecte de conținut, funcționalitate și impact cultural asupra societății. Rezultatul cercetării, obținut în urma analizei a peste o sută de surse bibliografice tematice, stabilește traseul evoluției diferitor concepte și teorii despre industria muzicală, evidențiază cele mai relevante teorii și sistematizează bibliografia de referință pentru o reconsiderare proprie a termenului de industrie muzicală.*

**Cuvinte-cheie:** industria muzicală, teorii, concepte, fenomen socio-cultural, bibliografie, reconsiderarea industriei muzicale

*The study of the socio-cultural approaches of the music industry is motivated by the topicality and importance of the targeted phenomenon. Through our scientific approach we aim to systematize the theories that provide scientific answers to the existing problems of the music industry. The comprehensive assessment of the significance and confluence between music and industry was made by analyzing the theories and socio-cultural concepts framed in different socio-cultural and socio-economic paradigms, which focused on research both evolutionary aspects of music activity in the world and aspects of content, functionality and cultural impact on society. The research result, obtained from the analysis of over a hundred thematic bibliographic sources, establishes the evolution of different concepts and theories about the music industry, highlights the most relevant theories and systematizes the reference bibliography for a reconsideration of the term music industry.*

**Keywords:** music industry, theories, concepts, socio-cultural phenomenon, bibliography, reconsideration of the music industry

#### Introducere

Analiza teoriilor despre industria muzicală presupune, inițial, pătrunderea în esența și semnificația acestor două concepte formatoare: *industria* și *muzica*. Astfel, muzica reprezintă „arta de a exprima sentimente și idei cu ajutorul sunetelor combinate într-o manieră specifică, fiind, totodată, și știința sunetelor considerate sub raportul melodiei, ritmului și armoniei” [1 p. 665], iar industria, la rândul său, este „ramură a economiei care presupune valorificarea bogățiilor și bunurilor prin transformarea materiilor prime pe scară largă în produse fabricate, utilizând mijloace și tehnici de producție avansate, cuprinzând un domeniu limitat de activitate” [1 p. 488]. În acest sens, analiza teoriilor despre industria muzicală va presupune o abordare duală. Actualmente, nivelul de dezvoltare a unei societăți, precum și a unui stat, se apreciază conform situației din sistemul național de

1 E-mail: ibadicu.official@gmail.com

2 E-mail: tatianacomend@gmail.com

terminologie, fiindcă anume terminologia este exponenta reală a științei într-un domeniu sau altul. De aceea, rezultatul cercetării vizează și o reconsiderare a termenului de industrie muzicală. După părerea noastră, procesul de asociere teoretică dintre muzică și industrie a fost mijlocit în cadrul activității practice de efectele juridice ale proprietății intelectuale și ale dreptului de autor, crescând frecvența aplicativă a acestui subiect. Astfel, necesitatea abordării culturologice a ansamblului de termeni și reguli despre industria muzicală a devenit o componentă importantă a planului cercetării date.

Ne-am propus să atingem următoarele obiective: stabilirea traseului evoluției teoriilor despre industria muzicală; evidențierea celor mai importante viziuni teoretice care pot oferi soluții pentru problemele actuale ale domeniului vizat; gruparea surselor bibliografice în privința aprecierii relevanței culturologice a acestora; analiza și sistematizarea surselor bibliografice în vederea unei reconsiderări proprii a termenului de industrie muzicală, obiectiv propus pentru etapa următoare de cercetare a temei în discuție.

### Teorii preindustriale

Teoriile preindustriale constituie un grup important de referință, deoarece cercetarea noastră presupune abordarea culturologică a industriei muzicale. Însuși faptul că muzica este diferită de industrie a impus cercetării un anumit traseu, de la origini până la contemporaneitate, remarcat prin păstrarea succesivității abordărilor teoretice. În acest sens, am analizat, inițial, unele viziuni despre activitatea umană, dar și activitatea muzicală ca derivată a acesteia, după care am analizat conceptele și teoriile care au avut în vizor muzica. Astfel, primii teoreticieni ai muzicii și activității muzicale au fost gânditorii antici *Confucius*, *Pitaroga*, *Aristotel*, *Platon*, *Plotin* și *Boethius*, care s-au pronunțat asupra esenței muzicii și au încercat stabilirea locului muzicii în cadrul științelor și în procesul cunoașterii, atribuind muzicii și activității muzicale funcții și roluri importante.

Ulterior, în perioada afirmării creștinismului, muzica purta un caracter sacru, iar teoretizarea activității muzicale era percepută ca o modalitate de comunicare și cunoaștere a divinității. Conceptele despre activitatea muzicală au evoluat odată cu afirmarea viziunii dialectice, focusată pe umanismul, spiritualitatea și romantismul lui *Hegel*, precum și pe teoria virtuților lui *Schopenhauer*, care plasa muzica deasupra oricărei ierarhii existente.

Impactul cultural al renașterii asupra activității muzicale, urmat de influențele comunicării artistice noi de la începutul industrializării, a creat premise pentru apariția altor teorii relevante. Astfel, aspectele sociologice din teoriile lui *Weber* și cele referitoare la funcționalismul lui *Comte*, de rând cu cele etice ale lui *Spencer*, dar și cu utilitarismul lui *Mill*, constituie un alt compartiment important din șirul teoriilor despre muzică, societate, individ și activitatea muzicală care, conform viziunilor autorilor, relaționează și se influențează reciproc.

Aceste teorii conturează, separat și împreună, baza tezelor preindustriale, în care considerăm oportun să fie incluse și viziunile teoreticienilor lumii moderne și a crizei valorilor, precum *Guenon*, *Nietzsche*, *Husserl*, *Heidegger*, *Windelband*, *Rickert*, *Scheler*, *Hartmann*, *Lavelle*, *Mesarovic* și alții, care au scos în evidență cele mai importante aspecte ale crizei axiologice: declanșarea, manifestarea și ieșirea din criză.

Aspectele teoriilor preindustriale evidențiate în cercetarea dată comportă o importanță aparte, deoarece considerăm că, raportându-le la structura, componentele și specificul funcționalității industriei muzicale, precum și la impactul cultural al acesteia asupra dezvoltării societății, vor oferi cercetării concluzii valoroase.

### Teorii industriale

Teoriile industriale despre industria muzicală se încadrează în paradigma capitalismului dezvoltat al Europei Occidentale și SUA. Evidențiem, în acest sens, opinia filosofului și sociologului *José Ortega*

y Gasset despre revolta maselor, care, în viziunea autorului, pun mâna pe puterea publică și ajung să aibă un nivel de trai disponibil anterior doar persoanelor selecte.

Subiectul divizării culturii în cultură de masă și cultură înaltă a fost preluat de reprezentanții școlii din Frankfurt, *Horkheimer* și *Adorno*. Teoria adorniană a industriei culturii este marcată de apariția societății de consum, a marxismului occidental și a ascensiunii modernismului estetic de avangardă, produs pe fundalul unui anti-capitalism romantic fără amprente conservatoare. Considerăm că genealogia acestei gândiri critice a fost generată de confruntarea ideilor reprezentanților culturii Weimar: *Benjamin* și *Kracauer*.

Astfel, fiind considerați părinții teoriei despre industria culturii, *Adorno* și *Horkheimer* se pronunță complex și multilateral asupra funcționării acesteia. Teoreticienii analizează și critică impactul și efectele culturii de masă prin prisma structurii funcționale uniformizate, tehnologizate și propagandistice, lipsită de aură și valoare estetică, bazată pe obținerea supraprofitului. După părerea autorilor, „consumul este un stimulator al atenției omului, care trebuie să-l detașeze de la esența muzicii și de la firescul ei... Produsul muzical trebuie să fie prezentat unui public nepregătit muzical, fără cultură muzicală și dat ca firească sau ca adevărata muzică... Toată industria culturii derulează conform standardizării prestabilite unde se creează o senzație falsă a alegerii, provocată de pseudo-individualizare” [2 pp. 127-171]. Remarcăm și alte abordări teoretice ale lui *Adorno* și *Horkheimer*, la fel de importante, privind: identitatea falsă a generalului și particularului, inutilitatea socială a produselor culturale finite, industria culturii – exponentul unității etc.

Sursele cercetate indică că industria muzicală a împrumutat termenul de *producere în serie* de la celelalte industrii funcționale, autorul termenului fiind considerat savantul american *Edison*, după o serie de invenții reușite ale inventatorilor *Scott Martinville* și *Emile Berliner*. Datorită multitudinii de factori de natură politică, militară, economică, socială și culturală, industria muzicii a început să genereze tot mai puține unități cu identitate muzicală și tot mai multe copii fabricate, transformându-se în industrie a produselor. În acest sens, *Arrow K.* atenționează despre dezvoltarea industriei culturii prin contribuția sa continuă la PIB-ul SUA, care a reușit să depășească ponderea industriei chimice, electronice, alimentare și chiar aeronautice.

Totodată, la nivel internațional, evoluția conceptului de industrie muzicală a fost influențată de dezvoltarea *proprietății intelectuale*<sup>1</sup>, fapt care a facilitat atât diversificarea practicilor industriei muzicale cât și a viziunilor teoretice asupra fenomenului. Acesta poate fi considerat *startup-ul detașării industriei muzicale*<sup>2</sup> din șirul industriilor creative care formează industria culturii. Astfel, prin asigurarea bazei normative cercetarea industriei muzicale a intrat într-o nouă fază a abordărilor teoretice, mult mai complexă, încât unii cercetători continuă s-o abordeze în calitate de fenomen socio-cultural, iar alții o reconsideră fiind domeniu specific al economiei.

### Teorii contemporane despre industria muzicală

Lucrările cercetătorilor, care au relevanță socio-culturologică și abordează industria muzicală în calitate de fenomen socio-cultural distins, structurat, se dezvoltă și posedă caracteristici funcționale, constituind grupul de bază a teoriilor contemporane privind industria muzicală. Inițiem analiza acestor viziuni cu aspecte din teoriile cercetătorilor *Снежинская М., Сафронов Ев., Тихонов Ал., Тодорова Н., Коваленко Ол., Рыбакова Ел., Лысакова А.* și alții.

*Коваленко* analizează tendințele de bază în dezvoltarea industriei muzicale discografice de înregistrări sonore a secolelor XX-XXI și *evidențiază procesele caracteristice: producerea, distribu-*

1 Au fost puse în aplicare normele juridice ce reglementează relațiile patrimoniale și morale ale autorilor. Astfel, drepturile de proprietate asupra interpretării operelor artistice, a fonogramelor și a emisiunilor de radiodifuziune capătă dimensiune juridică, în rezultatul Convenției OMPI, din 14 iulie 1967 de la Stockholm.

2 Delimitarea noțiunii de drept de cea de proprietate, de către OMPI, la 26 iunie 2000, a constituit momentul când industria muzicală a obținut oportunitatea teoretică și posibilitatea practică de a se evalua economic și a-și cuantifica pe scară bănească creațiile muzicale.



irea și consumul. Снежинская М. abordează industria muzicală atât sub aspect socio-culturologic cât și socio-economic, inclusiv aspecte de management, marketing, drepturi de autor și identifică principalii factori care influențează industria muzicală: politici, economici, socio-culturali și tehnologici.

Remarcăm, în acest sens, și autorii care abordează fenomenul industriei muzicale sub aspect socio-logic, istorico-culturologic, dar și filosofico-estetic. Тодорова, în lucrarea sa de referință Современная европейская музыкальная культура: основные тенденции и особенности развития, analizează „tendențele de bază ale dezvoltării culturii muzicale europene în era tehnologiilor performante, trăsăturile caracteristice ale interacțiunii culturii muzicale europene cu sociumul și gradul de dependență a culturii muzicale europene față de diverse procese socio-culturale și informaționale” [3 pp. 96-121]. А. Лысакова editează, în anul 2012, la Ekaterinburg, lucrarea Стратегии создания и потребления художественных ценностей в условиях трансформации арт-рынка, în care cercetează relația social-culturală dintre piața produselor artistice și strategiile de producere și de consum, evidențiind corelația pieții artistice locale cu piața artistică globală, dar și aspecte comparative de elaborare a „strategiilor de consum a produselor culturale” [4 pp. 42-64].

Grupul teoriilor contemporane despre industria muzicală include și teorii care vizează migrarea industriei muzicale spre lumea virtuală a rețelelor sociale. Evidențiem, în acest sens, autorii Cassiman B. și Salvador P., care consideră comunicarea și interactivitatea oferită de rețelele sociale capabilă să modifice însuși cursul de dezvoltare a industriei muzicale. Margiotta M. argumentează, în aceeași ordine de idei, influența resurselor sociale media în cadrul procesului de formare a unei „imagini publice comerciale a viitorului artist” [5 pp. 6-8]. Studiarea influenței digitalizării asupra industriei muzicale o evidențiem și la Стракович Юл. În lucrarea Музыкальная культура в цифровую эпоху: трансформация социального функционирования autoarea subliniază căile de dezvoltare spre o „nouă ordine muzicală: 1) lichidarea, prin lobby și prin intermediul rețelei digitale mondiale, dirijată din umbră de corporații; 2) dezintegrarea socială, din motivul triumfului haosului și lipsei de reglementare; 3) transformarea într-o nouă etapă de dezvoltare, caracterizată de asumarea și conștientizarea responsabilității tuturor participanților din industria muzicală, în condițiile păstrării libertății comunicării” [6 pp. 82-124].

Problemele abordării industriei muzicale, în calitate de fenomen socio-cultural influențat de diferiți factori, inclusiv de viața virtuală, dar și de subcultura tinerilor, sunt examinate de către Оборонко В., Чернышенко, Есаков В., Чжнн Ха, Милорадова Ир. și alții. Cercetarea show-businessului, în cadrul căruia are loc distribuția produselor muzicale prin intermediul câmpului muzical-informațional, este abordată de Минаев Ев., Советкина Э., Колтышева Св., Леонхард Г. și alții.

Минаев Ев. consideră informația plasată în centrul câmpului de comunicare fiind un produs socio-cultural, iar Советкина Эр. – un produs audio-vizual. Колтышева С., Леонхард Г. și Пригожин И. s-au remarcat prin importul unor termeni practici ai show-businessului, în cunoaștere metaforică și explicativă, care, după părerea noastră, pot avea utilitate practică și în sfera politicului, a industriei de divertisment, precum și a altor industrii creative.

Încheiem șirul teoriilor socio-culturologice despre industria muzicală, evidențiind și câteva aspecte importante ale teoriilor despre societățile informaționale. Astfel, una din variantele conceptuale caracterizate de Webster Fr. este cea culturală, care demonstrează legătura cauzală dintre criza societății informaționale apărute ca rezultat al supra-informației. Reflecții asupra societății informaționale și asupra categoriilor de definire ale lui Webster Fr. au avut teoreticienii Kelly M. și Bielby J., iar Tomlinson J. și Шейко А., precum și alți exploratori ai politicii culturale de expansiune, au dezvoltat teorii privind imperialismul cultural.

