

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

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC - DIMENSIUNI CULTURALE

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

15 aprilie 2022



Chișinău

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

# ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC — DIMENSIUNI CULTURALE

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ  
INTERNĂȚIONALĂ

*15 aprilie 2022*



NOTOGRAF PRIM  
CHIȘINĂU

CZU 7:378(082)=111=135.1

#### COLEGIUL DE REDACȚIE

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

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

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

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

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

**Redactor responsabil Arte plastice, decorative și design: Eleonora FLOREA**, dr. în studiul artelor, prof. univ., AMTAP

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

#### MEMBRI:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Design: Ion JABINSCHI**, prodecan, AMTAP, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

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

**Tehnoredactare: Dragomir CRISTIAN**

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

#### DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA

„Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, **conferință științifică internațională (2022 ; Chișinău)**. Învățământul artistic – dimensiuni culturale : Conferința științifică internațională, 15 aprilie 2022 / colegiul de redacție: Victoria Melnic (redactor-șef) [et al.]. – Chișinău : Notograf Prim, 2023. – 201 p. : fig., imagini, tab.

Antetit.: Min. Educației și Cercet. al Rep. Moldova, Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice. – Texte : lb. rom., engl., rusă – Rez.: lb. rom., engl., rusă. – Referințe bibliogr. la sfârșitul art. – 100 ex.

ISBN 978-9975-84-176-4.

7:378(082)=111=135.1

Î-59

Tiraj 100 ex.

**Tipografia Notograf Prim** (str. M. Sadoveanu, nr. 8/3, of. 18, Chișinău, notografprim@gmail.com)

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

## CUPRINS

### Artă muzicală Musical art

<b>VICTORIA MELNIC, VLADIMIR ANDRIEȘ</b> „AUTENTICISMUL” ÎN INTERPRETAREA MUZICALĂ: PRO SAU CONTRA? “AUTHENTICISM” IN MUSICAL PERFORMANCE: FOR OR AGAINST? .....	7
<b>VICTORIA TCACENCO</b> GENRES OF JAZZ ORIGIN IN THE MOLDOVAN MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 20 <sup>TH</sup> CENTURY: <i>REGTIM (RAGTIME)</i> BY STEFAN NEAGA GENURILE DE ORIGINE JAZZISTICĂ ÎN MUZICA MOLDOVENEASCĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX: <i>RAGTIME</i> DE ȘTEFAN NEAGA .....	13
<b>ELENA MIRONENCO</b> ЭВОЛЮЦИЯ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АППАРАТА В НОВЕЙШЕМ МУЗЫКОЗНАНИИ EVOLUȚIA APARATULUI TERMINOLOGIC ÎN ȘTIINȚA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ THE EVOLUTION OF THE TERMINOLOGICAL APPARATUS IN MODERN MUSICOLOGY ...	18
<b>MIRELA MERCEAN-ȚĂRC</b> GENUL SIMFONIEI ÎN ȘCOALA TRANSILVANĂ DE COMPOZIȚIE — ULTIMELE ȘAPTE DECENII. PARTEA ÎNTĂIA 1950—2000 THE GENRE OF SYMPHONY IN THE TRANSYLVANIAN SCHOOL OF COMPOSITION — THE LAST SEVEN DECADES. PART ONE 1950—2000 .....	22
<b>IGOR SOCICAN</b> ASPECTE ALE STILISTICII NEW ORLEANS ȘI CHICAGO DIN PERSPECTIVA CONTRABASULUI DE JAZZ THE NEW ORLEANS AND CHICAGO STYLES ASPECTS FROM THE PERSPECTIVE OF THE JAZZ DOUBLE BASS .....	30
<b>IULIA ROMAN</b> VIZIUNE INTERPRETATIVĂ ASUPRA LUCRĂRII <i>HABANERA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN</i> A COMPOZITORULUI ROMÂN DUMITRU CAPOIANU INTERPRETIVE VISION ON THE <i>HABANERA FOR VIOLIN AND PIANO</i> BY THE ROMANIAN COMPOSER DUMITRU CAPOIANU .....	36
<b>OLGA OLEKSIUK</b> METAPHORIZATION OF THE COMMUNICATIVE PROCESS IN THE CONTENT OF HIGHER ART EDUCATION METAFORIZAREA PROCESULUI DE COMUNICARE ÎN CONTEXTUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI ARTISTIC SUPERIOR .....	39
<b>ANASTASIA ALEXANDREANU</b> ASPECTE ALE VALORIFICĂRII ȚAMBALULUI ÎN CULTURA MUZICALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA ASPECTS REGARDING THE VALORIFICATION OF THE DULCIMER IN THE MUSICAL CULTURE FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA.....	43
<b>LYUBOV KUPETS</b> “HOW MEYERBEER STOPPED BEING A GENIUS” (ACCORDING TO THE MATERIALS OF RUSSIAN ENCYCLOPEDIA EDITIONS OF THE LATE 19 <sup>TH</sup> — EARLY 21 <sup>ST</sup> CENTURIES) „CUM A ÎNCETAT MEYERBEER SĂ FIE UN GENIU” (ÎN BAZA MATERIALELOR DIN EDIȚIILE ENCICLOPEDIILOR RUSEȘTI DE LA SFÂRȘITUL SEC. — ÎNCEPUTUL SEC. XXI)....	48

**NATALIA GORBUNOVA**

**TIME OUT FOR Scriabin (THE COMPOSER'S IMAGE IN THE SOVIET MUSIC JOURNAL OF THE STALINIST ERA)**

TIME OUT PENTRU Scriabin (IMAGINEA COMPOZITORULUI REFLECTATĂ ÎN JURNALUL SOVIETIC DE MUZICĂ DIN PERIOADA STALINISTĂ)..... 51

**МАРИЯ ГЕОРГИЕВА**

**СОЧЕТАНИЕ ЛИРИЧЕСКИХ И ДРАМАТИЧЕСКИХ ЧЕРТ В РАЗВЕРТЫВАНИИ ОБРАЗНОГО МИРА СОНАТЫ-ВОСПОМИНАНИЕ, ОП. 38, № 1 Н. МЕДТНЕРА**

ÎMBINAREA TRĂSĂTURILOR LIRICE ȘI DRAMATICE ÎN DESFĂȘURAREA VIZIUNII IMAGINARE ÎN SONATA-REMINISCENZA, OP. 38, № 1 DE N. MEDTNER  
COMBINATION OF LYRICAL AND DRAMATIC FEATURES IN THE DEVELOPMENT OF THE IMAGINATIVE WORLD OF THE SONATA-REMINISCENZA, OP. 38, NO 1 BY N. MEDTNER. . . . 56

**VASILE GRECU**

**SUGESTII TEORETICO-METODOLOGICE PRIVIND GÂNDIREA MUZICALĂ ȘI DEZVOLTAREA POTENȚIALULUI CREATIV AL ELEVILOR PIANIȘTI**

THEORETICAL-METHODOLOGICAL SUGGESTIONS REGARDING MUSICAL THINKING AND THE DEVELOPMENT OF THE CREATIVE POTENTIAL OF PIANIST STUDENTS. . . . . 63

**VERA IUDINA**

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ГОРОДСКОЙ ПЕСНИ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ: КОНЕЦ XVII – НАЧАЛО XX ВВ.**

FACTORI SOCIOCULTURALI DE FORMARE ȘI DEZVOLTARE A CÂNTECULUI URBAN DIN RUSIA PREREVOLUȚIONARĂ: SFÂRȘITUL SECOLULUI XVII – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX  
SOCIO-CULTURAL FACTORS OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE URBAN SONG IN PREREVOLUTIONARY RUSSIA: THE LATE 17TH – EARLY 20TH CENTURIES. . . . . 67

**ALEXANDR VITIUC**

**THE CONTRIBUTION OF THE BASS GUITAR VIDEO COURSES TO MODERN MUSIC EDUCATION**

CONTRIBUȚIA CURSURILOR VIDEO DE CHITARĂ BAS ÎN CADRUL EDUCAȚIEI MUZICALE CONTEMPORANE . . . . . 72

**Artă teatrală, coregrafică și multimedia**  
Theater, choreographic arts and multimedia

**MARIANA STARCIUC**

**TEATRUL TRADIȚIONAL VERSUS TEATRUL DOCUMENTAR: REPERE TEORETICE ȘI DELIMITĂRI CONCEPTUALE**

TRADITIONAL THEATER VERSUS DOCUMENTARY THEATER: THEORETICAL REFERENCES AND CONCEPTUAL BOUNDARIES. . . . . 78

**CONSTANTIN ȘCHIOPU**

**ADEVĂR ȘI ADEVĂR ARTISTIC ÎN TEATRUL DOCUMENTAR: NOI CONTEXTE DE ABORDARE**

TRUTH AND ARTISTIC TRUTH IN DOCUMENTARY THEATER: NEW CONDITIONS OF APPROACH. . . . . 84

**DUMITRU OLĂRESCU**

**EVOLUȚIA FILMULUI DOCUMENTAR DEDICAT INTERPREȚILOR DE MUZICĂ POPULARĂ**

THE EVOLUTION OF THE DOCUMENTARY FILM DEDICATED TO POPULAR MUSIC PERFORMERS. . . . . 89

**VIOLETA TIPA**

**VIZIUNI IDENTITARE ÎN OPERA CINEASTULUI CONSTANTIN BALAN**  
IDENTITY VISIONS IN OPERA THE FILMMAKER CONSTANTIN BALAN ..... 93

**DIANA TĂNASE**

**ȘCOALA ROMÂNEASCĂ DE REGIE. PRECURSORI, ÎNTEMEIETORI, REFORMATORI**  
ROMANIAN SCHOOL OF DIRECTING. PRECURSORS, FOUNDERS, REFORMERS..... 98

**IRINA CATEREVA**

**EUGENIO BARBA: MIȘCAREA SPRE UNIVERSALITATEA TEATRALĂ**  
EUGENIO BARBA: THE MOVEMENT TO THEATER UNIVERSALITY..... 103

**ADINA GIURESCU**

**EXPERIENȚA ESTETICĂ A SPECTATORULUI CONTEMPORAN DE TEATRU**  
THE AESTHETIC EXPERIENCE OF THE CONTEMPORARY THEATER SPECTATOR..... 109

**DORINA KHALIL-BUTUCIOC**

**STIMULAREA DRAMATURGIEI DIN REPUBLICA MOLDOVA: DE LA ÎNVĂȚĂMÂNTUL  
ARTISTIC LA FESTIVALURI TEATRALE**  
STIMULATING DRAMATURGY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA: FROM ART EDUCATION  
TO THEATER FESTIVALS ..... 113

**VICTORIA ALESENKOVA**

**ANALIZA COGNITIVĂ A IMAGINILOR SCENICE ÎN BAZA CONCEPTELOR STAT ȘI PUTERE**  
COGNITIVE ANALYSIS OF STAGE IMAGES ON THE EXAMPLE OF THE CONCEPTS STATE  
AND POWER..... 119

**Arte plastice, decorative și design**

Fine, decorative arts and design

**ION JABINSCHI**

**INFLUENȚA PLEIN-AIRULUI ASUPRA DEZVOLTĂRII PERCEPȚIEI VIZUALE A  
STUDENȚILOR ÎN PICTURĂ**  
THE INFLUENCE OF FULL AIR ON THE DEVELOPMENT OF VISUAL PERCEPTION OF  
PAINTING STUDENTS..... 123

**FLORIN PÎNZARIU**

**RĂZBOIUL IMAGINILOR**  
WARS OF IMAGES..... 129

**ANA MARIAN**

**CONSTRUCȚII ANATOMICE ÎN ELABORAREA PORTRETULUI SCULPTURAL MOLDOVENESC**  
ANATOMICAL CONSTRUCTIONS OF THE CREATION OF A SCULPTURAL PORTRAIT  
IN THE WORKS OF LAZAR DUBINIVSKY..... 133

**CORNELIA BRUSTUREANU**

**POSSIBILITĂȚI ȘI PROVOCĂRI PENTRU ADOPTAREA CONCEPTELOR DE  
SUSTENABILITATE ÎN DESIGNUL VESTIMENTAR**  
POSSIBILITIES AND CHALLENGES FOR ADOPTION OF SUSTAINABILITY CONCEPTS IN  
FASHION DESIGN..... 141

**INGA MAȚCAN-LÎSENCO**

**OLGA TIRON (POPOVSKII) — MAESTRUL BIJUTERIILOR ARTISTICE CONTEMPORANE  
BASARABENE**  
OLGA TIRON (POPOVSKII) — MASTER OF BASARABIAN CONTEMPORARY ARTISTIC  
JEWELRY..... 146

**TATIANA BÎZGU**

**ARTA VESTELOR TRADIȚIONALE – VALORIFICAREA TEZĂURULUI**

THE ART OF TRADITIONAL VESTS – RECOVERY OF TREASURE ..... 152

**Științe socio-umanistice și culturologie**  
**Socio-humanistic sciences and culturology**

**LUDMILA LAZAREV**

**URBAN LANDSCAPE: AESTHETIC AND IDENTITY VALENCES**

PEISAJUL URBAN: VALENȚE ESTETICE ȘI IDENTITARE ..... 157

**TATIANA COMENDANT, ANA GHEȚU**

**EVOLUȚIA CONSTITUIRII TERMINOLOGICE A NOȚIUNII DE CREAȚIE ARTISTICĂ:  
DIVERGENȚE SOCIO-CULTURALE**

THE EVOLUTION OF THE TERMINOLOGICAL CONSTITUTION OF THE NOTION OF  
ARTISTIC CREATION: SOCIO-CULTURAL DIVERGENCES ..... 162

**MARIA DRAGHICI**

**TRANSPEDAGOGIA**

TRANSPEDAGOGY ..... 169

**SERGHEI SPRINCEAN**

**PERSPECTIVE DE DEMOCRATIZARE PRIN FORTIFICAREA CULTURII SECURITARE A  
PERSOANEI**

DEMOCRATIZATION PERSPECTIVES BY STRENGTHENING PERSONAL SECURITY  
CULTURE ..... 176

**MARINA VALUEVA**

**CHALLENGES AND OPPORTUNITIES FOR THE DEVELOPMENT OF CONTINUOUS  
TRAINING PROGRAMS IN THE COMPASS PROJECT (ERASMUS+)**

PROVOCĂRI ȘI OPORTUNITĂȚI DE DEZVOLTARE A PROGRAMELOR DE FORMARE  
CONTINUĂ ÎN CADRUL PROIECTULUI COMPASS (ERASMUS+) ..... 180

**VALENTINA ENACHI**

**IMAGINEA PATRIMONIULUI CULTURAL NAȚIONAL ÎN PRESA SOVIETICĂ DIN  
RSS MOLDOVENEASCĂ ÎN ANII 70 AI SECOLULUI XX**

THE IMAGE OF THE NATIONAL CULTURAL HERITAGE IN THE SOVIET PRESS FROM  
THE MOLDAVIAN SSR IN THE 1970S ..... 186

**VERONICA CURCHI**

**COMUNICAREA ARTISTICĂ: ASPECTE TEORETICE**

ARTISTIC COMMUNICATION: THEORETICAL ASPECTS ..... 190

**IURIE BADICU**

**INDUSTRIA MUZICALĂ GLOBALĂ: TEORIA VERIGILOR SLABE**

GLOBAL MUSIC INDUSTRY: THEORY OF WEAK LINKS ..... 195

# ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

## „AUTENTICISMUL” ÎN INTERPRETAREA MUZICALĂ: PRO SAU CONTRA?

“AUTHENTICISM” IN MUSICAL PERFORMANCE: FOR OR AGAINST?

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

doctor în studiul artelor, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
<https://orcid.org/0000-0003-1869-8278>

**VLADIMIR ANDRIEȘ<sup>2</sup>,**

doctor în studiul artelor, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
<https://orcid.org/0000-0001-7659-6953>

CZU 781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.01>

*Cuvântul „autentic” este folosit foarte frecvent în contextul tuturor artelor, „autenticitatea” fiind una dintre condițiile obligatorii pentru aprecierea valorii și calității unui produs artistic. Însă sensul acestui termen și câmpul său semantic variază în funcție de momentul istoric și de domeniul artistic în care este aplicat. În contextul artei muzicale acest concept este asociat cu interpretarea muzicii antice, în special, a muzicii baroce (deși, evident, poate fi aplicabilă oricărei alte muzici). În acest articol vom aborda așa-numita interpretare „autentică” — direcție în interpretarea muzicală care promovează o viziune bazată pe tradițiile perioadei în care muzica a fost compusă și accentuată prin folosirea instrumentelor istorice.*

**Cuvinte-cheie:** autenticism, interpretare academică, interpretare istorică, interpretare individualizată

*The word „authentic” is used very frequently in the context of all arts, „authenticity” being one of the obligatory conditions for assessing the value and quality of an artistic product. But the meaning of this term and its semantic field varied depending on the historical moment and the artistic field. In the context of musical art, this concept is associated with the interpretation of ancient music, especially baroque music (although obviously, it can be applied to any other music). In this article, we will address the so-called „authentic” interpretation- the direction in musical interpretation that promotes a vision based on the traditions of the period in which the music was composed and accentuated by the use of historical instruments.*

**Keyword:** authenticity, academic interpretation, historical interpretation, individualized interpretation

### Introducere

Autentic — conform DEX-ului, înseamnă „adevărat, natural, corespunzător sie însuși”. Acest cuvânt se folosește foarte frecvent în contextul tuturor artelor, „autenticul” fiind una din condițiile obligatorii înaintate pentru aprecierea valorii și calității unui produs artistic. Însă sensul termenului de autenticitate și câmpul său semantic au variat în funcție de momentul istoric și de domeniul artistic. Dacă în artele plastice noțiunea rămâne limitată la sensul care se dezvăluie în opoziția binară dintre adevărat și fals (în sensul unui Da Vinci autentic sau o copie de pe acesta), în muzică cuvântul autentic/autenticitate (deși, cu siguranță, prezent în timpul discuțiilor privind atribuirea unei partituri

---

1 E-mail: [victoria.melnic@amtap.md](mailto:victoria.melnic@amtap.md)

2 E-mail: [vladimir.andries@amtap.md](mailto:vladimir.andries@amtap.md)



unui compozitor din trecut, ca, de exemplu, în cazul celebrului Adagio de Albinoni) este folosit mai frecvent pentru a evalua operele și artiștii pe o scară orientată de la mai mult spre mai puțin autentic și care, de multe ori, exprimă o poziție subiectivă a celui care face aprecierea. Deoarece opera muzicală nu se identifică întru totul cu partitura, aceasta căpătând viață doar în actul interpretării, problema autenticității se ridică, în special, în acest ultim context, deși „autentică” trebuie să fie orice piesă nou compusă, dar și orice interpretare a unor lucrări cunoscute compuse cândva. Totuși, în prezent, cel mai frecvent acest concept este asociat cu interpretarea muzicii vechi, în special, a celei baroce, ca o alternativă la interpretările clasico-romantice ale aceluiași repertoriu, considerate neautentice (deși, evident, poate fi aplicabil oricărei alte muzici).

Astăzi constatăm existența mai multor curente în executarea muzicii. Ele se deosebesc, în special, prin atitudinea față de partitură, prin gradul de libertate în „interpretarea” textului acesteia și „tălmăcirea” intențiilor compozitorului și pot fi asociate celor trei direcții principale despre care am scris într-o publicație anterioară: *interpretarea istorică* sau *autenticistă*, *interpretare academică* sau *stilizată* și *interpretare acanonică* sau *individualizată*.

Interpretarea „autenticistă” promovează o viziune fundamentată pe tradițiile perioadei în care a fost compusă muzica și accentuată prin utilizarea instrumentelor de epocă.

Interpretarea „stilizată” presupune tratarea oricărei partituri ca fiind „contemporană” prin adaptarea la gusturile și idealurile estetice ale timpului nostru, folosind instrumente moderne.

Interpretarea „individualizată” pornește de la viziunea personală a fiecărui interpret și se bazează pe libertatea deplină a acestuia în executarea lucrărilor compuse în orice epocă stilistică.

Considerăm că în oricare din aceste trei direcții pot exista interpretări „autentice” și „neautentice” sau „mai puțin autentice”. De exemplu, dacă o lucrare este executată așa cum și-a dorit-o autorul sau, cel puțin, într-o manieră apropiată spiritual de intenția acestuia prin respectarea tradițiilor interpretative dominante în epoca respectivă, o putem cataloga ca fiind autentică. În acest context apar o mulțime de întrebări legate de intențiile autorilor — atât celor din trecut cât și celor contemporani, care, în opinia noastră, constituie subiecte foarte interesante și incredibil de complexe ce merită a fi discutate atât printre interpreți cât și printre muzicologi. De exemplu, o sonată de Scarlatti, interpretată la pian (și nu la clavecinul pentru care a fost compusă), poate fi numită autentică, chiar dacă notele care sună, în mod cert, au fost scrise de mâna lui? Sau (dacă să modulăm pentru câteva clipe în domeniul teatrului) o piesă de Shakespeare, „tradusă” în engleza contemporană și jucată inclusiv de femei, este autentică sau nu?

Interpretarea unei opere muzicale nu se limitează doar la executarea — chiar și perfectă — a ei. Notația muzicală, pe cât de precisă nu ar fi, nu poate indica absolut toate detaliile. În plus, în diferite timpuri, partiturile au fost notate cu un grad de exactitate diferit, iar elementele lipsă erau adăugate de interpreți care le cunoșteau din practică. Spre exemplu, în partiturile pieselor pentru pian de Debussy nu sunt notate pedalele, dar asta nu înseamnă că interpretarea autentică a acestei muzici ar fi cea fără pedală.

În cele ce urmează ne propunem să abordăm prima dintre cele trei direcții nominalizate — interpretarea autenticistă.

### **Începuturile autenticismului în interpretare**

Deoarece efectul muzicii este un produs al circumstanțelor de moment, pentru a reda fidel conceptul compozitorului interpretul trebuie să reproducă stilul de interpretare al opere muzicale din vremea când aceasta a fost scrisă, reconstituind, într-o măsură maxim posibilă, toate condițiile în care a fost practică muzica în perioada respectivă. Anume de la această idee pornește autenticismul. Adepții acestui curent în interpretare au ca punct de reper originalul opere muzicale, folosind ediții în facsimil ale muzicii vechi care necesită abilități speciale de lectură, deoarece presupun mai mult decât o simplă sonorizare a notelor, devenind, practic, o „recompunere” a muzicii, din motiv că o mare

parte din informații, necesare interpretului, erau subînțelese fără a fi notate în partitură. În tratatul său despre arta cântatului la flautul transversal, J. Quantz notează că partitura conține doar o treime din ceea ce ar trebui să fie prezent în muzica reală. Tempourile, ornamentele, tipurile de articulație și alte detalii erau lăsate la latitudinea interpreților, care erau suficient de informați de toate acestea pentru a se descurca fără tutela compozitorului. Este ușor de înțeles ce se va întâmpla cu muzica interpretată după o astfel de partitură (și nu prea există altele) de un muzician ignorant [1]. Între timp, practica interpretării contemporane și experiența căpătată de muzicieni în urma studiilor de astăzi nu îi familiarizează cu ceea ce odată era considerat de la sine înțeles. Din acest punct de vedere, devin primordiale capacitățile de descifrare „din mers” a basului cifrat, alegerea adecvată a instrumentelor, a componenței ansamblului și a numărului de interpreți, cunoașterea regulilor și tehnicilor cântatului (tipurile de articulații, accentele, agogica, tempourile, dinamica, emisia sunetului), a acordajului (înălțimea, temperația), capacitatea de a improviza, de a interpreta corect ornamentele și altele.

Deși cercetătorii datează autenticismul cu mijlocul secolului trecut, de fapt, apare la sfârșitul sec. XIX — începutul sec. XX, când în diferite țări ale Europei sunt înființate societăți de muzică veche, al căror scop era interpretarea acestei muzici cât mai aproape de original. În anul 1901, Henry Casadesus și Edouard Nanny au fondat, la Paris, Société de concertes des instruments anciens, care își propune să readucă la viață muzica din secolele XVII și XVIII pe instrumente de epocă. În 1905, la inițiativa violoncelistului Christian Döbereiner, la Munchen apare o societate similară. În aceeași perioadă, Wanda Landowska își începe cariera de clavecinistă și propagatoare a acestui instrument, iar Albert Schweitzer lansează campania de restabilire a sonorității autentice a orgii (Orgelbewegung). Totuși, fondatorul autenticismului este considerat, în mod tradițional, profesorul și producătorul de instrumente Arnold Dolmetsch (1858—1940). Interesul lui față de muzica veche s-a trezit după examinarea instrumentelor istorice păstrate în colecția Muzeului Britanic. În 1893 el confecționează prima sa lăută, iar în 1919 deschide propriul său atelier de instrumente, în care produce copii moderne ale tuturor instrumentelor din secolele XV-XVIII. Dolmetsch este și autorul cărții *Performing Music of the 17th-18th Centuries* (1915), în care expune fundamentele teoretice ale autenticismului. Ea se bazează pe studierea tratatelor de interpretare la diferite instrumente, reproducând numeroase citate, adăugând propriile sale comentarii elocvente la fiecare citat și oferind concluzii relevante. Examinând nenumărate lucrări didactice din epoca Barocului, Dolmetsch a descoperit că există un anumit mod de a executa un tril, o apogiatură etc. și că în multe cazuri a existat un acord aproape complet al tuturor autorilor asupra modului de a executa aceste ornamente într-o anumită fracțiune de timp. Subiectele abordate în lucrare includ probleme de tempo, ritm, ornamentație, realizarea basului cifrat, poziționarea încheieturii mâinii și degetelor la instrumentele muzicale ale perioadei ș.a. Cartea lui Dolmetsch nu și-a pierdut valoarea și actualitatea nici azi, oferind muzicienilor o imagine completă despre ceea ce a însemnat muzica barocă — atât ca practică interpretativă cât și ca știință.

### **Autenticismul ca metodă și ca stil de interpretare**

Autenticismul se manifestă mai evident în utilizarea instrumentelor muzicale vechi, denumite și istorice, multe din ele ieșite din uz, ca, de exemplu, viola da gamba, vioara barocă, vihuela, flautul longitudinal, clavecinul, pianul cu ciocănele, trompeta naturală, theorba, arpeggione, armonica etc.). Autenticismul include, de asemenea, interpretarea partidelor vocale înalte („feminine”, scrise pentru cântăreți caștrați sau pentru voci de băieți) de către voci masculine (contratenori). Desigur, nu putem ști exact cum erau executate piesele în timpul când au fost compuse, putem doar presupune cum sunau în realitate instrumentele, deoarece, între timp, s-a schimbat și acordajul, și materialele din care sunt confecționate; nici tehnica interpretării nu a rămas la același nivel de cândva. Printre criticii autenticismului s-a răspândit opinia că instrumentele vechi sună fals, nu țin acordajul, iar apărătorii autenticismului, ca răspuns, subliniază necesitatea utilizării corecte a instrumentelor vechi, adecvate muzicii în sine, în care dezavantajele se transformă în avantaje.

Pentru a înțelege corect lucrurile trebuie să deosebim autenticismul ca metodă artistică și autenticismul ca stil interpretativ. În contextul metodei, problema interpretării autentice nu este doar una artistică, ci, mai curând, una culturologică, deoarece interpretarea textului muzical original trebuie să fie fundamentată pe o cercetare serioasă. Acest proces implică un studiu laborios ce presupune analiza comparată a edițiilor existente, pornind de la facsimil sau Urtext și necesită cunoștințe speciale în domeniul notației muzicale și textologiei. Interpretarea autenticistă presupune cunoașterea regulilor și tehnicilor de interpretare, dar și capacitatea de a improviza și de a interpreta cu precizie ornamentele și, în general, cunoștințe solide cu privire la toate aspectele practicii și teoriei muzicale din țara și perioada în care a fost scrisă muzica, cunoștințe fixate în diverse documente ale epocilor respective. Acest tip de interpretare nu poate face abstracție nici de particularitățile construcției instrumentelor și echiparea lor corespunzătoare, nici de specificul acordajului și altor aspecte asemănătoare.

De exemplu, spre deosebire de vioara barocă, care folosește corzi de maț, vioara modernă folosește corzi de metal; gâtul vioarei baroce este mai lat și mai scurt, formând o linie aproape dreaptă față de corp, iar tastiera este mai scurtă și mai ușoară în comparație cu cea modernă; bara de rezonanță la vioara barocă este mai mică decât la cea modernă; călușul are altă formă și dimensiune. În lumina acestor diferențe este evident că vioara modernă nu are același sunet ca vioara barocă. La vioara barocă nu exista bărbier; ea se punea direct pe umăr. Fiecare dintre aceste două instrumente, grație particularităților constructive, presupune tipuri specifice de articulații. Arcușul modern, fiind mai lung și mai drept în comparație cu arcușul baroc, care era curbat (de unde și denumirea de arcuș, de la arc), permite executarea unui legato mai omogen și a unor fraze mai extinse, inclusiv în tempourile moderate și lente. Arcușul baroc (mai scurt), din contra, favorizează o interpretare în care legato se restrânge și unde se preferă tempourile rapide. În perioada Barocului existau și diferite variante regionale ale instrumentelor și arcușurilor. Iată ce scria, în 1698, Georg Muffat despre arcușul german: „Majoritatea germanilor, atunci când cântă, mănuiesc arcușul apăsând firele de păr cu degetul mare, după cum este necesar și fiind, în acest sens, distinși de italieni, care lasă firele de păr libere” [2 p. 33], deosebindu-se, astfel, de cel italian. „Arcușul curbat, în special, cel de construcție germană, favorizează interpretarea muzicii polifonice și cântarea acordurilor prezente, din abundență, în lucrările pentru vioară sau violoncel solo de Bach, în timp ce cel italian permite, cu o mai mare ușurință, interpretarea muzicii monodice și a pasajelor rapide” [3]. Aceleași diferențe le vom descoperi la multe alte instrumente: clavecinul și pianul, trompeta naturală și cea cromatică, viola da gamba și violoncelul ș.a.

Pentru a corecta lucrurile, adepții autenticismului au propus un nou mod de interpretare a muzicii vechi, în special, a celei din Baroc, aparent mai fidel, aparent mai adevărat, care nu mai folosește instrumente moderne, ci instrumente de epocă sau, mai degrabă, copii moderne ale acestora și, respectiv, și procedee tehnice adecvate construcției acestora. Primele concerte realizate la instrumentele vechi (la începutul anilor 1960) au bulversat publicul, copleșit de această sonoritate neobișnuită. Astfel apare autenticismul ca stil, care, spre regret, destul de frecvent, se limitează doar la îndeplinirea formală a unor presupuse condiții ale interpretării istorice, ca, de exemplu, utilizarea instrumentelor vechi, a trăsăturilor de arcuș și modalităților specifice de emiteră a sunetului, dinamica terasată ș.a., devenite astăzi niște „semne” arhicunoscute ale acestui stil. Toate acestea au adus la trivializarea și chiar vulgarizarea discursului despre autenticitate, însăși termenul prefăcându-se într-o „marcă comercială”. Acest fapt a condus spre abandonarea treptată a termenului interpretare autenticistă în favoarea celui de interpretare istoric documentată (în discursurile științifice serioase, dar nu și în vocabularul interpreților și al presei). Totuși, semnele distinctive ale autenticismului sunt nu atât instrumentele cât modul de interpretare. Acest stil de interpretare presupune un sunet mai „plat”, *vibrato* foarte econom pentru a nu perturba acuratețea și inteligibilitatea intonației, care trebuie să fie în deplină concordanță cu textul, acordajul mai jos și caracteristici ale temperării, când tonul este

împărțit în aproximativ trei părți egale și *do diez* nicidecum nu este egal cu *re bemol*, când se face *crescendo* la sfârșitul notelor lungi. Utilizarea acestor procedee specifice conferă muzicii interpretate o sonoritate foarte diferită, adesea percepută ca una exagerat de manieristă, care place unora și provoacă proteste din partea altora.

### Nicolaus Harnoncourt și alți promotori ai interpretării istorice

Un rol important în promovarea muzicii vechi și în teoretizarea interpretării autentice l-a avut dirijorul Nicolaus Harnoncourt (1929—2016). La mijlocul sec. XX s-a afirmat un mod, devenit tradițional, de interpretare a muzicii din epoca Barocului, promovat de toți marii dirijori ai timpului, în care se folosește o orchestră simfonică mare compusă din instrumente moderne. În opinia lui Harnoncourt, fiecare muzică are nevoie de propria sa sonoritate, asigurată de instrumentele pentru care a fost scrisă. Animat de acest credo al său, în 1953, el împreună cu soția sa a creat ansamblul *Concentus Musicus*, a cărui activitate a fost dedicată interpretării muzicii vechi pe instrumente de epocă (multe dintre ele erau închiriate de la muzee). Muzicienii conduși de Harnoncourt, prin cercetările partiturilor și tratatelor de interpretare, prin interpretările și scrierile, dar și prin activitatea lor pedagogică, au inițiat, în anii '60, o adevărată revoluție în interpretarea și în receptarea muzicii barocului european. Demersurile lor au schimbat înțelegerea și aprecierea acestei muzici atât de către interpreți cât și de public, vechea muzică, adesea auzită ca „plictisitoare”, începând să sune într-un mod nou, neașteptat de proaspăt. Această abordare inovatoare a dat o viață nouă compozițiilor arhicunoscute, scoțând la lumina zilei și foarte multe lucrări demult uitate. Practica sa revoluționară de „interpretare istoric informată” a reînviat muzica din epocile Renașterii și Barocului.

Sarcina principală a oricărui interpret constă în descoperirea și realizarea sonoră a intențiilor autorului. Harnoncourt declara că „voința compozitorului este pentru noi (interpreții — n.n.) autoritatea supremă” [4 p. 7]. În opinia lui, informațiile care fac posibilă înțelegerea intențiilor compozitorului sunt instrucțiunile interpretative, instrumentația și tradițiile practicii interpretative, a căror cunoaștere și înțelegere compozitorii o pretindeau, în mod firesc, de la contemporani. Acest lucru deschide un orizont larg pentru cercetare, deși creează și posibilitatea unei greșeli grave, în cazul în care muzica veche se cântă doar în conformitate cu cunoștințele obținute din cărți. În ochii lui Harnoncourt, orice interpretare este în mod necesar subiectivă, deoarece ea derivă, cel puțin, la fel de mult, din poziția istorică a interpretului, cât și din poziția istorică a operei în sine. Din două rele, cel mai mic rău va fi o interpretare mai puțin autentică, din punct de vedere istoric, dar vie, decât una autentică și sterilă, lipsită de viziunea personală și subiectivă a interpretului. Totuși, în Occident astăzi mulți interpreți preferă anume instrumentele de epocă. Iată ce spune, în acest context, Fabio Biondi, conducătorul ansamblului de muzică veche *Europa Galante*: „De ce cântăm muzica barocă pe instrumente originale, istorice? Întrebare filozofică, existențială. Iar răspunsul corect ar fi acesta: ajutăm această muzică să devină înțeleasă de ascultători și pentru aceasta încercăm să o spunem în limbajul potrivit, potrivit anume pentru ea. Deși am studiat cu scrupulozitate tot ce s-a întâmplat în secolele XVII, XVIII, începutul secolului XIX, știm în detaliu ce și cum a fost pe atunci. Dar nu putem reproduce toate acestea, deoarece este imposibil să ne întoarcem la acel context istoric, situația este acum complet diferită. Muncim din greu ca cercetători, iar viteza cu care se dezvoltă cunoștințele noastre este fantastică. Obținem constant noi cunoștințe despre muzica barocă și aici suntem, într-o oarecare măsură, asemănători geneticienilor și medicilor: tot timpul se dovedește că ceea ce ai făcut acum un an s-a bazat pe greșeli, inexactități, fiind mereu dezvăluite noi detalii de înțelegere a limbajului muzical” [5].

Alături de Harnoncourt trebuie numiți și alți muzicieni care promovează interpretarea istoric documentată a muzicii baroce: Gustav Leonhard, Trevor Pinnock, William Christie, Philippe Herreweghe, Jordi Savall, John Eliot Gardiner ș.a.

Suntem de acord cu filosoful francez François Coadou, care relevă că orice interpretare deformează obiectul pe care îl interpretează — sau mai bine zis, îl reformează [6]. Orice interpretare îi conferă

operei un sens nou sau, mai degrabă, îi conferă un sens reînnoit. Într-o practică sănătoasă a muzicii, sensul operei se modifică în mod constant, la fel cum viața însăși se schimbă constant. Fiecare epocă istorică interpretează operele trecutului în felul său, pe înțelesul său, reieșind din propriile idealuri și prin aceasta le reactualizează.

Merită să înțelegem că instrumentele originale sunt doar un mijloc. Evident, este mai ușor să cânti o mulțime de lucruri stilistic corect la instrumente de epocă, dar dacă muzicianul nu are o gândire corectă, instrumentele nu-l vor ajuta. Fără îndoială, piesele lui Bach sau Scarlatti interpretate la clavecin sună mai autentic, însă vom prefera un pianist bun, care cântă pe Steinway, unui clavecinist prost. Este mult mai important ca muzicianul să aibă o înțelegere clară a limbajului muzical al pieselor interpretate, decât doar să aleagă corect instrumentul pe care cântă. În situația noastră, când nu avem nici o posibilitate să cântăm la instrumente de epocă, nu ne rămâne decât să încercăm să adaptăm la posibilitățile tehnice ale instrumentelor moderne unele dintre principiile de interpretare promovate de autenticiști (enumerare mai sus) pentru a reproduce cât mai fidel suflul muzicii baroce.

### Concluzii

După cum menționează sociologul Pier François, „în diversitatea semnificațiilor pe care le poate avea termenul de autenticitate, în raport cu mișcarea de executare a muzicii vechi, optăm pentru ideea că o interpretare „autentică” trebuie să respecte toate intențiile compozitorului, străduindu-se, în special, să găsească toate convențiile de interpretare cu care era obișnuit compozitorul, în ceea ce privește timbrul, articulația, ornamentația, tempo și dinamică, de exemplu. Cu alte cuvinte, dezbaterile se concentrează asupra locului care trebuie acordat istoriei în definirea principiilor, care ar trebui să ghideze interpretarea” [7].

În concluzie, constatăm că orice interpretare, care tinde să fie autentică, trebuie să fie una asumată. Ea trebuie să se bazeze pe cunoștințele istorice, care conferă fundament obiectiv interpretării, plasând opera cântată într-un anumit cadru temporal, dar, totodată, să cultive și contactul personal al artistului cu opera, care va conferi actului interpretativ nota necesară de subiectivism și personalitate, diferențiindu-l de altele similare.

