

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

DEMOCRAȚIA ȘI EDUCAȚIA PRIN CULTURĂ –
REPERE ALE INTEGRĂRII EUROPENE

Conferința științifico-practică a studenților și masteranzilor
AMTAP



Chișinău

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

**DEMOCRAȚIA ȘI EDUCAȚIA PRIN CULTURĂ –
REPERE ALE INTEGRĂRII EUROPENE**

**Conferința științifico-practică a studenților și masteranzilor
AMTAP**

Chișinău, 2023

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

Redactor coordonator: Rodica AVASILOAIE, directoarea Bibliotecii AMTAP

Redactori literari: Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

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

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CUPRINS

CRISTINA BUGA, TATIANA COMENDANT

TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN ARTA PREDĂRII XILOGRAVURII

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE ART OF XYLOGRAPH TEACHING6

DANIELA TROCINEL, ECATERINA GÎRBU

UNELE ASPECTE ALE CREAȚIEI COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚA

SOME ASPECTS OF THE COMPOSER OLEG NEGRUTA'S CREATION..... 11

VIOLETA ALBU, TATIANA COMENDANT

**INFLUENȚA MASS-MEDIA ASUPRA MODULUI DE PERCEPȚIE LA TINERI A
MESAJULUI MEDIATIC**

THE INFLUENCE OF MASS-MEDIA ON THE YOUTH'S PERCEPTION OF THE MEDIA
MESSAGE 16

IULIA CORENEVA, GALINA COCEAROVA

АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВ: МИР МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНТЕРЕСОВ И ТВОРЧЕСТВО

ALEXANDR TIMOFEEV: UNIVERSUL PREOCUPĂRILOR MUZICALE ȘI CREAȚIA

ALEXANDER TIMOFEEV: THE WORLD OF MUSICAL INTERESTS AND CREATION.....20

VICTORIA MATUȘEVSCI, TATIANA COMENDANT

ARMONIA CROMATICĂ ÎN VESTIMENTAȚIE

CHROMATIC HARMONY IN CLOTHING.....25

МАРИЯ ЕЛЕНА ЗАМКОВАЯ, ГАЛИНА ЗАМКОВАЯ

ФИЛОСОФИЯ СЧАСТЬЯ

FILOZOFIA FERICIRII

PHILOSOPHY OF HAPPINESS.....33

CORINA ȚACA, ANGELA ROJNOVEANU

**PARTICULARITĂȚILE TEMATISMULUI ÎN SUITA PENTRU PATRU SAXOFOANE
SERBĂRILE MOLDOVEI DE SNEJANA PÎSLARI**

PARTICULARITIES OF THEMATISM IN THE SUITE FOR FOUR SAXOPHONES

"MOLDOVA'S FEASTS" BY SNEJANA PYSLARI39

МАРИЯ ЕЛЕНА ЗАМКОВАЯ, МИХАИЛ АЛЛАХВЕРДОВ

**СРАВНЕНИЕ ПСИХИЧЕСКИХ ИНТЕРФЕРЕНЦИЙ НА ПРИМЕРЕ
РЕТРОАКТИВНОЙ И ПЕРЦЕПТИВНОЙ**

COMPARAREA INTERFERENȚELOR PSIHICE PE BAZA EXEMPLULUI DE
RETROACTITATE ȘI PERCEPȚIE

COMPARISON OF THE MENTAL INTERFERENCES ON THE EXAMPLE OF RETROACTIVITY AND PERCEPTION	43
DIANA COLOMIET, TEODORA HUBENCO	
IMAGINEA ȘI UNIVERSUL EI MULTIDIMENSIONAL THE IMAGE AND ITS MULTIDIMENSIONAL UNIVERSE	48
ДИАНА СЕМЕНЮК, ЕКАТЕРИНА ЮДИНА	
ВЛИЯНИЕ ИНТЕРНЕТА НА ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА INFLUENȚA INTERNETULUI ASUPRA PERCEPȚIEI ESTETICE A ARTELOR PLASTICE CLASICE THE INFLUENCE OF THE INTERNET ON THE AESTHETIC PERCEPTION OF CLASSICAL FINE ARTS	52
TATIANA BRUMA, LUMINIȚA GORCINSCHI	
STILIZAREA SURSEI DE INSPIRAȚIE ÎN VESTIMENTAȚIE STYLIZING THE SOURCE OF INSPIRATION IN CLOTHING	58
VIORICA LUPU, TATIANA COMENDANT	
PORTUL POPULAR CA MANIFESTARE A SPIRITULUI CREATOR THE FOLK COSTUME AS A MANIFESTATION OF THE CREATIVE SPIRIT	65
ЮЛИЯ ДОБРОГИВСКА, НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО	
ФРАНЦУЗСКАЯ КЛАВЕСИННАЯ МУЗЫКА В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ FRENCH HARPSICHORD MUSIC IN THE EDUCATIONAL PROCESS	73
ИРИНА СЛОБОДЯНЮК, НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО	
УЛЫБКА СКВОЗЬ ВЕКА (КАПРИЧЧИО И.С. БАХА) THE SMILE THROUGH THE AGES (CAPRICCIO BY J.S. BACH)	77
ADELINA URSU, LUCIA GALAC	
JOCURILE CA FORMĂ ȘI METODĂ DE ORGANIZARE A ACTIVITĂȚII CULTURAL- EDUCATIVĂ CU COPII ȘI ADOLESCENȚII GAMES AS A FORM AND METHOD OF ORGANIZING THE CULTURAL-EDUCATIONAL ACTIVITY WITH CHILDREN AND ADOLESCENTS	84
ALEXANDRA GHIMP, ЕКАТЕРИНА ІUDІНА	
НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ И ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ METODE DE ÎNVĂȚARE NATURALISTICĂ ȘI GEOMETRICĂ NATURALISTIC AND GEOMETRIC TEACNING METHODS	89

CORINA ȚACA, VICTORIA MELNIC

***CARTE FĂRĂ SFÂRȘIT* DE DAN VOICULESCU – FENOMEN INOVATOR ÎN
LITERATURA DIDACTICĂ ROMÂNEASCĂ A SEC. XX-XXI**

CARTE FĂRĂ SFÂRȘIT (ENDLESS BOOK) BY DAN VOICULESCU – AN INNOVATIVE
PHENOMENON IN THE ROMANIAN DIDACTIC LITERATURE OF THE 20TH – 21ST
CENTUR.....94

IULIA CUȘNIR, TATIANA COMENDANT

**CONCERTELE DE MUZICĂ CLASICĂ: MIJLOC DE EDUCARE ȘI SPIRITUALIZARE A
TINERETULUI CONTEMPORAN**

CLASSICAL MUSIC CONCERTS: MEANS OF EDUCATION AND SPIRITUALIZATION OF
CONTEMPORARY YOUTH.....99

ALEXANDRA SAFRONOVA, ANASTASIA OCERETNÎ

**IMPACTUL COLECTIV: MECANISM DE MOBILIZARE ȘI COORDONARE A
ACTORILOR-CHEIE ÎN DOMENIUL PROTECȚIEI COPILULUI DIN REPUBLICA
MOLDOVA**

COLLECTIVE IMPACT: MOBILIZATION AND COORDINATION MECHANISM OF KEY
ACTORS IN THE FIELD OF CHILD PROTECTION IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA..... 108

LILIA SACOVSCI, LUDMILA LAZAREV

**FOLCLORUL MOLDOVENESC ÎN SPAȚIUL TRANSNISTREAN: VALORIFICARE ȘI
PROMOVARE**

MOLDOVAN FOLKLORE IN THE TRANSNISTRIAN SPACE: RECOVERY AND
PROMOTION 114

TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN ARTA PREDĂRII XILOGRAVURII

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE ART OF XYLOGRAPH TEACHING

CRISTINA BUGA,

studentă, anul III, specialitatea *Grafică*,
Facultatea *Arte Plastice, Decorative și Design*

Conducător științific:

TATIANA COMENDANT¹,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,
Departamentul *Științe Socio-Umanistice și Limbi Moderne*,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-2596-4714>

CZU 762.1

37.016:76

Referindu-ne la subiectul nostru de cercetare, remarcăm spusele ilustrului grafician Florin Stoiciu, care menționează: „Xilogravura este un copil care așteaptă să fie modelat. Orice greșală în modelare este irepetabilă. Un gest greșit poate distruge la final o personalitate sau în cazul de față o virtuală operă de artă”[1 p. 11].

Acest gând al vestitului grafician Florin Stoiciu, se referă la grafică. Grafică, ca ramură a artelor plastice, se divizează în două subramuri: grafică de șevalet și grafică aplicată. Grafica aplicată ține de: poligrafie, grafică de carte, design grafic și grafică industrială. Compartimentul care ne interesează, este grafică de șevalet, care la rândul său se dispersează în: gravură (stampă) și desen. Gravura constă în: săparea, zgârierea, sau corodarea desenului pe o placă, pentru imprimarea și multiplicarea ulterioară a imaginii. Placa, care se mai numește matrice sau clișeu, prezintă negativul gravurii, pe care se aplică apoi vopsea pentru tipărirea imaginii. Ea se confecționează din diverse materiale, precum: lemn, metal, linoleum, plastic, carton ș. a. În dependență de material pe care îl folosim pentru efectuarea plăcii, obținem rezultate diferite. Denumirea tehnicilor de gravură, deseori derivă de la materialul ales. Etimologia cuvântului xilogravură derivă de la cuvântul grecesc xylon, ce înseamnă- lemn.

Arta xilogravurii a cunoscut o etapă de dezvoltare proprie pe parcursul istoriei. Xilogravura este considerată cea mai veche tehnică a gravurii. Tehnica gravurii pe lemn a apărut în China în anul 868. Tehnologia era următoarea: hârtia umedă era aplicată pe un relief deja gravat pe o placă de lemn, după

¹ E-mail: tatianacomend@gmail.com

care, cu ajutorul unui instrument special, hârtia era bătută în adâncimea reliefului, iar apoi foaia era vopsită cu o pensulă mare. În rezultat se obținea o imprimare a reliefului format din siluete întunecate sau color, care erau întretăiate de linii albe.

În epoca Renașterii, tehnica xilogravurii era foarte răspândită, din motivul multiplicării ușoare, precum și datorită prețului mic al materialelor. Datorită acestui fapt, operele efectuate în tehnica gravurii pe lemn, pătrund în mase, iar arta xilogravurii, capătă titlul de cea mai democrată artă a epocii.

În a doua jumătate a sec. XVIII-lea, apare o metodă nouă în arta xilogravurii - gravura în capul fibrelor. Această inovație permitea executarea unor linii mai fine și plastice, datorită structurii lemnului inelat.

Începând cu sec XX, arta plastică s-a modificat sub influența industrializării. Tehnologiile digitale și mașinile noi de prelucrare a lemnului, permit artistului plastic de a se concentra doar asupra părții artistice a proiectului, lucrul tehnic fiind realizat de mașină. Dar până în prezent, mașinile încă nu au depășit abilitățile umane, în felul acesta, gravurile executate manual, au o valoare artistică mai mare.

În Europa, arta xilogravurii s-a dezvoltat și a fost studiată treptat, pe parcursul secolelor, evoluând și sub influența tehnologiilor moderne, căpătând aspect caracteristic artei contemporane.

Nu putem afirma același lucru despre gravura națională. În istoria artei plastice naționale, xilogravura este mai puțin studiată, cunoscută și practică. Acest fapt ne-a motivat în cercetarea acestui subiect.

Un remarcabil grafician și profesor de origine română, Mircia Dumitrescu, care a practicat tehnica xilogravurii, afirmă că: „Din păcate, sunt foarte puțini studenți care îmi calcă pe urme... Societatea nu înțelege gravura, dar aceasta nu înseamnă că oamenii sunt vinovați, ci noi, pentru că abandonăm arta aceasta”[2 p. 2].

Florin Stoiciu, în lucrarea sa „Gestul în xilogravură”, argumentează problema dată astfel: „Foarte mulți ani am refuzat să mă apropiu de tehnica aceasta, care îmi părea seacă și fără sentiment. Abia acum, după aproape 40 de ani, am realizat de ce. O mare greșeală a profesorilor și pedagogilor din artele vizuale a fost și este să înceapă învățarea tehnicilor și tehnologiilor de imprimare din punct de vedere al apariției istorice cronologice. Un nonsens! Așa cum un copil nu va merge pe bărnă, tot așa un artist tânăr nu va putea să sintetizeze o formă fără să știe cum arată și cum poate fi reprezentată acea formă. De multe ori această comoditate a profesorului de a preda repede un demers vizual este în defavoarea construcției mentale a unui viitor artist”[1 p. 10].

Această problemă există și în Republica Moldova, precum și pe întreg spațiul post-sovietic, tehnicile de gravură se predau în ordine cronologică, adică, după apariția lor pe parcursul istoriei. Pe marginea acestei probleme apar multe idei contradictorii, ceea ce ne-a motivat spre o dezbatere publică.

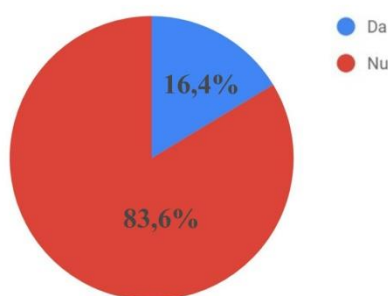
Pentru cercetarea temei *Tradiții și inovații în arta predării xilogravurii*, a fost efectuat un sondaj, cu intervievarea a 105 persoane repartizate în 3 grupe:

- 1). 55 respondenți din diferite domenii;
- 2). 25 studenți de la specialitatea grafică;
- 3). 25 experți din domeniul artelor plastice.

Scopul intervievării respondenților era de a studia și analiza interesul populației țării față de arta xilogravurii, precum și viziunea specialiștilor din domeniu, asupra acestui subiect.

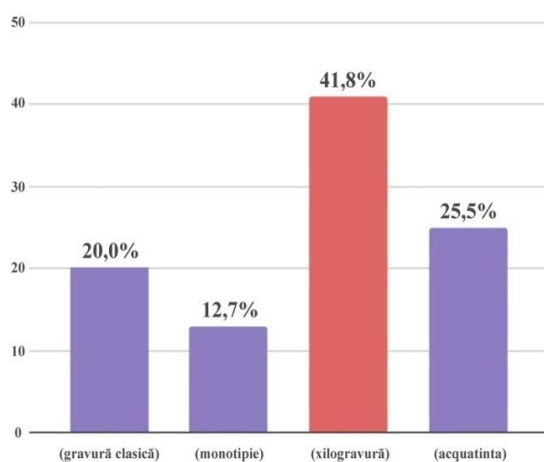
Astfel, din respondenții de diferite vârste, gen și domenii de activitate, la întrebarea „Cunoașteți ce este **grafica**”?, 53,3%, au răspuns pozitiv. Pe când la întrebarea „Cunoașteți ce este **gravura**”?, majoritatea din ei, 69,1% au avut un răspuns negativ. 83,6% din respondenți nu cunosc ce este xilogravura (*Diagrama 1*).

Diagrama 1. Cunoașteți ce este "xilogravura"?



Persoanelor din grupa întâi, li s-a oferit patru imagini ce reprezentau lucrări efectuate în diferite tehnici grafice. Ca rezultat 41,8% din respondenți au preferat lucrarea efectuată în tehnica xilogravurii (*Diagrama 2*).

Diagrama 2. Care din lucrările prezentate, este mai atractivă pentru Dvs?



La fel, 61,8% de respondenți consideră mai atractive lucrările contemporane, executate în tehnica xilogravurii cu aplicarea tehnologiilor noi (*Diagrama 3*).

Rezultatele obținute în urma interviuării studenților graficieni ne demonstrează că viitorul specialist, întâmpină multe greutăți în procesul gravării lemnului. Doar 5% din respondenți din grupa a doua, au răspuns că nu au întâmpinat greutăți în procesul executării xilogravurii. (*Diagrama 4*). Din acest motiv sunt foarte puțini studenți care preferă tehnica xilogravurii, numai 18,8% din intervievați. (*Diagrama 5*).

Diagrama 3. Care din cele două lucrări este mai atractivă pentru Dvs??

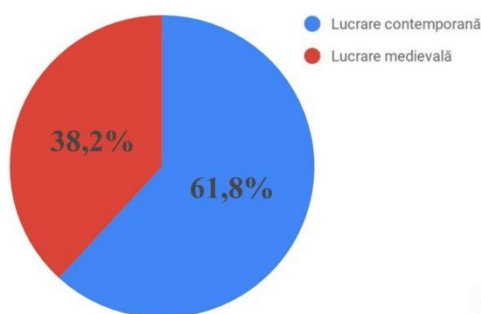


Diagrama 4. Ce dificultăți ați întâlnit în procesul executării xilogravurii?

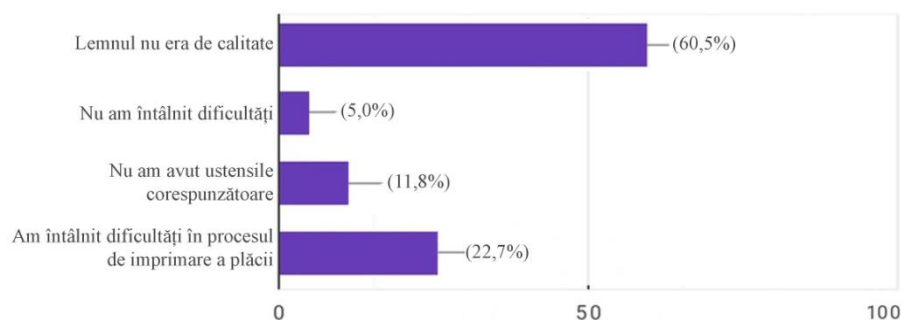
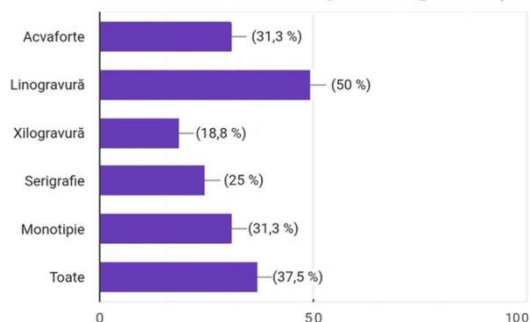


Diagrama 5.

Care din tehnicile gravurii preferați?



Au încercat să graveze lemnul în capul fibrelor numai 19% din graficieni studenți, iar 87,5 % ar dori să aibă astfel de experiență. Toți intervievații au menționat că n-au practicat tiparul adânc, iar 31,3% nici nu au știut despre astfel de metodă de imprimare a lemnului.

Majoritatea artiștilor plastici,74%, care nu sunt de specialitate graficieni, au răspuns că nu au practicat tehnica gravurii pe lemn, dar toți ar dori să dețină astfel de experiență.

Grupul trei de intervievați - experții, sunt de părerea că în prezent sunt foarte puțini artiști în țară care practică tehnica xilogravurii.

Contrar opiniei graficienilor români, 85% de experți din domeniu, au considerat că este oportun de a începe studiul tehnicilor de gravură cu xilografia, argumentând aceasta prin faptul că tehnică dată nu este nocivă și nu necesită interacțiunea cu acizi. Dar, toți 100% încuviințează revenirea la tehnica xilogravurii în anul III de studii, din motivul că xilogravură este o tehnică complexă, care necesită o pregătire practică a mâinii, achiziționarea cu instrumente profesionale, precum și cunoștințe vaste ce țin de prelucrarea corectă a materialului(lemnului). Experții susțin că în prima jumătate a anului întâi, studenții nu dispun de toate acestea. În cazul în care lucrul practic se efectuează cu instrumente nepotrivite, pe material prost pregătit și fără experiență anterioară, rezultatul final dezamăgește artistul în formare, care deseori se dezică de această tehnică pentru totdeauna.

În urma cercetării realizate, am ajuns la următoarele **concluzii**:

1. Au manifestat interes față de tehnica xilogravurii, toți intervievați în acest studiu;
2. Mai mult de 60% din respondenți preferă lucrări de xilogravură efectuate prin implicarea tehnologiilor contemporane;
3. Intervievații din prima și a doua grupe de respondenți, nu dețin cunoștințe vaste în domeniul cercetat, precum și experții din alt domeniu de specialitate;
4. Datele cercetării efectuate relevă faptul că studiului tehnicii de xilogravură, i se acordă puțin timp – nici un semestru din anul I, ceea ce duce la pierderea interesului viitorului grafician de a practica tehnica dată;
5. Lacunele din procesul didactic contemporan, provoacă dispariția treptată a artiștilor naționali contemporani care practică xilogravura;

Ne-am propus câteva **sugestii-propuneri** pe marginea studiului efectuat:

1. Pentru promovarea tehnicii de xilogravură, artiști graficieni trebuie să participe activ în diferite manifestări culturale precum: bienale, concursuri, expoziții, pentru prezentarea lucrărilor efectuate în tehnica dată publicului, atât în aria țării noastre, cât și pe plan internațional;
2. Interesul artiștilor plastici și popularitatea gravurii pe lemn, pot fi trezite doar prin exersare și căpătarea experienței în domeniu, precum și utilizarea tehnologiilor contemporane pentru executarea operelor de artă în tehnica xilogravurii;

3. Deoarece peste 70% de experți din alte domenii de specialitate, nu dețin cunoștințe vaste pe marginea subiectului cercetat, propunem ca în anul I de studii, studenții să obțină cunoștințe generale în toate domeniile artelor plastice (pictură, sculptură, ceramică, grafică, tapiserie, etc.);
4. Pe baza cercetării efectuate, am depistat lacune în procesul didactic contemporan, care provoacă înstrăinarea artiștilor de specialitatea grafică, care practică gravura în lemn. Pe marginea acestei probleme, propunem revenirea la studiul tehnicii xilogravurii în anul III, și anume: studiul gravării lemnului în capul fibrei, și tiparul adânc al acestuia, deoarece acest mod de imprimare nu se practică în instituțiile noastre de învățământ. Așadar, studentul deja va avea cunoștințe și practică în gravarea lemnului atât de-a lungul fibrelor, și tiparul înalt al acestuia, cât și în gravarea în capul fibrei, și tiparului adânc. Aceasta va permite viitorului artist de a experimenta prin combinarea tehnicilor de imprimare. Toate aceste practici vor pregăti graficianul care și-a ales tehnica de xilogravura ca metodă de exprimare și comunicare cu spectatorul, pentru realizarea unor opere de artă de valoare.

Referințe bibliografice

1. STOICIU, F. *Gestul în xilogravură*. București: Printed in Romania, 2018. ISBN 978-973-0-27056-3.
2. COSTESCU, G. Extraordinara poveste a lui Mircea Dumitrescu, artistul care a gravat în lemn poezia lui Nichita Stănescu. In: *Evz.ro*: [site]. 16 febr. 2017 [accesat 6 apr. 2019]. Disponibil: <https://evz.ro/extraordinara-poveste-a-lui-mircea-dumitrescu.html>.

UNELE ASPECTE ALE CREAȚIEI COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚA

SOME ASPECTS OF THE COMPOSER OLEG NEGRUTA'S CREATION

DANIELA TROCINEL,

masterandă, anul II, specialitatea *Muzicologie*,
facultatea *Artă Muzicală*

Conducător științific:

ECATERINA GÎRBU²,

doctor în studiul artelor, lector universitar,
Departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-4207-3892>

CZU 78.071.1(478)

² E-mail: katerinagbu@gmail.com

Oleg Negruța este unul din reprezentanții generației de compozitori din secolul XX, care manifestă interes deosebit pentru muzica ritmată. Astfel creațiile sale reușesc să prindă o altă culoare, prezintă alte povești de viață, istorioare, sentimente și trăiri emoționale, ceea ce-l face să se afirme ca un creator de sinestătător, care abordează propriile stiluri și tehnici compoziționale, deosebindu-l de alți compozitori.

O altă particularitate a muzicii sale este faptul că, aceasta este o muzică predestinată pentru toate categoriile de ascultători: de la mic la mare. Nu are limite nici în ceea ce privește preferințele paletii timbrale, instrumentale pe care o folosește. Astfel creația sa cuprinde următoarea gamă largă de instrumente: clarinet, oboi, corn, trombon, flaut, saxofon, fagot, acordeon, vioară, violă, violoncel și pentru diferite ansambluri: de la trio-uri până la orchestră de cameră. Portofoliul creațiilor pe care compozitorul îl oferă interpreților și publicului conține în sine diferite genuri. Pe lângă genurile concertistice, vocale, muzica pentru copii, autorul acordă o deosebită importanță și lucrărilor de cameră.

Oleg Negruța este unul din autorii care se încadrează în pleiada compozitorilor nonconformiști, care și-a dedicat numeroase creații muzicii instrumentale de cameră, pentru diferite componente instrumentale, și înscrie o pagină importantă în acest domeniu. Cercetând muzica instrumentală de cameră al lui Oleg Negruța putem evidenția două tendințe componistice:

1. Creații în care nu se evidențiază clar nici trăsături specifice folclorului, nici jazzului și muzica pentru copii;
2. Creații dedicate în totalitate stilului de *jazz* cu îmbinări folclorice. Maestrul permanent se adresează în lucrările sale la aceste două sfere muzicale.

Ca urmare, putem remarca faptul că autorul se adresează miniaturilor în care nu se evidențiază nici trăsături specifice folclorului, nici jazzului, dar reprezintă o apartenență a cadrului muzicii academice. Printre creațiile domeniului vizat se enumeră: *3 piese pentru cvartet de coarde* (1980), *Impromptu pentru violoncel și pian* (1980), *3 piese pentru violoncel și pian* (1981), *Duet pentru 2 violine* (1983), *Piese pentru cvartet de coarde* (1987), *Scherzo pentru violoncel și pian* (1990), *3 parafraze pentru vioară și pian* (1996).

Un alt compartiment al muzicii de cameră în creația compozitorului este muzica pentru copii *Album pentru copii, vioară și pian* (1993). După cum spunea D. Șostakovici: „Am profunda convingere că dragostea pentru muzică și gustul pentru muzica de calitate trebuie să fie implantat copiilor de la cea mai fragedă vârstă, de pe băncile școlii... Concertele pentru copii necesită o străduință aparte. Cei mai

talentați artiști și cele mai bune colective de interpreți să fie invitați să participe în aceste concerte. Cei mai buni compozitori trebuie să creeze muzică pentru copii” [1 p. 3].

Astfel, muzica dedicată copiilor a fost o ramură importantă pentru toate timpurile. Compozitorii din toată lumea au acordat o mare atenție genului de muzică nominalizat, conștientizând rolul acesteia în formarea lumii spirituale și morale, precum și a întregii conștiințe umane. La acest capitol se aprofundează și compozitorul Oleg Negruța. Creația sa componistică pentru copii reprezintă o ramură importantă pentru dezvoltarea noii generații, iar motto-ul ei este „un copil sănătos fizic și spiritual trebuie să crească pe fonul lucrurilor bune și utile”, iar muzica maestrului, cu siguranță, valorifică aceste condiții.

Analizând cel de-al doilea criteriu, putem constata că muzica instrumentală de cameră a compozitorului și activitatea sa muzical-culturală într-o mare măsură este determinată de conexiunile ei cu izvoarele folclorului național ce crează o frumoasă și armonioasă îmbinare cu elementele jazz-ului.

Așadar, importanța muzicii de cameră este vădită, constituind un factor primordial și inevitabil, oferindu-i posibilitatea compozitorului să pună accent pe anumite amănunte, care vor contribui la formarea particularităților stilistice ale creației compozitorului, asupra dezvoltării și perfecționării mijloacelor de expresie, a limbajului muzical, convertind totul într-un laborator de creație cu formule specifice și experimente de valoare ce îmbogățesc arealul componistic național. Urmărind scopuri nobile în legătură cu completarea repertoriului didactic și cel de concert, în alianță cu alți compozitori, practică prelucrarea materialului folcloric în domeniul muzicii de cameră.

Se remarcă faptul că „muzica profesională moldovenească face parte din culturile în care, datorită caracterului pitoresc decorativ al muzicii populare, se dezvoltă mai organic așa-numitul curent folcloric, care evoluează prin anii 60 în curentul neofolcloric. Deci muzica moldovenească din ultimele decenii se dezvoltă în fâgașul uneia din direcțiile tendinței neoromantice, ce se stabilise odinioară în fosta U.R.S.S.” [2 p. 67].

Neofolclorismul în creația lui Oleg Negruța este reprezentat prin improvizațiile în stil popular. Acest fapt se oglindește în diverse lucrări, cum ar fi: originalele *Melodii moldovenești pentru vioară*, scrise în anul 1977. O altă creație de proporții scrisă în același stil popular este *Trio pentru vioară, violoncel și pian*, unde la fel partea a II-a, fiind o Română, demonstrează apelul către folclor prin cântecul de jale. După cum menționam mai sus, un alt stil la care apelează compozitorul în creația sa este jazz-ul, apărut la hotarul secolelor XIX-XX, în rezultatul sintezei culturii muzicale europene și celei africane. Fiind invadat de diferite elemente străine ale altor culturi, jazz-ul, totuși, își păstrează originalitatea.

Debutul muzicii jazz pe teritoriul Republicii Moldova, începe concomitent cu formarea orchestrei de jazz a lui Șico Aranov. Până în anul 1945, orchestra de jazz a concertat pe fronturile Marelui Razboi, vizitând diverse unități militare și spitale. Creația muzicală a orchestrei se baza pe elogierea eroilor și reflectarea acțiunilor de luptă. Începând cu anii 1956-1963 și 1967-1969 orchestra a fost redenumită Bucuria. Anume de această frumoasă și prestigioasă orchestră se leagă începutul creației muzicale a compozitorului basarabean Oleg Negruța, alături de Eugen Doga, David Fedov și alții.

Repertoriul său componistic pentru instrumentele solistice cu acompaniament este unul important în arealul muzicii autohtone. Am enumerat mai sus genurile muzicii camerale pe care le tratează în creația sa: sonata, suita, cvartete și ansambluri (trio, cvintete, sextete), unde cu o deosebită măiestrie concepe lucrări unice, fiind o fire interesată de tot ce-i nou, ce prezintă captivitate atât pentru interpret, cât și pentru public. Astfel, O. Negruța confirmă un atașament constant față de genul concertului instrumental.

Compozitorul începe să-și manifeste aptitudinile componistice față de genul concertului instrumental începând cu a doua jumătate a anilor 1980, până atunci ocupându-se de compunerea altor genuri ale muzicii instrumentale și vocale de cameră. În această ordine de idei, am putea să dăm o listă a tuturor concertelor pentru instrumente solistice cu suportul orchestrei de cameră, simfonice sau a pianului. Astfel, în anul 1986 maestrul compune *Concertul Nr.1 pentru clarinet și orchestra de coarde*, apoi *Concerto grosso pentru flaut, vioară, violoncel, clavicin și orchestra de coarde* (1986), *Concertul pentru trombon și orchestra simfonică* (1987), urmat de *Concertul Nr.1 pentru valtonă și orchestra de coarde* (1988), *Concertul pentru trompetă și orchestra simfonică* (1990), *Concertul Nr.2 pentru valtonă și pian* (1992), *Concertul Nr.2 pentru clarinet și orchestra de coarde* (1993), *Concertul pentru contrabas și orchestra simfonică* (1997), *Concertul dublu pentru două violoncele și orchestra de cameră* (1998), *Concertul Juvenil pentru pian și orchestra de coarde* (1998), *Concertul pentru vioară și orchestra de cameră* (2002), *Concertul pentru virbafon și marimba cu orchestra de cameră* (2004) și *Concertul Nr.3 pentru clarinet și orchestra de coarde* (2009).

Pentru a putea mai bine asimila și înțelege aceste subtilități din creația de cameră a compozitorului, exemplificăm câteva mostre unde persistă tendințele jazzu-lui, ale folclorului sau îmbinarea acestora. Una dintre compozițiile care se încadrează în acest compartiment, mai exact prezentând folclorul național, este *Concertul nr. 1 pentru clarinet și orchestra de coarde* (1986). Creația respectivă se bazează pe melodia, ritmul și armonia preluate și prelucrate din folclorul autentic. Tendințele stilistice și indiciile prezenței creației muzicii populare se regăsesc în modurile populare folosite de compozitor, evidențiindu-se în mod deosebit modurile lidic (treapta IV urcată în modul major) și mixolidic (coborârea treptei VII). Un alt indiciu care vorbește despre utilizarea melizmaticii

poate fi urmărită prin prezența diferitor triluri, mordente, pasaje cromatice, acorduri de dublă dominantă și introducerea majorului armonic.

O altă creație a maestrului unde se sesizează abordarea stilului de jazz este *Concertul nr.2 pentru clarinet și orchestra de coarde*, lucrare ce cu siguranță ar putea face parte din fondul de aur al muzicii naționale. Fiind o compoziție cu un spirit mai modern, încorporată cu elemente de jazz, totuși compozitorul reușește să-i păstreze forma clasică a ciclului din trei mișcări. Fiind el însuși un bun interpret de improvizații și teme *jazz*, îmbracă materialul sonor al concertului într-o altă culoare, îi conferă o altă manieră de interpretare, iar pentru ascultător prezintă o noutate muzicală. Astfel, particularizează întreaga idee- conceptul ciclului de concert, abordând diferite genuri din familia *jazz*-ului, printre care se remarcă *Blues* și *Swing*, remarcându-se în mod special în Finalul concertului, unde persistă caracterul armoniei de blues- septacordul mic major pe treapta IV, treptele VII și III coborâte. Le fel se întâlnesc septacorduri micșorate și cuvinte paralele, procedee tipice pentru factura de jazz. În această ordine de idei, se evidențiază și *Concertul Nr.3 pentru clarinet și orchestra de coarde*, compus în anul 2009. O lucrare tradițională din trei părți unde putem remarca abilitatea compozitorului de a recurge la o paletă vastă de elemente ale limbajului muzical, de a sintetiza elemente de estradă și jazz.

O altă lucrare a sa ce înscrie o pagină nouă în muzica de cameră cu orientări stilistice de jazz este și *Trio pentru clarinet, corn și pian*, compus în anul 1993 în care putem urmări trăsăturile specifice ale gândirii jazzistice, unde persistă acordurile multisonore și imitarea *blues notes* la nivel modal, predominarea caracterului improvizatoric, cu accentuarea *swingului* tipic pentru jazz.

Abilitatea și inventivitatea compozitorului de a jongla cu diferite stiluri și genuri este evidentă și atinge culmi înalte, ceea ce pune într-un mod direct probleme tehnice interpreților. Astfel, trebuie de remarcat faptul că opusurile ce se înscriu în perimetrul muzicii instrumentale a lui Oleg Negruța constituie un compartiment important din creația compozitorului și în mare măsură relevă aspirațiile sale, denotă limbajul muzical și oferă indicii prețioase pentru a contura predilecția maestrului pentru anumite stiluri.

Concluzii

Ca urmare, putem concluziona că, pe lângă faptul că autorul compune muzică pentru cei mici, el aduce inovații în muzica națională și pentru categoriile de ascultători mai mari. Muzica sa promovează situații originale de mixare a muzicii, în rezultat, arta academică este completată de inspirația folclorică, de lirismul dulce al cântecului de estradă și, mai ales, într-un mod select și deosebit se pune accent pe tehnicile specifice ale *jazzului*. Acest tip de muzică sintetică constituie unul dintre motivele din care

creația lui Oleg Negruța promovează interesul deosebit pentru alți compozitori, aranșori, interpreți și, nu în ultimul rând pentru public.

Referințe bibliografice

1. ȘIMBARIOV, A. *Creația compozitorilor din Republica Moldova în repertoriul colectivelor corale de copii*: autoref. tz. doct. în studiul artelor. Chișinău, 2012.
2. MILIUTINA, I.B. Cu privire la utilizarea folclorului în creația cameral instrumentală. In: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Știința, 1993.