Din șirul teoriilor contemporane despre industria muzicală evidențiem și conceptele cu relevanță economico-culturologică, care au în calitate de subiect și obiect al cercetării atât valorificarea drepturilor de proprietate intelectuală cât și evidențierea rolului social al managerului muzical. Teoriile

date evidențiază procedee de business muzical, de management, marketing și de comunicare publică, elemente strategice, planuri de acțiune și alte elemente ale activității de antreprenoriat bazate pe obținerea profitului. În acest sens, menționăm autorii: *Tarquin, Wikström, Grode, Romițian, Savu, Archer, Passmand, Mihailov, Троицкий, Усков* și alții. Abordarea industriei muzicale prin prisma unor secrete profesionale, procedee de implementare, mecanisme de sporire a funcționalității în scopul măririi profitabilității este argumentată de către *Rashlin H., Hayward Ph., Gilbert J., Pearson Ew., Gilbert Ch., Burgess R., Burnett R., Russell S., Калениченко П.* și alții. Autorii scot în evidență și cercetează secretele managementului artistic, ale sporirii vânzărilor produselor muzicale și măririi profitabilității entităților comerciale din industria muzicală. Astfel, *Passmand D.*, spre deosebire de alte surse, abordează structura funcțională completă a industriei muzicale, incluzând termenul „model de business – 360 rights”. Autorul nu se limitează la abordarea industriei muzicale în granițele cunoscute, dar examinează și managementul muzicii clasice, precum și licențierea muzicii din filme. *D. Passmand* introduce în domeniul industriei muzicale și alți termeni economici – „supervizare”, „merchandising”, „componente funcționale” – care, conform autorului, „există într-o dependență permanentă de specificul său socio-cultural” [7 pp. 347-363].

În același context, evidențiem cercetările lui *Шейко А.*, considerate de referință în cadrul aceluiași grup de surse cu relevanță economico-culturologică. La confluența secolelor XX-XXI, *А. Шейко* publică lucrarea *Российский рынок популярной музыки: Структура, функционирование, пути развития*, unde menționează că, după destrămarea URSS, „industria muzicală a fost unul din primele cele mai afectate sectoare culturale, dar a fost printre primele care s-a restabilit prin autogestiuie și autofinanțare, fără vreo reglementare esențială juridico-economică din partea statului” [8 p. 22]. Autorul construiește „modelul industriei muzicale ideale”, caracterizând factorii social-economici de bază care o influențează și intervine inovațional, abordând interdependența dintre infrastructura existentă a industriei muzicale și specificul funcționării sale sociale [8 p. 48].

Remarcăm că, inițial, unele dintre aceste aspecte ale subiectului cercetării au fost abordate de *Frith S., Longhurst B., Lall D., McLuhen M., Negus P., Middleton R., Дукова Е., Рубинштейн А., Соколова К.* și alții, însă, spre deosebire de ei, *А. Шейко* reconsideră termenul, subliniind, că „industria muzicală contemporană reprezintă o formă specifică de cultură și specificul funcționării social-economice nu este o caracteristică mai puțin importantă decât componenta artistică a industriei muzicale” [8 p. 64]. Acest deziderat, după părerea noastră, confirmă dualitatea cercetării industriei muzicale.

Consemnăm și alți autori care au cercetat domeniul – *Havier M., Lee Hetherinton H., Latham Al., Гласман Ан., Белоцерковский О., Акчурина Ал.*, care au cercetat și procesul de instruire profesională în industria muzicală. *О. Белоцерковский*, în studiul său *Роль продюсера в российском музыкальном академическом искусстве рубежа XX-XXI веков*, dezvoltă rolul sociologic al managerului [9 pp. 50-68], iar *А. Гласман* evidențiază „serviciul muzical și entitatea”, subliniind în lucrarea *Формирование маркетинг-менеджмента в системе шоу-бизнеса* că, „aspectul comercial constituie trăsătura caracteristică de bază a industriei muzicale”, argumentând, totodată, și necesitatea impunerii „responsabilității sociale și a eticii de afaceri în domeniul industriei muzicale” [10 p. 197].

Considerăm că acest grup de concepte și teorii, de rând cu altele, ne oferă posibilitatea de a scote în prim-plan lacunele industriei muzicale, precum: instruirea insuficientă a resurselor umane, dar și creșterea profesională a acestora; dezvoltarea abilităților manageriale; aplicarea strategiilor de către manageri și construirea unei comunicări publice pe măsura provocărilor. În acest sens, susținem opinia cercetătorilor citați privind acordarea atenției rolului culturologic al profesării manageriale, a atribuirii responsabilității sociale, precum și a sporirii rolului eticii afacerii în industria muzicală.

Prealabil trasării concluziilor, evidențiem și importanța politicilor culturale în dezvoltarea teoretică a domeniului vizat. Astfel, *Concepts of culture: Public policy and the cultural industries*, dezvoltat de Garnham N., a sporit vizibilitatea fenomenului socio-cultural cercetat, iar implementarea politicilor culturale pe segmentele industriilor creative a amplificat impactul industriei muzicale asupra dezvoltării societății contemporane [11 pp. 23-35].

### Concluzii

Analizând teoriile și conceptele despre industria muzicală, ținând cont de diversitatea bibliografiei și apreciind relevanța surselor pentru analiza culturologică a domeniului vizat, facem următoarele concluzii:

- De la origini și până la contemporaneitate teoriile și conceptele despre industria muzicală au vizat următoarele aspecte ale cercetării: activitatea umană, activitatea muzicală, muzica, industria culturii, industria muzicală.
- Consecutivitatea abordărilor de referință constituie traseul teoretic al subiectului cercetării, format din trei grupuri de teorii: preindustriale, industriale, contemporane.
- Sursele bibliografice analizate pot fi grupate în felul următor:
  - surse cu relevanță socio-culturologică;
  - surse cu relevanță economico-culturologică.
- Analiza conceptelor și teoriilor despre industria muzicală demonstrează că domeniul vizat este abordat în mod dual: sau în calitate de fenomen socio-cultural, sau în calitate de domeniu specific al economiei.

Astfel, în urma generalizării teoriilor și conceptelor analizate în acest articol, precum și după parcurgerea analizei surselor bibliografice autohtone, vom încerca propria definiție a industriei muzicale, ținând cont de dualitatea termenului, structura lui, specificitatea și deosebirea de alte domenii.

### Referințe bibliografice

1. *Dicționarul explicativ al limbii române*. Ed. a 2-a. București: Univers Enciclopedic, 1998. ISBN: 978-973-9243-29-2.
2. HORKHEIMER, M., ADORNO, T. *La Dialectique de la raison*. Paris: Gallimard, 1974.
3. ТОДОРОВА, Н. *Современная европейская музыкальная культура: основные тенденции и особенности развития*. Барнаул, 2012. [accesat 18 febr. 2021]. Disponibil: <http://cheloveknauka.com/>.
4. ЛЫСАКОВА, А. *Стратегии создания и потребления художественных ценностей в условиях трансформации арт-рынка*. Екатеринбург, 2012. [accesat 24 febr. 2021]. Disponibil: <https://elar.urfu.ru/>.
5. MARGIOTTA, M. Influence of Social Media on the Management of Music Star Image. In: *Journal of Undergraduate Research in Communications*. Elon, North Carolina. 2011, no. 3, pp. 8–12.
6. СТРАКОВИЧ, Ю. *Музыкальная культура в цифровую эпоху: трансформация социального функционирования*. Москва, 2010, с. 84–124 [accesat 4 mar. 2021]. Disponibil: <http://www.dslib.net/>.
7. ПАССМАНД, Д. *Всё о музыкальном бизнесе*. Москва: Альпина Паблишер, 2015. ISBN 978-5-9614-5010-1. ISBN 978-5-9614-0906-2.
8. ШЕЙКО, А. *Российский рынок популярной музыки: Структура, функционирование, пути развития*. Москва, 1999.
9. БЕЛОЦЕРКОВСКИЙ, О. *Роль продюсера в российском музыкальном академическом искусстве рубежа XX-XXI веков*. Саратов: КГК Л.В. Собинова, 2010.
10. ГЛАСМАН, А. *Формирование маркетинг-менеджмента в системе шоу-бизнеса*. Москва: РИОИПК, РНБ, Российский фонд, 2006.
11. GARNHAM, N. Concepts of Culture: Public Policy and the Cultural Industries. In: *Cultural Studies* [online]. 1987, vol. 1, pp. 23–37 [accesat 11 oct. 2020]. Disponibil: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502388700490021>.

## PERSPECTIVE INOVATOARE ALE INSTRUIRII ASISTATE DE CALCULATOR ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL SUPERIOR

### INNOVATIVE PERSPECTIVES OF COMPUTER AIDED EDUCATION IN HIGHER EDUCATION

ELENA DAVIDESCU<sup>1</sup>,

doctor în științe pedagogice, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

CZU 378.091.3:004

*Calculatorul a pătruns puternic în viața noastră, devenind ceva obișnuit și necesar. El reprezintă tehnologia care schimbă substanțial modelul nostru de învățare, dar și tehnicile de muncă intelectuală a studenților actuali. Dacă astăzi mai însușim cunoștințe și ne formăm deprinderi, mâine vom învăța limbaje și metode de creativitate. Cerințele viitorului devin imperative: „Trebuie să fim pregătiți să folosim instrumentele cele mai avansate care ne stau la dispoziție, de la sateliți și computere până la videodiscuri și televiziune interactivă”. Ca mijloc de predare, calculatorul poate fi utilizat în cadrul cursurilor universitare de comunicare de noi cunoștințe, seminariilor de recapitulare, consolidare și evaluare. În felul acesta studenții au posibilitatea să vizioneze o expunere concretă și clară a cunoștințelor, pot să aibă pe ecran imaginea unor fenomene sau procese simulate pe calculator.*

**Cuvinte-cheie:** calculator, competența digitală, informatizarea învățământului, e-learning, instruire/educație la distanță, Internet, blog

*The computer has entered our lives strongly, becoming something common and necessary. It represents the technology that substantially changes our learning model, but also the intellectual work techniques of today's students. If today we still acquire knowledge and form skills, tomorrow we will learn languages and methods of creativity. The requirements of the future become imperative: „We must be prepared to use the most advanced tools at our disposal, from satellites and computers to video discs and interactive television.” As a means of teaching, the computer can be used in university courses of communication of new knowledge, seminars of recapitulation, consolidation and evaluation. In this way students have the opportunity to view a concrete and clear presentation of knowledge, they can have on the screen the image of computer simulated phenomena or processes.*

**Keywords:** computer, digital competence, computerization of education, e-learning, distance learning/education, Internet, blog

#### Introducere

Unul dintre obiectivele strategice ale Uniunii Europene orientate către creșterea calității educației și a competitivității resursei umane face referire la competențele digitale – una dintre competențele-cheie europene – și la importanța utilizării TIC în formarea, dezvoltarea și evaluarea competențelor din programele oricărei discipline. Direcția de urmat pentru atingerea acestui obiectiv vizează, în special, o transformare la nivelul sistemelor de educație din Europa, pentru a asimila noile tehnologii, pentru a le utiliza eficient, pentru a crește accesul la resurse educaționale digitale și pentru a crea noi medii virtuale de învățare. Utilizarea calculatorului permite realizarea unor serii de activități și de dezvoltări care sunt unice. Acestea sunt modelările, simulările și vizualizările pe calculator, dar mai ales așa-numitul experiment pe calculator, care reprezintă a treia cale de descoperire științifică după cea experimentală și cea logico-matematică [1 p. 80].

Specificul organizării și prezentării conținutului științific cu ajutorul calculatorului constă în re-partizarea pe secvențe a conținutului, care este asigurată de programul încredințat calculatorului. Secvența, ca unitate de conținut este dimensionată atât informațional cât și temporal. Secvențializarea conținuturilor trebuie să urmeze demersul logic cognitiv al disciplinei de învățământ. Cu certitudine,

<sup>1</sup> E-mail: davidescue@mail.ru

tehnologiile informației și comunicării vor deveni instrumente de utilitate universală. De aceea, este necesar să se dezvolte, în acest sens, un nou model de gândire și comportament care va permite cadrelor didactice să facă față oricărei noi cerințe. Fiecare cadru didactic va trebui să capete o formație de bază în domeniul TIC [2 pp. 76-77].

Actuala societate a cunoașterii, guvernată de emergența tehnologiilor informaționale, etalează un nou set de imperative educaționale la care instituțiile de învățământ superior trebuie să-și alinieze permanent finalitățile. Ceea ce primează astăzi nu este capacitatea individului de a asimila un volum cât mai mare de informații, ci abilitatea acestuia de a accesa conținutul disponibil și de a-l restructura într-un mod creativ, original și inovativ. Totodată, această societate informațională determină apariția unui nou tip de student, nativul digital, tânărul născut într-un mediu dominat de tehnologie, care deține o „*înțelegere inerentă a tehnologiilor digitale, acestea fiind integrate în viața lui încă din copilărie*” [3 p. 17].

Astfel, **tehnologiile informației și comunicațiilor (TIC)** se infiltrează progresiv la nivelul fiecărei sfere a societății, fie aceasta politică, economică, socială sau culturală. În acest context, sistemului de învățământ superior i se impune să răspundă necesităților noului cadru de referință cultural, profesional, social, fiind responsabil pentru viitoarea integrare optimă a absolventului în societate. În particular, devine din ce în ce mai dificil să determinăm ce este util, relevant și eficient din ansamblul Planului de învățământ și al Curriculumului disciplinar pe care îl propunem unui student care intră în sistemul superior de învățământ. În mare parte, datorită noilor tehnologii, se confirmă, din ce în ce mai mult, importanța competențelor și capacităților – *aplicare, gândire critică, creativitate, rezolvare de probleme, comunicare, colaborare etc.* – în detrimentul informației verbale. Profilul absolventului stă mai puțin sub semnul erudiției, în sensul clasic, având mai degrabă ca nucleu adaptabilitatea, capacitatea de a învăța și de a inova, deprinderile intelectuale și strategiile de acțiune cognitive și socio-emoționale. La fel, integrarea acestor instrumente în activitatea didactică aduce cu sine o serie de avantaje, printre care pot fi enumerate: *creșterea motivației pentru învățare, accesul sporit la informații prezentate în diverse forme, facilitarea înțelegerii, posibilități mai multe de aplicare (directă sau mediată), precum și potențialul de realizare, într-o mai mare măsură, a activităților de învățare antrenante, participative, colaboratoare, mulate pe interesul și capacitățile fiecărui student.*

### **Tehnologii informaționale și de comunicație: delimitări conceptuale**

Principalul document de politici în domeniul educației este *Strategia de dezvoltare a educației pentru anii 2014-2020 – „Educația-2020”*. Ea stabilește obiectivele și sarcinile pe termen mediu în vederea dezvoltării educației și definește orientările și direcțiile prioritare de dezvoltare a sistemului de învățământ din Republica Moldova [4].