### Referințe bibliografice

1. РАВДОНИКАС, Ф. *Интервью для Earlymusic* [online]. 2009 [accesat 10 apr. 2022]. Disponibil: <http://www.earlymusic.ru/articles/45/59/autentisty-v-rossii.html>
2. MUFFAT, G.II. *Plectum: The use of the bow. Preface to Florilegium Secundum* [online]. Passau, 1698 [accesat 17 mar. 2022]. Disponibil: [http://www.rachonpiotr.com/wp-content/uploads/2017/06/243\\_muffat-florilegium\\_secundum.pdf](http://www.rachonpiotr.com/wp-content/uploads/2017/06/243_muffat-florilegium_secundum.pdf)
3. *The Baroque German Violin Bow: A Lost Art* [online] [accesat 17 mar. 2022]. Disponibil: <https://www.baroquemusic.org/barvlnbo.html>
4. HARNONCOURT, N. *Baroque Music Today: Music As Speech Ways to a New Understanding of Music* [online]. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1982, p. 7 [accesat 10 apr. 2022]. Disponibil: <https://pdfcoffee.com/harnoncourt-nikolaus-music-as-speech-pdf-free.html>
5. БИОНДИ, Ф. *Настало время покончить с этим понятием — аутентичности не существует*. Взят интервью Григорий Кротенко [online] 16.06.2014 [accesat 5 apr. 2022]. Disponibil: [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/3552-nastalo-vremya-pokonchit-s-etim-ponyatiem-autentichnosti-ne-suschestvuet](https://www.colta.ru/articles/music_classic/3552-nastalo-vremya-pokonchit-s-etim-ponyatiem-autentichnosti-ne-suschestvuet)
6. COADOU, F. *La musique baroque: une musique contemporaine? L'interprétation chez Harnoncourt* [online] [accesat 20 mar. 2022]. Disponibil: [https://www.musicologie.org/publire/m/coadou\\_02f.html](https://www.musicologie.org/publire/m/coadou_02f.html)
7. FRANÇOIS, P. *Le monde de la musique ancienne, sociologie économique d'une innovation esthétique* [online]. Paris: Economie, 2005, pp.38-39. [accesat 19 mar. 2022]. Disponibil: [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2009/sulaiman\\_s/download](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2009/sulaiman_s/download)

**GENRES OF JAZZ ORIGIN IN THE MOLDOVAN MUSIC  
OF THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY:  
REGTIM (RAGTIME) BY ȘTEFAN NEAGA**

**GENURILE DE ORIGINE JAZZISTICĂ ÎN MUZICA MOLDOVENEASCĂ  
DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX:  
RAGTIME DE ȘTEFAN NEAGA**

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

doctor în studiul artelor, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
<https://orcid.org/0000-0002-7253-5501>

CZU 78.036.9(478)

[780.8:780.616.433.085.3]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.02>

*This article represents the first attempt in national and world musicology to introduce into the scientific circuit the piano piece named Ragtime written by the classic of the Moldovan national school of composition Ștefan Neaga in 1935. The author analyzes some aesthetic and stylistic features of this genre of early jazz reflected in Ș. Neaga's opus, using the tools of comparative analyses. As for the material for comparison, collections written by the classic of ragtime music, the American composer Scott Joplin, have been studied. At the same time, a non-traditional treatment of the typical genre features has been identified, revealing Șt. Neaga's individual approach.*

**Keywords:** Ștefan Neaga, early jazz, ragtime

*Acest articol reprezintă prima încercare în muzicologia națională și mondială de a introduce în circuitul științific o piesă pentru pian numită Ragtime, scrisă în 1935 de Ștefan Neaga, clasicul școlii naționale componistice din Moldova. Autorul analizează câteva trăsături estetice și stilistice ale acestui gen al jazzului timpuriu reflectate în opera lui Ștefan Neaga, folosind instrumentele analizei comparative. În ceea ce privește materialul pentru comparație, sunt studiate colecții scrise de compozitorul american Scott Joplin, clasicul ragtime-ului. În același timp, a fost identificată o tratare netradițională a trăsăturilor tipice caracteristice genului, dezvăluind o abordare individuală a lui Ștefan Neaga.*

**Cuvinte-cheie:** Ștefan Neaga, jazz timpuriu, ragtime

## **Introduction**

The study of the initial period of development of jazz on the territory of the modern Republic of Moldova represents an important scientific task because of many reasons:

1. This period is not studied sufficiently in national musicology because of lack of evidences, documents, memoirs, sound examples.
2. Many documents don't exist anymore and quite often we have to make conclusions based on indirect evidences which sometimes are very subjective.
3. An additional problem represents the oral nature of jazz culture which disappeared without sound recording or sheet music publishing.

In the context of this article we have a happy chance to study one of the unique sound documents of the first part of the 20<sup>th</sup> century related with jazz because of the discovery of a score written by the classic of Moldovan music — *Regtim (Ragtime)* — Ștefan Neaga. This piece was written and published in the 30s of the 20<sup>th</sup> century. Let's introduce in more details this opus itself as well as the circumstances of its appearance.

It is important to mention that due to the geopolitical and historical peculiarities of this period, the musical culture of Bessarabia was strongly influenced by the Romanian culture, while Bucharest,

---

<sup>1</sup> E-mail: [amtap2003@yahoo.com](mailto:amtap2003@yahoo.com)

the Romanian capital, attracted many composers and performers of that era: Șico Aranov and Ștefan Neaga were among them. For both of them, the Bucharest period was a favorable time for getting acquainted with jazz music, mastering the jazz language, and trying to create their own opuses in a jazz manner. However, for Ștefan Neaga it was, most likely, a temporary hobby, while for Șico Aranov it was the period of his professional development as a full-fledged jazz musician, composer and arranger.

It's important to underline that Bucharest in the 1930s was a cultural center with a wide network of entertainment venues engaging *loutars*, performers of classical music and different types of the so-called *light music*. Stages of theaters and cinemas, restaurants and clubs, open terraces were used as performance venues. As for the concert programs of numerous orchestras, they were mostly an eclectic mixture of folk music, the pop music of the time and arrangements of popular classics. At the same time, regularly delivered trendy records, tours by European and American jazzmen, local recording label development formed a favorable environment for mastering the jazz language.

### Ragtime by Ștefan Neaga: some historical facts

In this context, particular interest represents the Bucharest period of the classic of Moldovan music, the author of the first symphonic opus in national music, *Poem about the Dniester* by Ștefan Neaga. In the period between the years 1931 — 1937 the composer lived in Bucharest, studying piano and composition at the Royal Academy of Music and Dramatic Art [1] and working in different restaurants in Bucharest. Apparently, in order to expand his own repertoire, he wrote *Ragtime* for piano. This piece has been discovered in the early 1990s by the Moldovan musicologist Ion Pacuraru in the collections of one of the libraries in Bucharest.

Judging by the materials available to us, the piece was published. We also can conclude that the edition appeared in 1935, being produced by the Esanu Publishing House. Noteworthy is the title of the composition, spelled with a mistake *-regtim*, as a „loan-translation” from oral speech, with a subtitle *Danse nouvelle* (new dance) in French. Such details allow us to suggest that Ș. Neaga did not have access to written models of ragtime (e.g. Scott Joplin's collections), and accumulated only auditory experience in perceiving examples of this genre.



Figure 1.

### Ragtime genre features in Ș. Neaga's interpretation

It is common knowledge that Ragtime is a „propulsive syncopated musical style, a forerunner of jazz and the predominant style of American popular music from about 1899 to 1917” [2]. Studying the musical material of the piece by Ș. Neaga, here one can see the adherence to the textural and metro-rhythmic features of ragtime: the contrast of the regular-accented pulsation of the „bass-chord” type in the left hand part and the syncopated melodic lines in the right hand part (the so-called *primary rag*). This specific is confirmed by the following statement: „The regularly accented left-hand beat, in  $\frac{4}{4}$  or  $\frac{2}{4}$  time, was opposed in the right hand by a fast, bouncingly syncopated melody that gave the music its powerful forward impetus” [2].

As for the tempo, the composer indicated the tempo *Allegro moderato*, another sign that demonstrates that Ștefan Neaga studied and perfectly well understood the basic genre peculiarities of ragtime (let's mention the indication in some editions of S. Joplin's collections *Not too fast*). At the same time,

the Moldovan composer was trying to create melodic phrases in the right-hand part, which are not quite typical for this genre, usually based on the cultivation of non-emotional melodic constructions in a percussive manner.

Regarding the architectonics, it's important to note that „ragtime found its characteristic expression in formally structured piano compositions” [2]. Ș. Neaga respected all the rules of the genre, introducing some typical features for ragtime examples including a complex three-part form with a trio-type middle section.

Taking into account the fact that this piece is introduced for the first time into the musicological circuit — both national and international, we will introduce the complete sheet music text following the compositional structure of sections with a short description of each of them.

Here are the main thematic sections of this piece:

**Music example 1.**

Ștefan Neaga, *Regtim*, Introduction.



The introduction is quite typical for ragtime traditions — both from the thematic and structural point of view: one can observe an 8-measures construction with cadenza on F7 chord, „ragged” melodic structures based on „general forms of movement” with lack of melodic substance. Here we can observe some similarities with examples of the ragtime written by S. Joplin (such as *Marple Leaf Rag* as a more complex and complicated example for the performers of the genre). Meanwhile it's not so typical for S. Joplin's pieces because of the much more simple texture of the introduction section of the majority of them based on an octave exposition of a simple melody line (e.g. *The Chrysanthemum*, *Rag-Time Dance*, *Eugenia*, *Elite Syncopations*, *Peacherine Rag*, *Palm Leaf Rag*, *The Sycamore*, *Something Doing*, *A Breeze from Alabama*, *Sun Flower Slow Drag*, *The Favorite* etc.) [3].

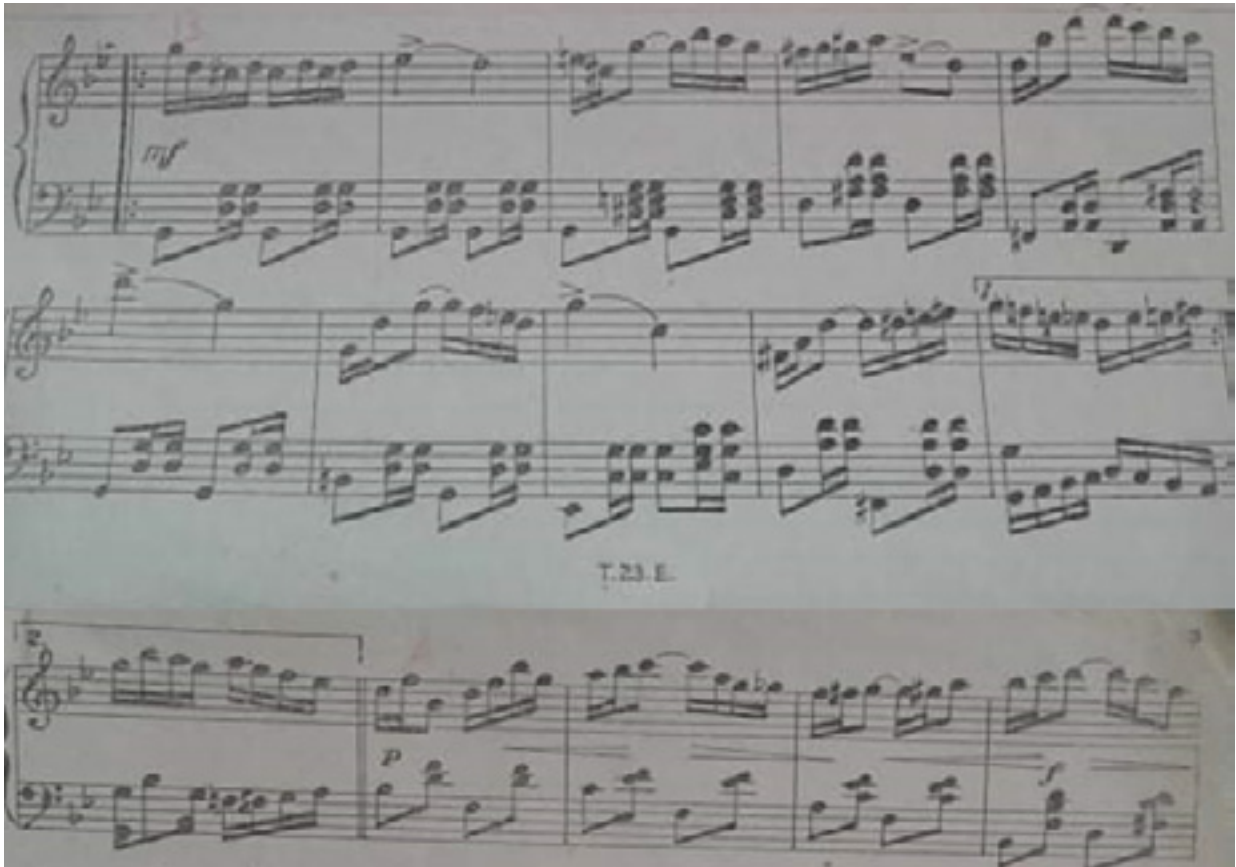
Sections *a* and *b* of the first compartment (A) of a simple three-part form *aba* for the external sections of the piece:

**Music example 2.**

Ștefan Neaga, *Regtim* (section A).







It is interesting to mention that the use of a specific rhythmical pattern in the left hand of section *b* is not very typical of ragtime. This is one of Ștefan Neaga's novelties introduced in the genre with a quite high rate of constant elements.

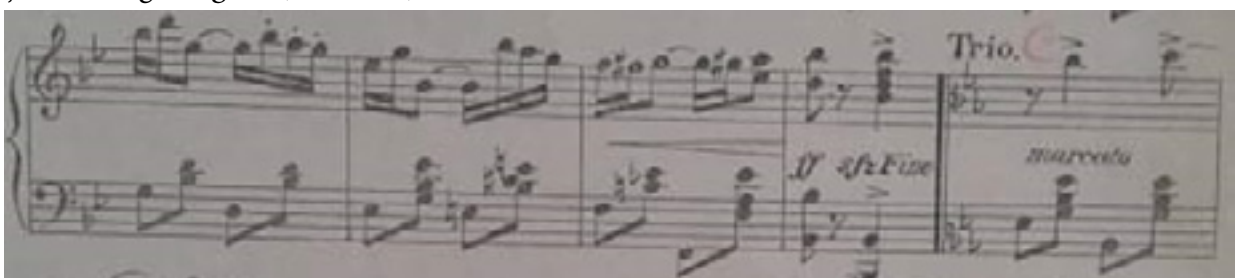
In the *b* section, one can observe the composer's attempt to vary the melody and harmony means through involving the following harmony changes: *t-DD2-9-D -D9-D6 -D7 -t -D65- D7→s D7- D65- t*. The melodic elements differ from the typical ragtime melodic patterns thanks to their sentimental treatment, more characteristic of a Romanian romance or song.

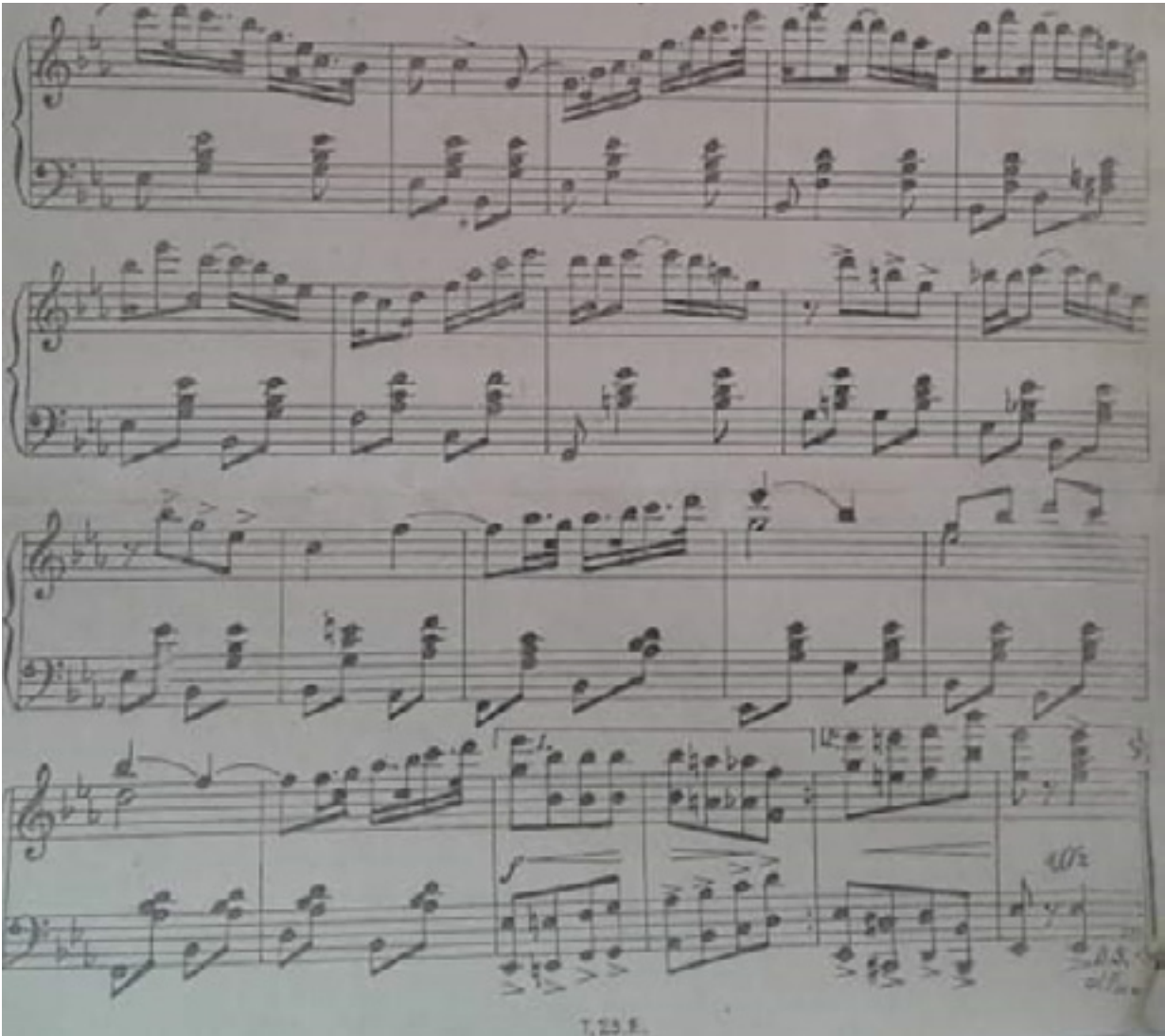
Another novelty of the composer within this compartment is the idea to divide the second eight note of the first beat in 2 sixteen notes. It is not very typical for Joplin's ragtime despite the fact that we have found some similar but not exactly copied examples (e.g. *The Easy Winners* on p.30, last bar of p.30 or *Swypsy*, p.58) [3]. Therefore, we can conclude that the implantation of rhythmical patterns *eight-two sixteens* is a novelty in the ragtime genre introduced by Ștefan Neaga.

Section C as a middle section of the trio type:

**Music example 3.**

Ștefan Neaga, *Regtim* (section B).





The middle part named *trio* develops the percussive style of ragtime using different types of dotted notes, passages embraced the right part of piano keyboards (like the 11-12 measures of S. Joplin's *The Cascades* ragtime) representing the most optimistic and mechanical part of the piece. The effect is amplified by using a higher part of the piano register, which gives a specific timbre solution.

### Conclusions

As conclusion we can confirm that the *Ragtime* for piano written by Ștefan Neaga demonstrates a detailed study of the early jazz genre features, on the one hand, and the intuitive attempt of the composer to introduce some melody patterns typical for the national music culture, on the other hand, using specific melodic elements, more developed harmonic structures and other tools.

### Bibliographic references

1. Tcacenco, V. Neaga, Ștefan [online]. In: *MGG Online*. 2016 [accesat 20 mar. 2022]. Disponibil: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16701&v=1.0&rs=id-869d2252-2aa9-7a2f-8430-66c5b70c3dbc>
2. Ragtime music [online]. In: *Britannica* [accesat 13 mar. 2022]. Disponibil: <https://www.britannica.com/art/ragtime>
3. *The Best of Scott Joplin (17 rags)* [online] [accesat 24.02.2022]. Disponibil: [http://waltercosand.com/CosandScores/Composers%20E-K/Joplin,%20Scott/Collected\\_Piano\\_Music.pdf](http://waltercosand.com/CosandScores/Composers%20E-K/Joplin,%20Scott/Collected_Piano_Music.pdf)

**ЭВОЛЮЦИЯ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АППАРАТА  
В НОВЕЙШЕМ МУЗЫКОЗНАНИИ**

**EVOLUȚIA APARATULUI TERMINOLOGIC  
ÎN ȘTIINȚA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ**

**THE EVOLUTION OF THE TERMINOLOGICAL APPARATUS  
IN MODERN MUSICOLOGY**

**ELENA MIRONENCO<sup>1</sup>,**

doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
<https://orcid.org/0000-0003-0495-0356>

CZU 78.01”21”

781.1”21”

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.03>

*В данной статье рассматривается одна из ключевых проблем научного музыкознания, от которой зависит каждый анализ музыки. В первые десятилетия XXI века, когда стремительно трансформируются и изменяются музыкальные стили и языки, процесс научной терминологии также переживает эволюционное движение, что приводит к рождению новых терминов и понятий. Актуальность данной проблемы состоит в необходимости изучения и внедрения новых терминов и понятий в вузовский образовательный процесс, без которых невозможна научно-исследовательская работа профессорско-преподавательского состава АМТИИ и других музыкально-образовательных учреждений, а также руководство научными работами студентов, мастерантов и докторантов.*

**Ключевые слова:** современное музыкознание, анализ музыки, новые термины, текст, гипертекст, интертекст, материал, парадигма, межпарадигмальность, культурный трансфер

*Acest articol tratează una dintre problemele-cheie ale muzicologiei științifice, de care depinde fiecare proces al analizei muzicale. În primele decenii ale secolului XXI, când stilurile și limbajele muzicale se transformă și se modifică vertiginos, procesul terminologiei științifice este supus, de asemenea, unor schimbări evolutive, în rezultatul cărora apar termeni și noțiuni noi. Actualitatea acestei probleme constă în necesitatea studierii și implementării acestor termeni și noțiuni noi în procesul de învățământ universitar, fără de care activitatea de cercetare științifică a corpului profesoral al АМТАР, precum și a altor instituții cu profil muzical-didactic, este de neînchipuit, iar procesul de îndrumare a tezelor de licență, masterat și doctorat este imposibil de realizat.*

**Cuvinte-cheie:** muzicologie modernă, analiza muzicii, termeni noi, text, hipertext, intertext, material, paradigmă, inter-paradigmă, transfer cultural

*This article deals with one of the key issues of scientific musicology, on which every process of musical analysis depends. In the first decades of the 21st century, when musical styles and languages are rapidly transforming and changing, the process of scientific terminology is also undergoing evolutionary changes, as a result of which new terms and notions appear. The relevance of this problem lies in the necessity of studying and implementing these new terms and notions in the university education process, without which the scientific research activity of the teaching staff of АМТАР, as well as of other institutions with a musical-didactic profile, is unimaginable, and the process of supervising the bachelor's, master's and doctoral theses is impossible to achieve.*

**Keywords:** modern musicology, music analysis, new terms, text, hypertext, intertext, material, paradigm, inter-paradigm, cultural transfer

**Введение**

Одной из главных задач научного музыкознания всегда был и остаётся анализ музыки. Критерии же научности определяют методы и терминология. Симптоматично, что проблемы

---

1 E-mail: [el\\_mironenko@mail.ru](mailto:el_mironenko@mail.ru)

терминологии являются в последние годы одной из приоритетных тем и программ международных научных конгрессов, симпозиумов, конференций в Европе и постсоветском пространстве. Например, в октябре 2019 г. в Казани (Татарстан) состоялся международный конгресс на тему «Термины, понятия и категории в музыкознании», включивший более 100 докладов учёных из 11 стран. Для анализа новейшей музыки первых десятилетий XXI века, когда стремительно происходит смена языков и рождение новых научных терминов, изучение терминологии приобретает особую актуальность и необходимость в адаптации в педагогическую вузовскую практику. Поскольку музыковедение относится к гуманитарным наукам, то в терминологии естественно возникают точки пересечения с терминами из междисциплинарного гуманитарного блока. Обратимся к некоторым из них.

### **Текст**

Всплеск к изучению понятия текст вызван тесными связями литературы и искусства на протяжении нескольких столетий. Неслучайно произведения современной литературы авторы часто выстраивают как музыкальные партитуры, а в композиторских опусах всё большее значение приобретают такие литературные понятия как текст, сюжет, событие, фабула. В привычный обиход давно вошло словосочетание нотный текст, но оно не равнозначно понятию музыкальный текст, стремительно вошедшему в музыкознание на рубеже XX–XXI веков. Впервые глубокое осмысление понятия музыкальный текст представлено в монографиях Левона Акопяна Анализ глубинной структуры музыкального текста [1] и Марка Арановского Музыкальный текст: структура и свойства [2]. Исследователь М. Арановский показал значение музыкального текста в единстве трёх составляющих: записи, структуры и смысла [2 с. 10]. Он же дал развёрнутое определение термина: «Музыкальным текстом мы будем называть такую звуковую последовательность, которая интерпретируется субъектом как относящаяся к музыке, представляет собой структуру, построенную по нормам какой-либо исторической разновидности музыкального языка, и несёт тот или иной интуитивно постигаемый смысл» [2 с. 35]. В новейшей статье Ирины Стогний Музыковедение и гуманитарные науки: точки пересечения музыковед представила расширенное понимание текста в философско-культурологическом освещении: «Текст — всеобъемлющее понятие, вошедшее в научную лексику вместе с семиологией. Он понимается как источник, из которого черпаются лексика, образы и смыслы» [8 с. 198]. Понятие текст образует целый ряд однокоренных терминов и понятий — гипертекст, интертекст, интертекстуальность, контекст, подтекст. Тексты разделяются на единичные и множественные. К тексту одного произведения применяется понятие единичный текст, а собрание множественных текстов одного композитора или исторического периода рождает понятие гипертекст. Другой пример гипертекста приводит исследователь Наталья Гуляницкая: он образуется тогда, когда «активизируется поиск крупной жанровой формы, образующей целостность из ряда малых форм, в результате чего возникает своеобразный гипертекст» [4 с. 389].

### **Интертекст**

В условиях посткультуры постмодернизма и метамодернизма особое значение приобретает термин интертекст. И. Стогний в указанной статье, затрагивающей феномен текста, обращается к тесно связанному с ним однокоренному понятию интертекст. Объясняя смысл данного понятия, музыковед в дополнение цитирует определение французского философа и культуролога Ролана Барта: «Любой текст — это интертекст — новая ткань, сотканная из побывавших в употреблении цитат. Текст таится в недрах произведения, сохраняя всё, что уже было читано, видно, совершено, пережито; это стереофоническое пространство, где звучат и переплетаются бесчисленные голоса...» [8 с. 198].

### **Интертекстуальность**

Градус востребованности этого термина в современном музыкознании необычайно высок. Феномен интертекстуальности занимает важное место в указанной монографии М. Арановского, который представляет его в виде «своеобразного интонационно-лексического круговорота», напоминающего круговорот в природе [2 с. 72]. Далее он обозначает смысл этого термина конкретно для музыкознания: «Интертекстуальность вводит текст в огромный бесконечный Мир Музыки, границы которого теряются в дали времён, — в мир Великого Взаимообмена между создаваемым и уже созданным, между существующими текстами и теми, которым только предстоит появиться на свет. Этот Мир напоминает Космос, в котором движутся непрерывные потоки элементарных частиц, атомов, молекул и даже более крупных объектов» [2 с. 73]. Интертекстуальность имеет разные формы своего проявления, однако в композиторском творчестве XXI века эти формы эволюционировали в сторону множественности, отражая повороты стилей и направлений. В главе 12 своей монографии под названием Интертекстуальность как композиционный принцип и как стилевая идея М. Арановский представил проявления данного феномена в разные исторические и стилевые периоды на примере сочинений Моцарта, Бетховена, Листа, Брамса, Рахманинова, Рegera, Стравинского, Веберна, Берно и Шнитке.

### **Материал**

Термин материал является важной стороной любого научного исследования, связанного с литературой и искусством; часто его путают с объектом и предметом, но это далеко не синонимы. Если материалом для словесного искусства является слово, то для музыкального искусства — звук. Значение термина материал для музыковедческих исследований формулирует Н. Гуляницкая: «В музыковедении <...> в качестве материала чаще принимается музыкальный текст, представляющий собой музыкальную конструкцию, возникшую на основе избранного музыкально-звукового материала, — художественное произведение» [3 с. 135]. Исходя из отобранного материала для анализа одного сочинения или множества сочинений, варьируется методика и подходы исследования. Более развёрнутое определение данного термина гласит: «Материал — это всегда значимая сторона музыкального исследования, и от избранности, свежести и актуальности материала, организованного в соответствии с основной проблемой, зависит успех предпринятой работы. Это чувствовалось всегда, но ныне, может быть, — особенно. Сосредоточение внимания на творчестве современных авторов, особенно на материале пост-культуры, задача не только сложная, ответственная, но и новая, увлекательная» [3 с. 136].

**Парадигма** (от греческого *paradeigma* — пример, образец) в Философском энциклопедическом словаре определяется как «теория (или модель постановки проблем), принятая в качестве образца решения исследовательских задач» [9 с. 477]. В Современном гуманитарном словаре термин парадигма трактуется как «исторически конкретная научная картина мира» [6 с. 299]. Во времена исторически переходных периодов в анализах учитываются как старая, так и новая парадигмы. В исследовании процессов культуры используется термин культурная парадигма. По определению музыковеда Татьяны Сидневой, «культурная парадигма понимается как сложная иерархическая целостность, образованная внутренним единством идей, интуиций, чувствований, пронизывающих всю вертикаль жизни» [7 с. 24]. В истории современной культуры на высшем уровне художественного обобщения находятся классическая и неклассическая парадигмы в качестве универсальных моделей. Их различия базируются на противоположных творческих установках: с одной стороны — на ясность, совершенство, порядок, гармонию, а с другой — на нарушение традиций, на радикальные эксперименты, начатые модернизмом и продолженные в актуальный период пространства постмодернизма

и метамодернизма. На рубеже XX—XXI веков, когда существуют и пересекаются различные модели культуры, стало возможно ввести новый научный термин межпарадигмальность. Его автор — Т. Сиднева — пишет: «Межпарадигмальность звукового образа современной эпохи проявляется в характерном «многоязычии», в котором во всей пестроте и множественности существуют западные и восточные, академические и фольклорные, элитарные и бытовые, реальные и виртуальные типы музыкального высказывания» [7 с. 30]. Она же даёт сжатое определение межпарадигмальности: «Межпарадигмальность — это и есть многоликий процесс конструирования актуального творческого опыта и его рефлексии» [7 с. 31].

### **Культурный трансфер**

На протяжении многих десятилетий не теряет своего значения общенаучный метод компаративистики или сравнительный исторический метод, анализу которого Н. Гуляницкая посвятила четвёртую главу своей монографии Методы науки о музыке [3]. Наряду с широким применением метода компаративистики в литературоведении, не менее важное значение он приобрёл в музыкознании в процессе рассмотрения и исследования музыкального творчества одного или многих авторов, а также музыкальных стилей и жанров одного или различных исторических периодов, проявляясь, таким образом, многовариантно и многоаспектно. Особое место в современной музыковедческой и культурологической литературе, посвящённой проблемам компаративистики, Н. Гуляницкая отводит трудам А.В. Михайлова и Л. Акопяна [3 с. 73]. В XXI веке метод компаративистики продолжает развиваться, получая новые импульсы. Так, в одной из своих недавних статей Компаративный метод и «культурный трансфер»? Н. Гуляницкая предложила ввести в научный обиход новый термин под названием «культурный трансфер», объясняя его отличие от термина компаративистика: «Термин «культурный трансфер» ввёл Мишель Эспань, французский историк и основоположник «транснационального подхода» <...>. В процессе трансфера, переноса из одной культурной ситуации в другую, любой объект попадает в иной контекст и приобретает новое значение. Культурный обмен — это не процесс циркуляции предметов и идей как они есть, но их неустанная реинтерпретация, переосмысление, переозначивание» [5 с. 79]. Значение метода музыкального трансфера очень важно для музыкознания. Исследователь в этой же статье задаётся вопросом: можно ли заменять концептом «трансфер» компаративистику? И сама же заключает, что нельзя, так как «культурный трансфер получает ныне интердисциплинарное, расширенное толкование, и не только в связи с горизонтом понятий, но и в связи с углублением интерпретаций культурного обмена» [5 с. 79]. На конкретных примерах современных музыковедческих исследований она подвела итог: «Для нас, музыковедов, остаётся актуальным и то, и другое — и «компаративистика», и «культурный трансфер» — как методологическое орудие восприятия, познания и описания музыкальных событий и фактов» [5 с. 85].

### **Заключение**

Лексическое движение понятийно-терминологического аппарата в музыкознании происходит особенно стремительно в XXI веке и затрагивает по существу все сегменты музыкального творчества прошлого и настоящего, европейского и неевропейского, академического и массового. В данной же статье акцент сделан на тех терминах, которые востребованы в таких сегментах как исследование новейшей музыки и развитие национальной музыкальной культуры. По нашему мнению, избранные нами термины отражают такие две важнейшие тенденции в развитии современного музыкознания, как: 1) стремление к междисциплинарности, связям музыковедения с обширным блоком гуманитарных наук; 2) национальная адаптация общепринятых и новых терминов, необходимая для вхождения музыкального творчества Республики Молдова в международное пространство. В свою очередь, дискурс статьи учитывает методико-

педагогическую направленность и востребованность для вузовского музыкального образования нашей страны, оказавшегося в последние годы, по известным обстоятельствам, в некоторой изоляции от актуальных процессов, происходящих в музыкальной науке других стран.

#### Библиографические ссылки

1. АКОПЯН, Л. *Анализ глубинной структуры музыкального текста*. Москва: Практика, 1995. ISBN 5-88001-018-X.
2. АРАНОВСКИЙ, М. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва: Композитор, 1998. ISBN 5-85285-205-8.
3. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. *Методы науки о музыке*. Москва: Музыка, 2009. ISBN 978-5-7140-1176-4.
4. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. Кто? Что? Как? в новейшей музыке. В: *Музыкальная наука в контексте культуры*. Музыковедение и вызовы информационной эпохи: материалы Междунар. науч. конф., 27-30 окт. 2020. Москва: РАМ, 2020, с. 388-392. ISBN 978-5-8269-0265-3.
5. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. Компаративный метод и «культурный трансфер»? В: *Музыкальная наука в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки им. Гнесиных*: сб. по материалам Междунар. науч. конф., 30 окт.-2 нояб. 2018. Москва: РАМ, 2018, с. 78-86. ISBN 978-5-98604-703-4.
6. ГУРЕВИЧ, П. *Современный гуманитарный словарь-справочник*. Москва: Олимп, 1999. ISBN 5-7390-0516-7.
7. СИДНЕВА, Т. Межпарадигмальность как состояние современной музыкальной культуры. В: *Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи*: материалы Междунар. науч. конф., 27-30 окт. 2020. Москва: РАМ, 2020, с. 24-33. ISBN 978-5-8269-0265-3.
8. СТОГНИЙ, И. Музыковедение и гуманитарные науки: точки пересечения. В: *Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи*: материалы Междунар. науч. конф., 27-30 окт. 2020. Москва: РАМ, 2020, с. 195-203. ISBN 978-5-8269-0265-3.
9. *Философский энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1983.

## GENUL SIMFONIEI ÎN ȘCOALA TRANSILVANĂ DE COMPOZIȚIE — ULTIMELE ȘAPTE DECENII. PARTEA ÎNTÂIA 1950—2000

### THE GENRE OF SYMPHONY IN THE TRANSYLVANIAN SCHOOL OF COMPOSITION — THE LAST SEVEN DECADES. PART ONE 1950—2000

**MIRELA MERCEAN-ȚÂRC<sup>1</sup>**,  
doctor habilitat, conferențiar universitar,  
Universitatea din Oradea, România  
<https://orcid.org/0000-0002-4135-2833>

CZU 785.11.036(498)

785.11:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.04>

*Termenul „școală de compoziție” a fost utilizat, în special, pentru a defini un grup de compozitori, a căror direcție în creația muzicală întrunește două condiții: revendicarea de la un maestru-fondator și respectarea continuității tradițiilor stabilite de acesta, care de multe ori depășesc modelul inițial. În acest context, trebuie să accentuăm contribuția adusă de profesorul Sigismund Toduță la construirea școlii de compoziție în cadrul Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca, una dintre cele mai active instituții de învățământ superior muzical din Transilvania din a doua jumătate a secolului XX. Figură dominantă prin autoritatea conferită de erudiție și de spiritul său enciclopedic, Sigismund Toduță a format generații întregi de compozitori al căror drum creator a marcat, de asemenea, orientări în muzica românească contemporană. Maestrul Cornel Țăranu a preluat conducerea acestei școli de compoziție după retragerea lui S. Toduță din activitate, în ultimele două decenii ale secolului XX și primul deceniu al noului mileniu. Actualmente, compozitorul Adrian Pop este coordonatorul principal*

1 E-mail: merceanmirela@yahoo.com

al destinelor viitorilor creatori de muzică, Adrian Borza, Șerban Marcu și Cristian Bence Muk preluând responsabilitatea consolidării unui viitor strălucit compoziției muzicale în acest prestigios sălaș de învățământ transilvan, Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca.

Lucrarea își propune să evidențieze rolul și locul simfoniei în creația acestor compozitori, ca rod al maturității creatoare, al meșteșugului în arta scriiturii orchestrale. În același timp, lucrarea va încerca să creioneze o imagine globală a evoluției acestui gen prin prisma etapelor stilistice, a limbajului fiecărui compozitor și a adaptării la orientările și direcțiile muzicii contemporane în ultimele șapte decenii.

**Cuvinte-cheie:** simfonia contemporană, Academia Națională de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca (ANMGD), Școala de compoziție transilvană

*The term „school of composition” has been used mainly to define a group of composers whose directions in music creation meet two conditions: claiming from a founding- master and respecting the continuity of the traditions established by him, often going beyond the original model. In this sense, we should emphasize the contribution made by Professor Sigismund Todita to the establishment of the composition school within the “Gh. Dima” Academy of Music in Cluj-Napoca, one of the most active musical higher education institutions from Transylvania in the second half of the 20<sup>th</sup> century. A dominant figure by the authority conferred by erudition and his encyclopedic spirit, S. Toduță formed entire generations of composers whose creative path also marked original orientations in contemporary Romanian music. Maestro Cornel Țăranu took over the management of this composition school after the retirement of S. Toduță, in the last two decades of the 20th century and the first decade of the new millennium. Currently, the composer Adrian Pop is the main coordinator of the destinies of the future music creators, Adrian Borza, Șerban Marcu and Cristian Bence Muk taking over the responsibility of consolidating a bright future for music composition in this prestigious Transylvanian school, The „Gh. Dima” Academy of Music from Cluj-Napoca*

*The paper aims to highlight the role and the place of symphony in the creation of these composers, as the fruit of creative maturity, of the craft in the art of orchestral writing. At the same time, it will try to draw a global picture of the evolution of this genre in terms of stylistic stages, of the language of each composer and the adaptation to the orientations and the directions of contemporary music in the last seven decades.*

**Keywords:** contemporary Symphony, The “Gh. Dima” National Academy of Music from Cluj-Napoca, (ANMGD), Transylvanian school of composition

### **Introducere. Școala de compoziție transilvană — premize**

Încă de la înființarea Conservatorului din Cluj-Napoca, Transilvania, în 1919, clasa de compoziție figurează între cele opt catedre ale instituției sub titulatura de „catedra 3 — contrapunct — compoziție” [1 p. 97]. A fost construită pe o fundație solidă, reprezentată de competența și profesionalismul unor compozitori care studiaseră la prestigioase instituții muzicale din Europa. Continuând munca ctitorului Gh. Dima (cu studii la Leipzig), un grup de compozitori tineri au demarat un îndrăzneț proiect, care avea scopul de a forma noi compozitori în spiritul valorilor muzicii vremii: Augustin Bena (elevul lui Max Bruch) și Alfonso Castaldi (cu studii la Berlin și, respectiv, la București), Mihail Andreescu-Skellety (cu studii la Iași și Paris, unde a studiat cu Charles-Marie Widor și Paul Dukas) și Marțian Negrea (cu studii la Academia de Muzică din Viena la clasa lui Franz Schmidt și Eusebie Mandicevski).