INFLUENȚA MASS-MEDIA ASUPRA MODULUI DE PERCEPȚIE LA TINERI A MESAJULUI MEDIATIC

THE INFLUENCE OF MASS-MEDIA ON THE YOUTH'S PERCEPTION OF THE MEDIA MESSAGE

VIOLETA ALBU,

masterandă, anul I, specialitatea *Psihologie judiciară*,
Universitatea de Stat din Moldova

Conducător științific:

TATIANA COMENDANT³,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,
Departamentul *Științe Socio-Umanistice și Limbi Moderne*,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-2596-4714>

CZU 659.3

659.4

Una din problemele cu care se confruntă societatea contemporană este abundența surselor mass-media, efectele cărora deseori este greu de gestionat. Manifestările acesteia sunt de cele mai dese ori exprimate prin influență, aceasta fiind cea care ne stăpânește și ne menține în acest proces complex. Influența mass-media asupra comportamentului și sistemului de valori a societății și, în deosebi, a tinerilor este din ce în ce mai pronunțată în orice societate.

Fiind considerată o „a patra putere în stat”, *mass-media* se bucură de o autoritate, putem spune deplină asupra oamenilor, cu atât mai mult că face parte din acei factori care formează noi atitudini,

³ E-mail: tatianacomend@gmail.com

ideologii, concepte, comportamente și valori. „Mass-media se obișnuiește să se proclame, este responsabilă de condiționarea opiniei publice, de pasivitatea telespectatorului și de uniformizarea gusturilor. În acest sens copilul devine un adult precoce, iar mulți adulți devin copii întârziți”[1 p. 101-102]. Pornind de la acestea, ne dăm bine seama că nu întotdeauna, aceste valori promovate de televiziune se află în concordanță cu principiile după care se conduc tinerii.

Deși are o menire pozitivă – de a transmite cât mai multă informație publicului larg, societatea uită de aspectele *mass-media*, cum ar fi influența, monopolul ei asupra noastră și crearea de valori și comportamente. În esență aceste aspecte par necesare unei societăți, dar în realitate ele dau naștere unor alte probleme.

Multitudinea de informație și valori primită prin intermediul televiziunii nu este întotdeauna percepută de toți. Astfel, varietatea de informații și valori pe care o primim în raport cu cele deja cunoscute este prea mare. Tinerii sunt confuzi în adoptarea unor idei, comportamente și unor sisteme de valori. De asemenea, și faptul că tinerii nu filtrează informația pe care o primesc, lasă multe aspecte în umbră care pot afecta manifestările comportamentale ale acestora.

La etapa actuală, practic toți tinerii sunt învățați să lucreze cu noile tehnologii, dar nu și să se apere de acestea. Cu cât mai multă încredere câștigă *mass-media* din partea noastră, cu atât mai ușor îi este să ne conducă și să formeze din noi ceea ce dorește, să ne hrănească cu ideologii și valori formate de ea.

Odată cu acceptarea acestor valori și comportamente, se simte vizibilă problema influenței surselor mediatice în comportamentul tinerilor. Din acest motiv, tinerii de astăzi se confruntă de nenumărate ori cu diferența și dezechilibrul de valori, care le pune în evidență și formarea propriei personalități.

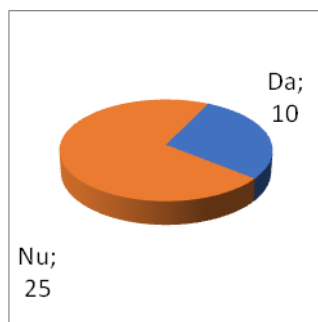
Pentru a demonstra dacă într-adevăr *mass-media* influențează într-un mod anumit comportamentul și modul de gândire a tinerilor, am realizat un studiu în care au participat 35 de tineri din clasa a XII-a, reprezentanți ai Liceului Teoretic *Lucian Blaga* din municipiul Chișinău.

În procesul experimentului am analizat punctul de vedere al tinerilor cu privire la sistemul mediatic, dar și la influența acestuia asupra modului de percepție a mesajului mediatic.

A fost realizat un ghid de interviu. În urma analizei ghidului de interviu am evidențiat următoarele rezultate:

La întrebarea dacă tinerii consideră că *mass-media* formează anumite valori, 25 din respondenți au susținut că *mass-media* nu formează valori, iar 10 intervievați au menționat faptul că sistemul mediatic formează tinerilor valori (**Diagrama 1**).

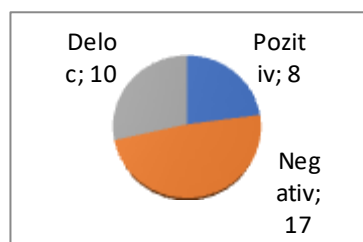
Diagrama 1. Formarea valorilor la tânăra generație prin intermediul mass-media.



Sursa: Studiu realizat la Liceul Teoretic *Lucian Blaga*

Dorind să aflăm părerea tinerilor referitor la faptul cum influențează *mass-media* asupra societății, 17 din persoanele intervievate consideră că *mass-media* influențează negativ asupra societății, 8 persoane consideră că aceasta influențează pozitiv și 10 tineri au menționat faptul că *mass-media* nu influențează deloc societatea (**Diagrama 2**).

Diagrama 2. Influența mass-media asupra societății.



Sursa: Studiul realizat în cadrul Liceului Teoretic *Lucian Blaga*

Tinerii, preluând un mesaj mediatic, de obicei, îl percep ca ceva adevărat. În concepția lor, *mass-media* este un furnizor de informații veridice. Desigur nu putem contesta acest lucru, dar nici nu îi putem oferi o încredere totală. Prin funcțiile sale, *mass-media* include atât funcția de informare, cât și funcția de educare a populației. „Așadar ar fi incorect să spunem că aceasta nu influențează, ba mai mult ea contribuie esențial la organizarea sistemului de valori și de credințe care tind să se instaureze ca norme pentru colectivități ca *mass-media*” [2 p.11]. Educând societatea, *mass-media* desigur are control, am putea spune, total asupra acesteia. Și, de asemenea, ca să mențină această educație, sistemul media folosește unele tehnici de manipulare în scopul de a ține sub control societatea și în primul rând tinerii, care sunt foarte vulnerabili în ceea ce privește educația prin *mass-media*.

Pentru a orienta și a ajuta tinerii să perceapă informațiile cât se poate de corect, în baza analizei rezultatelor obținute în urma cercetării efectuate, am realizat o *Strategie de analiză critică a mesajului mediatic* care apare cu câteva recomandări în acest scop (**Tablelul 1**).

Tabelul 1. Strategia de analiză critică a mesajului mediatic

- <i>Informați-vă din mai multe surse mass-media pentru a confirma/infirma informația</i>	Diversitatea surselor media dau posibilitatea de a dezvolta o gândire și analiză asupra mesajului expus.
- <i>Asigurați-vă de autenticitatea surselor de proveniență a mesajelor</i>	Autenticitatea surselor permit elaborarea unei viziuni concrete într-un anumit domeniu.
- <i>Discutați cu mai multe persoane competente informația primită pentru a putea face o concluzie generală</i>	Persoanele competente au o capacitate de percepere a informației mai clară, astfel influențând și tinerii în abordarea unor concepții.
- <i>Nu preluați informația oferită de către sistemul mediatic ca o axiomă</i>	Axiomele și dogmele sunt specifice doar religiilor, nu însă și sistemului mediatic. Pentru a asimila informația, mai întâi de toate căutați adevărul în ea.
- <i>Identificați potențialii beneficiari în răspândirea informației, fie adevărată sau falsă</i>	Sistemul mediatic are în spatele său persoane care au nevoie de încrederea noastră, dar nu neapărat că aceștia fac tot posibilul pentru binele nostru. Fiecare are ca scop intențiile și veniturile proprii.

În concluzie putem menționa câteva idei fundamentale în ceea ce privește efectele mass-media asupra societății și mai ales asupra tinerilor:

- Omul este în centrul atenției în sistemul mediatic, comunicarea este realizată de către oameni pentru oameni;
- Atât tehnicile care se folosesc în *mass-media* influențează tinerii, cât și modul specific în care sunt folosite;
- *Mass-media* afectează profund viața tinerilor atâta timp cât aceasta face parte din viața de zi cu zi;
- *Mass-media* într-adevăr manifestă influență asupra noastră și asupra comportamentului, a valorilor și asupra felului în care percepem informația;
- Scopul comunicării mediatice este mult mai profund și complex decât pare la suprafață;
- Consultația cu persoane experimentate în domeniul informației, permite formarea unei viziuni complexe asupra unor fenomene și evenimente;
- Aplicarea strategiei de analiză critică a mesajului mediatic contribuie la o percepere autentică a informației;

Ne-am propus câteva **sugestii-recomandări** pentru cercetătorii surselor media, care îi va ajuta să se orienteze mai ușor în sistemul media.

- Pentru a ne forma anumite viziuni în vederea unei probleme, ar fi bine să consultăm mai multe surse. Varietatea de surse *mass-media* ajută nemijlocit la formarea propriului punct de vedere.

- Este necesar să cunoaștem site-urile din care obișnuim să lecturăm o informație. Trebuie să ne asigurăm că informația și site-ul de unde luăm informația sunt autentice, altfel riscăm să fim duși în eroare.
- Comunicarea cu persoane competente contribuie la o formare și percepere fermă a informației de către tineri.
- Trebuie să ne asigurăm întotdeauna de autenticitatea informației primite, cât și despre calitatea acesteia.
- Adevărații profesioniști nu permit răspândirea informațiilor false. Tinerii sunt obligați să se informeze despre funcționarea sistemului media și răspândirea mesajului, deseori furnizat în scopuri meschine.

Referințe bibliografice

1. GILLES, F. *Dicționar de sociologie*. Iași: Polirom, 1995.
2. LOCHARD, G. BOYER, H. *Comunicarea mediatică*. București: Editura Institutul European, 1999.

АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВ: МИР МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНТЕРЕСОВ И ТВОРЧЕСТВО

ALEXANDR TIMOFEEV: UNIVERSUL PREOCUPĂRILOR MUZICALE ȘI CREAȚIA

ALEXANDER TIMOFEEV: THE WORLD OF MUSICAL INTERESTS AND CREATIVITY

IULIA CORENEVA,
studentă, anul III, *specialitatea Muzicologie,*
facultatea *Artă Muzicală*

Conducător științific:

GALINA COCEAROVA

doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz,*
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 78.071(478+73)

Творческая личность Александра Тимофеева – нашего земляка, возвращённого на ниве молдавской музыкальной культуры и представляющего её ныне за рубежом – вызывает острый

музыковедческий интерес по разным причинам. Первая из них – связь с проблемой взаимодействия двух культур – американской и молдавской, раскрывающего процессы глобализации на интернациональной основе. Действительно, А. Тимофеев двусторонне представляет результаты обучения и работы в Молдове и в США, занимаясь творчеством и исполнительством как за рубежом, так и у себя на родине. Вторая причина заключается в том, что фигура А. Тимофеева являет собой пример музыканта весьма широкого профиля, активно включённого в общественную музыкальную деятельность в разных ипостасях. Он выступает в своей деятельности как пианист-виртуоз, дирижёр, композитор [1], общественный деятель – организатор Международного сообщества пианистов и композиторов – International Society of Pianists and Composers (ISPC) [2], а с недавней поры – ещё и как педагог. В то же время, продолжая жить и работать в США, он не забывает и о Молдове. Последнее прежде всего отражается в его регулярных приездах на родину со своего рода творческими отчётами, проходящими в форме выступлений в национальных концертных залах и, преимущественно, в Органном зале Кишинёва.

Жизнь А. Тимофеева за эти годы оказалась насыщенной многими интересными событиями. Он родился в Оргееве 28 октября 1983 года в семье, тесно связанной с музыкой. Достигнутыми им сегодня профессиональными результатами, как он считает, он обязан своему отцу, Владимиру Тимофееву, ныне педагогу лицея им. Ч. Порумбеску. Именно отец рано сумел пробудить в сыне “неугасающую любовь к музыке” [2], за что композитор бесконечно ему признателен и от всей души благодарит его за это. Проявив с раннего детства свой музыкальный талант, Александр вначале готовился к карьере пианиста и в 13 лет, в 1996 году, поступил в Кишинёве в музыкальный лицей им. Ч. Порумбеску, где учился по классу фортепиано у Виктора Левинзона, а после его отъезда в Германию перешёл в класс А. Варданян. В марте 2001 года в г. Новомосковске он вместе со Станиславом Жаром участвует в Международном молодёжном конкурсе камерных ансамблей им. Гнесиных, где их дуэт завоевал первое место. Тогда их подготовкой занимались А. Лапикус и Ю. Махович, опирающиеся на собственный опыт игры в дуэте, принёсшем им широкую известность.

Но этим мир разносторонних музыкальных интересов Тимофеева не ограничился. Обучался он также и по классу композиции у Златы Ткач, а в 2002 году после выпуска из лицея отправился на учёбу за океан, в США, где в *Rowan University* Александр занимался с Ведой Зупончич (*Veda Zuponcic*) по классу фортепиано и параллельно проходил курс композиции с Гарольдом Оливером (*Harold Oliver*). А во время кратких приездов в Кишинёв он также брал частные уроки дирижирования у Михаила Сечкина. В 2006 году Тимофеев, окончив *Rowan*

University, в том же году выиграл первые премии на Международном конкурсе пианистов в Сербии и на конкурсе пианистов им. Маргарет Гутман (*Margaret Guthman*) в Атланте, США.

Показательно, что, наряду с этим, и в своей родной стране композитор активно участвует в культурной жизни. Его первое выступление с оркестром в качестве пианиста состоялось в ноябре 1998 года, когда он в сопровождении оркестра Национальной филармонии исполнил первую часть *Концерта d-moll* Моцарта (K466). Тогда дирижёром выступил Валентин Дони. Позже, в 2006 году Александр и сам дебютировал в качестве дирижёра с Национальным камерным оркестром Молдовы, исполнив *Увертюру* из оперы *Дон Жуан* и всё тот же *d-moll'ный Концерт* Моцарта. В своих выступлениях Тимофеев также пропагандирует творчество молдавских авторов – таких, как Владимир Беляев, Геннадий Чобану, Игорь Якимчук и, конечно, его педагог, Злата Ткач, с чьим *Концертом* для фортепиано с оркестром он выступал на премьере этого сочинения, которой дирижировал В. Дони. Концерты, посвящённые и другим её премьерам, а также обращённые к её памяти, как и его собственные отчётные летние концерты в Кишинёве, Бельцах, Тирасполе стали неотъемлемой частью музыкальной жизни городов Молдовы.

Его первый яркий композиторский дебют состоялся в 19 лет, когда Александр исполнил свой собственный *Концерт для фортепиано с оркестром*. Это произошло в 2003 году при участии Национального филармонического оркестра Молдовы. С этого момента концертная деятельность его как автора многочисленных произведений и победителя исполнительских конкурсов международного уровня расширяется всё больше и больше. Признание получают композиции Тимофеева и за пределами Молдовы. Они отмечены главными призами на Международном конкурсе пианистов и композиторов им. С. Слонимского в России, на Международном конкурсе *Carl Filtsch* в Румынии, на Конкурсе пианистов и композиторов им. Ю. Семеняко в Беларуси, на Международном конкурсе *Valsske Mezirici* в Чехии.

При этом Тимофеев активно расширяет творческие контакты с музыкантами, живущими на разных параллелях и меридианах и, именно для поддержания связей с ними и в целях постоянного профессионального роста он и основывает в 2008 году то самое *Международное сообщество пианистов и композиторов* – некоммерческую организацию, призванную продвигать современную фортепианную музыку. Объединив широкий творческий круг композиторов и исполнителей-выпускников Музыкальной школы *Eastman*, на данном этапе она стала охватывать постоянно растущую сеть музыкантов со всего мира. В 2012 году с лейблом *ISPC* были выпущены два компакт-диска с участием Александра Тимофеева в качестве пианиста при исполнении произведений Чайковского и Рахманинова. За годы своего существования это

Общество также выпустило два компакт-диска, посвященных записям композиций самого Александра Тимофеева [2], были предприняты и нотные издания как его произведений, так и произведений ушедшей из жизни в начале 2006 года его педагога Златы Ткач.

В том же 2012 году Александр Тимофеев защитил в Университете штата *Мэриленд, Колледж Парк*, докторскую диссертацию по теме *Великие русские фортепианные традиции: репертуар, отобранный из Чайковского, Рахманинова и Прокофьева (The Great Russian Piano Tradition: Selected Repertoire by Tchaikovsky, Rachmaninoff and Prokofiev)*. К тому времени он уже имел степень магистра музыки, полученную в *Истменской музыкальной школе* (2008), и двойную степень (фортепиано и композиция) Бакалавра музыки (*Bachelor of Music*) в *Rowan University* (2002-2006).

В настоящее время Тимофеев проживает в Филадельфии; он является резидент-артистом, работающим в Университете *Роуэн* в Глассборо, штат *Нью-Джерси*. 11 декабря 2018 года Александр был принят в *Союз композиторов и музыковедов Республики Молдова*⁴

Высокая интенсивность его труда как композитора ярко проявляется в разнообразии его музыкальных интересов. Прежде всего, он не замыкается в рамках одного жанра, смело пишет для разных инструментов – даже тех, которыми не владеет в своей исполнительской практике. Здесь он прежде всего стремится освоить весь спектр разнообразных представителей инструментальных групп оркестра – духовых (гобой, кларнет, труба, тромбон, флейта), струнных (скрипка, альт, контрабас, гитара), ударных (цимбалы, маримба, ксилофон). Показательными плодами этого творческого поиска стали девятнадцать камерных ансамблей для разных составов, произведения для сольных инструментов, партитуры концертов с участием симфонического и камерного оркестра, а также вокальные и хоровые опусы. В этот список входит и около пятидесяти фортепианных сочинений.

Фортепианная музыка вообще является наиболее важной и обширной областью творчества Александра Тимофеева. Во многом в связи с профессиональным образованием его как исполнителя-пианиста именно здесь в полной мере развернулся и его талант композитора. Самые яркие его произведения, на наш взгляд, были созданы именно для фортепиано – инструмента, которому он отдаёт предпочтение с самых ранних этапов своего творческого пути. Для рояля Тимофеев писал сочинения как крупных форм, широкомасштабного характера,

⁴ Из личной беседы с композитором в социальной сети (04.12.2018) и переписки с ним в Интернете.

концертного плана, так и миниатюры, предназначенные для камерного исполнения. Здесь привлекают особое внимание такие циклические произведения, как *Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром*, *Концерт для двух фортепиано и камерного оркестра*, а также циклы фортепианных миниатюр, многие из которых снабжены программными заголовками – *Valentine Album op. 4*, *New Age Album op. 8*.

В фортепианных произведениях Тимофеева гармонично отражена его художественная индивидуальность пианиста и композитора. Именно в области фортепианной музыки композитор находит неиссякаемый источник обширных средств выразительности, неустанно обновляя и вырабатывая собственное видение новых методов и техник композиции. Излагая свои музыкальные мысли на фортепиано, Александр стремится воплотить широкий круг образов и ощущений, что непосредственно связано как с национальной молдавской традицией, так и, более широко, с современной музыкальной действительностью [3].

Постоянный творческий рост А. Тимофеева и то, насколько требовательно он относится к своим опусам, подтверждает и его неизменное стремление обновить творческие ресурсы, неоднократно возвращаясь к более ранним сочинениям, представляя их в новом ракурсе. Примером тому могут служить 3 редакции *Концерта* для цимбал. В то же время в его списке есть и такие произведения, которые сохраняют свой первоначальный облик. Одно из них – *Соната* для фортепиано ор. 9, посвящённая памяти Златы Ткач, что подкреплено ее собственным наброском начальной темы из планируемого ею перед смертью сочинения.

На сегодняшний день мир музыкальных интересов А. Тимофеева всё более обогащается, что способствует росту мастерства и расширению круга жанров, представленных в его творчестве. Художественную ценность его взглядов позволяет подчеркнуть появление в его композиторском «портфеле» таких редких жанров, как, например, аудиовизуальная музыка и музыка, созданная с использованием компьютерной техники. На этой основе, как и в каждом из его сочинений, обнаруживается своеобразие логики музыкальной композиции, порой подчёркнутое присутствием программности. Пианизм А. Тимофеева и его концертный опыт раскрывается через интерес к транскрипциям разного рода – как чужих, так и собственных произведений, предназначенных как для сольной, так и ансамблевой игры. С 2010 года он начал писать и романсы, что поспособствовало притоку новых впечатлений от его творчества, а в настоящее время его увлек и замысел оперы.

Быстро растущий в профессиональном отношении композитор, даже будучи за рубежом и интенсивно осваивая стилистику, свойственную, условно говоря, западному мышлению, постоянно сохраняет в своём творчестве и национальную молдавскую почвенность,

определяющую идейный замысел многих его композиций. В их числе особое место занимает такое крупное сочинение, как *Концерт для цимбал и симфонического оркестра*, существующий на сегодняшний день, помимо двух редакций, еще и в новой версии, с камерным ансамблем, выполненной по просьбе солиста-цимбалиста для конкретного случая – майского исполнения в Будапеште в нынешнем году.

В заключении отметим, что требовательность и оперативность прекрасно характеризуют динамику развития творческой личности А. Тимофеева, а все перечисленные выше качества позволяют обосновать вполне очевидную важность и большую ценность исследования его личности и творчества, как в плане воплощения им эстетических принципов молдавской национальной музыки, так и тенденции межкультурных взаимодействий и интеграции, расширения круга музыкальных интересов нашего современника – тенденции, столь характерной в том числе и для формирования художественной картины мира молодого композитора.

Библиографические ссылки

1. Пианист-виртуоз из США выступит с единственным концертом в Тирасполе. In: *Point*: [site]. 18 mai 2012 [accesat 24 apr. 2019]. Disponibil: <https://point.md/ru/novosti/obschestvo/pianistvirtuoz-iz-ssha-vistupit-s-edinstvennim-koncertom-v-tiraspole>
2. *Александр Тимофеев, биография* [online]. [accesat 24 apr. 2019]. Disponibil: www.Timofeev.org.
3. Молдаванин Александр Тимофеев обучает игре на фортепьяно в одном из университетов США. In: *Moldovenii*: [site]. 11 noiem. 2013 [accesat 24 apr, 2019]. Disponibil: <http://moldovenii.md/ru/news/view/section/412/id/9825>

ARMONIA CROMATICĂ ÎN VESTIMENTAȚIE **CHROMATIC HARMONY IN CLOTHING**

VICTORIA MATUȘEVSCI,
studentă, anul III, specialitatea *Design Vestimentar*,
facultatea *Arte Plastice, Decorative și Design*

Conducător științific:
TATIANA COMENDANT⁵,
doctor în sociologie, conferențiar universitar,
Departamentul *Științe Socio-Umanistice și Limbi Moderne*,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-2596-4714>

⁵ E-mail: tatianacomend@gmail.com

Vestimentația este unul dintre cele mai influente mijloace de comunicare nonverbale pe care le avem la dispoziție. Culoarea este un mijloc de expresie, un efect vizual cu ajutorul căruia putem crea o ținută corespunzătoare mediului, anotimpului și ocaziei. Abilitatea creării armoniei cromatice în ținuta vestimentară este cheia succesului în designul vestimentar.

Combinatia armonioasă a gamei cromatice este esențială în vestimentație. Din acest motiv mi-am pus ca scop al acestei lucrări, în primul rând evidențierea celor mai reușite combinații cromatice și a celor ce sunt utilizate în arealul Republicii Moldova și, în al doilea rând, de a înțelege care este impactul culorii în evidențierea personalității umane.

Culoarea are un efect vizual care rezultă din abilitatea ochiului de a distinge diferite lungimi de undă sau frecvențe de lumină. Definiția culorii ca noțiune psihologică și fizică subliniază faptul că suntem influențați în mod remarcabil de culoare, care ne provoacă stări, trăiri și sentimente atât de nuanță cât și de saturație. Informația culorii se obține pe cale vizuală, prin intermediul luminii care induce simțul văzului, capabil de recepționare a peste 90% din totalul cunoștințelor asupra obiectelor și fenomenelor din natură.

În linii mari, spectrul de culori se împarte în:

- culori primare: roșu, galben, albastru;
- culori secundare: culorile formate din două culori primare (roșu+galben=portocaliu);
- culori calde: roșu, portocaliu, galben, maro;
- culori reci: albastru, verde, purpuriu;
- culori neutre: alb, maro, bej;
- culori puternice: culori pure care nu sunt combinate cu alte culori;
- culori palide: combinate cu alte culori (negru+alb=gri) [1 p. 15-16].

Revista engleză *Life's Little Mysteries*, încă în 27 septembrie, 2011 [2], specifică semnificația culorilor, în felul următor:

1. *Roșu – pasiune.* Dar culoarea roșie simbolizează nu doar pasiune, ci și viață, sănătate, vigoare, curaj, război, furie, dragoste, înflăcărare religioasă.
2. *Alb – puritate.* În numeroase culturi albul simbolizează puritate și inocență. Hainele albe sunt purtate pentru a transmite puritate spirituală sau sexuală, iar în țările indo - asiatice albul se poartă în timpul fu-

neraliilor.

3. *Negru - mister/moarte*. Multe culturi antice considerau că negrul este culoarea misterului, a misticismului religios, a divinității. Neștiind ce se întâmplă cu ei după moarte, oamenii din antichitate îi asociau acesteia misticismul. Culoarea neagră, astăzi, simbolizează în multe culturi doliul.

4. *Purpuriu – regalitate*. Purpuriul simbolizează regalitate, imperialism, putere.

5. *Albastru - adevăr/tristețe*. Asocierea principală a albastrului era, în trecut, cu adevărul. În prezent, însă, această culoare semnifică și tristețe, disperare, conotația putând avea legătură cu lacrimile și ploaia (care are efecte deprimante), apa fiind reprezentată, de regulă, în culoarea albastră.

6. *Verde - natură/înțelepciune*. Prima semnificație nu are nevoie de explicații, însă a doua, aceea de înțelepciune, are rădăcini tot în antichitate. Egiptenii credeau că sufletele morților sunt conduse pe un deal verde, unde deveneau nemuritoare și unde domnea o înțelepciune eternă.

7. *Galben - fericire/lașitate*. Galbenul simbolizează fericire și căldură în multe culturi, aceste semnificații venind de la caracteristicile Soarelui. Galbenul, în unele culturi, are însă și semnificații negative, cum ar fi lașitate și înșelăciune. Iuda, spre exemplu, fiind adesea reprezentat în robe galbene în picturile vechi.

8. *Portocaliu – avertizare*. Recent portocaliul a început să fie sinonim cu avertismentul, deoarece este o culoare activă, fiind folosită uneori la hainele care trebuie să fie foarte vizibile, cum ar fi costumele spațiale sau fiind folosit adesea în trafic.

Culoarea accentuează puterea de memorare a omului prin trăirile pe care le induce. Îmbinarea armonioasă a culorilor lasă în memoria noastră o amprentă plăcută a unor oameni, peisaje, tablouri.

Studiul culorilor, armonia lor, impactul asupra vieții noastre a preocupat o pleiadă de cercetători. Conform Dicționarului Explicativ al limbii Române, *armonie* înseamnă „o potrivire desăvârșită a părților unui întreg, un echilibru organic” [3]. O adevărată armonie cromatică scoate în evidență valoarea culorilor și echilibrul lor cromatic. Marele pictor, teoretician și pedagog francez André Lhote propune trei legi ale acordului cromatic pentru a crea o armonie în pictură. Aceste legi pot fi atribuite și la ținuta vestimentară:

1. Abundența culorilor nu semnifică mereu armonie cromatică;
2. Doua culori pot fi îndeajuns pentru a asigura o armonie;
3. Într-o armonie de trei culori, una din culori trebuie dusă la maximum, alta trebuie diminuată, iar a treia abia sugerată.

De asemenea, A. Lhote sugera că în orice compoziție cromatică este nevoie să existe și o pauză

vizuală. Poate fi considerată pauză nu atât albul ori negrul, cât îndeosebi griul.

Conform pictorilor francezi Albert Gleizes și Jean Metzinger „orice modificare a culorii dă naștere unei forme” [4]. De unde rezultă că datorită asortării corecte a culorii și alegerii corecte în dependență de figura umană, de tenul feței, putem manipula percepția umană asupra formei. Din acest motiv se spune că negrul ne face mai supli, iar dungile verticale ne înalță și cele orizontale ne măresc masa corporală vizual.

În înfățișarea exterioară a unui corp se încadrează și particularitățile fizice ale unei persoane. Pentru crearea unei armonii în ținuta vestimentară trebuie să luăm în considerație culoarea pielii și a părului.

- Pentru pielea deschisă și păr blond, șaten deschis sau roșcat culorile ideale cu care se pot combina ar fi alb și negru, ciocolatiu și roșu, ciocolatiu și kaki, negru și gri, levănțică și maro;

- Pentru pielea deschisă și o culoare închisă a părului (șaten închis, brunet), atunci maro și galben, bleu și bej, bej și alb, gri, maro și mov;

- Pentru o piele mată și părul închis la culoare, este recomandat roz și portocaliu, verde și bej, roșu și gri, roșu și negru.

Fiecare dintre noi are un spectru personal al culorilor preferate și al culorilor nesuferite. Confruntarea cu culorile din jurul nostru este dependentă de mai mulți factori: nuanța culorii, felul luminii (lumina de zi sau artificială) ș.a.

Asortarea bună a culorilor ne va ajuta să obținem o imagine organizată și echilibrată. Armonia este ceva plăcut ochiului și îi creează privitorului un sentiment al ordinii și al gustului estetic. Prin urmare, dacă o ținută nu este armonioasă, atunci ea este haotică și plictisitoare. Se spune că sunt mii de nu-
anțe de îmbinare a culorilor în lume. Însă majoritatea persoanelor nu știu cum să le utilizeze. Propunem câteva combinații cromatice armonioase în ținuta vestimentară (*Tabelul 1*).

Tabelul 1. Combinații cromatice armonioase în ținuta vestimentară.

Culoarea hainei	Cămașa	Cravata	Pantaloni/fustă	Curea/Pantofi
Bleumarin	alb, albastru, galben, roz	albastru, auriu, galben, bordo, roșu, purpuriu	gri, bronz	negru, maro

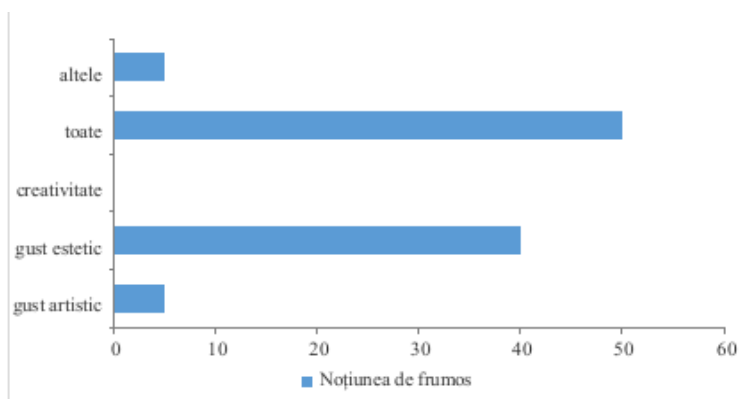
Gri	alb, gri, galben, mov, roz, albastru	negru, alb, gri, bordo, bleumarin și culorile primare (roșu, galben, albastru)	gri, negru, bleumarin	negru, maro
Maro	alb, ocru (bej), albastru, galben	bronz, negru, maro, ruginiu, roșu, auriu, galben, portocaliu, verde, bordo	bronz, gri sau orice nuanță de maro	maro, negru
Bronz	albastru, alb, ocru (bej)	bronz, maro, ruginiu, portocaliu, roșu, bleumarin	gri, bronz, bleumarin, maro, negru	maro, negru
Măsliniu	alb, ocru (bej), gri, și galben palid	bordo, ruginiu, verde, bronz, galben	gri, bronz, bleumarin, maro	maro, alb, negru
Negru	alb, gri deschis, galben, albastru	negru, alb, gri, albastru, măsliniu, bordo și roșu, galben, albastru sau culori pastelate	gri, bronz	negru

Sursa: Asortarea culorilor. In: Picswe [5].

Pentru a determina preferințele cromatice în vestimentație ale populației, am efectuat un studiu, în care eșantionul cercetării constituie 101 persoane, dintre care, experți din domeniu sunt 20 de specialiști.

La întrebarea *Ce înțelegeți prin noțiunea de frumos?*, 50,2% din respondenți au răspuns că frumosul îmbină gustul artistic, estetic și creativitatea. (**Diagrama 1**).

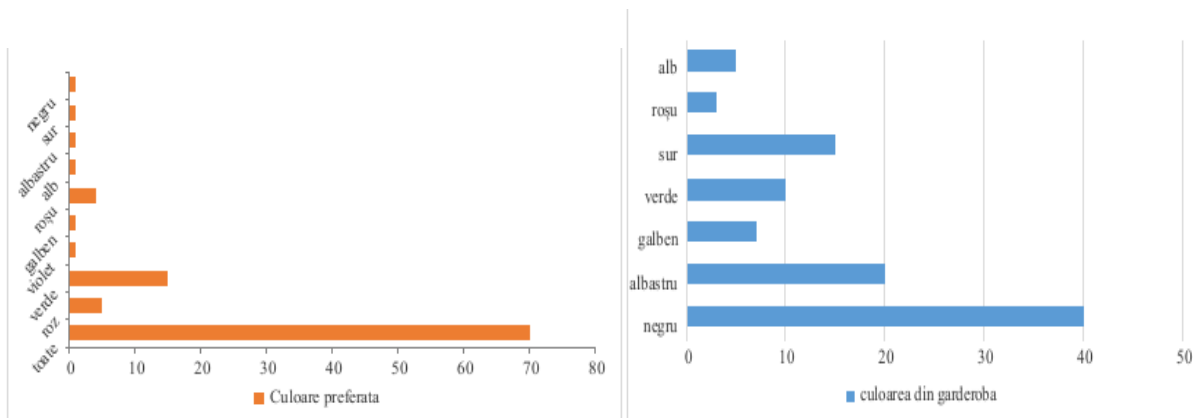
Diagrama 1. Determinarea noțiunii de „frumos”.



Dorind să aflăm care sunt culorile preferate ale respondenților și care sunt culorile vestimentației din garderoba personală am obținut următoarele rezultate: 69,8% din intervievații au menționat că preferă toate culorile, 14,7% preferă culoarea verde, roz- 5,3%, iar restul culorilor - câte 1% (**Diagrama 2**).

Diagrama 2. Culorile preferate.

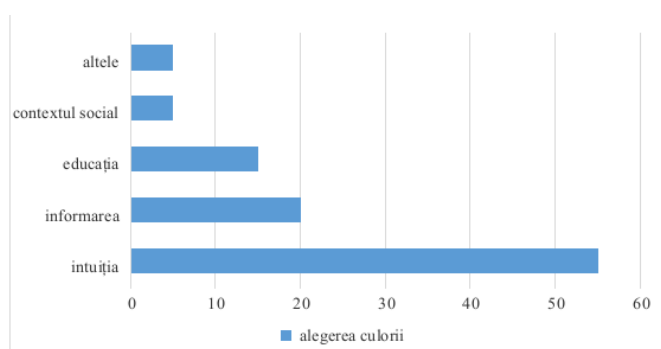
Diagrama 3. Culorile ce persistă în garderobă.



Dar tot acești respondenți au în garderoba personală vestimentație de culoare neagră - 40,1%, albastră - 19,9% și 15,3% -vestimentație de culoare gri (**Diagrama 3**). Vedem că există un decalaj între pre-ferințe cromatice și culorile vestimentației cotidiene.