Unul din obiectivele acestei strategii este sporirea eficienței sistemului educațional, extinderea și diversificarea ofertelor educaționale prin valorificarea oportunităților oferite de tehnologiile informaționale și de comunicație. În contextul aspirației europene a țării noastre, politica dată tinde să integreze cadrul european al competențelor-cheie pentru învățarea pe tot parcursul vieții, bazat pe cele 8 competențe, dintre care menționăm **competența digitală**. Dacă la începutul vehiculării ei în literatura de specialitate, *competența digitală* presupunea abilitatea de a utiliza calculatorul, atunci astăzi aceasta implică utilizarea cu încredere și în mod critic a tehnologiei din societatea informațională și abilitățile de bază privind tehnologiile informaționale și de comunicație.

Prin tehnologii informaționale și de comunicație (TIC) vom înțelege „un set de resurse tehnologice digitale folosite pentru comunicare, creare, transmitere, stocare și gestionare a informației” [5 p. 9].

Implementarea TIC în educație mai poartă denumirea de *informatizarea învățământului*, noțiune strâns legată de modernizarea sistemului de învățământ [4].

Problema TIC este orientată în aplicarea *computerelor* în procesul învățării. Învățarea electronică se referă și la folosirea mediilor de distribuire a materialelor didactice, contribuind astfel la eficienți-

zarea procesului de predare – învățare – evaluare a cunoștințelor. Învățarea electronică implică utilizarea unui calculator sau a unui set de echipamente digitale într-un mod special, pentru a contribui la dezvoltarea conținutului educațional. În raport cu învățarea, cercetătorii M. Lebedev, O. Pricot, V. Șapkin susțin că *e-learning* se rezumă la o nouă formă de organizare a procesului instructiv-educativ prin utilizarea tehnologiilor informaționale și comunicaționale [6 pp. 422-425].

*E-learningul* reprezintă un tip de educație la distanță, unde medierea se realizează prin noile tehnologii ale informației și comunicării, în special, prin Internet. Multiplele posibilități oferite de informatică au fost descoperite și de organizații, mai ales în prezent, când managementul informațiilor, al științei devine o problemă strategică [7 p. 13].

„*E-learningul* se înscrie într-o nouă paradigmă în plan educațional, caracterizată prin: fluiditatea rolurilor, curriculum orientat spre necesitățile celui care învață, resurse distribuite, facilități virtuale și lecții asincrone. Deși individualizarea, personalizarea conținutului, a ritmului devine obiectiv în facilitarea *on-line*, motivarea cursanților și împărtășirea experiențelor individuale nu se poate realiza doar prin formarea grupului de cursanți/beneficiari” [8 p. 233].

### **Învățământul la distanță ca formă modernă de organizare a procesului educațional**

Învățământul la distanță reprezintă o formă modernă și flexibilă de organizare și desfășurare a procesului educațional specific învățământului superior, caracterizat prin programe de pregătire ale căror componente sunt: utilizarea de resurse specifice învățământului informatizat, sisteme și tehnologii de comunicare la distanță, sistem tutorial pentru educabili, precum și autoinstruirea și autoevaluarea realizate de aceștia. Învățământul la distanță reprezintă „*obținerea cunoștințelor și abilităților prin informații și instrucțiuni distribuite, aplicând diverse tehnologii și alte forme de învățământ la distanță*” [9].

Învățământul la distanță este o formă de învățământ modern, cu facilități suplimentare care ajută la dobândirea și aprofundarea cunoștințelor, special conceput pentru a ține seama de o serie de factori sociali, educaționali și psihologici, care intervin atunci când studenții optează pentru această formă de instruire. Această formă de învățământ oferă studenților cursuri flexibile și presupune acumularea de cunoștințe și aprofundarea acestora, formarea de competențe practice și atitudinale, cu ajutorul unei game diverse de modalități: exerciții de reflecție și aplicative la sfârșitul fiecărei sesiuni de studiu, suport tutorial (consultant), cursuri modulare. Materialele de instruire și de autoînvățare sunt, de obicei, însoțite de anumite facilități pentru studenți, care pot include: accesul la un tutore (consultant) pentru coordonarea activității de învățare și asimilare a cunoștințelor; resurse bibliografice; materiale specifice de studiu; materiale-suport concepute pentru a facilita utilizarea interfețelor grafice ale aplicațiilor; teste de evaluare [7 p. 18].

Stiloul, cartea, caietele de notițe și bibliotecile sunt înlocuite, în mare măsură, cu calculatoarele personale. Acestea ne permit vizualizări grafice, posibilități aproape infinite de prelucrare și sistematizare a informațiilor, stimulări de procese, stocări de informații etc. Ca și în celelalte domenii ale vieții sociale, asistăm în prezent la o informatizare puternică a învățării și învățământului. Se produce o adevărată revoluție în domeniul microcalculatoarelor și al programelor de instruire. Există deja universități care dispun de câte un calculator pentru fiecare student. Calculatorul permite oricui accesul la uriașul tezaur de gândire și creație al umanității: *biblioteci, muzee, colecții, baze de date etc.* Calculatoarele ne învață să gândim, să devenim mai creativi, să însușim mai ușor cunoștințele sau profesiile dorite, să devenim mai culti și mai bine informați în orice moment [10 p. 113].

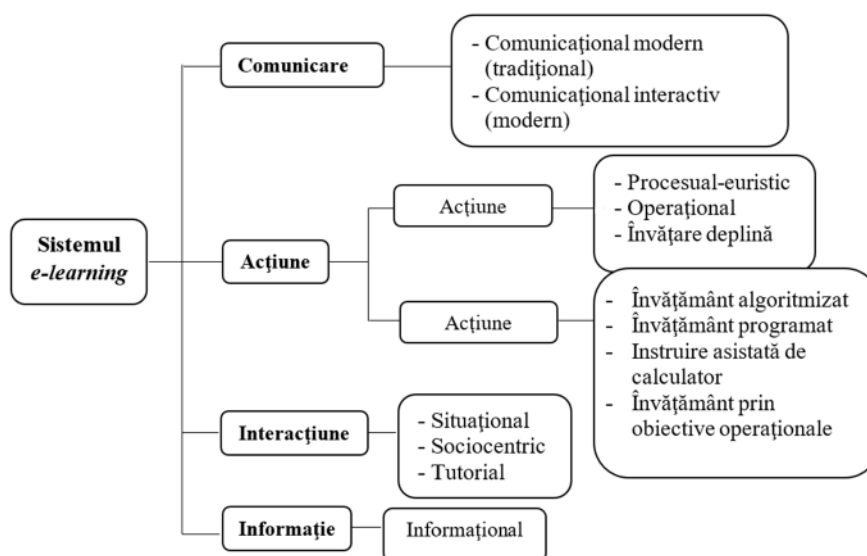
### **Tehnologii comunicaționale și multimedia aplicate în învățarea electronică**

Cele mai frecvent aplicate tehnologii comunicaționale și multimedia în învățarea electronică sunt: poșta electronică (e-mail), prezentările electronice (PowerPoint, Prezi), dialogul on-line (chat), testările electronice (e-testing), simulările electronice de proces (e-simulare). Ca tehnologie comunicațională este utilizat și *blogul*. Un blog poate fi personalizat, exprimând opinia unui singur autor, sau este

orientat tematic, beneficiind de contribuția mai multor autori. Printre blogurile tematice, de domenii, se regăsesc bloguri de apariții editoriale, bloguri educaționale sau ale unor evenimente socioculturale. În mediul academic acestea sunt utilizate pentru a oferi posibilitatea de exprimare a opiniilor, pentru a promova dialogul în cadrul unei discipline sau ca mijloc educațional [6 pp. 422-425].

Premisa de la care se pornește este o altă interpretare dată învățării, reconsiderarea ei prin raportare la sistemul procesării informațiilor, definită de acum drept *o formă superioară de prelucrare conștientă a informației, un proces intern de transformare, organizare, stocare și restituire a informației* care angajează procese și mecanisme de tipul celor de recepție, conceptualizare, codare, memorizare, formalizare, transferare etc., pentru a ajunge, în final, la elaborarea unor structuri cognitive (*reprezentări ce ating nivele diferite de abstractizare și generalizare, cunoștințe, concepte, definiții, legi, teorii etc.*) pe cât de temeinice, pe atât de operante în cadrul unor noi procese de prelucrare a noii informații. Aceasta ne aduce în fața unui sistem de instruire centrat pe mecanismele procesării informației în vederea construirii cunoașterii individuale la studenți a unor structuri mentale conceptuale și care face trimitere la utilizarea în cursul activității de predare-învățare a unor strategii de gestionare a proceselor cognitive specifice transformării de informații, inclusiv de familiarizare a studenților cu *strategii metacognitive* (de cunoaștere a propriilor procese de prelucrare a informației și de autoreglare a acestora) capabile să sporească sensibil performanțele învățării și să contribuie la dezvoltarea capacității lor de învățare. În faza de dezvoltare, este cazul unei noi didactici, a unei *didactici centrate pe cogniție, pe construcția de cunoștințe și produsele ei, prin procesare de informații*, conform **Figurii 1**.

**Figura 1.** Diversificarea sistemelor (modelelor) procesuale:



Sursa: Cerghit I. *Sisteme de instruire alternative și complementare. Structuri, stiluri și strategii* [11 p. 46].

Modelele prezentate oferă o deschidere spre afirmarea libertății de acțiune, spre creativitate didactică, zdruncinând mentalitatea monopolului unui singur sistem uniform de instruire. Până la urmă, conform autorului *Antony Joy*, însuși faptul alegerii între alternative semnifică un act de creație.

Principalele **avantaje** ale unui sistem de învățare *e-learning* sunt: *permite dedicarea unui timp optim pentru studiu și o mare flexibilitate în utilizarea timpului pentru instruire; facilitează învățarea într-un ritm propriu, într-o manieră personală, treptat și în mod repetat; deține un control maxim al conținutului informațional prin diverse pachete software extrem de flexibile; se adresează, în principal, studenților care, din diverse motive, nu pot participa la cursurile de zi; oferă o șansă la dezvoltare profesională eficientă tuturor adulților care nu vor întrerupe activitățile profesionale în care sunt angajați; oferă posibilitatea de a obține o (re)calificare într-un anumit domeniu; asigură creșterea eficienței procesului de*

*evaluare prin creșterea vitezei, care permite evaluarea unui volum mai mare de material, cu o frecvență mai mare și un număr mai mare de candidați; permite accesul la rețelele locale, regionale și naționale, care conectează studenții cu diferite experiențe sociale, culturale și economice din diverse comunități [12 pp. 112-113].*

Posibile **dezavantaje** ale unui sistem de învățare *e-learning* sunt: *lipsa de contact direct cu profesorii sau colegii pentru clarificarea imediată a unor întrebări; obligația de a învăța singur, fără a avea o confirmare a calității învățării; accesul la cunoaștere se realizează fără medierea profesorului; imposibilitatea utilizării unor strategii optime de comunicare; imposibilitatea dezvoltării unor abilități practice; studenții au nevoie de cunoștințe temeinice în domeniul informatic; necesită anumite facilități (calculatoare, rețele specifice de infrastructură, acces la Internet etc.), implicit, costuri suplimentare față de învățământul clasic; eficiența sistemului de evaluare a cunoștințelor este inferioară celui clasic [12 pp. 114-115].*

Platformele de învățare on-line sau așa-numitele *platforme e-learning* sprijină procesul de învățare individuală și permit utilizatorilor să acceseze o serie de surse de informare, îmbunătățesc calitativ conținutul învățământului prin însușirea unor procese de învățare active și autonome, sporesc interesul studenților pentru instruire, creează noi medii de învățare. Învățarea prin *e-learning* se bazează pe colaborare, îmbinând metodele didactice tradiționale cu metode bazate pe mijloace IT și având ca obiectiv creșterea performanțelor individuale ale studenților. Învățarea prin *e-learning* se bazează pe o predare modernă și are un rol important în consolidarea cunoștințelor și evaluarea atât a profesorilor cât mai ales a studenților, învățământul la distanță, numit și *e-learning*, a devenit o parte importantă a educației moderne prin completarea educației tradiționale [13 p. 182].

În era digitală a comunica eficient în parteneriatul educațional student-profesor presupune: *a informa inteligibil și a facilita înțelegerea mesajului transmis; a dezvolta gândirea, afectivitatea, motivația, voința și personalitatea studenților; a sesiza și a conștientiza reacțiile, atitudinile și manifestările comportamentale ale celor cu care comunicăm; a convinge pe cei cu care comunicăm și, evident, a încuraja, a genera un feedback.* Or, scopul comunicării didactice (digitale) constă în facilitarea realizării sarcinii, asigurarea coeziunii grupului, valorizarea fiecărui membru de grup. În parteneriatul student-profesor este necesar să ne întrebăm: *Care sunt valorile de bază ale celor mai importante competențe, cele care ne motivează, ne formează viziunea și ne dau un scop și un sens în facilitarea-delegarea educațională? Or, liderul de azi care a excelat dincolo de competențele raționale, reușind să-și eficientizeze conștiința de sine și să se maturizeze emoțional, este liderul de mâine.* Pentru a rămâne concentrați asupra educației digitale și a avea acces la o multitudine de informații și resurse (*cunoaștere, informare, relaționare, dialog, dezvoltare, gândire critică, mediere etc.*), atât profesorii cât și studenții trebuie să aplice instrumente digitale potrivite pentru a răspunde provocărilor, pentru a gestiona stresul și pentru a face față eșecurilor în cazul în care anumite instrumente TIC dau „bătaie de cap” și unora, și altora [14 pp. 188-189].

## Concluzii

1. *Instruirea asistată de calculator* a devenit foarte răspândită, astfel încât cei ce învață comunică interactiv, utilizând un sistem de programe destinat învățării în cele mai diverse domenii. De obicei, sistemul de programe este realizat astfel încât să prezinte studentului o cantitate de informație, iar mai apoi, alternativ, să testeze modul de înțelegere și însușire a informației respective.

2. Acceptarea instrumentelor TIC în învățământul superior nu mai este o problemă de opțiune sau de oportunitate („*dacă*”/„*oare*?”), ci o adaptare, o re poziționare și o situare firească în contextul actual. Din această perspectivă, importante devin utilitatea („*pentru ce*?”), relevanța pentru obiectivele formării profesionale („*cu ce scop*?”) și eficiența integrării activităților didactice cu suport tehnologic („*cum utilizez optim resursele disponibile*?”).