Clasa de compoziție a fost condusă între 1921 și 1941 de tânărul pe atunci Marțian Negrea (1893—1973) care i-a format, printre alții, pe Sigismund Toduță și Max Eisikovits. După unificarea celor două conservatoare (în limba română și limba maghiară) în 1950, clasa de compoziție în cadrul noii instituții, Conservatorul „Gh. Dima” este preluată de Sigismund Toduță, alăturându-i-se temporar compozitorii Jodál Gábor și Max Eisikovits (între anii 1950-60).

Figură dominantă prin autoritatea conferită de erudiție și de spiritul său enciclopedic, S. Toduță a îndrumat generații întregi de compozitori al căror drum creator a marcat, de asemenea, orientări în muzica românească. Preluând experiența de predare și meșteșugul componistic de la Marțian Negrea între 1930 și 1935, dar și din studiile de perfecționare cu Ildebrando Pizetti și Alfredo Casella (între 1936—1938) la Roma, încununate, din punct de vedere al cercetării, cu titlul de doctor în muzică la Institutul de Muzică Sacră Santa Cecilia, S. Toduță va crea un curs de compoziție unic, formator, pe baze stilistice. Considerată de discipolii săi Dan Voiculescu și Hans Peter Türk [1 p. 100] ca fiind „ideală”, metoda învățării tehnicii componistice prin „analize și exerciții de stil” — de



la formele mici la formele complexe, de la Baroc la epoca modernă (Debussy, Bartok, Enescu) — nu a îngădit în nici un fel fantezia și creativitatea discipolilor, fiecare dintre aceștia abordând, ulterior finalizării studiilor, direcții componistice complet diferite de cea a maestrului, în consonanță cu spiritul avangardei, a ultimelor cuceriri în arta sonoră din a doua jumătate a secolului XX. Astfel, dacă întreaga creație a lui S. Toduță se înscrie în linia stilistică a unui neoclasicism cu adânci rădăcini în esențe și sinteze extrase din folclorul românesc<sup>1</sup> [2; 3], discipolii săi vor integra în limbajul lor componistic scriitura serială îmbinată cu un modalism autohton, tehnici aleatorice, punctualitate, grafism, muzică electronică ș.a., confirmând libertatea și creativitatea pe care maestrul lor a încurajat-o. Până în prezent metoda studiului compoziției muzicale pe baze stilistice, de la Renaștere la epoca contemporană, este continuată de către a treia generație de dascăli-compozitori în munca lor cu studenții acestei discipline.

### **Simfonia în creația compozitorilor clujeni în a doua jumătate a secolului XX**

Simfonia, ca gen al maturității muzicale, se impune în creația românească de abia la mijlocul secolului XX (exceptând Simfonia lui George Stephănescu din 1869 și simfoniile lui G. Enescu, singulare în efortul sincronizării acestui gen cu capodoperele europene). În deceniul al patrulea încep să apară primele simfonii<sup>2</sup>, anterior fiind preferate rapsodiile, suitele, poemele simfonice, divertismentele. Între 1945 și 1955 se înregistrează în muzica românească „compensarea deplină a tuturor formelor și stilurilor tradiționale, de la neobaroc până la folclorismul școlilor naționale” [4 p. 63] o statistică realizată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor între anii 1949 și 1963, arătând că simfonia reprezintă unul dintre genurile cele mai importante în muzica românească „300 de lucrări simfonice, 400 de piese camerale, 200 de lieduri, 18 opere” [5 p. 29].

În școala de compoziție clujeană simfonia nu apare decât în anii '50 ai secolului XX, grație primelor trei opusuri semnate de S. Toduță, și a Simfoniei întâi de Tudor Jarda, creația simfonică fiind însă anticipată de poemele simfonice ale lui Mihail Andreescu-Skeletty<sup>3</sup> sau de rapsodiile, suitele simfonice și *Fantezia* semnate de Marțian Negrea<sup>4</sup>.

Simfonia este un gen important al școlii de compoziție clujene din a doua jumătate a secolului XX reprezentat prin cele patru opusuri semnate de S. Toduță, dar și prin creațiile discipolilor săi: Erwin Junger, cu trei simfonii compuse în 1953, 1954 și 1960, înainte de a părăsi țara; Vasile Herman, cu cele cinci simfonii compuse în deceniile '70—'80; Cornel Țăranu, cu patru simfonii de referință compuse în anii 1960—1985; Emil Simon, cu *Simfonia în Re major* (1960); Csiky Boldizsar, cu *Simfonia* (1960); Peter Vermessy, cu *Simfonia de camera* (1962); Dan Voiculescu, cu *Simfonia ostinato* (1963); Hans Peter Türk, cu *Simfonia întâia* (1965—1966); Valentin Timaru, cu cele cinci simfonii compuse în anii 1970—1990. Școala de compoziție autohtonă înregistrează și alte simfonii semnate de: Tudor Jarda, cu patru simfonii compuse în perioada 1951—2004; Jodál Gábor, cu *Simfonieta* pentru orchestră mică (1957) și *Sinfonia brevis* (1981); Márkos Albert, cu *Simfonia Per prospera ad libertatem* (1961); Eduard Terényi, cu cele cinci simfonii compuse între anii 1960—1998 [6 p. 9].

Direcțiile stilistice în care pot fi încadrate aceste simfonii reflectă o asimilare, o adaptare și apoi o sintetizare a orientărilor muzicii secolului XX, cu un deceniu sau două în urma celor din partea de apus a Europei, fenomen explicabil prin embargoul cultural instituit odată cu instaurarea noului regim comunist și a preceptelor realismului socialist, impuneri care vor fi oarecum ocolite, grație posibilităților de a „camufla” într-un gen eminentemente orchestral conținuturi abstracte.

1 După cum rezultă din multiple exegeze ale stilului toduțian (vezi notele 2 și 3).

2 Simfonia în Do major (1937), Nicolae Bucliu, prin Simfonia întâia Rustica (1939-1940); Paul Constantinescu, cu simfonia sa scrisă în 1944 și revizuită în 1955; Gheorghe Dumitrescu, cu simfonia întâia compusă în 1945.

3 Visătorul de vise (1914) și Calvarul unui artist (1938).

4 Fantezie simfonică (1921); două Rapsodii compuse în 1935 și, respectiv, în 1950; Recrutul (1933); suita simfonică Povești din Grui (1916).

### Simfonia în deceniul cinci al secolului XX

În deceniul al cincilea primele trei simfonii compuse de S. Toduță și Simfonia întâia de Tudor Jar-  
da marchează sinteza stilului neoclasic: între arhitectura consacrată de tradiția simfonică și marcată de  
ideea ciclică, discursivitatea dezvoltator-tematică, orchestrația postromantică și accentele rapsodice  
preluate din melosul folcloric românesc, cromatizarea traectelor melodico-tematice și funcționalita-  
tea tonală lărgită [6 p. 10].

Cele trei simfonii compuse de S. Toduță în acest deceniu (1954, 1956, 1957) alcătuiesc o adevărată  
trilogie prin mesajul poetic de omagiu adus forței creatoare a omului: Simfonia I, *Per aspera ad astra*;  
Simfonia a II-a, dedicată lui G. Enescu, „străbătută de secvența *Dies irae*... , încărcată de o zguduitoare  
forță dramatică și de un lirism cald, situat însă în afara zonei de influență a romantismului și descin-  
zând din tradiția cea mai valoroasă a simfonismului românesc” [7 p. 93]; Simfonia a III-a, dedicată  
poetului Ovidiu la 2000 de ani de la moartea sa. În Simfonia a III-a „S. Toduță făurește din plasmă na-  
țională un chip universal care, asemenea lui Oedip, s-a supus unui destin tragic, căpătând prin aceasta  
măreție și devenind nepieritor. O astfel de măreție transpare din lucrarea lui S. Toduță” [7 p. 99-100].

### Simfonia în deceniul șase

Deceniul al șaselea este marcat de deschideri stilistice către limbajul dodecafonic serial pe care  
compozitorii îl adoptă „illegal” în trei etape: cromatism difuz al tematicii modale; cromatizare intensă  
până la declararea seriei ca fiind temă și prelucrarea sa liberă; organizarea discursului muzical ultrate-  
matizat pe baza seriei și a variantelor sale [8].

Dintre cele patru simfonii ale deceniului șase, semnate de Dan Voiculescu, Hans Peter Türk, Cor-  
nel Țăranu și Eduard Terényi, două simfonii se revendică de la limbajul dodecafonic-serial: *Simfonia*  
*ostinato* de C. Țăranu, dedicată lui G. Enescu, în două părți (partea a II-a „Epitaf pentru Enescu”) și  
*Simfonia „Pasărea măiastră”* de E. Terényi, inspirată de celebra sculptură a lui C. Brâncuși. Sunt lucrări  
a căror formă este modelată de tema-serie și variațiunile libere bazate pe tehnici ale inversării, recu-  
renței, recurenței inversate și pe tehnica variației continue.

**Ex. 1.** C. Țăranu, tema *Simfoniei Brevis*, partea I — tema și seria dodecafonică.

**Ex. 2.** Tema simfoniei „Pasărea măiastră”, variațiunea 3, seria de 11 sunete la oboi, seria în recu-  
rență la corn englez, seria în inversare la clarinet, recurența inversării la fagot, sinteză a variantelor la  
viori: măsurile 1-4, pagina 5, reper 20.

### Simfonia în deceniul șapte al secolului XX

În deceniul șapte al secolului XX, grație deschiderii ideologice, dar și a granițelor țării după moartea lui Stalin, are loc schimbarea regimului în România și recăpătarea unei relative și de scurtă durată independențe, astfel că tinerii compozitori au ocazia să se perfecționeze în centrele din vestul Europei, luând contact cu noile tendințe în muzica de avangardă<sup>1</sup> la Paris, Veneția, Darmstadt, unde au studiat cu: Nadia Boulanger, Olivier Messiaen, Györgi Ligeti, Virgilio Mortari, Yannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm ș.a. Aceste tendințe nu au fost doar imitate, ci integrate creativ, mărturisirea Vasile Herman într-un interviu în 1998: „Mă refer la aspectele dodecafoniei care au generat în muzica noastră sistemul serial-modal, la eterofonia care, pornită din lucrări cu tentă integral cromatică, a condus la modalități de limbaj cum ar fi textura muzicală, structurile ritmico-melodice de tip eterofon..., inclusiv organizarea matematică a unor discursuri fonice de proveniență folclorică” [9 p. 118]. Alte elemente ale limbajelor de avangardă, cum ar fi aleatorismul, muzica intuitivă, grafismul vor apărea integrate ca mijloace de expresie în simfonii. Un exemplu este *Simfonia Bakfark* de Eduard Terényi, în a cărei a patra variațiune întâlnim atât indicații de interpretare liberă, în condițiile unui aleatorism controlat, după modelul creat de compozitor, cât și aspectul grafic geometric, inedit.

Ex. 3. Eduard Terényi, *Simfonia Bakfark*, variațiunea 4.

1 C. Țăranu, în anii 1966-1967 lucrează cu Nadia Boulanger și Olivier Messiaen la Paris, apoi în 1968, la Darmstadt, va lua contact cu cursul de analiză a lui Györgi Ligeti. Dan Voiculescu, studiază compoziția la Veneția, în 1968, cu Virgilio Mortari, la Köln, cu Karlheinz Stockhausen și cu H.V. Kumpert muzică electronică. Vasile Herman în 1969 și E. Terényi între 1974-1978, vor beneficia de cursurile Internaționale de Muzică Nouă de la Darmstadt, susținute de Yannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm, Brian Ferneyhough, Alois Kontarski, Christoph Caskel.

Tendențele stilistice manifestate în simfoniile deceniului șapte sunt extrem de variate și cu totul originale. S. Toduță compune în 1975 simfonia a cincea, depășind modelele anterioare și integrând un discurs muzical înnoit printr-un modalism intens cromatizat, într-o macroformă de sonată astfel:

Fig. 1. Tabelul formei.

Sonată	Lied	Sonata	Coda
expoziția (p. I)	tetrastrific (p. II)	tratare-repriza (p. III)	sinteza (p. IV)

Două debuturi marchează deceniul al șaptelea: Valentin Timaru, cu *Simfonia întâia* (1971-76), utilizând liber seria dodecafonică într-o dramaturgie simfonică ciclică, de tip dezvoltator și forme consacrate de tradiție Sonată-Lied-Passacaglie, și Vasile Herman, care aduce ca noutate în prima sa simfonie Șapte ipostaze fonice alcătuind un Nomos (1976) utilizarea materialului tematic modal-serial într-un algoritm de organizare preluat din analiza combinatorică matematică. În același timp, cele șapte ipostaze simfonice prezintă caractere genuistice baroce:

Fig. 2. Tabelul cu forma părților.

Partea I. Paraphoia	Preludiu
Partea II. Melos-Ethos	Arie
Partea III. Antiphonia	Concerto
Partea IV. Prosodion	Rondo
Partea V. Diaphonia	Fantasia
Partea VI. Heterophonia	Ricercar
Partea VII. Synthesis	Sonata

Ingeniozitatea utilizării materialului tematic serial împărțit în tronsoane prezintă aspecte geometrice rezultate din polifonii de atacuri pe sunete cu sau fără înălțimi determinate, formând vizual și auditiv desene convexe sau concave, cum întâlnim în *Diaphonia — Fantasia* (partea a V-a), cu trimiteri la Discantusul medieval.

Ex. 4. V. Herman, *Simfonia I, Diaphonia*, măs. 190-195, desen convex pe seria a1, respectiv, aspect concav, măsurile 211-218.



Și dacă *Simfonia a II-a „Romantica”*, 1975, compusă de Tudor Jarda continuă tendințele sonato-simfonice ciclice dezvoltatoare ale primei simfonii într-un material muzical intens cromatizat, *Simfonia „Aulodia”* de Cornel Țăranu compusă în 1976 reprezintă o nouă etapă stilistică, de sinteză a tehnicilor serial-modale, aleatorice, pointiliste, coloristic-timbrale într-o macroformă de sonată în care ideea aulodiilor antice, inaugurată de S. Toduță și preluată de mulți dintre discipolii săi, este trans-

ferată în spațiul cultural românesc. V. Herman aduce lămuriri în privința acestei stileme de creație destinată, în general, lemnului prin descrierea „ancestralelor aulodii carpatine care, penetrând negura timpurilor, vin din spațiul grecesc al Antichității de unde le provine numele. Dar ce sunt ele dacă nu arhaica, ancestrala doină românească, acest cântec lung atât de specific acestui teritoriu unde încă din neolitic și până în zilele noastre există și se manifestă?” [10 p. 48].

**Ex. 5.** C. Țăranu, *Simfonia a II-a „Aulodia”*, tema a doua, aulodia 1 la flaut 1, melodie cromatică distanțată intervalic, amintind de retorica parlando rubato a doinei.



### Simfoniile deceniului opt

În deceniul opt al secolului XX închiderea granițelor țării a însemnat pentru compozitorii români un embargo cultural, care însă nu a blocat energia creatoare a acestora, ci, dimpotrivă, a declanșat o înflorire, o îmbogățire spirituală, a consolidat în creația de simfonii mature sinteze de limbaj rezultate din aprofundarea și integrarea mijloacelor înnoite de expresie, a unui stil propriu personalității fiecărui compozitor. În această perioadă s-au compus cele mai multe simfonii, compozitorii au avut răgazul de a se apleca asupra unor tematici ancorate în zona monumentalului, asupra unor soluții de expresie simfonic-orchestrală prin fresca istorică, întâlnită în *Simfonia a II-a „Aulodia”*, *Simfonia a III-a „Semne”* (1984) de C. Țăranu, *Simfonia a II-a „Memorandum”* de V. Herman; prin noi proiecții și ipostazieri ale sursei folclorice în *Simfonia a III-a „Semne”* de C. Țăranu în *Simfonia a III-a, „Metamorfoze-Doine”, a IV-a și a V-a, Omagiu cântecului* (pe versuri populare, 1988) de V. Herman, în *Simfonia a III-a, „Miorița”* (1988) de V. Timaru. Simfoniile compuse de E. Terényi dau expresie monumentală tematicii sacralului, în *Simfonia „Spațiu și Lumină”*, respectiv, programatismului poemat-simfonic în *Simfonia „Munți Păduri, Vise” — Simfonia „Hoffgref”* (1989), tendință tematică întâlnită și în *Simfonia a II-a „Musica per Ungaretti”* (1988) de Valentin Timaru, inspirată de versurile poetului. În simfoniile acestui deceniu am remarcat o varietate foarte mare a mijloacelor de expresie, comune fiindu-le gândirea ciclică, spațializarea și amplitudinea orchestrală, timbralitatea inedită a discursului sonor prin utilizarea tehnicilor extinse instrumentale, integrarea vocalității<sup>1</sup>, a orgii, a momentelor de percuție solo<sup>2</sup> și a coloanei sonore electronice<sup>3</sup>.

**Ex. 6.** V. Herman, *Simfonia a V-a, discurs heterofonic la partidele corale*: măs. 115-120.



În privința utilizării materialului tematic, întâlnim o mare diversitate de surse de inspirație: de la citatul folcloric sau cultural (vezi *Simfonia „Hoffgref”*) la crearea unor melodii imaginare în spiritul acestora, de serializarea și „abstractizarea” unor formule melodice specifice și tratarea lor în sintaxe textural-eterofonice la armonie gravitațională și geometrică.

1 Herman, *Simfonia a V-a, Omagiu cântecului*.

2 E. Terényi, *Simfonia Spațiu și Lumină*.

3 V. Timaru, *Simfonia a III-a, Miorița*.

**Ex. 7.** E. Terenyi, *Simfonia Hoffgref*, tema întâia, măș. 1-8, trompetă-trombon, simfonia utilizează „melodii dintr-o colecție care are un nume german Hoffgref și care a fost editată în Cluj în jurul anului 1562. Simfonia reprezintă pentru mine retrăirea muzicii unui secol care a fost monodic, prin excelență și care, eventual, numai prin noi s-ar putea să primească o viață nouă”<sup>1</sup> [6 p. 155].



În *Simfonia a IV-a „Ritornele”*, dedicată memoriei prietenului său Liviu Glodeanu, C. Țăranu investighează ca și în celelalte simfonii, potențialitățile timbrale orchestrale, prin utilizarea unor tehnici instrumentale extinse, păstrând identitatea de limbaj modal-serial și modelul de macroformă mono-partită de sonată.

### Simfoniile deceniului nouă

În ultimul deceniu al secolului XX se remarcă preocuparea unor compozitori pentru discursul consonant, tonal-modal, diatonic, accesibil, în dorința de apropiere și comunicare cu publicul, tendință sincronă cu orientările similare din muzica occidentală cultă, cum ar fi *Noua simplitate*, *Noua consonanță* [11 p. 45-47]. Noua simplitate americană sau germană, „muzica expresiei orientată spre tradiție”<sup>2</sup> [5 p. 29-30] poate fi identificată în unele aspecte ale simfoniei lui E. Terenyi „*Legende din Transilvania*” (1993), care continuă tendințele programatismului simfonic de tip poetic întâlnit și la două dintre simfoniile precedente circumscrise unui posibil neoromantism contemporan cu nuanțe modale preluate din materialul tematic imaginat în spiritual muzicii vechi din tabulaturile transilvane.

Valentin Timaru se înscrie, de asemenea, într-un neomodalism preluat din folclorul copiilor în *Simfonia a IV-a „Sinfonia giocosa”*, pentru cor de copii și soprană (1992), o simfonie didactică, precum și în „*Sinfonia da Requiem*” (1999), în care realizează o sinteză multiplă între simfonie/sinfonie de tip neobaroc (ca gen) și requiem (în formă) / liturghie (în limbaj) prin coloritul neobizantin/neogregorian al muzicii [6].

Tot în acest deceniu (1989—1990), Iulia Cibișescu, discipolă a lui C. Țăranu, își face debutul cu prima sa simfonie, o lucrare în care se remarcă scriitura modal-serială, textural-heterofonică, polimorfică, organizată tripartit, în forme de sonată, lied, passacaglie, părți înrudite prin gândirea ciclică și interpretarea *attacca*<sup>3</sup>.

Creația simfonică a lui Adrian Pop, profund cunoscător al esențelor și subtilităților, coloristice ale lumii modale, se înscrie pe coordonata genuistică a lucrărilor programatice. Fără a fi intitulate simfonii, lucrările se caracterizează printr-un simfonism care vizează diverse asimilări ale sursei folclorice: quasirapsodice prin citat și prelucrare simfonică originală, robustă, filtrată prin subtile și rafinate tehnici transformatoriale în *Tryptic simfonic* (1951—1998) sau, de sinteză a esențelor sursei, realizate în *Etos I*<sup>4</sup> în care Fred Popovici amintește perspectiva filosofică blagiană a matricii *plaiului unduit mioritic* [12 p. 12]. Și dacă în *Etos I* compozitorul pornește în elaborarea tematică de la o variantă a *Mioriței* din Sălaj, lucrarea *Solstițiu* (1979) se clădește pe o străveche *Colindă a soarelui din Bihor* [13 p. 15], oferind o perspectivă coloristic-timbrală de mare subtilitate și forță a imaginilor muzicale în care se remarcă subtila cultură melodică a autorului” [12 p. 13], utilizarea inspirată a tehnicii isonurilor, a texturilor eterofonice, polifonice, antifonice, „metamorfozarea, sublimarea, transfigurarea melosului

1 Convorbire cu compozitorul, în aprilie 2007.

2 Un concept postmodern, reprezentat în Germania de orientarea *Neue Einfachheit* condusă de Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Hans Jurgen von Bose prezent în muzica europeană dar și românească.

3 Din textul de prezentare a propriei creații simfonice trimis de autoare.

4 Premiul Uniunii Compozitorilor din România în anul 1978.

popular” [13 p. 16] constituind în contextul coordonatelor estetice contemporane o afirmare românească certă” [13 p. 16].

### Concluzii

Simfonia în școala de compoziție transilvană în ultimele cinci decenii ale secolului XX prezintă o efervescentă și bogată paletă de reprezentări stilistice, reflectând atât fazele unor etape de experiment și avangardă în anii '50-'70 cât și de acumulări și sinteze în anii '80-'90. În partea a doua a studiului vom urmări evoluția acestui gen în primele decenii ale secolului XXI.

### Referințe bibliografice

1. VOICULESCU, D., TÜRK, H.-P. Sigismund Toduță și școala componistică clujeană. In: *Lucrări de muzicologie*. 1984, vol. 17, pp. 97, 100.
2. HERMAN, V. Formă și stil în creația compozitorului S. Toduță. In: *Studii toduțiene*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2004.
3. IACOB, H. *Aspecte stilistice în creația vocală, corală și vocal-simfonică a lui S. Toduță*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2002.
4. BERGER, G.W. *Muzica simfonică contemporană*. București: Editura Muzicală, 1977.
5. SANDU-DEDIU, V. *Muzica românească între 1944—2000*. București: Editura Muzicală, 2002. ISBN 973-42-0298-7.
6. MERCEAN-ȚÂRC, M. *Articularea formei în simfoniile compozitorilor clujeni în cea de-a doua jumătate a secolului XX*. Oradea: Editura Universității Oradea, 2007. ISBN 978-973-759-355-9.
7. OCNEANU, Gabriela. *Conceptul de programatism în muzica simfonică românească*. Iași: Editura Novum, s.a., pp. 93, 99-100.
8. HERMAN, V. *Formă și stil în noua creație muzicală românească*. București: Editura Muzicală, 1977.
9. GARAZ, O. *Poetică muzicală în convorbiri*. Cluj-Napoca: Cartea Cărții de Știință, 2003. ISBN 973-686-422-7.
10. HERMAN, V. Cornel Țăranu — Medaillon. In: *Muzica*. 1981, nr. 2, p. 48.
11. ANGHEL, I. *Orientări, direcții curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. București: Editura Muzicală, 1997. ISBN 973-42-0187-9.
12. POPOVICI, F. Etos I. In: *Muzica*. 1978, nr. 7, pp. 12-13.
13. GHELMAN, S. Adrian Pop. In: *Muzica*. 1985, nr. 2, pp. 15-16.

## ASPECTE ALE STILISTICII NEW ORLEANS ȘI CHICAGO DIN PERSPECTIVA CONTRABASULUI DE JAZZ

### THE NEW ORLEANS AND CHICAGO STYLES ASPECTS FROM THE PERSPECTIVE OF THE JAZZ DOUBLE BASS

IGOR SOCICAN<sup>1</sup>,

doctorand, asistent universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
<https://orcid.org/0000-0001-8498-8674>

CZU 78.036.9(73)

785.161:781.61

[780.8:780.614.335]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.05>

*Autorul își propune să contureze unele aspecte ale stilurilor de jazz New Orleans și Chicago, să sublinieze importanța factorilor etnici, geografici și legali asupra apariției stilului New Orleans Jazz la începutul anilor 1900 și dezvoltarea acestuia, ulterior, în Chicago Style în anii '20 ai sec. XX. În mod special este remarcat factorul benefic predecesor al acestor stiluri — evoluția orchestrelor stradale de fanfară (marching bands), spirituals, blues și ragtime și trăsăturile lor stilistice, — improvizația colectivă și principiul responsorial (call-and-response), care au stat la baza muzicii jazz în general. În acest context, este menționat rolul contrabasului în perioada studiată a jazzului clasic.*

**Cuvinte-cheie:** jazz, New Orleans Jazz, Chicago Style, double bass, jazz Bass, contrabas, contrabasul de jazz, improvizație, call-and-response

<sup>1</sup> E-mail: [socicani@gmail.com](mailto:socicani@gmail.com)

*The author aims to outline some aspects of the New Orleans and Chicago Jazz styles, to show the importance of the ethnic, geographical, and legal factors in the emergence of New Orleans Jazz in the early 1900s and its later derivation into the Chicago Style in the 1920s. There are examined the beneficial predecessor factors of these styles — the evolution of street brass band orchestras (marching bands), the spirituals, the blues and ragtime and their stylistic features, collective improvisation, the call-and-response principle, that have been the base for the development of jazz music in general. In this context, mention is made of the role of the double bass in the examined period of classical jazz.*

**Keywords:** jazz, New Orleans Jazz, Chicago Style, double bass, jazz bass, double bass, jazz double bass, improvisation, call-and-response

## Introducere

Dezvoltarea stilisticii jazzistice este datorată multor muzicieni, nu numai de renume mondial, inovatori și promotori ai schimbărilor în muzica de jazz, care au adus un aport inestimabil în dezvoltarea acesteia, oferindu-i și îndreptând-o spre noi perspective muzicale. Arta jazzului a necesitat de la muzicieni o ingeniozitate nemaivăzută până atunci. Apărut inițial în SUA, jazzul s-a răspândit cu o viteză fără precedent prin toată lumea, capturând atenția și dragostea milioane. Istoria formării și dezvoltării stilurilor acestui torent muzical este, fără îndoială, un exemplu de colaborare la nivel global care, la rândul său, inspiră noi generații de muzicieni, generând o creativitate continuă și bucurând ascultătorii cu muzică nouă.

## New Orleans Style

Conform jurnalistului și cercetătorului de jazz Joachim-Ernst Berendt (1922—2000), *New Orleans* [1 p. 17-38], ca stil dominant, cuprinde perioada între anii 1890 și 1928 și își poartă denumirea conform locului de proveniență, orașul New Orleans, SUA. Comparativ cu alte orașe americane, New Orleans se deosebea substanțial, diferență datorată provenienței și istoriei sale. Fondat în 1718 de francezul Jean-Baptiste Le Moyne de Bienville (1680—1767), pe parcursul a două secole orașul a trecut sub controlul Spaniei (1763) și SUA (1803). Orașul a devenit cel mai mare port maritim din SUA, un „centru” al traficului de sclavi africani, dar și de emigranți europeni.

Migrația abundentă și dezvoltarea comerțului a condus spre fuzionarea culturală a diferitor grupe de imigranți. Europeanii — englezii protestanți; francezii, spaniolii catolici și africanii cu tradițiile lor, întâlnindu-se, au influențat asupra schimburilor culturale. După cum scrie James L. Collier (1928) în volumul său *The making of Jazz*, cultura franceză, având un spirit de libertate, avea, totodată, și tendința spre distracții sofisticate care caracteriza abundența diferitor genuri de artă ce se dezvoltau în acest oraș [2 p. 60].

O nouă grupă etnică — *creolii* — a apărut datorită contactelor între francezi și spanioli cu africanii. Această grupare nu are delimitări de rasă și putea consta atât din descendenți europeni cât și din descendenți din mariaje cu africanii. Creolii, în cultura lor cotidiană în care predomina influența europeană, își mențineau tradițiile țărilor de proveniență, printre care era și studierea muzicii și aveau posibilitatea să participe în dezvoltarea proceselor culturale [2 p. 61].

După ce s-a terminat războiul civil, în SUA au fost adoptate un șir de legi de segregare sub un nume comun — *Jim Crow Laws*. În conformitate cu aceste legi, creolii din Louisiana, descendenți africani, au fost calificați ca „oameni de culoare”, clasă inferioară.

Una din consecințele acestei declasificări a fost intensificarea colaborării creolilor și africanilor americani și creația muzicală comună, în timp ce diferențele sociale dintre aceste grupări etnice au fost eliminate. Muzicienii „de culoare” cântau și improvizau conducându-se de auz, pe când colegii lor creoli, fiind alfabetizați muzical, și-au găsit loc în orchestre stradale și de alt gen, unde se interpreta *ragtime*, *marșuri*, *imnuri*, *spirituals*, *blues* și dansuri europene [3 p. 4]. Mai mulți cercetători [3; 4; 5] afirmă că în baza acestui amestec stilistic și multinațional a apărut stilul de jazz clasic *New Orleans*.

Tradițional, componența formațiilor este următoarea: secția melodică — cornet sau trompetă, clarinetul interpretează melodii contrastante, trombonul accentuează desenul ritmic prin evidențierea



sunetelor acordului corespunzător. Acompaniamentul basului fundamentează soliștii, tobele asigură ritmul. Din punct de vedere ritmic, se accentuează timpul tare și relativ tare al măsurii, care redă așa-numita stare de *two beat*.

Este important de menționat utilizarea modelelor *call and response*, folosirea *blue notes* — imitarea cântecului tradițional african, când se interpretează în mod intenționat note puțin deviate de la înălțimea cuvenită. Se utilizau frecvent elemente de *blues*, de exemplu, forma de 12 măsuri.

Alt termen bine cunoscut, *Dixieland*, descrie aceleași caracteristici similare *New Orleans Style* și **anume** gruparea instrumentală și ritmică. Diferența era în componența etnică. *New Orleans Style* se interpretează, în special, de americanii africani și creoli, iar *Dixieland* — de europeni [2].

Conform mai multor cercetători, diferența la nivel stilistic a formațiilor era următoarea [6 p. 31]:

- *Orchestrile americanilor africani* foloseau complexul *hot*, imitau maniera vocală în interpretarea instrumentală. Partidele instrumentale se abordau percusiv. Se introduceau diferite mijloace de emiteră a sunetului: *growl*, *frullato*, *glissando*, *vibrato*. Se folosea pe larg procedeul sincopării.
- *Orchestrile albilor* imitau cu superficialitate cele mai evidente trăsături ale orchestrelor africanilor, ignorând elementele fundamentale ale stilului. Se folosea sistemul temperat, pulsarea metroritmică strictă. Era o predispoziție spre o „corectare” a elementelor autentice, „barbare” ale muzicii africanilor etc.
- *Stilistica orchestrelor creolilor* se baza pe asimilarea limbajului muzical al culturii spaniole (predominarea măsurii de 3/4, folosirea polimetriei și a poliritmiei, utilizarea formulelor ritmice ale genurilor de habanera și tango, organizarea modală bazată pe minor și major iar textura vocală — pe mișcarea terțelor paralele). Din instrumentele populare caracteristice muzicii creole menționăm clarinetul, chitara și vioara, care erau incluse și în orchestre. Majoritatea muzicienilor aveau educație muzicală, aptitudini de citire a notelor la prima vedere, cunoștințe din teoria muzicii.

Fenomenul improvizației încă nu s-a stabilit ferm, însă inițierea procesului de improvizație a început, iar aceasta se consemnează prin faptul că, comparând înregistrările uneia și aceleiași piese, se poate observa că de fiecare dată ansamblul interpreta ceva diferit. Acest fapt putea rezulta din mai multe circumstanțe: în orchestre se schimba permanent componența, un număr mare de muzicieni nu cunoșteau notele și, din această cauză, interpretarea se baza, în mare măsură, pe memorie, care, la rândul său, pune obstacole pentru o interpretare uniformă, însă, concomitent, oferea posibilități creative.

Toate componentele sus-numite au format o cale de interpretare la care muzicianul se orienta pe armonia, forma și ritmul piesei, simultan declanșând una sau câteva variații ale melodiei. Improvizația, ca fenomen, începe să devină o parte importantă a jazzului la sfârșitul anilor 1920, când în scenă au apărut Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Benny Goodman ș.a.

Trăsăturile stilului *New Orleans* se manifestau prin faptul că acesta era reprezentat de muzicieni de origine afro-americană sau creolă, formându-se pe baza genurilor jazzului „arhaic” [6]. În cadrul ansamblului s-au constituit grupuri sau secții instrumentale permanente, cu funcții interpretative proprii, și anume: cea melodică și ritmică. Apare principiul responsorial *call-and-response*. În cadrul improvizației colective se evidențiază improvizația solistului. Se acorda importanță mai mare aranjamentului (*head arrangement*). În interpretare se foloseau deprinderile lor specifice, precum *off beat*, *drive*, *dirty tones*, *efectele shout*, *stomping*, *break*, *stop time*, complexul *hot* [6 p. 33].

Vorbind de contrabasiști, putem conchide că, neavând tradiții de interpretare deja stabilite, ei foloseau orice tehnici și procedee ce se potriveau muzicii, demonstrând o creativitate surprinzătoare. Se cânta *arco* [7], *pizzicato*, se combinau cu *slap* [8] peste tastatură. Aceasta a fost o perioadă de formare activă a procedeelelor interpretative care, ulterior, vor fi dezvoltate în cadrul altor stiluri muzicale, inclusiv și ale jazzului.

John Goldsby, în volumul *The Jazz Bass Book, Technique and Tradition*, îl numește pe contrabasistul George Murphy „Pops” Foster (1892—1969) „bunel al interpretării la contrabasul de jazz” [9 p. 23]. În arta sa el demonstrează aplicarea și combinarea procedeeleor sus-numite de interpretare. Datorită lui, tuba a fost înlocuită de contrabas. A colaborat cu personalități precum Louis Armstrong (trompetă, cornet), King Oliver (cornet), Sidney Bechet (saxofon soprano, clarinet) ș.a. Ca exemplu de utilizare a diferitor procedee poate fi piesa *Mahogany Hall Stomp*, compusă de Spencer Williams (1889—1965) și interpretată de *Louis Armstrong And His Orchestra* la 5 martie 1929 în incinta *Savoy Ballrom Five* din New York [10] în următoarea componență: Louis Armstrong (trompetă); Jay C. Higginbotham (trombon); Albert Nicholas, Charlie Holmes (saxofon alto); Teddy Hill (saxofon tenor); Luis Russell (pian); Eddie Condon (banjo); Lonnie Johnson (chitară); Pops Foster (contrabas); Paul Barbarin (percuție).

Ulterior este plasată structura piesei (**Fig. 1**), din care se vede că ea reprezintă un *blues* de șaisprezece măsuri în *Es*. Improvizația se interpretează pe forma de blues din douăsprezece măsuri și se repetă de nouă *chorus-uri*.

**Figura 1.** Structura piesei *Mahogany Hall Stomp*.

<b>Chorus</b>	Măsurile 1-4	T	T	S	T	
	<b>Tema</b>	Măsurile 5-8	T	T	Do	D7
<b>piesei</b>	Măsurile 9-12	T	T	S	T	
	Măsurile 13-16	T	D	T	T	
<b>Chorus</b>	Măsurile 1-4	T	T	T	T	
	<b>Improvizația</b>	Măsurile 5-8	S	S	T	T
	Măsurile 9-12	D	D	T	T	

Sursa: Youtube.com, transcris de autorul articolului.

Primele 4 *chorus-uri* Pop Foster cântă *arco* (**Fig. 2**), cu note de o pătrime, la primul și al treilea timp al măsurii. Banjo-ul accentuează fiecare pătrime. Alte instrumente de suflat cântă o improvizație colectivă pe fundalul solistului.

**Figura 2.** *Louis Armstrong and His Orchestra, Mahogany Hall Stomp*.

**Mahogany Hall Stomp**

♩ = 150

Arco 0'00" - 1'19"

Louis Armstrong

Upright Bass

Sursa: Youtube.com, transcris de autorul articolului.

În cel de-al cincilea *chorus* (1'19") banjo cântă solo, iar din cel de-al șaselea *chorus* (1'34") și până la finalul piesei, contrabasul întetește fiecare timp al măsurii, utilizând *pizzicato* și *slaping*. Schimbarea procedeeului pe parcursul piesei transformă semnificativ dispoziția spre una mai energică, care se realizează prin reliefaarea fiecărui timp al măsurii de către toate instrumentele ritmice — contrabas, banjo și tobe.

Analizând linia contrabasului în raport cu armonia utilizată în piesă, se descoperă că, după cum a fost menționat mai sus, se interpretează *prima* și *cvinta* acordului la primul și al treilea timp din măsură. Acest procedeu de acompaniament, atât ritmic cât și melodic, este caracteristic pentru polca europeană.

### Chicago Jazz

*Chicago Jazz* [7] reprezintă un stil independent în cadrul dezvoltării jazzului, care s-a dezvoltat dintr-o imitație a jazzului negru de către muzicieni albi, care a fost influențată inițial de *New Orleans Jazz*.

La sfârșitul celui de-al zecelea deceniu al secolului XX mulți muzicieni de *New Orleans* trecuseră la stilul *Chicago* (inclusiv King Oliver, Jelly Roll Morton și Louis Armstrong). Unul dintre principalele motive a fost faptul că Districtul de divertisment de atunci din *New Orleans*, *Storyville*, a fost închis printr-un decret. În plus, exista un număr mare de locuri de muncă în *Chicago*, iar muzicienii de culoare puteau lucra acolo, lucru neobișnuit la acea vreme. Unii studenți albi de clasă mijlocie care ascultau *New Orleans Jazz* în *Southside* din *Chicago* au început să copieze modelele americanilor africani, dezvoltându-și propriul stil.

*Chicago Style* se caracterizează prin substituirea improvizației colective prin seriile de solo și transformarea compoziției muzicale într-un set de improvizații ale soliștilor, bazate pe dezvoltarea figurativă a melodiei și chorusul armonic, pe accentuarea timpilor slabi. Se valorifică importanța aranjamentului. În componența ansamblului, trompeta a înlocuit cornetul, contrabasul — tuba, se introduce chitara. Un rol mai semnificativ l-a obținut saxofonul. Caracterul muzicii a devenit mai „răcoros” (*cool* în engleză) în comparație cu maniera *hot* a muzicienilor de culoare ai stilului *New Orleans* [6 p. 34].

Un exemplu tipic al stilului *Chicago* o reprezintă piesă *Jazz Me Blues*, compusă de Gene Krupa (1909—1973) [11], interpretată de formația *Frank Teschemacher's Chicagoans*, fiind în următoarea componență: Frank Teschemacher — clarinet; Bud Freeman — tenor; Joe Sullivan — pian; Eddie Condon — banjo; Jimmy Lannigan — contrabas; Gene Krupa — percuție.