Referitor la alegerea culorii în vestimentație, 54,6% din respondenți, consideră că influențează intuiția, 20,4% că informarea determină alegerea culorii, 14,3% - educația, iar 5,7% din respondenți sunt de părerea că contextul social, piața de desfacere impune spectrul de culori. Specialiștii din domeniu, 60,7% din ei, au menționat că nu designul vestimentației, ci culorile sunt un mijloc de manipulare a spectatorului și că culoarea determină preferințele populației. Factorul de bază ce influențează alegerea culorii în vestimentație este temperamentul persoanei, au menționat – 60,3% din respondenți, pe când educația, numai 15,7%, trend-ul reprezintă 5,1%, alți factori ar fi dispoziția, emoțiile pe moment, experiența etc. (**Diagrama 4**).

Diagrama 4. Factorii ce influențează alegerea culorii în vestimentație.



La întrebarea *Care sunt factorii ce influențează dezvoltarea gustului estetic*, respondenții au specificat, în primul rând, educația, inteligența și expozițiile de artă plastică .Iar experții din domeniu, la acești factori au adăugat caracterul, aspectele psihice ale persoanei, factorii culturali și de mediu.

Specialiștii consideră că obiectivul de bază al cromaticii este reprezentarea stării de spirit al per-

soanei și respectarea echilibrului în îmbinarea corectă a culorilor. La întrebarea *Care este valoarea cromatică în alegerea ținutei vestimentare*, 57,4% din experții au subliniat că este definitorie, deoarece cromatica vestimentației predispune spre un anumit model de comportament, iar alegerea culorii este influențată de caracterul și aspectele psihice ale persoanei. La fel, după vestimentație, susțin respondenții-experti, putem „citi” caracterul persoanei. Persoanele puternice, mai des optează pentru culori active (roșu, purpuriu, portocaliu, oranj, etc.), pe când culorile pastelate și sumbre sunt preferate de caracterele flegmatice și melancolice. Cel mai des, totuși, suntem influențați în alegerea culorii vestimentației de dispoziție, de anotimp, de ocazie, loc, etc.

Referitor la erorile efectuate în producerea combinațiilor cromatice, experții consideră că unele persoane, deseori, fac exces și îmbinare nereușită de culori. 40,2% din experți sunt de părerea că combinațiile cromatice pastelate sunt mai armonioase decât cele contrastante.

În urma sondajului efectuat putem **concluziona** următoarele:

- Armonia cromatică este esențială în vestimentație;
- Culoarea este un limbaj vizual prin care putem transmite/comunica anumite mesaje;
- Combinațiile cromatice sunt cheia către crearea unei ținute organizate și echilibrate;
- Cele mai reușite combinații cromatice utilizate în arealul Republicii Moldova sunt combinațiile de culori ale unei ținute clasice: negru-alb, negru-sur, roși-negru, albastru-alb, etc.;
- Respondenții au o opinie diferită asupra percepției noțiunii de „frumos”. Aproximativ 50 la sută din cei intervievați consideră că frumosul îmbină gustul artistic, estetic și creativitatea;
- Conform datelor cercetării efectuate, am determinat că există un decalaj între preferințele cromatice ale intervievaților și culorile vestimentației lor cotidiene, în calitate de argument fiind aduse așa variabile precum contextul social și anotimpul;
- Volumul mare de surse care ne oferă posibilitatea alegerii combinațiilor cromatice, ne poate duce în eroare, dacă nu luăm în calcul toate aspectele fizice ale persoanei;
- Personalitatea este un factor definitiv în alegerea combinațiilor cromatice.
- Cromatica vestimentației predispune spre un anumit model de comportament.
- Abundența culorilor nu semnifică mereu o armonie cromatică.

Propuneri:

1. În ținuta vestimentară de luat în calcul combinațiile cromatice;
2. Dezvoltarea gustului estetic prin cercetarea surselor de informare calitative în practicarea creării unei ținute vestimentare armonioase;

3. Variabila de bază în selectarea combinațiilor cromatice în ținuta vestimentară este conformația corporală a persoanei.

Referințe bibliografice

1. TOFAN, C. *Cromatologie* [online] [accesat 10 ian. 2019]. Disponibil: <https://www.scribd.com/document/364524349/Cromatologie-Constantin-Tofan>.
2. Life's Little Mysteries In: *Live science* [online] 27. sept. 2011 [accesat 21 ian. 2019]. Disponibil: <httpswww.livescience.com/33523-color-symbolism-meanings.html>
3. Armonie. In: *Dicționarul explicativ al limbii române* [online] [accesat 24 febr. 2019]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/armonie>.
4. METZINGER, J, GLEIZES, A. *Du "Cubisme"* [online][accesat 21 febr. 2019]. Disponibil: https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Jean_Metzinger.
5. Formele percepției culorilor, specifică în reglarea activității psihofiziologice [online]. [accesat 4 mar. 2019]. Disponibil: <https://mariananu.wordpress.com/psihologie/3-formele-perceptiei-culorilor-specifica-in-reglarea-activitatii-psihofiziologice/>

Anexa nr. 1.

Sugestii în crearea unei ținute vestimentare armonioase:

- 1) Nasturii hainelor sunt făcuți dintr-o varietate mare de culori. Asortează-ți pantalonii cu nasturii de la jachetă și vei crea o ținută bine asortată.
- 2) Gândește-te în contraste, combină un element deschis cu două închise sau unul închis cu două elemente deschise: un blazer de culoarea cărbunelui cu o cămașă albă și cravată slim roșie sau un costum de culoarea bronzului cu cămașă albă și o cravată verde.
- 3) Culorile analoge (apropiate ca nuanță de culoare) creează o armonie, dacă sunt de aceeași intensitate;
- 4) Nu purta mai mult de trei culori simultan, dar care trebuie să se îmbine cromatic;
- 5) Ținutele monocromatice sunt dintre cele mai sigure ținute, dar trebuie de luat în calcul nu atât tonul, cât nuanța culorii pieselor vestimentare; De exemplu: îți place culoarea gri. Mergi pe o pereche pe pantaloni între gri și negru, cămașa gri deschis, cardigan sau vestă gri închis și o pereche de pantofi gri închis spre negru. Sau vrei să porți albastru. Prin urmare, ai nevoie de următoarele: costum bleumarin, cămașă albastru deschis, cravată albastru închis, batistă de buzunar normală. Pentru ca ținuta să aibă contrast mai puternic mergi pe diferite texturi și modele. O parte din piese trebuie să fie fine, altele texturate. Unele cu model și altele simple.
- 6) Poartă culorile în funcție de complexitatea pielii, a părului și a ochilor;
- 7) Nu te hazarda să porți mai multe culori deodată, vei arăta prea „încărcat”. O singură piesă colorată este de ajuns. Un accesoriu colorat, un cardigan peste un tricou polo, o cămașă vor fi de ajuns.
- 8) Cu cât un material este mai colorat cu atât acesta trebuie să fie mai de calitate. Cu alte cuvinte, o

piesă vestimentară ieftină va arăta de trei ori mai ieftină;

9) Dacă vrei să pari slab folosește-te de culorile deschise pentru accente. Poarta o cravata roșie sau galbenă la un costum de culoare bleumarin sau gri pentru a atrage atenția asupra feței.

10) Limitează cantitatea de culoare pe care vrei să o porți, deoarece culorile aprinse în cantități mari devin obositoare;

11) Vrei să-ți mărești umerii și să-ți micșorezi coapsele? Poartă o haină sau un tricou colorat și pantaloni negri;

12) Bărbații bruneți cu un ten închis arată bine în culori deschise și bogate.

Experimentați!

ФИЛОСОФИЯ СЧАСТЬЯ
FILOZOFIA FERICIRII
PHILOSOPHY OF HAPPINESS

МАРИЯ ЕЛЕНА ЗАМКОВАЯ,
студентка 2 курса, факультет *Свободных искусств и наук*
Санкт-Петербургского Государственного университета

Научный руководитель:

ГАЛИНА ЗАМКОВАЯ⁶,

doctor în pedagogie, conferențiar universitar,
departamentul *Științe Socio-Umanistice și Limbi Moderne,*
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 17.023.34
159.942.52

Изучением состояния счастья занимаются одновременно и философия, и психология, и теология. Само состояние счастья, несомненно, крайне субъективно, и нет смысла ставить задачу оспорить это утверждение, доказывая обратное. Однако философия порой дает вполне конкретные ответы на вопрос о том, что представляет собой жизнь счастливого человека. И ответы эти часто кардинально противоположны. Именно эту разницу в трактовке понятия

⁶ E-mail: academia.sru@gmail.com

счастья было бы интересно проанализировать. Тема эта интересна не только как банальный поиск ответа на вопрос о том, как сделать собственную жизнь лучше и ярче, но также тем, что то, как тот или иной философ описывает идеальное существование, напрямую зависит от его мировоззрений и представлений об устройстве вселенной. Ведь понятие счастья сосредотачивает вокруг себя такие темы как религия, смысл жизни, страх или его отсутствие перед смертью, ценность познания и многое другое – и все это тесно взаимосвязано. В работе будут сопоставлены модели идеальной жизни нескольких философов и сделан обобщающий вывод о том, что их сближает и в чем они различны.

Восприятие счастья, как было оговорено ранее, является особенностью человеческого мировоззрения, опирающегося на представление об устройстве вселенной и положении человека в ней. В данном контексте очень интересен взгляд Платона на данную тему как одного из первых философов, задавшихся близким к этому вопросу. По его мнению, высшая цель – возвращение души в мир идей, чистых и неделимых. Идеи по Платону – прообразы мира вещей, видимого и низшего, к которому принадлежит тело человека, тогда как душа относится к совершенно иному порядку. Наглядный пример того, что представляет собой предметный мир в сравнении с идейным и почему один превосходит другой, изложен в 7 книге *Государства* в форме знаменитого мифа о пещере. Суть его заключается в том, что Платон сравнивает людей с их чувственным восприятием окружающего с узниками подземного жилища, которые, скованные кандалами, не имеют возможности пошевелиться и, сидя лицом к дальней стене пещеры, способны наблюдать лишь за тенями, отбрасываемыми людьми, животными и предметами внешнего мира на каменную глыбу. Узники при этом уверены, что воспринимают мир таким, каков он есть на самом деле, потому как слепо верят тому, что видят их глаза. Истинный же философ постоянно сомневается и задает вопросы, поэтому его представление о мире становится более совершенным, близким к истинному, что и является для него главной целью.

Однако при жизни люди все равно не способны полностью избавиться от оков чувственного восприятия, а значит, познание чистой истины возможно лишь после смерти. Соответственно, Платон не только верит в наличие и бессмертие души, но также полагает, что только в загробном мире она способна познать истину, что является высшей целью для каждого жаждущего мудрости. При этом философ уточняет, что суицид не может являться освобождением от статуса заложника, ведь телом человека обременили Боги, и только они вправе решать, когда душа освободится от брэнной и тленной оболочки. При жизни философу ничего не остается, как всячески пренебрегать прихотями (а порой и нуждами) своей плоти, ведь только это способно приблизить его душу к истинному знанию.

Получается, счастье как высшая цель философа в познании истины и в конечном итоге в приобщении к миру идей, в возвращении своей души в состояние целого, неделимого и совершенного. Но все это оказывается доступным лишь после смерти. Как же выглядит счастливая жизнь? По сути, она состоит в перманентном самоограничении и в вечном сомнении, недоверии зрению, слуху, обонянию и прочим органам чувств, ведь единственно возможным механизмом познания является разум? Возможно, для самого философа это утверждение верно, но, говоря о других людях, он признает, что каждый так или иначе стремится к счастью, и физические или эмоциональные удовольствия порой могут способствовать его достижению. Главное – знать во всем меру и не давать чувственному началу взять верх над разумным. Для философа же нет большей радости, чем мысль о приближении своей души к Богу вследствие разоблачения заблуждений. Счастливая жизнь философа – та, что лишена земных, телесных удовольствий и наполнена лишь любовью к знанию и стремлением к нему. Платон приравнивает добродетель к знанию, для Платона счастье в познании истины, в соответствии прожитой жизни нравственной природе человека.

Аристотель, писавший свои труды примерно в тот же период, что и Платон, определяет благо как блаженство, эвдемонию, что приравнивается к стремлению человека соответствовать своему истинному предназначению. При этом счастье, по его мнению, полностью зависит от людей, ведь оно достигается вследствие осуществления деятельности в соответствии с добродетелью (и здесь это слово имеет скорее практический, нежели морально нагруженный смысл). Существуют определенные предпосылки, такие как благородство происхождения, удачливость и прочее, способные повлиять на качество выполняемой работы и жизни в целом. Превратности судьбы и внешние обстоятельства, не зависящие от человека, могут поколебать блаженное и безмятежное состояние, но нарушить истинное счастье человека они не в силах. Ведь Аристотель считает, что предназначение человека определено уже с рождения. Люди не должны метаться в поисках себя, ведь дело, которым они обязаны заниматься в течение жизни, заранее определено природой, ровно как и сословие, к которому принадлежит тот или иной человек. А счастье – как раз в том, чтобы занимать определенную нишу и быть полезным обществу, добросовестно и качественно выполняя свой долг.

Еще одним важным атрибутом счастливой жизни Аристотель считает наличие друзей как одного из важнейших благ, которым должен обладать человек. "Ведь для полноты жизни человека, которая называется счастьем, недостаточно материального благополучия и физического здоровья. Высшие радости жизни — это радости духовной жизни"[1 с. 7] – пишет Аристотель.

О счастье рассуждал и знаменитый философ Эпикур, основавший одну из наиболее влиятельных школ античной мысли. Он полагал, что главная задача философии – научить людей жить счастливо, а все прочее в сравнение с этим несущественно. Как и Сократ, Платон и Аристотель, он настаивал на необходимости избавления от страха перед смертью, однако по совершенно иным причинам. По его мнению, „смерти не нужно бояться, ибо с ней прекращаются все ощущения, и, значит, она не может принести нам ни хорошего, ни дурного” [2 с. 115]. Он отрицал существование загробной жизни и вмешательство в судьбу людей Богов, полагая, что человек сам в ответе за проведенную им жизнь.

Наша цель, по мнению философа, – достижение удовольствия и избегание страданий, ведь не может быть никаких сомнений в том, что удовольствие есть высшее из благ. „Мы нуждаемся в удовольствии там, где страдаем от его отсутствия; там же, где мы не испытываем такого страдания, там мы не нуждаемся в нём” [3] – пишет Эпикур, делая акцент, вопреки учению гедонизма, на том, что мимолетные наслаждения не могут являться смыслом жизни, а попытка достижения их любой ценой нарушает столь ценный душевный покой. Единственно возможный путь достижения „устойчивого удовольствия” – разумное и осмысленное освобождение от потребностей, тревог и ненужных забот, и только таким образом человек обретает спокойствие и невозмутимость души, только так он одерживает победу над суетой и страстями.

Философия, согласно учению Эпикура, нацелена на освобождение разума от страха перед смертью и благоговения перед Богами, ведь эти предрассудки отравляют наше существование. Страдания же „либо кратковременны, либо выносимы” [3], и это осознание делает человека мужественным и непоколебимым. Что касается потребностей, то надо удовлетворять лишь те, без которых невозможна наша жизнь. Мы не можем обойтись без еды и питья, однако стремление к роскошной жизни, беспорядочным половым связям, почестям и прочим ложным и неестественным удовольствиям, деструктивно, – довольствоваться надо лишь жизненно необходимым.

Помимо надобности удовлетворять голод и жажду, людям жизненно необходима дружба, окружение единомышленников, внушающие чувство безопасности и уверенности в завтрашнем дне. Господство духовных удовольствий над телесными и слияние добродетели и счастья – вот универсальный рецепт лучшей жизни, по мнению Эпикура. Важно заметить, что, многочисленные последователи эпикурейской философской школы были верны своим идеалам на протяжении веков.

Необычайно популярной была философия Эпикура и в древнем Риме. Последователь эпикурейской школы Лукреций Кар в своей поэме *О природе вещей* изложил основные взгляды

древнегреческого философа на мир, восхваляя мудрость и светлость разума Эпикура. В произведении представлен материалистический взгляд на происхождение вселенной и существование разнообразных форм материи, устройство мироздания и положения человека в нем. „За основание тут мы берем положение такое: из ничего не творится ничто по божественной воле” [4 с. 12] – пишет Лукреций, отражая идею отсутствия божественного вмешательства в земную жизнь, выдвинутую Эпикуром.

Что же касается интересующего нас вопроса, поэма проникнута гуманизмом и заботой о счастье человека как основном благе, к которому необходимо стремиться. Освобождая человека от страха перед смертью, Лукреций убеждает нас в необходимости жить счастливо в единственной данной нам жизни без страха перед божьей карой или ожидания награды за праведную жизнь, проведенную в самоограничениях и томлениях. Именно познание человеком истинного устройства природы и избавление от суеверий и заблуждений делают жизнь счастливой, считает поэт.

Еще один видный мыслитель Древнего Рима Луций Анний Сенека, выдающийся представитель стоицизма и государственный деятель, огромное значение уделяет вопросу о счастье. В *Нравственных письмах к Луцилию* он рассуждает об этических вопросах, созвучных времени, в форме литературных этюдов. Сенека убежден в том, что философия должна заниматься как нравственными, так и естественнонаучными вопросами, но только теми, что имеют практически важное значение. Законы природы необходимо понимать, чтобы уметь противостоять тем ее силам и свойствам, что способны навредить благополучному существованию человека. Отвергая религию, Сенека не отрицает существование божественного начала, отличного от материального мира. При этом душа в его представлениях также материальна, как и тело, просто устроена иначе, нежели человеческая плоть. Душа и тело находятся в перманентной борьбе друг с другом, потому как душа слаба и вечно жаждет освободиться от тленных оков. Разум же, по его мнению, является частью „божественного духа, погруженного в тело людей” [5].

Как и прочие философы, Сенека не принимает страх перед смертью, ведь осознать, что тебя не будет через тысячу лет и испугаться этой мысли – то же самое, что бояться того, что тебя не было тысячу лет назад. Нет ничего важнее свободы духа и умения принимать жизнь такой, какая она есть. Как стоик Сенека считает, что если ничего изменить нельзя, то всегда можно изменить свой взгляд на вещи, презирая невзгоды и радуясь подаркам судьбы. Счастье человека не зависит от внешних обстоятельств – оно живет внутри него самого, ведь зависит от отношения к жизни. Многие считают такую пассивную позицию пагубной, ведь она должна была

бы привести человека к бездействию и отсутствию мотивации к переменам к лучшему. Скорее всего, это лишь превратная трактовка философии Сенеки, ведь он настаивает на необходимости постоянного движения и развития: „Та жизнь счастлива, которая согласуется с природой, а согласоваться с природой она может лишь тогда, когда человек обладает здравым умом, если дух его мужественен и энергичен, благороден, вынослив и подготовлен ко всяким обстоятельствам, если он, не впадая в тревожную мнительность, заботится об удовлетворении своих физических потребностей, если он вообще интересуется материальными сторонами жизни, не соблазняясь ни одной из них, если он умеет пользоваться дарами судьбы, не делаясь их рабом” [5].

Заключение

Одна из основных проблем, возникающих при ответе на вопрос о том, что есть счастье, заключается в том, что он, с одной стороны, очевиден – „счастье у каждого свое”. Но разве состояние, которое люди испытывают во время душевного подъема – не одно и то же? И как в таком случае определить источники этого ощущения? Счастье в его общем определении – самодостаточное состояние полноты жизни, высшее благо, о котором может мечтать человек и к которому он естественным образом стремится. Оно зависит как от самого субъекта, его целенаправленной деятельности и отношении к собственной жизни, так и от внешних обстоятельств, которые можно определить как ряд случайностей или же закономерных стечений обстоятельств, обусловленных вмешательством божественных сил или же судьбы.

Долгое время преобладала идея связи морального, этического совершенства и вытекающего из этого удовлетворения от правильно проведенной жизни, однако со временем условий, определяющих понятие счастливого существования, становилось все больше. Если Сократ и Платон полагали, что высшая цель – бесконечное стремление к приближению к истине, в котором нет места земным наслаждениям, то прочие мыслители либо дополняли и смягчали подобную концепцию, либо вообще отрицали ценность познания как чего-то недостижимого и очень далекого от человеческого бытия, а значит, почти не имеющего практической необходимости и уж тем более отношения к счастью.

Со временем вопрос об определении этого понятия вытеснялся прочими этическими проблемами, напрямую или косвенно связанными с ним. Возможно, это произошло, потому что стало очевидно, что счастье не сводится к перечню конкретных удовольствий или правил, которым необходимо следовать для его достижения даже в рамках отдельно взятых обществ. Величайшие философы пытались дать универсальный ответ на волнующий человечество вопрос

o том, как жить счастливо, однако на практике границы этого понятия оказывались гораздо шире и многограннее любой тщательно продуманной представленной концепции. В одном философы единодушны: человек создан для того, чтобы быть счастливым, и это самое главное.

Библиографические ссылки

1. ТУГАРИНОВ, В.П. *Философия сознания* (современные вопросы). Москва: Мысль, 1971.
2. *Материалисты Древней Греции: Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура*. Москва: Госполитиздат, 1955.
3. ТРУБЕЦКОЙ, С. ЭПИКУР. В: *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона* [online]. [accesat 10 sept. 2018]. Disponibil: <http://www.vehi.net/brokgauz/all/119/119299.shtml>
4. ТИТ ЛУКРЕЦИЙ КАР. *О природе вещей*. Санкт-Петербург, 1985.
5. БЛИННИКОВ, Л.В. Сенека. In: *Библиотека Гуммер – философия* [online]. [accesat 10 sept. 2018]. Disponibil: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/FilosPers/93.php

PARTICULARITĂȚILE TEMATISMULUI ÎN SUITA PENTRU PATRU SAXOFOANE *SERBĂRILE MOLDOVEI* DE SNEJANA PÎSLARI

PARTICULARITIES OF THEMATISM IN THE SUITE FOR FOUR SAXOPHONES "MOLDOVA'S FEASTS" BY SNEJANA PYSLARI

CORINA ȚACA,
studentă, anul II, specialitatea *Muzicologie*,
Facultatea *Artă Muzicală*

Conducător științific:
ANGELA ROJNOVEANU⁷,
doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-9882-3915>

CZU [785.74:780.643.2.083.1]:781.61

Snejana Pîslari este o personalitate de mare importanță în cultura muzicală autohtonă cu o activitate multilaterală și complexă, manifestându-se în calitate de compozitoare în Republica Moldova, profesoară la Centrul de Excelență *Ștefan Neaga* și la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Este membră a Uniunii Compozitorilor din Republica Moldova, cercetător științific și publicist. A studiat teoria muzicii și compoziția la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău, pe care l-a absolvit în

⁷ E-mail: angela_rojnoveanu@yahoo.com

1991, după care și-a continuat studiile în domeniul compoziției la Academia de Muzică *Gavriil Musicescu*, cu maestrul Pavel Rivilis.

Snejana Pîslari este autoarea unui număr însemnat de creații în domeniul muzicii vocale, corale, orchestrale și instrumentale de cameră, care au adus un aport deosebit la îmbogățirea tezaurului muzical autohton. În activitatea sa componistică, putem observa interesul față de folclor, în special față de cel românesc pe care îl implementează nemijlocit în propriile compoziții. După cum menționează T. Berezovicova, “interesul pentru prelucrarea materialului folcloric l-a resimțit încă în anii de studenție. Multe mostre ale muzicii populare folosite în creațiile sale, au fost înregistrate chiar de ea în cadrul expedițiilor folclorice și descifrate apoi de pe banda magnetică” [1 p. 115].

O altă sursă importantă în lucrările sale a devenit jazzul, mai exact – etno jazzul. Stilistica etno jazzului se reflectă într-o serie de piese, cum ar fi *Vânătoarea*, *Călușarii*, *Bătuta*, *Sub umbra unui stejar*, *Suita Serbările Moldovei* etc., compuse pentru cvartetul de saxofoniști în frunte cu Vadym Ostrouhov.

O lucrare originală în care sunt îmbinate aceste două sfere de influență – folclorul românesc și particularitățile jazzului – este Suita pentru patru saxofoane *Serbările Moldovei*. Ea a fost concepută în anul 2005, iar finalizată și înregistrată cu un an mai târziu, în anul 2006. Suita conține 3 piese care reflectă obiceiuri specifice folclorului național.

În prima piesă intitulată *Începutul serbărilor* este reflectată o atmosferă rustică, a vieții câmpenești. Compozitoarea a utilizat trei melodii folclorice și anume un colind, o bătăută și o melodie păstorească. Cea de a doua piesă redă un obicei din perioada calendaristică de primavară-vară – *Lăzărelul*, iar în cea de a treia piesă redă un obicei de iarnă și anume – *Ajunul Crăciunului*. Pentru a prezenta cu veridicitate specificul obiceiurilor din ciclul calendaristic, compozitoarea apelează la surse folclorice, și extrage din *Antologia de folclor muzical, 1107 (melodii și cântece din Moldova Istorică a lui Ștefan cel Mare și Sfânt)* a lui D. Blajinu [2] câteva melodii pe care le citează în lucrarea sa, sau le utilizează modificat. Materialul muzical specific acestor obiceiuri este expus la patru saxofoane, soprano, alt, tenor și bariton, saxofonul fiind un exponent incontestabil al jazzului.

Suita debutează cu piesa ***Începutul serbărilor***, care este o piesă de sine stătătoare, dar care are totodată și un rol introductiv, deoarece aici este redată atmosfera lucrării, orientarea folclorică a muzicii. Din punct de vedere al structurii, piesa alcătuiește o formă bipartită mare cu introducere. Particularitatea formei constă în faptul că introducerea apare de două ori, înaintea primei părți (A) și înaintea celei de-a doua părți (B).

Introducerea expusă la saxofon soprano și saxofon bariton are o formă de perioadă și utilizează intonațiile unei melodii din antologia lui D. Blajinu, și anume ***Semnale de bucium sau semnale***

păstorești, acestea „sunt producții muzicale instrumentale, interpretate la buciom sau la fluier, constituind un gen muzical autonom. Melodiile sunt alcătuite pe seria de armonice naturale ale instrumentului” [3 p. 39].

Indicația *ad libitum* îi conferă piesei o anumită libertate în interpretare, specifică caracterului folclorului muzical, această libertate fiind consolidată de alternarea periodică a măsurilor de 6/8 și 5/8. Un alt indiciu al caracterului folcloric este prezența melismelor în structura sonoră care alături de tempoul *pastorale* conturează imaginea vieții câmpenești.

În primul compartiment, autoarea citează colindul *Pe vârful de munte*, care este o temă concisă, cu o ritmică pregnantă divizionară, dinamică datorită tempoului indicat – ***Giocoso*** și a duratelor mărunte. După numărul de sunete și după modul de organizare a acestora, remarcăm utilizarea unui sistem pentatonic, ceea ce confirmă originea arhaică a melodiei. Tema este interpretată la saxofon soprano, după care este preluată și de saxofonul tenor.

În următorul compartiment se citează o ***Bătută*** înregistrată în s. Sprânceana, r. Hârlău, Iași, preluată de autoare din aceeași culegere a lui D. Blajinu. “Bătuta este un joc oltenesc bărbătesc, spectaculos, cu pași bătuți. Se execută cu dansatorii așezați în linie. Există și o Bătută de la Salcia, unde, cu prilejul nunților, joacă și femeile” [4 p. 39], respectiv, compartimentul este scris într-un tempo vioi, activ, în măsura binară compusă de 4/4, ceea ce este specific pentru dansul popular – bătuta. Caracterul de joc este accentuat prin utilizarea procedurii staccato. O originalitate deosebită îi redă expunerea temei bătutei la saxofon soprano și saxofon tenor concomitent.

Partea a doua a suitei, intitulată ***Lăzărelul***, reprezintă un obicei practicat în sâmbăta Floriilor ce simbolizează renașterea naturii. ***Lăzărelul*** este un prilej de urare pentru o recoltă bună peste an, fiind plasat calendaristic aproape de începutul anului nou agrar. Obiceiul este practicat de un grup de fete îmbrăcate în veșminte albe cu brâie roșii, care merg pe la case și cântă o melodie specifică. Drept suport muzical, în cea de a doua piesă, compozitoarea utilizează două exemple ale ***Lăzărelului*** din antologia lui D. Blajinu.

Forma piesei a doua poate fi apreciată drept bipartită compusă cu introducere și codă. În introducere se evidențiază caracterul apropiat de doină, accentuat de compozitoare prin remarca *quasi doina*. Întrebuințarea pentatonicii în structura sonoră a temei, folosirea frecventă a melismaticii, îi atribuie muzicii un aspect improvizatoric.

În primul compartiment este citat un exemplu muzical – ***Lăzărelul*** din colecția lui D. Blajinu. Melodia interpretată la saxofon soprano și saxofon tenor este expresivă cu implementarea unei melismatici bogate, bazată pe sistemul de heptacordie. Configurația sonoră este una flexibilă, iar ritmul

este variat, utilizându-se pe alocuri formule de sincopă. Tot în cadrul primului compartiment apare o altă variantă a *Lăzărelului* care este rearmonizată de compozitoare.

Compartimentul al doilea al piesei se evidențiază prin readucerea tematismului din prima piesă – *Începutul serbărilor* și anume intonațiile din *Bătută*. Prin acest procedeu, Snejana Pîslari a oferit suitei o integritate din punct de vedere al materialului muzical. Piesa se încheie cu un tutti al celor patru saxofoane, remarcându-se o accelerare a tempoului și a dinamicii.

Ciclul este finalizat cu piesa *Ajunul Crăciunului* care reprezintă un obicei folcloric al cultului românesc din perioada calendaristică de iarnă. Aici, compozitoarea evident că apelează la cel mai popular gen din această perioadă – colindul. Respectiv din antologia de folclor a lui D. Blajinu, Snejana Pîslari selectează melodia *La poartă, la Ștefan Vodă*, înregistrată în județul Botoșani. Ultima piesă la fel este scrisă într-o formă bipartită mare cu introducere.

În **concluzie** menționăm că Suita *Serbările Moldovei* de Snejana Pîslari ocupă un loc important în tezaurul muzicii autohtone, cele trei piese ale suitei reprezintă o mare diversitate de imagini, obiceiuri și melodii folclorice, ele fiind tratate într-o manieră nouă, contemporană, prin sonoritatea inedită a cvartetului de saxofoane, și încadrate în formele muzicii clasice. O astfel de îmbinare a formelor muzicale clasice cu elemente netradiționale, observate în urma analizei suitei, confirmă faptul că structura pieselor este dictată preponderent de conținutul muzical.

Prin intermediul acestei lucrări, Snejana Pîslari, prezintă într-un mod original, importanța conservării patrimoniului cultural, al tradițiilor și obiceiurilor autohtone, în scopul păstrării identității naționale.

Referințe bibliografice

1. BEREZOVICOVA, T. Compozitoarea Snejana Pîslari: profil de creație. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015, nr.1 (24), pp. 111–118. ISSN 2345-1408.
2. BLAJINU, D. *Antologie de folclor muzical: 1107 melodii și cântece din Moldova istorică*. Constanța: Ex Ponto, 2002.
3. POP-MICULI, O. *Curs de folclor muzical*. In: <https://spiruharet.ro/facultati/muzica/biblioteca/901bda585e55d6f1522e015a222de404.pdf> [accesat 23 aprilie 2019].
4. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1976.

СРАВНЕНИЕ ПСИХИЧЕСКИХ ИНТЕРФЕРЕНЦИЙ НА ПРИМЕРЕ РЕТРОАКТИВНОЙ И ПЕРЦЕПТИВНОЙ

COMPARAREA INTERFERENȚELOR PSIHICE PE BAZA EXEMPLULUI DE RETROACTIVITATE ȘI PERCEPȚIE

COMPARISON OF THE MENTAL INTERFERENCES ON THE EXAMPLE OF RETROACTIVITY AND PERCEPTION

МАРИЯ ЕЛЕНА ЗАМКОВАЯ,

студентка 3 курса, *Федеральное государственное бюджетное
Образовательное учреждение высшего образования*
Санкт-Петербургский государственный университет

Научный руководитель:

МИХАИЛ АЛЛАХВЕРДОВ⁸,

кандидат психологических наук, старший
преподаватель кафедры
проблем конвергенции естественных и гуманитарных наук,
Факультет свободных искусств и наук СПбГУ

CZU 159.95

Феномен интерференции, обозначающий в широком смысле взаимное подавление параллельных психических процессов, интересен в рамках исследований большинства направлений психологии. За последние сто лет было экспериментально зафиксировано бесчисленное множество интерференций в области психического, и тем не менее, до сих пор остается неясным, есть ли между ними что-то общее и какова природа их действия. Одной из наиболее актуальных задач когнитивной науки является создание универсальной теории человеческой психики, в частности, более совершенных моделей памяти и восприятия, и изучение интерференционных процессов является важнейшим шагом на пути к достижению этой цели. Поставленная в рамках данной работы задача – сфокусироваться на некоторых видах психических интерференций, описав процессы, специфичные для них, методы исследований, полученные результаты и возможные выводы, а также сопоставив различные проявления интерференций в попытке найти общие для них механизмы.

Впервые эффект интерференции был исследован еще в конце XIX века в работе Георга Мюллера и его ученика Роберта Шумана в ходе изучения ими процесса образования ассоциативных связей. Мюллер был убежден в том, что процесс запоминания и изучения не происходит механически и автоматически, – в него непременно вовлечен субъект, активно

⁸ E-mail: m.allakhverdov@smolny.org

участвующий во вполне осознанной категоризации и обработке материала. Полученные Мюллером и Шуманом в ходе проведения экспериментов по запоминанию испытуемыми списка слов результаты свидетельствовали о том, что в случае введения дополнительного задания в перерыве между запоминанием и воспроизведением, показатели последнего заметно ухудшаются (“ретроактивная интерференция – это ухудшение сохранения материала А, вызываемое заучиванием другого материала Б, осуществляющимся между заучиванием материала А определением его сохранения”) [1 с. 608]. Снижение ассоциативного действия уже сформированных ответов в результате вмешательства дополнительного задания назвали ретроактивным торможением, а в 1900 году Г. Э. Мюллер и его ученик А. Пильцекер предложили объяснительную модель, согласно которой забывание обуславливается наложением вновь поступающего материала на уже запечатленный, тем самым провоцируя распад ассоциативных связей.

Замеченный в конце XIX века эффект интерференции быстро завоевал внимание экспериментальной и теоретической психологии на фоне всплеска интереса ученых к человеческой памяти, в частности, к забыванию. Долгое время считалось, что причины забывания, как и природа самого феномена, достаточно очевидны: второстепенные события, не используемые и не актуализируемые человеком долгое время, стираются из памяти, равно как и снижение концентрации или рассеивание внимания во время запоминания ухудшают его результат. Тем не менее, в 1924 году Дженкинс и Далленбах провели ряд исследований, в ходе которых выяснилось, что заученные испытуемыми слоги, лишённые смысловой нагрузки, воспроизводятся лучше после сна, нежели после продолжительной повседневной активности (вне зависимости от того, спал участник проводимого ими эксперимента по запоминанию слов, или же бодрствовал, воспроизведение им стимулов со временем ухудшалось, однако после сна оно всегда было лучше, нежели после аналогичного по времени периода бодрствования). Одно из возможных объяснений подобных результатов заключается в том, что во время сна на участников эксперимента не оказывалось никакого дополнительного влияния, – не происходило дополнительного обучения. Можно предположить, что сон благоприятно сказывается на закреплении следов памяти, в то время как занятость повседневными заботами мешает этому процессу. В общей сложности, из результатов эксперимента можно сделать два вывода: о том, что время само по себе не является причиной забывания, и о том, что этой причиной зачастую является именно ретроактивная интерференция.