3. Pentru promovarea învățării electronice în învățământul superior este importantă *formarea cadrelor didactice, motivarea studenților, procesarea eficientă a conținutului informațional, dar și dezvoltarea tehnologică instituțională.*



**Referințe bibliografice**

1. CHISTOL, V. Avantaje și dezavantajele utilizării TIC în procesul didactic. In: *Inovații pedagogice în era digitală: materialele conf. șt.-practice cu participare intern.*, 2–3 iun. 2018. Ed. a 4-a. Chișinău: IFC, 2019.
2. FRĂSINESCU-DORUC, M. Utilizarea TIC în asigurarea calității procesului educațional în ciclul primar. In: *Inovații pedagogice în era digitală: materialele conf. șt.-practice cu participare intern.*, 30 noiem.–1 dec., 2018. Ed. a 5-a. Chișinău: IFC, 2019.
3. PAVEL, M. *Impactul tehnologiilor informaționale asupra formării învățătorilor*. Chișinău, 2014.
4. Strategia de dezvoltare a educației pentru anii 2014-2020 „Educația-2020”: Hotărîrea Guvernului Republicii Moldova din 14 noiem. 2014, nr. 944. In: *Monitorul oficial al Republicii Moldova*, 2014, nr. 345–351.
5. CORLAT, S. *Metodologia utilizării tehnologiilor informaționale și de comunicație în învățământul superior*. Chișinău: UST, 2011.
6. OBOROCEANU, V. Tehnologii comunicaționale orientate spre învățarea electronică. In: *Probleme ale științelor socio-umaniste și modernizării învățământului: materialele conf. șt. anuale a profesorilor și cercetătorilor UPS „Ion Creangă”*. Chișinău: Tipogr. UPS „I. Creangă”, 2014.
7. TINTIUC, T., DAVIDESCU, E. Perspectivele e-learningului și a învățământului la distanță ca mijloace moderne în formarea continuă a cadrelor didactice. In: *Inovații pedagogice în era digitală: materialele conf. șt.-practice cu participare intern.*, 2–3 iun. 2018. Ed. a 4-a. Chișinău: IFC, 2019.
8. BOGATHY, Z. *Manual de tehnici și metode în psihologia muncii și organizațională*. Iași: Polirom, 2007. ISBN 978-973-46-0428-9.
9. United States Distance Learning Association. In: *Wikipedia* [online]. [accesat 2 mai 2020]. Disponibil: [https://en.wikipedia.org/wiki/United\\_States\\_Distance\\_Learning\\_Association](https://en.wikipedia.org/wiki/United_States_Distance_Learning_Association).
10. EȚCO, C., DAVIDESCU, E. *Învățarea eficientă: Ghid metodologic pentru studenți*. Chișinău: *Bons Offices*, 2010. ISBN 978-9975-80-330-4.
11. CERGHIT, I. *Sisteme de instruire alternative și complementare: Structuri, stiluri și strategii*. Iași: Polirom, 2008. ISBN 978-9734-61-016-7.
12. PAPUC, I., BOCOȘ, M. *Psihopedagogie: Suporturi pentru formarea inițială și continuă*. București: Cartea Românească Educațional, 2017. ISBN 978-6069-45-245-5.
13. ZAHARCO, S. Aspecte ale practicării platformei MOODLE în procesul de predare-învățare în învățământul universitar. In: *Inovații pedagogice în era digitală: materialele conf. șt.-practice cu participare intern.*, 30 noiem.–1 dec. 2018. Ed. a 5-a. Chișinău: IFC, 2019.
14. MANCAȘ, M. Rolul competențelor PQ, IQ, EQ, SQ în parteneriatul elev/student-profesor. In: *Inovații pedagogice în era digitală: materialele conf. șt.-practice cu participare intern.*, 28–29 iun. 2019. Ed. a 6-a. Chișinău: IFC, 2019.

**IMPACTUL PANDEMIEI COVID-19 ASUPRA FACTORILOR DE RISC SUICIDAR****THE IMPACT OF THE COVID-19 PANDEMIC ON SUICIDE RISK FACTORS****OXANA ISAC<sup>1</sup>,**doctor în sociologie, conferențiar universitar,  
Universitatea de Stat din Moldova

CZU 364.277

159.972:616-036.21/22

*De-a lungul istoriei, actele suicidale au șocat fie prin brutalitatea cu care au fost comise, fie prin cauze determinante, de cele mai multe ori, absurde. Încercările de a explica decizia de a recurge la acest gest – suprimarea propriei vieți ca formă extremă de auto-agresiune – preocupat specialiști din diferite domenii.*

*În lume, suicidul înregistrează în fiecare an aproximativ un milion de oameni. Anual, aproape 10-20 de milioane de oameni au tentative suicidale. Adevăratul număr de sinucideri este, probabil, mult mai mare, deoarece unele decese sunt considerate și înregistrate ca accidente. La nivel global, sinuciderea reprezintă cea de-a opta cauză de deces la bărbați și cea de-a șaisprezecea cauză de deces la femei, iar în rândul persoanelor cu vârsta cuprinsă între 10-24 de ani sinuciderea constituie cea de-a treia cauză de deces.*

**Cuvinte-cheie:** suicid, tentativă de suicid, coronavirus, COVID-19, pandemie, factori de risc suicidar, stres, depresie, sănătate mintală

---

1 E-mail: [oxana\\_isac@rambler.ru](mailto:oxana_isac@rambler.ru)

*In the course of history, the suicidal acts have shocked either by the brutality with which they were committed or by the causes, mostly absurd, that determined them. The attempt to explain the decision to resort to such a gesture – to put an end to one's own life as a supreme form of self-aggression – have been the concern of specialists from different areas.*

*Suicide in the world registers nearly one million people yearly. About 10-20 million people have suicidal attempts every year. The real number of people committing suicide is probably much higher, because some of the deaths have been considered and recorded as accidents. In the world, suicide is the eighth cause of death in men and the sixteenth in women, and among the people between the ages of 10 and 24, suicide is the third cause of death.*

**Keywords:** suicide, suicidal attempt, coronavirus, COVID-19, pandemic, suicidal risk factors, stress, depression, mental health

## Introducere

Primul caz de coronavirus a fost depistat în provincia Wubei, China. În primele câteva luni infecția Covid-19 a dobândit statutul de pandemie și s-a răspândit în fiecare colț al lumii. Un număr mare de afaceri s-au închis, oamenii și-au pierdut locurile de muncă, iar hoteluri de renume mondial au devenit un mit până încheiem noi dezbaterile „cu mască sau fără mască”. Dincolo de consecințele economice și pierderile de vieți omenești provocate în mod direct sau indirect de SARS-CoV-2, mai există un detaliu ușor de trecut cu vederea – sănătatea mintală a populației. Panica, tristețea și depresia sunt, din păcate, o realitate tristă a vremurilor în care trăim, fiind consecințe psihologice care abia acum ies la iveală. În aceste momente, este „normal” să înregistrăm creșteri în rata suicidului, a depresiei și a altor afecțiuni mintale.

Pandemia, în special, prin izolare, nesiguranță (a informațiilor, a locului de muncă), teama au accentuat incidența anxietății, depresiei, dar și a reacției acute la stres și a sindromului post-traumatic. Anumite studii din mai multe țări demonstrează o tendință de creștere a incidenței tentativelor de suicid pe timp de pandemie. Sindromul de stres post-traumatic apare, de obicei, după expunerea organismului la un eveniment cumplit – accident auto, cutremur, război, violență fizică, psihică, sexuală – și se manifestă, în principal, prin anxietate marcată, memorări ale evenimentului tragic și evitări ale situației sau circumstanțelor producerii respectivului eveniment. Evident, și pandemia COVID-19 poate fi asimilată unui eveniment traumatic. Propria experiență la trecerea prin boală (simptomele respiratorii, afectarea stării de conștiință, internarea în ATI), trecerea prin boală a unor persoane apropiate, precum și teama, izolarea, stigma, exclușiunea socială pot constitui factori care pot declanșa comportamentul suicidar.

## Rata sinuciderilor scade în vremuri catastrofale

Rata sinuciderilor a scăzut în primele șase luni de pandemie COVID-19 sau cel mult s-a menținut la același cote ca în anii anteriori, sugerează studiile recente. Iar aceasta – în condițiile în care existau îngrijorări, dată fiind situația pandemică că va exista o creștere drastică în numărul de sinucideri, pe fundalul ratelor de șomaj și al consecințelor sociale și personale ale carantinei introduse în multe țări.

Îngrijorarea că rata sinuciderilor ar putea crește în această perioadă vine pe fundalul constatărilor că pandemia de coronavirus sau COVID-19 are însemnate efecte psihologice și sociale, care vor persista, foarte probabil, luni și ani de zile de acum înainte. Studiile realizate indică faptul că pandemia este asociată cu distress, anxietate, frică de contaminare, depresie și insomnie în rândurile populației și printre profesioniștii din sistemul de sănătate și îngrijire.

Deși izolarea socială și restricțiile de circulație în perioada carantinei pot spori ideea suicidară, anxietatea, teama de contagiune și incertitudinea, se pare, că aceste efecte negative sunt compensate sau chiar inversate de altele. În acest context, ne referim la ideile sociologului francez É. Durkheim, care, fiind interesat de modalitățile în care socialul acționează asupra indivizilor, în studiul său *Despre sinucidere* abordează tema integrării sociale și ajunge la concluzia că, pe timp de război, rata suicidelor scade, indiferent dacă este vorba de o țară învinsă sau de una învingătoare. Războiul creează o situație paradoxală, în pofida distrugerilor care au loc în toate sferile vieții individuale și sociale. Existența pericolului comun îi unește pe oameni, înviorează sentimentele colective, iar individul se gândește mai

puțin la sine și mai mult la binele general. Integrarea sporită a societății pe timp de război nu se datorează crizei propriu-zise, ci luptelor care generează criza. Durkheim aduce exemplul războiului dintre Franța și Germania (1870), în timpul căruia, în ambele țări, a scăzut numărul suicidelor, întreaga populație concentrându-și eforturile într-un singur scop – războiul [1].

Deși ar putea părea paradoxal, nu este deloc neobișnuit că, în perioada pandemică, rata sinuciderilor nu crește, ci scade, cel puțin temporar. Până acum, puține date au fost publicate referitor la fluctuațiile în rata sinuciderilor în timpul pandemiei. Astfel, conform datelor prezentate de The Tyrol Suicide Register (TSR), care scoate în evidență cazurile de suicid din Tirol, Austria, în perioada 1 aprilie – 30 septembrie 2020, comparativ cu aceeași perioadă a anilor trecuți (2006-2019), a fost constatată o scădere însemnată în ceea ce privește rata sinuciderilor în 2020. În Japonia, spre exemplu, rata sinuciderilor la copiii și adolescenții sub 20 de ani nu s-a schimbat semnificativ în perioada martie-mai 2020, comparativ cu perioadele similare din anii 2018 și 2019. În Queensland, Australia a fost raportat că ratele de suicid nu s-au schimbat față de anii anteriori – perioada de referință fiind de 7 luni, începând cu declararea stării de urgență în sănătatea publică la 1 februarie 2020. În Norvegia a fost raportată o descreștere a numărului de sinucideri în primele trei luni după izbucnirea pandemiei COVID-19, comparativ cu perioadele respective din anii 2014-2018.

Astfel, explicația pentru scăderea înregistrată în rata sinuciderilor în timpul pandemiei poate fi căutată, cel puțin parțial, în creșterea coeziunii sociale, ca răspuns al societății la amenințarea externă. Înaintea pericolului reprezentat de invizibilul și, aparent, inevitabilul coronavirus, problemele individuale par să rămână pe al doilea plan, măcar pentru o vreme. Din perspectiva teoriei sociologice a lui E. Durkheim, perceperea unui dușman exterior conduce la slăbirea sau dispariția nevoii de a transforma agresiunea îndreptată spre exterior în agresiune față de sine, având ca rezultat o reducere, fie și tranzitorie, a impulsurilor suicidare.

Laprevenirea unei creșteri a ratei sinuciderilor în primele luni ale pandemiei au contribuit un șir de factori, precum: subvențiile guvernamentale, reducerea programului de lucru, închiderea școlilor și alte multe inițiative, campanii și acțiuni sociale de cartier și între vecini inițiate în guvernele multor țări. Totodată, menționăm că cazurile de sinucidere au scăzut constant până în iulie 2020, dar apoi impactul economic al pandemiei de COVID-19 a început să se simtă și numărul sinuciderilor a început să crească.

**Japonia are una dintre cele mai mari rate ale sinuciderii din lume.** Numărul sinuciderilor din Japonia a crescut în octombrie 2020 pentru a patra lună consecutiv și a ajuns la cel mai ridicat grad din ultimii cinci ani, **principala cauză fiind criza economică provocată de COVID-19.** Potrivit datelor preliminare ale poliției, numărul total de sinucideri pentru luna octombrie 2020 a fost de 2.153 – o creștere de peste 300 de cazuri față de luna precedentă a aceluiași an și cel mai mare număr lunar din mai 2015.

Spre deosebire de circumstanțele economice normale, în care numărul de suicide la bărbați este de circa 5 ori mai mare decât la femei, această pandemie afectează în mod disproporționat sănătatea mentală a femeilor. Sinuciderile în rândul femeilor sunt mai frecvente decât la bărbați, iar experții spun că acest lucru se întâmplă din cauza presiunii mult mai mari pe care o simt acestea, raportat la societate și locurile de muncă. Astfel, rata de sinucideri a crescut cu 37% în rândul femeilor, ceea ce constituie un procentaj de aproximativ cinci ori mai mare decât în rândul bărbaților. Aceasta se explică prin faptul că perioada de pandemie prelungită dăunează procesului industrial în care activează, preponderent, femeile, lăsând povara muncii crescândă asupra mamelor care lucrează.

Studiile recente, efectuate de cercetătorii de la Universitatea din Hong Kong și de la Tokyo Metropolitan Institute of Gerontology, au constatat că în cel de-al doilea val al pandemiei COVID-19 au crescut brusc și ratele sinuciderilor în rândul copiilor. Studiul, bazat pe datele Ministerului Sănătății din noiembrie 2016 până în octombrie 2020, a constatat că rata sinuciderilor copiilor a crescut cu 49% în al doilea val, corespunzător perioadei după închiderea școlilor la nivel național.