În **Figura 3** găsim structura acestei piese pe secțiuni. Tempoul piesei este aproximativ de 185 BPM, compusă din trei părți — ABC. Partea C se divizează în două — *c1* și *c2*. Ordinea demonstrată în tabel se repetă de două ori. În final se interpretează de două ori, succesiv, *c1* și *c2*.

**Figura 3.** Structura secțiunilor piesei *Jazz Me Blues*.

A		Nr de măsură	1	2	3	4	5	6	7	8				
	Acord		F	F	F	C	F	F	B $\flat$ Bdim B $\flat$	C F				
A		Nr de măsură	9	10	11	12	13	14	15	16				
	Acord		F	F	F	C	F	F	B $\flat$ Bdim B $\flat$	C F				
B		Nr de măsură	17	18	19	20								
	Acord		C	C $\sharp$	C B $\flat$ B	C C C $\sharp$								
C	c1	Nr de măsură	21	22	23	24	25	26	27	28				
		Acord	D7	D7	G7	G7	C7	C7	F7	F7				
	c2	Nr de măsură	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
		Acord	D7	D7	G7	G7 C	F	A7	D7	D7	G7	C	F	F

Sursa: compilat de autorul articolului.

Se observă că, în comparație cu stilul *New Orleans*, rolurile instrumentelor implicate în interpretare sunt bine stabilite. Fiecare grup își îndeplinește funcția sa. Solistul la clarinet apare pe prim-plan.

În partea A, secția ritmică, compusă din chitară și contrabas, redă un desen ritmic asemănător cu stilul *New Orleans*, însă acompaniamentul nu este o improvizație colectivă, dar un suport armonic și ritmic pentru solist.

Figura 4. Frank Teschemacher's Chicagoans, Gene Krupa, *Jazz Me Blues*.

**Jazz Me Blues**

Gene Krupa

**A** ♩ = 185swing

Clarinet in Eb

Jazz Guitar

Upright Bass

Sursa: Youtube.com, transcris de autorul articolului.

Însăși melodia este compusă doar din note de optimi și are, cum se determină în literatura științifică americană, un *swing feeling*. Diferența ritmică dintre accentele executate de secția ritmică și solist transmite o senzație vioaie a muzicii, o face afectivă. Linia basului în această parte fundamentează solid primul și al treilea timp din fiecare măsură și este însoțită de chitară la fiecare bătaie.

Partea B a acestei piese, cu o lungime de patru măsuri, mai degrabă este un interludiu, care leagă părțile A și C. Din măsura 19 chitara cântă împreună cu solistul, producând un efect de creștere treptată a tensiunii, care se va rezolva în partea C. Contrabasul începe doar la ultimele două bătăi ale măsurii 24 cu o mișcare energetică în pătrimi.

În secțiunea c1 a părții C linia melodică își schimbă caracterul. Dacă în partea A melodia este constituită din optimi, în această parte se utilizează sunete de diferite lungimi, de la optimi la jumătăți. Din măsura 25 a piesei se folosesc elemente ritmice sincopate. Secția ritmică acompaniază la fiecare pătrime. În măsura 28, la ultima pătrime, trupa produce un accent *tutti*, producând o culminație a piesei.

Din măsura 25 și până la 28 inclusiv, în partea C acompaniamentul face doar accente pe primul și al patrulea timp al măsurii, contrapunctând melodia constituită din optimi și note de pătrimi sincopate. Din măsura 29 până la final basul pulsează pe fiecare pătrime al măsurii.

Linia basului în partea C, cum a fost menționat mai sus, constă din note de pătrime. Alegerea sunetelor de acompaniere la contrabas pe parcursul întregii piese este *prima* și *cvinta* acordului corespunzător.

Importanța stilului *Chicago* constă în efectuarea tranziției între stilurile *New Orleans* și *swing* [12].

### Concluzii

- ◆ Migrația și combinarea elementelor diferitor culturi au pornit procesul de fuzionare și dezvoltare a jazzului ca fenomen cultural;
- ◆ Improvizația, ca element al jazzului, a început să se dezvolte odată cu interpretarea variațiilor pieselor și acompaniamentului;
- ◆ Utilizarea activă a tuturor procedeelelor de interpretare la contrabas cunoscute a cristalizat rolul și funcția instrumentului pe parcursul perioadelor examinate;
- ◆ Datorită stilului *Chicago*, s-a produs împărțirea ansamblului în secțiile melodică și ritmică, stil care ulterior a fost dezvoltat în *swing*.

### Referințe bibliografice

1. *Die Story des Jazz. Vom New Orleans zum Rock Jazz. Hrsg. J.-E. BERENDT.* Reinbek: Rowohlt Verlag, 1978. ISBN 978-3811203747.
2. КОЛЛИЕР, Д.Л. *Становление Джаза.* Москва, 1984.
3. SCARUFFI, P. *A History of Jazz Music, 1900—2000.* Omniware, 2007. ISBN 978-0976553137.
4. SCHULER, G. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development.* New York, Oxford University Press (1968) 1986.
5. A New Orleans Jazz History, 1895—1927 [online]. In: *New Orleans Jazz National Historical Park.* Apr. 14, 2015 [accesat: 27 dec. 2021]. Disponibil: [https://www.nps.gov/jazz/learn/historyculture/jazz\\_history.htm](https://www.nps.gov/jazz/learn/historyculture/jazz_history.htm)
6. TCACENCO, V. *Istoria muzicii de estradă și jazz: prelegeri* [online]. Chișinău, 2019, p. 65 [accesat 15 febr. 2022]. Disponibil: [https://amtap.md/wp-content/uploads/2019/09/Victoria\\_Tcacenco\\_istoria\\_muzicii\\_usoare\\_manual.pdf](https://amtap.md/wp-content/uploads/2019/09/Victoria_Tcacenco_istoria_muzicii_usoare_manual.pdf)
7. ARMSTRONG, L. *I Can't Give You Anything But Love Baby* [online]. 1929 [accesat 26 ian. 2022]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=WOLWJUXWDz8>
8. *Get the „L” On Down The Road* [online]. Bill Johnson's Louisiana Jug Band. 1929. [accesat 26 ian. 2022] Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=IKeuK6UF0ds>
9. GOLDSBY, J. *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition.* San Francisco: Backbeat Books, 2002. ISBN 9780879307165.
10. ARMSTRONG, L. *Mahogany Stomp Hall* [online]. 1929 [accesat 26 ian. 2022]. Disponibil: [https://www.youtube.com/watch?v=sUChrvmmH8k&list=PLi0hOBqq5axVfUuO2hRY\\_GkB9Z0tIoe\\_Y&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=sUChrvmmH8k&list=PLi0hOBqq5axVfUuO2hRY_GkB9Z0tIoe_Y&index=3)
11. *Jazz Me Blues* [online]. Frank Teschemacher's Chicagoans. 1928 [accesat 26 ian. 2022]. Disponibil: [https://www.youtube.com/watch?v=pK\\_RvUf0beI](https://www.youtube.com/watch?v=pK_RvUf0beI)
12. САРДЖЕНТ, У. *Джаз. Генезис. Музыкальный язык.* Эстетика. Москва: Музыка, 1987.

## VIZIUNE INTERPRETATIVĂ ASUPRA LUCRĂRII *HABANERA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN* A COMPOZITORULUI ROMÂN DUMITRU CAPOIANU

### INTERPRETIVE VISION ON THE *HABANERA FOR VIOLIN AND PIANO* BY THE ROMANIAN COMPOSER DUMITRU CAPOIANU

IULIA ROMAN<sup>1</sup>,

doctor în muzică, lector universitar,  
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România  
<https://orcid.org/0000-0002-5230-3930>

CZU [780.8:780.614.332.085.7(460)]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.06>

*Compozitorul Dumitru Capoianu face parte din generația compozitorilor români care au dăruit muzicii contemporane lucrări de mare valoare. Creația sa cuprinde muzică de teatru, muzică de film, muzică simfonică, muzică vocal-sinfonică, muzică corală, muzică de cameră. Habanera pentru vioară și pian este lucrarea care se înscrie în genul miniaturii instrumentale, o compoziție în care elementele de jazz de café concert se îmbină armonios cu pasajele de virtuozitate.*

**Cuvinte-cheie:** compozitor român, Dumitru Capoianu, Habanera, miniatură instrumentală, pian, vioară

*The composer Dumitru Capoianu is part of the romanian composers who have given valuable works to contemporary music. His creation includes theater music, film music, symphonic music, vocal-symphonic music, choral music, chamber music. Habanera for violin and piano is the work that belongs to the genre of instrumental miniature, a composition in which the elements of jazz café concert blend harmoniously with passages of virtuosity.*

**Keywords:** romanian composer, Dumitru Capoianu, Habanera, instrumental miniature, piano, violin

### Introducere

Personalitate marcantă a epocii contemporane, Dumitru Capoianu face parte dintr-o pleiadă de compozitori români recunoscuți în lumea întreagă.

1 E-mail: iuliaroman13@gmail.com

Înzestrat cu o imaginație creatoare surprinzătoare, dezinvoltă și, în același timp, extravagantă, Dumitru Capoianu se edifică printre cei mai originali și îndrăzneți compozitori români ai epocii noastre. Muzica lui se afirmă prin expresivitate, accente de culoare sonoră și inventivitate.

Atracția către funcționalitatea imaginii muzicale poate fi remarcată atât în partiturile sale pentru film cât și în lucrările camerale și simfonice. Creația [1 p. 45, 46, 175, 215, 216, 279, 280; 2 p. 54] compozitorului cuprinde: muzică de teatru (*Drumul oțelului*, scenă de balet, 1965), muzică de film (peste 40 de pelicule de toate genurile, de la film pentru copii sau film de animație până la lung-metraj), muzică vocal-simfonică (*Cinci cântece din Ardeal*, pentru cor de femei, oboi solo și orchestră de coarde, 1961; *Valses ignobles et pas sentimentales*, suită pentru mezzosoprană și orchestră de coarde, 1986), muzică simfonică (*Variațiuni cinematografice*, 1966; *Habanera pentru vioară și orchestră*, 1987; *Concert pentru chitară și orchestră*, 1989), muzică de cameră (*Cinci moduri de întrebuințare pentru un arcuș, pentru vioară, oboi și pian*, 1981), muzică corală (*Rugăciune*, pentru cor mixt, 1979), muzică vocală și opereta în două acte *Soldățelul de plumb*, compusă după o piesă de teatru de Saša Lichý, pe versurile lui Vasile Chiriță.

Născut la data de 19 octombrie 1929 în București, compozitorul Dumitru Capoianu [3 p. 99] urmează studiile muzicale în cadrul Conservatorului din București între anii 1941—1947 și 1947—1953, desăvârșindu-și formarea artistică sub îndrumarea mentorilor Mihail Jora (armonie), Alfred Mendelssohn (contrapunct), Theodor Rogalski (orchestrație) și Mihail Andricu (compoziție), Zeno Vancea și Vasile Popovici (istoria muzicii), Tiberiu Alexandru (folclor) și George Enacovici (vioară).

Persoană activă cu un spirit entuziast, Dumitru Capoianu a întreprins diverse călătorii de studii și documentare în străinătate, a publicat articole în diverse periodice, a susținut numeroase concerte, lecții, prelegeri, emisiuni de radio și TV, conferințe.

Personalitate marcantă a mediului artistic românesc, compozitorul a fost onorat de-a lungul vieții cu numeroase premii și distincții.

### **Personalitatea creatoare a lui Dumitru Capoianu**

În creația sa, alături de muzica de film, compozitorul Dumitru Capoianu a abordat și formele clasice, precum trio, cvartet, uvertură, concert sau suită simfonică, cărora le-a adus un plus de vitalitate. Stilul componistic și original rezidă din tabloul de sunete pe care îl dăruiește auditoriului, din pregnanța sonorităților ce călăuzește imaginea sonoră, din structurile armonice, polifonice și arhitectonice care uimesc prin nonconformism, îndrăzneală și cromatică coloristică.

Elementul caracteristic al personalității sale creatoare este intensă consistență emoțională dezvăluită în țesătura tematică. Profilul laconic, concis, uneori chiar aforistic exprimat, în special, în creația instrumentală, își are germeii în expresivitatea și impetuoșitatea temelor, a motivelor muzicale, a ideilor sonore.

În sfera expresivității se plasează unele dintre lucrările camerale ale compozitorului Dumitru Capoianu, a căror conținut muzical se caracterizează prin utilizarea diferitelor tehnici avansate de compoziție, pe discursul sonor ancorat în armonii atonale, uneori seriale, pe desfășurări motivice realizate din succesiuni sau suprapuneri de cvarte.

În această sferă se plasează și miniatura *Habanera pentru vioară și pian*, lucrare care reprezintă un exercițiu de expresivitate și care etalează ingeniozitatea și personalitatea creatoare a compozitorului român Dumitru Capoianu.

### **Elemente de limbaj muzical în *Habanera pentru vioară și pian***

Personalitatea creatoare a lui Dumitru Capoianu este dominată, pe de o parte, de valorificarea filonului de inspirație românească, pe de altă parte este evidențiată de strălucirea orchestrală, de îmbinarea elementelor de jazz cu cele de folclor, de arhitectura dinamicii, de naturalețea inspirației.

Miniatura instrumentală *Habanera pentru vioară și pian* este lucrarea care se edifică prin măiestra împletire a motivelor îmbogățite cu elemente de jazz cu pasaje de virtuozitate.

Lucrarea are forma arhitectonică tripartită ABA+Coda, debutând cu introducerea pianului de 4 măsuri, în *tempo de habaneră* [4 p. 214].

„Derularea tempoului unei lucrări are o componentă obiectivă, convențională, dar și alta subiectivă, variabilă de la un interpret la altul” [5 p. 53].

Secțiunea A cuprinsă între măsurile 5-31 se impune prin linia melodică inspirată din cea a unei *șansonete* [6 p. 198]. Ritmul de habaneră completează conturul melodic susținut de desfășurări acordice de septimă și nonă, configurate în stil de jazz.

Secțiunea A cuprinde trei fraze muzicale și este marcată de inflexiuni modulatorii. Dumitru Capoianu își bazează demersul constructiv al acestei secțiuni pe țesătura sonoră a acordurilor cu sextă adăugată, cărora li se alătură variațiile agogice *animando*, *poco ritenuto* sau *poco stringendo*.

Intonarea și evidențierea expresivității secțiunii A a *Habanerei* se realizează prin momentele de cantilenă definite prin sunet expresiv și cald, subliniate de *vibrato*-ul intens în punctele culminante ale frazei, calitățile interpretative substituindu-se parametrilor agogici și nuanțelor notate de compozitor. Ritmizarea frazei este dominată de agogica și dinamica specifică, de fluctuații de tempo, de *accelerando*-uri și *ritenuto*-uri, elemente compoziționale care imprimă stilul caracteristic specific *Habanerei*.

Secțiunea B, cu întinderea sonoră între măsurile 32-45, este puternic contrastantă față de prima secțiune. La sporirea efectului contrastant contribuie caracterul melodic disonant, enunțul muzical al viorii asemănându-se cu o cadență instrumentală susținută de acompaniamentul în structuri acordice al pianului.

Cu un aspect virtuos, secțiunea B este construită cu ajutorul pasajelor în duble-coarde și a acordurilor de patru sunete. Este de remarcat preponderența ambientului disonant, aspect ce conferă individualitate acestei secțiuni mediane. Elementele de virtuositate împletite cu cele melodice disonante potențează contrastul față de cantabilitatea și expresivitatea secțiunii inițiale.

Pe tot parcursul secțiunii B vioara are o evoluție tumultuoasă, cu dificultăți tehnice, intonând pasaje în duble-coarde, sexte cromatice și *glissando*-uri. Construcția sonoră a acestei părți solicită intens instrumentistul violonist din perspectiva tehnicii interpretative, preocuparea în vederea unei sonorități calitative axându-se pe tehnica mâinii drepte.

Construcția muzicală complexă este definită printr-o sonoritate aparte ce exploatează valențele expresive ale acordurilor. Acestea cer o execuție sonoră cu intonația precisă, aspect ce va supune atenția interpretului asupra tehnicii de studiu. În acest sens, structurile acordice se vor studia *placato*, arpeggiat, apoi arpeggiat câte două note, fiecare pe un arcuș.

„De fapt, muzicianul interpret se dedublează în executant și interpret. Executantul dă dovadă de exactitate în realizare, își antrenează fizicul — mișcările corpului, reflexele. Interpretul, însă, realizează decodarea partiturii și este coordonatorul transmiterii mesajului spiritual al compozitorului prin actul înfăptuirii muzicii” [5 p. 5]

Actul interpretativ se va subordona expresiei tumultuoase impregnate de pragul dinamic impus de nuanța *f*, de discursul muzical complex din punct de vedere armonic, de structurile intervalice și acordice disonante care domină secțiunea B.

Revenirea secțiunii A completează forma arhitectonică tripartită a lucrării, măsurile 47-50 impunându-se prin apariția *Codei*.

Din perspectiva interpretativă, revenirea secțiunii A presupune o diversificare conceptuală a discursului muzical. Astfel, interpretul solist violonist va căuta să își valorifice calitățile interpretative, va urmări să reevalueze detaliile contrastante, să ofere o nouă înfățișare inspirată a nuanțelor, o deplasare subtilă a accentelor, precum și o repartizare diferită a variațiilor agogice (*accelerando*, *ritenuto*).

Desfășurarea sonoră a *Codei* se întinde pe suprafața a patru măsuri și are un caracter dinamic descendent, de la nuanța *ff* la nuanța *ppp*. Indicațiile *Più lento* și *bien rit* pregătesc ultima intervenție a pianului, un motiv melodic cu profil ascendent, cu caracter arpeggiat, care încheie lucrarea.

## Concluzii

Creațiile compozitorului Dumitru Capoianu impresionează de la prima audiție, muzica sa se remarcă prin strălucire tehnică, concertantă, nelipsită de virtuositate. Tehnicile componistice întâlnite

în operele sale denotă dorința compozitorului de atingere a parametrilor tehnici instrumentali impuși de componistica secolului XX.

Numeroasele pagini semnate de Dumitru Capoianu stau mărturie pentru vasta experiență și colaborare cu cinematografia, definindu-l pe acesta ca unul dintre cei mai renumiți compozitori pentru film. Desprins de precizia și rigurozitatea industriei cinematografice, compozitorul a reușit în creația instrumentală, vocală, în cea simfonică sau vocal-sinfonică, precum și în music-hall-uri, să-și impună un stil creator propriu, distins, fulminant, inventiv, inconfundabil, axat pe expresivitatea sonorităților.

Nota distinctă a personalității componistice a lui Dumitru Capoianu este redată de expresivitatea ideilor și ingeniozitatea expunerii lor directe. Înzestrat cu o fantezie creatoare aparte, Dumitru Capoianu rămâne unul dintre reprezentanții de seamă ai școlii românești moderne de compoziție.

### Referințe bibliografice

1. POPESCU, M. *Repertoriul general al creației muzicale românești*. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1979.
2. POPESCU, M. *Repertoriul general al creației muzicale românești*. Vol. 2. București: Editura Muzicală, 1981.
3. COSMA, V. *Muzicieni români*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1970.
4. DOLJANSKI, A. *Mic dicționar muzical*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1960.
5. IANA-MIHĂILESCU, M. *Coordonate ale interpretării muzicale*. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2005.
6. SAVA, I., VARTOLOMEI, L. *Dicționar de muzică*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.

## METAPHORIZATION OF THE COMMUNICATIVE PROCESS IN THE CONTENT OF HIGHER ART EDUCATION

### METAFORIZAREA PROCESULUI DE COMUNICARE ÎN CONTEXTUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI ARTISTIC SUPERIOR

**OLGA OLEKSIUK<sup>1</sup>,**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-7785-1239>

CZU 37.012:159.955:81'373.612.2

378:7.012(477)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.07>

*The modern postnonclassical stage of scientific cognition development necessitates a new view of the educational and upbringing potential of art. The study of the transdisciplinarity phenomenon in the Western European and domestic scientific discourse shows the emergence of a new strategy for solving real practical problems, which correlates with the principles, styles of thinking, value of postnon-classical science. The research methodology is complex and is based on inter- and transdisciplinary approaches using theoretical and empirical methods. The metaphorization of the educational process is directly related to the mechanism of thinking: it is an integral part of it. Metaphor is seen as part of the cognitive processes, which provides the path from the artistic image perception to the concept formation. It is emphasized that the metaphor allows us to appreciate positively the organization of the educational process. Metaphorical thinking is seen as thinking based on moving from specific objects to understanding value ideas and their associative connections. In order to study in practice how to solve this problem, the storytelling “We both grieved with one grief and rejoiced with one happiness” based on the life and work of Borys Grinchenko is presented and analyzed. Pedagogical observations have shown that the form of storytelling created an open atmosphere for transdisciplinary transfer of pedagogical skills, which combined the intellectual and creative potential of the teachers and students of the Institute of Arts of the Borys Grinchenko Kyiv University and proved the expediency of reorientation.*

**Keywords:** *postnonclassical practices, inter- and transdisciplinary approaches, higher art education, metaphorization of the educational process, methods of transdisciplinary engineering*

<sup>1</sup> E-mail: [olga4148@gmail.com](mailto:olga4148@gmail.com)



*Etapa modernă postnonclasică de dezvoltare a cunoașterii științifice relevă necesitatea aruncării unei priviri noi asupra potențialului educativ și instructiv al artei. Studiarea fenomenului transdisciplinar în discursul științific vest-european și național denotă apariția unei noi strategii de rezolvare a problemelor practice reale, care corelează cu principiile, stilurile de gândire și valorile științei postnonclasice. Metodologia de cercetare are un caracter complex și se bazează pe abordări inter- și transdisciplinare cu utilizarea metodelor teoretice și empirice. Metaforizarea procesului educațional are tangența directă cu mecanismul gândirii, adică este parte integrantă a acestuia. Metafora este considerată ca o parte a proceselor cognitive, ceea ce permite studierea etapelor ei de formare: de la percepția unei imagini artistice până la formarea unui concept. Se subliniază că metafora oferă posibilitatea unei evaluări pozitive a organizării procesului educațional. Gândirea metaforică este examinată ca un mod de gândire bazat pe trecerea de la obiecte concrete la înțelegerea ideilor importante și a legăturilor lor asociative.*

*În scopul implementării practice a obiectivelor propuse este prezentată și analizată cartea de povestiri „Noi ambii ne-am intristat de același necaz și ne-am bucurat de aceeași fericire”, care reflectă momente din viața și opera lui Boris Grinchenko. Observațiile pedagogice au demonstrat că forma de povestire a creat o atmosferă deschisă pentru transferul transdisciplinar al abilităților pedagogice, care a unit potențialul intelectual și creativ al profesorilor și studenților de la Institutul de Arte al Universității „Boris Grinchenko” din Kiev și a confirmat oportunitatea reorientării.*

**Cuvinte-cheie:** *practici postnonclasice, abordări inter- și transdisciplinare, învățământ superior artistic, metaforizarea procesului educațional, metode de inginerie transdisciplinară*

## Introduction

From the end of the 20<sup>th</sup> and in the first two decades of the 21<sup>st</sup> centuries, humanity is experiencing another transition period in its development. This is due to the radical transformation of ideas on learning about the world under the influence of digital achievements, the emergence of “virtual reality”, development of concepts of information and a network society, development of convergent NBICS-technologies, introduction of the interdisciplinary methodology, transdisciplinary norms and values. As a result, a new picture of the world — post- nonclassical (synergetic) — is formed, which is based on such worldview concepts as super complexity, unpredictability, nonlinearity, variability, risk, uncertainty and so on.

The modern postnonclassical stage of scientific cognition development is fundamentally changing due to the emergence in the postnonclassical of the new objects of study — complex systems that are self-developing and which are fundamentally human-oriented. Given this circumstance, the characteristic feature of the postnonclassical, which in scientific circulation is defined by the term “human dimensionality”, is interesting.

Among the various types of spiritual practices of mankind, a particularly unique product is art, which concentrates centuries of experience of discovery by the individual of the world around him. Man in art multiplies the existence of beauty in the world, cultivates the ability to harmonize the environment, generates new senses and meanings in relation to life and himself, finds in it the spiritual support for personal ascent to spirituality and so on. Therefore, the scientific-pedagogical thought is increasingly aware of the need for a new look at the educational and upbringing potential of art, actualizing the search for philosophical and cultural foundations for building a new postnonclassical educational model.

*The aim* of the article is to reveal the essence and specifics of the communicative process of metaphorizing in the content of higher art education.

## Literature Review

Since the 1970s and during the two decades of our century, the phenomenon of trans-disciplinarity has been fruitfully reconsidered in the Western European scientific discourse as a research strategy, a new direction in the development of the philosophy of science [1, 2, 3, 4, 5].

The importance of the widespread application of the transdisciplinary approach, both in solving complex societal problems and in conducting research, is demonstrated by holding an international conference on higher education in October 1998 at the UNESCO Headquarters. The findings and recommendations of the “World Declaration on Higher Education for the Twenty-first Century: Vision and Action” [6] received widespread support from higher education professionals in many countries around the world. Most of them acknowledged that one of the main world-class trends is the prepara-

tion of competitive young people for future employment in the labor market, which will be characterized by a high level of technology, speed and transdisciplinarity.

Metaphor is an important fundamental condition for the pedagogical discourse functioning as a language behavior of the subjects of pedagogical interaction in the educational process. Given the fact that man, along with the manifestation of his thoughts through metaphors, using their aesthetic potential, also thinks in metaphors, learning with their help the world in which he lives, passing on to descendants the experience of mankind, metaphors appear to be certain indicators of the state of the educational system. It is the metaphor that often determines the transition to new knowledge and expands the semantic space mastered by man, acts as a tool for semantic transmission and exchange of personal experience.

### Results

The study of the scientific-philosophical works on this problem shows that modern scientific knowledge is becoming more and more inter- and transdisciplinary. The study of the phenomenon of transdisciplinarity in Western philosophy of science reveals the emergence of a new strategy for solving real practical problems, which correlates with the fundamental theoretical principles, thinking styles, value priorities of postnonclassical science, which has a powerful heuristic potential. As a result of these changes, a new image of the postnonclassical science is formed, in which transdisciplinarity acquires an independent methodological significance.

The most widespread and frequently used in the scientific literature is the *classification of directions or types of transdisciplinarity* proposed by the Belgian researcher E. Judge [3]. According to his research, there are four types of transdisciplinarity. The original form of transdisciplinarity as Transdisciplinarity-0 uses the illustrative potential of the metaphor and figurative language and is most often used in such forms of human spiritual practices as philosophy, art, religion and so on. The general view is Transdisciplinarity-1, which is based on the efforts of the formal interconnection of individual disciplines and provides the formation of such logical meta-frameworks, through which their knowledge is integrated at a higher level of abstraction than at the level of interdisciplinarity. Examples of Transdisciplinarity-1 development are the *American School of Transdisciplinarity* and the *Swiss School of Transdisciplinarity*.

Instead, Transdisciplinarity-2, combining theory and practice, provides a kind of meta-level or meta-structure that overcomes the limitations of disciplinary science and combines different cognitive strategies and ways of thinking. Transdisciplinarity-2 provides a closer connection with the personal experience of the researcher, including meditation. Transdisciplinarity-3 uses general metaphors that have a fundamental cognitive value and contribute to the formation and conceptualization of a systems approach. These types of Transdisciplinarity-2 and 3 are given preference by the *French School of Transdisciplinarity* in its studies.

The methodological basis for Transdisciplinarity-4 is a transdisciplinary (universal) picture of the world. It creates conditions for the study of each object at any level of reality and ensures the coordination of disciplinary knowledge on the basis of a common “axiomatic approach”, as understood by the creators of transdisciplinarity Jean Piaget and Erich Jansch.

In this context, the phenomenon of metaphor becomes especially relevant, which includes in its structure the world view, world understanding and world perception, which together form the metaphorical world view of the individual. In modern science, according to researchers, the attitude to metaphor is changing, because it concerns the fundamental issues of mankind, which cannot do with only “dry” facts. The metaphor as a communicative action is a complex formation. Metaphors interact indirectly, and when perceiving a text, they lead to the understanding of the content through a focus on the objects, characteristics, and figures to which the comparison is made. We assume that the metaphor in the pedagogical discourse is used to determine the semantics of an object through artistic construction. The ability to create new images, synthesize and creatively transform them into one's impressions

is a children's feature and artistic consciousness. The game by metaphors, as a transfer of features of one object to another, the combination of seemingly incompatibility, creates a new idea, a new image, which is brighter and more expressive. Musicologists, in the process of research, constantly found similarities and identities of techniques of artistic transformation of metaphors, hyperbole, grotesque, etc.

The structural components of a metaphor are the world view, world understanding and world perception, which form a kind of the metaphorical world view of the individual, through which a person thinks in metaphors and learns the world. In our opinion, "metaphorization in the pedagogical discourse as an artistic construction ensures the functioning of an important mechanism of human thinking". Since "metaphor is an important part of the cognitive processes", it is impossible to "pass the path from the subject image perception to the concept formation, bypassing the stage of metaphorization" [7, pp. 132-133].

An example of introducing metaphorization in the educational process of the Institute of Arts of the Borys Grinchenko Kyiv University was an interdepartmental project — storytelling "*We both grieved with one grief and rejoiced with one happiness*" [7, p. 132]. The form of storytelling — telling stories related to a common theme, was optimal for the embodiment of many facets of the lyrical world of the Ukrainian writer, teacher and public figure Borys Grinchenko. The first part of the storytelling (musical-poetic) is a love story of the Grinchenkos, which is revealed in biographical facts, epistolary heritage and the poetic work of the writer. The second part (musical-theatrical) is the staging of a fragment of Mykola Leontovych's opera "On Mermaid's Easter" based on the fairy tale of the same name by Borys Grinchenko, which also celebrates the love of the main characters (Kozak and Mermaid). The form of storytelling in the context of post non-classical practices created an open and favorable atmosphere for the transdisciplinary transfer of the pedagogical proficiency, which enabled the synergy of intellectual and creative potential of the teachers and students from 4 departments of the Institute of Arts of the Borys Grinchenko Kyiv University: Department of Musicology and Music Education, Department of Instrumental Performance Skills, Department of Academic and Pop Vocal, Department of Choreography.

The pedagogical observations conducted during the preparation and holding of the art event proved that in his professional activity the teacher had to form a space of trust, empathy and understanding, create a favorable and open creative atmosphere in the team, using methods and techniques of transdisciplinary engineering (mediation, facilitation, cross-fertilization, etc.). The analysis of the completed tasks after the storytelling showed the expediency of reorienting the musical-pedagogical process in connection with the transition to inter- and transdisciplinary cognitive-communicative strategies. Thanks to a wide inter- and transdisciplinary synthesis, it has become possible to synergetically combine different ways of perceiving and comprehending the unstable and complex world of art, creative rethinking of known images, symbols and values. Guided by a nonlinear logic, as a result we get the main product of the student's work — his personality, with which we move along the route: "artistic image — metaphor — symbol — concept" [7, p. 133].

### **Conclusions and prospects for further research**

The modern postnonclassical stage of the scientific cognition development necessitates a new view of the educational potential of art. Philosophical search for universality, re-actualization of philosophical knowledge as a worldview-scientific basis in the content of higher art education, raising the status of informal pedagogical practices actualize the search for innovative methodology in the context of postnonclassics.

Transdisciplinary understanding of the musical-pedagogical process strengthens the synergy between individual disciplines and creates conditions for didactic innovations in the content of higher art education, in particular — the introduction of metaphorization in the educational process. However, as practice shows, there are currently objective and subjective difficulties both with the introduction of a transdisciplinary approach in the methodology of scientific music-pedagogical research, and with the practical implementation of methodological techniques and tools of transdisciplinarity.

The relevance and significance of the metaphorization phenomenon, its spiritual potential is manifested in the fact that in the process of mastering the cultural phenomena of the works of art in the mind, an image of the world (world view, world understanding and world perception) is being created, which together contributes to the spiritual development of the individual in higher art education. In conclusion, metaphor is directly related to the mechanism of thinking, being an integral, important part of it, and its inexhaustibility in language shows this. In addition, the metaphor is an important part of the cognitive processes; it is impossible to go from the subject image perception to the concept formation, bypassing the stage of metaphorization. The prospects for further studies in this direction are seen in the creation of innovative technologies for the spiritual development of the individual.

### Bibliographical references

1. PIAGET, J. *L'épistémologie des relations interdisciplinaires*. In: APOSTEL, L. et al. *Vers l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité dans l'enseignement et l'innovation*. Paris, 1972, p. 108.
2. JUDGE, A. *1st World Congress of Transdisciplinarity, Union of International Associations: Conference Paper* [online]. 1994 [accesat 15 ian. 2022]. Disponibil: <http://www.uia.org/uiadocs/aadocnd4.htm>. Aceeși. In: *Yearbook of International Organizations* [online]. [accesat 15 ian. 2022]. Disponibil: [https://twitter.com/UIA\\_org](https://twitter.com/UIA_org)
3. GIBBONS, M. et al. *The new production of knowledge: the dynamics of science and research in contemporary societies*. London: SAGE Publications Ltd, 2010. ISBN 9780803977945.
4. NICOLESCU, B. *Transdisciplinarity: past, present and future*. In: *Moving Worldviews: reshaping sciences, policies and practices for endogenous sustainable development*. Leusden: Compas, 2006, pp. 142-166. ISBN 978-90-77347-10-2.
5. UNESCO on the World Conference on Higher Education. In: *Higher Education in the Twenty-First Century: Vision and Action* [online]. 1998 [accesat 15 ian. 2022]. Disponibil: <http://perso.club-internet.fr/nicol/ciret/english/charten.html>
6. OLEKSYUK, O. *Metaphorization of the spiritual development of the individual in higher art education*. In: *Spirituality of personality: methodology, theory and practice: collection of scientific works*. 2021, part 1, 2 (101), pp. 127-136.

## ASPECTE ALE VALORIFICĂRII ȚAMBALULUI ÎN CULTURA MUZICALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

### ASPECTS REGARDING THE VALORIFICATION OF THE DULCIMER IN THE MUSICAL CULTURE FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ANASTASIA ALEXANDREANU<sup>1</sup>,

doctorandă, asistent universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
<https://orcid.org/0000-0001-8821-2996>

CZU 780.616.41.034/.036

780.8:780.616.41.036(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.08>

Țambalul este un instrument muzical cu origini străvechi. Există mai multe versiuni despre proveniența sa. Secolul XX se caracterizează prin apariția școlilor naționale de interpretare la țambal în mai multe țări: Ungaria, România, Slovacia, Cehia, Republica Moldova ș.a. La început, evident, la baza creării fiecărei școli naționale se afla creația populară, muzica folclorică. Caracterul improvizatoric al muzicii tradiționale instrumentale este completat și dezvoltat ulterior prin infiltrarea metodică a tradițiilor academice. Acest proces creativ a determinat evoluția și extinderea universului sonor al instrumentului, conturând caracteristicile unui stil de interpretare individual, inedit. Școala academică profesionistă de interpretare la țambal din R. Moldova este relativ tânără și se bazează pe metode propuse de personalități notorii: V. Vilinciuc, I. Grosu, V. Crăciun, V. Sârbu, S. Crețu, V. Copacinschi, V. Roșcovan, V. Luță, V. Cașcaval ș.a.

**Cuvinte-cheie:** țambal, interpretare, creații de inspirație folclorică, muzică academică, asocieri instrumentale

1 E-mail: [anastasia.lazarencu@gmail.com](mailto:anastasia.lazarencu@gmail.com)

*The dulcimer is a musical instrument with ancient origins. There are several versions about its provenance. In the 20<sup>th</sup> century, national performance schools were opened in several European countries: Hungary, Romania, Slovakia, the Czech Republic, the Republic of Moldova, etc. At the beginning, obviously, the creation of each national school was based on popular art, folk music. The improvisational character of the traditional instrumental music is completed, further developed by the methodical infiltration of academic traditions. This creative process determined the evolution and expansion of the sound universe of the instrument, outlining the characteristics of an individual, unique style of interpretation. The professional academic school of dulcimer performance from the Republic of Moldova is relatively young and is based on methods proposed by famous personalities such as: V. Vilinciuc, I. Grosu, V. Crăciun, V. Sârbu, S. Crețu, V. Copacinschi, V. Roșcovan, V. Luță, V. Cașcaval and others.*

**Keywords:** dulcimer, performance, folk-inspired creations, academic music, instrumental combinations

## Introducere

Țambalul este un instrument muzical cu coarde lovite, răspândit în diferite regiuni ale Europei Centrale și de Est, în special, în Ungaria, România, Slovacia, Cehia și Republica Moldova. În încercarea de a-i descoperi originile, Curt Sachs sugerează proveniența instrumentului de la *santur*-ul persan. Acesta, originar din Orientul Mijlociu, se presupune că a fost mai apoi adus de comercianți și muzicanți pe continentul european, calea parcursă trecând prin nordul Africii și apoi prin Spania [1]. În urma unor cercetări mai recente, legate, în special, de construcția instrumentului, apar noi opinii, conform cărora strămoșii țambalului, familia căruia este numită în engleză *Dulcimers*, ar fi putut evolua independent pe teritoriul Europei [2].

În spațiul cultural românesc țambalul este menționat pentru prima dată în 1538, an în care Ștefan Lăcustă, primul domn moldovean numit de turci, primește, cu ocazia instaurării în scaun, tobă și țambal. Puțin mai târziu, în 1546, la Brașov este notată în unul din registrele de evidență sosirea în această urbe a lui „Nicolae Dicul, om de casă al lui Mircea Ciobanul, pentru un țambal al tinerei voivodese” [3]. Țambalul pătrunde treptat în castele și devine unul dintre instrumentele preferate ale nobilimii. De asemenea, este menționat în primele traduceri ale cărților bisericești românești, manuscrise precum *Codicele Voronețean*, *Psaltirea Scheiană*, *Psaltirea românească* și *Cartea de învățătură* a diaconului Coresi. Aici apare cu diferite denumiri — „organ”, „canon”, „canun”, „psalterion”. În *Psaltirea sfântului proroc David* (1673) îndemnul de închinare și slavă providenței reclama „...glasuri nalte/De ....., ... organe tinse-n strune/...țimbale” [3].

Țambalul poate fi de două tipuri: mic, portabil sau mare, de concert. Evident, inițial, a fost răspândită prima variantă. Țambalul mic, versiunea mai veche a acestui instrument, reprezintă o cutie de rezonanță trapezoidală, care este o secțiune a unui triunghi echilateral. Baza acestuia măsoară 100-120 cm, latura superioară — 57-70 cm, iar laturile laterale — 45-60 cm. De obicei, instrumentul muzical atârna de gâtul interpretului, fiind suspendat cu ajutorul unei centuri. Acesta cântă fie în picioare (**Imaginea 1**), fie așezat pe un scaun, iar cutia de rezonanță este fixată pe genunchi. O altă variantă ar fi plasarea țambalului portabil pe o masă [4].

În acest format instrumentul muzical devine răspândit și în ansamblurile de muzică populară în Moldova din stânga Prutului în doua jumătate a sec. XIX, unde adesea înlocuiește cobza. Țambalul mic poate fi găsit în această perioadă în componența orchestrelor din Chișinău (tarafurile conduse de I. Perja, C. Marin), Bălți (taraful lui C. Parno), mai apoi și din Dubăsari (formația îndrumată de Gh. Murga) [3]. Instrumentul completa perfect componența ansamblurilor lăutărești ambulatorii.