Тем не менее, на данный момент рано говорить о безусловной убедительности теории и какой-либо из ее интерпретаций, ведь результаты проведенных экспериментов могут быть

трактованы не только как проявление интерференции, но и как недостаточная степень консолидации, выражающаяся не в забывании, но в плохом запоминании. К тому же, до сих пор остается неясным, что именно происходит при забывании со следами событий в памяти; не исключено, что они не уничтожаются физически, а обладают способностью интегрировать в себя новые элементы, могут преобразовываться. Факт того, что качество воспроизведения ухудшается при условии выполнения дополнительного задания, наводит на мысль о том, что забывание может являться побочным эффектом обучения. Фактически, теория ретроактивной интерференции означает то, что каждый акт переработки информации негативно сказывается на содержании уже существующих в памяти событий (вернее, их следов).

Итак, если говорить об интерференции в контексте изучения проблемы забывания, то интерференцию можно определить как соперничество между некоторыми потоками информации в попытке овладеть ограниченным ресурсом, ее обрабатывающим. В таком случае, взаимное торможение, спровоцированное подобными гонками, является следствием наложения одновременно протекающих процессов друг на друга. Казалось бы, подобное объяснение вполне логично, ведь параллельно выполнять несколько задач должно быть труднее, нежели одну единственную. Однако зачастую феномен интерференции возникает даже тогда, когда одной из одновременно решаемых задач является ее игнорирование, что противоречит интуитивной логике о том, что невыполнение чего-либо не требует приложения каких бы то ни было усилий.

Интерференционные эффекты действительно могут возникать при условии выполнения двух заданий, среди которых задание на выполнение чего-либо и задание на «невыполнение». Одним из ярчайших примеров подобного рода интерференции является Струп-феномен. Знаменитый тест Струпа был придуман ученым еще в тридцатые годы прошлого столетия, однако за прошедшее с момента его создания и до сегодняшнего дня время он не только не утратил своей актуальности, но еще и послужил источником вдохновения для огромного количества исследователей, модифицирующих оригинальные стимулы и условия проведения теста в попытках найти ответы о природе одноименного феномена. Созданием Струп-теста ученый затронул чрезвычайно важные проблемы когнитивной науки, среди которых, помимо проблемы интерференции, проблема внимания, сознания и многие другие.

В своих экспериментах Струп использовал карточки, на которых могло быть написано одно из пяти слов, обозначающих цвет. Для написания слов использовались чернила этих самых пяти цветов, однако цвет чернил не соответствовал семантической нагрузке слов, написанных ими. Участникам эксперимента сперва давалось задание начтение вслух написанных слов на

максимально возможно большой скорости, далее их просили не читать стимулы, а произносить в слух цвет чернил, которыми написаны слова. Выяснилось, что, в то время как при выполнении первой задачи интерференция практически не проявляется, выполнение последней занимает в среднем на 50 секунд больше в сравнении с чтением контрольных карточек. Сам Струп объяснял происходящее следующим образом: поскольку чтение является достаточно привычной и автоматизированной активностью, задача по игнорированию необходимости читать стимулы, при этом выделяя и озвучивая их физические характеристики, требует от участника эксперимента умственного усилия, – это и провоцирует возникновение интерференции, выражающейся в задержке при ответе на вопрос, либо в ошибке. Убедительность подобной трактовки подтверждается тем фактом, что при систематическом выполнении задачи на называние цвета, человек, принимающий участие в исследовании, достаточно быстро обучается данному виду деятельности, и после «тренировок» по называнию цвета, время задержки при ответе может упасть практически до нуля (вплоть до обратного эффекта, когда интерференция проявляется при необходимости прочесть написанное).

После того как Струп впервые провел и опубликовал свое исследование, бесчисленное множество ученых повторили его эксперимент, всячески варьируя и модифицируя переменные и оригинальные условия его проведения. Однако несмотря на то, что с момента создания столь незамысловатого теста прошло около века, природа интерференции, проявляющейся при его выполнении, остается не вполне очевидной. Провоцирует ли ее конфликт, возникающий между семантической и физической характеристикой стимула? Возможно, но это все же не дает объяснения интерференции, ведь в случаях, когда стимулы теста Струпа требуется читать, она практически не фиксируется. К тому же, уровень образования, навык к чтению и успеваемость детей школьного возраста отрицательно коррелируют с величиной интерференции, что противоречит логике о том, что на время задержки при ответе влияет привычка к чтению.

Специфика феномена перцептивной интерференции заключается в том, что даже в случаях, когда испытуемому напрямую не дается наставление на невыполнение той или иной задачи, он все же осознает эту необходимость и выполняет инструкции в соответствии с этой установкой. И именно это волевое усилие при невыполнении чего-либо и рождает интерференционный эффект. Интересно то, что чем сложнее основное задание, тем проще оказывается не прилагать усилий при игнорировании того, которое выполнять не нужно, и наоборот: “при одновременном увеличении сложности основной задачи и уменьшении сложности игнорируемой, интерференция практически полностью исчезает” [2 с. 395]. При этом, для всех видов психических интерференций характерна одна особенность: чем выше сходство

между задачами, накладывающимися друг на друга, тем выше интерференция, ведь сходство ведет к усложнению контроля над невыполнением игнорируемой задачи, а в случае с памятью “путает” недавно выученные материалы между собой.

Почти все виды психических интерференций могут быть объяснены с точки зрения модели, согласно которой внимание – некий ограниченный ресурс. Если допустить, что параллельная работа над несколькими задачами производится с использованием одной и той же структуры, перерабатывающей информацию, то кажется очевидным, что при ее перегрузке эффективность выполнения этих самых задач должна снижаться. Поэтому обработка информации в ситуациях единовременной работы над несколькими задачами производится поочередно, что увеличивает время, необходимое на безошибочное их выполнение. К тому же, существует прямая связь между увеличением сходства задач с возрастанием интерференции, что служит аргументом в пользу теории о существовании периферических механизмов сенсорного входа и моторного выхода.

Итак, если рассматривать явление интерференции в связи со вниманием, то объяснить ее можно следующим образом: она возникает тогда, когда распределение внимания при выполнении двух задач требует одних и тех же ресурсов для их обработки. Интерференция минимальна в случаях, когда задачи заметно отличаются друг от друга, а значит, требуют для их разрешения различных перерабатывающих структур. Подобный механизм можно применить как к ретроактивной интерференции (если между заучиванием нескольких стимулов предъявляется стимул или задание, связанное с основным, результат воспроизведения ухудшается), так и к перцептивной (чем ближе сематические и физические характеристики стимулов, тем выше интерференция).

Заключение

Изучение феномена интерференции, как и любого другого феномена в психологии, – достаточно трудоемкое и сложное занятие как минимум потому, что при проведении исследований необходимо опираться на уже существующие теории внимания, памяти и сознания, каждая из которых может быть легко опровергнута вместе с любой трактовкой полученных в рамках экспериментов по выявлению интерференции результатов. Иными словами, “построить завершённую теорию интерференции невозможно до тех пор, пока не будет построена теория сознания”, – и наоборот [3 с. 100]. По сей день остается не до конца понятным, правомерно ли объединять множественные психические феномены, для которых характерно

некоторое торможение и негативное влияние нескольких одновременно протекающих процессов друг на друга, одним термином *интерференция*. Тем не менее, у различных ее проявлений действительно обнаруживается много общих черт, что позволяет сделать предположение о том, что все интерференции, возможно, могут быть объяснены с точки зрения единой логики. И если однажды удастся выявить эту логику, станет ясно, может ли интерференция иметь положительное воздействие на процессы обучения и внимания или хотя бы возможно ли предупредить и избежать ее негативного влияния на них. В конце концов, это может стать важным шагом на пути к созданию универсальной логики психической деятельности в целом.

Библиографические ссылки

1. ФРЕСС, П., ПИАЖЕ, Ж. *Экспериментальная психология*. Вып. 4. Москва: Прогресс, 1973.
2. АЛЛАХВЕРДОВ, В. М., *Сознание как парадокс*. Санкт-Петербург: Издательство ДНК, 2000.
3. АЛЛАХВЕРДОВ, В. М., АЛЛАХВЕРДОВ, М. В., Феномен струпа: интерференция как логический парадокс. В: *Вестник СПбГУ*. 2014, сер. 16, с. 100.

IMAGINEA ȘI UNIVERSUL EI MULTIDIMENSIONAL

THE IMAGE AND ITS MULTIDIMENSIONAL UNIVERSE

DIANA COLOMIETȚ,

studentă, anul I, specialitatea *Istoria și teoria artelor plastice*,
Facultatea *Arte Plastice, Decorative și Design*

Conducător științific:

TEODORA HUBENCO⁹,

doctor în pedagogie, conferențiar universitar,
catedra *Discipline tehnico-teoretice în artele vizuale*,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-6582-4604>

CZU 7.04:159.93
7.04:164.02

⁹ E-mail: hubencodora@yahoo.com

Mediul social și, în particular, cel cultural în care se înscrie producția artistică sunt constituite dintr-o serie de sisteme de imagini care se impun a fi decodificate, lecturate și înțelese. O asemenea abordare pare firească, deoarece trăim astăzi într-un univers de semne pe care le întâlnim la tot pasul: de la semnalele semaforului la indicatoarele rutiere, de la codurile comportamentale la cele vestimentare, de la logo-uri la reclamele luminoase ce ne înconjoară etc. În acest context, M. Kiss, M. Gorcea, V. Cioca ne relatează că: „... tot ceea ce vedem este perceput ca o imagine. Aspectul vizual al imaginii unor obiecte, ființe, fenomene, etc., toate au o anumită expresivitate, interpretare, care induc în fiecare dintre noi sensuri particulare, stări și simțiri” [1 p. 82].

Indiferent de forma, structura, sensul, originea și de geneza lor, imaginile contribuie la cunoașterea de sine prin modul în care percepem realul.

Prin imagini (desigur și prin concepte, cuvinte) trăim, ființăm în lume, putând da sens și culoare existenței noastre. Sfera imaginilor dă naștere unei conexiuni care se interpune între om și mediul înconjurător, participând inevitabil cu ceva la fiecare dintre aceste universuri. Această idee este susținută și de C. Daba-Buzoianu : „Omul, prin natura sa, are capacitatea de a vedea dincolo de realitatea fizică și de a transforma obiectele în imagini, de a le da sensuri și semnificații, de a le imagina într-o anumită formă, funcție sau cu anumite atribute. Această capacitate a omului este vizibilă nu numai în toate creațiile sale, ci și în felul în care își reprezintă lumea și obiectele sociale cu care interacționează” [2 p.117].

Imaginea poate fi totul și opusul ei: vizuală și imaterială, fabricată și naturală, reală și virtuală, mobilă și imobilă, sacră și profanată, antică și contemporană, modernă și postmodernă, interioară și exterioară, legată de viață și de moarte, analogică, comparativă, convențională, expresivă, constructivă și distructivă, benefică și amenințătoare, seductivă, subliminală, manipulară, iconică, abstractă, simbolică, artistică, kitsch etc.

Și imaginile artistice, care au ca notă comună activitatea de creație intenționată în registrul estetic, ne surprind la rândul lor prin diversitatea și complexitatea lor. Desigur, că relația unui critic de artă cu opera artistică este privită ca un act de interpretare a semnelor, a codurilor și a structurilor de semne puse în evidență de imaginea artistică. Astfel, studiul imaginilor, în viziunea savantului V. Cioca [3 p. 71, 75] se cere a fi făcut din mai multe perspective. Acestea vor viza: activitatea senzorială a corpului uman, imaginea vizuală și tipurile ei, imaginea materială, forma reprezentării imaginii, tehnicile de producere și reproducere, imaginile bidimensionale și tridimensionale. Vom descrie în continuare imaginile din perspectivele enumerate mai sus.

Activitatea senzorială a corpului uman: fiecare activitate senzorială dă naștere unei varietăți de imagini obținute sau produse în urma diferitor stări, acțiuni etc.

- imaginea vizuală;
- imaginea auditivă;
- imaginea olfactivă;
- imaginea gustativă;
- imaginea tactilă (haptică);
- imaginea formată de kinestezia corporală internă;
- imaginea formată prin mimica gestuală;
- imagini create prin limbaj (raporturi dintre văz și voce);
- imaginea sensor-motorie: internă și funcțională – se referă la schema corporală;
- imagini externe – obținute prin intermediul expresiilor mimice și gesturilor involuntare sau controlate.

Imaginea vizuală, de asemenea, se clasifică în mai multe tipuri, cum ar fi:

- imaginea “imediată”;
- imaginea remanentă (*persistență a stării unui corp după suprimarea (înlăturarea) cauzei care a produs-o*);
- imaginea consecutivă a retinei;
- imaginea eidetică (sau tabloul intuitiv – *o reprezentare mentală foarte vie și colorată independentă de voință*);
- imagini hipnagogice (*starea intermediară între veghe și somn*);
- imagini halucinatorii (*impresie falsă de a vedea sau a auzi lucruri inexistente*);
- imagini delirante (*tulburare a minții, a aiura*);
- imagini / reprezentări deformatate ale schemei corporale sau a propriei persoane (*tranzitivism, dedublare, metamorfoze corporale, ambivalență-coexistență simultană a două aspecte, însușiri diferite*);
- imagini delirant – halucinatorii.

Imaginea materială este o *transpunere materială pe un suport extern, independent de subiect*. Din punct de vedere al suportului imaginile materiale pot fi:

- o imagine pe un suport instabil, fluid, evanescent (care se pierde, care dispare treptat), reflectarea pe o materie lichidă;
- o imagine pe un suport solid și imobil (piatră, pânză, hârtie, film etc.);
- imaginile filmice pot fi fixe, imobile sau animate (*film proiectat, imagine de sinteză*).

Din punct de vedere al **formeii reprezentării**, obținem următoarele tipuri de imagini:

- figură, contur, linie (*imaginea reprezintă ceva numai prin formă fixă, textură*);
- culoare fără margini sau înscrierea culorii într-o formă;
- eboșă (*studiu inițial în realizarea unei opere de artă*), schiță (*a desena ceva în linii mari, schematic, ca prima formă a unui desen*);
- crochiu (*sketch sumară a unui desen, a unei figuri, a unui plan*);
- profil, schemă, siluetă (*sugerată, stilizată, nedeterminată*);
- monogramă (*semn scris, primele litere*), diagramă (*reprezentarea schematică a unui fenomen*);
- pictogramă (*desen sau șir de desene figurative, simbolice prin care sunt redată obiectele și ideile în unele sisteme primitive de scriere*);
- reproducere integrală, completă (*a unei fotografii, tablou, portret, figură, sau a unei realități fictive imprevizibile (desenul unui monstru etc.)*).

Clasificarea imaginilor din punct de vedere al **tehnicii de producere**:

- prin intermediul ochilor, (vederii) și al unui instrument care face să apară fizic o imagine (*vîrf, pensulă, electricitate etc.*) întipărită într-un suport (*desen, gravură, pictură, relief etc.*);
- prin imprimare fizică fără medierea ochilor (*fotografia*);
- prin reconstituirea de sinteză pornind de la informații numerice (*fotografii, imagini digitale*);

Din punct de vedere al **modurilor de reproducere** imaginile se clasifică în:

- imagini naturale (*umbrele, amprente neintenționate, imaginile eterice în parapsihologie*);
- exemplar unic (*nereprodus sau nereproductibil*);
- număr mare de exemplare (*dublicate, copii, fotografii*);
- reprezentare mimetică (*mulaj, model redus*);
- aparență iluzorie, simulare (simulacru (*reprezentare plastică a unei divinități păgâne*);
- icoană (*conduce către model*);

- idol (*tinde să se confunde cu ceea ce reprezintă*).

În viața cotidiană și în artele vizuale operăm cu **imagini bidimensionale și imagini tridimensionale**. Primele le obținem prin:

- proiecție – *pot fi umbrele obiectelor în natură sau în teatrul de umbre*;
- reflectare – *în oglindă, apă*;
- imitație - *desen, pictură, etc.*

Imaginea tridimensională poate fi:

- completă (*mulaje, statui, basorelief, altorelief*), sau
- parțială (*amprentă, urmă, vestigiu, fragmente de obiecte etc.*).

Prin îmbinarea imaginii bidimensionale cu imaginea tridimensională vom construi noi structuri artistice cum ar fi colajul și instalațiile.

Prin urmare, în baza celor relatate putem **concluziona** că, cunoașterea destinației și semnificației diferitor imagini de către artistul plastic îi va permite acestuia, introducerea semnelor, motivelor în alte contexte artistice care la rândul lor vor dobândi înțelesuri, sensuri și semnificații noi. Construind sau creând structuri artistice noi, sensurile originare ale imaginilor pot fi inversate sau reconpuse, ceea ce va influența apariția unor noi principii vizuale ale formei, liniei, culorii, texturii suprafeței sau ale perspectivei, adică ale altor dimensiuni artistice.

Referințe bibliografice

1. KISS, M., GORCEA, M., CIOCA, V. *Copiii și artele. Ghid de bune practici*. Cluj-Napoca: Grinta, 2011.
2. DABA-BUZOIANU, C. *Morfologia imaginii*. Iași: Institutul European, 2013.
3. CIOCA, V. *Imaginea și creativitatea vizual-plastică*. Cluj-Napoc: Limeș, 2007.

ВЛИЯНИЕ ИНТЕРНЕТА НА ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

INFLUENȚA INTERNETULUI ASUPRA PERCEPȚIEI ESTETICE A ARTELOR PLASTICE CLASICE

THE INFLUENCE OF THE INTERNET ON THE AESTHETIC PERCEPTION OF CLASSICAL FINE ARTS

ИАНА СЕМЕНЮК,
studentă, anul II, specialitatea *Design Interior,*
Facultatea Arte Plastice, Decorative și Design

Научный руководитель:
ЕКАТЕРИНА ЮДИНА¹⁰,

lector universitar,
Departamentul *Științe Socio-Umanistice și Limbi Moderne,*
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-2163-186X>

CZU 7.01:111.852
7:004.738.5

В каждом из нас живет тяга к познанию прекрасного и именно искусство позволяет нам не просто увидеть, но и прочувствовать красоту, оно пробуждает в человеке: радость, добро, сопереживание, наслаждение и множество других качеств, которые позволяют человеку быть человеком. Казалось бы, в нашем современном мире информационных технологий, углубленное познание изобразительного искусства не составляет никакого труда для широких масс, но так ли это на самом деле?

Рассмотрим две актуальные темы нашего времени, а именно:

- Искусство – как инструмент культуры;
- Ценность классического изобразительного искусства под влиянием «всемирной паутины» т.е. IT технологий

С самого начала зарождения человечества, искусство является неотъемлемой частью культуры, оно являет нам конкретные эстетические образы, через которые передается культура. Начиная с наскальных рисунков в Альтамирской пещере в Испании в эпоху среднего палеолита человек стремился привнести в этот мир нечто совершенно новое, что является не только ступенью освоения действительности, но и духовным, чувственным развитием. Таким образом, первобытное искусство стало началом образного отражения окружающего мира, средством его познания, а также формирования внутреннего мира самого человека [1].

С течением времени уровень развития человека рос, человеческое общество уже претендует на звание цивилизации, следовательно – и изобразительное искусство и культура в целом отходят от своих примитивных образов и форм. В период античности закладываются

¹⁰ E-mail: iudina.ekaterina@gmail.com

основы культуры и искусства, европейской цивилизации. Наивысшего расцвета античное искусство достигло в Греческой и Римской цивилизациях. Основной темой в изобразительном искусстве – становится красота человеческого тела, поиск эстетических идеалов. Греческие художники воплотили эстетический идеал человека, гражданина - доблестного, физически и духовно развитого. Именно Греческая скульптура является первым в истории реалистичным изображением человека, в образах греческих богов, мифических героев или спортсменов (напр. *Дискобол*, Мирон). Заурядное тело скульпторов не интересовало, греки стремились к идеалу, их скульптуры изображали гармоничное тело во всех подробностях, выгодные позы подчеркивают выступающие мышцы и ребра. Эти изваяния по сей день считаются воплощением: гармонии и красоты.

Если в период античности искусство и культура сделали значительный «шаг вперед», то в период средневековья, произошел резкий спад, искусство во многом имело прикладной характер и было неразрывно связано с религией (христианством) и изображало лишь библейские сюжеты.

В эпоху Возрождения искусство вернулось к идеалам древней Греции, новые произведения создавались по античным образцам, однако творцы эпохи ренессанса ставили на первое место анатомическое правдоподобие, а не безупречную красоту. В эпоху Возрождения искусство впервые приобретает самоценность, оно становится самостоятельной областью прекрасного. Вместе с этим у воспринимающего зрителя впервые формируется чисто художественное, эстетическое чувство, впервые пробуждается любовь к искусству ради него самого, а не ради назначения, которому оно служит. Изобразительное искусство совершает решительный поворот от средневекового символа и знака к реалистическому образу и достоверному изображению. Новыми становятся средства художественной выразительности. Их основу теперь составляют линейная и воздушная перспектива, трехмерность объема, учение о пропорциях. Искусство во всем стремится быть верным действительности, добиваться объективности, достоверности и жизненности [2].

Классическое искусство несет эстетические идеалы своей эпохи в проекции их на будущее, вскрывает коренные противоречия, обнажает социальные контрасты, «вопли и страдания современности» [3], стремясь показать всю полноту проявления жизни, все духовное богатство, достигнутое в данный момент исторического развития.

Обратимся ко второй актуальной теме нашего времени, а именно «Ценность классического изобразительного искусства под влиянием информационных технологий».

«Цифровая революция», захватившая со второй половины XX века весь социум, коснулась и мира искусства, оказав огромное влияние на его становление и развитие. Меняются творческие задачи, ценностные критерии, механизмы функционирования искусства. Более характерным для современной культуры становится понятие «креатив», фиксирующее «поточный» и «производственный» характер художественной деятельности. Взаимодействие технологий и искусства имело место на протяжении всей истории развития человечества. Технология в этом альянсе носила преимущественно прикладной характер, оставалась посредником между идеей художника и ее материальным воплощением. Продолжая трансформировать плоскость традиционного искусства технологии сегодня настолько захватывают творца, что его эксперименты с «материалом» заслоняют собой все иные смыслы и назначения искусства, создавая искусство технологий [4].

С одной стороны, развитие технологий, это прогресс в сфере искусства, так как появляется много новых направлений. К примеру, искусство **видео-арта**, вероятно, одно из самых выдающихся. Эта арт-технология основана на использовании видеоизображения. Оно вобрало в себя сразу всё: с одной стороны, в нем используются средства выразительности изобразительного искусства, свет, цвет, композиция. Однако, используются и выразительные средства кино и телевидения, такие как план, ракурс, монтаж, ритм. То есть видео-арт, воздействует сразу на все рецепторы, которыми человек может воспринимать искусство, зритель получает возможность переживать не только изображение но и время.

Цифровая живопись — создание электронных изображений, осуществляемое путём использования человеком компьютерных имитаций традиционных инструментов художника. Создание рисунка, картины от начала и до конца на компьютере -относительно новое направление в изобразительном искусстве.

Появление новых направлений в изобразительном искусстве, это лишь одна положительная часть техногенного развития, но не стоит упускать из вида, что техногенная цивилизация также обусловила создание единого коммуникативного пространства, в котором нет пределов и границ. Интернет – это легкодоступный, неисчерпаемый источник информации, с помощью которого человек в любой точке мира может детально изучить интересующую его тему. Компьютерные технологии дают возможность получить дистанционное образование, это большой плюс для детей-инвалидов. Можно не ходить в магазины, ведь есть виртуальные магазины, не надо идти к другу за документом, ведь он может отправить его по электронной почте и т.д. Благодаря всемирной сети многие вопросы можно решить гораздо быстрее.

Непосредственно прикладное значение новых технологий понятно и заметно. но как технологии повлияли на наше восприятие самих себя и искусства?

Вернемся непосредственно к классическому искусству в нашем современном мире. Классическое искусство, казалось бы, теряет свою актуальность, отступая перед арт – объектами, видео-артами, инсталляциями, перформансами, арт-проектами, арт-практиками. Компьютерная графика и 3D-моделирование постепенно становятся неизбежными при создании произведения искусства. В таком контексте классическое изобразительное искусство и искусство в целом теряет свою ценность. Искусство все более явно представляется сферой общедоступной и прикладной. Очевидно, что распространение фотографий и репродукций в интернете приводит к расширению круга людей, осведомлённых в вопросах классического искусства, но несведущий человек неспособен оценить, прочувствовать, что хотел сказать автор, какова история его картины, в какой манере он пишет. Легкий доступ к изображению дает насмотренность, но не понимание, а также субъективное мнение критиков часто дилетантов дает ложное представление об искусстве в целом.

К примеру статья *Самые жуткие произведения в истории изобразительного искусства*, опубликованная на популярном сайте «Estetico». В данной статье демонстрируется подборка классических картин, таких как: Питер Пауль Рубенс, *Избиение невинных* (1562 г.), Питер Брейгель Старший, *Триумф смерти* (1609 - 1610 г), Иероним Босх, *Сад земных наслаждений* (1500 - 1510г.), Караваджо, *Юдифь и Олоферн* (1598 - 1599 г.) и другие, и дано краткое описание каждой из картин [5].

В этой статье, и множестве подобных, человек почерпнет ничтожную толику нужной информации, это лишь описание событий и стереотипизация классического произведения, но никак не мнение экспертов. В современном мире технологий, кардинально изменилось понимание профессионализма, а понятие «дилетантизм», к сожалению, утратило негативный оттенок, и торжество некомпетентности в искусстве становится приметой времени. Таким образом исковеркано эстетическое восприятие классического изобразительного искусства.

Рассмотрим ещё один недостаток развития технологий. Современная эпоха, не опровергая ценности классического наследия, не подвергая сомнению проверенные историей константы подлинности, отличается чрезвычайной свободой отношения к искусству прошлого и превращает его в материал для «творческой» обработки. Причем в узкопрофессиональной среде и в среде массовой и дилетантской происходят параллельные процессы. Таким образом появляется множество переделанных, с помощью компьютерной графики классических

произведений. К примеру, художник Nicholas Mottla Jacobsen решил продемонстрировать, как выглядели бы мировые шедевры в руках современного дизайнера, вооруженного компьютерными графическими программами переделав их на современный лад [6]. Что это? – оригинальный подход к классической живописи или проявление неуважения к знаменитым художникам – каждый решает для себя. В интернете действительно есть большое количество статей от дилетантов, но можно найти также много книг в электронном варианте, которые позволят, как профессионалу, так и новичку почерпнуть ценную информацию.

В заключении нашего доклада хотелось бы подчеркнуть, что:

- Современное технологическое оснащение, дало возможность даже людям, не имеющим художественных навыков и знаний, выражать свое мировосприятие через изобразительное искусство (искусство технологий);
- Классическое изобразительное искусство, утверждает идею красоты и гармонии мира, веру в совершенство человеческой личности, безграничные возможности разума;
- Классическое искусство все менее и менее актуально, а ведь оно несет фундаментальный характер, без знания которого искусство теряет свою ценность в том смысле в котором мы привыкли его воспринимать;
- Апология развлечения определяет новейшую иерархию искусств: зрелищность и аттрактивность превращены в едва ли не главное основание художественности;
- Большая часть сайтов направлена на зрелищность и попытку заинтересовать людей пустыми сенсациями, историями, «разоблачающими» великих художников и их произведения, а также стереотипизацию великих произведений искусства;
- Дилетантский подход к искусству уничтожает культуру, и таким образом, исковерканно эстетическое восприятие классического искусства.

Библиографические ссылки

1. *Все виды духовной деятельности первобытного человека были связаны с искусством и выражали себя через искусство* [online]. [accesat 01 mai 2019]. Disponibil: <https://studizba.com/lectures/11-iskusstvo-i-iskusstvovedenie/387-istoriya-mirovoy-literatury-i-iskusstva/5267-2-pervobytnoe-iskusstvo-i-mifologiya.html>
2. *Искусство эпохи возрождения* [online]. [accesat 29 apr. 2019]. Disponibil: <http://www.grandars.ru/college/sociologiya/iskusstvo-vozhrozhdeniya.html>
3. *Классическое искусство* [online] [accesat 03 mai 2019]. Disponibil: <http://estetiks.ru/klassicheskoe-iskusstvo.html>.
4. СКОЛОТА, З.Н. Современное искусство: формы и технологии. В: *Молодой ученый* [online]. 2013, № 11, с. 852–856 [accesat 09 mai 2019]. Disponibil: <https://moluch.ru/archive/58/8215/>
5. Самые жуткие произведения в истории изобразительного искусства. В: *Estetico*. [online]. [accesat 28 apr. 2019]. Disponibil: <https://estetico.me/posts/view/samye-zhutkie-proizvedeniya-v-istorii-izobrazitelno-iskusstva>

6. *Старинные картины в современной интерпретации от Nicholas Mottla Jacobsen.* [online]. [accesat 10 mai 2019]. Disponibil: <https://kulturologia.ru/blogs/020314/20066/>

STILIZAREA SURSEI DE INSPIRAȚIE ÎN VESTIMENTAȚIE

STYLIZING THE SOURCE OF INSPIRATION IN CLOTHING

TATIANA BRUMA,
studentă, anul III, specialitatea *Design vestimentar*,
Facultatea *Arte Plastice, Decorative și Design*

Conducător științific:
LUMINIȚA GORCINSCHI¹¹,
conferențiar universitar interimar,
Departamentul *Design*,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0009-0003-1976-0712>

CZU 687.016

„STILUL ESTE UN MOD DE A SPUNE CINE EȘTI FĂRĂ SĂ TREBUIASCĂ SĂ
VORBEȘTI”.

Rachel Zoe

Trăim într-o societate unde ținuta pe care o avem poate deveni o carte de vizită, iar stilul ne evidențiază personalitatea.

Scopul acestei lucrări constă în analiza metodelor creative prin stilizarea sursei de inspirație în vestimentație. Pentru a atinge scopul, lucrarea este orientată spre analize și demararea unui studiu comparativ a creațiilor în domeniul vestimentar a mai multor instituții de profil, atât din Republica Moldova, cât și de peste hotare. Voi prezenta concluzii preliminare în baza literaturii cercetate, materialilor vizuale din manifestări ale designerilor, observații și interpretări personale.

Sursa de inspirație în procesul de creare

¹¹ E-mail: gorcinschi58@mail.ru

Inspirația reprezintă momentul în care creativitatea atinge cotele maxime, fiind influențată de anumiți factori care depind la rândul lor de fiecare designer în parte. Inspirația este momentul suprem de creativitate cu ajutorul căreia artiștii pot crea adevăratele opere de artă, încălcând uneori limitele culturale. În momentele de maximă intensitate creatoare artistul se poate manifesta în voie și își poate exprima sentimentele, emoțiile și trăirile fără niciun fel de constrângere.

Designerii, dar și criticii de artă și istoricii consideră că a explica ce înseamnă inspirația este un lucru foarte dificil, deoarece ar trebui să se raporteze la fiecare artist în parte. Inspirația face parte cu precădere din actul de creație și acesta este, de asemenea, greu de definit și de explicat, acesta fiind, de asemenea, diferit de la un creator la altul, și de la un mijloc de exprimare artistică la altul.

Conform teoriilor moderne referitoare la inspirație aceasta pornește din inconștient, după cum afirma însuși Sigmund Freud [1]. Inspirația artistică iese la iveală în momentul în care la nivelul subconștientului au loc anumite conflicte. Artiștii suprarealiști au îmbrățișat teoria lui Freud, lucru care poate fi observat cu ușurință în operele de artă caracteristice acestui curent.

Cum să găsiți o sursă de inspirație? Ce poate fi o sursă de inspirație, ce ne va da o astfel de stare, caracterizată prin ușurința de mișcare a gândurilor și a imaginilor, claritatea și plinătatea lor, experiențe profunde când toate procesele cognitive au loc în mod deosebit productiv? Oamenii se inspiră din diverse surse.

Așadar, inspirația este caracteristică oricărui proces creativ. De-a lungul timpului designerii au încercat prin mijloace diferite să caute diverse surse de inspirație pentru ca opera de artă să fie cu adevărat unică și excepțională și să poată transmite sentimente, emoții și trăiri.

Exemple de inspirație:

1. **Natura.** Varietatea și culorile ei au inspirat oamenii în orice moment. Designerii au găsit inspirație în cele 3 medii: acvatic, terestru și aerian. Unii s-au inspirat de la plantele subacvatice și au obținut adevărate opere de artă, alții au folosit insectele, iar din mediul aerian - norii, păsările

2. **Muzica și alte forme de artă** (pictura, poezia, teatrul, cinema, opera, etc.). Ele ne provoacă o mulțime de emoții, asociații, ne ajută să ne desprindem de viața de zi cu zi, devenind o sursă de creativitate.

3. **Arhitectura** – reprezentată prin vitralii.

4. **Amintiri.** Este posibil să evocați sentimente care sunt necesare pentru inspirație, ele pot fi diferite în funcție de ce semn au lăsat în sufletul vostru. Cele mai fericite momente din viața voastră vor

ajuta la crearea unei atitudini pozitive, iar emoțiile triste vă vor face să vă regândiți experiențele și să începeți o viață nouă.

Stilizarea ca principal mijloc de exprimare a ideilor

Stylization - un concept derivat din termenul stil. Stilul este neintenționat, aspectul său este spontan. *Stilizarea* presupune utilizarea conștientă de către artist a formelor, metodelor și tehnicilor de modelare create anterior în istoria artei. Transferul mental al artistului în epoca lui, locul și timpul ales (cronotope) determină metoda creativă, obiectele imaginii, accesoriile, atributele, culoarea, maniera, tehnicile și materialele.

Stylingul este folosit nu numai în arte și meserii, ci și în logo-uri, postere, ornamente, desene animate. Aici, stilizarea cea mai implicată este principalul mijloc de exprimare a ideilor. Stilul poate fi văzut și în pictură. A început să se aplice în lucrările artiștilor de la mijlocul secolului XX. Stilizarea este folosită de artiștii moderni. Nefiind fixați pe reproducerea realității "documentate", ei recurg la simplificare - stilizare și în principal transmit o idee. Stilul are loc în transferul nu numai a formularelor, ci și a culorilor [2].

Odată cu dezvoltarea designului în domeniul interiorului a fost nevoie să se creeze lucrări de artă decorativă și aplicată, care fără stilizare nu vor îndeplini cerințele estetice moderne.

Aplicarea cu succes a metodei retrospective necesită inteligență, cunoașterea istoriei culturii, precum și distanța istorică considerabilă la care diferențele de principii și modele de modelare a unui model stilizat și a unei compoziții de stilizare sunt clar recunoscute. În absența unei astfel de distanțe, în loc de stil, se produce copierea (reproducerea exactă) sau replicarea - o repetare a originalului cu mici modificări în detalii. Replicarea este diferită de copiere sau falsificare, dar reprezintă un nivel redus de gândire compozițională. Remarcabili stiliști au fost mulți artiști ruși ai asociației *World of Art*, așa ca L. Bakst și K. A. Somov.

Una din absolventele Universității Pedagogice *Ion Creangă*, de la Facultatea de Arte Plastice și Design Vestimentar s-a inspirat din viața istorică a Sultanului Otoman Soleiman Magnificul (*Imaginea 1*). În colecția dată sursa de inspirație este bine cunoscută, dar procesul de stilizare nu a fost bine analizat și în final vedem că s-a produs o copiere repetată a sursei de inspirație originală cu mici modificări în detalii.