### **Factorii de stres în pandemie**

La moment, nu este cunoscut modul în care pandemia COVID-19 va afecta ratele de suicid pe termen lung, dar specialiștii încearcă să prevadă acest lucru și să ia măsuri pentru a atenua impactul negativ al pandemiei. Este cunoscut faptul că infecția cu noul tip de coronavirus a revendicat o mulțime de vieți până acum, dar trebuie avut în vedere și riscul de suicid din cauza acesteia. Astfel, consecințele ce apar din cauza pandemiei, precum izolarea, șomajul și incertitudinea viitorului, ar putea duce la un număr foarte mare de „decese ale disperării” provocate de sinucidere, abuzuri de alcool sau droguri.

Pandemia COVID-19 a venit la pachet cu o serie de factori noi de stres și a îndepărtat multe dintre resursele pe care oamenii le foloseau în mod obișnuit pentru a face față stresului. Izolarea la domiciliu a reprezentat, în unele cazuri, un pretext foarte bun pentru a petrece timp cu familia, dar nu trebuie uitate familiile disfuncționale, pentru care izolarea a implicat un nivel ridicat de stres. În aceste familii a crescut semnificativ riscul de violență domestică asupra partenerului de viață, dar și asupra copiilor.

În plus, perturbarea rutinelor și potențialul de a contracta o boală necunoscută care poate pune viața în pericol sunt factori ce pot agrava problemele preexistente, precum o boală mintală sau consumul de substanțe dăunătoare. În același timp, distanțarea fizică poate pune în pericol sănătatea mintală, chiar dacă protejează sănătatea fizică. Pandemia poate face ca vizitele la medic să nu mai fie la fel de accesibile sau chiar poate determina oamenii să evite spitalele din teamă de a nu se infecta.

Rezultatul factorilor prezentați anterior ar putea fi o „furtună perfectă” atunci când vine vorba de riscul de sinucidere. Cu toate acestea, chiar dacă există îngrijorare cu privire la aspectul dat, impactul exact al COVID-19 asupra riscului de suicid nu este cunoscut încă.

Specialiștii din domeniul sănătății mintale doresc să se asigure că omenirea va depăși această pandemie fără a apela la sinucidere, astfel încât se încearcă implementarea unor sisteme de tip screening și adoptarea unor planuri adecvate de sănătate mintală. Astfel, se consideră că sinuciderea poate fi prevenită, dar trebuie luate toate măsurile posibile pentru a face acest lucru.

Mass-media a raportat despre mai multe acte suicidale care au fost provocate de stresul psihic pe care îl exercită COVID-19 asupra persoanelor. Printre aceste cazuri se numără și cel al unui ministru al finanțelor din Germania, despre care se spune că a fost îngrijorat din cauza impactului economic al virusului, dar și cel al unui medic din Manhattan, care s-a aflat în prima linie destinată tratării pacienților cu COVID-19. Totuși, aceste date nu sunt suficiente, iar specialiștii estimează că impactul efectiv al COVID-19 asupra ratei de suicid va fi cunoscut abia peste aproximativ câțiva ani.

Chiar dacă COVID-19 implică un nivel ridicat de stres, trebuie știut că pandemia nu va face ca o persoană să se sinucidă fără vreun oarecare motiv. Astfel, se poate vorbi despre o combinație de factori biologici, psihologici și de mediu, dar și de alți factori care îi vor determina pe oamenii să fie mai vulnerabili la sinucidere. De asemenea, specialiștii se raportează și la criza economică mondială din perioada 2007-2008, când rata șomajului a crescut extraordinar de mult.

Cu toate acestea, rată sinuciderilor nu a suferit modificări majore și s-a ajuns la concluzia că oamenii sunt mai rezistenți din acest punct de vedere decât se pare. În cazul crizei economice, mass-media și specialiștii din domeniul sănătății mintale au subliniat faptul că stresul este o reacție normală în situații de criză și că obiceiurile sănătoase, conexiunile sociale și tehnicile de relaxare pot ajuta la diminuarea acestuia.

### **Impactul pandemiei COVID-19 asupra factorilor de risc suicidar**

Pentru a putea înțelege suicidul este important să ne centrăm atenția asupra persoanei. În funcție de societatea în care trăiește, de comunitate, de relațiile pe care le are și de caracteristicile individuale, o persoană prezintă anumiți factori de protecție sau de risc care influențează reacția sa în diferite situații. Prof. Dr. Danuta Wasserman, sucidolog, Karolinska Institutet Stockholm, face o prezentare a factorilor de protecție și de risc legați de suicid, precum și a modului în care pandemia COVID-19 are impact asupra lor (*Tabelul 1*).

**Tabelul 1.** Factorii de risc și factorii de protecție.

Nivelul	Factorii de risc suicidar	Factorii de protecție față de riscul suicidar
<b>Societății</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Blocaje în accesul la îngrijiri medicale.</i> Aceste blocaje pot fi influențate de pandemie prin supraîncărcarea sistemului medical, de realocarea de resurse pentru a combate pandemia, accent scăzut pe sănătatea mintală, acces scăzut datorită izolării.</li> <li>– <i>Accesul la modalități de sinucidere,</i> care poate conduce la achiziționarea de medicamente sau arme ca reacție la pandemie.</li> <li>– <i>Modul de raportare a contextului în presă și media.</i> De exemplu, știrile legate de riscuri pot fi prezentate drept șocante, extraordinare și senzaționale și pot conduce în timpul pandemiei la percepții eronate.</li> <li>– <i>Stigma asociată căutării de ajutor pentru sănătatea mintală.</i> Oamenii pot înceta să caute ajutor pentru dificultățile de sănătate mintală cu care se confruntă în timpul pandemiei, datorită atât izolării cât și stigmei.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Eficiența tratamentului și intervențiilor în sănătate mintală.</i> Această eficiență poate scădea din cauza impactului economic al pandemiei.</li> <li>– <i>Legislația referitoare la economie, inechitate socială, măsuri pentru bunăstarea populației, accesibilitatea la îngrijiri medicale, programe de prevenție naționale.</i> Datorită acestora, pot crește bugetele asociate îngrijirii medicale și intervenției, pot apărea oportunități de dezvoltare a sistemului de îngrijiri medicale și evaluare a nivelului de bunăstare a populației.</li> </ul>
<b>Comunității (local)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Dezaastrele, conflictele, războaiele.</i> Din cauza acestora, în zonele afectate scade accesul la îngrijiri medicale</li> <li>– <i>Discriminarea,</i> care duce la deprioritizarea sănătății mintale.</li> <li>– <i>Stres cauzat de aculturare și deplasare.</i> Persoanele care părăsesc zonele de conflict sau stau în tabere de refugiați în perioada pandemiei pot avea un nivel de stres de aculturație ridicat. Mai mult, aceștia nu au acces la sistemul medical, iar eficiența măsurilor de prevenție este scăzută.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Integrarea socială, condițiile de trai, măsurile locale de prevenție și programele de recreere.</i> Acestea reprezintă oportunități de a crește resursele personale pentru activitățile de prevenție.</li> </ul>
<b>Relațiilor</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Singurătatea.</i> Aceasta poate apărea datorită izolării și a lipsei de suport social</li> <li>– <i>Conflictul în relații, dezacordurile și pierderile.</i> Conflictele și dezacordurile pot reprezenta tensiuni suplimentare în relație. Datorită contextului de pandemie, oportunitățile de a contacta oameni care sunt în afara locuinței și care pot ajuta sunt scăzute; mai mult, apare riscul de a pierde pe cineva drag din cauza bolii.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Relațiile personale trainice.</i> În contextul pandemiei, relațiile interpersonale se pot îmbunătăți prin găsirea unor noi metode de a ne conecta cu ceilalți sau prin faptul că avem mai mult timp pentru aceștia. Pe de altă parte, pandemia reduce ocaziile de activități cu cei dragi sau de a împărtăși experiențe comune.</li> </ul>
<b>Individual</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Tulburările mintale.</i> Datorită contextului, simptomele se pot agrava, starea de bine scade datorită izolării, poate scădea și conformarea cu indicațiile de tratament.</li> <li>– <i>Consum de alcool ridicat/ nociv.</i></li> <li>– <i>Pierderi financiare sau pierderea locului de muncă</i> care apar din cauza crizei economice.</li> <li>– <i>Sentimentul de neajutorare</i> poate apărea din cauza riscului de pierdere a prietenilor, familiei, locului de muncă sau din cauza incertitudinii generale .</li> <li>– <i>Durere cronică.</i> Se poate agrava din cauza nivelului crescut de stres și a nivelului redus de grijă față de propria persoană.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Abilități generale legate de stilul de viață:</i> rezolvare de probleme, coping pozitiv, abilitatea de adaptare, stare de bine. În contextul pandemiei, aceste abilități duc la conștientizarea strategiilor de grijă față de sine și a metodelor de coping pozitiv cu ajutorul media și a suportului online. Mai mult, contextul actual a adus în prim-plan metodele de coping pozitiv și timpul necesar pentru ca oamenii să se poată axa pe grija față de sine și pe starea de bine.</li> <li>– <i>Religiozitate și spiritualitate.</i> Contextul actual a oferit multor oameni posibilitatea de a petrece mai mult timp practicând obiceiuri religioase și spirituale acasă; pe de altă parte însă, contextul epidemiologic a redus accesul la comunitatea religioasă.</li> </ul>

Sursa: <https://www.antisuicid.ro/factori-ce-influenteaza-riscul-suicidar-si-impactul-pandemiei-covid-19-asupra-acestora-2/>.

### **Gestionarea impactului pandemiei COVID-19 asupra sănătății mintale**

Impactul pe care COVID-19 îl are asupra sănătății mintale poate fi gestionat prin anumite tehnici ușoare. Acestea sunt eficiente și în ceea ce privește reducerea riscului de suicid. Vom prezenta în continuare câteva dintre cele mai importante astfel de tehnici:

- *limitarea expunerii la știri despre pandemie* – asimilarea continuă de informații cu privire la situația COVID-19 poate reprezenta un factor negativ pentru sănătatea psihică. În plus, multe surse de informații nu prezintă comunicări reale sau actualizate și pot produce panică. Astfel, se recomandă informarea doar din surse sigure, precum Ministerul Sănătății sau OMS, iar acest lucru trebuie făcut timp de câteva minute, maxim de două sau trei ori pe zi;
- *cunoașterea semnelor de avertizare cu privire la sinucidere* – persoanele care vorbesc frecvent despre moarte sau care caută o modalitate eficientă de a muri sunt predispuși la un risc crescut de suicid. Același lucru este valabil și în cazul persoanelor care își exprimă sentimentele de lipsă de speranță, neputință sau vină. De asemenea, persoanele care consideră că sunt o povară și că nu au un motiv să trăiască trebuie să primească ajutor specializat;
- *formarea unei rutine zilnice* – lipsa de activitate din această perioadă poate deveni stresantă și poate face ca oamenii să se simtă inutili. Astfel, trebuie găsite activități care să ocupe timpul, iar cele mai bune sunt cele care sunt făcute cu plăcere. Astfel, se recomandă activități casnice și profesionale, dar și activități plăcute, precum diferite hobby-uri;
- *creșterea nivelului de activitate fizică* – este cunoscut faptul că activitatea fizică îmbunătățește starea de sănătate mintală, încrederea în propria persoană și starea de bine. Astfel, se recomandă ca de câteva ori pe săptămână să fie realizate câte cel puțin 30 de minute de exerciții fizice moderate;
- *adoptarea unui stil alimentar sănătos* – alimentația unei persoane este în strânsă legătură cu starea psihică a acesteia. Din acest motiv, nu se recomandă consumul alimentelor procesate, ci al celor sănătoase și naturale, precum legumele, fructele sau cerealele integrale. De asemenea, trebuie evitate comportamentele nocive, precum fumatul, consumul de alcool sau utilizarea drogurilor. Acestea din urmă pot crește semnificativ riscul de suicid;
- *adoptarea unui program de somn corespunzător* – anxietatea provocată de pandemia COVID-19 poate duce la insomnii și gânduri suicidare. Se recomandă ca oamenii să apeleze la tehnici de relaxare care pot îmbunătăți somnul, astfel încât să fie asigurat necesarul de aproximativ 8 ore de somn pe noapte;
- *apelarea la specialiști din domeniul sănătății mintale* – consultarea cu un psiholog sau psihiatru poate fi de ajutor în această perioadă, mai ales dacă sunt observate schimbări comportamentale sau de gândire. Aceștia pot oferi cele mai bune sfaturi și opțiuni de tratament, astfel încât starea de sănătate psihică să fie menținută la un nivel optim.

### **Proiectul de prietenie „Tu nu ești singur”**

Durerea emoțională netratată la timp tinde să se acumuleze și poate provoca crizele care pot duce la experiențe suicidare. În acest context, Linia Verde pentru Prevenirea Suicidului, administrată de către Asociația Obștească *Altruism*, a acordat o atenție sporită durerii emoționale ce poate fi neglijată pe timp de pandemie și ca măsură de tratament și de prevenție pe durată lungă a cazurilor de suicid prin lansarea proiectului de prietenie *Tu nu ești singur*. Menirea proiectului constă în oferirea susținerii emoționale persoanelor cel mai grav afectate de pandemie, cât și în colectarea celor mai bune practici de încurajare și susținere emoțională pentru diverse comunități din Republica Moldova. O echipă de psihologi și voluntari certificați sunt alături de cei care, la moment, se confruntă cu durerea și se simt singuri, izolați, deșolați.

În perioada iulie-decembrie 2020, pe Facebook au operat 3 grupuri de susținere emoțională cu ședințe săptămânale gratuite, după cum urmează:

- grup de susținere pentru persoane ce trec prin criză cauzată de **ardere profesională**: (<https://www.facebook.com/groups/ardere.covid/>);
- grup de susținere pentru persoane ce trec prin perioadă de **doliu** pe timp de pandemie: (<https://www.facebook.com/groups/doliu.covid/>);
- grup de susținere pentru persoane ce trec prin **criză financiară**: (<https://www.facebook.com/groups/finante.covid/>).

Acestea au realizat 75 de sesiuni online și au ajutat 538 de persoane care au avut nevoie de susținere emoțională și psihologică ca urmare a COVID-19. Datorită proiectului, a fost creată și o bibliotecă online de resurse și bune practici de sprijin emoțional. Materialele integrează nevoile specifice de susținere emoțională pe timp de pandemie și cuprind exerciții, inspirație și încurajare pentru îmbunătățirea stărilor emoționale persoanelor care susțin membrii comunității afectați de COVID-19, cât și pot fi utile persoanelor interesate în prevenirea și tratamentul arderii profesionale în viața lor, sau persoanelor în căutarea mângâierii, navigând prin doliu, sau persoanelor ce caută resurse și informații utile pentru depășirea crizei financiare [2].