Pentru orchestrele de muzică populară ce activează în localuri sau spații de spectacole este mai potrivită versiunea mare a țambalului, așa-numită de concert. Acesta (țambalul de concert) a fost creat de V. Josef Schunda în 1874 la Budapesta prin modificarea versiunii precedente. Țambalul mare constă dintr-o cutie de rezonanță trapezoidală, cu latura mare de 140 cm și cea mică de 95 cm, așezată pe patru picioare (**Imaginea 2**). Pe cutie sunt întinse 35-36 coarde cu ajutorul unor șuruburi, care permit acordarea lor. Sunetele se realizează prin lovirea strunelor cu două baghete din lemn, puțin îndoite la un capăt, învelite cu pâslă. Pentru obținerea unor variante timbrale diferite, bețele pot fi învelite cu piele sau chiar se cântă cu capul din lemn neînvelit.

**Imaginea 1.** Țambalul mic, portabil.



**Imaginea 2.** Țambalul mare, de concert.



Sursa 1: <https://www.voci.ro/instrumente-populare-romanesti/> Sursa 2: <https://www.britannica.com/art/cimbalom>.

### Repere din istoria țambalului ca instrument popular în spațiul cultural al Republicii Moldova

În Moldova din stânga Nistrului (în prezent Republica Moldova) țambalul capătă popularitate în a doua jumătate a secolului XIX. Inițial, cu rol de acompaniament, în special, țambalul mic era utilizat în formațiile de lăutari. În perioada postbelică începe istoria școlii profesionale de țambal ca instrument popular cu instruire în instituțiile de învățământ muzical. În anul 1952 este deschisă o clasă de țambal la Conservatorul din Chișinău, condusă de V. Vilinciuc. Printre primii absolvenți se remarcă P. Târgoveț, I. Grosu. Din următoarele promoții se vor afirma V. Crăciun, V. Sârbu, S. Crețu. În anul 1964 este inițiată fabricarea de țambale la Combinatul de producere a instrumentelor populare susținut de Ministerul Culturii (inițial, atelier experimental), fapt care favorizează răspândirea acestui instrument muzical pe teritoriul Moldovei din stânga Prutului [5 p. 3]. Astfel, apar interpreți ce valorifică țambalul în Republica Moldova la nivel de instrument solistic de virtuozitate, fapt care deschide muzicienilor noi orizonturi de activitate: culegerea și transcrierea folclorului românesc pentru țambal, dar și ajustarea creațiilor de valoare universală pentru a fi interpretate la acest instrument muzical.

În anul 1976 este publicată prima culegere (în arealul Moldovei din stânga Prutului) de lucrări dedicată țambalului, autorul căreia este I. Burdin. Aceasta conține patru piese inspirate din tradiția folclorică și marchează, oarecum, începutul, crearea repertoriului tradițional de concert pentru țambal în spațiul actual al Republicii Moldova. Printre primele personalități creatoare ce se impun în sfera muzicii pentru țambal poate fi menționat V. Copacinschi. „Cunoscând profund muzica populară și aspirațiile artistice ale contemporanilor, Copacinschi, direct sau indirect, a încercat să creeze o atmosferă nouă, cu accente orientate spre formarea unui anume stil concertistic, a unei măiestrii virtuozice de interpretare la țambal. Fenomenul Copacinschi a lăsat o amprentă benefică în dezvoltarea posibilităților tehnice și expresive ale țambalului, vizând aspectele concertante în noile cerințe repertoriale” [6, vol. II, p. 5].

O primă publicație importantă, apărută în anul 1982, este lucrarea *Metodă de țambal*, semnată de V. Crăciun și V. Sârbu. *Metodă de țambal* este un manual de o importanță deosebită pentru elevii și

studentii care vor să însușească mânuirea virtuoză a țambalului, dar reprezintă, totodată, și un ajutor de neprețuit pentru compozitorii care fac cunoștință pentru prima dată cu acest instrument. Printre culegerile valoroase pentru tinerii interpreți la țambal (și nu numai) putem menționa: V. Sârbu — *Piese pentru țambal și orchestra de instrumente populare* (1981); S. Crețu — *Piese pentru țambal și pian* (1990); V. Roșcovan — *Piese pentru țambal și pian* (1993). Aceste publicații conțin atât creații de inspirație folclorică cât și prelucrări pentru țambal ale pieselor academice.

Școala de țambal din Republica Moldova a avut întotdeauna o legătură strânsă cu muzica marilor lăutari țambaliști din România. În acest sens, putem spune cu toată certitudinea că Toni Iordache a fost un părinte spiritual pentru instrumentiștii basarabeni. Cele patru volume ale lui Toni Iordache au fost, de-a lungul anilor, o adevărată școală de interpretare pentru elevi și studenți, iar numele său a devenit legendă. Influența acestuia o găsim și în *Caietul pentru țambal*, vol. I, întocmit de V. Luță, editat în 1997 [6, vol. 1], primul din cele cinci. În acest caiet sunt incluse lucrări ce se bazează pe melosul popular din diferite regiuni și zone ale României, creații de o valoare incontestabilă. Al doilea caiet, publicat în 1999, conține transcrieri pentru țambal ale lucrărilor academice internaționale „de la Bach la Șcedrin” [7, vol. 2].

În anul 2002 V. Crăciun publică *Aranjamente pentru țambal. Din tezaurul muzicii universale*. Între timp, țambalul își câștigă popularitatea printre compozitorii de muzică academică din Republica Moldova, care devin din ce în ce mai interesați de acest instrument muzical și încep să-i dedice creații componistice originale. Astfel, în anul 2004 este editat cel de-al treilea *Caiet pentru țambal* al lui V. Luță [8, vol. 3], unde găsim o listă din zece creații originale: Gh. Mustea — *Monodie*; O. Negruța — *Capriccio*; V. Vilinciuc — *Nouă preludii-improvizații*; V. Rotaru — *Improvizație și toccatina*; B. Dubosarski — *Reflectare*; I. Iachimciuc — *Suită concertantă*; V. Luță — *Dedicație*; A. Bojoncă — *Fantezie*; C. Rusnac — *La oglindă. Variațiuni pe o temă populară*; A. Timofeev — *Metafora*. În caietul nr. 4, V. Luță revine la muzica pentru țambal inspirată din folclor, acesta fiind dedicat lui S. Crețu, creația căruia „poate fi clasificată drept unul dintre cele mai semnificative momente ale muzicii populare, un document al vieții școlii țambaliste din arealul pruto-nistean” [9, vol. 4, p. 8]. Ultimul caiet apărut în anul 2015 include creații pentru țambal și diferite componente de ansambluri [10, vol. 5].

### Țambalul în creația componistică

Țambalul reprezintă atât un instrument solistic cât și unul orchestral, adică este inclus în componența orchestrei, fie populară, fie simfonică. Astfel, lucrări originale valoroase au fost scrise de compozitori și interpreți consacrați din Republica Moldova: P. Constantinescu — *Olteneasca*; M. Chiriac — *Rapsodia pentru instrumente populare*; F. Comișel — *Fantezie concertantă pentru țambal și orchestră*; C. Arvinte — *Fantezie concertantă pe teme muntenesti pentru trei țambale și orchestra populară, Variațiuni pe tema „Tudorițo, nene” și Variațiuni pe tema „Cui nu-i place dragostea” pentru țambal și orchestra simfonică*; T. Chiriac — *Dacofonia Nr. 1*; B. Dubosarski — *În memoria lui M. Eminescu: Poem simfonic pentru orchestra simfonică, voce și țambal* (1980); V. Crăciun — *Variațiuni pe tema „Cio-bănaș la oi m-aș duce” pentru țambal și orchestra populară*, A. Timofeev — *Concert pentru țambal și orchestră*, op. 3 (2005/2013) ș.a.

De o mare importanță pentru creația componistică autohtonă sunt lucrările compozitorilor originali din Republica Moldova, care au emigrat în alte țări, fiind deja la o vârstă matură. Aceștia, având un anumit atașament față de tradițiile locale, continuă să valorifice instrumentele muzicale tradiționale, păstrând și unele elemente din stilistica folclorică din țara de origine, compunând creații noi, care ajung să fie interpretate în toată lumea, inclusiv și în Republica Moldova. Astfel, ei nu doar îmbogățesc repertoriul mondial pentru țambal, dar și promovează la nivel internațional valorile autohtone. I. Iachimciuc este un țambalist și compozitor care s-a format la Chișinău, dar a emigrat în SUA, unde continuă să compună creații academice pentru țambal, integrându-l în diverse contexte instrumentale și sonore: *Suita de concert pentru țambal solo* (1999), *Sunflower pentru țambal și muzică electronică* (2005), *Leopard's Path — 13 viziuni pentru flaut, clarinet, vioară, violoncel, țambal și pian* (2009),

*Trenule* — improvizație pe o temă românească pentru violă și țambal (2016) și multe altele. De asemenea, I. Iachimciuc, care a luat cu sine în SUA un țambal produs în 1990 în R. Moldova, a contribuit la realizarea unei librării de sunete intitulată *MOLDOVA Concert Cimbalom* (Țambalul de Concert MOLDOVA). Această librerie constă din imprimarea sunetelor redade prin diferite tehnici de interpretare la țambal, sunete „aranjate” într-o aplicație ce poate fi deschisă prin programele HALion sau NI Kontakt, fapt care permite muzicienilor ce lucrează în studiouri din toată lumea acces la timbrul unic al țambalului din Moldova.

**Imaginea 3.** Interfața librării de sunete *MOLDOVA Concert Cimbalom* deschisă prin NI Kontakt.



Sursa: <https://store.precisionsound.net/shop/moldova-concert-cimbalom/>.

La fel, aflându-se în SUA, A. Timofeev compune muzică, inclusiv pentru țambal.

### Concluzii

Din cele spuse mai sus deducem faptul că țambalul este mult apreciat în spațiul Republicii Moldova. Acest instrument muzical este studiat în instituțiile de învățământ specializate, este valorificat de interpreți consacrați și se bucură de un interes deosebit în rândurile compozitorilor. În pofida unui număr modest de creații pentru țambal în componistica autohtonă, acestea denotă, totuși, anumite tendințe în domeniul creației: valorificarea sursei folclorice și îmbinarea acesteia cu tehnici contemporane de compoziție. Evident, aceste lucrări nu reușesc să pună în valoare toate posibilitățile tehnice ale instrumentului și mai ales să abordeze întreaga gamă de stiluri muzicale posibil de interpretat la țambal. De aceea, țambalul rămâne a fi un instrument muzical enigmatic, care necesită a fi cercetat de specialiștii în domeniu pentru descoperirea și explorarea tuturor calităților sale muzicale armonioase.

### Referințe bibliografice

1. SACHS, C. *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton, 1940. ISBN 0393-0206-8-1.
2. HEYDE, H. Frühgeschichte des europäischen Hackbretts (14.-16. Jahr-hundert). In: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973-77* (1978).
3. Țambal [online]. In: *Patrimoniu cultural imaterial al Republicii Moldova*: portal: Registrul. [accesat 10 mai 2022]. Disponibil: <https://www.patrimoniuimaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-instrumentele-muzicale-tradi%C8%9Bionale/%C5%A3ambal>
4. JOHNSTON, J. A. The Cimbál (Cimbalom) and Folk Musik in Moravian Slovakia and Valachia. In: *Journal of the American Musical Instrument Society*. 2010, nr. 36, pp. 78-117. ISSN 3623300.
5. CRACIUN, V., SARBU, V. *Metodă de țambal*. Chișinău: Literatura artistică, 1982. Ed. cu caractere chirilice.
6. LUȚĂ, V. *Caiete pentru țambal*. Vol. 1. Chișinău: Ruxanda, 1997. ISBN 9975-72-004-8.
7. LUȚĂ, V. *Caiete pentru țambal*. Vol. 2. Chișinău: Ruxanda, 1999. ISBN 9975-72-061-7.
8. LUȚĂ, V. *Caiete pentru țambal*. Vol. 3. Chișinău: Grafema Libris, 2004. ISBN 9975-9778-9-8.
9. LUȚĂ, V. *Caiete pentru țambal*. Vol. 4. Chișinău: Grafema Libris, 2006. ISBN 978-9975-9658-1-1. I S M N M-3480-0008-4.
10. LUȚĂ, V. *Caiete pentru țambal*. Vol. 5. Chișinău: Grafema Libris, 2015. ISBN 978-9975-52-194-9. ISMN 979-0-3480-0236-1.



“HOW MEYERBEER STOPPED BEING A GENIUS”  
(ACCORDING TO THE MATERIALS OF RUSSIAN ENCYCLOPEDIA  
EDITIONS OF THE LATE 19TH — EARLY 21ST CENTURIES)

„CUM A ÎNCETAT MEYERBEER SĂ FIE UN GENIU” (ÎN BAZA  
MATERIALELOR DIN EDIȚIILE ENCICLOPEDIILOR RUSEȘTI DE LA  
SFÂRȘITUL SECOLULUI XIX — ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI)

LYUBOV KUPETS<sup>1</sup>,

Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,  
Petrozavodsk State A.K. Glazunov Conservatoire, Russian Federation  
<https://orcid.org/0000-0003-3344-2318>

CZU 78.071.1(430)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.09>

*In Russian science, and even more so in creative practice, the figure of Giacomo Meyerbeer can rightfully be called persona non grata. Now, there is not a single large monograph about the composer in the Russian language, and the entire corpus of texts about him leaves much to be desired.. For this very reason, it is necessary to analyze the image of Meyerbeer on the example of a large number of texts of a somewhat different orientation, which concerns encyclopedic publications from the Silver Age to the present day. This choice of sources is not accidental: in the longitudinal analysis of encyclopedic articles for more than a hundred years one can see not only the normative perception of Meyerbeer by each era, but also the transformation of the image of the composer. Keeping in mind that all these publications are in the free Internet space, we can imagine a very colorful picture of faces of the master for neophytes — after all, these articles were written for a wide range of readers, and they form the image of the composer for the public of our time.*

**Keywords:** Giacomo Meyerbeer, encyclopedia, prescription analysis, Soviet canon composer, Wikipedia

*În știința rusă și, cu atât mai mult, în practica creativă figura lui Giacomo Meyerbeer poate fi numită, pe bună dreptate, persona non grata. În zilele de azi nu există nici o monografie despre compozitor în limba rusă, dar și întregul volum de texte despre el lasă mult de dorit. Tocmai din acest motiv este necesar să analizăm imaginea lui Meyerbeer pe exemplul unei serii de texte de orientare, oarecum, diferită, care se referă la publicații enciclopedice din Epoca de Argint până în zilele noastre. Această selectare a surselor nu este întâmplătoare: în analiza longitudinală a articolelor enciclopedice de mai bine de o sută de ani se poate observa nu numai percepția normativă a lui Meyerbeer de către fiecare epocă, ci și transformarea imaginii compozitorului. Ținând cont de faptul că toate aceste publicații se găsesc gratuit în spațiul internet, avem posibilitatea de a contura imaginea foarte pestriță a chipului maestrului pentru neofiți — până la urmă, aceste articole au fost scrise pentru o gamă largă de cititori și formează imaginea compozitorului pentru publicul larg al timpurilor noastre.*

**Cuvinte-cheie:** Giacomo Meyerbeer, enciclopedie, analiza prescripțiilor, compozitor de canon sovietic, Wikipedia

### Introduction

J. Meyerbeer was one of the main figures for XIX-th century opera music, and his popularity in Russia was significant until the outbreak of World War I. However, from the early 1930s to the present day, Meyerbeer's works and personality have been forgotten by Russian audiences. How has the composer's image been transformed in Russia for over a century? The most obvious answer to this question can be found in public sources, such as the encyclopedic editions that have appeared in Russia since the end of the 19th century up to contemporary Internet resources. The analysis of these articles makes it possible to show not only the trajectory and stages of changes in the views of the composer, but also to record the tendency of „cancellation” and even „marginalization” of Meyerbeer's image for the Russian music lover.

---

1 E-mail: [lkupets@yandex.ru](mailto:lkupets@yandex.ru)

### **The Silver Age era: the Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary**

In the *BEED*, dated 1896, an article about Meyerbeer was written by *Nikolai F. Solovyov*, an authoritative professor from the St. Petersburg Conservatory, composer and practically the chief editor of many articles on music in this encyclopedia. It is known that Solovyov was not among the fans of the New Russian School; on the contrary, he adhered to rather „anti-Kuchkist” positions and was closer to Alexander N. Serov. Due to that, perhaps, just like Serov, his task was to see „the national” as something between Richard Wagner and Mikhail Glinka. The assessment of Meyerbeer in the article is high: „the famous opera composer”, unusual musical abilities at the age of 4 (which effectively makes him child prodigy), „could count on the career of a first-class musical virtuoso” (like Johann N. Gummel), „complete originality and the ability to irresistibly act on the listener” (starting with *Robert the Devil*), the evaluations of texture, orchestration, drama are in the superior degree [1 p. 947].

Solovyov here, however, expresses an opinion (close to Serov’s) about the shortcomings of Meyerbeer: „an eclectic — there is no independent ‘national’; a huge talent, but always under a strong search for success” [1 p. 948]. Nevertheless, the general summary of the Russian musician is as follows: „M.’s operas, despite Wagner’s newest trends, reign in the operatic repertoires of all countries and the weakening of their prestige has not yet been noticed” [1 p. 948].

### **The encyclopedias of the Soviet era**

*The Great Soviet Encyclopedia (GSE) in its three editions* is a vivid example of the formation of the Soviet cultural policy in all areas, including music. Lack of alternatives, canonization and sensitive adherence to ideological trends are becoming the most important criteria for all editions of the *GSE*.

In the *GSE dated 1938*, an anonymous article on Meyerbeer, is described as an interesting example of a new and highly balanced view on the composer, interpreted within the framework of early Soviet rhetoric. He is called „the largest representative of the French grand opera, a German Jew who achieved great fame in Paris” [2 co. 677]. Unlike Nikolai F. Solovyov, the word „eclecticism” (considered by Solovyov as a negative characteristic) is absent there; on the contrary, according to the author of the Soviet article: „In Paris M. finally found his musical and theatrical style, combining the most important achievements of the German, Italian, and French opera cultures” [2 co. 677]. The new thing here is the assessment of his creations in the context of the political situation in France (the July Revolution) and the requests of its audience — „a large financial oligarchy” [2 co. 678], i.e., an assessment of Meyerbeer’s operas and style from the historical, political and socio-cultural perspectives. An indicative and stable attempt to exonerate the composer: the influence of his operas on European music, including Wagner, is particularly emphasized. *The Huguenots*, in turn, are staged in the USSR as well, as reported in the article [2 co. 678]. Moreover, the author even inserts the last opera *The African Woman* into the context of the French lyric opera, evaluating it as one of the first examples of this new genre [2 co. 678]. It is symptomatic that the list of sources contains the freshest papers about Meyerbeer for that period: these are only three previously mentioned publications of 1936, in Russian (Sollertinsky, Kremlyova, and Ferman). This edition clearly shows an attempt to adapt the composer and his work to the Soviet canon of composers.

In turn, in *the GSE dated 1954*, however, this canon is already getting distinct, although the newly anonymous article itself balances from the opinion of Solovyov to the characteristics from the *GSE* of 1938. The latter provides the assessment of Meyerbeer as the most prominent representative of the great opera, a Jew by nationality, the success of his operas with the public, high skill, with an opera being an important link in the development of operatic art [3]. The influence of Solovyov is manifesting in his negative mention of eclecticism as a style, as well as the composer’s reproach for showiness and virtuosity [3]. Here in this article, clear markers of the Soviet canon appear in the assessment of any composition (adjusted for the political situation in the USSR in the 1940s — early 1950s) with recognizable Sovietisms and political clichés like the following ones: „signs of decline in operas of the 1940s”, „distortion character of the people’s revolutionary movement in the opera *Prophet*”, „cosmopolitan tendencies” etc. [3].

The list of literature has been expanded, but chronologically in the opposite direction (again, within the framework of the socialist-realist canon): it contains critical articles of the late 19th century by Vladimir V. Stasov, Alexander N. Serov, Pyotr I. Tchaikovsky, and even the opinion of such a contemporary as Heinrich Heine [3]. Quotes in the bibliography about (German and French) publications on Meyerbeer, published in the first decades of the twentieth century, have zero impact on the text of the article. As a result of such transformations, Meyerbeer ceases to be a promising hero of the Soviet era, as was the case in the previous edition, and deliberately goes into the historical distance, becomes a misty past, breaking his connection with the USSR (and Russia as a whole).

In *the GSE dated 1974*, the volume of an article on Meyerbeer is decreasing, signaling a further decline in the importance of this composer for the late Soviet era. The author of the article is the authoritative Russian scientist Tamara N. Livanova, whose textbook (1940) on the history of foreign music is considered to be the first Soviet educational publication for conservatories. Even though Livanova's professional qualifications are not in doubt, she, nevertheless, introduces Meyerbeer as a composer from a family of Jewish bankers without mentioning, though, his piano „virtuoso” childhood [4]. Just as in the previous encyclopedia, the Soviet reader does not have an opportunity to get to know about Meyerbeer's friendship with Karl M. Weber. When emphasizing the great influence of the composer on the European opera house of the 19th century, Livanova notes further that in the future there will be a reaction to „Meyerbeer”; by this concept she means „external effects to the detriment of truthfulness and emotional naturalness” [4]. Along with this, such Sovietisms as „eclecticism”, „cosmopolitanism” are absent in the text, being veiled by the following expression: „was associated with various composing schools (French, German, Italian)” [4]. Among the sources, the same publications are named as in the 1st edition of the *GSE*, a chapter from the book by Anna Khokhlovkina and the German monograph of 1958 by Heinz Becker on the relationship between Heine and Meyerbeer, based on their correspondence. Nonetheless, partly due to the small volume of the article, Meyerbeer remained within the strict framework of the Soviet assessment of him as a composer of an unequivocally „second row” who was of no interest to the Soviet listener.

### **Meyerbeer in modern encyclopedic narratives**

Without a question, the most fundamental source is *the electronic Great Russian Encyclopedia (GRE)*, which positions itself as a successor of the *GSE*, thus attracting professionals to write articles. The anonymous article about Meyerbeer exists in two versions: the one dated 2011 [5], and a modern one [6]. There is only one difference: the latter does not indicate the influence of Meyerbeer on Wagner's opera *Rienzi*, as it was in the former, as a result of which it immediately diminishes the composer's importance for European musical culture. The text itself is a kind of abbreviated rewrite of an article from the *Music Encyclopedia* published in 1976, supplemented by a list of soloists in the premieres of operas. The list of sources is guided by the already well-known Soviet triad (Sollertinsky, Kremlev, Khokhlovkina) and German-language sources about the composer of the 1980s — 1990s.

If the *GRE* can be considered an authoritative publication from the point of view of self-presentation and names of authors, then Wikipedia is the most read encyclopedia, the one that is first addressed. The *Russian-language Wikipedia* article on Meyerbeer differs drastically from the *GRE*: it is based on the translation of material from the *English-language Wiki* [7]. This is indicated by the structure, sections and illustrations. The sections about Meyerbeer in Russia are an exclusive addition: the music of Meyerbeer in the Russian Empire (about performances and the assessment of his music) and Meyerbeer in domestic and foreign musicology [8]. Paradoxically, this article can be considered the most fundamental glimpse at the phenomenon of the composer today in terms of the thematic scope, volume and references to sources. The detailed biography and creative heritage are recorded in it, different perspectives of his personality and work (for example — Meyerbeer and Jewry, Wagner against Meyerbeer, influences, and reassessment of creativity in our days) — all this offers the modern Russian-speaking reader actual „brain food”, creating for him the appearance of a brilliant, great composer, undeservedly forgotten, whose renaissance has just begun in the 2000s.

## Conclusions

The Russian image of Meyerbeer in universal encyclopedias has undergone remarkable changes since the time of the *BEED*, actively adjusting to one or another historical and cultural situation in the country. Therefore, until the 1930s, Meyerbeer is considered as a „genius” (*BEED*) or a „hero of our time”, whose compositions are performed and are very significant for Russian and early Soviet musical culture (the first edition of the *GSE*). Then, until 2015 (the second and third editions of the *GSE*, *GRE*), he turns out to be an alien character for the Russian reader, remaining far in the historical past — exclusively in the auditory experience of his contemporaries, who was criticized by the Russian classics of the 19th century. At the same time, the Russian-speaking audience of the millenium and the alpha generation, referring to the article in the *Russian-language Wikipedia*, which was based on the English version, can see a different „Western” Meyerbeer and compare it with the Russian version of the image of the composer in the *GRE*.

## Bibliographical references

1. Н. С. [СОЛОВЬЕВ Н. Ф.] Мейербер. В: *Энциклопедический словарь*. Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Санкт-Петербург: Типо-литография И. А. Ефрона, 1896, т. XVIII<sup>А</sup>, с. 947-948.
2. Мейербер, Джакомо. В: *Большая советская энциклопедия*. 1-е изд. Москва: Советская энциклопедия, 1938, т. 38, с. 70.
3. Мейербер, Джакомо. В: *Большая советская энциклопедия*. 2-е изд. Москва: Большая советская энциклопедия, 1954, т. 27, стб. 677-678.
4. ЛИВАНОВА, Т. Н. Мейербер Джакомо. В: *Большая советская энциклопедия*. 3-е изд. Москва: Большая советская энциклопедия, 1974, т. 16, с.12.
5. Мейербер [версия статьи 2011 г.]. В: *Большая российская энциклопедия* [online] [accesat 09 noiem. 2021]. Disponibil: <https://bigenc.ru/music/text/v/2201089>
6. МЕЙЕРБЕР В: *Большая российская энциклопедия*: [online]. [accesat 08 noiem. 2021]. Disponibil: <https://bigenc.ru/music/text/3904562>.
7. Giacomo Meyerbeer. In: *Wikipedia: Enciclopedia liberă* [accesat 09 noiem. 2021]. Disponibil: [https://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo\\_Meyerbeer](https://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Meyerbeer)
8. Мейербер, Джакомо В: *Википедия: Свободная энциклопедия* [accesat 09 noiem. 2021]. Disponibil: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Мейербер,\\_Джакомо](https://ru.wikipedia.org/wiki/Мейербер,_Джакомо)

## TIME OUT FOR SCRIBIN (THE COMPOSER’S IMAGE IN THE SOVIET MUSIC JOURNAL OF THE STALINIST ERA)

## TIME OUT PENTRU SCRIBIN (IMAGINEA COMPOZITORULUI REFLECTATĂ ÎN JURNALUL SOVIETIC DE MUZICĂ DIN PERIOADA STALINISTĂ)

NATALIA GORBUNOVA<sup>1</sup>,

postgraduate student,

Petrozavodsk State A.K. *Glazunov* Conservatoire, Russian Federation

<https://orcid.org/0000-0002-1378-4815>

CZU CZU 78.071.1(470)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.10>

*During the Stalin era, interest in the composer Scriabin noticeably weakened compared to the 1910s and 1920s. Nevertheless, the discussion of his works and personality continued. Particularly, in the 1930s and 1940s, his role in the Soviet vision of world art was formed. In the specialized music journal „Soviet Music” during those years, the Soviet myth of Scriabin was constructed. For this purpose, the epistolary heritage and early writings were studied, his work and the influence of Russian culture on him were discussed — as a result, the image of a deluded genius was created.*

**Keywords:** journal „Soviet Music”, construction of the Soviet concept, socialist realism in music, receptive research, Scriabin

1 E-mail: [natalya.gorbunova@glazunovcons.ru](mailto:natalya.gorbunova@glazunovcons.ru)

*În perioada stalinistă, comparativ cu anii 1910—1920, interesul pentru compozitorul Scriabin a scăzut considerabil. Cu toate acestea, discuțiile referitor la creația și personalitatea maestrului au continuat. În special, în anii 1930—1940 s-a afirmat rolul pianistului în viziunea sovietică a artei mondiale. În această perioadă mitul sovietic despre Scriabin a fost conturat în jurnalul de specializat de muzică „Sovietskaia Muzika”. În acest context, au fost studiate creațiile timpurii și moștenirea epistolară, s-au purtat discuții despre operele artistice și influența culturii ruse asupra compozitorului. În rezultat, Scriabin a căpătat imaginea unui geniu rătăcit.*

**Cuvinte-cheie:** *muzică sovietică, jurnal de muzică, construcția conceptului sovietic, realismul socialist în muzică, cercetare receptivă, Scriabin*

## Introduction

Alexander Scriabin (1871—1915) occupied a leading place among the Russian composers of the Silver Age. In the early 1920s, after his death in 1915, his fame grew rapidly, and his music and biographical information were actively integrated into the political and ideological context, contributing to the formation of the image of the leader of revolutionary academic art. The development of this image was continued in the Soviet era, but he was suddenly dethroned.

In spite of that, discussions about his music and reflections on his place in the pantheon of Soviet classics continued throughout the Stalinist era. It can be found in the journal „Soviet Music” („Musical Academy” from 1992), which serves as an expression of the Union of Soviet Composers. The journal consists of essays, articles, reports on the life of the Union of Composers, on the work of musical educational institutions, musicological research on various subjects, chronicle obituaries. The position of the editor-in-chief, who not only performed a leading function, but also was responsible for the ideological and political direction of the journal, as well as the subject and angle of materials, was occupied by party leaders, and recognized composers and musicologists: Nikolay Chelyapov (1889—1938), Moses Grinberg (1904—1968), Dmitry Kabalevsky (1904—1987), Alexander Nikolaev (1903—1980), Marian Koval (1907—1971), Georgy Hubov (1902—1981).

The purpose of this article is to supplement the idea of Marina Raku, Igor Vorobiev, Tamara Levayyan and other researchers that the decline of interest in the figure of Scriabin in the Soviet era was not homogeneous [1, 2, 3]. To the 1933, the time the journal began to be published, Scriabin’s project had failed. Nevertheless, his reputation had bothered the authors of the journal, among whom there were the famous musicologists (Lev Danilevich, Ivan Martynov, Arnold Alshvang, Yuri Keldysh) and the pianists (Alexander Goldenweiser, Anatoly Drozdov). There were articles, reviews, epistolary heritage and even music scores among the materials of the journal.

## Before the War: in search of a common denominator

The first resurgence of interest in Scriabin was experienced on the 20th anniversary of his death. In No.6 (1935) A. Goldenweiser alleged that most critics in the 1910s treated his work indifferently or poorly, especially his later works, then a small group of fans worshipped him as an idol [4]. This could be perceived as an objection to the popular opinion about his exceptional popularity. Trying to rehabilitate his music, he wrote that mysticism manifested itself more in the word designations of scores: „As Tchaikovsky’s narrowly backward political views don’t prevent us from enjoying his brilliant symphonies, so Scriabin’s fascination with Blavatsky’s pathetic philosophy cannot prevent us from listening to his wonderful works with interest” [4 p. 62].

By the anniversary date, the Muzgiz publishing house had released a brochure by M. Meychik about the composer. It was the first book about the composer during the last 10 years. This book had a negative review of it by the young musicologist V. Delson in No.9 (1935) [5]. He wrote that the book omitted the characteristics of many works, particularly, *Prometheus, Op. 60* and *Symphony No. 3 (Le Divin Poème, Op. 43)* were not characterized at all. But the most important claim was that it did not describe the significance of Scriabin for the Soviet era. Obviously, the phrase „internally alien to our era” did not satisfy him [Quote by: 1 p. 138].

There were two essays with the same title „Philosophical Motives in Scriabin’s Work” in No.7-8 (1935) and No.1 (1936) by Arnold Alshvang. The editors called it the first attempt at a „truly scientific, marxist” assessment of his legacy. This is why Alshvang constantly pointed out the flawed, as Marxists considered, socio-political situation, which adversely affected the work of Scriabin and other intelligence: „Homegrown eclectic „philosophy”, absurdly driven individualism, the transition from an essentially anarchic worldview of solipsism to religious ecstatic mysticism... combined with a huge musical talent, refined and a strong logical mind that received neither proper education nor development — all these features were flesh of the flesh of the dark time of reaction” [6 p. 30]. He conducted a sharp criticism of the composer’s views even saw its coincidence with the philosophy of Nietzscheanism and fascism. He wrote that it was impossible to separate Scriabin’s thoughts, actions and world view. After such accusations, it’s even strange that Alshvang protected Scriabin’s music: he did not correspond to Marxism, but there was the „humanity of lyrical emotion” on the other side of the scale [7].

In 1940, the thematic issue No.4 was dedicated to Scriabin. This is a kind of outcome of the pre-war discussion about him. There are four publications, the score of the early *Fantasy Sonata (gis-moll)* and two letters — to N. Rimsky-Korsakov (1844—1908) and N. Findeisen (1868—1928). The author of one of the articles was Alshvang again. Here he repeated his previous thoughts more insistently and selectively, asserting the relevance of Scriabin’s music and calling him „genious”, and also blaming society and the historical setting: „He was attracted to the world of real veracity, but he was artificially isolated from it due to the hostility of the environmental conditions, which forced him... to withdraw into himself. This was a tragedy, but not the fault of a great artist. The narrowing of the subject and scope of his creative activity was dictated by the state of artistic thought of those years. But Scriabin’s music, expressing great burning and unprecedented emotional volume, reproduced... enormous progressive forces of his time” [8 p. 5]. The author evaluates it exclusively from Soviet positions: „the world of real veracity” („мир реальной действительности”) points to the principle of socialist realism, which Scriabin was far away from; by „progressive forces” the author implies revolutionary moods. Despite the unpopularity and disrepute of Scriabin’s later works, Alshvang wrote that the works written between 1908 and 1914 had great internal unity and most adequately expressed the composer’s ideas.

In the next article the musicologist L. Danilevich wrote about the historical and social context of his life. He pointed out the extremes of the estimates of different authors in his significance for the era: „To turn Scriabin into a „seer of the revolution” is just as wrong as to see in his music only mysticism and unhealthy eroticism” [9 p. 6]. Danilevich considered the interpretation of both his role in art and his music to be incorrect, and called to purify the performing tradition from unnecessary emotions in order to show the „true”, actual for the Soviet people the image of Scriabin’s music. He praised Mravinsky’s interpretation of *The Poem of Ecstasy, Op. 54*, who had shown an „earthly, not weird” version [9 p. 11].

The main points of this article are consonant with the conclusions of Igor Vorobyov about the relevant features of Scriabin’s music at that time, namely utopism (utopianism) and heroism. In the vein of Soviet ideology, Danilevich directly dictates what exactly a Soviet man should hear in one of the composer’s most sacred compositions: „Let mystics and theosophists see in *The Poem of Ecstasy* all sorts of „manvantaras” and „astral planes” — and for us this composition will be a wonderful, inspired hymn about the power of human will and the power of human reason” [9 p. 13]. It was not without the spit of the white intelligentsia: „True, Scriabin composed this anthem in an era when the appeal with heroic appeals to a „civilized” society was purest foolishness” [9 p. 13].

There are also two articles in this essay. N. Kotler drew attention to a kind of optimism, „the desire for the sun, for light, for joy, a premonition of great social upheavals that should remake the world” in Scriabin’s sonatas [10 p. 11]. I. Martynov wrote a valuable study of his little-studied early works, based on the materials of the Moscow Scriabin Museum [11].

So, the narrative of the „Soviet Music” of the 1930s showed attempts to treat the Scriabin heritage „correctly” from the point of view of Marxism, Soviet view to search for its role in the musical-histo-

rical process and interest in unexplored works. The significance for the Soviet era was still debatable, even though he was definitely a man of the past. During these years, the myth about the tragic fate of the artist was formed, who was not lucky enough to be born in a more fruitful time. In other words, the blame for his shortcomings is laid on the pre-revolutionary era. The devastating criticism of his beliefs did not prevent the authors from calling for the preservation of his music in performing practice, albeit in a new („not weird”) interpretation. The interest in his early compositions may have been an attempt not only to find the origins of his work, but also to find scores free from harmful ideology.

### **After the war: the image of a deluded genius**

Instead of the journal, collections of articles were published during the Great Patriotic War. For one of them, No. 3 (1945), the main theme concerned P. Tchaikovsky (1840—1893) and N. Rimsky-Korsakov. There was an article about Tchaikovsky’s „strongest influence” on Scriabin by I. Martynov [12 p. 31]. The similarity of the two composers included elements of lyrical images, voice science, texture, harmonic language, and orchestration. The author justly argued that the opposition between them „has become a common place” in the works devoted to Scriabin and pointed out the lack of information about his connection with Russian culture, while they often talked about the influence of Chopin, Liszt and Wagner [12 p. 23].

To be accepted into the pantheon of Soviet classics, Scriabin’s work had to have a clear explanation. „Scriabin is a Russian composer, so he is incomprehensible and inexplicable outside the general historical perspective of the development of Russian art culture” — wrote Martynov [12 p. 31]. The obligation to fit Scriabin into the general historical context showed the systematic method of Soviet musicology and the desire to provide Scriabin with an underground worthy of a Russian classic.

Notably, in this publication, the myth that Scriabin was dissatisfied with the authorities had already become stable: „There was protest activity in Scriabin’s soul, he longed for action, aspired forward, carried away by the dream of a great breaking of the existing, of changing the reality that did not satisfy him” [12 p. 31]. Tragic motives in the biographies of composers are a very common cliché of the Soviet era. You can see the same opinion in No. 12 (1946): „The fate of Scriabin as an artist is tragic. A man with a richly developed intellect, a natural mind, an ardent creative imagination, he entangled himself by a net of false philosophical and aesthetic theories” [13 p. 70].

There was a whole column „Musical legacy”, three publications, dedicated to Scriabin, in No.12 (1946). There was an article about *Prometheus* by Danilevich, memoirs of A. Drozdov (1883—1950) and a few letters of V.I. Scriabina and A.N. Scriabin to Vasily Villuan (1850—1922) — composer, teacher, versatile musician from Nizhny Novgorod, teacher of Vera, Scriabin’s wife.

That’s how the author of the last quote, L. Danilevich, began his article: „Scriabin is the only composer in whose work the realistic traditions of symphonism of the 20th century and the artistic principles of modernism were so amply manifested” [13 p. 65]. This was his place in the Soviet history of musical culture, at the intersection of styles and eras. *The Third Symphony*, *the Poem of Ecstasy*, *Prometheus* -are called works on heroic themes. He considered the main obstacle to realism to be the theme-symbol, which could not be widely developed. According to his hypothesis, of all the symphonic scores, the influence of modernism in the *Poem of Ecstasy* and the *Third Symphony* did not play a decisive role, and therefore they were more successful with the public. He urged not to throw *Prometheus* „off the ship of modernity” but offered to distinguish in this music “genius and limitation, strength and impotence” [13 p. 70].

Finally, let’s consider a very significant article that puts an end to Scriabin’s assessment from the position of Soviet criteria — „Ideological contradictions in Scriabin’s work” by Y. Keldyshin No.1 (1950). He claimed that his music expressed the revolutionary time through the eyes of an idealist mystic which was the opposite of dialectical materialism. The author’s opinion summed up the thoughts of other authors: „Scriabin’s idealistic philosophical worldview undoubtedly had a profoundly

negative impact on his art practice..., leading him into the sphere of... fiction and abstractions” [14 p. 70]. In addition, he indirectly accuses Scriabin of indifference to the sufferings of the masses and abandonment of the revolutionary struggle, since the composer has chosen the wrong path of alienation after the revolution, withdrawal from reality.

In the Soviet era, a frequent method of describing the lives of outstanding people of the past was the struggle with the ruling power and with themselves. It was used by Alshvang, as you have seen, and Keldysh used it as well: „He could not remain deaf to what was happening, but the lack of any preparation for solving societies and political challenges, deeply rooted individualism and alienation from life caused him a feeling of confusion, loneliness and powerlessness”, but later he „triumphed over himself” [14 p. 73]. Soviet authors do not hesitate to speak sharply when it comes to such topics as religion, the tsarist regime or selfishness. So, in response to the famous quote from Scriabin’s diary: „I am a God! I am nothing, I am a game, I am freedom, I am life, I am the limit, I am the top. I am a God!”, he comments: „In reality, the limit that Scriabin is talking about here was only the limit of reactionary philosophical gibberish” [14 p. 77].