Imaginea 1. Colecție de design vestimentar

Imaginea 2. Stilizare. Aplicare pe stofă



În *imaginea 2* vedem cum a fost stilizată una și aceeași sursă de inspirație-„peștele”. Autoarea Budu Valentina, studentă la UTM a stilizat sursa de inspirație prin formă și dimensiuni și a aplicat-o pe stofă prin metoda de imprimare. La studenta Matusavchi Victoria de la AMTAP, aceeași sursă de inspirație a fost aplicată și brodată în partea din spate a vestimentului, iar în partea din față vedem stilizarea solzilor de pește.

În *imaginea 3* , colecția „Suit Me”, volanele, accesoriile diverse și structurile textile manufacturate sunt inspirate din stilul anilor '80. Colecția redefinesște tendința „New Romantics”, ale cărei principii stilistice au stat la baza creațiilor pret-a-porter propuse.

În colecția absolventei de la specialitatea Design Vestimentar din Oradea este prezentă o altă sursă de inspirație - zodiile. (*Imaginea 4*). Autoarea scoate în evidență personalitatea feminină a fiecărui semn zodiacal prin utilizarea unor linii compoziționale, prin volume și a unor game cromatice ce sugerează trăsături de personalitate.

Imaginea 3. Colecția „Suit Me”



Imaginea 4. Sursa de inspirație - zodiile



Astfel, în procesul de styling este important:

- să selectați caracteristicile esențiale;
- să utilizați metoda hiperbolizării (exagerarea, selectarea unei singure, dar a calității individuale a obiectului) a elementelor individuale;
- să abandonați detalii minore și subtile;

- să creați o unitate organică de ornament și formă plastică.

Imaginea 5. Principii de stilizare



a - transformarea formei volumetrice într-o formă plană și simplificarea construcției,

b - generalizarea formei cu schimbarea conturului,

c - generalizarea formei în limitele sale,

d - generalizarea și complicarea formei, adăugarea detaliilor care lipsesc în natură

Designul vestimentar utilizează motive sau elemente extrase din faună, floră, determinate de contururile formelor geometrice sau ale obiectelor înconjurătoare. Designerul selectează aceste motive în conformitate cu un sistem decorativ specific și distribuie decorul în funcție de suprafața de decorat și de efectul dorit.

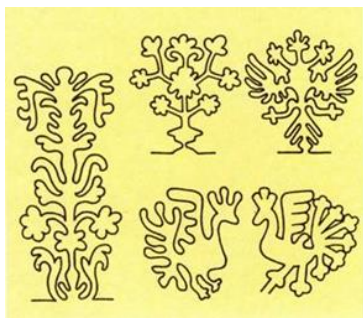
Dezvoltarea unui motiv ornamental poate fi bazată nu numai pe caracteristicile formei naturale, ci și pe cea a artistului, a intuiției, imaginației și imaginației sale. (**Imaginea 6**)

Stilizarea formelor naturale, inclusiv diverse elemente decorative în styling, creează o compoziție holistică decorativă. Pentru formarea unei compoziții se cere: dezvoltarea imaginii originale; de alcătuire a compoziției de culoare; de aplicare a mijloacelor compoziționale, cum ar fi simetria, asimetria, statica, dinamica, contrastul, nuanța, ritmul, identitatea, centrul compozițional; de utilizare a diferitor tehnici pentru realizarea compoziției.

Acest tip de creativitate cere artistului să dezvolte o gândire abstractă, o imaginație și o atenție creativă atunci când elaborează lucrarea și creează compoziții decorative din elemente geometrice și motive florale, pentru realizarea proiectului vestimentar (**Imaginea 7**).

Imaginea 6. Ornament de dantelă pertussis colorată de la sfârșitul secolelor XVIII-XIX.

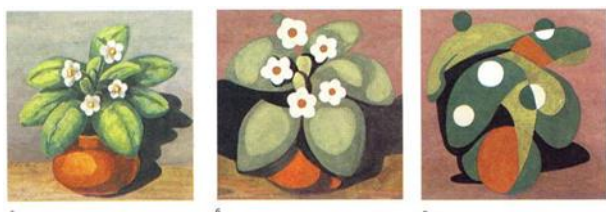
Imaginea 7. Elemente de construcție a ornamentului: a – ornamentul Creta-miceni, b – ornamentul epocii moderne, c - frunzele și florile ornamentului picturii Severodvinsk



Pentru a împiedica copierea oarbă a naturii este util să lucrăm pe baza impresiilor sau asociațiilor. Percepția independentă, studiul personal va contribui la dezvoltarea unei anumite relații cu natura, care creează baza imaginației.

Artistul poate schimba obiectul în orice fel, plecarea de la natură este foarte semnificativă. O floare, o frunză, o ramură pot fi interpretate ca forme geometrice sau pentru a păstra contururile naturale netede. De exemplu, prin intermediul picturii este posibil să transformăm o imagine reală a unei flori într-una decorativă și chiar abstractă (*Imaginea 8*).

Imaginea 8. Generalizarea formei prin pictura:



a - o imagine realistă, b - o imagine decorativă, c - o imagine abstractă

Imaginea 9. Stilizarea formei prin mijloace grafice



Uneori, în caracteristica elementului, partea din întreg, poate juca un rol principal. Concentrând în mod conștient atenția asupra detaliilor, scoatem în evidență valoarea imaginii. Forma corpului, ciocul, penajul păsărilor și alte detalii influențează expresivitatea imaginii și natura întregului. Astfel, un exemplu de stilizare a formei unei păsări prin mijloace grafice, ar fi transformarea imaginii reale într-o imagine decorativă (*Imaginea 9*).

Pe lângă imaginea aspectului, semnul poate exprima alte trăsături ale imaginii desenate. De exemplu, în *imaginea 10* putem vedea mai multe reprezentări, de exemplu un crocodil agresiv. Semnul poate fi numit un simbol abstract.

Adeesea, în două sau mai multe semne se pune același element vizual, dar ele poartă un înțeles diferit. De exemplu, în *Imaginea 11*, în semnele unui melc și al unui instrument muzical se pune o spirală - un element vizual și numai acest element specific ca formă, completează fiecare semn cu propriul său înțeles. Există stări de graniță în care semnul nu seamănă cu nimic sau este asociat cu alt obiect. Forma unui obiect poate trece sub forma unui alt element prin adăugarea sau eliminarea unui element grafic.

Imaginea 10. Imaginile iconice ale seahorsei, vacii, crocodilului și liliecilor.



Imaginea 11. Stările de frontieră ale semnului. Trecerea la o altă formă.



Imaginație creativă și joc de fantezie

Atunci când se realizează schițe de forme naturale este necesar să nu se copieze orbește natura, ci să se studieze, să se găsească în natură motive și forme care să trezească imaginația creativă și jocul de fantezie, care vor da impuls creației unei lucrări artistice.

Psihologii implicați în studiul activității creative în domeniul artei acordă o importanță deosebită procesului de pregătire, urmat de o perioadă de transpunere și prelucrare a ideilor creative.

Când se lucrează la schițe de forme naturale este binevenit să se selecteze obiectele necesare, punctul de vedere cel mai de succes și, în unele cazuri, de exemplu putem deschide sau tăia fructele în două pentru a identifica cele mai caracteristice proprietăți plastice, pentru a stabili principalele lucruri, întregul. Astfel, are loc o modificare a motivului natural, se dezvăluie calități decorative condiționate, ceea ce sporește impactul său emoțional. În arta grafică care utilizează această metodă se elimină detaliile inutile și se dezvăluie numai esența formei și a caracterului.

În munca lor designerii folosesc propriul limbaj și propriile legități. Exprimând ideea de frumusețe prin mijloacele sale specifice, designerul nu încercă niciodată să copieze orbește lumea din jurul nostru, ci să transmită doar cele mai caracteristice și expresive. Designerul prelucrează creativ

formele găsite în natură, luând în considerare materialul specific, avantajele sale decorative și caracteristicile procesării tehnologice.

Limbajul designerilor se distinge prin stilizare sau, dimpotrivă, printr-o precizie extraordinară a formelor; identificarea și jocul în jurul texturii și proprietăților plastice ale materialului; folosind ornamente care includ atât motive de imagini tradiționale, cât și forme avangardiste. Construcția compozițională a decorului în obiecte de artă decorativă și aplicată se bazează întotdeauna pe armonizarea părților și a întregului.

Concluzii

Stilizarea este o modificare, procesarea unui motiv natural, care se realizează prin generalizarea artistică, aruncarea detaliilor, îndreptarea liniilor de contur care are scopul de a face motivul mai ușor de înțeles pentru spectator și, uneori, de a facilita implementarea acestuia de către artist. În plus, designerul trebuie să țină seama de loc și spațiu, limitând câmpul muncii sale, uneori forțând să modifice elementele unui motiv decorativ.

Procesul creativ de a lucra la schițe pe motive naturale este un proces de percepție individuală, un proces pur intern, complex, de reevaluare a naturii de către artist.

Referințe bibliografice

1. FREUD, S. *Psihologia inconștientului: Opere esențiale*. Vol. 3. București: Editura Trei, 2017. ISBN 978-606-40-0100-9.
2. *Stilizarea ca metodă de reprezentare a obiectelor de mediu în grafică: Stilizarea decorativă a plantelor* [online] [accesat 21 febr. 2018]. Disponibil: <https://journalist-nsk.ru/ro/recipes/stilizaciya-rastenii---eto-chto-takoe-stilizaciya-kak-metod-izobrazheniya.html>

PORTUL POPULAR CA MANIFESTARE A SPIRITULUI CREATOR

THE FOLK COSTUME AS A MANIFESTATION OF THE CREATIVE SPIRIT



VIORICA LUPU,

masterandă, anul II, specialitatea
Patrimoniul Cultural și Manifestări Artistice,
Facultatea Artă Teatrală, Coregrafică și Multimedia,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Conducător științific:

TATIANA COMENDANT¹²,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,
Departamentul Științe Socio-Umanistice și Limbi Moderne,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-2596-4714>

CZU 391:159.923.38

Introducere

Potențialul creator al unui popor își găsește întotdeauna cale de expresie în cultura materială și spirituală, scoțând la suprafață originalitatea și identitatea poporului. De-a lungul istoriei, fiecare popor și-a cristalizat o cultură proprie inconfundabilă care oglindește trăirile și experiența acumulată a poporului. Creația populară este o componentă de baza a artei românești și este pe cât de autentică pe atât de ingenioasă și îndrăzneată prin forme, culori, texturi și viziuni. În timp, arta populară a devenit o parte valoroasă a culturii, care din punct de vedere estetic, dar și istoric, s-a dezvoltat în paralel cu dispariția treptată a fenomenului în societățile europene mai dezvoltate industrial. Datorită industrializării, se remarcă o pierdere a tradițiilor meșteșugărești în mod treptat la sf. sec. XIX în Europa Centrală și de Vest, iar mai apoi și în cea de Est, fapt care i-a anulat artei populare meșteșugărești mediul ei firesc de „incubare”. Tocmai acest fenomen „ridică” meșteșugurile la nivel de artă, le scoate din mediul lor firesc și le transformă în obiect de studiu pentru experți [1 p.136].

Arta populară

În octombrie 1928, la Praga se organizează Congresul Internațional de Artă Populară, la care participă și folcloristul Artur Gorovei. O personalitate marcantă în cultura românească de la acea vreme, fiind și etnograf, dar și membru de onoare al Academiei Române. La acest congres, el face o comunicare despre *Ornamentația ouălor de Paști la români*. Acest subiect nu a mai fost tratat de nimeni până la acel moment, iar Artur Gorovei, venind din Bucovina unde arta încondeierii ouălor este dezvoltată și acum, a prezentat un complex de informații extrem de valoroase care ulterior (1937) au fost publicate într-un studiu folcloric amplu. Lucrările acestui Congres de la Praga se regăsesc în doua volume mari și frumoase, intitulate *Art Populaire*. Tot aici, Artur Gorovei menționează: „Importanța artei populare a

¹² E-mail: tatianacomend@gmail.com

fost recunoscută, în unanimitate, de reprezentanții națiunilor grupate într-un Institut Internațional de artă populară” [2 p. 56].

Unitatea și vitalitatea sunt caracteristici de bază ale artei populare, care au condiționat păstrarea până în zilele noastre a formelor originale, tehnicilor vechi și a stilului bine consolidat. În esență, a fi meșter popular, presupune a cunoaște și a profesa mai bine decât alții un domeniu foarte specific al creației, iar acest lucru presupune cunoștințe și deprinderi dobândite în timp. Meșteșugul, înseamnă o îndeletnicire sau o meserie specială. Cadrul propice pentru însușirea și transmiterea cunoștințelor, tehnicilor și procedeele de prelucrare a materiei prime pentru a obține obiectele meșteșugărești, era indubitabil, familia.

La baza meșteșugurilor stă fără nici o îndoială tradiția, prin care se transmite din generație în generație, caracteristicile esențiale ale culturii comunitare. Autoarele Georgeta Stoica și Olga Horșia, în lucrarea *Meșteșuguri artistice tradiționale* (2001) menționau: „Prin intermediul evoluției artei meșteșugărești sunt valorificate toate bogățiile și resursele cadrului natural al comunității, astfel s-au dezvoltat meșteșuguri de bază precum: prelucrarea lemnului, a pietrei, a lutului, a paielor,...etc. Totodată s-au dezvoltat și meșteșugurile legate de creșterea animalelor, cum ar fi: prelucrarea lânii,, a pieilor, țesutul sau torsul. Grație dezvoltării agriculturii au luat amploare meșteșuguri precum: țesutul pânzei din fire de cânepa sau in, confecționarea pieselor de port popular. Materia primă, dar și decorul obiectelor reflectă prin motive ornamentale, universul social, mitic, folcloric, simbolic și istoric al comunității posesoare a acestui patrimoniu”[3 p. 37].

Portul popular

Continuitatea necontestabilă și puritatea stilistică a portului nostru popular este confirmată de numeroase atestări documentare, arheologice, orale, grafice, plastice și etnografice. Cercetătorul Mircea Malița, referind-se la costumul românesc specifică: „Costumul românesc este un monument în sensul propriu al cuvântului. El nu stă în căsuța sociologică sau etnografică a îmbrăcăminteii, ci în linie cu piramidele egiptene, cu catedralele franceze și cu digurile Olandei. El are acest drept pentru că este o probă adusă la maturitatea existenței unei civilizații încheiate. El este una din mărturiile vizibile și tangibile ale civilizației satului de pe pământul nostru. Costumul românesc ne scoate din domeniul artei și ne duce în cel al istoriei. El rimează cu perfectă și armonioasă așezare a comunității libere care a știut să străbată toate intemperiiile istoriei prin neîntrecutul său sistem de autoghidare și adaptare” [4 p. 61].

De-a lungul istoriei, s-au petrecut nenumărate metamorfoze în evoluția portului popular, prin modificări forțate, mode și trenduri noi, mai bune sau mai rele, cu toate acestea însă, astăzi ne putem

mândri cu faptul că o mulțime de elemente autentice încă se păstrează. „La fel ca și celelalte îndeletniciri (țesutul, olăritul, lemnăritul...), portul popular dă dovadă de o puternică unitate structurală ce include o varietate de forme, motive, joc de culori, mai ales că fiecare dintre aceste aspecte avea în spate o anumită logică, inspirație, fantezie artistică și cel mai important, credință” [5 p. 28].

Portul popular a cunoscut diferite etape de dezvoltare. „Fiecare etapă, vine cu schimbările sale la nivel de: materie primă, tehnici de execuție, culori etc. Unele denumiri din terminologia pieselor de port popular sunt de origine slavonă, bulgară sau turcească, dar au fost asimilate în cultura noastră căpătând sensuri populare autentice. Anumite trăsături ale portului tradițional moldovenesc sunt oglindite în documentele domnitorilor din sec. XV-XVII. Obiceiurile din sec. XVI, îi obligau pe oameni să respecte cu strictețe purtarea costumului tradițional, astfel era strict interzis împrumutul de haine de la turci sau alte etnii. Epoca medievală a constituit perioada de înflorire a portului popular, acest lucru se datora faptului că în această epocă absolut toate îndeletnicirile erau manuale și se făceau în casă. În a doua jumătate a sec. XIX se remarcă un declin al acestui domeniu, care se manifestă prin reducerea țesutului de stofe și înlocuirea lor cu pânze de producție străină, fapt ce duce la dispariția aproape totală a costumului tradițional, către mijlocul sec. XX [6 p. 37].

Cercetătorii consideră că, cele mai mari modificări în portul tradițional, au pornit în anul 1812, odată cu anexarea de către Imperiul Rus a spațiului dintre Prut și Nistru și numit nejustificat Basarabia. Portul popular a fost extrem de subapreciat și înlocuit intenționat cu piese de port ale altor culturi. „Dispariția costumelor naționale constituie semnul cel mai izbitor al dezintegrării etnice și nu este un accident minor survenit în cursul unui progres major de adaptare la condiții noi, ci una dintre condițiile principale ale adaptării, cea care precede adeseori cu peste o generație adaptarea reală” [7 p. 82], explică arheologul francez André Leroi-Gourhan. Doamna Varvara Buzilă, doctor cercetător științific coordonator la *Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală*, primul președinte al *Comisiei naționale pentru Salvagardarea Patrimoniului Național Imaterial*, în lucrarea *Costumul popular din Republica Moldova* consideră că „...un costum tradițional [...] este mai mult decât un costum. El presupune și prezența unui context, care îi conferă expresivitate și integralitate [8 p. 94].

În realitatea contemporană costumul tradițional nu se mai folosește în mod regulat în viața de zi cu zi. Devine o formă de artă, este purtat ocazional și cu un anumit scop. Devine obiect de studiu, piesă de muzeu și fenomen pentru valorificare.

Arta meșteșugărească tradițională: cercetare și valorificare

Costumul popular al moldovenilor din Republica Moldova este parte organică a tradiției vestimentare românești, dezvoltă și completează tiparele de bază ale costumului românesc și îi conferă mai multă expresivitate [...] Costumul reprezintă o viziune unitară asupra lumii, în care elementele, piesele, ansamblurile se completează reciproc [8 p. 103].

Pentru a pătrunde mai profund în esența temei *Portul popular ca manifestare a spiritului creativ*, am realizat o **cercetare sociologică** în zona de centru a Republicii Moldova. Eșantionul cercetării a constituit 102 persoane, dintre care 77 sunt respondenți din mediul rural, iar 25 sunt experți în domeniu. Obiectivul de bază al cercetării constă în valorificarea artei meșteșugărești în societatea contemporană și identificarea problemelor cu care se confruntă îndeletnicirile tradiționale devenite în timp o componentă majoră a culturii noastre. Ca metodă fundamentală de cercetare a fost aplicată ancheta sociologică pe bază de interviu, utilizând două ghiduri de interviu standardizate:

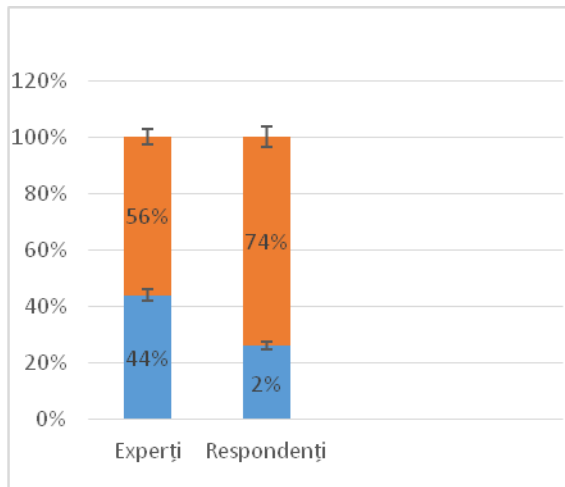
- a) pentru experți (specialiști de la Academia de Științe, Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală, Centrul Național de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial și meșteșugari din zona centrală a țării);
- b) pentru respondenții din 16 localități ce reprezintă zona de centru a țării: satele Vălcineț, Bahmut, Temeleuți (raionul Călărași); satele Ratuș, Măgdăcești, Drăsliceni (raionul Criuleni); satele Peresecina, Butuceni (raionul Orhei); orașelele Cricova, Stăuceni, Tohatin și orașele Cimișlia, Ungheni, Orhei, Hîncești, Chișinău.

Analizând opinia respondenților dacă, arta meșteșugărească tradițională este respectată/iubită suficient în societatea noastră, am constatat: **56%** dintre experți au afirmat că arta meșteșugărească este respectată suficient în societate, iar **44%** consideră că arta meșteșugărească nu este apreciată suficient. **74%** dintre respondenți manifestă interes pentru arta meșteșugărească, majoritatea fiind persoane cu vârsta cuprinsă între 51-65 ani din domeniul învățământului, culturii și agriculturii, iar **26%** dintre respondenți au răspuns negativ, majoritatea sunt persoane cu vârsta cuprinsă între 25-35 ani și fac parte din domeniul IT, bussines, economie și marketing (*Diagrama 1*).

Interesându-ne despre cele mai importante surse din care respondenții se informează despre arta meșteșugărească, port popular sau evenimente de acest gen, observăm următoarele:

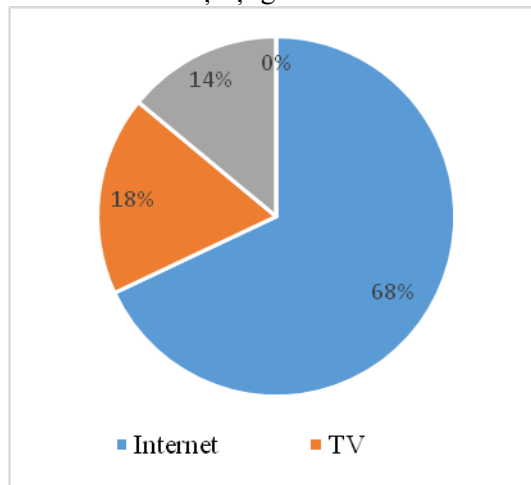
- **68%** se informează din mediul online (Facebook, Youtube, Bloguri), menționând că această metodă este mai accesibilă;
- **18%** dintre respondenți se informează de la TV, majoritatea lor fiind din categoria de vârstă 51- 65 ani;
- **14 la sută** din respondenți au menționat „de la alte persoane” (*Diagrama 2*).

Diagrama 1. Aprecierea artei meșteșugărești în societate



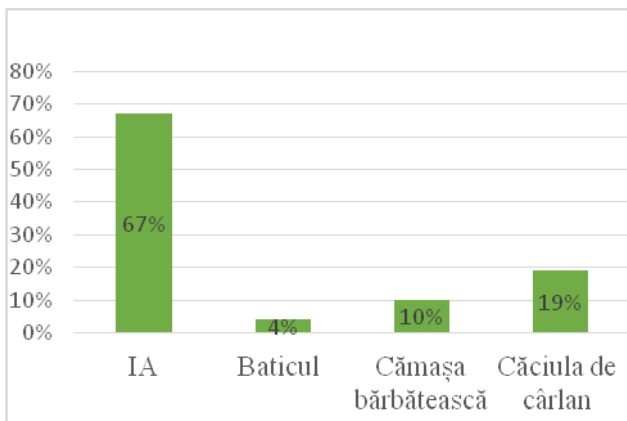
Sursa: Diagrame elaborate în baza sondajului sociologic.

Diagrama 2. Principalele surse din care se informează respondenții despre arta meșteșugărească



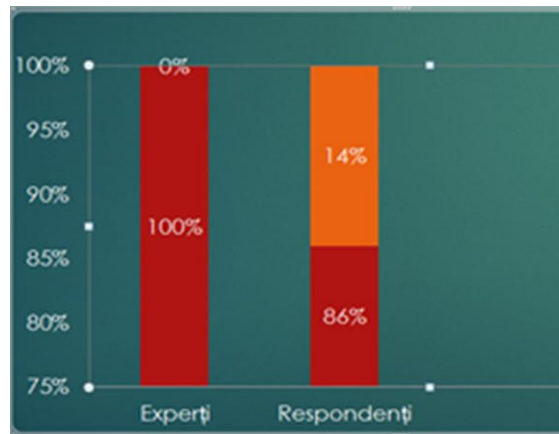
La întrebarea „Care este cea mai emblematică piesă de port popular?” aproximativ **70 la sută** dintre respondenți au indicat cămașa cu altiță (sau ia) (**Diagrama 3 și Imaginea 1**).

Diagrama 3. Cea mai reprezentativă piesă de port popular.



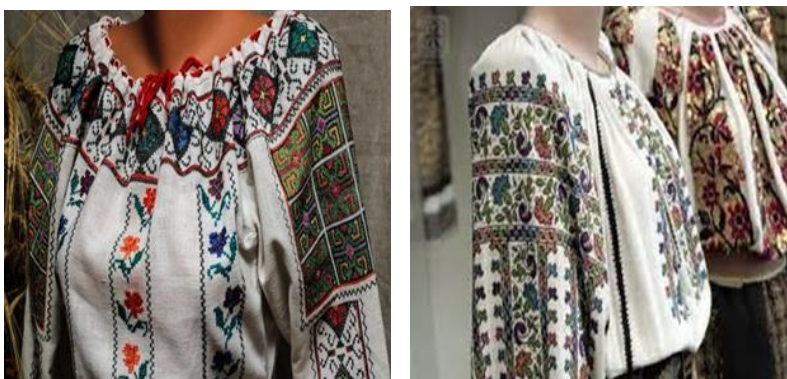
Sursa: Diagrame elaborate în baza sondajului sociologic.

Diagrama 4. Impactul artei de meșteșugărit tradițional în procesul de educație a tinerilor.



Toți experții intervievați consideră că transmiterea meșteșugului către tânăra generație este un factor necesar pentru dezvoltarea culturală a țării noastre. Un exemplu în acest sens este Doamna Ecaterina Negru, din satul Vălcineț, care de-a lungul anilor a învățat circa 50 de fete tinere să brodeze, contribuind astfel la valorificarea, dar și transmiterea artei meșteșugărești. Meșterul popular, Ecaterina Negru, și-a propus să reînvie tehnica broderiei „cu spărtură” sau „broderie cu șabac (**Imaginea 2**).

Imaginea 1. Cămăși cu altiță.



Sursa: https://www.google.com/search?rlz=1CIJJTC_roMD1010MD1010&sxsrf=ALiCzsaVtDiHUPec9dDjdWv0KgEOSJT1JQ:1660213770373&soUrce=univ&tbm=isch&q=Pre%C8%99edinte+al+asocia%C8%99Biei+Patr

Imaginea 2. „Broderie cu șabac”.



Sursa: Imagine din cadrul cercetării sociologice efectuate pe teren.

Complexitatea artei meșteșugărești reușește să reflecte realitatea lumii pe care o reprezintă, iar pe de altă parte generează și transmite emoțiile și energia colectivă a poporului.

Solicitând opinia respondenților cu referire la impactul pe care îl au meșteșugurile tradiționale în procesul de educație al tinerii generații, am obținut următoarele rezultate: specialiștii experți unanim (**100%**), iar subiecții intervievați – peste 80 la sută (**86%**) consideră că *introducerea orelor de meșteșugărit tradițional ar avea un impact pozitiv în procesul de educație al tineretului*. Respondenții care au ales varianta negativă (**14%**) fac parte din categoria de vârstă 25-35 ani (**Diagrama 4**). Astfel, generația tânără nu consideră de cuviință ca arta meșteșugărească să fie introdusă în procesul educațional. Regretabil este faptul că tinerii manifestă mai puțin interes față de această ramură emblematică a culturii noastre naționale.

Experții sunt conștienți că arta meșteșugărească, ca și orice altă formă de artă, are un impact pozitiv în procesul de educație a tinerilor, mai ales în condițiile mediului social existent când tinerii sunt mai conectați cu lumea virtuală decât cu cea reală. Orice formă de lucru manual implică imaginația, atenția și concentrația, ceea ce din punct de vedere psihologic asigură o mai bună dezvoltare psihică, mentală și emoțională. Prin urmare, pe lângă aspectul de valorificare și păstrare a meșteșugului, o eventuală introducere a acestuia în programa școlară ar aduce cu sine și beneficii psiho-emoționale pentru tânăra generație (**Imaginea 3**).

„Portul face parte din ansamblul fenomenelor folclorice și pentru că așa l-au respectat strămoșii noștri, așa se cere să-l respectăm și noi...”, specifică dna doctor, cercetător etnograf V. Buzilă în lucrarea menționată de noi mai sus. „Tradiția este baza, legea [...] culturii. Ea este definitorie și în tot ce înseamnă costum tradițional, popular, folcloric, național. Ne vom conforma întocmai acestei legi atunci când dorim să confecționăm, să purtăm ori să promovăm acest tip de costum” [8 p. 104].

Imaginea 3. Artă broderitului – aspect de valorificare și păstrare a meșteșugului.



Sursa: Imagini din cadrul cercetării realizate.

Concluzii

În urma cercetării efectuate, venim cu următoarele concluzii:

- Costumul tradițional ne deschide pagină cu pagină istoria și cultura neamului;
- Instituțiile statului nu susțin îndeajuns ramurile meșteșugărești tradiționale;
- Aproximativ jumătate dintre experți (44 %) consideră că arta tradițională nu este suficient de respectată și promovată în societate;
- Mai mult de jumătate (67%) dintre respondenți nu dețin obiecte meșteșugărești transmise în familie din generație în generație;
- 52% dintre experți consideră că nu se organizează suficiente evenimente culturale în scopul susținerii ramurii meșteșugărești;
- Rezultatele cercetării demonstrează că tineretul este mai puțin interesat de arta meșteșugărească în comparație cu generația mai în vârstă.

Propuneri și recomandări

1. Crearea cataloagelor de evidență a activității meșterilor populari din Republica Moldova la nivel zonal (nord, centru, sud);
2. Elaborarea unui sistem riguros de apreciere a calității obiectelor meșteșugărești de către Uniunea Meșterilor Populari;
3. Implicarea meșterilor populari în diferite proiecte internaționale cu susținerea Ministerului Educației, Culturii și Cercetării în scopul valorificării artei meșteșugărești din Republica Moldova;
4. Elaborarea de către Ministerul Educației, Culturii și Cercetării a unor programe de instruire sistematică a meșteșugurilor populare în cadrul învățământului primar și gimnazial din Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. *Arta populară românească*. București: Editura Academiei RSR, 1968.
2. GOROVEI, A. *Arta populară: Folclor și folcloristică*. Chișinău: Hyperion, 1990.
3. STOICA, G., HORȘIA, O. *Meșteșuguri artistice tradiționale*. București: Editura Enciclopedică, 2001. ISBN: 973-45-0384-7.
4. MALIȚA, M. *Din tezaurul portului popular tradițional*. București: Sport Turism, 1977.
5. FORMAGIU, H-M. *Portul popular din România*. București: Muzeul de Artă Populară al R.S.R., 1974.
6. SECOȘAN, E., PETRESCU, P. *Portul popular de sărbătoare din România*. București: Meridiane, 1984.
7. GHERCIU, A. *Ia românească veritabilă, între kitsch și influențe* [online] [accesat 15 febr. 2021]. Disponibil: <https://timpul.md/articol/ia-romaneasca-veritabila-intre-kitsch-si-influente-60970.html>
8. BUZILĂ, V. *Costumul popular din Republica Moldova: (Ghid practic)*. Chișinău: UNESCO Moscow Office, 2011. ISBN 978-9975-105-60-6.

ФРАНЦУЗСКАЯ КЛАВЕСИННАЯ МУЗЫКА В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

FRENCH HARPSICHORD MUSIC IN THE EDUCATIONAL PROCESS

ЮЛИЯ ДОБРОГИВСКА,

студентка 1 курса, кафедра
Инструментально-исполнительского мастерства,
Институт Искусств
Киевского университета имени *Бориса Гринченка*

Научный руководитель:

НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО¹³,

канд. искусствоведения, профессор, кафедра
Инструментально-исполнительского мастерства,
Институт Искусств
Киевского университета имени *Бориса Гринченка*

<https://orcid.org/0000-0001-5109-1334>

CZU [780.8:780.616.31]:372.8
780.8:780.616.31.034/.035(44)

Введение

В системе музыкального профессионального образования положительным фактором является изучение в ряду с классическими и современными произведениями старинной музыки. В настоящее время многие учебные заведения имеют в своей программе освоение и клавесинного искусства, это помогает исполнителям передавать старинные произведения так, как требует

¹³ E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

эпоха и сам автор. При выполнении этих произведений необходимо учитывать не только общие технические возможности инструмента, но и традиции национальных композиторских школ, прежде всего французской как определяющей.

Благодаря возрождению клавесинного искусства мы можем доказать и изменить некоторые стереотипы о том, что музыка того времени не является монотонной, внешне симметричной и обладает жестким ритмом, как считает большинство, а прежде всего эта музыка имеет блеск, необыкновенную привлекательность и свободу.

Зарождение клавесина и клавесинной музыки

Клавесин (с франц. Clavessin, с лат. Clavis - ключ (отсюда клавиша) и cymbalum - цимбалы) - щипковый клавишный музыкальный инструмент, расцвет которого во Франции приходится с 16 в. к середине 18 в. Звук клавесина - блестящий, не поддается динамическим изменениям (то есть на нем нельзя сыграть громче или тише), изменение динамики не зависит от силы удара по клавишам. С целью усиления звучности клавесина применяли удвоенные, утроены струны (для каждого тона), которые настраивались в унисон, октаву, а иногда и другие интервалы. Внешне клавесины обычно отделялись очень изящно (корпус украшался рисунками, инкрустациями, резьбой). Отделка инструмента соответствовала стилю мебели эпохи Людовика XV. В XVI - XVII вв. выделялись по качеству звука и своим художественным оформлением клавесины антверпенских мастеров семьи Рюккерсов. Большой инструмент крыловидной формы назывался именно клавесином во Франции, клавичембало в Италии, флюгелем в Германии. Небольшие прямоугольные инструменты назывались спинетом в Италии, верджиалом в Англии [1 с. 51-60].

Расцвет французской клавирной школы. Французские клавесинисты

XVII - XVIII вв

Во Франции после смерти кардинала Ришелье в 1642 году, а через год Людовика XIII на французском троне оказался его пятилетний сын Людовик XIV (1643-1715). От его имени правила королева Анна, а первым министром в 1661 г. был кардинал Мазарини, который возглавил Королевский совет Франции. Эти события раскололи монолитное аристократическое окружение королевского двора. 16 августа 1648 г. кардинал Мазарини приказал арестовать лидеров парламентской оппозиции и это привело к массовым вооруженным протестам, а 26 августа - в открытое антимонархическое восстания Фронды - союза противников абсолютизма. Анна Австрийская пыталась примирить аристократов и привлечь их на свою сторону, но

королевский двор все равно оставался в оппозиции к ней и местом проведения своего досуга для аристократов стали салоны, а не королевский дворец.

Во второй половине XVII в. салоны стали играть особую роль. Они уже объединяли людей разного статуса. Каждый салон имел свои особенности: известный салон мадам де Ла Саблиер собирал заинтересованных в физике, астрономии, географии, в салоне мадемуазель де Монпасье требовали уметь дать тонкий анализ чувств, точное определение предмета. Но в любом салоне, чьи бы то мысли не высказывались, присутствовал клавесин, который гармонично вписывался в бархатный тон французского языка и уместно украшал его.

Клавирная музыка, как специфическое пространство творчества, расцвела в своем развитии позже органной. Возникновение простого репертуара для спинета относят к XIII-XVI вв., Но самостоятельного значения клавирной музыки тогда не было, про особые приемы ее композиции и исполнения музыканты еще не задумывались. С середины XVII в. крепнет значение школы французских клавесинистов, которая затем выступает на первый план в развитии этой области музыкального искусства. Почти сто лет охватывает ее история, которая завершается произведениями Ж. Ф. Рамо и его младших современников [2 с.15].