### Concluzii

Organizația Mondială a Sănătății a prezentat o analiză referitoare la suicid pe baza datelor primite de la cele 183 de state membre. Conform acestei analize, suicidul este a doua cauză de mortalitate la persoanele cu vârsta între 15-24 de ani și cu o rată de 10,5 la 100.000 locuitori în populația generală. S-a observat că în timpul situațiilor de criză (dezastre naturale, războaie, pandemii) rata de suicid poate scădea, iar după criză rata de suicid crește din nou.

Pentru a preveni rata crescută de suicid, care poate apărea după pandemia de COVID-19, este important să existe strategii pregătite pentru a ajuta persoanele aflate în dificultate. Pandemia COVID-19 reprezintă o adevărată încercare pentru fiecare dintre noi. Fiecare dintre noi putem să fim solicitați de contextul actual, atât din punct de vedere al sănătății fizice și psihice cât și din punct de vedere economic și social. Câteva consecințe ale solicitărilor din timpul pandemiei sunt: stresul, probleme legate de somn, anxietate, depresie și suicid. Acestea pot fi generate de grijile legate de viitor, de posibilitatea de a nu avea un loc de muncă etc. și pot influența negativ sănătatea mintală atât în timpul pandemiei cât și după. Aceasta poate duce la o rată crescută a suicidului. Reamintim că suicidul este singura moarte care poate fi prevenită, mai ales prin utilizarea metodelor bazate pe dovezi științifice.

### Referințe bibliografice

1. DURKHEIM, É. *Despre sinucidere*. Iași: Institutul European, 2007. ISBN 973-611-473-1.
2. *Comunicat de presă „Comunitățile au nevoie de susținere în abordarea durerii emoționale pe timp de pandemie”* [online]. 2020, 30 dec. [accesat 5 mai 2021]. Disponibil: <https://www.civic.md/stiri/comunicate-de-presa/54579-comunicat-comunitatile-au-nevoie-de-sustinere-in-abordarea-durerii-emozionale-pe-timp-de-pandemie.html>.

## PRECURSORII ISTORICI AI TEATRULUI DE OPERĂ

## HISTORICAL PREDECESSORS OF THE OPERA THEATRE GENRE

LILIANA CIOBANU<sup>1</sup>,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

TATIANA COMENDANT<sup>2</sup>,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.54.03

78.03

*Prezentul articol propune o incursiune în evoluția istorică a celor două forme de artă care au stat la baza spectacolului liric: muzica și teatrul, configurând traiectoria lor în diferite timpuri și culturi. Muzica și teatrul au coexistat într-o relație de interferență încă înainte de afirmarea identității conștientizate cu specific propriu, au performat și s-au completat reciproc în cadrul manifestărilor cu caracter sincretic. Nașterea operei ca gen muzical-teatral de la sfârșitul secolului XVI reflectă creația de mare anvergură a mișcărilor artistice și intelectuale renascentiste și semnifică plenitudinea unei aserțiuni cultural-artistice dobândite de-a lungul mai multor secole.*

**Cuvinte-cheie:** operă, muzică, teatru, istoria muzicii, istoria teatrului, spectacol, artă

*This present article proposes a journey into the historical evolution of the two art forms that stood at the foundation of the lyrical performance: music and theatre, shaping their trajectory in different times and cultures. Music and theater have been coexisting in a relationship of interference since before the assertion of self-specific awareness, they have performed and complemented each other in syncretic manifestations. The birth of the opera as a musical-theatrical genre at the end of the 16th century reflects the large-scale creation of the Renaissance artistic and intellectual movements and signifies the fullness of a cultural-artistic assertion acquired over the course of many centuries.*

**Keywords:** opera, music, theater, music history, theater history, performance, art

### Introducere

Arta – element universal de expresie culturală, formă înaltă de creație umană – constituie obiectul multiplelor studii și analize în cadrul disciplinelor umaniste, sociale și cultural-artistice. Ea se regăsește în momentele cruciale ale istoriei, fiind acolita diverselor structuri de dominare spirituală, se implică activ în procesul de transformare socială, declanșează o schimbare radicală de paradigme. Arta se distinge de toate celelalte tipuri de activitate umană prin caracterul său specific de a proiecta realitatea într-o formă artistică, exercitând astfel o acțiune de sensibilizare, un impact estetic semnificativ aproape hipnotic asupra personalității omului.

Forma primară a artei reprezintă un tip de ritual sincretic, exprimat prin elemente verbale, muzicale, coregrafice, plastice și decorative. Iluminismul emite conceptul de *arte frumoase*, menționând arta plastică, arta dramatică, muzica și literatura cu multitudinile genuri ce le aparțin. Fiecare artă presupune o structură proprie, având criteriile specifice de exprimare și tehnici distincte de realizare, dar toate aceste forme pot interacționa între ele, generând un produs sintetic de o valoare artistică pronunțată. Model sintetic emblematic, teatrul liric a reușit să-și impună propriile arhetipuri artistice și culturale, devenind un factor real în educația morală și estetică, capabil să transforme atât prestația umană cât și societatea.

1 E-mail: ichtusgdi@gmail.com

2 E-mail: tatianacomend@gmail.com



Geneza operei ca gen muzical-teatral datează din 1600, dar „la apariția ei, opera a însemnat actul de maturitate al unui proces artistic ce începuse cu multe veacuri înainte” [1 p. 7]. *Tabloul istoric al „teatrului cântat”* [2 p. 19] profilează necesitatea unei incursiuni în istoria celor două forme de artă care au stat la baza apariției și dezvoltării sale – muzica și teatrul.

### **Evoluția muzicii până la apariția teatrului de operă**

Primele mențiuni legate de activitățile muzicale ale omului se regăsesc în Biblie și fac referință la instrumentele muzicale (Geneza 4:21) [3 p. 5]. Cărțile Vechiului Testament atestă prezența muzicii în viața cotidiană a societății, fiind, în primul rând, un element indispensabil al ceremonialelor de închinare în fața divinității. Frecvent legată de dans, muzica exprimă stările emoționale umane regăsite în cântecele de veselie și bucurie (Exodul 15:20) [3 p. 76], de jale și plâns (2 Cronici 35:25) [3 p. 485] sau în cele de dragoste (Cântarea Cântărilor) [3 pp. 677-682]. Muzica se implică în activitățile cu caracter social, determinând apariția cântecelor legate de viața politică, militară, economică și administrativă (Numeri 10:1-8) [3 p.156]. Muzica devine un element de bază în *practica religioasă* (Leviticul 23:24) [3 pp. 135].

În cadrul societății **preistorice** se remarcă o primă formă de organizare profesionistă a actului muzical, David, cel de-al doilea rege al Israelului biblic, fiind un promotor în acest sens. Compozitor, cântăreț și creator de instrumente muzicale (2 Cronici 7:6) [3 p. 457], David a adus creștinătății marea parte a Psalmilor, scriși prin inspirație divină. Activitățile muzicale de la Templu au fost date exclusiv în slujba leviților, a fost fondată orchestra și corul, a fost instituit un prim-responsabil de aspectul muzical (1Cronici 15:16-24) [3 p. 436]. Alături de cântăreții vocali se disting o multitudine de instrumente muzicale: *instrumente cu coarde*: harpa, lăuta, cobza, țambalul; *instrumente de suflat*: fluierul, cornul, cavalul, trâmbița, buciumul, flautul; *instrumente de percuție*: timpane, chimvale, tobe, clopoței (1Cronici 13:8, Psalmii 150:4) [3 pp. 435, 639].

*Biblia oferă informații ample referitoare la muzica religioasă, lăsând, totuși, date și despre muzica laică prezentă la petrecerile celor bogați. Sub această influență se naște și Cântarea Cântărilor, o culegere de cântece de dragoste cu caracter senzual, atribuită lui Solomon.*

*Caracteristica esențială a manifestărilor muzicale în vremurile străvechi invocă natura sincretică. Întreaga comunitate își exprimă momentele de tensiune emoțională prin cuvânt, muzică, dans și mimică, aceste mijloace de exteriorizare fiind executate simultan, demonstrând astfel legătura puternică între artistismul uman și viața sa interioară.*

*În perioada antică, muzica rămâne strâns legată de magie și de religie. Odată cu trecerea timpului, caracterul magic se atenuază, dobândind un oarecare sens estetic în cadrul dramelor rituale. Dar scopul principal al muzicii rămâne atragerea mulțimii.*

*Vechii chinezi practică muzica rigidă de templu (de cult), muzica sensibilă și emotivă (populară) și cea de slăvire a împăratului (de curte). Ansambluri compuse din instrumentiști, cântăreți și dansatori participă la diferite solemnități, serbări și ospețe, la practici magice și procesiuni funerare. Cultura muzicală indiană se dezvoltă având la bază canoanele religioase impuse și tradiția populară realistă. Primul document al culturii indiene Veda cuprinde texte, imnuri, cântece asociate ritualurilor magice, informații despre teatrul popular indian. Alte surse susțin prezența trupelor de muzicanți în temple și palate [4 pp. 23-26]. Egiptenii creează o legătură sacră între muzică și legile corpurilor astrale. Multiple texte vorbesc despre existența unor standarde ale muzicii egiptene, menționând prezența corurilor numeroase, instrumentiștilor și dansatorilor. Statutul privilegiat al templului oferă preoților o poziție deosebită de îndrumători spirituali, iar unii dintre ei sunt desemnați conducători ai școlilor de artă.*

*În epoca de glorie a statului babilonian alături de științe înfloresc și artele. Muzica se aliniază ritualului religios, iar muzicienii ocupă un loc de cinste, după zei și preoți. Filosoful grec Plutarh, primul istoric al muzicii, va aduce informații cu privire la legătura pe care o făceau babilonienii între muzică și mișcările cosmice [5 p. 23]. În paralel, se dezvoltă și muzica laică, cu contribuția numeroaselor coruri și grupuri de instrumentiști angajați de către negustorii bogați pentru a fi distrați în timpul ospetelor.*

Purtând amprenta ritualurilor chineze, creațiile artistice antice sunt marcate de ideea purității. Muzica **arabă**, cu puternice influențe persane, impune genul religios axat pe Coran și muzica de tip divertisment cu mesaje poetice, în care vocile sunt acompaniate de instrumente. Cultura muzicală **ja-poneză** pleacă de la caracterul nativ, dezvoltând în timp o estetică muzicală și acordând o importanță specială rafinamentului timbral. Vechii **greci** atribuie muzica unor personaje mitice idealizate, exemplu fiind cele douăsprezece zeități majore ale mitologiei grecești. Etapa preistorică a artei muzicale grecești recunoaște evoluția muzicii corale, derivată din cântecele legate de munca cotidiană, veselie și jale, dar și dezvoltarea cântecului individual. Perioada istorică clasică dezvoltă propășirea jocurilor și serbărilor publice, în cadrul cărora poezia lirică este interpretată atât solistic cât și coral, marcând astfel un început evident al muzicii culte grecești [4 pp. 34-39]. Serbările și ospetele somptuoase **romane** contribuie la degradarea artistică a muzicii, practicând pe larg un nivel amatoricesc. Profesionalismul impus va fi dezvoltat mai târziu și va reliefa virtuozitatea instrumentiștilor.

*Convertirea lui Constantin cel Mare la creștinism a condus la asocierea principalelor genuri muzicale medievale cu muzica de cult. Răspândirea creștinismului în cadrul diferitor popoare diversifică limbajul muzical, interferându-se cu particularitățile etnice și cu modul de viață al fiecărei națiuni.* Asimilând elemente ale culturilor antice orientale, **Imperiul Bizantin** devine un centru important. Muzica se face remarcată, în special, la Constantinopol, în cadrul ceremoniilor oficiale de la curte și în ritualurile religioase, având ca punct central cântările psalmilor, a textelor evanghelice și apostolice. Muzica **slavă** din Răsărit este prezentă atât la curtea cneazului din Kiev, purtând un caracter solemn și militar, cât și în viața cotidiană a poporului într-o formulă de divertisment. Episcopul Ambrozio de Milano pune baza cântărilor ambroziene, dezvoltate apoi de către Papa Grigore cel Mare, descendent al școlii bizantine, consemnând stilul muzical liturgic, denumit și muzică gregoriană.

Perioada **Ars Antiqua** favorizează dramele liturgice, devenite mai târziu *Mistere* sau *Miracole*, care vor pierde pe parcurs din intensitatea caracterului religios și vor fi dezvoltate de către laici. Stilul muzical **Ars Nova**, atribuit compozitorului Philippe de Vitry, privește perioada de tranziție între suptima muzicii de cult și începuturile Renașterii timpurii [6 pp. 21-23].

Cultura muzicală **românească** medievală a urmat liniile de dezvoltare generală. Perioada de trecere la feudalism extinde aria elementelor culturale anterioare, îmbogățindu-le în conformitate cu mentalitatea timpurilor. La curțile voievodale se cântă balade, textul poetic fiind acompaniat de instrumente tradiționale, iau amploare cântecele epice, se dezvoltă muzica militară. Pătrunderea creștinismului contribuie la nașterea cântărilor religioase. Etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu observă tendințele și diferențele muzicii de cult în diferite zone românești, afirmând că în Țara Românească și în Moldova cântarea liturgică este de origine bizantină, iar în Transilvania prevalează cântul gregorian. Alte puncte culturale se regăsesc la curțile domnești, unde se face remarcată practica muzicală lăutărească. Viața cotidiană favorizează dezvoltarea creației populare: balada, doina, colindul, bocetul, cântecul de haiducie și a altor forme de folclor autohton. Merită consemnată balada epico-lirică *Miorița* [4 pp. 72-74].

**Renașterea** aduce transformări profunde, este perioada de ascensiune a polifoniei vocale, a școlilor de cântare corală și a noilor școli de compozitori. Însuflețită de ideile independenței, libertății și progresului, se evidențiază, în mod special, cultura muzicală flamandă care include elemente ale stilului *Ars Nova* francez și italian, fiind un punct de inspirație pentru arta renascentistă engleză și spaniolă. În cadrul manifestărilor culturale se promovează cu preponderență genurile muzicale laice [4 pp. 66-70]. **Barocul** muzical, caracteristic sfârșitului Renașterii, duce la apariția unor forme muzicale noi, reușind să ofere o primă sinteză vocal-instrumentală cu caracter expresiv. Curent de muzică clasică europeană, barocul reprezintă un punct de trecere de la Renaștere la Clasicism. Compozitori importanți ai acestei perioade își vor pune amprenta pe istoria muzicii universale: Bach, Händel, Vivaldi, Scarlatti, Corelli, Albinoni, Monteverdi, Rameau, Purcell. Multiple concepte au fost elaborate în această perioadă, lăsând moștenire o terminologie muzicală utilizată până astăzi. Muzica barocă oferă ansamblurilor instrumentale o nouă anvergură, dezvoltând de asemenea noi genuri muzicale, precum cantata, concertul, sonata și triumfând cu noua formă de artă sincretică – teatrul liric.