Following Martynov, he wrote about the influence of Tchaikovsky and Russian Slavism, including Chopin, and also pointed to pantheism, which should be associated with Rimsky-Korsakov. Thirst after light and the ecstatic impulse are interpreted by him as optimism — an important element of the Soviet style.

Among Scriabin’s legacy he highlighted *Piano Sonatas No.3 and No.4, Symphony No. 3, Etude in D-sharp minor, Op.8, No.12. Symphony No. 3* was realistic because he allegedly went beyond subjectivism in it. Since *Piano Sonata No.6* and *Prometheus* has begun nonrealistic art, because he broke with realism and nationality, refused to show simple life experiences and neglected folk melodies (the latter seems funny, but the use of folk melodies was an important component of the Soviet style). When he answered the question „Can we count him among the great masters of Russian classical music?” as well as Danilevich, he wrote that everyone should listen to all of his music critically [14 p. 77].

In conclusion, there were intensifying attempts to fit the composer into the Soviet discourse of optimism and classicism (through a connection with Tchaikovsky) on the pages of the journal. The motive of the tragic conflict with the environment was already firmly inserted into his biography. In the list of compositions at the top there were piano and symphonic works of the middle period, while the compositions of the late period require a special approach.

### Conclusions

Summing up, throughout the period, the authors were confronted with the need to separate Scriabin’s music from the context of its creation. The materials of 1933—1953 confirm his high professional status and authority, including the early and last period of creativity. Periodically, they still tried to present him as a harbinger of the revolution, but in the end, he had to be the author of art characteristics of the revolution from the outside, indirectly. To get rid him of the theme of revolution was unthinkable, it meant to lose the relevance of his legacy.

Many authors note the inconsistency of his worldview, which prevents him from being included among the Russian classics. Like Scriabin’s own emotional palette of music, the critics’ assessments vary from one extreme to the other, from „brilliant” to „delusional”. Finally, he was made a victim of his own beliefs, but also a victim of the environment.

In the Soviet era the most demanded element of his music were its powerful emotionality, energy and the power of influencing the listener. The authors gave the Soviet image of Scriabin the criterion of classicism (through Russian roots and connection with Tchaikovsky) and optimism (through the „desire for light”).

It looks like Scriabin really could have been forgotten. Thanks to the musicologists and musicians who renewed the conversation about his legacy when it seemed he had already gone into the past, it remains in demand today. The most controversial estimates relate to the late period. Then it turned



out that these works were overvalued, but in fact never excited most of the public (Goldenweiser), then they were declared the most adequate to Scriabin (Alshvang). The culmination of this discussion was an article by Yuri Keldysh, in which Scriabin deserves a place among Russian classics only with reservations and excluding his later works that he considers unrealistic.

### Bibliographical references

1. РАКУ, М. *Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. ISBN 978-5-4448-0175-8.
2. ВОРОБЬЕВ, И.С. *Социалистический «большой стиль» в советской музыке (1930—1950-е годы): Исследование*. Санкт-Петербург: Композитор — Санкт-Петербург, 2013. ISSN 978-5-7379-0700-6.
3. ЛЕВАЯ, Т.Н. «Скрябин и дух революции»: (по прочтении речи Вячеслава Иванова). В: *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2018, № 1 (47), с. 14-18. ISSN 2220-1769.
4. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР, А. Заметка о Скрябине (к 20-летию со дня смерти композитора). В: *Советская музыка*. 1935, №6, с. 61-62.
5. ДЕЛЬСОН, В. Марк Мейчик, А. Скрябин. В: *Советская музыка*. 1935, № 9, с. 121-122.
6. АЛЬШВАНГ, А. Философские мотивы в творчестве Скрябина. В: *Советская музыка*. 1936, № 1, с. 12-33.
7. АЛЬШВАНГ, А. Философские мотивы в творчестве Скрябина: Очерк первый. В: *Советская музыка*. 1935, № 7/8, с. 16-27.
8. АЛЬШВАНГ, А. Александр Николаевич Скрябин. В: *Советская музыка*. 1940, № 4, с. 3-5.
9. ДАНИЛЕВИЧ, Л. Скрябин и его время. В: *Советская музыка*. 1940, № 4, с. 6-13.
10. КОТЛЕР, Н. Эволюция образов в сонатах Скрябина. В: *Советская музыка*. 1940, № 4, с. 14-24.
11. МАРТЫНОВ, И. О раннем творчестве Скрябина. В: *Советская музыка*. 1940, № 4, с. 25-35.
12. МАРТЫНОВ, И. Скрябин и Чайковский. В: *Советская музыка*. 1945, № 3, с. 23-31.
13. ДАНИЛЕВИЧ, Л. Скрябин (3-я симфония — «Прометей»). В: *Советская музыка*. 1946, № 12, с. 65-70.
14. КЕЛДЫШ, Ю. Идеиные противоречия в творчестве А. Н. Скрябина. В: *Советская музыка*. 1950, № 1, с. 71-77.

## СОЧЕТАНИЕ ЛИРИЧЕСКИХ И ДРАМАТИЧЕСКИХ ЧЕРТ В РАЗВЕРТЫВАНИИ ОБРАЗНОГО МИРА СОНАТЫ-ВОСПОМИНАНИЕ, ОП. 38, № 1 Н. МЕТНЕРА

## ÎMBINAREA TRĂSĂTURILOR LIRICE ȘI DRAMATICE ÎN DESFĂȘURAREA VIZIUNII IMAGINARE ÎN SONATA-REMINISCENZA, OP. 38, № 1 DE N. MEDTNER

## COMBINATION OF LYRICAL AND DRAMATIC FEATURES IN THE DEVELOPMENT OF THE IMAGINATIVE WORLD OF THE SONATA-REMINISCENZA, OP. 38, NO 1 BY N. MEDTNER

МАРИЯ ГЕОРГИЕВА<sup>1</sup>,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

<https://orcid.org/0000-0002-2709-9448>

CZU [780.8:780.616.433.082.2]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.11>

В предлагаемой статье анализируется сочетание двух родов музыкальной организации: лирического и драматического, представленных в «Сонате-воспоминание», оп. 38, № 1 Н. Метнера. В творчестве композитора вообще отчетливо прослеживается синтез лирики и драмы, создающий особый тип фортепианной драматургии,

<sup>1</sup> E-mail: nika2verter@gmail.com

где лирические черты провоцируют на углубленное познание внутреннего мира человека, его мыслей, образов, чувств; драматический же элемент как бы «снимает» оттенок субъективности в содержании, оставляя его в сфере объективного. Заложённая в анализируемой сонате идея реминисценции является причиной именно такого типа комбинации упомянутых выше родов музыкальной организации, которые непосредственно отражаются на содержании и форме всего произведения.

**Ключевые слова:** драма, лирика, соната для фортепиано, синтез, художественный мир

Articolul în cauză analizează îmbinarea a două tipuri de organizare muzicală — lirică și dramatică — prezente în „Sonata-reminiscența”, op. 38, Nr. 1 de N. Medtner. În general, în opera de creație a compozitorului se poate distinge clar o sinteză a liricii și dramaturgiei, care formează un tip special de dramaturgie pianistică, în care trăsăturile lirice sporesc cunoașterea aprofundată a lumii interioare a omului, a gândurilor, imaginilor și sentimentelor sale, pe când elementul dramatic pare că „înlătură” nuanța subiectivului din conținut, lăsând-o în sfera obiectivului. Ideea de reminiscență încorporată în sonata analizată constituie tocmai motivul pentru un asemenea mod de combinație a tipurilor de organizare muzicală menționate mai sus, care influențează direct asupra conținutului și formei întregii opere.

**Cuvinte-cheie:** dramă, lirică, sonată pentru pian, sinteză, lume artistică

The proposed article analyzes the combination of two kinds of musical organization: lyrical and dramatic, presented in the „Sonata-Reminiscenza”, op. 38, no 1 by N. Medtner. In the composer’s creations, in general, a synthesis of lyrics and drama is clearly traced, creating a special type of piano dramaturgy, where the lyrical features provoke an in-depth knowledge of the inner world of a person, his thoughts, images, feelings, while the dramatic element, seems „to remove” the shade of subjectivity in the content, leaving it in the sphere of the objective. The idea of reminiscence embedded in the analyzed sonata is the reason for this type of combination of the above-mentioned kinds of musical organization, which directly affect the content and form of the entire creation.

**Keywords:** drama, lyrics, piano sonata, synthesis, artistic world

## Введение

Анализ лирических и драматических черт *Сонаты-воспоминание* Н. Метнера осуществился в настоящей статье с опорой на труды Т. Черновой *Лирика — род музыкальной организации и Драматургия в инструментальной музыке* [1; 2]. В них отправной точкой рассуждений является мысль о том, что центральной функцией искусства является отражение реальной жизни человека, а также дополнение его жизненного опыта через преломление собственных идей в содержании художественного произведения. Опираясь на идеи Гегеля, Т. Чернова считает, что во всех временных искусствах художественный мир произведения принимает вид:

- либо «объективного» драматического сюжета, когда на воображаемой звуковой сцене действуют интонационно-тематические музыкальные персонажи,
- либо «субъективной» эмоциональной реакции «лирического героя» на объективные драматические события.

Первый тип раскрытия содержания исследователь называет драматическим, или драмой, второй — лирическим, или лирикой. В **драме** объективное преобладает над субъективным, «художественный мир» разворачивается самостоятельно, независимо от воли лирического героя; **лирика** — это такой род организации, который выдвигает на первый план содержания субъективную сторону: изображаемое событие дается сквозь призму переживаний лирического героя. Ясно, что оба этих типа содержания присутствуют в каждом конкретном произведении, однако их соотношение всегда различается. В зависимости от того, как организовано данное содержание, на первый план может выходить то объективный художественный мир (драма), то субъективные переживания «лирического героя» (лирика); либо обе стороны могут находиться в сбалансированном единстве (лирико-драматический тип)<sup>1</sup>.

Ключевое произведение в творчестве Н. Метнера *Соната-воспоминание*, op. 38, № 1 воплощает собой сочетание именно этих двух родов музыкальной организации: лирических и

1 Т. Чернова выделяет еще эпический тип разворачивания содержания, но, поскольку в «Сонате-воспоминание» Н. Метнера он не находит воплощения, в настоящей статье данный способ организации материала не рассматривается.

драматических; а время и место написания сонаты нашли непосредственное отражение в содержании и форме ее музыки. Поясним сказанное.

### **Историческая обстановка и предпосылки написания *Сонаты-воспоминания***

*Соната-воспоминание* была написана Н. Метнером в 1918—1919 гг. в подмосковной усадьбе Бугры, принадлежавшей его другу Анне Ивановне Трояновской, певице и художнице. После прихода Октябрьской революции, в отличие от С. Рахманинова, С. Прокофьева, Н. Черепнина и многих других, Н. Метнер не спешил уезжать из России; он продолжал преподавать в Московской консерватории, где его известнейшим учеником той поры был А. Александров, автор песни «Священная война» и музыки гимна нынешней Российской Федерации. Однако, к 1918 году жизнь и творчество в большевистской России стали практически невозможны: начавшаяся гражданская война ознаменовалась голодом и разрухой. Осенью 1918 г. Н. Метнера вместе с супругой выселили из занимаемой ими квартиры. Он шутил: «Теперь я совсем уже *Ni colas*, ни двора». Чета Метнеров вынуждена была воспользоваться предложением А. Трояновской погостить в Буграх. Эта усадьба включала в себя участки леса и лугов в холмистой местности, а сами усадебные строения находились на вершине холма посреди живописной сосновой рощи. За домом был сад, в котором произрастали десятки сортов сирени, а перед домом все было засажено цветами. По склону холма перед фасадом дома располагался парк, где росли редкие породы деревьев: пробковое дерево, сибирский кедр, красный клен. Окружающая природа и атмосфера спокойствия явно контрастировали с обстановкой в столице, из которой был вынужден уехать композитор, но именно эти условия были необходимы Н. Метнеру для творческого процесса. В письме к К. Игумнову от 1 октября 1919 г. Н. Метнер также объяснял свое решение временно поселиться в Буграх желанием найти хоть какой-то выход из материально неустроенной жизни в Москве, лишавшей его возможности заниматься композицией [3 с. 181].

*Соната-воспоминание* открывает собой трилогию *Забутые мотивы*, объединяющую сочинения ор. 38, 39, 40, которые стали главной работой Н. Метнера в период 1918—1921 гг. Незадолго до отъезда из России в сентябре 1921 г., Н. Метнер возвращается из Бугров в Москву и дает серию концертов, среди которых состоялась и успешная премьера трех циклов *Забутых мотивов*.

Однако будучи представленной самим композитором уже за границей, *Соната-воспоминание* не получила высокой оценки критиков. Звучали даже прогнозы о том, что «эти мотивы скоро будут забыты» [4 с. 44]. Но данные предсказания не оправдались, произведение и по сей день является одним из самых исполняемых среди других сонат Н. Метнера. Она стала его «визитной карточкой», продемонстрировавшей яркое дарование и индивидуальный стиль автора. В разные периоды времени она входила и входит в репертуар таких известных пианистов как Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Евгений Кисин, Борис Березовский.

В названии сонаты имеется указание на содержание и образный мир её музыки. Только отталкиваясь от программного замысла сонаты, возможно адекватно трактовать ее композиционно-драматургическую логику, а также анализировать те способы музыкальной организации, которыми она обладает.

### **Драматургическое наполнение экспозиции сонаты**

*Соната-воспоминание* одночастна, ее структура характеризуется наличием двойной экспозиции, насыщенной разработкой, а также неожиданным появлением нового эпизода в репризе, который привносит частицу света в общее грустное настроение музыки. Произведение пронизано пульсацией шестнадцатых, что обеспечивает плавность и легкость переключения от одного тематического образа к другому.

Тема вступления (тт. 1-16), наполненная самой нежной поэзией, возникает как бы из тишины, а равномерная пульсация придает ей черты медитации. Движение в темпе *Allegretto tranquillo* ассоциируется с ровным человеческим дыханием или спокойным биением сердца. Появляющееся ощущение отстраненности и одновременно тоски по прекрасному задает общее настроение всей сонаты.

Примечательно, что тема вступления звучит трижды: в начале, в середине (после экспозиции) и в конце сонаты, что придает произведению черты рондальности, способствует цельности и органичному соединению его разделов.

Весь материал, находящийся в зоне главной партии (тт. 17-40), мало контрастен, более того, образующие его элементы обладают свойством взаимопроникновения, т. к. основаны на общих интонационных формулах. В самом общем плане главная партия содержит два элемента, которые противоположны теме вступления: движение становится более оживленным, хотя и сохраняет печать сосредоточенности. Оба элемента строятся на восходяще-нисходящих интонациях, близких теме вступления, и имеют некоторое мотивное сходство, однако мелодико-ритмические формулы их индивидуализированы и самостоятельны. Их последовательность создает впечатление, что музыка «собрана» из лоскутков: печально-лирический первый элемент темы (тт. 17-24) оттеняется вторым (тт. 24-40), декламационным и более напористым по характеру. Разнятся они и по ритмической организации: первый элемент еще как бы сохраняет меланхоличное «покачивание» темы вступления, хотя звучит более сосредоточенно и строго, во втором же элементе движение становится устремленнее, ритм — четче. Пунктирные ритмические формулы придают его мелодии черты марша, однако постепенно напористость темы смягчается, по указанию Н. Метнера, «льстивыми» и вкрадчивыми интонациями. Примечательно, что продвижение тематического развития главной партии то и дело прерывается частыми остановками на ферматах и замедлениями темпа (текст изобилует авторскими ремарками *poco ritenuto, calando*).

Сфера главной партии воплощает собой лирического героя, который верен сам себе, но обладает внутренней гибкостью и богатством быть разным, несмотря на различные ситуации, в которых он оказывается. За счет подобного неизменяемого «стержня» и внутренних интонационных связей впоследствии создается ощущение цельности всего произведения, при том, что практически отсутствуют явные драматические контрасты, как, например у боготворимого Н. Метнером Л. Бетховена. Подобный род музыкальной организации тяготеет к лирическому способу, где происходит опора на мелодико-интонационные, ладовые, ритмические и другие микросредства музыкальной формы. Помимо этого, уже здесь прослеживается особый тип мышления композитора, когда одна тема используется многократно — не только в конкретном произведении, но и в других сочинениях автора. Например, тема вступления из *Сонаты-воспоминание* также открывает и другую пьесу ор. 38, № 6 *Вечерняя песня*; преимущественно на интонациях темы вступления основано последнее произведение этого же опуса № 8 *Alla reminiscenza*.

После завершения области главной партии следует переходный связующий раздел (тт. 41-60) между главной и побочной партиями. Его начало основано на главной теме в доминантовом неустойчивом тоне, в ней уже нет той уверенности и собранности, в которые она была облечена в самом начале. Движение секвенционно развивается по принципу нарастания, тональности быстро сменяют одна другую, пока не происходит закрепление в *e-moll*.

Побочная партия (тт. 61-76) вносит элемент песенности, она проходит в нижнем регистре и тембрально окрашена в виолончельные тона. Синкопы придают ей ощущение естественного покачивающегося движения. Характер темы передает состояние медитативного размышления, что подтверждают и авторские ремарки (*espressivo, meditamente*). Композитор указывает здесь на необходимость применения левой педали (*una corda*), что усиливает впечатление глубокой

задумчивости и как бы погружения в глубины внутреннего мира. Трижды тема начинается со звука *h* на слабой доле, и трижды она меняет свои тональные позиции, однако возвращается к *e-moll*. Неожиданные переходы между тональностями, их тонкая «борьба» дают ощущение гибкости фразы и как бы свободного потока размышлений и воспоминаний, где образы плавно сменяют один другой.

Заключительная партия первой экспозиции (тт. 76-91) является одним из немногих драматических элементов, который запоминается своими резкими, неожиданными форшлагами «всполохами» и четким пунктирным ритмом. Однако, контраст, заложенный в данной теме, не является столкновением двух противоположных начал, что объясняет использование первого элемента главной темы, наполненного другим образным содержанием. Возможно, автор хотел подчеркнуть особое свойство человеческой памяти: обращаясь к воспоминаниям, человек каждый раз невольно добавляет или убирает какие-то детали из нахлынувших образов.

Вторая экспозиция сокращена: ее открывает проведение первого элемента главной партии на неустойчивом доминантовом тоне, который выполняет функцию связующего раздела. Вводится здесь также иной вариант побочной темы, который, при ближайшем рассмотрении, оказывается родственным соответствующей партии из первой экспозиции. Вначале характер этой темы обманчиво спокоен, но постепенно темп начинает ускоряться, длительности становятся все мельче: движение четвертями и восьмыми сменяется на шестнадцатые. Второй раз тема проводится в нижнем регистре, ей сопутствуют указания автора *espressivo* и *marcato*, характер приобретает взволнованность. Все это приводит к общей кульминации экспозиции, которая строится на втором элементе главной партии, звучащей подобно гимну. В ее звучание органично вплетаются былые «вкрадчивые» мотивы (тт. 148-151), которые теперь приобрели характер мощного призыва к действию. Однако, буря утихает, внезапно сменившись на нежную и простую мелодию темы вступления (тт. 152-167), которая повторяется полностью в утвердившейся тональности *e-moll*.

### **Контрастное оформление содержания разработочного раздела сонаты**

Разработка неожиданно взрывается контрастом по отношению к только что установившемуся меланхоличному и убаюкивающему спокойствию, а новый музыкальный материал обладает ярко выраженным драматическим характером. Условно разработку можно разделить на три фазы: первая ограничена тт. 168-197, вторая — тт. 198-229, третья — тт. 230-276. Метроритмическая организация разработки очень изменчивая, прихотливая и неоднозначная, которая располагает к легким, едва заметным изменениям темпа. Это подтверждают многочисленные авторские указания в каждом из разделов. Богатая динамика, фактура, подобная оркестровой, рождающая ассоциации с «засурдиненным» звучанием различных инструментов — все подчинено логике сменяющихся, как в калейдоскопе, образов, мелькающих в памяти. Темы возникают неожиданно и как бы нелинейно, иногда накладываясь друг на друга в контрапунктическом соединении.

Первая фаза основана на мелодических попевах связующего и заключительного разделов экспозиции. Яркие и внезапные порывы мелодических пассажей провоцируют бурное развитие. К концу раздела от интонационного образа заключительной партии остаются лишь форшлагы с «обрывком» мелодии, звучащие в переключке между собой резко и «рвано», всякий раз на неустойчивых гармониях, которые все же обретают свое разрешение в укрепившемся к концу раздела *b-moll*.

Во второй фазе разработки, контрастирующей по отношению к первой, контрапунктически соединяются первый вариант побочной и первый элемент главной партий. На смену превалирующему динамическому фону *forte* приходит *piano*, а позже и *pianissimo*, которое еще следует видоизменить при помощи *diminuendo*, что приводит к авторскому указанию исполь-

зовать далее левую педаль (т. 214). Песенный характер побочной партии ассимилирует под себя первый элемент главной партии; он уже не так серьезно сосредоточен, как в экспозиции, обе мелодии вторят друг другу, сливаясь вместе как бы в дуэте. С т. 214 меняется ритм и изложение первого элемента главной партии, он звучит в уменьшении на фоне нисходящих хроматических ходов (тт. 214-229); в переключку с ним вступает краткий нисходящий мотив из связующего раздела экспозиции. Непрерывающееся движение шестнадцатыми как бы затягивает внутрь, заставляя все глубже и глубже погружаться в «омуты» воспоминаний, как если бы сознание «всасывалось» в воронку.

Третья фаза и вовсе производит впечатление «опускания» на самое дно. Тут принимает непосредственное участие тема вступления, характер которой изменен до неузнаваемости: вместо просветленной печали она окрашена мрачными тонами. С т. 250 начинается постепенное развитие и динамический подъем, которые приводят к кульминации всей разработки (тт. 266-276), где первый элемент главной партии проходит в увеличении на кадансовом тоне *a-moll*. Завершают разработку два гимнически ярких пассажа, которые своим мощным порывом наполняют совсем другим смыслом грядущий повтор первого элемента главной партии в репризе.

Весь раздел разработки представляет собой драматургическое построение (если говорить о драматургии как о способе музыкальной организации), т.к. в его структуре преобладают тематические закономерности. Темы сталкиваются между собой, словно хаотично мелькающие в мозгу обрывки воспоминаний, которые накладываются одно на другое. Создается впечатление, будто герой произведения пытается вспомнить только одному ему известное событие, восстановить его из глубин памяти, возродить нечто важное и жизненно необходимое среди прочих осколков ощущений.

### **Драматургическое решение заключительного раздела формы**

Реприза возвращает к образному миру экспозиции. С 277 по 300 такт идет полное повторение тематического материала, далее следует новый эпизод в *G-dur* (тт. 301-322), тональная подготовка которого происходит еще в экспозиции. Он появляется подобно мягким лучам солнца в пасмурный день, оживляя общее печальное настроение сонаты. Песенные интонации, с легким, игривым пунктирным ритмом (по указанию автора *poco giocoso, a* также *cantando*), хоть и не вызывают бурных эмоций, и не контрастируют с предыдущим материалом, но все же освежают картину задумчивых будней, как самое заветное и трепетное из воспоминаний.

После данного эпизода звучит материал связующего раздела, в движении которого нарастает напряжение и конфликт: тональный план усложняется, фактура насыщается, динамика нарастает, что приводит к кульминации в репризе, которая основана на теме первой побочной партии. Сразу после нее звучит и вторая побочная, претерпевшая небольшие фактурные и гармонические изменения. Однако самым интересным драматургическим моментом в репризе оказывается не эпизод и даже не последовательный показ двух побочных тем, а подход к главной кульминации (тт. 340-362). Этот, на первый взгляд, проходной фрагмент, служащий подготовительной опорой для грандиозного апогея на теме первой побочной партии, является дальнейшей разработкой темы из связующего раздела и добавляющегося к ним позже синкопированного ритма из первой побочной (т. 355). Раздел можно назвать одной из вершин метнеровского мастерства, когда сами по себе неконтрастные элементы внезапно начинают схлестываться в неистовой борьбе. Подход к кульминации можно обозначить как «зону разработки» в репризе, так же как кульминацию в экспозиции, построенную на развитии материала второго элемента главной темы, можно считать «зоной разработки» в экспозиции. Завершается соната повторением темы вступления, придавая композиции цельность, связывая все воедино подобно арке.

### Выводы

Заложенная в названии сонаты идея воспоминания располагает именно к такому лирико-драматическому наполнению произведения. Персонаж-тема пронизывает все разделы сонаты, при этом проявляя себя в мельчайших лирических изменениях граней характера и уподобляясь человеку, который перебирая фрагменты воспоминаний, реагирует, так или иначе, на всплывающие в мозгу образы былого. Таким образом, форма сонаты, а также ее ритмическое и интонационное пространство наделяются чертами калейдоскопичности, что в полной мере отражает свойственные процессу воспоминания непоследовательность и фрагментарность. Колебания темпа, к которым располагает программа произведения, должны быть едва заметными и всегда постепенными, с сохранением общей темповой оси. Тематический материал насыщен как лирическими, так и драматическими чертами, которые то мастерски сбалансированы между собой, то сталкиваются в неистовом конфликте. Это произведение может явиться также прекрасным примером воплощения метнеровской концепции и новаторства разнообразия в однородности, о которой он подробно пишет в своем трактате *Муза и мода* [5 с. 15-17]. Все необычные аспекты композиции, делающие ее мало похожей на сонатную форму в классическом понимании, оправданы программой сочинения и стремлением автора через сочетание лирических и драматических черт придать ей схожесть с процессом воспоминания. Мастерство Н. Метнера заключается в максимальном использовании возможностей единственной темы. Обращаясь лишь к одному мотиву или фразе, он старается добиться максимального ее развития, преломления и выражения всего ее лирико-драматического наполнения. Способность композитора трансформировать мелодию до неузнаваемости при первом рассмотрении, создает впечатление использования нового тематического материала. Однако, приблизившись к теме «лицом к лицу», становится очевидно, что она строится на тех же интонациях, что и изначальная мелодическая линия. Возникает такой эффект из-за смены ритмических формул, изменения образного содержания, использования разного фактурного сопровождения, гармонического обрамления.

В творчестве Н. Метнера отчетливо прослеживается синтез лирики и драмы, создающий особый тип фортепианной сонаты, где лирические черты провоцируют на углубленное познание внутреннего мира человека, его мыслей, образов, чувств; драматический же элемент как бы «снимает» оттенок субъективности в содержании, оставляя его в сфере объективного. Достигается это за счет качества музыкального материала, воплощения в тематизме стилизованных особенностей народного песенно-танцевального искусства, а также особой темпово-временной организации, поддерживающей общую структуру сочинения.

### Библиографические ссылки

1. ЧЕРНОВА, Т.Ю. Лирика — род музыкальной организации. В: Т. ЧЕРНОВА. *Проблемы музыкознания*. Москва: Самиздат, 1975, вып. 1, с. 83-97.
2. ЧЕРНОВА, Т.Ю. *Драматургия в инструментальной музыке*. Москва: Музыка, 1984.
3. МЕТНЕР, Н. Письма. Москва: Советский композитор, 1973.
4. ДОЛИНСКАЯ, Е.Б. *Николай Метнер*. Москва: Музыка, 1966.
5. МЕТНЕР, Н. *Муза и мода*. Paris: YMCA-Press, 1978.

**SUGESTII TEORETICO-METODOLOGICE PRIVIND  
GÂNDIREA MUZICALĂ ȘI DEZVOLTAREA POTENȚIALULUI CREATIV  
AL ELEVILOR PIANIȘTI**

**THEORETICAL-METHODOLOGICAL SUGGESTIONS REGARDING  
MUSICAL THINKING AND THE DEVELOPMENT  
OF THE CREATIVE POTENTIAL OF PIANIST STUDENTS**

**VASILE GRECU<sup>1</sup>,**

doctorand, cercetător științific stagiar,  
Institutul Patrimoniului Cultural  
<https://orcid.org/0000-0003-2617-639X>

CZU [780.8:780.616.433]:372.8

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.12>

*Începutul rațional logic în gândirea muzicală face viața muzicianului nu numai emoțională, cât și intelectuală, iar activitatea artistică în vederea gândirii muzicale presupune o comunicare performantă. Interpretul tinde spre performanță pentru a impresiona prin capacitățile de a crea o lume magică cu evenimente și transformări, cooperând cu spiritul și sensibilitatea umană. Rezultatul scontat este fertilizarea factorilor care sunt implicați în formarea unei personalități culte, echilibrate. Totodată, fenomenul gândirii în activitatea artistică devine esențial, determinând obiectivul general al instruirii muzicale, iar odată cu aceasta gândirea muzicală devine pilon fundamental al școlarizării pianistice.*

**Cuvinte-cheie:** *gândire muzicală, educație artistică, artă pianistică, cultură muzicală, performanță, gust, formă*

*The rational logical beginning in musical thinking makes the musician's life not only emotional, but also intellectual, and the artistic activity for musical thinking involves efficient performance communication. The performer tends to impress with his ability to create a magical world with events and transformations, cooperating with the human spirit and feeling. The expected result is the fertilization of the factors that are involved in the formation of a cultivated, balanced personality. At the same time, the phenomenon of thinking in the artistic activity becomes essential, determining the general objective of musical education, and with this musical thinking becomes a fundamental pillar of the piano school.*

**Keywords:** *musical thinking, artistic education, piano art, musical culture, performance, taste, form*

### **Introducere**

În pedagogia muzicală contemporană se vorbește lesne despre dezvoltarea creativității elevilor, lărgirea orizontului de cunoaștere și alte obiective importante, însă, adesea se scapă din vedere aspectul gândirii muzicale, importanța și dezvoltarea acestuia în procesul de studiere a unui instrument muzical. În cazul respectiv, obiectivele de referință riscă să rămână tratate doar din afară, lăsând la o parte aspectul interior al acestora. Reieșind din cele expuse, se impune revizuirea valorilor de conotație conceptuală a conținutului instruirii muzicale și elaborarea unei noi concepții, care ar corespunde dimensiunii cerințelor contemporane.

Relevarea noilor componente ale instruirii muzicale urmărește scopul orientării ei spre calitatea sa de constituent de bază al educației estetice, morale și spirituale pe un fâgaș propice, gândirea muzicală constituind, în același timp, pilonul fundamental al instruirii muzicale.

Scopul cercetării respective este de a elucidă importanța factologică a fenomenului gândirii muzicale în procesul muzical-artistic privind dezvoltarea potențialului creativ al elevilor și lărgirea orizontului de cunoaștere.

---

1 E-mail: [vasile\\_grecu@list.ru](mailto:vasile_grecu@list.ru)



**Obiectivele generale:**

- Gândirea muzicală și impactul pozitiv în procesul de învățare/interpretare a unei creații muzicale în vederea obținerii împreună cu elevul a unor rezultate plus valoare într-un timp restrâns<sup>1</sup>.
- Identificarea și utilizarea împreună cu elevul a anumitor mijloace de învățare ce determină eficiența procesului de studiu/interpretare, favorizând starea emoțională și creativă a elevului în timpul exersării/cântării la pian.
- Stimularea dorinței de a cunoaște și a parcurge cu elevul un număr mai mare de lucrări artistice pe parcursul anilor de studii.
- Apelarea la părțile emoționale ale conștiinței muzicale și promovarea dragostei față de muzică prin interacțiunea profesorului cu elevul în cadrul lecției de pian, favorizând crearea stării de bine.

**Obiectivul specific.** Studiul de față își propune să evedențieze și să valorizeze prin descoperiri analitice actul de gândire muzicală, pornind de la faptul că evoluția elevului pe tărâmul muzicii prevede capacitățile de însușire a procedurilor tehnice și creative a materialului teoretic în acord cu experiența căpătată pe parcursul instruirii muzicale, toate acestea fiind strâns legate de procesele intelectuale de gândire, iar gândirea muzicală devenind esențială în activitatea artistică respectivă.

**Rezultatele scontate.** Stabilirea aportului gândirii muzicale în procesul de învățare/interpretare a unei creații muzicale în vederea obținerii unor rezultate plus valoare și stimularea dorinței de a cunoaște și a parcurge un număr mai mare de creații muzicale, determinarea și utilizarea mijloacelor eficiente de abordare a mesajului muzical-artistic, extinderea orizontului de cunoaștere a elevilor, promovarea dragostei față de muzică și crearea stării de bine pe parcursul anilor de studii.

**Gândirea muzicală în procesul de studiere a planului**

Formarea și dezvoltarea intelectului muzical se realizează prin procesul de îmbogățire a experienței personale a individului și se bazează pe mișcarea de la necunoaștere spre cunoaștere profundă și diferențiată.

Observăm că uneori calitatea dezvoltării muzicale la elev nu depinde numai de volumul cunoștințelor primite — poți să știi multe despre muzică, dar nivelul de interpretare să fie mic, de aceea, factorul de creștere cantitativă a cunoștințelor bazate pe practica de interpretare nu poate fi ignorat.

Din cele expuse mai sus rezultă că cu cât este mai mare câmpul de cunoștințe speciale<sup>2</sup> cu atât mai multe perspective apar în procesul de dezvoltare muzicală profesională a elevului, dezvoltându-se în paralel gândirea muzicală.

În procesul de studiere a pianului se creează anumite condiții optime pentru lărgirea sistematică a orizontului de cunoaștere. Aici putem remarca că posibilitățile pedagogiei pianistice de astăzi sunt extrem de mari și permit elevilor să interpreteze un repertoriu vast și deosebit, după formă, gen, stil și cu o tematică variată. Am putea spune că anume în aceasta constă o mare parte din valoarea cunoștințelor căpătate la lecțiile de pian, deoarece în timpul lecțiilor respective elevii încep să cunoască un număr considerabil de fenomene sonore, care pot fi interpretate aparte și în ansamblu, totodată, la pian pot fi interpretate și unele prelucrări ale creațiilor vocale, orchestrale, camerale, partituri din opere etc. Așadar, cunoașterea unui anumit material teoretic muzical — factori, fenomene, legități ale limbajului muzical — constituie o premisă obligatorie a gândirii muzicale.

Cunoștințele muzicale dau impuls formării proceselor de gândire, determinând, structura și conținutul intern al acestora. Câmpul de cunoștințe, care presupune extindere pe parcursul instruirii, integrându-se în procesul gândirii muzicale, îl ridică la un nivel calitativ mai înalt. În acest sens, gândirea muzicală, care reprezintă, în linii generale, una din formele specifice ale gândirii umane, demonstrează mecanismul interacțiunii gândirii cu cunoașterea.

1 Sintagma „rezultate plus valoare” presupune valorificarea capacităților și aptitudinilor muzicale ale elevului pianist în realizări de performanță pianistică la instrument.

2 Prin sintagma „cunoștințe speciale” se are în vedere cunoștințele căpătate în procesul de studiu, spre exemplu, factori, fenomene, legități ale limbajului muzical etc.

Parafrazându-l pe marele psiholog S. Rubinstein, putem spune că fiecare proces de însușire a unor anumite cunoștințe presupune/admite în calitate de condiție obligatorie caracterul avansat al gândirii necesar pentru însușire și duce la formarea noilor condiții interioare de însușire a noilor cunoștințe.

În procesul de însușire a unui sistem elementar de cunoștințe, care include o anumită logică asupra obiectivului „personalitate”, se formează structura logică a gândirii, devenind o premisă necesară pentru însușirea materialului. Până la urmă, sunt legitimate cele expuse de Rubinstein, care constată „dualitatea” legăturii proceselor de gândire cu cele de cunoaștere [1 p. 433]. Totuși, în domeniul muzicii activitatea intelectuală se bazează în întregime pe activitatea de cunoaștere, însă, ca stabilitate calitativă, ea depășește limita posibilului.

În continuare, ne vom concentra atenția asupra structurii gândirii muzicale, adică asupra particularității însușirilor distinctive, a principiilor de evoluție și dezvoltare a ei.

Concepția generală despre „gândirea muzicală” în multe aspecte rămâne, până la urmă, neclară. Unele eforturi depuse în diferite perioade de timp pentru a expune această temă sunt precise, perspicace, dar nu prezintă o teorie integră, desăvârșită a gândirii muzicale. Mai mult decât atât, fiind una din principalele ramuri ale gândirii artistico-plactice, gândirea muzicală include în sine polemica, având la bază întrebări cu referire la interacțiune, contrastul dintre emoțional și rațional — în mecanismul activității de creație, specificul manifestărilor intelectuale, mentale — în activitatea de creație, asemănările și deosebiriile dintre formele artistice, constructive și logice de activitate în raport cu cele de creație.

Autorul este de părerea că problema respectivă nu va fi clarificată niciodată definitiv, deoarece acest lucru presupune atât o muncă enormă cât și antrenarea mai multor specialiști din diferite domenii. Însă, formula relevantă referitor la definirea componentelor principale ale sistemului de „gândire muzicală” ar putea fi următoarea: izvoarele gândirii muzicale privite în plan genetic urcă spre senzațiile intonative.

În scrierile sale B. Asafiev [2] remarcă că muzica este o intonație, iar intonația este călăuză principală a gândirii muzicale, a conținutului muzical. Totodată, în arta muzicală chipurile sonore — bogăția mijloacelor muzicale, melodia, armonia, ritmul, metru — toate au o bază intonațională. Reacția emoțională în abordarea intonației, pătrunderea în esența ei expresivă constituie punctul inițial al procesului de gândire muzicală și forma primară de orientare în sfera expresivității sonore. Senzația intonației muzicale este un semnal pentru activitățile gândirii muzicale și se bazează pe capacitatea omului de a recepționa sensul expresiv al intonației muzicale.

Atunci când intonațiile sunt cultivate, prelucrate, sistematizate, ele capătă posibilitatea de a se transforma în limbaj al artei muzicale (formă, armonie, mod, ritm, metru) și găsesc reflectare/oglinzire în conștiința muzicală. Deci, începutul rațional logic în gândirea muzicală face viața muzicianului nu numai emoțională, ci și intelectuală.

Așadar, gândirea muzicală reprezintă reflectarea chipului muzical în conștiința omului. Gândirea muzicală începe cu operarea chipurilor muzicale — pornind de la cele mai simple și terminând cu cele mai compuse. În același timp, gândirea muzicală matură demonstrează posibilitatea de a pătrunde în cele mai adânci straturi ale artei muzicale și de a acumula cele mai complexe idei artistice.

Performanța calitativă și deosebită a gândirii muzicale o reprezintă gândirea artistică.

La etapa respectivă, procesele muzicale intelectuale se caracterizează prin trecerea treptată de la acte reproductive la cele productive, de la reproducere la creație.

Gândirea muzicală creativă se poate manifesta în diferite forme și stări, dintre care principalele sunt: compunerea muzicii, supra-înțelegerea activă<sup>1</sup>, individuală, originală, artistică, interpretarea profesionistă.

După cum am relatat anterior, gândirea muzicală operează cu categorii de chip, iar formula clasică — arta este gândirea în chipuri — găsește în muzică o argumentare completă și multilaterală, deoa-

1 Sintagma „supra-înțelegerea activă” presupune: auzirea armoniei în mișcare, dinamica mișcării, autocontrol din perspectiva armonizării stării personale cu impulsul mesajului muzical etc.

rece chipul în arta muzicală este bogat în conținut emoțional și reproduce reacția omului la anumite fenomene ale realității, respectiv, gândirea muzicală nu poate fi lipsită de o culoare emoțională foarte pronunțată. Muzica nu poate exista fără emoții, deci, fără emoții nu există nici gândirea muzicală, fiind strâns legată de viața sentimentelor și emoțiilor omenești.