Французскую творческую школу клавесинистов отличают целостность ее нового стиля, изящество письма, последовательность развития. В музыке ценили изысканность, легкость. Преимущество имели пьесы небольших масштабов - миниатюры. Дальнейший путь французской клавесинной школы, которую основал Жак Шампйон де Шамбоньер, что привело к Франсуа Куперену, связанный с именами Делаланда, д'Англебера и Лебега, а также Луи Маршана, Гаспара Ле Ру и других музыкантов, которые перешли с XVII в XVIII век [3 с.23-24].

Новое поколение музыкантов возглавил Франсуа Куперен (1668-1733), самый большой и самый известный композитор клавесинной школы. Хотя творческий путь Куперена охватывает и первую треть XVIII в., истоки его искусства неотделимы от художественной атмосферы и традиций прошлого века. Музыкальный стиль Куперена состоял в традициях французской клавесинной школы, это отражает трактат «L'Art de toucher le clavecin» (*Искусство туше на клавесине*) (буквально: "Искусство касаться клавесина"). Куперен написал более 250 пьес для клавесина, которые вошли в 4 сборника. Они отличаются единством и целостностью художественного стиля. Современниками Куперена были известные клавесинисты Маршан (1669-1732), Гаспар Ле Ру (1660-1717), Жан Франсуа Дандрие (1682-1738). Их искусство развивалось в русле творческой школы с преобладанием программных пьес малой формы, с интересом к традиционным и новомодным танцам [4 с.13-33].

Расцвет французского клавесинизму проявился не только в сфере создания музыки, но и в исполнительском и педагогическом искусстве. Важнейшими источниками для изучения этих направлений музыкального искусства, кроме творчества композиторов, есть клавирные руководства. Величайший из них - трактат Ф. Куперена *Искусство туше на клавесине* (1716), в котором систематизированы исполнительские принципы французских клавесинистов и предоставлено немало интересных педагогических советов, которые частично не потеряли своего значения до сих пор. Весьма интересное также педагогическое произведение Ж. Ф. Рамо *Метод пальцевой механики*, опубликованный во второй тетради его клавесинных пьес (1724) и посвящен проблеме технического развития ученика. Но есть еще один композитор, который имеет большое значение в развитии клавесинного искусства.

Ж. Ф. Рамо и его вклад в клавесинное искусство

Ж. Ф. Рамо принадлежит к тому типу музыкальных деятелей, творчество которых связано как с композиторской практикой, так и теоретической. Создавая свои произведения, в которых гармония, а не мелодия играет главную основу музыки, Рамо теоретически обосновал свои новаторские принципы сотворил их эстетику и теорию.

Большое значение в творчестве композитора имеет клавесинная музыка. В 1706 году публикуется первый сборник пьес Рамо для клавесина. Когда он переезжает из Дижона в Париж в 1722 году, то выдает второй сборник. Также он создал книгу *Трактат гармонии*, которая произвела на всех большое впечатление и принесла Рамо славу. Композитор мыслил гармонией, а не мелодией, он оказывал гармонии центральное значение. В 1726 было выдано не менее влиятельное произведение *Новая музыкальная теория*. В 1724 и 1729 гг. он также опубликовал много произведений для клавесина. Для произведений, которые были созданы в 20-е годы характерный стиль, который поражает своим благородством, широтой и оригинальностью. По форме, стилю, орнаментике композитор следует тенденции французской клавесинной школы. Рамо создал свою таблицу орнаментики, она несколько проще той, которую предлагает Куперен, но также имеет стилевые особенности [5 с. 20-29].

По сравнению с клавесинным творчеством Ф. Куперена, прозванного за свое мастерство еще при жизни «Великим», стиль Рамо более заметен и театральный. Уступая иногда Куперену в филигранной утонченности деталей и хрупкой изменчивости настроений, лучшие его пьесы отличаются высокой одухотворенностью - *Перекличка птиц*, *Крестьянка*, взволнованным жаром - *Цыганка*, *Принцесса*, тонким сочетанием юмора и меланхолии - *Курица*, *Хромуша*. Шедевром

Рамо является *Гавот с вариациями*, где с каждой новой вариацией расширяется роскошь, передается отблеск королевского мира. Эта музыка Рамо прекрасная своим изяществом, тонким мелодизмом и присущей французской школе танцевальностью, которая в данном случае поднята на небывалые высоты. Кроме сольных сюит, Рамо написал 11 концертов для клавесина с сопровождением камерных ансамблей.

Современникам Рамо стал известен сначала как музыкальный теоретик, а потом уже как композитор. Как эстетик, он защищал передовую теорию своего времени - теорию искусства как подражания природе. Исследуя закономерности гармонии, он выходил, по сути, из материалистического понимания звука и звуковых ощущений (натуральный звукоряд как явление физического мира). Он требовал от музыканта проверки и осмысления практического опыта средствами разума, интеллекта. Если же в творчестве Куперена клавесинизм достиг наивысшей зрелости, лучше оказались художественные возможности, то Рамо пошел дальше, он начал просмотр традиций клавесинизму - в художественном и композиционном смысле.

Выводы

Клавесинная музыка и сегодня занимает важное значение в мире искусства, потому что она воспитывала и будет воспитывать ещё много поколений музыкантов.

Библиографические ссылки

1. СВИРИДЕНКО, Н.С. *Музыка от Розумовских*. Киев: Интерсервис, 2020.
2. ДРУСКИН, М.С. *Клавирная музыка*. Санкт-Петербург: Композитор, 1960.
3. АЛЕКСЕЕВ, А.Д. *История фортепианного искусства*, Москва: Музыка, 1988.
4. КУПЕРЕН, Ф.Р. *Искусство игры на клавесине*, Москва: Музыка, 1973.
5. МАЛИНЬЙОН, Ж. *Жан Филипп Рамо*. Ленинград: Музыка, 1983.

УЛЫБКА СКВОЗЬ ВЕКА (КАПРИЧЧИО И.С. БАХА)

THE SMILE THROUGH THE AGES (CAPRICCIO BY J.S. BACH)

ИРИНА СЛОБОДЯНЮК,

студентка 1 курса, кафедра
Инструментально-исполнительского мастерства,
Институт Искусств
Киевского университета имени *Бориса Гринченка*

Научный руководитель:
НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО¹⁴,

канд. искусствоведения, профессор, кафедра
Инструментально-исполнительского мастерства,
Институт Искусств
Киевского университета имени *Бориса Гринченка*
<https://orcid.org/0000-0001-5109-1334>

CZU [780.8:780.616.31.083.35]:781.6

Введение

Творчество выдающегося немецкого композитора, органиста, клавесиниста, скрипача И.С.Баха поражает своим размахом. Композитор известен во всем мире. Его произведения заставляют думать и размышлять. Слушая его композиции, невольно погружаешься в них, задумываясь над глубоким смыслом, лежащим в их основе.

Большое количество в творчестве Баха занимают инструментальные произведения, на которых учится не одно поколение. Его клавирные наследие воспитывает многих музыкантов. *Маленькие прелюдии и фуги, Инвенции, Хорошо темперированный клавир* – это ряд инструктивных пьес, которые Бах создал для связности и напевности игры, выработки legato, которое требовал у детей для создания мелодической линии, поэтому преподаватели в своей педагогической практике обучают начинающих музыкантов на этих пьесах Баха, ведь они доступны для исполнения, замечательные с полифонической изобретательности и одновременно с художественной выразительности.

Жанр *каприччио*

Среди ранних произведений И.С. Баха жанр *каприччио* занимает скромное место в его творчестве.

¹⁴ E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

Каприччио (каприз, прихоть) – инструментальная пьеса импровизационного склада, с причудливой сменой эпизодов и настроений, близка к фантазии [1 с. 236].

Трудно себе представить, насколько неожиданным, многогранным и «капризным» был исторический путь становления жанра каприччио, как наиболее противоречивого. Он постоянно трансформируется, превращается, переходит из одного качества в другое, при этом остается свободным, непредсказуемым по построению, приобретает новые формы и черты. В течение многих веков впитывал признаки и особенности других, разных жанров, параллельно развивались, создавая своеобразный синтез выразительных средств.

Жанр каприччио сформировался в Италии на рубеже XVI-XVII веков в творчестве яркого представителя итальянской барочной инструментальной музыки Дж. Фрескобальди. В результате сложного процесса постепенного разрушения законов строгого стиля и формирования свободного полифонического стиля, который протекал в течение предыдущих веков в западноевропейской музыке, жанр каприччио нашел обобщение в творчестве И.С. Баха.

В каприччио Баха отражаются черты зрелого творчества: глубина воплощение переживаний, юмор, целостность структуры и драматической формы, образность музыкального языка. Жанр каприччио основан на чередовании контрастных эпизодов; форма, достаточно свободная и не ограничивает полет фантазии.

История создания *Каприччио на отъезд возлюбленного брата* («Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo»)

В один прекрасный день 1704 года к девятнадцатилетнему Иоганну Себастьяну в Арнштадт приехал его брат Якоб: «Любезный брат, я приехал проститься!» «Что случилось, дорогой Якоб, что ты задумал?» - взволновался Иоганн. Оказалось, что Якоб завербовался в гвардейский оркестр армии шведского короля Карла XII, который в то время воевал с московским царем Петром I [2 с. 250-251].

Родные отговаривали юношу: «Зачем ехать в чужие края, да ещё в такое беспокойное время, когда идёт война?» Но Якоб был непоколебим. Ему хотелось странствовать, повидать белый свет. И тогда Бахи решили проводить Якоба в дорогу. Близкие и друзья собрались в Арнштадте. Иоганн Себастьян подошёл к клавесину, стоящему в зале и объявил, что сейчас он исполнит пьесу, написанную им в честь отъезда Якоба. В ней шесть частей: 1. Ласковые увещевания друзей, чтобы удержать его от путешествия; 2. О различных казусах, которые могут с ним приключиться на чужбине; 3. Всеобщий плач друзей; 4. Здесь приходят друзья, и, видя,

что ничего не поделаешь, прощаются с ним; 5. Ария почтальона; 6. Фуга в подражание рожку почтальона.

Каприччио на отъезд возлюбленного брата – циклическое произведение контрастно-сложной формы. Это картина проводов, ряд миниатюрных частей с характерными заголовками – как бы отдельные сценки, раскрывающие последовательно все события.

В каждой части каприччио своя форма, а также специфический музыкальный язык для передачи ее смысла. Точно выбранные интонации, ритмические и структурные элементы превращают фортепианную инструментальную пьесу в целую поэму без слов, понятную слушателю. Рассмотрим части каприччио.

Первая часть «Ласковые увещания друзей, чтобы удержать его от путешествия», *Arioso* (*Adagio*, B-dur) — изящная жанровая миниатюра. Ариозо – пьеса лирического характера, где обычно герой «выливает» свои сокровенные чувства. Композитор использует этот жанр с оттенком иронии: друзья делают все возможное и невозможное (льстят, уговаривают), чтобы отложить отъезд. Но все их «страсти» слишком демонстративные и преувеличены. И.С.Бах применяет те средства музыкальной выразительности, которые присущи жанрам «высокой» музыки и воплощают сакральные идеи.

Мягкие интонации, движение мелодии параллельными консонансами; богатая мелизматика наглядно передают вкрадчивость человеческой речи, увещания. Тематизм строится на мотивах разных типов, чаще ямбических. Многократно повторяясь в различных вариантах, они будто передают настойчивую просьбу. Фактура объединяет подголосочную и контрастную полифонию, нижний голос выполняет роль функционального баса, изредка подключаясь параллельным движением к тенору. Ариозный стиль, медленный темп, сочетание кантиленной и речитативной мелодики, фактура создали характер ласковой, но настойчивой просьбы главного героя отказаться от поездки.



Во **второй части** каприччо (Andante, g-moll) рассказывается «О различных казусах, которые могут с ним приключиться на чужбине». По форме она близка к четырехголосной фугетте и представляет как бы троекратно проведенную экспозицию фуги, где каждая следующая изложена ступенью ниже. Особенностью мини-фуги является кроме интенсивного проведения темы еще и сложное тональное развитие, сравнимое с тональной разработкой.

Музыкальный тематизм изобилует восходящими и нисходящими секундами. Имитацию, используемую в данной части, можно расценивать с точки зрения программности, как некую навязчивость, которую окружающие проявляют по отношению к герою, отговаривая его от затей.



Третья часть Adagio assai (Adagissimo), f-moll, «Всеобщая скорбь друзей», в которой выражен аффект печали. Написана в жанре пассакалии. «Первоначально пассакалия – песня, позднее танец, исполняющийся на улице в сопровождении гитары при отъезде гостей с праздника. В более позднее время это инструментальный жанр траурно-торжественного характера» [1 с. 413]. Композитор пытается показать двойственность ситуации, и потому он ироничен. Музыка данной части претендует на глубокую и возвышенную скорбь, словно это Страсти или Месса. Музыкальный тематизм перенасыщен хроматизмами, интервалами нисходящей секунды, нисходящими секвенциями, паузами.



Четвертая часть «Здесь приходят друзья, и, видя, что ничего не поделаешь, прощаются с ним», Es-dur, со свободным разворачиванием материала — шумная музыка, имитационно изображающая толкотню людей (11 тактов). Написана в жанре сарабанды. Перед нами барочная неоднозначность, иллюзорность, где изображение скорби лишь одна из граней замысла композитора. Смысловой план пьесы включает и намек на честолюбивые планы брата.



Пятая часть «Ария почтальона» и Шестая – завершающие части каприччо, изображающие отъезд брата. Они объединены тонально и интонационно. Появляется почтальон, ожидающий посадки пассажиров. Часть основана на наигрыше «почтового рожка». Незатейливая мелодия сигнала к отъезду сменяется резкими отыгрышами, изобразительными приемами, ассоциирующимися со щелканьем бича, подгоняющего лошадей. Они передаются октавными скачками, которые разрабатываются, чередуясь. Музыкальная лексика «Арии почтальона» говорит нам о радостных эмоциях, но у слушателя создается ощущение, что все эти эмоции ненастоящие, игрушечные. По мнению А. Сысоевой это связано с членением арии на множество строф, каждая из которых заканчивается приемом звукоподражания рожку почтальона. Такой, назойливо повторяющийся штрих, создает юмористический эффект [4 с. 36].



Шестая часть. «Фуга в подражании рожка почтальона», в которой композитор передает движение, суету, шум.

Пятая и шестая части объединены по типу токкаты и фуги, фантазии и фуги, имеющих общую тональность и интонационное «зерно». Вместе с тем Арию, предшествующую фуге и подготавливающую ее в образном отношении, можно назвать еще и прелюдией. Так создается внутренний мини-цикл — прелюдия и фуга, в котором прослеживаются интонационные связи.

Кроме одной тональности, размера, ритмической основы, знакомый нам по предыдущей части лейтмотив бича. Интонационный комплекс Арии преобразован в скерцозный компонент основной темы финала. Это самая развернутая часть, смысловое завершение цикла.

В фуге проявляется полифоническое мастерство, цельность развития, органично соединяется фанфарная тема и удержанное противосложение, заимствованное из предыдущей части. Хотя считается, что «незрелость клавирного стиля композитора здесь еще чувствуется, и исполнителям эта фуга доставляет большие неудобства» [3 с. 3]. В ритме фуги имитируются барабанная дробь, топот копыт, грохот колес почтовой кареты, удары бича, рассекающие воздух.

В фуге уже отсутствуют субъективные переживания, связанные с проводами. Герой музыкального рассказа уехал, но в памяти еще звучит, переливаясь на все лады, сигнал к отправлению, сопровождаемый хлопками кнута.



Каприччио E-dur

Стоит вспомнить еще одно произведение Баха, которое менее известно – это *Каприччио E-dur* (подзаголовок «in honorem Johann Cristoph Bachii Ohrdrufiensis»), которое композитор написал в свои девятнадцать лет (1705) и посвятил старшему брату, которого он искренне хотел поблагодарить за заботу и музыкальное образование и, возможно, произведение подаренное ему [2 с. 251]. Программа каприччио не произнесена, но явно предвидится. В протяженной четырехголосной фуге с оригинальной модулирующей темой, многократно проведенной в основной тональности, соблюдены все законы соотношения темы и тонального ответа. Каприччио заканчивается оригинальной бравурной кодой, по определенным признакам его можно называть «Фуга и импровизация».

Для нас важно отметить существовавшие инструменты в И.С.Баха. Он одобрительно относился к клавесину, о чем свидетельствует тот факт, что после его смерти в доме находились 5 крупных клавесинов, маленький спинет, штайнеровская скрипка, альт, виолончель, виола да гамба, лютня, но не было ни одного клавинофорда [5 с. 126].

Выводы

В результате сложного процесса постепенного разрушения законов строгого стиля и формирования свободного полифонического стиля жанр каприччио в творчестве И.С. Баха обобщил лучшие достижения полифонистов XVI-XVII веков, вобрал их художественные принципы и приемы музыкальной выразительности.

Композитор сумел внести в неприхотливое по замыслу и форме *Каприччио на отъезд возлюбленного брата* настоящую теплоту и мягкость лирического чувства, тонкую наблюдательность, хороший простодушный юмор. Даже наивность обычных для музыки того времени изобразительных приемов и звукоподражания только увеличивает своеобразную прелесть и очарование этой небольшой пьесы. Поэтому несмотря на расстояние во времени современному слушателю интересно познакомиться с такой оригинальной и бытовой музыкой гениального композитора всех времен и народов Иоганна Себастьяна Баха.

Библиографические ссылки

1. КЕЛДЫШ, Г. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1991.
2. ШВЕЙЦЕР, А. *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Классика-XXI, 2004.
3. КОПЧЕВСКИЙ, Н. *Иоганн Себастьян Бах. Каприччио на отъезд возлюбленного брата: для фортепиано*. Москва: Госмузиздат, 1963, с. 2–4.
4. СЫСОЕВА, А. *Программность эпохи барокко как проблема формообразования: лекция по курсу „Анализ музыкальных произведений“*. Москва: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 1993.
5. СВИРИДЕНКО, Н. С. *Музыка от Розумовских*. Киев: Интерсервис, 2020.

JOCURILE CA FORMĂ ȘI METODĂ DE ORGANIZARE A ACTIVITĂȚII CULTURAL-EDUCATIVĂ CU COPIII ȘI ADOLESCENȚII

GAMES AS A FORM AND METHOD OF ORGANIZING THE CULTURAL-EDUCATIONAL ACTIVITY WITH CHILDREN AND ADOLESCENTS

ADELINA URSU,
studentă, anul III, catedra
Management artistic și Culturologie,
Facultatea Artă Teatrală, Coregrafică și Multimedia,

Conducător științific:

LUCIA GALAC¹⁵,

conferențiar universitar interimar,

Maestru în artă, catedra

Management artistic și Culturologie,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0004-4533-1388>

Motto:

*„Jocul este și o pregătire pentru viața de mai târziu, dar mai presus de toate,
el este însăși viața copilului”*
(Mc. Dougall)

CZU 37.091.3: 793.7

Introducere

În decursul anilor, numeroși autori (pedagogi și psihologi) au încercat să dea o definiție cât mai elocventă jocului prin care să explice această formă de activitate umană. Evident că aceste încercări s-au dezvoltat cronologic, definițiile, explicațiile, comentariile, clasificările, aspectarea teoretică situându-se astfel pe o scară evolutivă. O teorie superioară celor dinainte a formulat A.N. Leontiev, prin care a definit jocul ca o activitate de tip fundamentală cu rol hotărâtor în evoluția copilului, constând în reflectarea și reproducerea vieții reale într-o modalitate proprie copilului, rezultat al interferenței dintre factorii bio-psiho-sociali.

În literatura de specialitate, jocul este definit și explicat în mai multe moduri: J. Huiringa în lucrarea *Homo Ludes* definește jocul ca o acțiune specifică încărcată de sensuri și tensiuni, întodeauna desfășurată după reguli acceptate de bunăvoie și în afara sferei utilității sau necesității materiale, însoțite de simțăminte, de înălțare și de încordare, de voinție și destindere [1 p. 214-215].

J. Piaget a descris jocul ca un proces de asimilare, care comportă o funcție dublă: pe de o parte, în timpul jocului, are loc o asimilare de impresii și reacții, ceea ce duce la dezvoltarea prin funcționalitate, iar pe de altă parte, asimilarea presupune antrenări și organizări de natură mentală. Ed. Claparede consideră, că jocul este o activitate mediată de dorințe și necesități, o satisfacere a lor.,Toate

¹⁵ E-mail: galac.lucia@yahoo.com

metodele active de educație a copiilor mici cer să li se furnizeze acestora un material corespunzător, pentru ca, jucându-se, ei să reușească să asimileze realitățile intelectuale, care, fără acestea, rămân exterioare inteligenței copilului” [2 p. 21].

Jocul se împarte în două părți distinctiv: una cu caracter predominant teoretic și alta cu caracter practic-aplicativ. Aspectul teoretic oferă principalele informații asupra genezei și esenței jocului. Studiind-o, acaparați de problematica jocului, ne aprofundăm în elementele psihologice de bază care facilitează jocul; cum apare și cum evoluează el în viața omului; cum se diversifică în anii preșcolarăității; cum se corelează jocul cu învățarea, munca, și alte forme de activitate specific umane în copilărie precum și pe parcursul vieții.

Aspectul practic-aplicativ oferă informații metodice despre specificul jocului, despre formele îmbinate la cele trei grupe de copii (mici, mijlocii, mari), despre cum evoluează jocul de la o subgrupă la alta sub îndrumarea educatorului.

Prin funcțiile jocului se numără și aceea de o dezvoltare fizică sănătoasă, echilibrată a copilului. A ajuta un copil să se simtă bine în corpul său înseamnă a-l sprijini, în fond, să achiziționeze o serie de abilități de bază, necesare întregii sale vieți ulterioare. Copilul care își ține capul plecat, a cărui postură este nesănătoasă sau al cărui corp este rigid ne transmite semnale despre o anumită nesiguranță și un cert inconfort interior.

Pentru a înțelege întregul proces de formare a omului, avem în vedere predominanța uneia din cele trei activități principale desfășurate de ființa umană: jocul, învățătura și munca. Acestor trei activități le corespund și trei mari trepte evolutive care se exprimă cronologic prin:

- Treapta preșcolară (3-7 ani);
- Treapta școlarizării (7-18, 19 ani);
- Treapta tinereții (18, 19-21, 22 ani).

În perioada primei copilării se dezvoltă intens jocul de manipulare sub influența trebuinței interne de a acționa asupra lumii și a o schimba. Este o activitate încărcată de disponibilități psihofective imaginative ce ocupă o mare parte a zilei.

Psihologul Ursula Șchiopu subliniază :„Jocul stimulează creșterea capacității de a trăi din plin, cu pasiune, fiecare moment, organizând tensiunea proprie acțiunilor cu finalitate realizate, având funcția de o mare și complexă școală a vieții” [3 p.18].

Joaca este pentru copii ceea ce vorbirea este pentru adulți. Este un mediu pentru exprimarea sentimentelor, pentru explorarea relațiilor, descrierea experiențelor, mărturisirea dorințelor și împlinirea de sine. Deoarece dezvoltarea limbajului copiilor rămâne în urma dezvoltării lor cognitive, ei comunică prin joc.

Fundația de Binefacere Casa Providenței

În activitatea practică la Fundația de Binefacere *Casa Providenței* implementăm un proiect numit *Pictează vara în culori*. Este un proiect destinat copiilor din familiile social-vulnerabile. Este o posibilitate unică pentru dezvoltarea copiilor și însușirea de către aceștia a valorilor umane necesare pentru integrarea lor fructuoasă în societate.

Fundația de Binefacere *Casa Providenței* este o organizație necomercială, fără membri, cu caracter umanitar și de binefacere care desfășoară activități nonprofit, înființată în baza deciziei de constituire a Episcopiei Romano-Catolice din Chișinău.

Centrul de zi asigură, timp de 5 zile pe săptămână, între orele 12.00 – 18.00, asistență și protecție socială, îngrijire medicală, educație școlară, prânz și chindie pentru un număr de 25 copii cu vârsta cuprinsă între 7 și 14 ani, selectați din cadrul familiilor social-vulnerabile din municipiul Chișinău. Acest proiect are drept scop asistența copiilor în parcursul lor școlar, precum și sprijinul elevilor care se adaptează mai greu cerințelor educaționale.

În cadrul Centrului activează trei asistenți sociali și un grup de voluntari. Copiii sunt ajutați și îndrumați de către aceștia în vederea realizării temelor, urmărindu-se formarea umană și spirituală a copiilor prin suportul școlar personalizat. Astfel, copiii au parte de activități recreative și de socializare pentru a se realiza un echilibru între activitățile de învățare și cele de relaxare și joc. Programul cuprinde o anumită temă pentru fiecare săptămână, cum ar fi: familia, comunicarea, prietenia etc., aceasta fiind abordată treptat pe parcursul zilelor. În acest mod, copiii sunt încurajați să își expună părerea vis-à-vis de subiectul discutat. Ziua de vineri este dedicată activităților recreative, care se desfășoară în diverse ateliere unde se organizează mici scenete, precum și activități în spațiu deschis. Activitățile din cadrul taberei ne permit să stimulăm creativitatea copiilor prin ateliere educativ-creative, un exemplu în acest sens fiind Galaxia din „borcan”. Copiii, ajutați de un coordonator, trebuie să creeze o galaxie colorată din materiale fosforescente. Acest atelier dezvoltă motorica, gândirea, în timpul atelierului copiii sunt concentrați pe creație, invocând unele idei și posibilități noi.

Pe lângă atelierelor creative copiii sunt implicați în jocuri distractive cum ar fi *Ștafeta cărăbușului* ce are ca scop dezvoltarea vocabularului de cuvinte. Fiind grupe de vârstă diferită copiii aud

și învață de la colegi, antrenează rapiditatea gândirii și spiritul de echipă. Materiale necesare pentru desfășurarea jocului sunt: foi cu literele alfabetului, 2 cutii.

Organizatorul pregătește o cutie pentru fiecare echipă în care sunt puse literele alfabetului (trebuie să fie foi cu litere pentru fiecare copil) amestecate. La start, fiecare copil, pe rând, va merge la cutia echipei și va lua o literă, apoi se întoarce la echipă. După ce au luat toți, vor trebui să formeze cu literele luate un cuvânt sau o propoziție cât mai lungă din poveste. Câștigă echipa care reușește să facă în timpul cel mai scurt cea mai lungă propoziție (cel mai lung cuvânt).

De asemenea, pe parcursul taberei de vară sunt realizate mici scenete ce fac parte dintr-o poveste integră. După evoluare copiii sunt incluși în discuție asupra ideii prezentate în scenetă. Materialul pentru scenetă are ca temă de abordare una dintre valori cum ar fi: bunătatea, prietenia etc. În timpul discuției copiii trebuie să răspundă la întrebările:

- Unde ai întâmpinat un act de prietenie?
- Ce înseamnă pentru tine bunătatea?
- Cum ne manifestăm prietenia față de alții? Etc.

Concluzii

În concluzie putem menționa că Programul creativ al proiectului a dat posibilitatea participanților să conștientizeze propriului potențial creativ, a contribuit la dobândirea încrederii în forțele proprii, la exprimarea dorinței de a lucra cât mai mult pentru a se evidenția prin producții cu note deosebite de originalitate. Activitățile cultural–educative au dus la schimbarea comportamentului copiilor prin trecerea de la atitudinea de inconfort, imitație, la atitudinea pozitivă față de efortul colectiv și participare personală activă la diverse ateliere și jocuri.

Jocul educă atenția, abilități și capacități fizice și intelectuale, trăsături operative ale caracterului (perseverență, promptitudine, spiritul de ordine, dârzenia etc.), trăsături legate de atitudinea față de colectiv, corectitudinea, spiritul de dreptate, cel de competiție, sociabilitate.

Valoarea educativ – creativă a jocului constă în faptul că în procesul desfășurării lui, copilul are posibilitatea:

- să-și aplice cunoștințele;
- să-și exerseze priceperile și deprinderile ce s-au format în cadrul diferitelor activități;
- să-și dezvolte limbajul;

- să stabilească relații de cooperare cu cei din jur.

Referințe bibliografice

1. HUIZINGA, J. „*Homo ludens*”. *Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. București: Univers, 1977.
2. CLAPAREDE E. *Psihologia copilului și pedagogia extremală*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1975
3. ȘCHIOPU, U. *Dicționar de psihologie*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1998.

НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ И ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ

METODE DE ÎNVĂȚARE NATURALISTICĂ ȘI GEOMETRICĂ

NATURALISTIC AND GEOMETRIC TEACNING METHODS

ALEXANDRA GHIMP,

studentă, anul III, secția *Ceramică artistică*,
Facultatea *Arte Plastice, Decorative și Design*,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Conducător științific:

EKATERINA IUDINA¹⁶,

lector universitar,
Departamentul *Științe Socio-Umanistice și Limbi Moderne*,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-2163-186X>

CZU 75:37.091.3

Введение

Живя в мире, человек осваивает его практически и познавательно, а также непосредственно переживая его. Это и есть три типа отношения человека к миру: практическое, познавательное и экзистенциальное.

¹⁶ E-mail: iudina.ekaterina@gmail.com

Познавательное отношение представляет включённость человека в физический, социальный и духовный мир, через которую человек познает мир и мир изменяет человека. В практическом отношении человек или изменяет компоненты мира, или потребляет их.

Экзистенциальное отношение заключается в переживании человеком мира, открывающегося в практическом и познавательном отношениях. В экзистенциальном отношении человек выступает, как познающая себя жизнь. Она отлична от мира, но и не отделима от него. Все эти три типа отношения человека к миру сливаются в один гармонически творчески процесс мирозерцания средствами искусства.

На протяжении многих веков, ученые видели мир, состоящий из геометрии и чисел. Но чисел, понимаемых не в измерительном, а качественном смысле. Понятия «двойственность» или «тройственность» не означают наличие двух или трех предметов, но значат целостные самодостаточные понятия каждое со своей силой. На этом строилась древняя философия, а на этой философии строилось изобразительное искусство.

Общее положение методик обучения рисованию во второй половине XIX века в Европе и России

Во второй половине XIX века происходит упадок в художественном образовании. Импрессионизм, новое течение в искусстве, зародившийся во Франции, стало стремительно распространяться по миру. Для многих художников мимолетность, неуловимость стали самыми существенными приемами в раскрытии художественного образа мира и жизни. Реалистическая живопись теряет свою актуальность. В образовании проявляются кризисные процессы. На этом фоне этих процессов происходит разделение методов преподавания.

С 1888 года геометрический метод был введён во всех общеобразовательных школах. Этот метод имел целый ряд преимуществ перед другими: развивал аналитическое видение природы, на результатах которого формировалось изображение- процесс рисования осуществлялся осознанно и последовательно. Геометрический метод обучения рисунку был введен в 1888 году в общеобразовательных школах способствовал развитию аналитического способа познания мира, а также рационального подхода к видению природы, на основе которых создавалось изображение. Создание рисунка приобретает характер осознанного и системного последовательного процесса.

Со второй половины XIX века расширяется сеть частных школ, школ- студий, в которых в противовес академической методике государственных учебных заведений, в значительной

степени проявляется новый экспериментальный новаторский подход каждого педагога-художника, предложившего свой личный метод.

Преподавание рисунка было достаточно хорошо представлено не только в государственных, но и образовательных учреждениях. Интересны и своеобразны в этом отношении частные школы рисунка двух художников-педагогов- Шимона Холлоши и Антона Ажбе. Школы Холлоши и Ажбе приобрели всемирную известность четкой методической системой и своеобразными приемами обучения.

«К концу XIX века академическая система с её классическими принципами уже не отвечала тем новым требованиям, которые предъявлялись к искусству. Стремление художников обогатить, расширить средства изобразительного искусства было вполне естественным и закономерным. Импрессионисты сумели обогатить живописную палитру художника, по сравнению с их произведениями академическая живопись стала казаться раскрашенным рисунком. Академическая система нуждалась в реформе-методы обучения рисунку, живописи и композиции необходимо изменить». Со второй половины XIX века школьная методика преподавания изобразительного искусства разрабатывается в основном в двух направлениях. Специалисты школьного преподавания рисования разделились на два лагеря: в одну группу объединились сторонники геометрического метода, а в геометрический метод обучения представлял Ажбе, а натуралистический-Холлоши [1].

Натуралистические методы обучения

Творчество Холлоши развивалось поначалу в русле традиционной жанровой живописи. Для его картин 1880-х характерна занимательность сюжета, сдобренного ноткой юмора.

Обычно это сценки из крестьянской жизни: *Доброе вино*, 1884; *Луцение кукурузы*, 1885; *Веселое общество*, 1888, все картины находятся в Будапеште (Венгерская национальная Галерея).

Однако стремление к чистоте и светоносности колорита, отказ от темных «музейных» тонов отличали уже и здесь живопись мастера от обычной продукции мюнхенских жанристов того времени.

С кон. XIX в. До самых последних своих дней Холлоши был занят работой над картиной *Марш Ракоци*. Он хотел создать собирательный образ венгерского народа, объединенного

знаменем национально-освободительной борьбы. Осталось множество этюдов и эскизов к этой так и не завершенной картине, отличающихся острой характерностью и выразительностью.

Ученики писали исключительно на пленэре. Холлоши всё время толковал о «чувстве» формы. Линии, штрихи и мазки должны быть «свежими». Работы нельзя замучивать.

В противоположность Ажбе, Холлоши не предлагал никаких готовых формул или рецептов при написании картин и в этом отношении был чужд академизма. Школа Ажбе по сравнению со школой Холлоши, действительно, могла казаться академической.

То, что Холлоши говорил о «впечатлении», больше всего приближало к сущности импрессионизма. Главное в живописи у Холлоши-тон и чистые цвета.

Технических указаний почти не давал, предоставляя самим ученикам находить свой стиль и технику письма.

Кроме того же угля, которым рисовали у Ажбе, в школе Холлоши было в ходу писание красками в одном каком-то цвете (обычно бралась умбра жженая) и светлые места вытирались тряпкой со скипидаром или же это делалось с помощью белил.

Из мемуаров Владимира Фаворского: «Когда я начал рисовать у Холлоши, он стал довольно резко критиковать меня, указывая, что я занимаюсь перечислением пятен, что мои рисунки не цельны, нет общего, и детали не входят в целое. Поэтому он требовал от нас прежде всего наброска, в котором были бы схвачены основные моменты движения, отношения масс... Главным моментом, на котором останавливалось наше внимание, это была цельность. Цельное видение природы... пространственная выразительность» [2].

Рисовали в основном голову и обнаженную фигуру. «Единственной пластической темой,— вспоминал далее Фаворский,— был человек, его форма, всегда в простых позах и строгих постановах» [2].

Прежде всего, обращалось внимание на цельность восприятия и на цельность изображения». Сохранились рисунки Фаворского тех лет, внешне некрасивые, они привлекают внутренним напряжением, пространственной идеей. Рисунки сделаны с определенной целью, по словам автора, форма в них «предметна и типична, пространственно содержательна и ритмически цельна» [3].

Геометрические методы обучения

Методика Ажбе была направлена на развитие сознательного «мышления формой», индивидуальных способностей учеников и выработки ими собственной творческой манеры. Большое внимание Ажбе уделял изучению рисунка и считал его необходимой частью художественного образования. В живописи отвергал какие-либо шаблоны и считал необходимым для художника искать новые художественные приёмы

Методика Ажбе была направлена на развитие индивидуальных способностей учеников и выработка ими собственной манеры. Большое внимание он уделял изучению рисунка и считал его необходимой частью художественного образования. В живописи он отвергал какие-либо шаблоны и считал необходимым для художника искать новые художественные приёмы. Поэтому выпускники школы Ажбе не специализировались на каком-либо одном направлении в живописи, а стали значительными фигурами в самых различных художественных течениях.