### Evoluția teatrului până la apariția teatrului de operă

Orice perspectivă istorică asupra teatrului universal începe cu Grecia Antică în secolul al V-lea î.Hr. Grecii antici au oferit teatrului un statut, conturându-i trăsături definitorii. Noile trepte de civilizație au preschimbat ritualurile primitive în reprezentații teatrale somptuoase, transferând locul de desfășurare în curtea templului sau a palatului regal.

Misterul **egiptean** despre Isis și Osiris, al cărui acțiune implică tangențe și elemente profund umane, se apropie mai mult de forma spectacolului de teatru: textul dramatic este fragmentat în trei părți, interpretul-actor ia locul interpretului-recitator, corul comentează acțiunea dramatică, iar partiturile conțin indicii de intrare și de ieșire din scenă [7 pp. 7-8].

Principalele serbări dionisiace *Micile Dionisii*, *Lénaia*, *Antesteriile* și *Marile Dionisii*, celebrate de către **greci** în diferite perioade ale anului, generau organizarea celebrelor concursuri dramatice în fața unui public numeros. Dansurile burlești și replicile tăioase, care însoțeau gustarea vinului nou la țară în timpul *Micilor Dionisii*, au dat naștere poeziei dramatice. La oraș vinul nou se gusta în cadrul sărbătorii *Lénaia*, iar cu această ocazie se prezentau tragedii și comedii, se cântau *ditirambi*, poeme lirice dedicate zeului. Operele primilor autori tragici cu renume, Thespis și Phrynicos, s-au pierdut complet. Se știe sigur că Thespis a fost autorul piesei *Alcesta*, iar Phrynicos, elevul său, ar fi autorul unor piese precum *Egiptenii*, *Danaidele* și *Fenicia*, conform lexicografului bizantin Suidas. Caracterul social puternic pronunțat al tragediilor grecești a fost conturat pentru prima dată de Eschil, care trăiește puțin după predecesorul său Phrynicos. Printre victoriile sale literare se numără: *Cei șapte împotriva Tebei*, *Orestia* și *Perșii*, iar capodopera *Prometeu înlanțuit* reprezintă apogeul creației sale [8 pp. 61-69]. Sofocle, rivalul lui Eschil, obține multiple victorii la concursurile teatrale. Printre puținele opere rămase se numără *Oedip rege*, *Electra* și *Antigona*, mitul lui Oedip fiind cea mai complexă realizare a sa. Euripide, cel mai tânăr din celebra triadă a poezilor dramatici eleni, debutează cu *Pleiadele* în 455 î.Hr. Priceput la pictură și la muzică, dramaturgul acordă o importanță semnificativă părților muzicale în cadrul pieselor tragice. Chiar dacă activează în perioade relativ apropiate, Euripide se dezvoltă într-un mediu spiritual și social diferit, în comparație cu mai vârstnicii Eschil și Sofocle. Printre puținele opere cunoscute se remarcă tragediile *Ifigenia în Aulida*, *Alcesta*, *Hipolit*, *Medeea* [8 pp. 103-104]. Reprezentantul de seamă al comediei antice grecești, Aristofan, satirizează personaje reale, creând caractere și situații simbolice. Coriștii și actorii poartă măști fantastice, grotești, iar multe dintre costume reprezintă chipuri de viespi, păsări și broaște. Cavalerii, Viespile, Păsările, *Lysistrata* sunt câteva dintre comediiile sale.

Spre deosebire de teatrul grec, teatrul **latin** nu cunoaște o asemenea amploare, rămânând la un stadiu mult mai modest. De o popularitate mare se bucură teatrul comic, bazat în principal pe tradițiile populare. Întâietate are farsa populară *Atellana*, impregnată cu un umor grosier. Celebrele comedii ale dramaturgului Plaut, printre care *Aulularia*, *Ostașul fanfaron* și *Epidicus*, sunt orientate către publicul simplu, excelând în zugrăvirea psihologiei populare. Terențiu se adresează altui tip de spectator, elaborând un stil cultivat și elegant în comediiile *Eunucul*, *Frații* și *Soacra*, iar Seneca inspiră operele multor scriitori prin tragediile *Medeea*, *Troienele*, *Agamemnon* și *Fedra*, potrivite mai mult lecturii decât montărilor scenice [7 pp. 24-32].

Arta spectacolului din India, China și Japonia trece printr-un proces de laicizare, fiind influențată puternic de condițiile istorice și sociale. Drama **indiană** înzestrează eroul cu o complexitate sufletească aparte și cu un nivel ridicat de sensibilitate. Teatrul **chinez** se dezvoltă sub influența dinastiilor domnitoare, promovând păstrarea tradițiilor vechi și acordând un grad de modernizare. Teatrul japonez susține necesitatea unor oameni special pregătiți, prezența măștii în teatrul *Nō* indică importanța personajului în spectacol [9 pp. 11-19].

Teatrul **medieval** trezește un interes mai mult pentru istorici și sociologi decât pentru cercetătorii culturii acestei epoci, fiind considerat un simplu element distractiv, modest din punct de vedere estetic și chiar literar. Omul medieval este pasionat de fast și somptuozitate, oglindind astfel idealurile

sale. Manifestările de tip teatral se canalizează cu precădere în direcția simplelor petreceri populare, însoțite de farse, jocuri și scamatorii. Autorii timpului nu scriu pentru scenă, excepție făcând poetul-muzician Adam de la Halle.

Teatrul **românesc** nu cunoaște o ascensiune specială în perioada medievală. Ca formă dramatică, cel mai bine constituit este misterul religios Vicleimul, care se răspândește în diferite versiuni împreună cu cântecele de stea. Practica acestei forme de teatru datează din perioada intrării creștinismului în Dacia și se dezvoltă sub sfera de influență a culturii bizantine. După părerea istoricului Nicolae Cartoian, Vicleimul păstrează elemente poloneze, rutene, rusești, maghiare, sârbești, fiind de origine apuseană, dar păstrându-și, totuși, caracterul specific. Repertoriul teatrului popular românesc include și alte manifestări cu caracter religios, precum Jocul cu pomul și Mironosițele. Caracterul profan al teatrului popular se regăsește în practica datinilor și obiceiurilor, între ele evidențiindu-se orațiile de nuntă și Plugșorul [10 pp. 94-95].

Începând cu secolul al XIII-lea și până la începutul secolului al XVII-lea, **Renașterea** a resuscitat valorile clasice mai întâi în Italia, apoi în restul Europei Centrale și a celei de Vest. Atrăși de valorile gânditorilor antici, personalități precum Petrarca, Boccaccio și Valla și-au centrat filosofia pe ființa umană, respingând scolastica medievală. François Rabelais și William Shakespeare subliniază complexitatea naturii umane, pe când teologul Desiderius Erasmus cultivă umanismul creștin. Pictorii și sculptorii renascentiști Leonardo da Vinci, Botticelli, Rafael, Tițian, Michelangelo, inspirați de Grecia și Roma Antică, promovează o nouă estetică.

Teatrul italian readuce în atenție vechile tragedii și comedii grecești, generând apariția unui nou gen dramatic – arta pastorală, reprezentativă în acest sens fiind piesa *Aminta*, scrisă de Torquato Tasso. Comediile poetului Ludovico Ariosto și Mătrăguna lui Niccolo Machiavelli vor reprezenta comedia italiană renascentistă, iar cea din urmă va rămâne capodopera acestui gen. Ca reacție socială împotriva teatrului erudit lipsit de realism ia amploare genul de spectacol improvizat *commedia dell'arte*. Desfășurat în fața unui public exigent, spectacolul **spaniol** are un caracter variat, expresiv, fiind punctat de costumații somptuoase viu colorate, muzică vocală, instrumentală și dans, dar și de o măiestrie actoricească deosebită. Dramaturgia spaniolă este marcată de personalitățile poetilor Miguel de Cervantes și Lope de Vega. Teatrul **englez** se dezvoltă odată cu istoria dramatică a țării sale. La începutul Renașterii actorii ambulante sunt pedepsiți la stâlpul infamiei. Statutul lor se schimbă odată cu apariția antreprenorilor care oferă spre închiriere edificii speciale destinate spectacolelor, împreună cu costumele și recuzita necesară. O formă de colaborare presupune finanțarea completă a trupei de teatru și a dramaturgului, marea parte a venitului rămânând la antreprenor. Cealaltă formă funcționează în baza unei cotitați, așa se întâmplă și în cazul trupei lui William Shakespeare [7 pp. 76-78].

Transformările sociale, economice și politice ale Renașterii au avut un impact major asupra dezvoltării grandioase ale științelor, filosofiei și artelor. Barocul artistic, descendent al Renașterii, acordă muzicii o dimensiune diferită, teatrul renascentist, pe de alta parte, își desăvârșește propria individualitate. Spiritul Renașterii italiene răspândit ulterior în întreaga Europă, predilecția publicului către teatralul care încurajează pasiunile și sentimentele umane reprimite de-a lungul secolelor creează un context propice pentru nașterea unor noi genuri artistice, încununându-și căutările artistice cu ceea ce avea să fie o enigmă pentru mulți cercetători și melomani – teatrul liric, *Drama per musica*, teatrul cântat, opera.

### Concluzii

Prin urmare, efectuarea unei simple incursiuni cronologice în istoria celor două componente de bază ale teatrului liric – muzica și teatrul – oferă o privire de ansamblu asupra preistoriei acestui gen muzical-dramatic.

Pe de o parte, se observă prezența permanentă a muzicii în viața cotidiană a societății, fiind un element indispensabil atât în cadrul ceremonialelor religioase cât și în contexte laice. Muzica acompania-

ză festivitățile solemne, militare, civile și cultice, devine un factor important în viața privată, dezvăluie și susține stările emoționale umane. Pe de altă parte, expresiile dramatice în forme difuze – consecințe ale unor explozii interioare – se dezvoltă și evoluează odată cu civilizația umană. Nici arta teatrală nu poate fi separată de ritualurile religioase și de momentele fundamentale ale vieții, extinzându-se până la simplele munci și activități obișnuite.

În consecință, plecând pe căi separate, muzica și teatrul se intersectează permanent de-a lungul istoriei, relaționând în cadrul manifestărilor artistice cu caracter sincretic și asimilându-și reciproc elemente culturale. Congruența celor două generează constituirea unei noi forme de artă – opera, care își va lăsa amprenta în istoria paradigmelor culturale odată cu detașarea sa ca gen separat în *Florența renașcentistă* a anilor 1600.

### Referințe bibliografice

1. HOFFMAN, A. *Drumul Operei*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1960.
2. ABBATE, C., PARKER, R. *O istorie a operei*. București: Vellant, 2019. ISBN 978-606-980-060-7.
3. *Biblia*. Trad. de D. Cornilescu. București: Editura Societății Biblice Interconfesionale din România, 2010. ISBN 978-606-92205-6-6.
4. STOIANOV, C., MARINESCU, M. *Istoria muzicii universale*. București: Editura Fundației România de Măine, 2009. ISBN 978-973-163-490-6.
5. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii universale*. Vol. 1. București: Editura Muzicală Grafoart, 2018. ISBN 978-606-747-075-8.
6. CONSTANTINESCU, G., BOGA, I. *O călătorie prin istoria muzicii*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2008. ISBN 978-973-30-2387-6.
7. DRIMBA, O. *Istoria teatrului universal*. București: Saeculum, 2005. ISBN 973-9399-75-4.
8. PANDOLFI, V. *Istoria teatrului universal*. Vol. 1. București: Meridiane, 1971.
9. BERLOGEA, I. *Istoria teatrului universal*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1981.
10. ZAMFIRESCU, I. *Istoria universală a Teatrului*. Vol. 2. București: Editura pentru Literatura Universală, 1966.

## CURRICULUM DE BAZĂ – SISTEM DE COMPETENȚE PENTRU ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC

### BASIC CURRICULUM – SYSTEM OF COMPETENCIES FOR ART EDUCATION

DANIELA COTOVIȚCAIA<sup>1</sup>,

doctorandă,

Institutul de Științe ale Educației,

Agenția Națională pentru Curriculum și Evaluare

CZU 37.016:7

*Prezența artelor în educație se întemeiază pe crearea unui capital cultural-artistic cu efecte pozitive asociate, urmărind beneficiile pe care arta le poate avea asupra învățării, predării și evaluării anumitor discipline. Curriculum de bază vine să consolideze semnificativ formarea competențelor unor consumatori culturali și a unei piețe de capital cultural-artistic la nivel național. Modelarea competențelor, la rândul său, se realizează pe tot parcursul vieții printr-o pregătire continuă atât în cadrul unor instituții specializate cât și prin autoperfecționare. Potențialul artelor poate deveni un mijloc efectiv în cultivarea spirituală a personalității elevului, a culturii neamului. A educa inteligența spirituală înseamnă a miza pe valori, a stimula la elevi procesul de descoperire a sensului vieții.*

**Cuvinte-cheie:** educație prin artă, învățământ artistic, învățământ și educație extrașcolară, curriculum, eficiența educației artistice

1 E-mail: dcotovitschi@gmail.com

*The presence of arts in education is based on the creation of cultural-artistic capital, with associated positive effects, pursuing the benefits that art can have on the learning, teaching and evaluation of certain disciplines. The basic curriculum is to significantly strengthen the training of cultural consumers and a cultural and artistic capital market at national level. Competence modeling is carried out throughout its life through continuous training, both within specialized institutions and self-refinement. The potential of arts might become a means of the spiritual cultivation of pupil's personality, of the nation's culture. Educating the spiritual intelligence means putting at stake the values, stimulating the process of discovering the meaning of life in pupils.*

**Keywords:** education through arts, art fields, education and extracurricular/non formal learning activities; curriculum, high-quality artistic education

## Introducere

În Republica Moldova a fost reactualizată și pusă în aplicare reforma documentelor de politici educaționale de dezvoltare a educației și învățământului artistic extrașcolar/non-formal, care se caracterizează prin consistență, activități concrete, indicatori măsurabili de monitorizare. Expresia politicii educaționale naționale în domeniul învățământului artistic extrașcolar/non-formal este reprezentată în *Cadrul de referință al educației și învățământului extrașcolar din Republica Moldova* (2020) [1] și în *Curriculum de bază: sistem de competențe pentru educația și învățământul extrașcolar* (2020) [2].

Documentele menționate concretizează viziunea asupra domeniului extrașcolar, în general, și asupra învățământului prin artă/artistic, în particular. Totodată, având în centrul atenției copilul, ambele documente implementează cadrul de politici educaționale pentru domeniul vizat, acceptat și promovat prin cadrul normativ și de politici în sistemul educațional din Republica Moldova; stabilesc aspectele specifice ale procesului educațional artistic; asigură convergența eforturilor în extinderea, aprofundarea educației și corelarea cu nevoile multiple ale elevilor, având grijă de starea de bine a acestora; garantează accesul și șansele egale la o educație de calitate a fiecărui copil. Astfel, atât *Cadrul de referință al educației și învățământului extrașcolar* cât și *Curriculum de bază: sistem de competențe pentru educația și învățământul extrașcolar* constituie, concomitent, o condiție și o consecință a procesului de elaborare și promovare a politicilor curriculare pe dimensiunea învățământului artistic extrașcolar/non-formal. *Curriculum de bază: sistem de competențe pentru educația extrașcolară (non-formală)* este un document de pionierat pentru Republica Moldova, precum și un document de politici educaționale. Actualitatea elaborării unui astfel de document, care ar stabili clar finalitățile pentru educația extrașcolară (non-formală) artistică, este determinată de mai mulți factori: necesitatea creării unui cadru teleologic al educației extrașcolare; necesitatea corelării sistemului de finalități din învățământul formal cu cel din învățământul non-formal; necesitatea racordării la competențele-cheie pentru educația pe parcursul întregii vieți (Bruxelles, 22 mai 2018); necesitatea asigurării coerenței dintre diferite categorii de competențe etc. [1, 2].

## Originea curriculumului științific

Termenul de curriculum este consemnat pentru prima dată în documentele universităților din Leiden (1582) și Glasgow (1633). În limba latină, termenul desemna fugă, alergare, cursă, întrecere, car de luptă (Cassell, *Latin-English Dictionary*). Lucrarea lui F. Bobbitt – *The curriculum* (1918), potrivit cercetătorilor W. Girroux, W. Pinar (1981), L. Tanner (1980), J. Schubert (1986), H. Kliebard (1979, 1986), reprezintă geneza domeniului curriculumului ca și domeniu de studiu. Totodată, se consideră, însă, că prima formulare a teoriei curriculumului se găsește în lucrarea lui Ralph W. Tyler (1949) – *Basic Principles of Curriculum and Instruction*. Din anii '60, semnificația conceptului de curriculum s-a lărgit foarte mult. Până la jumătatea secolului XX, la anglo-saxoni, curriculumul desemna un program de studii al unui sistem de educație sau al unei instituții, cu precizarea obiectivelor, conținuturilor, a ansamblului materialelor didactice. În lumea francofonă era folosită expresia „program de studii” pentru a desemna aceeași realitate – Ralph W. Tyler, Benjamin S. Bloom, Jerome S. Bruner, Viviane și Gilbert De Landsheere, Louis D'Hainaut, William Pinar etc.

Construcția teoriei curriculumului este asociată cu „reconceptualizarea curriculumului”, exersată în cheie *postmodernistă*, necesară în *context multicultural, pluricultural, intercultural*, deschis spre zece „provincii curriculare”, care multiplică și diversifică resursele proiectării educației și ale instruirii. În acest sens, au fost sintetizate și analizate contribuțiile în domeniul curricular ale mai multor cercetători, precum William F. Pinar, William M. Reynolds, Patrick Slattery, Peter M. Taubman [3].

### **Retrospectiva schimbărilor și etapele reformei curriculare**

Reforma curriculumului în Republica Moldova a început anii 1989-1991, ca parte componentă a unei reflecții mai ample privind nevoia de a reforma sistemul de învățământ din Republica Moldova. Preponderent, reforma educațională a început de „sus” în „jos”, trecând de la un „idealism educațional” la abordări sistematice – „pragmatism educațional”, determinate de necesitatea creării școlii naționale, dezideologizării și depolitizării sistemului de învățământ, democratizării școlii, creării unei noi paradigme educaționale, deschiderii spre colaborare pe plan internațional etc. În perioada anilor 1989-1993, domeniul educațional avea ca prioritate acțiunile de transformări radicale: schimbarea structurii sistemului de învățământ, „dezideologizarea și depolitizarea”. Între anii 1994-1997 se creează baza legislativă și conceptuală a reformei sistemului de învățământ. Se constată o conlucrare productivă și eficientă a sferei decizionale și celei de cercetare-dezvoltare. Perioada anilor 1997-2005 poate fi numită etapa de acumulare a experienței și informației cu privire la calitatea curriculumului național (programelor, manualelor, ghidurilor metodologice etc.). Din 2005 începe căutarea intensă a soluțiilor și a mecanismelor de modernizare și asigurare a calității curriculumului național. Este lansat un nou proiect de rang național – *Educație de calitate în mediul rural*, finanțat de Banca Mondială și Guvernul Republicii Moldova; se inițiază crearea unei noi baze legislative și normative cu privire la sfera educațională. Odată cu aderarea Republicii Moldova la Procesul de la Bologna s-au produs modificări în cadrul curricular al învățământului superior și celui secundar general. Din 2009 până în prezent curriculumului național se dezvoltă din perspectiva competențelor, centrării pe elev și conexiunii cu mediul economic; se atestă promovarea intensă a vectorului european în educație [4, 5].

### **Importanța și necesitatea elaborării**

Importanța și necesitatea elaborării a fost dictată de mai factori: lipsa cadrului normativ-juridic de reglementare, organizare și funcționare optimă a sistemului educațional; discrepanța conceptuală a sistemului educațional extrașcolar/non-formal, în raport cu cerințele moderne și practicile internaționale; lipsa cadrului curricular al învățământului și educației artistice extrașcolare în Republica Moldova; lipsa de formare în inițierea, proiectarea, implementarea programelor/curriculumului în instituțiile de învățământ artistic; dotarea logistică insuficientă; perpetuarea mentalității eronate potrivit căreia elevul trebuie să se dedice studiului educației formale; carențe ale managementului; lipsa unor mecanisme durabile de formare continuă a specialiștilor din domeniul învățământului artistic.

Dezvoltarea Curriculumului Național devine o direcție strategică de asigurare a calității atât în învățământul general cât și în învățământul artistic extrașcolar. În context, s-au creat premise instituționale, conceptuale și metodologice de dezvoltare și modernizare a curriculumului și sistemului de competențe pentru învățământul artistic extrașcolar, pentru școlile de artă/muzică, fapt ce va asigura beneficiarilor sistemului educațional-artistic oportunități în vederea surprinderii complexității noțiunilor și sensurilor principale ale conceptelor de bază în teoria și metodologia curriculumului, explicării și corelării corecte a teoriilor, principiilor etc., specifice teoriei și metodologiei curriculumului, realizării conexiunilor complexe, teoriilor practicilor sociale, culturale, educaționale, artistice și psihopedagogică etc.

Conceptul de curriculum, ca proiect educațional, include relații între obiective, conținuturi, timp, strategii, evaluare; ca proces, se referă la toate activitățile prin intermediul cărora se transmit conținuturile; ca produs – la toate documentele curriculare (ce alcătuiesc planul-cadru de învățământ, progra-

me analitice, proiecte, manuale, ghiduri metodologice, ghiduri de evaluare etc.). Totodată, curriculum nu reprezintă doar conținutul învățământului, acesta din urmă trebuie valorificat în mod acționat [6].

### **Demersuri conceptuale inovative**

Curriculumul de bază pentru școlile de artă/muzică vine să asigure valorificarea contribuției anterioare, a bunelor practici în proiectarea curriculumului, prin ajustarea documentului de politici la strategiile naționale de referință pentru dezvoltarea educației și învățământului artistic. Definirea unui cadru conceptual nou și abordarea sistemică a conținutului vizat asigură, la rândul său, un cadru procedural care face ca schimbările curriculare să fie întemeiate, relevante și cu valoare constructivă.

Componentele curriculumului vor fortifica interacționarea și evoluarea concomitentă cu alte componente ale sistemului de educație (*formarea cadrelor didactice, evaluarea rezultatelor elevilor, managementul școlar, finanțarea, elaborarea altor resurse de învățare* etc.). Se va urmări centrarea pe formarea competențelor-cheie necesare unei dezvoltări durabile, promovării mediului educațional artistic/cultural. Esențial este faptul că sistemul de competențe se încadrează, ca parte componentă, în sistemul de competențe pentru învățământul general în vigoare, asigurând evidențierea rolului componentei atitudinal-valorice. Totodată, s-a urmărit evidențierea unei perspective holistice ca premisă a învățării permanente, abordare care are implicații asupra competențelor ce urmează a fi formate prin curriculum și asupra rezultatelor învățării, asupra pedagogiei și mediului de învățare. Un aspect deosebit de important este și centrarea competențelor ca element principal de legătură între documentele reglatoare ale Curriculumului Național și experiențele metodologice din zona didacticii.

Așadar, instituțiile de învățământ artistic extrașcolar/școala de arte/muzică, prin organizarea specifică a procesului educațional, reprezintă factorul principal care răspunde în modul cel mai direct necesității istorice și obiective de a educa oameni multilateral dezvoltați, dotați cu înalte însușiri emoționale și spirituale, înzestrați cu cunoștințe temeinice în cele mai noi cuceriri ale artei și culturii. În această ordine de idei, se reliefează scopul primordial al instituțiilor de învățământ artistic (școlile de arte/muzică) – dezvoltarea culturii muzical-artistice, ca parte componentă a culturii spirituale care include în sine și dezvoltarea armonioasă a personalității copilului, activizarea potențelor creative, pregătirea elevului pentru activitatea muzical-artistică. Potențialul artelor poate deveni un mijloc sigur în cultivarea spirituală a personalității elevului, a culturii neamului. A educa inteligența spirituală înseamnă a miza pe valori, a stimula la elevi procesul de descoperire a sensului vieții.

Implementarea cadrului normativ și de politici în sistemul educațional artistic din Republica Moldova stabilește aspectele specifice ale procesului educațional instituit prin artă; asigură convergența eforturilor în extinderea, aprofundarea educației și corelarea cu nevoile multiple ale elevilor din școlile de artă/muzică, având grijă de starea de bine a acestora; garantează accesul și șansele egale la o educație de calitate a beneficiarilor sistemului de învățământ artistic [1, 2].

### **Așteptări și perspective**

Cadrelor didactice/manageriale își vor forma o viziune de ansamblu privind curriculumul, cu semnificația de traseu integral de formare (viziune ce integrează rolul și importanța componentei de specialitate și componentei opționale); vor determina conceptual structura de bază a curriculumului, abordat, în sens general, ca traseu/parcurs de formare a competențelor specifice de profil; vor implementa curriculumul materializat într-un produs curricular, cel care stabilește parcursul formării competențelor specifice (conceptualizarea și proiectarea propriu-zisă a componentei de profil).

Schimbarea are menirea să faciliteze inclusiv trecerea de la educația pentru valori la crearea de valori pentru cei din jur, asigurând procesului educațional posibilitatea formării de competențe generale și specifice la disciplinele de profil, fortificând crearea și inovarea, dezvoltarea gândirii critice, relevanța continuării studiilor și asigurarea, în cele din urmă, a profesionalizării timpurii [6].



### Concluzii

Elementul esențial al noțiunii de competență este îndeplinirea eficientă a unei sarcini care are un sens și vizează un scop, un rezultat așteptat, o finalitate. O competență conduce în mod necesar la o acțiune, produce o acțiune care vizează un scop, o intenție, nu doar un comportament. Deci, la etapa actuală, într-o eră a transformărilor și schimbărilor radicale care au loc în societate, este mai mult ca oricând binevenită afirmația: „Competența înseamnă recunoașterea că știi să acționezi” [3], care ne face să fim întru totul de acord și cu opinia lui Jonaert P.: „Situția este sursa și criteriul competenței” [7].

În cele din urmă, curriculumul axat pe competențe pentru școlile de artă/muzică va forma o viziune integrată asupra procesului educațional de profil, asigurând eficiența și calitatea implementării lui. Iar criteriul de evaluare a eficienței și calității curriculumului și a sistemului de competențe formate va fi reprezentat de cota de performanță a echilibrului individual obținut între toate dimensiunile de formare a personalității elevului (*cognitivă, afectiv-atitudinală și psihomotorică*) și a educației lui (*intellectuală, estetică, cultural-artistică, morală, socială* etc.).

### Referințe bibliografice

1. *Cadrul de referință al educației și învățământului extrașcolar din Republica Moldova*: [aprobat la ședința Consiliului Național pentru Curriculum din cadrul Ministerului Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova]: ordinul nr. 1336 din 01.12.2020 [online]. Chișinău, 2020 [accesat 5 febr. 2021]. Disponibil: [https://mecc.gov.md/sites/default/files/cadrul\\_de\\_referinta\\_al\\_educatiei\\_si\\_invatamantului\\_extrascolar.pdf](https://mecc.gov.md/sites/default/files/cadrul_de_referinta_al_educatiei_si_invatamantului_extrascolar.pdf).
2. *Curriculum de bază: competențe pentru educația și învățământul extrașcolar*: [aprobat la ședința Consiliului Național pentru Curriculum din cadrul Ministerului Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova]: ordinul nr. 1336 din 01.12.2020 [online]. Chișinău, 2020 [accesat 6 mar. 2021]. Disponibil: [https://mecc.gov.md/sites/default/files/curriculum\\_de\\_baza\\_competente\\_eie\\_01.12.2020.pdf](https://mecc.gov.md/sites/default/files/curriculum_de_baza_competente_eie_01.12.2020.pdf).
3. NEGREȚ-DOBRIDOR, I. *Teoria generală a curriculumului educațional*. Iași: Polirom, 2008. ISBN 978-973-46-0870-6.
4. GUȚU, V. *Schimbări de paradigmă în teoria și practica educațională*. Vol. 1. Chișinău: CEP USM, 2009. ISBN 978-9975-70-794-7.
5. CRIȘAN, A., GUȚU, V. *Proiectarea curriculumului de bază*. Cimișlia, 1997.
6. *Cadrul de referință al Curriculumului Național*. Chișinău: Lyceum, 2017. ISBN 978-9975-3157.
7. CREȚU, C. *Psihopedagogia succesului*. Iași: Polirom 1997. ISBN 973-683-010-1.

**Revista este indexată în bazele de date  
naționale: Instrumentul Bibliometric Național (IBN)  
internaționale: Directory of Open Access Journals (DOAJ),  
Central and Eastern European Onliny Library (CEEOL),  
ICI World of Journals (Index Copernicus IC).**

Cerințele față de autori și procedura de recenzare *peer review* pot fi consultate pe site-ul revistei:

<https://revista.amtap.md/>

Linkuri: <http://revista.amtap.md/348-2/>

<https://revista.amtap.md/wp-content/uploads/2019/10/Cerinte-autori.pdf>

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009

E-mail: [revista.amtap@gmail.com](mailto:revista.amtap@gmail.com)

Web: <https://revista.amtap.md/>