В основу методики преподавания рисунка Ашбе положил «принцип шара». Он считал, что, прежде чем приступить к изображению, надо суметь увидеть в любой сложной форме простой геометрический объем: шар, куб, цилиндр.

Затем без излишних конструктивных схем сразу же приступить к «лепке формы тоном» (нем. Modelierung), причем последовательно, от «большой формы» к деталям. Для этих задач использовались в основном мягкие рисовальные материалы: уголь, сангина, мел, соус.

Из мемуаров Мстислава Добужинского: «Живопись, преподаваемая у Ажбе, долгое время мне не давалась. Все писали ярко, густо накладывая краски, причём он требовал, чтобы тонкие штрихи делались краем широкой кисти, а мелких кистей не признавал вовсе» [4]. Ажбе диктовал при этом, чтобы не смешивали краски на палитре (получается грязь), а наоборот черпали краски на кисть, которые бы соединялись в общем мазке. Самым ценным в его учении было упрощение форм.

Выпускники школы Ажбе не специализировались на каком-либо одном направлении в искусстве, а стали значительными фигурами в самых различных художественных течениях. Все они сыграли значительную роль в развитии искусства рубежа XIX—XX вв. Среди прочего, школа Ажбе собирала талантливых словенских студентов, которые не могли получить качественного образования в Любляне. Наряду с Якопичем, среди первых учеников Ажбе был Фердо Весел. У Ажбе учились все четыре художника, позже образовавших течение словенского импрессионизма — Рихард Якопич, Иван Грохар, Матия Яма и Матей Стернен. Они сохраняли близкие отношения с Ажбе и ежегодно приезжали на зиму в Мюнхен вплоть до его смерти в 1905 году [5].

В собственном творчестве Антон Ажбе эволюционировал от академической к реалистической живописи, став крупнейшим (наряду с Юрием Шубицем) представителем реализма в словенском искусстве. Он рассматривал свою картину *Чернокожая женщина* как воплощение своих художественных принципов. По мнению Ажбе, это полотно показывает, как цвет может измениться под влиянием освещения.

Выводы

Цели, которые ставили перед учениками оба педагога, были в значительной мере идентичны: изображение должно было быть конструктивным, а все произведение искусства (рисунок или живописное полотно) - композиционно целостным. Однако пути к достижению этой цели, а соответственно и место рисунка в создании произведения живописи, рознились.

Холлоши и Ажбе призывали своих учеников внимательно изучать объективные законы природы и предостерегали от субъективно-произвольного отношения к натуре.

В дальнейшем их творчество и методы преподавания привели к созданию новых художественных студий (например, школа П.П. Чистякова).

Библиографические ссылки

1. Художественная школа и изобразительные принципы Антона Ашбе и Холлоши. В: *Студопедия* [online]. [accesat 12 febr. 2021]. Disponibil: <https://studopedia.info/2-78955.html>
2. ФАВОРСКИЙ, В.А. *Воспоминия о художнике*. Москва: Книга, 1990.
3. РОСТОВЦЕВ, Н.Н. *История методов обучения рисования: Русская школа рисунка*. Москва: Просвещение, 1982
4. ДОБУЖИНСКИЙ, М.В. *Воспоминания*. Москва: Наука 1987.
5. РОСТОВЦЕВ, Н.Н. *История методов преподавания: Европейская школа*. Москва: Просвещение, 1981.

CARTE FĂRĂ SFÂRȘIT DE DAN VOICULESCU – FENOMEN INOVATOR ÎN LITERATURA DIDACTICĂ ROMÂNEASCĂ A SEC. XX-XXI

**CARTE FĂRĂ SFÂRȘIT (ENDLESS BOOK) BY DAN VOICULESCU –
AN INNOVATIVE PHENOMENON IN THE ROMANIAN DIDACTIC LITERATURE
OF THE 20TH – 21ST CENTURIES**

CORINA ȚACA,
masterandă, anul I, specialitatea *Muzicologie*,
Departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*,
Facultatea *Artă Muzicală*,

Conducător științific:

VICTORIA MELNIC¹⁷,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz,*

Facultatea *Artă Muzicală,*

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-1869-8278>

CZU [780.8:780.616.433]:372.8

[780.8:780.616.433]:781.6

Introducere

Arta muzicală constituie o latură indispensabilă în procesul educației estetice a copiilor, care contribuie la creșterea capacității de a percepe frumosul, dar și de a orienta gândirea copilului într-o direcție creativă. Muzica oferă posibilitatea de dezvoltare emoțională și intelectuală a copilului, iar pentru ca această dezvoltare să fie una echilibrată, dar totodată și multilaterală, este necesar ca adaptarea copilului la trăsăturile limbajului muzical din diferite perioade să aibă loc încă din primele etape ale studiului, cu îmbogățirea și diversificarea treptată a vocabularului muzical. În acest scop, încă din vechi timpuri, compozitorii au ținut să înfăptuiască diverse metode de studiu a muzicii, sub diferite aspecte, care țin să inițieze elevii în arta sunetelor.

Dintre toate instrumentele muzicale, grație autosuficienței sale, dar și a popularității atât în rândul profesioniștilor, cât și a amatorilor, pianul a devenit unul dintre cele mai solicitate în procesul instructiv-didactic. Începând încă din epoca Barocă și până în contemporaneitate s-au cristalizat o mulțime de metode pentru pian, multe din ele elaborate nu doar de profesori, ci și de compozitori cunoscuți din diferite timpuri: F. Couperin, J.-Ph. Rameau, J. S. Bach, M. Clementi, C. Czerny, F. Beyer, Z. Kodaly, B. Bartók, S. Reszowski, S. A. Gubaidulina, R. K. Schedrin, G. Kurtág etc., nume notorii cu o influență indubitabilă asupra diferitelor direcții de dezvoltare a culturii muzicale și a educației artistice.

În arealul românesc, unul dintre autorii care s-a manifestat prin creația sa ca un iscusit pedagog și cunoscător al psihologiei copilului a fost **Dan Voiculescu (1940-2009)**, personalitate proeminentă a

¹⁷ E-mail: victoria.melnic@amtap.md

muzicii românești cu o vastă și diversificată activitate profesională: compozitor, muzicolog, pianist și pedagog. În concepția lui Dan Voiculescu „conturarea unui profil de muzician se face prin temeinice preocupări pedagogice, muzicologice și interpretative” [1 p. 7].

În calitate de pedagog, Dan Voiculescu elaborează materiale cu un pronunțat caracter didactic. Printre **muzica instrumentală didactică** enumerăm: *Carte fără sfârșit* vol. 1-3; *Piese pentru nai* (solo sau duet); *Cimpoișul*; *Atemporalitate – piesă pentru mâna dreaptă*; *Cvasi mixturi*; *Studiu de acorduri în canon*; *DSCH*, etc. Una dintre cele mai remarcabile lucrări pentru pian, care întrunește și scopul instructiv-didactic este ciclul de piese ***Carte fără sfârșit (1980-1986)***, în trei volume.

Ciclul de piese *Carte fără sfârșit* reprezintă o inovație în contextul literaturii muzicale didactice românești, fiind orientat spre dezvoltarea creativității copiilor, spre asimilarea noutăților de scriitură și de limbaj apărute în muzica sec. XX. Astfel, în acest scop, pe lângă notația tradițională, compozitorul, Dan Voiculescu, utilizează și notația convențională, care cuprinde diferite semne grafice sau imagini: picături de apă, fulger, valuri etc., specifice pentru muzica contemporană.

O altă sarcină urmărită de autorul ciclului este de a stimula creativitatea, de a dezvolta curajul și imaginația tinerilor muzicieni, de a corela văzul cu mișcarea și auzul prin prezența mesajului concret sau a unor sugestii programatice. În acest scop am stabilit diverse tipuri de programatism ca: programatism stilistic (*Cu gândul la R. Schumann*; *Omagiu lui Béla Bartók*; *Piesă atonală*; *Mixturi*), de gen (*Dans*; *Doină*; *Mică invențiune*; *Vals fals*; *Cântec bizantin*; *Studiu de ritm*; etc.), peisagistic (*Pic, pic, pic*; *În zbor*; *Roata de moară*; *Desen*; etc.), cu subiect concret (*Notele s-au pierdut*; *Piesă imaginativă*; *Domnul Goe – diletant*; etc.) și generalizat (*Cimpoiul*; *Racul*; *Trompete la castel*; *Moșul și baba*; *Păsări*; *Oglinzi*; etc.). Programatismul este frecvent legat de apariția lucrărilor pentru copii, fiind sfera care crește randamentul memoriei copilului, stimulează interesul și creativitatea, deoarece anume în această sferă, după cum menționează și muzicologul autohton, Tatiana Berezovicova „își găsesc oglindirea cele mai diverse fațete ale vieții copiilor – situații și scenete din jocuri...reacția emotivă la inevitabilele necazuri...lumea multicoloră a jucăriilor...lumea viselor etc.” [2 p. 9].

Compozitorul, de asemenea, tratează lecția de pian ca un joc sau ca un mini spectacol teatral, astfel aceasta devenind mult mai atractivă și mai eficientă. În acest context, pare sugestivă și părerea compozitorului basarabean, Ghenadie Ciobanu care consideră pe bună dreptate că „dezvoltarea creativității, fanteziei este la fel de importantă, la etapa inițială de studii, ca și deprinderea procedurilor de emisie a sunetului și însușirea elementelor de bază de interpretare la instrument (postura corectă, poziționarea corectă a mâinilor etc.)” [3 p. 9].

Miniaturile din cele trei volume ale ciclului pentru pian *Carte fără sfârșit* de Dan Voiculescu se deosebesc atât după gradul de libertate structurală cât și după limbajul muzical utilizat și pot fi împărțite în **miniaturi de tip tradițional** și **miniaturi de tip improvizatoric**.

Miniaturile de tip tradițional au un șir de obiective ce vizează asimilarea limbajului, a formelor muzicale și a tehnicilor componistice tradiționale și contemporane, dar și anumite probleme tehnice întâlnite în practica pianistică. Printre acestea găsim:

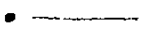


- a. **piese – exerciții** ce se axează pe anumite procedee de emiteră a sunetului și dezvoltă abilitățile pianistice (de exemplu, nr. 4 *Exercițiu*; nr. 5 *Îndemânare*; nr. 8 *La paralele*; nr. 32 *În zbor* etc.);
- b. **miniaturi** ce prezintă probleme de tehnică pianistică cu elemente de limbaj specifice secolului XX: disonanțe, heterofonie, improvizație, cluster, utilizarea semnelor grafice neconvenționale etc. Astfel, întâlnim numere ce reflectă:
 - **tipuri de factură** (nr. 44 *Două rude*; nr. 56 *Canon*; nr. 63 *Heterofonie*; nr. 68 *Canon neîmplinit*);
 - **noțiuni din teoria muzicii** (nr. 2 *Am împărțit octava în două*; nr. 15 *Mutare*; nr. 14 *Ceartă și împăcare*; nr. 18 *Maimuța în oglindă*; Nr. 35 *Care este nota falsă?*; nr. 39 *Rezonanța*; nr. 62 *Planuri inversate*; nr. 82 *Contrapunctare*; nr. 89 *În terțe și sexte*; nr. 90 *Octave*; nr. 93 *Studiu de ritm*; etc).

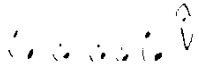
Miniaturile de tip improvizatoric reprezintă piesele în care compozitorul oferă interpretului un anumit grad de libertate în legătură cu diverși parametri muzicali (înălțime sonoră, ritm, formă etc.). Compozitorul ghidează elevul prin indiciile notate în partitură, care apar în toate volumele. Aceste piese pe lângă scopul inițial de a-i forma elevului abilități pianistice reprezintă și o încercare a autorului de a-i atrage pe micii muzicieni în jocul ”de-a compozitorul”. Ele deschid infinite posibilități de exprimare și continuare a muzicii stimulând astfel creativitatea elevilor și justificând titlul ciclului de *Carte fără sfârșit*. Conform parametrilor muzicali asupra cărora se dorește de atras atenția miniaturile pot fi clasificate în:

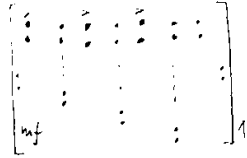
- a. **piese de ”joc” cu înălțimile sonore**, în care autorul notează suportul ritmic al pieselor oferind libertate totală din punct de vedere al înălțimii sunetelor (de exemplu, nr. 1 *Sus-Jos*; nr. 70 *Trei etaje*; nr. 93 *Studiu de ritm*);
- b. **piese de improvizație a ritmului**, cuprind miniaturile în care înălțimea sunetelor și succesiunea lor este stabilită, însă lipsește ritmul (de exemplu, nr. 28 *Scrieți voi ritmul*; nr. 29 *Pe sărite*; nr. 76 *Puncte (Durate libere)*; nr. 77 *Tensiune*; nr. 88 *Șiruri negre de furnici*; nr. 90 *Octave*);

- c. **piese de improvizație a înălțimii sonore și a ritmului**, reprezintă miniaturile scrise cu ajutorul notației convenționale și oferă posibilitatea de tratare liberă a lucrărilor la doi parametri concomitent – înălțime și ritm (de exemplu, nr. 21 *Pic-pic*; nr. 31 *Joc*; nr. 72 *Improvizație*; nr. 73 *Desene*);
- d. **piese de improvizație totală**, cuprind piesele cu vorbire sau cu descriere în cuvinte a procesului de interpretare a pieselor. În acest compartiment, interpretul capătă libertate totală în abordarea materialului muzical (de exemplu nr. 36 *Glumă*; nr. 45 *Notele s-au pierdut*; nr. 74 *Acțiuni*; nr. 75 *Piesă imaginativă*; nr. 78 *Piesă cu vorbire*; nr. 79 *Domnul Goe-diletant*; nr. 80 *Fripta*; nr. 95 *Cenușăreasa*; nr. 96 – 105 *Variabile*).

Un exemplu de improvizație totală, observăm în piesa nr. 73 *Desene*, scrisă în tehnica aletorică și notată în exclusivitate prin intermediul notației convenționale, ce presupune o libertate totală de interpretare a înălțimii sonore, a ritmului și a formei muzicale. Doar nuanțele dinamice și unele procedee de interpretare a materialului muzical sunt prestabilite de către compozitor. În continuare, am extras din cadrul miniaturii cele mai reprezentative semne grafice, pentru a explica rolul acestora:

- 1)  liniile orizontale sunt utilizate pentru a reprezenta durata aproximativă a sunetelor;
- 2)  punctele de diferite dimensiuni, reprezintă notele muzicale;
- 3)  dreptunghiul și triunghiul reprezintă un grup de sunete interpretate simultan – *cluster*;

- 4)  - șirul de puncte legate, reprezintă mișcarea treptată descendentă a sunetelor, câte două *legato*;

- 5)  - această figură presupune interpretarea unor intervale pe toată claviatura pianului.

În **concluzie**, menționăm că Ciclul pianistic *Carte fără sfârșit* reprezintă o metodă de pian fiind totodată și un laborator de tehnici componistice. Miniaturile ciclului îmbină în mod organic elementele din scriitura tradițională cu tehnici/elemente din scriitura contemporană. Astfel, și Bianca Țiplea Temeș, în articolul său menționează: „Dan Voiculescu reactivează tipare vechi, prin intermediul unui limbaj armonic modern. Bivalența discursului său converge spre o plenitudine semantică ce pledează pentru fuziunea complexă de niveluri discursive ca soluție viabilă în creația contemporană” [4 p. 127].

Ca rezultat al analizei miniaturilor pentru pian ale *Cărții fără sfârșit*, din punct de vedere al mijloacelor tradiționale și inovatoare de expresivitate muzicală am determinat un ansamblu de procedee compoziționale și sintaxe muzicale utilizate, precum: polifonia (*Căprița, Canon, Oglinzi, Contrapunctare etc.*), heterofonia (*Două rude, Heterofonie*), principiul variantic (*Telefonul fără fir, Trei stări ale unei melodii*), aleatorica determinată (*Improvizație, Acorduri figurate, Acțiuni*) și nedeterminată (*Desene*), poantilismul (*Piesă atonală. Omagiu lui Anton Webern, Scrieți voi ritmul!, Pe sărite*) etc., specifice pentru practica componistică din sec. XX-XXI. Dan Voiculescu folosește această diversitate de procedee, inclusiv improvizația și aleatorica, pentru a încuraja elevii să participe activ atât la actul interpretativ, cât și la actul componistic.

Titlul oferit de autor, *Carte fără sfârșit*, reflectă pe deplin conținutul lucrării și presupune o existență și o actualitate continuă a acestui ciclu, datorită structurii neordinare și a miniaturilor improvizatorice, care oferă variante numeroase de interpretare a pieselor și a întregului ciclu. Acest ciclu, poate fi interpretat mereu diferit, chiar și de către una și aceeași persoană, în diferite perioade ale vieții, în dependență de nivelul cunoștințelor, a abilităților și a nivelului de creativitate a interpretului.

Studiul nostru a demonstrat valoarea plurivalentă a ciclului pentru pian *Carte fără sfârșit* de Dan Voiculescu, ca lucrare sincretică, importantă pentru pedagogia muzicală contemporană, care are ca scop, nu doar formarea abilităților practice ale pianistului, dar și dezvoltarea unor abilități analitice, componistice și de improvizație ale muzicienilor aflați la un stadiu incipient de studiu.

Referințe bibliografice

1. GAVRIȘ, M.N. *Dan Voiculescu – Polifonia unei personalități*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2019.
2. BEREZOVICOVA, T. Particularitățile programatismului în suita instrumentală a compozitorilor din Republica Moldova. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015, nr. 3 (26), pp. 12–18.
3. CIOBANU, Gh. *Predarea compoziției muzicale în clasele primare ale școlilor și liceelor de muzică: primii pași în arta compunerii muzicii*: Broșură metodică. Chișinău: Dira-AP, 2014.
4. TIPLEA TEMEȘ, B. Dan Voiculescu la 70 de ani, aniversat în absență. Fantasia e Fuga sulle pedale per organo de Dan Voiculescu, o sinteză a elementelor baroce și moderne. In: *Muzica*. 2010, nr. 3, pp. 113–127.

CONCERTELE DE MUZICĂ CLASICĂ: MIJLOC DE EDUCARE ȘI SPIRITUALIZARE A TINERETULUI CONTEMPORAN

CLASSICAL MUSIC CONCERTS: MEANS OF EDUCATION AND SPIRITUALIZATION OF CONTEMPORARY YOUTH

IULIA CUȘNIR,

studentă, anul III, departamentul *Pian*,
Facultatea *Artă Muzicală*,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Conducător științific:
TATIANA COMENDANT¹⁸,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,
departamentul *Științe Socio-Umanistice și Limbi Moderne*,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-2596-4714>

CZU 78.091:37.036-053.4/.6

Introducere

Concertele de muzică clasică mereu au fost și continuă a fi un subiect controversat. Anume din acest motiv am decis să aleg această temă pentru cercetare, realizând tentativa de a elucida anumite aspecte cu privire la rolul concertelor de muzică clasică în educarea și dezvoltarea tinerei generații. Noțiunea de concert, potrivit *Dicționarului explicativ al limbii române*, poartă cel puțin două sensuri în contextul plasat. Pentru a elucida orice confuzie, prima semnificație ar fi „manifestare publică, spectacol în care sunt interpretate lucrări muzicale” [1]. Cel de-al doilea sens este unul mai îngust, specific domeniului, care a apărut la începutul secolului XVII, modificându-și conotația până la cea actuală: „piesă muzicală amplă scrisă pentru unul sau mai multe instrumente solistice, cu acompaniament de orchestră” [1]. Dacă ar fi să sintetizăm, în lucrarea de față va fi abordată noțiunea cu prima semnificație, care, de fapt, ca eveniment în sine poate îngloba aceeași noțiune, doar ca termen de specialitate: concerte din concerte (pentru pian/vioară și orchestră).

Concertele de muzică clasică: scurt istoric

Încă din cele mai vechi timpuri muzica a ocupat un loc aparte în societate, dar și în procesul instructiv-educativ. În Grecia Antică, spre deosebire de celelalte arte, anume muzica făcea parte din educația obligatorie a copiilor. Statul gândit de Platon avea muzica ca parte integrată dintr-un sistem care va conduce spre crearea unei cetăți ideale: „Muzica este o lege morală.” [2]. Mai mult decât atât, s-a demonstrat și efectul terapeutic pe care îl poate avea muzica datorită “vocii ei metafizice” [3 p. 6], în

¹⁸ E-mail: tatiana.comendant@amtap.md

filosofia antică termenul *katharsis* semnificând „purificarea spiritului cu ajutorul artei, prin participare intensă la fenomenul artistic” [1].

Pornind de la sintagma „fenomen artistic”, involuntar determinăm elementele constitutive ale acestuia. Altfel spus, interpretarea muzicală parcurge procesul de metamorfoză, atingând stadiul de fenomen doar în prezența receptorului căruia îi este adresat actul creator și care rezultă într-un final cu schimbul de energie dintre aceștia. Concertele în sine sunt astfel de fenomene, manifestări care au luat naștere din interpretarea informală a muzicii încă din sec. XVII și au ajuns la forma actuală după un șir de modificări. Tendințele sociale au afectat dezvoltarea concertului ca eveniment artistic, dar au influențat nemijlocit și muzica concepută pentru acesta. Evoluția în muzică de la Mozart la Beethoven a jucat un rol semnificativ în modul de organizare a concertelor. Formele incipiente ale concertului își au originea în activitățile universităților. În secolele XVII – XVIII multe universități germane dețineau câte o societate muzicală, numită *Collegium Musicum* în scopul interpretării muzicii de cameră, iar „întâlnirile de muzicale” aveau loc în mod regulat la Oxford și Cambridge. Adunările de amatori ai muzicii clasice erau specifice academiilor italiene renascentiste, în special a celor de la Bologna și Milano, fondate în secolul XV.

Primele concerte publice menționate cu acces contra cost au fost susținute la Londra de către violonistul John Banister, la casa sa din Whitefriars, în 1672. În 1678, Thomas Britton, un vânzător de cărbuni, organizase concerte săptămânale într-un loft din Clerkenwell cu intrare în baza unui abonament de 10 șilingi pe an. Haendel și Pepusch s-au numărat printre interpreții la acestor concerte, care au fost precedate de alte serii de concerte londoneze.

Concerte de muzică instrumentală și vocală erau susținute frecvent la casele nobilimii din Franța în secolul al XVII-lea. Primele concerte publice din Franța au fost așa-numitele *Concerte spirituale*, organizate de compozitorul Anne Danican Philidor în zilele festivalurilor religioase, în timp ce Opera era închisă. Aceste concerte s-au bucurat de succes la Paris în perioada anilor 1725-1791. Fiind strâns asociat cu dezvoltarea simfoniei și aducând publicului larg repertoriul componistic al secolului al XVIII-lea, *Concertul spiritual* a servit ca model pentru societățile concertistice similare din alte țări.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, simfoniile lui Haydn și Mozart au fost introduse în concertele profesionale din Anglia, iar Haydn a scris setul celebru din 12 simfonii pentru interpretare la Londra în cadrul concertelor lui Johann Peter Salomon. Printre numeroasele societăți de concerte din secolul al XVIII-lea din Germania și Austria, concertele Gewandhaus de la Leipzig, datând din 1781, și Tonkünstlersocietät (Societatea muzicienilor), fondată în 1771 la Viena, au fost ulterior asociate cu marile figuri ale muzicii romantice. Concertele de curte susținute de orchestra electorului Palatin între

1745 și 1778 la Mannheim, descrise de Charles Burney drept „o orchestră de generali”, au atins cel mai înalt standard de interpretare orchestrală din Europa la acea vreme.

O schimbare a survenit la începutul secolului al XIX-lea, atunci când concertele au început să atragă ascultători cu un divers statut social. S-au format noi societăți de concerte pentru a răspunde cerințelor ideilor democratice. Multe dintre cele care s-au format atunci și datorită cărora au fost auzite pentru prima dată simfoniile lui Beethoven și operele romantice ale lui Berlioz există până în prezent, în special *Philharmonic Society* din Londra, *Concerts du Conservatoire* din Paris și *Gesellschaft der Musikfreunde* din Viena. Până în acel moment, concertele s-au limitat la Anglia, Franța, Germania și Italia. Odată cu creșterea spiritului național, s-au format societăți concertistice pentru promovarea muzicii naționale în multe țări, în special *Русское музыкальное общество* fondată în 1859. În Statele Unite, concerte se desfășurau în secolul al XVIII-lea la New York, Philadelphia și Boston și, de asemenea, la Charleston și Carolina de Sud. Principala contribuție a SUA la activitatea concertistică a constituit înființarea în secolul al XIX-lea a orchestrelor simfonice în mai multe orașe. Prosperitatea acestor orchestre a atras artiștii europeni și a motivat instrumentiștii americani să atingă standarde înalte. La începutul secolului al XX-lea, activitatea de concert în orașele mari din SUA a atins cel puțin nivelul din centrele europene.

În secolul al XX-lea, în special după cel de-al Doilea Război Mondial, manifestările concertistice au fost puternic influențate în sens pozitiv de apariția radioului și fonografului. Au fost construite săli de concerte mai mari, iar concertele simfonice și de muzică de cameră au devenit una dintre principalele atracții ale festivalurilor de muzică. Societăți de concerte au fost înființate în țările din Commonwealth-ul Britanic și din America de Sud, altele au apărut în India și Japonia. Lucrările din perioadele clasice și romantice au fost în general avantajate față de lucrările contemporane. Standardele interpretative mai cu seamă la lucrările instrumentale erau în continuă creștere [4].

Educația muzicală în calitate de instrument pentru schimbarea socială

Atestând o corelație între importanța educației muzicale și a concertelor de muzică clasică în rândurile tinerilor este imposibil de omis programul muzical de acțiune socială *El Sistema*, fondat în Venezuela în anul 1975 de către Maestro José Antonio Abreu, muzician, economist. Programul „*El Sistema* aplică muzica în calitate de instrument pentru schimbarea socială. [...] Impactul pozitiv generat constă în excelența muzicală, dezvoltarea emoțională și socială, aspirații progresiste, rezultate academice și implicare în comunitate” [5]. Fondul acestui sistem numără în total peste 350 000 de studenți din întreaga lume, care sunt implicați în diverse coruri, ansambluri, orchestre evoluând cu

regularitate în cadrul concertelor. Nu în zadar sistema în sine este apreciată drept „lift social”, ceea ce demonstrează repetat eficacitatea și rolul culturii muzicale clasice în special pentru tinerii defavorizați, pe care este axat programul, în ascensiunea pe plan social, cultural și intelectual, ceea ce duce în consecință și la creșterea nivelului de trai.

Astfel încât, dacă „arta muzicală există atâta timp cât există societatea umană” [6 p. 4], de aici rezultă concordanța strânsă între interpretarea muzicală propriu-zisă și oameni, publicul care ascultă și asimilează mesajul emis de către interpreți prin intermediul creațiilor muzicale. Viața cultural-artistică a unei societăți într-o anumită perioadă de timp poate fi evaluată „în dependență de funcționarea reală a tuturor verigilor culturii muzicale per ansamblu” [7 p. 120] Acest proces asigură interacțiunea dinamică și productivă dintre aceste verigi (de la compozitor la ascultător prin intermediul interpretului), respectiv o viață concertistică activă.

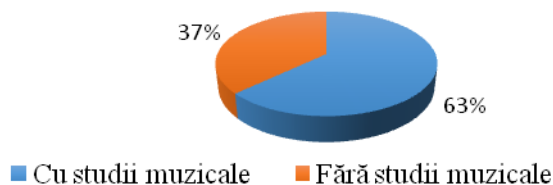
În lucrarea *The Social Impact of the Arts* (2008) Eleonora Belfiore și Oliver Bennett cercetează și analizează puterea transformatoare a artelor prin descrierea modului în care ele pot afecta viețile și comunitățile umane, dar și capacitatea lor de a reliefa identitatea culturală. Una dintre multiplele idei înaintate, de asemenea, relatează precum că arta reprezintă „barometrul sănătății publice”, ceea ce denotă indispensabilitatea acesteia într-o societate sănătoasă mental și psihic [8].

Aportului muzicii clasice în dezvoltarea personalității umane: opinii și propuneri

Pentru a analiza mai detaliat situația actuală cu privire la atitudinea și impactul concertelor de muzică clasică față de generația tânără, a fost realizată o cercetare sociologică la tema respectivă cu implicarea tineretului studios din municipiul Chișinău cu vârsta cuprinsă între 18-35 de an. În acest scop au fost elaborate două ghiduri de interviu: unul pentru tinerii respondenți (120 de persoane) și altul pentru experți (6 persoane), astfel eșantionul cercetării constituind 126 de persoane.

Din numărul total de respondenți tineri, 37% sunt persoane fără studii muzicale. Restul 63 la sută din respondenți au studii muzicale (*Diagrama 1*).

Diagrama 1. Atestarea studiilor muzicale la tineri



Este bine cunoscută situația actuală din țara noastră, în care ascultătorii de muzică clasică, în special din rândurile tineretului, dețin minoritatea în raport cu amatorii altor genuri de muzică

și evenimente cultural-artistice, ceea ce reflectă creșterea procentajului odată cu mărirea intervalului de timp dintre concertele frecventate. 83 de persoane, ceea ce reprezintă 70 la sută din tineri, obișnuiesc să asculte muzică clasică, spre deosebire de celelalte 36 de persoane care, de regulă, nu o fac. Analizând răspunsurile primite la cea de-a treia întrebare a ghidului, care se referă la frecvența cu care tinerii respondenți merg la concertele de muzică clasică se poate deduce faptul că 14,8% sunt prezenți la astfel de evenimente o dată pe stagiune (primăvara sau toamna), 15,7% - o dată pe an (**Diagrama 2**). Urmărind aceeași conexiune de idei, doar 22,5% din respondenți merg la concerte de muzică clasică o dată pe lună, însă tocmai 41 la sută merg aproximativ o dată la 2 ani.

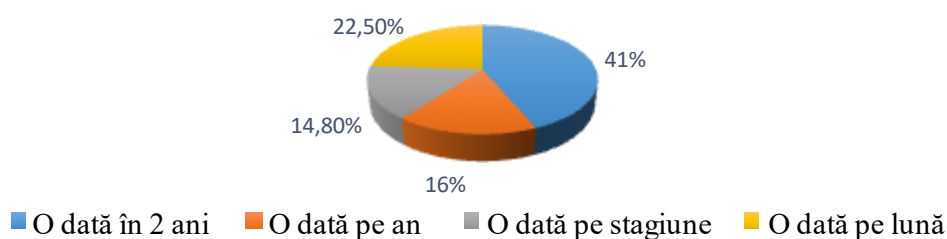
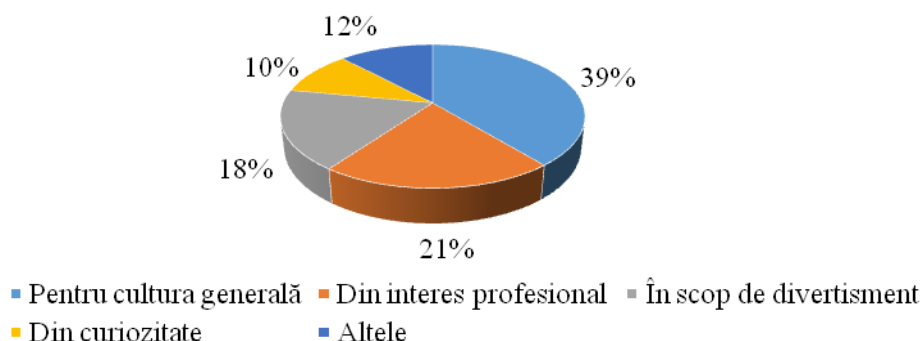


Diagrama 2. Frecventarea concertelor de muzică clasică în rândurile tinerilor

La întrebarea „Cu ce scop mergeți la un concert de muzică clasică?” am obținut 47 de răspunsuri la opțiunea „pentru cultură generală”, ceea ce constituie 39% din respondenți. Altele aproximativ 21% merg din interes profesional. În scop de divertisment tinerii frecventează concertele de muzică clasică în număr de 18%, pe când 10% merg din curiozitate (**Diagrama 3**).

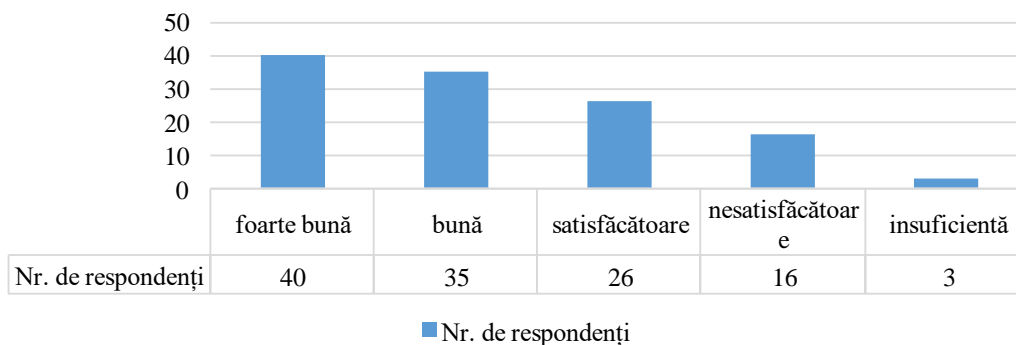
Diagrama 3. Scopul frecventării concertelor de muzică clasică de către publicul tânăr



Solicitând opinia tinerei generații în sensul evaluării publicității concertelor de muzică clasică am obținut o apreciere foarte bună sau suficientă de la 40 de respondenți, 35 de tineri consider a fi bună

promovarea acestui tip de evenimente, 26 - satisfăcătoare, 16 – nesatisfăcătoare și 3 – insuficientă (*Diagrama 4*).

Diagrama 4. Aprecierea publicității concertelor de muzică clasică



În același context, dacă ar fi să analizăm datele pe care ni le oferă *Anuarul statistic* al Republicii Moldova din anul 2021 [9 p. 196] cu referire la numărul de concerte și spectatori ai Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici* din Chișinău, atunci începând cu anul 2015 se delimitează o menținere constantă a numărului de concerte în limitele a 140-160 anual, cu excepția anului 2020 marcat negativ de pandemia de COVID-19. În pofida acestui fapt, în perioada anilor 2015-2019 se atestă însă scăderea numărului de spectatori. Excepție face anul 2017 în care a fost înregistrat un număr de 32 000 de persoane în calitate de public (*Tabelul 1*).

Tabelul 1. Dinamica numărului de concerte și de spectatori ai Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici* (2015-2020).

Anul	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Numărul de concerte	142	138	165	155	151	74
Numărul de spectatori (mii)	28	23	32	21	23	9

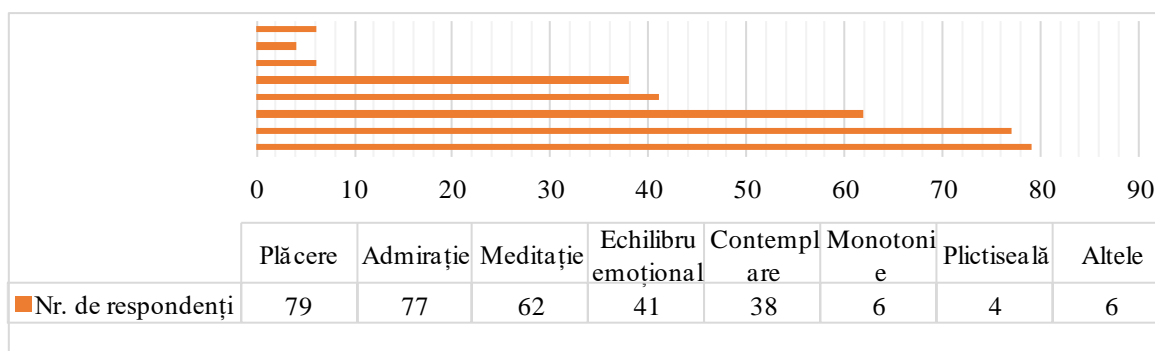
Sursa: Anuarul statistic al Republicii Moldova, 2021.

Ținând cont de faptul că oarecum 30 la sută din persoanele intervievate nu au studii muzicale, totuși majoritatea tinerilor, aproape 95% confirmă faptul că muzica clasică posedă un conținut profund și promovează valori și principii morale înalte. Cu toate acestea, răspunsurile afirmative obținute de la circa 72 la sută din respondenți la întrebările „Obișnuiți să vă interesați din timp cu privire la programul interpretat la concert?” și „Încercați să pătrundeți în conținutul creațiilor muzicale în timpul concertului

de muzică clasică?” reflectă în mod direct divizarea respondenților în cele două categorii după criteriul „studiile muzicale”. Așadar, ponderea celor care au răspuns „da” (63%) le revine tinerilor cu studii muzicale, cărora li se alătură alte 9 persoane fără studii muzicale.

Stările de plăcere (79 de respondenți), admirație (77 de respondenți) și meditație (62 de respondenți) s-au dovedit a fi cel mai des trăite de către tineri la un concert de muzică academică, respectiv: din numărul total de respondenți precum și altele conform diagramei de mai jos (**Diagrama 5**).

Diagrama 5. Stările generate de concertele de muzică clasică



Realizând un studiu comparativ între opinia respondenților și a experților cu privire la aportului muzicii clasice în dezvoltarea personalității umane integre, se conturează atitudinea pozitivă atât a specialiștilor din domeniu, cât și a tinerilor. Astfel, aproximativ 70% din respondenți apreciază rolul muzicii academice ca fiind foarte important în formarea personalității. Experții scot în evidență, în special, aspectul educativ fundamental al muzicii clasice asupra tinerii generații: *Pentru dezvoltarea multilaterală a indivizilor și creșterea intelectului, acest gen de muzică exercită o influență majoră.*

Când este vorba despre efectul psiho-emoțional, respondenții oferă astfel de răspunsuri, precum: *Muzica clasică este hrana tămăduitoare a sufletului!*; *Este o resetare psihologică care creează loc pentru noi forțe și ambiții în viață;* *Intensifică modul de percepere a vieții și creează un fond emoțional mai profund;* *Cred că doar muzica clasică poate să vindece durerea psihică,* etc.

Cu toate că feedback-ul de pe urma concertelor de muzică academică pare a fi unul preponderant pozitiv, totuși societatea contemporană se ciocnește cu interesul redus față de tezaurul muzical clasic. Cu referire la această problemă experții pronunță câteva cauze posibile, printre care: 1. abundența mediatică a altor genuri de muzică, așa-numitele genuri comerciale; 2. complexitatea muzicii clasice, care reduce considerabil numărul de ascultători, ne fiind un gen adresat maselor; 3. teama de a nu corespunde tendințelor muzicale actuale și dorința de a le urma; 4. nivelul scăzut al educației și culturii în sine, cât și nemijlocit al educației muzicale ș. a.

La acest capitol, respondenții de asemenea rezonează cu opiniile experților, dar în același timp înaintează și anumite viziuni proprii: *În programul unui concert sunt incluse multe lucrări dificil de înțeles pentru publicul nepregătit; Lucrările din program nu sunt explicate, de aceea publicul nu știe ce conținut ar putea avea o simfonie sau un concert instrumental; Alte genuri de muzică corespund ritmului actual al vieții.*

Concluzii

Pentru a construi o societate prosperă și cultă este necesar de a depune eforturi comune în orice domeniu, mai ales în artă care până la urmă nu este altceva decât un produs colectiv. În sensul creșterii nivelului de cultură și educație a poporului, misiunea primară revine oamenilor de cultură, care de-a lungul vieții sunt promotorii fideli ai frumosului. Ținând cont de faptul că tinerii sunt viitorul societății, tocmai din acest motiv ei trebuie să fie grupul-țintă în ceea ce privește ascensiunea din punct de vedere moral.

Pentru a-i ajuta pe tinerii ascultători să înțeleagă și să perceapă muzica clasică, specialiștii din domeniu **propun:**

- studierea unui instrument muzical, încă din grădiniță/școală, fie la școala de muzică sau chiar la lecțiile de muzică în școala generală;
- promovarea audierii muzicii clasice/academice în interpretarea marilor artiști (în pauze, de exemplu);
- colaborarea cu și între instituțiile muzicale de profil în vederea organizării concertelor atât pentru publicul inițiat, cât și pentru cel neinițiat;
- organizarea activităților extracurriculare pe tema muzicii clasice cu participarea elevilor și studenților care dețin cunoștințe în domeniu.

La nivelul instituțiilor educaționale, dar și cultural-artistice din țară **se recomandă:**

- medierea activă a evenimentelor de muzică clasică și cointeresarea publicului în așa tip de evenimente;
- încurajarea participării în cadrul concertelor de muzică clasică și a frecventării acestora atât în rândul tinerilor, cât și a celorlalte categorii sociale;
- promovarea și accesul liber la examenele de specialitate și evenimentele culturale din viața elevilor și studenților din domeniu în scopul educării publicului contemporan;
- elaborarea anumitor materiale informative și distribuirea lor în cadrul concertelor pentru a aduce mai aproape de public esența și rolul fiecărei creații în particularitate, dar și a vieții și activității compozitorului operei de artă.

Luând în considerare rezultatele cercetării, este vădit faptul că la etapa actuală avem încă mult de muncit în scopul educării tinerei generații și a sporirii pasiunii ei față de arta muzicală clasică. Ceea ce se promovează la concertele de muzică clasică este ceva unic de fiecare dată și reprezintă o interacțiune directă cu valorile general umane, un schimb de energie, o provocare spre meditație și cunoaștere de sine. Există speranța că în timp vom obține rezultate de pe urma eforturilor comune, creând o societate ce apreciază și propagă înalte valori.

Referințe bibliografice

1. DEX . [online]. [accesat 02 mai 2022]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/concert/definitii>
2. *Citapedia.ro* [online]. [accesat 02 mai 2022]. Disponibil: <http://www.citapedia.ro/index.php?q=platon+muzica>
3. GAGIM, I. *Muzica: Experiențe metafizice*. Chișinău: Știința, 2012. ISBN: 978-9975-67-869-8
4. *Britannica*. [online]. [accesat 02 mai 2022]. Disponibil: <https://www.britannica.com/art/concert>
5. *Sistema Global. Friends of El Sistema Worldwide*. [online]. [accesat 03 mai 2022]. Disponibil: <https://sistemaglobal.org/about/el-sistema-venezuela/>
6. КАДЦЫН, Л. *Музыкальное искусство и творчество слушателя*. Москва: Высшая школа, 1990. ISBN: 5-06-001628-5
7. СОХОП, А. *Вопросы социологии и эстетики музыки*. Ленинград: Советский композитор, 1975. ISBN: 100-0-00001-950-9
8. BELFIO, E., BENNETT, O. *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*. History [online]. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-57255-3. [accesat 04 mai 2022]. Disponibil: https://www.academia.edu/63201871/The_social_impact_of_the_arts_an_intellectual_history
9. *Anuarul statistic al Republicii Moldova*. Chișinău: Biroul Național de Statistică al Republicii Moldova, 2021. ISBN 978-9975-53-928-9. [online]. [accesat 04 mai 2022]. Disponibil: <https://statistica.gov.md/pageview.php?l=ro&idc=263&id=2193>

IMPACTUL COLECTIV: MECANISM DE MOBILIZARE ȘI COORDONARE A ACTORILOR-CHEIE ÎN DOMENIUL PROTECȚIEI COPILULUI DIN REPUBLICA MOLDOVA

COLLECTIVE IMPACT: MOBILIZATION AND COORDINATION MECHANISM OF KEY ACTORS IN THE FIELD OF CHILD PROTECTION IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ALEXANDRA SAFRONOVA,

masterandă, anul II,
Programul *Sondaje de opinii, marketing și publicitate*,
Facultatea *Psihologie, științe ale educației,*
sociologie și asistență socială,
Universitatea de Stat din Moldova

Conducător științific:

ANASTASIA OCERETNÎ¹⁹,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,
epartamentul *Sociologie și Asistență Socială*,

Universitatea de Stat din Moldova
<https://orcid.org/0000-0002-4668-7921>

**CZU 316.346.32-053.2(478)
369.7(478)**

Introducere

Impactul colectiv (IC) - o abordare relativ nouă - a fost deja recunoscut ca fiind un cadru eficient pentru progresul pe soluționarea unor probleme sociale. IC este angajamentul unui grup de actori din diferite sectoare față de o agendă comună pentru rezolvarea unei probleme sociale complexe și specifice, utilizând o formă structurată de colaborare. Conceptul de impact colectiv a fost abordat pentru prima dată în articolul *Collective Impact*, scris de John Kania și Mark Kramer în anul 2011 [1]. Impactul colectiv a fost ales drept cuvântul cheie numărul 2 al filantropiei pentru anul 2011 și a fost recunoscut de Consiliul Casei Albe pentru Soluții Comunitare ca un cadru important pentru progresul pe probleme sociale. Majoritatea inițiativelor de impact colectiv au fost concepute și realizate în Statele Unite ale Americii, Canada și Australia, dar poate fi menționată și experiența realizării inițiativei de impact colectiv pentru a reforma sistemul de îngrijire și protecție a copilului în Cambodgia. Exemplele din experiența internațională arată că pentru a analiza o problemă socială complexă uneori este nevoie de o abordare diferită. Crearea de soluții durabile cu privire la problemele sociale complexe necesită coordonarea eforturilor tuturor actorilor din domeniu și eforturi colective către un obiectiv clar definit. Experiența anterioară a inițiativelor realizate în formatul impactului colectiv în diferite țări subliniază cinci condiții principale, printre care: **agenda și sistemul de măsurare comună, activități de consolidare reciprocă, comunicare continuă și sprijin din partea organizației „backbone”** [1 p. 36-41].

Totuși, abordarea nu a fost lipsită de controverse. Unele critici din domeniu includ sentimentul că impactul colectiv este doar un termen nou pentru concepte vechi; că este în mod inerent o abordare de sus în jos a problemelor comunității; că este prea simplist pentru a rezolva problemele sociale complexe pe care încearcă să le abordeze; și că reproduce dinamica puterii nedrepte. Există, de asemenea, critici

¹⁹ E-mail: a_oceretnii@yahoo.com

că abordarea nu a fost evaluată suficient de riguros pentru a garanta cantitatea de resurse direcționate către ea [2].

Începând cu 2021, modelul de impact colectiv va fi aplicat pentru a promova în continuare implementarea reformei sistemului de îngrijire a copilului în Moldova în cadrul inițiativei globale **Changing the Way We Care**, care aduce investiții semnificative pentru a continua **reforma de îngrijire a copilului în Republica Moldova**. Aceasta va fi prima dată când impactul colectiv este aplicat pentru a consolida eforturile mai multor părți interesate pentru a rezolva o problemă socială complexă în Moldova. În timp ce resursele pe tema IC există și pot fi localizate cu ușurință folosind căutările pe web, există câteva limitări unice legate de contextele geografice și de subiecte în care a fost utilizată abordarea IC. În cadrul analizei documentare, am căutat să găsim exemple de inițiative IC implementate în comunități similare din punct de vedere geografic și cultural cu Republica Moldova. Recenziile publicate ale inițiativelor realizate prin metodologia de impact colectiv și studiile de caz nu sunt reprezentative, cu excepția inițiativei Family Care First (FCF) care a constituit aplicarea metodologiei de impact colectiv pentru reformarea sectorului de îngrijire a copilului, totuși a fost realizată într-o cu totul altă zonă geografică, istorică și context cultural.

Succesul anterior al reformei îngrijirii copiilor (reducerea numărului de copii din instituțiile rezidențiale de la 17000 în 1995 [3] la 747 în 2020 [4]) a fost condiționat de colaborarea efectivă a autorităților publice centrale și locale, a partenerilor de dezvoltare, a donatorilor și a organizațiilor societății civile (OSC). Este important de menționat că, datorită trecutului sovietic, la fel ca toate țările fostei URSS, școlile rezidențiale și de educație specială au fost în subordinea și finanțate de guvern. Lucrarea *After The Fall The human impact of ten years of transition* descrie atitudinile față de instituționalizare în țările din fosta URSS astfel: „Regiunea a moștenit o atitudine publică și o abordare de stat a îngrijirii publice dominată de instituționalizare. Vechile regimuri susțineau scheme uniforme de susținere a familiei – asigurări sociale, educație și sănătate gratuite și angajare deplină – menite să răspundă nevoilor presupuse uniforme ale fiecărei familii. A existat o soluție pentru copiii ale căror familii au întâmpinat dificultăți – instituționalizarea” [5]. Fără îndoială, în Republica Moldova este nevoie urgentă de a finaliza reforma sistemului de îngrijire și protecție a copilului, pentru a asigura toți copiii să crească în familii sigure și îngrijitoare și pentru a dezvolta servicii comunitare de calitate la nivelul fiecărui raion. În același timp, experiența anterioară reflectă unele provocări care trebuie luate în considerare în timpul procesului de planificare și realizare a inițiativelor IC. Pentru a evita frustrarea, este important să se asigure luarea deciziilor în timp util, să se faciliteze eficiența locală și să se ofere sprijin actorilor locali. Înțelegerea dinamicii locale este văzută ca fiind critică, inclusiv rolurile distincte pentru ONG-urile internaționale și organizațiile locale, precum și valoarea lor adăugată potențială.

Metodologia Impactului Colectiv

Impactul colectiv ca un cadru metodologic care poate fi aplicat pentru soluționarea problemelor sociale complexe, este o abordare care se află în proces de fundamentare teoretică pe scară globală. Cadrul teoretic al metodologiei care există la moment face referință și la principalele faze a unei inițiative de impact colectiv, inclusiv **inițierea acțiunii, organizarea pentru impact și acțiunea și impactul sustenabil** [6 p. 1-8]. Durata fazelor impactului colectiv este flexibilă, având în vedere că nu există două inițiative identice din motivul că metodologia trebuie să fie adaptată la contextul în care se realizează. În același timp, teoreticienii nu prezintă impactul colectiv ca fiind o soluție, dar mai degrabă ca un proces de rezolvare a problemelor sociale complexe printr-o formă de colaborare structurată între organizațiile non-profit, guvernele, mediul academic, întreprinderile, publicul larg, etc. Dovezile din domenii conexe sugerează că metodologia poate fi considerată una eficientă și promițătoare pentru a contribui la rezolvarea problemelor sociale complexe.

Eficiența metodologiei poate fi îmbunătățită în cazul în care deciziile importante sunt luate în format participativ și includ membrii comunității implicate. În același timp, liderii inițiativei trebuie să aibă un set specific de abilități și capacități transversale pentru a coordona activități în cadrul inițiativei. Abordarea presupune și un anumit grad de flexibilitate, având în vedere eliminarea lacunelor, managementul adaptiv, precum și luarea în vedere și valorificarea contextului și tradițiilor culturale mediului în care se realizează o inițiativă de impact colectiv. Flexibilitatea se descoperă și prin faptul că metodologia poate fi aplicată în calitate de catalizator pentru inițiative comunitare și/sau regionale deja existente dar schimbări de comportament generate prin aceasta pot fi atribuite nu doar comunității ci și autorităților, sectorului non-profit, membrilor comunității.

Impactul colectiv a fost deja aplicat pentru a consolida părți interesate din domeniul îngrijirii și protecției copilului în Cambodgia, unde contextul precum și sistemul de îngrijire sunt foarte diferite comparativ cu Moldova. În același timp, inițiativa de asemenea a venit ca o recomandare, sau mai degrabă ca o condiție din partea donatorilor, ceea ce a creat un anumit nivel de rezistență din partea actorilor din sistem în ambele contexte, chiar fiind atât de diferite. În cazul CTWWC, prezentările metodologiei au avut un grad scăzut de acceptare comparativ cu scopul și obiectivele inițiativei. În același timp, analiza situațională a sistemului de îngrijire a copilului precum și recomandările-cheie, au jucat un rol important în stabilirea relațiilor cu actorii-cheie precum și implicarea unui număr mare de persoane relevante.

Aplicarea metodologiei impactului colectiv pentru a continua reformarea sistemului de îngrijire a copilului în Republica Moldova se află la începutul celei de a doua faze. Guvernul Republicii Moldova împreună cu parteneri de dezvoltare și organizații ale societății civile au definitivat proiectul planului de acțiuni al Programului Național Pentru Protecție Copilului pe anii 2022-2026, fiind elaborat cu participarea părților interesate din sector, ceea ce ar putea fi considerat o agendă comună în cadrul inițiativei. Pasul următor este stabilirea unei structuri „backbone” pentru inițiativa. Structuri de acest tip pot lua forme foarte diferite, inclusiv organizații necomerciale existente sau nou-create, uneori responsabilitățile pot fi partajate între mai multe organizații. Aceste structuri pot fi bazate pe finanțatori, guvern, donatori sau comitete de coordonare. În cazul inițiativei CTWWC, structura „backbone” trebuie să fie definitivată cu participarea actorilor-cheie din domeniu, trebuie de luat în considerare multe aspecte inclusiv viziunea guvernului și partenerilor de dezvoltare, capacitatea acestuia de a lua decizii, sustenabilitatea și altele. Conform descrierii metodologiei, aceste structuri sunt responsabile pentru promovarea direcției strategice generale, facilitarea comunicării între parteneri, și, în general, în întreaga inițiativă, gestionarea proceselor de colectare și analiză a datelor, coordonarea activităților de sensibilizare a comunității și mobilizarea finanțării. Prin analiza experienței internaționale a fost descoperit, că o inițiativa de impact colectiv necesită o conducere puternică, o structură, o identitate și resurse investite în mod special în funcția de coordonare [7]. Rolul, practicile, viziunile și abilitățile personalităților care stau la conducere sunt foarte importante pentru a asigura o coordonare eficientă între diferite sectoare precum și realizarea proceselor de comunicare, facilitare și altele. În cazul Republicii Moldova, sectorul de îngrijire a copilului se desfășoară în cadrul bazei legale bine dezvoltate, deoarece cele mai importante decizii și reforme nu pot fi realizate fără implicarea autorităților publice de nivel local și central și fără voință politică. Ca rezultat, decizia în legătură cu structura „backbone” trebuie să fie luată la un nivel înalt, dar abordarea propusă trebuie să fie funcțională, deciziile și propunerile trebuie să aibă potențial, să fie acceptate de diverși actori și parteneri. Luând în considerare toate aspecte și părțile interesate responsabile pentru a lua decizii, este esențial, că în cazul CTWWC decizia de a selecta structura de coordonare a fost una destul de dificilă și la etapa finală a cercetării actuale încă nu a fost luată.

Materialele de comunicare și promoționale elaborate în cadrul inițiativei, inclusiv logo-ul pentru inițiativa de impact colectiv trebuie să fie prezentate membrilor actuali ai inițiativei, iar logoul să fie promovat ca siglă, care unește actori multipli și diferiți. Ar fi recomandabil consultarea strategiilor de comunicare cu structuri de coordonare în cadrul inițiativei. Pentru a facilita procesul de prezentare și explicare a metodologiei se recomandă elaborarea diferitor tipuri de materiale promoționale, cum ar fi un scurt video sau animație, un pliant, etc.

Concluzii

Cercetarea actuală, fiind o primă încercare de a investiga perspectivele de contextualizare și aplicare a impactului colectiv în Republica Moldova, reprezintă și prima cercetare a metodologiei în limba română. În cadrul cercetării au fost identificate anumite lecții învățate și recomandări, dar acestea sunt relevante pentru prima fază și începutul fazei a 2-a de aplicare a metodologiei. În acest context se recomandă de a continua descrierea și cercetarea experienței aplicării impactului colectiv pentru a continua reformarea

sistemului de îngrijire a copilului în Republica Moldova în cadrul fazelor numărul 2 și 3. Pentru a testa aplicabilitatea metodologiei, se recomandă, de asemenea, testarea recomandărilor, elaborate de alți cercetători în contextul actual pentru a le valida și verifica.

Din punct de vedere geografic, istoric și cultural, nu există contexte similare în Republica Moldova, în cadrul cărora deja a fost aplicată metodologia impactului colectiv. În cazul în care inițiativa cercetată este bine documentată, ea poate servi drept exemplu pentru aplicarea metodologiei pentru a rezolva probleme sociale complexe în Republica Moldova, precum și pentru a reforma sistemele de îngrijire în contexte similare. Aplicarea metodologiei pentru a rezolva diferite probleme sociale poate avea ca rezultat consolidarea socială, dezvoltarea comunităților și consolidarea activismului social.

Logo pentru inițiativa de impact colectiv în cadrul CTWWC Moldova



Referințe bibliografice

1. KANIA, J., KRAMER, M. Collective Impact. In: *Stanford Social Innovation Review*, [online]. 2011, pp. 36-41. [site]. [accesat 10.02.2022]. Disponibil: https://ssir.org/articles/entry/collective_impact
2. LYNN, J. *When Collective Impact has an Impact*. Spark Policy Institute of Denver, ORS Impact, [online]. 2018. [site]. [accesat 17.02.2022]. Disponibil: https://www.orsimpact.com/DirectoryAttachments/10262018_111513_477_CI_Study_Report_10-26-2018.pdf
3. Better Care Network. *Care Reform in Moldova: Timeline of System Achievements*. [site]. [accesat 20.01.2022]. Disponibil: <https://bettercarenetwork.org/library/social-welfare-systems/child-care-and-protection-system-reforms/care-reform-in-moldova-timeline-of-system-achievements>
4. *Raport statistic cu privire la copiii aflați în situație de risc și copii separați de părinți în anul 2020*. In: Ministerul Sănătății, Muncii și Protecției Sociale. *Cercetare statistică anuală Nr.103* [online]. [accesat 26.10.2021] Disponibil: <https://social.gov.md/wp-content/uploads/2022/10/Raport-CER-103-pentru-anul-2020c-1.pdf>
5. *After the fall. The human impact of ten years of transition*. UNICEF, 1999, 40 p.
6. HANLEYBROWN, F., KANIA, J., & KRAMER, M. Channeling Change: Making Collective Impact Work. In: *Stanford Social Innovation Review*: [online]. 2012, pp. 1-8. [site]. [accesat 14.12.2021]. Disponibil: https://ssir.org/articles/entry/channeling_change_making_collective_impact_work#

7. TURNER, S.H., MERCHANT, K., KANIA, J., MARTIN, E. Understanding the Value of Backbone Organizations in Collective Impact: Part. 2. In: *Stanford Social Innovation Review* [online]. 2012, 18 jul. [accesat 14 dec. 2021]. Disponibil: https://ssir.org/articles/entry/understanding_the_value_of_backbone_organizations_in_collective_impact_2

FOLCLORUL MOLDOVENESC ÎN SPAȚIUL TRANSNISTREAN: VALORIFICARE ȘI PROMOVARE

MOLDOVAN FOLKLORE IN THE TRANSNISTRIAN SPACE: RECOVERY AND PROMOTION

LILIA SACOVSCI,

masterandă, anul I,
Programul *Patrimoniul cultural și manifestări artistice*
Facultatea *Artă Teatrală, Coregrafică și Multimedia*,
Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

Conducător științific:

LUDMILA LAZAREV²⁰,

doctor în istorie, conferențiar universitar,
Departamentul Științe Socio-Umanistice și Limbi Moderne,
Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-4394-690X>

*„Folclorul nu doar că este sublim, dar el face să înțelegi totul.
E mai savant și mai melodic decât orice.
Poate fi duios, ironic, drag.”*

George Enescu

CZU 398(478-3)

Introducere

Ca prim act de creație artistică al civilizației umane, folclorul a apărut la etapele timpurii de dezvoltare a comunei primitive. Folclorul reprezintă înțelepciunea poporului, creația poporului menită să inspire sufletul său, conștiința, credințele și legile sale dintotdeauna, felul de a înțelege lumea și viața, felul de a trăi. Tema folclorului a fost și este actuală în sensul cel mai direct al cuvântului datorită

²⁰E-mail: lud.lazar@gmail.com

caracterului contemporan, viu al creațiilor populare respective. Deși creațiile populare au avut mult de suferit, ele se practică și astăzi tot mai mult, fiind susținute de popor.

Folclorul din stânga Nistrului prilejuiește momente de trăire a faptelor și evenimentelor, care reprezintă tezaurul fundamental al neamului nostru, fiindcă noi suntem un tot întreg, după cum scria istoricul literar Vasile Netea: „Nimic nu-i desparte de noi – totul îi apropie. Conștiința, simțămintele, graiul, îndeletnicirile, obiceiurile, folclorul, bucuriile și tristețile sunt la fel ca ale noastre, ale românilor de pretutindeni. Înlocuiți conceptul de moldovean – la care ei, și din cauza propagandei făcute, țin așa de mult – prin conceptul de român și îndată nu va mai exista între transnistreni și oricare alt român nici măcar umbra unei deosebiri” [1 p. 110].

Pentru realizarea acestei cercetări, am delimitat următoarele obiective: valorificarea folclorului autentic în spațiul transnistrean și anume în comuna Corjova, studierea activității colectivului folcloric *Corjoveanca/Zorile Nistrene*, cercetarea surselor mediatice de pe ambele maluri ale Nistrului și a modului de promovare a colectivului folcloric.

Mă voi referi la metodele de cercetare, precum: metoda analizei și sintezei, studiul bibliografic, principiul istorismului, studiul de caz, studiul comparativ, analiza de conținut a presei și observația participativă.

Folclorul moldovenesc în spațiul transnistrean ca temă de cercetare

Primele culegeri de folclor românești transnistrene apărute la finele sec. XIX aparțin lui Teodor Burada care scria: „Acea mândrie română, care a fost scutul nostru cel mai puternic de apărare în contra înrâurilor străine, se vede încă păstrată ca prin instinct la toți românii de peste Nistru. Să sperăm că, pe lângă aceasta, ei își vor păstra și de acum înainte elementul cel mai puternic și cel mai de căpetenie: limba, precum și datinile, obiceiurile și credințele strămoșilor lor și atunci să fim siguri că românul de peste Nistru va rămâne în veci român” [2 p. 183]

Istoricul literar și etnologul, Iordan Datcu constată, că, după Teodor Burada, „cea mai însemnată contribuție la cunoașterea spiritualității românilor transnistreni o va aduce Nichita P. Smochină, care în anii 1930 s-a ocupat de înregistrarea, publicarea și studierea materialelor etnofolclorice transnistriene. La Dubăsari a editat câteva numere ale cotidianului *Moldovanul*. A scris și a publicat (cu ajutorul lui Nicolae Iorga) o serie de articole despre istoria, etnografia și cultura românilor transnistreni” [3 p. 7].

Istoricul literar Vasile Netea, în anii celui de-al Doilea Război Mondial făcea legătură între limba și folclorul literar al transnistrenilor: „În această limbă și-au turnat transnistrenii aleanurile inimii lor, durerile și credințele, dând naștere unei literaturi poporane de cea mai limpede factură” [1 p. 104].

La începutul anilor 60 au fost culese materiale etno-folclorice, în mod special, într-o serie de localități românești din raioanele transnistrene: Dubăsari (în 1961), Râbnița (1964). Acolo au lucrat folcloriștii de la Academia de Științe: Grigore Botezatu, M. Savin, A. Hâncu, E. Junghietu, V. Cirimpei, G. Spătaru ș. a., toate materialele înregistrate au fost puse în ordine și apoi predate în Fondul de Folclor al Arhivei Centrale a Academiei de Științe, unde se păstrează și în prezent.

După obținerea independenței Republicii Moldova și în mod special după conflictul transnistrean din anul 1992, interesul cercetătorilor față de folclorul transnistrean este în continuă creștere, contribuind la apariția cercetărilor și publicațiilor cu privire la trecutul Transnistriei. Printre cele mai relevante vom menționa articolele lui Iordan Datcu: *O monografie despre românii din Transnistria* în revista *Limba română* [4] și *Purtători de folclor din satele transnistrene: repertoriul de cântec propriu-zis (în baza propriilor investigații pe teren)* a lui Vasile Dragoi în revista *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* [5] etc.

Studiu de caz: Colectivul folcloric *Corjoveanca/ Zorile Nistrene*

Existența tradițiilor este o necesitate obiectivă, întrucât nici o societate nu poate supraviețui fără de ele. Pentru regiunea transnistreană tradițiile au o importanță sporită, dat fiind faptul că este un spațiu nerecunoscut, cu un destin vitreg. Prezența folclorului în comuna Corjova, raionul Dubăsari, este perpetuată prin cântecele străvechi și obiceiurile din repertoriul colectivului popular folcloric cu dubla denumire *Corjoveanca/Zorile Nistrene (Imaginea 1)*.

Imaginea 1. Colectivul folcloric Corjoveanca/ Zorile Nistrene



Corjova este un sat din raionul Dubăsari, Transnistria. După războiul de pe Nistru din primăvara-vara anului 1992, localitatea este un loc de dispută dintre autoritatea centrală de la Chișinău și forțele separatiste de la Tiraspol, tocmai de asta este unicul sat cu dubla conducere administrativă. Acest fapt afectează și activitatea colectivului folcloric numit în Republica Moldova *Corjoveanca*, iar în

Transnistria fiind cunoscut cu denumirea *Zorile Nistrene*. Dubla conducere perturbază activitatea colectivului, conferindu-i o identitate duală, complicând activitățile de promovare ale acestuia.

Colectivul folcloric *Zorile Nistrene*, com. Corjova, și-a început activitatea în anul 2007, conducătorul artistic al acestuia fiind, Nelea Lupolov, care deține titlul onorific de Exelență în cultură conferit de autoritățile din Transnistria. Repertoriul colectivului include cântece populare moldovenești, cântece specifice zonei, în care motivul principal este râul Nistru:

Nistrule, pe malul tău, La Nistru la mărgioară, Frunzuliță ca cicoarea, Salcâm de vară, Foaie verde de trifoi, etc., ritualuri, obiceiuri și tradiții. Datorită activității sale prodigioase pe ambele maluri ale Nistrului în anul 2018 ansamblul folcloric *Corjoveanca* a obținut titlul onorific de „Model”, iar *Zorile Nistrene* a devenit colectiv popular în Transnistria.

În perioada anilor 2016-2019, ansamblul folcloric *Corjoveanca* a fost prezent în cadrul următoarelor festivaluri: Festivalul-concurs al formațiilor de fluieriști *Nistrule cu apă lină*, s. Corjova, r-nul Criuleni; Festivalul tradițiilor și obiceiurilor de iarnă *Aho- aho, răsună Nistru*, com. Coșnița, r-nul Dubăsari; Festivalul *Din Zestrea Neamului - tradiții vechi și noi de la Nistru*, s. Molovata Nouă, r-nul Dubăsari; Festivalul *Joc și cântec de pe malul Nistrului*, s. Molovata, r-nul Dubăsari; Festivalul *Toamna de Aur*, com. Coșnița, r -nul Dubăsari, etc.

Colectivul *Zorile Nistrene* este organizatorul a două festivaluri raionale: Festivalul obiceiurilor și tradițiilor de iarnă *Clopoței, Zurgălăi, Răsună Nistrul, Hăi! Hăi! Hăi!* și Festivalul cântecului Pascal *Sfântă-i masa cea de Paște*, la care participă colective folclorice din satele din Transnistria. Colectivul folcloric *Corjoveanca/Zorile Nistrene* participă la diverse manifestări culturale, raionale și locale, astfel promovând cântecul popular, obținând diplome și mențiuni(***Imaginea 2*** și ***Imaginea 3***).

Imaginea 2. Diplomă de participare în cadrul Festivalului *Nistrule cu apă lină*

Imaginea 3. Diplomă de participare la Festivalul cântecului Pascal *Sfântă-i masa cea de Paște*



Prezența în presă și new media

Realizând analiza de conținut a surselor mediatice: presa scrisă, dar și new media (site-uri, rețele de socializare și canale de Youtube), din Republica Moldova și Transnistria, am identificat în perioada anilor 2014-2022, 12 materiale, dintre care: 2 articole publicate în ziarul Consiliului Raional Dubăsari, unde colectivul este menționat ca participant în cadrul Festivalului *Joc și cântec pe malul Nistrului* și a Festivalului meșterilor populari *Din zestrea neamului-tradiții vechi și noi de la Nistru*; un material despre colectiv găsim în ziarul *Est Curier*, care publică știri din raioanele Criuleni și Dubăsari și pe canalul de Youtube al postului de radio public din Republica Moldova *Radio Moldova Muzical*, cu privire la Festivalul fluieriștilor *Nistrule cu apă lină*; 8 publicații sunt făcute pe portalurile de știri transnistrene, precum: site-ul serviciului pentru Cultură și Patrimoniu istoric, o publicație care ne vorbește despre cele 2 festivaluri organizate de colectivul popular folcloric *Zorile Nistrene*, site-ul oficial al or. Dubăsari, care publică materiale despre evenimentele culturale din raion, Agenția de Știri *Новости Приднестровья*, care a scris două articole despre colectiv și Festivalul obiceiurilor și tradițiilor de iarnă, canalul de televiziune *Первый Приднестровский* a filmat două reportaje despre activitatea colectivului, concertele de dare de seamă a acestuia și aniversarea de 20 de ani de activitate.

Colectivul folcloric *Zorile Nistrene* are pagini proprii pe două rețele de socializare, Facebook (cu 33 de urmăritori) și Odnoklassniki (cu 104 urmăritori). Postările apar aleatoriu, în special în urma unor evenimente culturale care se bucură de aprecieri din partea populației

vorbitoare de limbă română și rusă, care împărtășesc aceleași valori de păstrare a folclorului și a tradițiilor strămoșești.

În urma analizei de conținut a presei, am constatat că în presa din Republica Moldova de pe malul drept a fost puțin mediatizată activitatea acestui colectiv, prin menționarea participării sale în cadrul unor festivaluri, fără o aprofundare în fenomenul folclorului moldovenesc în spațiul transnistrean. Sursele mediatice transnistrene au reflectat activitatea colectivului folcloric mai intens, deși cea mai mare parte a materialelor a fost publicată în limba rusă.

Concluzii

Folclorul constituie un compartiment deosebit de valoros al culturii populare naționale, fiind cea mai autentică expresie a fiecărei etnii. Doar promovând ideea de folclor ca existență veșnică a neamului, vom reuși să păstrăm acele însușiri morale deosebite care ne formează ca identitate. Cunoașterea, valorificarea și perpetuarea folclorului moldovenesc pe teritoriul din stânga Nistrului este un factor important de supraviețuire a etniei românești din această regiune. Colectivul folcloric *Corjoveanca/Zorile Nistrene* își aduce aportul său modest în promovarea și valorificarea arealului folcloric pe care îl reprezintă.

Referințe bibliografice

1. BĂIEȘU, N. Observații privind cultura populară a românilor de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului. In: *Akademios*, 2009, nr. 2, pp. 104-112.
2. CAPCELEA, V. *Esența și rolul tradiției în existența socială*. Chișinău: ARC, 2011.
3. SMOCHINĂ, N. Din literatura populară a Românilor de peste Nistru. In: *Anuarul arhivei de folclor*, 1939, pp. 7-57.
4. DATCU, I. O monografie despre românii din Transnistria. In: *Limba Română*, 2010, nr. 9-10, pp. 183-184.
5. DRAGOI, V. Purtători de folclor din satele transnistrene: repertoriul de cântec propriu-zis (în baza propriilor investigații pe teren). In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, AMTAP, 2021, nr. 1, pp. 111-115.