Apelarea la părțile emoționale ale conștiinței muzicale este principala cale spre însușirea unui instrument muzical. Nici un tânăr muzician nu va dezvolta performanțe în vederea cântării la instrument, dacă pedagogul nu-l va ajuta să dezvolte: simțul frumosului, gustul estetic și **părțile emoționale ale conștiinței**. Fără acestea pedagogia muzicală nu va reuși rezolvarea nici uneia dintre problemele propuse privind formarea calităților personale ale viitorului artist. Totodată, apare și problematica necesității experienței activității interpretativ-artistice în dezvoltarea gândirii muzicale profesionale a elevilor.

Referindu-ne la I. Secenov, am putea menționa că gândirea poate fi înțeleasă numai de acela, la care ea intră în structura experienței personale [3 p. 413-417]. În sensul respectiv, nici gândirea muzicală nu poate face excepție. Ea, la fel, cere insistent experiență personală pentru a putea fi asimilată de conștiința muzicală.

În același timp, interpretarea la un instrument muzical îmbogățește elevul cu o experiență căpătată prin muncă, formând temelia pentru dezvoltarea proceselor de gândire muzicală. De aici se desprinde ideea că interpretarea la instrument nu trebuie să fie mașinală/mecanică, ci gândită și apoi automatizată. Iar creația muzicală ce urmează a fi interpretată trebuie, mai întâi de toate, analizată, stabilind caracterul, tempoul, ritmul, tonalitatea, forma, dramaturgia, nuanțele etc. Trebuie găsită neapărat informația biografică — perioada de activitate a compozitorului, inclusiv, informații despre creația propriu-zisă, deoarece cunoștințele respective pot asigura dezvoltarea muzicală a elevului simultan cu dezvoltarea intelectuală, favorizând acumularea rezultatelor plus valoare în vederea studierii instrumentului muzical ales și luminând calea spre interpretare calitativ înaltă, performantă.

Așadar, muzica, ca orice artă, înaintează o serie de solicitări adeptului său, astfel, activitatea artistică în vederea gândirii muzicale presupune o comunicare performantă, iar interpretarea artistică presupune și anumite etape complexe de gândire muzicală care implică: intonație și expresie muzicală, plasând interpretul în stare euforică, sentimente, stări, emoții, trăiri vizavi de muzica respectivă.

Actul interpretării se înscrie în arta interpretativă prin scopul pe care îl are — de a ilustra personaje sau moduri de comportament uman prin limbaj muzical de expresie. Interpretul tinde spre performanțe pentru a impresiona prin capacitățile de a crea o lume magică cu evenimente și transformări, cooperând cu spiritul și cu simțirea umană, rezultatul scontat fiind fertilizarea factorilor care sunt implicați în formarea unei personalități culte, echilibrate. Această comunicare presupune cunoașterea forței imaginilor care includ fatalitatea vieții și revelațiile viselor, a spiritului divin, toate acestea regăsindu-se în activitatea interpretativă a muzicianului artist. Artistul creează la nesfârșit ritualuri de spirit, scoțând la lumină capodopere artistice, ceea ce demonstrează performanțe plus valoare în comunicarea artistică.

M. Feygin consemnează că experiența interpretativă se prezintă ca cel mai efektiv mod de stimulare a progresului intelectual al individului/pianistului [4].

### Concluzii

Interpretarea la pian, fiind activitate muzicală specifică, mobilizează, practic, toate formele procesului de gândire muzicală, totodată, gândirea muzicală devenind esențială în activitatea artistică respectivă. Reperete teoretico-didactice și componentele esențiale menționate, care demonstrează eficiența metodelor de lucru, prin dezvoltarea gândirii muzicale și valorificarea potențialului creativ al elevilor pianiștilor, odată cu perfecționarea permanentă a cunoștințelor, acompaniată de creșterea experienței artistice, vor asigura eficiența/calitatea instruirii și cântării la pian, dezvoltând cultura muzicală și determinând muzicienii să facă față cerințelor și provocărilor contemporane.

**Referințe bibliografice**

1. РУБИНШТЕЙН, С. Л. *Основы общей психологии*. Т. 1. Москва: Педагогика, 1989.
2. АСАФЬЕВ, Б. В. *Музыка в современной общеобразовательной школе*. Москва: Музыка, 1974.
3. СЕЧЕНОВ, И. М., ПАВЛОВ, И. П., ВВЕДЕНСКИЙ, Н. Е. *Физиология нервной системы: избр. труды*. Вып. 1. Москва, 1952.
4. ФЕЙГИН, М. *Музыкальный опыт учеников*. Москва, 1961.

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ  
ГОРОДСКОЙ ПЕСНИ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ:  
КОНЕЦ XVII – НАЧАЛО XX ВВ.**

**FACTORI SOCIOCULTURALI DE FORMARE ȘI DEZVOLTARE  
A CÂNTECULUI URBAN DIN RUSIA PREREVOLUȚIONARĂ:  
SFÂRȘITUL SECOLULUI XVII 2 ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX**

**SOCIO-CULTURAL FACTORS OF FORMATION AND DEVELOPMENT  
OF THE URBAN SONG IN PREREVOLUTIONARY RUSSIA:  
THE LATE 17TH – EARLY 20TH CENTURIES**

**VERA IUDINA<sup>1</sup>,**

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент,  
Орловский государственный институт культуры, г. Орел, Российская Федерация  
<https://orcid.org/0000-0002-0387-0314>

CZU 781.7(470)

784.4(470-21):316

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.13>

*В процессе эволюции жанровой системы русского музыкального фольклора появление городской песни было обусловлено взаимодействием различных факторов, определивших формирование на рубеже XVII-XVIII вв. нового, европеизированного типа культуры — национальных и интернациональных, художественно-морфологических и социально-исторических. В статье акцентируется значимость социокультурных аспектов становления и развития городского песенного фольклора, связанных с изменением массового сознания горожан, повышением уровня урбанизации, а, следовательно, и с появлением новых культурных запросов основной массы населения городов. Определяется системообразующая роль мещанской субкультуры в становлении различных жанров городской песни — канта, романса (цыганского, салонного и др.), частушки, рабочей (фабричной) и революционной песни.*

**Ключевые слова:** городская песня, русский фольклор, народно-песенная традиция, дореволюционный период, урбанизация, культурная трансформация, городские субкультуры, жанровые разновидности.

*Apariția cântecului urban în procesul de evoluție a sistemului genului folcloric muzical rus a fost condiționată de interacțiunea mai multor factori -naționali și internaționali, artistico-morfologici și socio-istorici, care, la începutul secolelor XVII-XVIII, au determinat formarea unui nou tip, europenizat, de cultură. Acest articol subliniază importanța aspectelor socio-culturale de formare și dezvoltare a folclorului cântecului urban în legătură cu transformările ivite în mentalitatea majorității cetățenilor, cu evoluția nivelului de urbanizare, care au generat în mod inevitabil apariția unor noi cerințe culturale în rândul populației reprezentative din orașe. De asemenea, studiul în cauză menționează rolul instructiv al sistemului subculturii burgheze în procesul de formarea diferitor genuri de cântec urban-rapsodia, romanța (romanțe țigănești, de salon etc.), cântecul de glumă, cântecul de muncă (sau de fabrică) și cântecul revoluționar.*

**Cuvinte-cheie:** cântec urban, folclor rus, tradiție a cântecului popular, perioadă prerevoluționară, urbanizare, transformare culturală, subculturi urbane, tipuri de gen

<sup>1</sup> E-mail: [udina@orel.ru](mailto:udina@orel.ru)

*In the process of evolution of the genre system of Russian musical folklore, the emergence of the city song was due to the interaction of various factors that determined the formation at the turn of the 17th-18th centuries of a new, europeanized type of culture — national and international, artistic-morphological and socio-historical. The article emphasizes the importance of the socio-cultural aspects of the formation and development of urban song folklore associated with a change in the mass consciousness of citizens, an increase in the level of urbanization, and, consequently, with the emergence of new cultural demands of the bulk of the city population. In the article is determined the system-forming role of the bourgeois subculture in the formation of various genres of the urban song: cant, romance (gypsy, salon, etc.), ditty, working (factory) and revolutionary song.*

**Keywords:** urban song, Russian folklore, folk song tradition, pre-revolutionary period, urbanization, cultural transformation, urban subcultures, genre varieties

### **Введение**

В жанровой системе русского народного музыкального творчества городская песня занимает особое место. Она явилась результатом взаимодействия различных факторов, определивших формирование нового типа культуры на рубеже XVII-XVIII вв. — национальных и интернациональных, художественно-морфологических и культурно-исторических. Среди них отдельного анализа заслуживают социокультурные параметры, которые повлияли на возникновение жанра городской песни как таковой, во многом обусловили ее эволюцию и трансформацию как с точки зрения практики бытования, так и в художественно-стилистическом аспекте.

### **Истоки городского фольклора и его типологические особенности**

Народно-песенная традиция допетровской Руси в многообразии ее региональных вариантов была едина и для города, и для деревни, чему соответствовала и стилевая монолитность: вне зависимости от классов и сословий, единый общерусский песенный стиль складывался как совокупность ряда местных песенных традиций (фольклорных зон). С начала XVIII в. в соответствии с процессами социальной дифференциации углублялось — и чем дальше, тем больше — различие между традиционной музыкальной культурой города и деревни, что, в конечном счете, породило такое своеобразное явление, как городской песенный фольклор. Традиционного специфика определяется через сопоставление с сельским фольклором — как культуры письменной и устной традиции. В том же сравнительном ракурсе рассматривается и происхождение городского фольклора как традиционного крестьянского, трансформированного урбанистической культурой, которая усвоена оторванным от земли городским населением. Этнограф и фольклорист Д.К. Зеленин писал о «низовых традициях» города как о переходной форме народного творчества, которая укоренена как в произведения старинной народной традиции, так и в городскую, «искусственную книжность» [1 с. 10-13]. Городской музыкальный фольклор теснейшим образом связан с сельским уже в силу своего происхождения. Свойственное допетровской Руси единство музыкальной среды столярного центра и его деревенского окружения определяло общность фольклорного репертуара провинциального города и села и на этапе формирования «новой культуры» в XVIII в. Однако, в новых условиях сельский и городской фольклор существовали в различных темпоральных плоскостях, обусловленных различной скоростью течения деревенской и городской жизни, что задавало и разный характер их развития и обновления -болеединамичный в городе и более статичный в деревне.

Сохраняя основные характеристики фольклорного типа художественного творчества — синкретизм, анонимность, коллективный характер, вариативность, городской фольклор трансформировался по сравнению с сельским. Его качественное отличие состояло в изменении массового сознания горожан, связанного с повышением уровня урбанизации, а, следовательно, с появлением новых культурных запросов основной массы населения городов. Как самостоятельно функционирующая и развивающаяся область он тяготел к ослаблению каноничной традиционности, усилению личностного начала. Фольклор по происхождению сосуществовал

с фольклором по бытованию (художественный примитив, любительские формы искусства). Трансформировалось и само понимание традиционности народной культуры как исключительно крестьянской — это уже не столько тип культуры, а ее характеристики, соотносимые с различными общностями городских жителей — дворянством, мещанами, купечеством и др.

### **Социальные аспекты становления и развития городского песенного фольклора**

Следует отметить, что музыкальный фольклор имел повсеместное распространение в среде дореволюционного русского города, хотя и неравнозначное в различных слоях городского социума. Так, при явной склонности дворянских кругов к светским профессионализированным формам, в домах городской аристократии также звучала и русская народная музыка. По воспоминаниям знаменитого мемуариста Ф.Ф. Вигеля, в конце XVIII в. на балах высшей киевской администрации плясали «малороссийскую метелицу, и голубца, и казачка, плясали и по-русски, и по-цыгански» [2 с. 62]. Возможно, в этом нашло отражение влияние столичной моды, где на императорских балах, начиная со времен правления Елизаветы Петровны, распространялись европейские танцы, но не забывались и русские: сама императрица их плясала [3 с. 243-245]. Описывая великосветский бал в Петербурге в 1766 г., Г.Р. Державин заметил: «Между прочими танцами была также пляска по малороссийским и русским простым песням <...>. А как собственное народное пение любящим свое отечество нравится больше иностранного, то какое было удовольствие видеть пред лицом монарха одобрение к своим увеселениям!» [4 с. 465-466].

Вместе с тем, основную социальную базу распространения песенного фольклора составляли пестрые по составу, широко разветвленные слои городского демоса. Постоянно пополняли городской культурный слой вчерашние крестьяне — дворовые, прислуга, оброчные, отходники, артельщики, работающие по найму: они приносили из деревни и свой фольклор, который переплавлялся в адекватные городской среде урбанизированные формы. Он распространялся и в среде формировавшегося в городе рабочего люда, служащих невысокого ранга, цеховых и внецеховых ремесленников, кустарей, подъячих, мелких и средних торговцев, гильдейского купечества. Они же составили основу мещанства — «среднего слоя людей», как назывались городские обыватели согласно «Городской обывательской книге» 1785 г.

В культуре дореволюционного русского города мещанская субкультура, или «третья культура», культура городского простонародья, выполняла системообразующие функции, соотносясь с иными весьма многочисленными субкультурными пластами — низового городского фольклора (фабрично-заводского, фольклора деклассированных элементов, т.н. блатного), светской письменной, профессионально ориентированной, промежуточными, смешанными субкультурами.

В системе музыкальной культуры русской провинции мещанская музыкальная субкультура, которую можно назвать, заимствуя определение Б.В. Асафьева «русским музыкальным разnochинством» [5 с. 161], проявлялась многопланово. Как самостоятельно функционирующая и развивающаяся область, она ассимилировала эстетический опыт разных уровней и поставляла материал для других систем, располагающихся на этих уровнях. Особое значение имел специфический посреднический характер, который выполнял мещанский фольклор между крестьянской песенностью и культурой письменной традиции. Мещанство всегда оставалось в целом носителем традиционной культуры, оно же пополняло и собственно средний класс интеллигенцию, носителей письменной, профессионально ориентированной культуры.

Поэтому музыкальная культура городского мещанства наиболее явно демонстрирует эволюцию народно-песенной, изначально крестьянской традиции в область письменного, профессионализированного творчества. А.С. Пушкин в поэме «Домик в Коломне», перечисляя вокальный репертуар своей героини — девушки из мещанской среды, называет и старинную крестьянскую песню («Выйду ль я»), и популярный городской романс авторского происхож-

дения («Стонет сизый голубок» Ф.М. Дубянского на стихи И.И. Дмитриева), широко распространенный с XVIII в.:

Играть умела также на гитаре,  
И пела: «Стонет сизый голубок»,  
И «Выйду ль я», и то, что уж постаре,  
Все, что у печки в зимний вечерок  
Иль скучной осенью при самоваре,  
Или весною, обходя лесок,  
Поет уныло русая девица,  
Как музы наши грустная певица.

### **Влияние социокультурных факторов на практику бытования городской песни**

Значительную часть провинциальных горожан составляли выходцы из крестьянской среды, поэтому городская народная культура формировалась на основе общекрестьянской традиции в среде жителей городских слобод и посадов. Эта динамичная среда ослабляла патриархальные каноны деревенской культуры, создавала благоприятные условия для постоянного взаимодействия с профессиональным искусством. Под влиянием западноевропейского художественного образца фольклорные формы творчества, безраздельно доминировавшие в городской среде в XVIII в., стали вытесняться и видоизменяться. «В процессе коллективного творчества поэтика и стилистика крестьянской поэзии перерабатываются в этой сфере в иную художественную систему, здесь создаются свои художественные традиции городского и рабочего фольклора, отличные от традиций крестьянского фольклора» [6 с. 203].

Однако, система образов и основных приемов традиционного крестьянского фольклора не исчезала совершенно, а скорее становилась почвой для адаптации нового стиля. Особенно это проявилось в отношении древнейших пластов — аграрно-земледельческого, календарного фольклора. Сохраняя приуроченность к сезонно-календарному циклу полевых работ и крупным церковным праздникам, трансформировался характер традиционных земледельческих празднеств в изменившихся городских условиях: нивелировались основополагающие черты крестьянского праздника — строгая регламентация и обрядность, в соответствии с большим многообразием городского социума менялся состав участников. В целом, постепенно ритуально-символический характер крестьянской обрядности в городе уступал место собственно художественно-эстетической функции.

Так, по данным авторитетного историка и этнографа середины XIX в. И.М. Снегирева, широко распространенный народный весенний праздник Семик в 30-е гг. превратился в простое гулянье городских жителей. К началу XX в. в городе практически исчезли хороводы, как важный элемент народного праздника: вместо них широко распространялись вечеринки, представляющие собой урбанизированный вариант проводимых крестьянской молодежью в осенне-зимний (нетрудовой) период «вечерок». Один из вариантов таких вечеринок — капустницы или капустки, городской вариант девичьих посиделок, которые устраивались после совместных «помочей» в заготовках капусты на зиму. Такие праздники, будучи городской модификацией крестьянского досуга, проходили в мещанской, как правило, небогатой среде, с обязательным использованием современных атрибутов художественной практики: устраивались игры, играла гармоника, танцевали модные современные танцы — вальс, полька, кадрили, краковяк.

Постепенно в провинциальных городах складывались такие формы праздничных развлечений, увеселений и торжественных церемоний, которые все больше отрывались от своей первоначальной традиционной основы и приспособлялись практически к любой форме празднования, вне связи с календарными работами. Со временем традиционный народный обряд в городе терял патриархальные черты, становясь развлечением. То же самое происходило и

с обрядовой песней: вместо сакрального смысла на первый план выходила ее эстетическая функция. По определению А.С. Каргина, «формирование рабочей и мещанской субкультур стало стремительно разъедать архаический фольклор, традиционные нравственные и эстетические ценности. Нарождается упрощенная „сюртучно-трактирная” субкультура с ее искусственностью и вычурностью. В новой, городской поэзии те же персонажи, что и в народной песне — удалой молодец и красная девица. Но их имидж и идеалы резко изменились. „Добрый молодец” разгуливает по городской улице в „сюртуке бархатном”, „жилете розовом” <...>. Что касается „красной девицы”, то она тоже превратилась в щеголиху <...>. Между этими героями завязывается роман в бульварном вкусе <...>» [7 с. 79-80].

### **Выводы. Многообразие форм городской песенной культуры**

Город не только заимствовал и трансформировал деревенские традиции, но на их основе динамично формировал новые виды народного творчества. Новые образы проникали в городской песенный фольклор не только под влиянием общественных преобразований, но также и под воздействием все более расширяющей свое влияние письменной культуры. Об этом свидетельствуют различные жанровые разновидности городского музыкального фольклора — канта, городской песни, романса (мещанского, цыганского, жестокого, сентиментального, салонного), частушки, рабочей (фабричной) и революционной песни.

Наглядное представление о бытовании народной песни в городской среде XVIII в. дают многочисленные рукописные записи напевов и текстов того времени, содержащие в себе обширный репертуар повседневного домашнего музицирования. В конце XVIII — начале XIX вв. широкое распространение в музыкальном быту получили многочисленные печатные сборники народных песен с нотами (В.Ф. Трутовского, Н.А. Львова — И. Прача, И.А. Рупина, Д.Н. Кашина — подробнее об этом [8 с. 51-52]). А поскольку до середины XIX в. народные мелодии записывались в городах, то это был в основном городской фольклор; даже старинные крестьянские песни публиковались в их городских вариантах. В печатные сборники они попадали через певцов — любителей из среды интеллигенции, и, поэтому в соответствии с распространенной средой бытования приобрели черты городского стиля. Так, в песенном собрании М.А. Стаховича, который одним из первых начал записывать крестьянские песни, наряду с традиционными жанрами свадебных, лирических, эпических, зафиксированы солдатские, ямские, уличные [9]. Показателен используемый здесь принцип гармонизации напевов, характерный для городской народно-песенной культуры того времени, который напоминает курс современной «школьной» классической гармонии. Появление такого, в определенном смысле унифицированного музыкального стиля (подробнее об этом [10]) также можно рассматривать как одно из свидетельств утверждения нового звукового тезауруса, определяемого новыми формами бытования фольклора в условиях городской культуры — прикладными, бытовыми, уличными, отличными от локально-областной, диалектной народно-песенной крестьянской традиции.

### **Библиографические ссылки**

1. ЗЕЛЕНИН, Д.К. Новые веяния в народной поэзии. В: Д.К. Зеленин. *Избранные труды*: сб. ст. по духовной культуре, 1901—1913. Москва: Индрик, 1994, с.10-13. ISBN 5-85759-007-8.
2. ВИГЕЛЬ, Ф.Ф. *Воспоминания*: в 7 ч. Ч.1. Москва: Унив. тип. Катков и К°, 1864.
3. ШТЕЛИН, Я.Я. Известия о русских танцах и театральных в Российских балетах. В: *Санкт-Петербургские ведомости*. 1779, № 10, с. 243-245.
4. ЧЕЧУЛИН, Н.Д. *Русская провинция во второй половине XVIII века*. Санкт-Петербург: РНБ, 2010. ISBN 978-5-8192-0380-4.
5. АСАФЬЕВ, Б.В. «Чародейка»: Опера П.И. Чайковского. В: Б.В. Асафьев. *Избранные труды*. Т. 2. Москва: Изд-во Академии Наук СССР, 1954, с. 142-169.
6. ГУСЕВ, В.Е. *Эстетика фольклора*. Ленинград: Наука, 1967.
7. КАРГИН, А.С. *Народная художественная культура: курс лекций*. Москва: ГРЦРФ, 1997.



8. ЮДИНА, В.И. Песенное собрание П.В. Киреевского в контексте русской музыкальной культуры первой половины XIX века (К 210-летию со дня рождения фольклориста). В: *Ученые записки РАМ им. Гнесиных* [online]. 2019, № 3, с. 49-57 [accesat 15 aug. 2022]. ISSN 2227-9997. Disponibil: [http://uz-gnesin-academy.ru/archive/num30/article\\_2019\\_3\\_5\\_paper.pdf](http://uz-gnesin-academy.ru/archive/num30/article_2019_3_5_paper.pdf)
9. *Собрание русских народных песен*: Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович. Тетрадь I-IV. Санкт-Петербург, 1851—1854.
10. ЮДИНА, В.И. Социокультурные условия формирования стилистики городской песни. В: *Искусство, наука, технологии в образовательном пространстве*: материалы международной научно-практической конференции-форума, 7 апр. 2021. Уфа: Восточная печать, 2022, с. 7-13.

## THE CONTRIBUTION OF THE BASS GUITAR VIDEO COURSES TO MODERN MUSIC EDUCATION

### CONTRIBUȚIA CURSURILOR VIDEO DE CHITARĂ BAS ÎN CADRUL EDUCAȚIEI MUZICALE CONTEMPORANE

ALEXANDR VITIUC<sup>1</sup>,

doctor în arte, conferențiar universitar,  
Institutul de Arte A.G. Rubiņstein, or. Tiraspol  
<https://orcid.org/0000-0001-5091-5979>

CZU [780.8:780.8:780.653.1:780.614.131.015.2]:372.8

[780.8:780.8:780.653.1:780.614.131.015.2]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.14>

*This article is dedicated to the characteristic features of modern teaching to play the bass guitar, which is based on the study of video schools. The author considers the most representative publications for the bass guitar, focused on the practical use of the instrument in modern music. Particular attention is paid to the basics of playing the bass guitar, playing scales and arpeggios, slapping and tapping techniques, as well as to the study of Afro-Cuban styles.*

**Keywords:** video schools, video lessons, bass guitar, music education, performing technique, Jaco Pastorius, John Patitucci, Billy Sheehan, Victor Wooten

*Acest articol examinează trăsăturile caracteristice ale predării contemporane de interpretare la chitară bas, care se bazează pe studiul cursurilor video. Autorul analizează cele mai reprezentative publicații video pentru chitară bas, axate pe aplicarea instrumentului dat în muzica modernă. O atenție deosebită este acordată elementelor de bază de interpretare la chitară bas și anume: gamelor și arpeggiilor, tehnicilor slapping și tapping, precum și studiului stilurilor afro-cubaneze.*

**Cuvinte-cheie:** școli video, lecții video, chitară bas, educație muzicală, tehnica interpretării, Jaco Pastorius, John Patitucci, Billy Sheehan, Victor Wooten

### Introduction

Today it is very difficult to imagine learning to play bass guitar without video schools. The popularity of this educational area is constantly growing, combining several specific features. The main source of information transmission in video schools is the visualization of the studied material. Thanks to the ability to reproduce a moving image, the student is able to consider the proposed fingering, repeat the movements of the hands and fingers, and also slow down the playback speed when illustrating complex technical elements.

The fundamental difference between studying bass guitar with the help of video schools is the demonstration of a performed example. Musical material can be placed in the video viewing window, making such visualization as complete as possible. In the case of showing the example being studied at a slow

1 E-mail: [vityuk150582@mail.ru](mailto:vityuk150582@mail.ru)

pace, the musical material, as a rule, is not required. In the description for some video schools, the bass guitar is tuned according to the sound signals corresponding to the four open strings of the instrument.

### **JacoPastorius Video School *Modern Electric Bass* (1985)**

The Video school of the American bass guitarist and composer Jaco Pastorius *Modern Electric Bass* became the first specialized edition for the bass guitar [1]. The video school teaches the basic principles of playing the bass guitar, focused on a comprehensive study of the instrument. All training examples presented in the publication are accompanied by a booklet with musical notes [2]. It should be noted that the well-known American bass player Jerry Jemmott was invited as an interviewer for the recording of the school.

In the initial section of the video school J. Pastorius considers the concept of position, performing an ascending and descending the chromatic scale on all four bass guitar strings. In his opinion, this approach is able not only to maximize the use of all existing notes in the fingering of the left hand, but also to mobilize the movement of each finger. The author adheres to a similar performance concept when studying the major scale. Considering the fingering of the *C-dur* scale in position VIII, the bass player selects the lowest note (note c, 4th string) and the highest in the fingering (note g<sub>1</sub>, 1 string). The result is a range of one and a half octaves, which can be practiced within one position on the bass guitar.

In order to further develop fingering skills J. Pastorius recommends mastering diatonic sequences, and as illustrations, ascending and descending movements of tetrachords, arpeggiated chords, combined type sequences are given. An important aspect of the performance of diatonic sequences is the formation of melodic skills in mastering the instrument as part of the construction of solo improvisation.

In the process of developing technical features, the problem of interstring jumps in the performance of intervals on the bass guitar is being investigated. In most cases, performers do not pay due attention to this technical element of the game. However, according to J. Pastorius the performance of these intervals noticeably develops the bass player's strength and endurance. In addition, the melodic movement of this type on various strings serves as a good preparation for the performance of musical phrases.

Analyzing exercises for the development of fluency of the fingers of the left hand, the melodic aspect of the use of diatonic sequences in the context of the performance of the seventh chords is considered. Playing the extended seventh chord *Cmaj7* from prima to the seventh, the next seventh chord *Dm7* is already played from the seventh to prima. A similar principle is practiced with the seventh chords of other steps, allowing the bass player to embody his performing intention.

A separate block of the video school is dedicated to the technique of the right hand and the choice of playing zones on the bass guitar. J. Pastorius emphasizes that the performing technique at the stand is much higher than that of the fretboard; this type of sound production is characterized by rigidity and a minimum number of playing movements. The neck sound, on the other hand, is characterized by limited technical mobility and a more rounded sound.

Turning to the technique of performing natural and artificial harmonics, J. Pastorius demonstrates the main nodal points at which the necessary harmonics are formed. An important technical element of artificial flageolets is the pinch. Sound extraction is carried out with the thumb of the right hand, lying on the string, and the simultaneous plucking with the index finger. All technical elements are illustrated by the author of the video school with illustrative examples, which are reflected in the musical application.

In the final section of the video school, J. Pastorius addresses beginner bass players with practical advice. In particular, the author believes that a modern performer should be an extrovert, be able to communicate with the public, and not limit himself to one style. He recommends that young musicians, if possible, communicate with famous musicians and perform a wide variety of music.

**John Patitucci Bass Workshop Video School (1989)**

Another popular bass video publication is John Patitucci's *Bass workshop* [3]. This video is the first part of a two-part tutorial dedicated to the basics of bass guitar playing technique, sound production techniques, as well as the performance of rhythmic figurations with drum accompaniment. The outstanding American drummer Dave Weckl was invited to record the video school. John Patitucci considers the main goal of his video school to be the formation of technical skills and the development of musicality in the process of playing the bass guitar.

As part of the study of the setting of the left hand, John Patitucci recommends placing fingers one at a time, separately at each fret. It is very important that the fingers are bent at the knuckles, as this allows for a full and round sound. The position of the thumb, located on the back of the neck, should be strictly parallel to the index or middle finger, located on the front of the neck. Because of the choice of this fingering, the movements of the fingers of the left hand seem to be the most economical and natural.

Turning to the study of the performing technique of the left hand on the bass guitar, the main emphasis is on working out the *Spider* exercise. This exercise, borrowed from guitar technique, allows you to significantly develop the independence of the fingers of your left hand, as well as work out the performance of string transitions. For the accuracy of the material being studied, the bass player recommends using a metronome or *drum machine* [4 p.16]<sup>1</sup>. At first, you need to practice at a slow pace, gradually increasing the rhythm of the metronome.

Considering exercises for the strength and endurance of the fingers of the left hand, John Patitucci suggests using the *hammer-on* and *pull-off* techniques. Thanks to these technical elements the performer has the ability to isolate the individual fingers of the left hand, while developing a smooth and unified sound. In addition, the *hammer-on* and *pull-off* techniques are performed without the help of the fingers of the right hand, thereby creating the necessary load on the fingers of the left hand and forming a tenacious performing apparatus.

When studying the performance technique of the right hand on the bass guitar, the author emphasizes that he uses the alternating pizzicato technique based on the two-finger alternation of the index and middle fingers. However, this condition is not necessary: the performer can practice the three- and even four-finger technique of the right hand, respectively. This technical aspect depends both on the music performed and on the physical characteristics of the performer. As part of the training examples, J. Patitucci performs scales and arpeggios in eighth, sixteenth and triplets.

As a separate type of performing technique of the right hand, the study of interstring jumps on the bass guitar is considered. For a smooth transition from one string to another it is recommended to perform the exercise in pure fourths. This sequence can only be played on different bass strings using a vertical down and up motion.

The next section of the video school is devoted to the development of rhythmic patterns in various styles of music. As practical illustrations, characteristic drawings of bass players such as James Jamerson, Chuck Rainey, Jerry Jemmott, Paul Jackson and others are studied. A separate section of the video school is dedicated to Afro-Cuban, Brazilian and South African rhythms. As J. Patitucci notes, when learning to play the bass guitar, it is necessary to listen to the recordings of famous masters who create the bass canvas. In addition to technical mastery of the instrument, the bass player must „shoot” the bass parts by ear. The performance of melodic drawings should be distinguished by musicality, convey the emotional side of the work and convey them to the listener.

**John Patitucci Video School Electric Bass 2 (1990)**

In the second part of the video edition *Electric Bass 2* [5], John Patitucci analyzes the specifics of music performance in the context of the use of chords and scales on a six-string bass guitar. The main goal of the video school is the formation of improvisational skills and the development of an ear for music.

---

<sup>1</sup> Drum machine is an electronic musical instrument that reproduces repetitive drum rhythm patterns

Speaking about the advantages of a six-string bass guitar, the musician emphasizes that by adding a four-string bass guitar to the basic model, one string above and below, the performer gets a huge range, consisting of more than 4 octaves. Due to the increase in the number of strings the number of sounds taken within one fingering also increases. In addition, the use of a six-string bass guitar allows the performer to practice the technique of playing complex chords. A good example that illustrates the advantages of the six-string bass range is the *B-dur* scale and 4th octave arpeggios, as well as the *Am9* and *Amaj9* chords.

Another important technical aspect of six-string bass playing is the muting of the lower strings with the fingers of the right hand. When playing the upper strings of a bass guitar, it is necessary to create the correct position in which the open strings do not vibrate. In this regard, the thumb of the right hand is placed on the 6th string, the ring finger on the 5th and the little finger on the 4th. In the process of playing bass sounds on the lower strings, the fingers are automatically removed. This method is considered the most natural, because it allows the bass player to eliminate unnecessary overtones from his playing.

John Patitucci pays special attention to ear development exercises as an extremely important aspect of the bass player's musical education. The fundamental condition is the formation of solfegging skills and a closer acquaintance with the practice of playing keyboard instruments. The bass player needs to learn the basic scales and chords used in pop and jazz music, singing them along with playing the piano. Thanks to this relationship, the studied scales and chords form the necessary melodic skills in the bass player's mind in the context of the development of an improvisational beginning. In addition to using the five main types of seventh chords, the author analyzes more complex chords with the addition of 9, 11 and 13 steps and their alterations.

### **Billy Sheehan Video School *On Bass* (1989)**

Billy Sheehan's video school *On Bass* [6] is an excellent practical video publication that studies the technique of playing the bass guitar in rock music. This is the first video edition that introduces bass guitarists to the basic principles of the three-finger right-hand technique in the process of playing bass lines. To develop the strength and endurance of the fingers of the left hand, the author considers the mechanical features of the movement of each finger. The famous rock guitarist Wolf Marshall took part as an interviewer in the implementation of the videos.

Before proceeding to the analysis of the main performing techniques, B. Sheehan draws the reader's attention to the stable position of the instrument. A prerequisite for successful performance — both in rehearsals and on stage — is the choice of the length of the suspension strap, as this determines the best position for the instrument. As a result of this stabilization, the game movements of the arms, hands and fingertips are in the same position.

In addition, it is necessary that the bass guitar be fret-adjusted, maintaining the distance between the strings and the neck at the level of the 12th fret, as well as the height of the pickups. Separately, the choice of pickups, their frequency characteristics and application in a particular musical direction are considered.

Considering the three-finger technique of the right hand, B. Sheehan draws attention to the alternating movement of the fingers, starting either with the index or with the middle and ring fingers. Movement can start in many different directions. Unlike the traditional two-finger playing technique, three-finger playing is much more fluid. However, given the fact that modern rock music is mostly performed in 4/4 time, the number of plucks with the three-finger technique turns out to be odd. This condition significantly complicates the study of this technique and requires a more in-depth performance analysis of bass parts.

In the process of studying the technique of the left hand, the basic fingering is emphasized, based on the location of four fingers within one position when playing the chromatic scale. Turning to the performing principles of the major scale, B. Sheehan identifies three key fingering patterns:

1. *Tone-tone* movement on one string.
2. *Tone-semitone* movement on one string.
3. *Semitone-tone* movement on one string.

The diagrams above exhaust the left hand fingering and occur in both major and minor scales. It should be emphasized that the proposed fingering models are also suitable for playing all diatonic modes.

The final section of the video school analyzes the technique of monophonic tapping. To accurately hit the string with the fingers of the right hand, it is recommended to double the fingers. As a result of such a strike on the string, the extracted sound is very loud and clear. The movement of the fingers of the right hand after the performance of single-voice tapping must necessarily be directed to the lower bass string.

This type of tapping is also used for spreading chords, parallel octaves and fifths. Theoretical knowledge and practical application of natural and artificial harmonics contribute to the use of the technique of tapping harmonics, which is based on pressing the string with the finger of the left hand and then hitting the pressed string with the right hand at a certain nodal point.

### **Billy Sheehan Video School *Bass Secrets* (1990)**

The second part of the video school *Bass Secrets* [7] is focused on the fingering vision of the fingerboard in the context of studying the major scale and pentatonic scale. In addition, B. Sheehan demonstrates a live performance of the famous compositions of the group *Mr. Big*, accompanied by drummer Pat Torpey.

Considering the *G-dur* scale, B. Sheehan draws attention to the performance of the maximum number of notes taken in one fingering. As a result, you can get 12 sounds — three on each of the four strings. As an independent fingering model, the whole-tone movement from the note *G* to *B* on the main string and similar on two adjacent strings (from *re* to *f#* and from *do* to *mi*, respectively) is analyzed. This approach significantly expands the ideas about the fingering of the major scale, and also develops the vision of the fretboard and performance potential.

A similar approach is applicable to the major pentatonic scale, however, the presence of 5 steps in the fret allows you to play only two notes on each string. Moving along the fretboard, you can get the pentatonic inversions from each of the steps, while maintaining the structure of the fret. In this regard, B. Sheehan emphasizes that as a result of these references, one can obtain a pentatonic series of chords, which can be successfully used in performing practice in the future.

As for the specifics of the work of the rhythm section, the author notes the close interaction of the bass guitar and drums. An important aspect in the construction of a bass melodic line is a clear and well-coordinated drummer's playing, which provides the bass player with the necessary meter-rhythmic and sonorous basis. As an illustration the works of the group *Mr. Bie* are accompanied by rhythmic and stylistic analysis of the instructive material.

### **Victor Wooten Video School *Super Bass Solo Technique* (1993)**

One of the leading video publications focused on the practical application of modern bass guitar playing techniques is Victor Wooten's video school *Super Bass Solo Technique* [8]. This school contains unique performing examples of bass slapping and tapping techniques.

Considering the features of the slap performing technique V. Wooten draws attention to one of its varieties *Up and Down (Double Thumb)*, comparing it with the guitar mediator technique. When passing the thumb of the right hand through the string, the finger stops on the next string, but does not bounce off it. As a result of the reverse movement of the thumb up, another sound can be extracted. The ability to use your right thumb up and down allows you to play notes twice as fast as standard picking with much less effort.

When performing the *Up and Down* technique, it is necessary that the blow of the thumb of the right hand be made outside the neck. This approach will allow the thumb to go completely into the space between the strings for more freedom of playing. In addition to the *Up and Down* technique, it is also advisable to use the hook with the index and middle fingers. As practical examples, V. Wooten advises to perform exercises on open strings and only then move on to more complex didactic material.

Turning to the basics of the tapping technique, the chord fingering of the bass guitar is considered, based on playing the bass with the left hand, and the rest of the notes of the chord with the right. A clear illustration of this technique is the performance of chord functions *Gm7* and *C7*, with the transfer of bass chords from the top of the fretboard to the bottom. Thus, the bass guitar imitates the performance of two musical instruments at once, filling the part with a bright timbre palette. A similar principle must be practiced with other groups of chords, transferring the bass to the lower register. In the context of performing chords using the tapping technique, V. Wooten also suggests using the game of various rhythmic patterns. They can be performed both in one style and in a combined form.

### Conclusions

When considering specialized video publications for the bass guitar, it should be noted that this type of educational information is focused on the practical study of the instrument. The ultimate goal of any video school is to study the proposed material on the basis of the student's self-study. Thanks to visual visualization, the learning process is much faster, however, during one video lesson it is impossible to get the whole range of necessary performing skills. The proposed material is designed for a certain level of theoretical and practical training of the student and can only be used as additional material in a special bass guitar class.

### Bibliographical references

1. PASTORIUS, J. *Modern Electric Bass*. New York: DCI Music Video, 1985. 85 min.
2. PASTORIUS, J., JEMMOTT, J. *JacoPastorius: Modern Electric Bass*. New York: DCI Music Video, 1985.
3. PATITUCCI, J. *Bass workshop*. New York: DCI Music Video, 1989. 86 min.
4. ANNISS, M. *The Impact of Technology in Music*. London: Raintree, 2016. ISBN 978-1-406-29869-7.
5. PATITUCCI, J. *Electric Bass 2*. New York: DCI Music Video, 1990. 68 min.
6. SHEEHAN, B. *On Bass*. Cherry Lane Music, 1989. 85 min.
7. SHEEHAN, B. *Bass Secrets*. Cherry Lane Music, 1990. 83 min.
8. WOOTEN, V. *Super Bass Solo Technique*. Atoss Corporation, 1992. 52 min.

# ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

## TEATRUL TRADIȚIONAL VERSUS TEATRUL DOCUMENTAR: REPERE TEORETICE ȘI DELIMITĂRI CONCEPTUALE

## TRADITIONAL THEATER VERSUS DOCUMENTARY THEATER: THEORETICAL REFERENCES AND CONCEPTUAL BOUNDARIES

MARIANA STARCIUC<sup>1</sup>,

doctor în arte, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
<https://orcid.org/0000-0003-1457-2184>

CZU 792:32

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.15>

*Scopul demersului autoarei constă în identificarea caracteristicilor teatrului documentar prin raportare la cel tradițional. Reflectând asupra conceptelor teoreticienilor teatrali, concluzionăm că teatrul tradițional este unul iluzoriu, receptorul-spectator crede drept realitate lumea fictivă produsă de spectacolul teatral. Subiectele dramatice au structură integră și logică, cu „început, mijloc și sfârșit”, acțiunea scenică se succede într-o ordine canonică. Spre deosebire de teatrul tradițional, teatrul documentar este unul anti-iluzoriu, anti-ficțiune și se remarcă prin reproducerea fidelă, exactă a realului, având la bază investigația, cercetarea și reflectarea documentelor de arhivă, a actelor legislative, rapoartelor, stenogramelor proceselor de judecată, proceselor verbale înregistrate la diverse acțiuni, întruniri, congrese etc.; a biografiilor; mărturiilor, interviurilor preluate de la respondenții-donatori și transpuse într-o formulă neprelucrată artistic; a cazurilor, evenimentelor întâmplate într-o realitate imediată ș.a.*

**Cuvinte-cheie:** teatru documentar, teatru tradițional, compoziție dramatică, structura dramatică, tematică socială, B. Brecht, verbatim, ficțiune, mimesis

*The purpose of the author's approach is to identify the characteristics of the documentary theater by referring to the traditional one. Reflecting on the concepts of theater theorists, we conclude that traditional theater is illusory, the receiver-spectator believes the fictional world produced by the theatrical performance as reality. Dramatic subjects have an integral and logical structure, with „beginning, middle and end”, the stage action succeeds in a canonical order. Unlike traditional theatre, documentary theater is anti-illusory, anti-fiction and stands out for its faithful, exact reproduction of the real, based on the investigation, research and reflection of archival documents, legislative acts, reports, court transcripts, minutes recorded at various actions, meetings, congresses, etc.; biographies; testimonies, interviews taken from the respondents-donors and transposed into an artistically unprocessed formula; cases, events that happened in an immediate reality, etc.*

**Keywords:** documentary theatre, traditional theatre, dramatic composition, dramatic structure, social theme, B. Brecht, verbatim, fiction, mimesis

### Introducere

Teatrul documentar cucerește scenele teatrale la sfârșitul anilor '80 ai secolului trecut, începutul secolului XXI. Cunoscând o multitudine de variante — texte bazate pe documente, drame documentare care dezvoltă biografii, piese, având la bază cazuri/evenimente petrecute într-o realitate imediată, docudrame, docuficțiuni, texte-tip *verbatim*, în care interviul, neprelucrat artistic, constituie sursa de bază a piesei de teatru etc., având drept punct de plecare modelele/paradigmele teatrului epic al lui Bertolt Brecht, teatrului politic german al lui Erwin Piscator (deceniul al doilea al sec. XX), ale dramei

<sup>1</sup> E-mail: [starciucmariana@gmail.com](mailto:starciucmariana@gmail.com)

germane documentare din 1960, ce aparține lui Peter Weiss, ale teatrului documentar american al anilor '60—'80, teatrul documentar actual se dezvoltă din necesitatea conectării la evenimentele social-politice ale zilei, la problemele realității imediate, cât și din sentimentul de revoltă, de protest față de idealizarea realității în detrimentul adevărului.

### **Teatrul tradițional. Repere teoretice**

Orice tentativă de definire a artei teatrale, în toată complexitatea ei, implică, în primul rând, abordarea problemei cu privire la originea și esența artei. Primele sugestii despre natura artei le atestăm la Platon [1], care susținea că toate formele realității, subordonate ierarhic, sunt și forme ale realității artistice. Recunoscând caracterul imitativ al artei, el afirma: „Înșelăciunea și iluzia alcătuiesc esența artelor și scamatorii trebuie puși în același rând cu sculptorii și pictorii, cu toți deopotrivă constituind categoria imitatorilor” [1 p. 274].

Clasicul filosofiei universale, Aristotel, repune în valoare conceptul de mimesis al lui Platon, dându-i o definiție ce va fi preluată de majoritatea esteticienilor. În viziunea lui, există două cauze ce dau naștere poeziei (=artei): imitația, sădită în om în anii copilăriei, și „darul armoniei și al ritmului” [2 p. 69]. Cât privește mimesisul, principiu fundamentat în textul *Poeticii*, Aristotel făcea o deosebire între imitația simplă și cea poetică, afirmând că cea de-a doua, poetică (=tragedia), este „o imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită și care, stârnind mila și frica, săvârșește curățarea acestor patimi” [2 p. 71]. Referindu-se la tragedie, Aristotel afirma că subiectul acesteia trebuie să fie integru și logic, cu „început, mijloc și sfârșit” [2 p. 74], că „scenele urmează să se succedă într-o formulă logică, iar personajele dramatice, care conduc acțiunea scenică, să reprezinte caractere puternice, oameni frumoși la chip, indivizi renumiți, descendenți ai unor familii strălucite, cu un comportament demn de urmat” [2 p. 89].

Referindu-ne la conceptele despre artă ale esteticienilor, teoreticienilor teatrologi sau filologi, vom menționa lucrarea *Teoria dramei* a istoricului și teoreticianului Iosif Blaga, care considera că autorul dramatic trebuie să propună în textele sale „momente mai importante, mai deosebite, să le idealizeze și să le sensibilizeze în forme potrivite”, că „nu orice moment sau acțiune din viața unui individ pot fi reproduse în dramă, ci indivizi cu astfel de însușiri și în astfel de momente care au o importanță mai deosebită pentru noi, interesante pentru sufletul nostru și care sunt caracteristice și proprii individualităților dramatice” [3 p. 199]. Ideea este susținută și de Eric Bentley, dramaturg și critic de teatru american, care, deși recunoștea că misiunea artei este de a reflecta realitatea, totuși, el opta pentru ideea ca această realitate să fie filtrată, reprodusă prin prisma artisticului, transformată în funcție de viziunea individualității creatoare: „(...) reproducerea are loc, dar aceasta nu este în niciun caz o simplă preluare sau o copie fidelă a realității. Conceptul de ficțiune explică sensul acestui proces de reproducere. Atât romanul cât și piesa au ca esență ficțiunea. Ficțiunea le conferă acea consecvență și integritate care nu ar fi posibile într-o simplă copie a realității. De cele mai dese ori, în opera de artă adevărul este mai puțin credibil decât ficțiunea” [4 p. 56]. Această opinie a lui Eric Bentley impune o trecere la problema abordată: care este deosebirea dintre teatrul tradițional și cel documentar. Din cele expuse anterior, s-a reliefat faptul că în înțelegerea operei de artă se pune accent pe mimesis, pe imaginație, pe reproducere, pe transfigurare artistică a realității, pe rolul artei în a exprima artistic adevărul vieții (exterioare și a celei interioare a omului). Generalizând ideile teoreticienilor reflectate mai sus, propunem caracteristicile de bază ale teatrului tradițional, prin teatru înțelegând textul dramaturgic și spectacolul:

- Textul dramaturgic îmbină în structura lui literaritatea și teatralitatea, el se întemeiază pe ficțiune, adică pe un univers imaginar; de asemenea, spectacolul teatral este o artă imaginară, inventată, fictivă.
- Teatrul are un caracter imitativ, imită realitatea, prelucrând-o și idealizând-o, prin intermediul formulelor artistice, respectiv, viața în teatru este o imagine artistică a realității.



- Teatrul tradițional este unul iluzoriu, receptorul-spectator crede drept realitate lumea fictivă produsă de spectacolul teatral.
- Subiectele dramatice au structură integră și logică, cu „început, mijloc și sfârșit”.
- Acțiunea se succede într-o ordine canonică, iar elementele care se regăsesc în toate textele teatrale considerate tradiționale sunt: a) expozițiunea, b) evenimentele-cheie, c) deznodământul.
- Personajele dramatice reprezintă caractere puternice, în măsură să influențeze, prin acțiuni și idealuri, spectatorul.
- Personajele dramatice se deosebesc de oamenii din viața reală, acestea neavând trecut, viitor ori continuitate în viață.
- Spectacolul teatral are un efect de *catharsis* asupra spectatorului, produce imitarea evenimentelor care provoacă emoții și obține prin spectacol eliberarea de aceste emoții.
- Spectatorii sunt receptori, ei judecă, înțeleg, contemplă spectacolul teatral, fără a fi implicați în reprezentația teatrală.

### **Teatrul epic — precursor al teatrului documentar**

În perioada interbelică relația dintre teatru și societate a devenit una interdependentă, schimbarea ideologică și discontinuitatea materială și psihologică contribuind la apariția unor forme de artă radical novatoare. Formele neconvenționale ale teatrului alternativ sau minoritar sunt cele care au întruchipat energiile creatoare ale perioadei. Expresionismul, dadaismul, futurismul și suprarealismul, teatrul grotescului, teatrul cruzimii, arta de tip agitprop au devenit reprezentative pentru teatrul modern.

Preocupat de schimbarea funcției culturale a teatrului, convins că „naturalismul trebuia să facă loc noilor forme de scriere dramatică ce reflectau cel mai bine complexitatea condiției moderne și nevoia afirmării unui nou punct de vedere artistic” [5 p. 10], Bertolt Brecht (1898—1956), dramaturg, regizor, teoretician al teatrului, fondatorul teatrului *Berliner Ensemble*, promovează distanțarea epică în practica și teoria teatrală. Teatrul epic brechtian a revoluționat scena teatrală a secolului XX prin asumarea rolului de a elibera sala și scena de iluzoriu și hipnotic, oferindu-i publicului posibilitatea de a rămâne lucid, conștient, participant activ al procesului spectacular, obligându-l să ia decizii. „Teatrul epic arată, citează, repetă evenimentele reale și nu permite spectatorului să cadă în vrajă. Cu ochii deschiși la cauzalitatea celor întâmplate pe scenă, spectatorul ia atitudine critică de descoperire, de surprindere”, afirma B. Brecht [6, p. 60]. Principiile teatrului epic, enunțate de B. Brecht în lucrarea teoretică *Micul organon pentru teatru* (1949), se reduc la faptul că drama trebuie să renunțe la conceptele aristotelice care presupun identificarea publicului cu personajele și situațiile scenice. Publicul trebuie să aibă o atitudine critică față de realitate.

Structura textului propusă de B. Brecht contravine normelor tradiționale: el recurge la o tehnică care înfățișează elementele ca narațiune, de unde provine și eticheta de „teatru epic”, creând o acțiune discontinuă din montajul de scene, ilustrând teme politice importante, cu personaje reprezentative, care au existat și au marcat istoria factuală. Inovațiile de tip spectacular sunt următoarele: decorurile sunt reduse la maximum, în reprezentație sunt introduse pancarte care oferă informații, inclusiv cu caracter documentar, mașinăriile scenice, luminile, mașiniștii lucrează la vederea publicului, actorii demonstrează că joacă roluri și nu pretind că întruchipează personaje, nu mint spectatorii și nu susțin caracterul iluzoriu al teatrului. Tehnicile teatrului brechtian au caracter pedagogic și urmăresc transformarea spectatorului într-un observator obiectiv.

Teoriile lui B. Brecht au influențat practica teatrală a dramaturgilor și regizorilor din a doua jumătate a secolului XX, printre care Erwin Piscator, Giorgio Strehler, Peter Weiss. Aceste influențe se referă la faptul că teatrul, după Brecht, este instrumentul capabil să transforme societatea în bine prin intermediul politicului, accentuând astfel dimensiunea politică și socială a teatrului.

Concluzia ce rezultă din cercetările asupra teatrului brechtian este că, spre deosebire de teatrul tradițional, care este unul apolitic, idealist și tratează subiecte inventate sau fictive, teatrul epic este

subiectiv și se implică direct în realitatea socio-politică, caracteristicile de bază ale acestuia fiind următoarele: acțiunea spectacolului epic este povestită, iar spectatorului îi este trezită activitatea intelectuală, fiind obligat să ia decizii; spectacolul epic este bazat pe argumente, sentimentele sunt duse până la conștientizare; omul care se transformă și transformă este obiectul de cercetare al teatrului epic. La nivelul structurii dramatice, scenele în spectacolul epic nu se succed neapărat într-o ordine cronologică, fiecare scenă există pentru sine; montajul și desfășurarea sinuoasă a subiectului sunt specifice textului teatral epic; ființa socială determină gândirea, iar rațiunea prevalează asupra sentimentului. Așadar, formele anticanonice propuse de Bertolt Brecht constituie elementul-cheie al teatrului-documentar apărut la mijlocul secolului XX, practicat preponderent în cinematografie, în spectacolele radiofonice și în cele teatrale.

### **Teatrul documentar. Evoluție și caracteristici**

Generația care debutează în teatru la un deceniu după al Doilea Război Mondial a fost cea care a folosit teatrul ca pe un instrument de transformare a vieții, exprimându-se „printr-un mare număr de sloganuri, viziuni, încercări utopice, tehnici și experimente radicale, transpunându-și revolta și refuzul la nivel social printr-un tip de organizare — *grupul teatral*” [5 p. 182]. Grupuri teatrale de referință au ocupat un teren pregătit de spectacolele de la *Berliner Ensemble* al lui Brecht. *Living Theatre*, *Teatrul Laborator al lui Grotowski*, *Bread and Puppet* ș.a. s-au stabilit în afara teatrului comercial și artistic, explorând spații noi, transformând în spațiu scenic străzi, zone rurale, închisori, spitale de psihiatrie, fabrici, case particulare etc. Grupurile teatrale experimentale pun bazele mișcării teatrale independente și au drept caracteristici următoarele aspecte: confruntarea cu regimul politic; experimentarea unui nou limbaj teatral; spații de prezentare a spectacolelor diferite de cele tradiționale; utilizarea străzii ca loc de refugiu în fața cenzurii; transformarea publicului în aliat; creația colectivă; refuzul teatrului comercial. Demersurile acestor teatre, ideile teoreticienilor și practicienilor au influențat direct și profund evoluția teatrului din a doua jumătate a secolului XX, au avut impact puternic asupra practicii teatrale, constituind un punct de pornire al teatrului documentar.

Teatrul documentar a câștigat o anumită popularitate la sfârșitul secolului XX — începutul secolului XXI. Având mai multe denumiri — teatru documentar, docudramă, docuficțiune, teatru *verbatim*, teatru bazat pe realitate sau teatrul realului, teatrul martorilor, teatru de tribunal, teatru de investigație, teatru non-ficțional, teatrul faptelor ș.a. — acest tip de teatru are la bază un fapt produs aievea, un caz real, care a fost înregistrat în cronicile istorice, în protocoale, transcrieri, interviuri, discursuri ale politicienilor, materiale de presă, precum și în format de proză autobiografică.

Teatrul documentar, potrivit lui H.-Th. Lehmann, iese din tradiția teatrului dramatic, cercetătorul teatral afirmă că „scenele de abordare judecătorească a unor procese, interogatorii, declarații făcute de martori ies în față în locul prezentării dramatice a evenimentelor” [6 p. 66]. Patrice Pavis, cercetător în semiologia și interculturalitatea teatrală, profesor de studii teatrale la Universitatea Kent din Canterbury, în *Dicționarul teatrului: termeni, concepte și analiză* definește conceptul de teatru documentar drept „operă creată doar pe bază de documente și surse autentice, selectate și asamblate în concordanță cu concepțiile social-politice ale dramaturgului” [7 p. 110]. El afirmă că dramaturgii își creează textele inspirându-se și documentându-se din surse diverse (mituri, evenimente istorice), astfel, orice operă dramatică conține un element documentar.

Unul dintre cei mai importanți cercetători ai artei teatrale contemporane din Rusia, Pavel Rudnev, abordând estetica teatrului documentar, menționa: „Dacă scopul unui spectacol documentar este achiziționarea și demonstrarea unui document, atunci nimic nu ar trebui să distragă atenția de la el: teatrul nu presupune în radicalismul său elemente aparent inalienabile în acțiunea scenică, cum ar fi rolul, interpretarea, atribuirea textului, costumul, scenografia, designul sonor și alte lucruri. Artiștii nu joacă vârsta, iar acțiunea nu este transferată în alte țări și timpuri — totul se joacă *aici și acum*” [8]. Un alt teatrolog, Derek Paget, lector la Universitatea Reading din Marea Britanie, în studiul său

*Teatrul Verbatim: istorie și tehnici de documentare* [9] susține, de asemenea, că ceea ce individualizează teatrul documentar sunt, în primul rând, sursele de expresie spectaculare: fotografii, proiecții, video, pancarte, înregistrările vocilor participanților direcți la evenimente, discursurile politicianilor. Cerceătorul optează pentru tehnica de interpretare brechtiană în teatrul documentar, în defavoarea celei stanislavskiene, utilizată pe larg în teatrul tradițional.

De cele mai dese ori, dramaturgia documentară este produsă scenic de teatrele independente, concepute ca manifest împotriva teatrelor mari, activând în spații experimentale. Drept exemple ce ar confirma acest fapt sunt teatrele independente *Teatr.doc (Teamp.doc)* din Rusia, *Rimini Protokoll* din Germania, *Macaz, Reactor de creație și experiment* din România, *Spălătorie, Laborator teatral/Foosbook, Angelina Roșca Teatru — ART* din Republica Moldova.

Ceea ce deosebește teatrul documentar de cel tradițional sunt următoarele caracteristici: comunicarea directă, interactivă cu spectatorii în timpul spectacolului, testarea unor idei, formule și metode artistice noi, antinomice formulilor teatrale tradiționale. Totodată, dacă în teatrul clasic, din start, sunt clar stabilite funcțiile fiecărui creator (dramaturgul scrie piesa, regizorul o montează, actorul interpretează rolul, scenograful e responsabil de compoziția spațiului scenic etc.), în cel documentar în crearea textului este implicată întreaga echipă de creație (dramaturgul, regizorul și actorii), de cele mai multe ori, echipa fiind coordonată de dramaturg sau de tandemul „dramaturg-regizor”.

Majoritatea teatrologilor consideră teatrul documentar unul *comunitar*, întrucât acest tip de discurs artistic abordează probleme ce vizează anumite comunități: grupuri sociale oprimate și marginalizate, minorități etnice (romi, evrei), sexuale, rasiale, persoane cu dizabilități, refugiați etc. Astfel, discriminarea sexuală, rasială, socială, violența, opresiunea asupra celor vulnerabili, încălcarea drepturilor fundamentale ale omului, critica sistemului social-politic, violența în familie, traficul de ființe umane etc. sunt teme atestate preponderent în acest tip de teatru. În raport cu teatrul clasic, teatrul documentar se impune și prin modificări substanțiale privind structura, compoziția și tehnicile de construcție. Mai întâi, în cazul teatrului documentar nu se mai poate vorbi despre o structură și compoziție de tip aristotelian, despre fapte, întâmplări relatate în ordine cronologică, despre o acțiune cu toate elementele ei caracteristice (expozițiune, intrigă, dezvoltare, punct culminant, deznodământ). Toate acestea, în teatrul documentar, sunt abolite. Schimbări substanțiale se remarcă în teatrul documentar și la nivel de limbaj. Este vorba despre o exprimare colocvială, uzuală, dură, licențioasă, neredactată (exact așa cum a fost înregistrată de la prima sursă). La rândul lor, procedeele de compoziție/tehnicele de construcție a piesei documentare sunt: a) monologurile, structurate în blocuri (este vorba despre o succesiune de monologuri), bazate pe interviuri luate de la respondenții-donatori; b) dramatizarea unor experiențe personale ale creatorilor; c) dramatizarea unor biografii ale anumitor personalități; d) transformarea în text scenic a unor documente din arhivă, procese de judecată, investigații, texte teoretice, statistici, evenimente din istoria recentă, acțiuni și discursuri politice; e) transformarea în eveniment spectacular a unor manifeste, conferințe, mese rotunde, proteste sociale etc.

Teatrul documentar creează o dramaturgie nouă, inedită, fapt destul de provocator pentru echipa artistică. Este un gen care incită spectatorul, îl implică, îl transformă într-un participant activ la ceea ce se întâmplă în subiectul piesei. Această caracteristică îl include în tipul de teatru *immersiv*, spectacolele cărui „creează efectul de imersiune completă a spectatorului în complotul producției, este un teatru de implicare, în care spectatorul este un participant deplin în ceea ce se întâmplă. În orice moment actorii pot începe o interacțiune directă cu spectatorul, de exemplu, ei pot orbi spectatorul, îl pot lua de mână, conducându-l în alt spațiu și îl pot părăsi, pot să se îmbrățișeze sau să se sărute, pot să se privească ochi în ochi pentru o durată de timp” [10].

Teatrului documentar îi este specifică estetica provocării. Angelina Roșca, dramaturg, teatrolog, critic de artă teatrală, profesor universitar la AMTAP, abordând tendințele în teatrul universal și în cel românesc, afirma: „Estetica documentară este pentru cei ce fac parte din noua dramaturgie o po-

sibilitate de a rupe cu teatrul clasic. Teatrul ce translează voci umane reale devine o modalitate de formare a unei noi poziții în spațiul artistic. Provocarea este percepută de actuala generație de artiști ca practică socială. Ei sunt tentați să modeleze societatea aflată în schimbare, profesând un gen de teatru-conștiință, ceea ce înseamnă: să vorbești în mod provocator cu publicul despre imperfecțiunile lumii înconjurătoare, să te implici în tumultul problemelor sociale, să faci spectacole active, capabile să îndemne la luarea unei atitudini, să integrezi dimensiunea autentică a personajelor și a situațiilor, să-ți trăiești profesia ca o misiune” [11 p. 70 ].

Teatrului documentar îi sunt caracteristice metodele de elaborare textuală și spectaculară a *teatrului devised*, în care întreg colectivul artistic, constituit din actori, coregrafi, dramaturgi etc., neținându-se cont de ierarhii și funcții, se implică în procesul de creație. De multe ori spectacolul provine de la improvizațiile pe marginea temei alese de grup.

### Concluzii

Este recunoscut unanim că viziunea artistică a dramaturgului creează premisele ce pot fi fructificate în creația scenică. Cât privește materialul documentar acumulat, el poate fi interpretat de către autorul spectacolului în diferite moduri, însă, spre deosebire de teatrul ficțional, în cel documentar respectarea principiilor etice are o importanță deosebită. În timp ce personajelor fictive dintr-o operă dramatică le pot fi atribuite conotații diferite, cele din teatrul documentar nu pot fi modificate. Subiectivitatea autorului spectacolului este exclusă, sarcina lui fiind de a-l prezenta pe erou cât mai obiectiv, exact ca în realitate. Actorul din spectacolul documentar este nevoit să renunțe la propriile atitudini, să fie echidistant, să acționeze ca un mediator al textului, ci nu ca un interpret. Constatăm că teatrul documentar se află într-o căutare constantă a identității în sfera artistică, în formele lui etice și estetice și în contexte social-politice.

### Referințe bibliografice

1. PLATON. *Opere*. Vol. 6. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989. ISBN 973-29-0047-4.
2. ARISTOTEL. *Poetica*. București: IRI, 1998. ISBN 973-97627-9-4.
3. BLAGA, I. *Teoria dramei*. Craiova: Scrisul Românesc, 1995. ISSN 973-38015-3-4.
4. BENTLEY, E. *The life of the drama*. New York: Atheneum, 1967.
5. DEENEY, J., GALE, M. *Cincizeci de dramaturgi moderni și contemporani*. București: Tracus Arte, 2017. ISBN 978- 606-664-785-4.
6. LEHMANN, H.-Th. *Teatrul postdramatic*. București: UNITEXT, 2009. ISBN 978-973-8129-44-3.
7. PAVIS, P. *Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998. ISBN 0802043429.
8. РУДНЕВ, П. Этика документального театра: «Публицистика — тоже искусство». В: *Знамя* [online]. 2018, № 2 [accesat 17 ian. 2020]. ISSN 0130-1616. Disponibil: <https://magazines.gorky.media/znamia/2018/2/etika-dokumentalnogo-teatra-publiczistika-tozhe-iskusstvo.html>
9. DEREK, P. „*Verbatim Theatre*”: *Oral History and Documentary Techniques* [online]. [accesat 16 ian. 2020]. Disponibil:// [www.temporada-alta.com/wp-content/uploads/verbatim\\_theatre\\_oral\\_history\\_and\\_documentary\\_techniques.pdf](http://www.temporada-alta.com/wp-content/uploads/verbatim_theatre_oral_history_and_documentary_techniques.pdf)
10. MICHAÏLOV, M., SCHWARTZ, D. *Despre teatrul politic*. Dialog cu coordonatorii volumului M.Michailov și D. Schwartz. Consemnare V. Ernu. In: *Criticatac* [online]. 2018, 20 apr. [accesat 05 ian. 2022]. Disponibil: <https://www.criticatac.ro/despre-teatrul-politic-vasile-ernu-in-dialog-cu-mihaela-michailov-si-david-schwartz/>
11. ROȘCA, A. Estetica provocativă în dinamica teatrului contemporan din Republica Moldova. In: *ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 1, p. 70. ISSN 1857-2251.

## ADEVĂR ȘI ADEVĂR ARTISTIC ÎN TEATRUL DOCUMENTAR: NOI CONTEXTE DE ABORDARE

### TRUTH AND ARTISTIC TRUTH IN DOCUMENTARY THEATER: NEW CONDITIONS OF APPROACH

CONSTANTIN ȘCHIOPU<sup>1</sup>,

doctor habilitat în pedagogie, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
<https://orcid.org/0000-0002-0568-9615>

CZU 792:32:111.83

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.16>

*Fenomenul imersiunii esteticului în social, mai ales când este vorba despre faptul teatral documentar, impune tot mai mult abordarea operei de artă, implicit, a celei dramatice, din perspectiva a două concepte-cheie — „adevăr” și „adevăr artistic”. Apărut la începutul secolului XX ca formă anticanonică, teatrul documentar a suscit un șir de discuții, parte din ele negând conceptul de „adevăr artistic” ca drept caracteristică a acestei manifestări spectaculare. Astfel, în articol se fac referințe la diferite perspective (ontologică, logico-semantică, valorico-existențială și gnoseologică), teorii (a corespondenței, coerenței, operațional-pragmatică etc.), fiind analizat, totodată, raportul „artă/teatru documentar — adevăr — adevăr artistic”.*

**Cuvinte-cheie:** teatru documentar, adevăr, adevăr artistic, verosimil, autenticitate, operă de artă

*The phenomenon of the immersion of aesthetics in the social, especially when it comes to the documentary theatrical fact, increasingly requires the approach of the work of art, implicitly, the dramatic one, from the perspective of two key concepts — „truth” and „artistic truth”. Appearing at the beginning of the twentieth century, as an anti-canonical form, the documentary theater provoked a series of discussions, some of them denying the concept of „artistic truth” as a characteristic of this spectacular manifestation. Thus, in the article, references are made to different perspectives (ontological, logical-semantic, value-existential and gnoseological), theories (of correspondence, coherence, operational-pragmatics, etc.), while analyzing the relationship „art/documentary theater — truth — artistic truth”.*

**Keywords:** documentary theater, truth, artistic truth, plausibility, authenticity, work of art

#### Introducere

Orice interacțiune cognitivă dintre subiect și obiect are drept scop dezvăluirea unor adevăruri noi, fapt care asigură progresul științelor despre natură, om și societate, despre evoluția civilizației umane etc. Problematika adevărului este foarte complexă, semnificațiile acestui concept au provocat și mai provoacă încă mari dispute filozofice și estetice printre gânditori. În mod tradițional, gnoseologia plasează problema adevărului în cadrul relației dintre subiect și lume ca obiect al cunoașterii. În epoca contemporană s-au constituit noi contexte de abordare a conceptului respectiv, cum ar fi: contextul logico-semantic (reconstrucția conceptului de adevăr în cadrul unor sisteme semantice sau limbaje formalizate; elaborarea conceptului de adevăr formal; studierea condițiilor formale de atribuire a valorilor de adevărat și fals); contextul metodologic (studierea aspectelor pragmatice ale adevărului, a regulilor și procedurilor de confirmare sau infirmare a diferitelor componente și niveluri ale cunoașterii umane); contextul epistemologic (elaborarea unui concept integrator al adevărului, ținând seama de specificul cunoașterii în relațiile ei cu alte forme de cunoaștere; stabilirea unei tipologii cuprinzătoare a adevărului pentru știință, filozofie, artă; poziția valorii de adevăr în configurația ansamblului valorilor cunoașterii științifice). Totodată, putem vorbi despre câteva teorii ale naturii adevărului: teoria corespondenței, conform căreia adevărul reprezintă concordanța dintre cunoștințele subiectului epistemic cu obiectul exterior la care se referă; teoria coerenței, care afirmă că adevărul exprimă consistența reciprocă a ideilor, a propozițiilor unui sistem de gândire, a unei teorii; teoria operațional-pragmatică, pentru care adevărul semnifică valoarea operațională a unor cunoștințe.

---

<sup>1</sup> E-mail: [schiopu\\_constantin@yahoo.com](mailto:schiopu_constantin@yahoo.com)

### Conceptele „adevăr”, „adevăr artistic”: o abordare filozofică și estetică-literară

Conceptul de adevăr științific își ocupă locul cuvenit în sistemul noțional al activităților științifice. Noțiune destul de complexă, adevărul poate fi înțeles la diferite niveluri: ontologic, logico-semantic, valorico-existențial și gnoseologic. Prin adevăr ontic, susține Efim Mohorea, se subînțelege „acea însușire a realității ce ni se prezintă într-o formă autentică, ideală, perfectă etc. — contrară unei realități neautentice, imperfecte, iluzorii” [1 p. 50]. Raportat la adevărul vieții, conceptul desemnează fenomenele caracteristice ale realității, specificul și particularitățile unei epoci, ale unui popor etc.

Cel de-al doilea termen, „adevăr artistic”, denumit și „adevăr estetic”, „adevăr în artă”, de asemenea, de-a lungul timpului, a fost negat vehement de unii sau susținut cu entuziasm de alții. Abordând acest concept, C. Cucoș susține: „Invocarea unei determinări a adevărului sau falsului în cazul artei trezește o serie de întrebări: Ce relație există între frumosul artistic și adevărul gnoseologic? Este justificată utilizarea calificativelor de adevărat și fals în etichetarea obiectelor estetice? Căror aspecte sau secțiuni ale operelor li se potrivesc atributele de adevăr sau fals? În ce măsură raportul dinamic obiectiv-subiectiv determină, dimensionează sau estompează adevărul artistic? Ce criterii concurează și dau consistență adevărului operelor de artă? Putem vorbi de adevăr al operei sau adevăr în operă? Ce raport există între adevărul artistic și autenticitate? Prin ce demers metodologic s-ar putea evidenția și teoretiza specificul și trăsăturile adevărului artistic?” [2]. Punând în discuție aria de întrebări, cercetătorul român propune și o definiție a adevărului artistic: „Adevărul artistic este o proprietate a operei ce satisface selectiv și gradual o serie de cerințe: concordanță referențială cu evenimente ale lumii reale sau imaginare, congruență constitutivă a corpului material și ideatic al operei, eficacitate receptivă a operei în raport cu conștiința contemplativă” [2]. Considerăm această definiție destul de plauzibilă, cel puțin, având în vedere cele trei dimensiuni esențiale atât pentru definirea adevărului artistic cât și pentru opera artistică, la care face referință autorul și anume: relația artei cu evenimentul real, identitatea elementelor de structură ale operei, receptorul, care atribuie creației valori *in actu*.

Problema adevărului în artă este foarte veche. Preluată de la filozofii antici și dezvoltată pe parcursul existenței umane, ea s-a constituit într-o teorie generală a raportului dintre artă și adevăr, care a cunoscut două direcții contrare: una care susține că arta spune adevărul, cealaltă care susține că arta este născocire, trăire subiectivă. Nu trebuie neglijat nici punctul de vedere că arta este deopotrivă adevărată și neadevărată, fidelă și infidelă. Or, în timp ce Homer considera poezia un domeniu al adevărului, Solon susținea că poezii se ocupă de născociri, iar Hesiod era de părerea că muzele, care vorbesc prin gura poetului, pe jumătate spun adevărul, pe jumătate plăsmuiesc lucruri imaginare.

### Verosimilul și necesarul — elemente ale operei de artă

În Grecia Antică raportul dintre artă și adevăr intră în sfera de interes a filozofilor. Platon, în *Republica*, în special, în cărțile a III-a și a X-a, deși recunoștea caracterul imitativ al artei, era de părerea că aceasta nu este decât o copie palidă a unei realități bazate pe o Formă. Filozoful grec a restrâns accepțiunea termenului de mimesis de la orice activitate ce imită realitatea la o acțiune de asemănare, concluzionând că arta participă mai puțin la Adevăr. În lucrarea sa el propune și o ierarhie constituită din trei tipuri de narațiuni, din ce în ce mai puțin mimetice: tragedia și comedia, care sunt cele mai imitative, căci folosesc în expresia lor doar vorbe ale personajelor; poezia epică, incluzând atât narațiunea poetului cât și vorbele personajelor; ditirambul, care e cel mai puțin imitativ, fiindcă utilizează doar vocea poetului, deci, poetul vorbește în dreptul său [3]. În această ordine de idei, nu este întâmplător faptul că Platon considera arta egipteană superioară celei grecești, pentru că prima este mai stilizată, mai puțin naturalistă, deci, copiază în mai mică măsură realitatea.

Filozoful antic Aristotel, considera verosimilul și necesarul elemente definitorii ale operei de artă. Definind verosimilul ca „ceea ce se întâmplă de cele mai multe ori”, el sublinia: „În zugrăvirea caracterelor, ca și în înlănțuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul sau necesarul: așa fel ca spusele sau faptele unui personaj dat să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie și iarăși

o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilității sau al necesarului” [4 p. 169]. Conceptele „verosimil” și „necesar” din sistemul filozofic aristotelian, în viziunea lui C. Parfene, „se referă nu atât la caracterul veridic, credibil sau posibil în planul realității fenomenale, actualmente existentă sau în-tâlnită în trecut, ci mai ales la conformitatea cu legile sau cu logica internă a creației (căreia filozoful antic îi spunea imitație)” [5 p. 154]. Chiar dacă punea un mare accent pe verosimil, totuși, Aristotel nu excludea din universul operei elementul miraculos: „Decât întâmplări posibile anevoie de crezut, trebuie preferate mai curând întâmplările imposibile cu înfățișare de a fi adevărate [5 p. 154-155]. În continuarea acestei idei Aristotel afirma: „În general vorbind, folosirea imposibilului își găsește motivația fie în cerințele operei poetice, fie în idealizarea adevărului, fie în credința obștească. În legătură cu cerințele poeziei (=artei), nu trebuie uitat: o imposibilitate lesne de crezut e preferabilă unui fapt anevoie de crezut, chiar posibil. Iraționalul, la rândul lui, se poate explica prin conformitatea cu ceea ce se spune îndeobște; așijderi prin arătarea că în anumite împrejurări nici nu mai poate fi vorba de irațional, întrucât e verosimil să se întâmple uneori și lucruri neverosimile” [4 p. 184]. Ideea aristoteliană cu privire la verosimilul imposibilului este dezvoltată de U. Eco, scriitor italian, filosof și semiotician, care afirma că „limbajul literaturii poate sugera lumi care nu există, dar care sunt de conceput, deci, lumi posibile, diferite de cea reală” [5 p. 155]. Opiniile celor doi filozofi cu privire la verosimilul imposibilului ne permit să afirmăm că adevărul în artă nu corespunde fenomenalității naturii. O situație, un caracter, un fapt de viață devin „adevărate” în operă numai dacă au puterea semnificațiilor generale, dacă prefigurează o vastă arie de cuprindere a vieții, vizează unele aspecte de universalitate. Adevărul din artă impune distincția dintre istorie/știință și artă, datorată faptului că una povestește lucruri ce s-au întâmplat, cealaltă ne prezintă ce s-ar putea întâmpla, prima ne arată lucrurile așa cum sunt ele în realitate, a doua — cum trebuie să fie. „Fidel în păstrarea tonalității generale a epocii, adevărul artistic își ia, însă, o mare libertate față de adevărul istoric”, sublinia criticul literar E. Lovinescu [6 p. 102]. Ideea că adevărul în artă nu corespunde fenomenalității naturii poate fi demonstrată prin referință la următorul exemplu. Factologic, drama istorică „Răzvan și Vidra” de B.P. Hașdeu își are punctul de plecare într-o realitate istorică, cea de la sfârșitul secolului al XVI-lea: Ștefan Răzvan, țigan de origine, detronându-l pe Aron Vodă, care îi de-te rangul de agă, a devenit domnitor al Moldovei. Până la urcarea sa pe tron, fu trimis într-o misiune diplomatică în Ardeal, la Sigismund Bathory, unde reușește să încheie o alianță între Aron Vodă și Sigismund, împotriva Imperiului Otoman. Partener credincios al marelui voievod Mihai Viteazul, Ștefan Răzvan a avut un sfârșit tragic, fiind decapitat în urma mai multor întâmplări și circumstanțe. Așadar, verosimilul dramei nu trebuie căutat în felul în care faptele în sine relatate în piesă coincid cu cele din realitatea istorică, pentru că el (verosimilul) nu ține de categoria faptelor, biografiei, istoriei, dar de o viziune profundă a dramaturgului asupra acelei existențe, desprinsă chiar din motto-ul piesei: „Mărirea deșartă și iubirea de arginți, acestea sunt niște neputințe iuți ale sufletului”. Prin urmare, acest verosimil al dramei trebuie căutat în zonele subtile ale dialecticii naturii umane, și nu în faptul real propriu-zis. Am mai adăuga și ideea că adevărul artistic, veridic sau verosimil, își găsește acoperire și pe planul trăirilor sufletești, al convingerilor și viziunii scriitorului. Drept justificare a acestei afirmații pot servi și spusele lui Garcia Lorca, care, convins că misiunea artei este de a însufleți, se confesa: „...dar să nu mă întrebați ce este adevărat și ce este fals, căci adevărul poetic este o expresie, care se schimbă când îi modifici enunțarea” [7 p. 483].

### **Unitatea „adevăr — frumos” în artă**

Filozoful german Hegel, studiind natura adevărului în artă în raport cu conceptul de frumos, a ajuns la concluzia că „...frumosul se determină pe sine ca răsfrângere sau reflectare sensibilă a ideii” [8 p. 118], că el „nu e decât un anumit mod al exteriorizării și reprezentării adevărului” [8 p. 99]. T. Maiorescu, comentând punctul de vedere hegelian, arăta că cea dintâi și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă” [9 p. 11]. Concepția lui Hegel cu privire la unitatea dintre adevăr și frumos o găsim

și la M. Heidegger, conform căruia „frumusețea este unul din felurile în care ființează adevărul [10 p. 71]. Autorul german face, totuși, distincție între adevărul din operă și cel real: „Adevărul care se deschide în operă nu poate fi niciodată confirmat și dedus din ceea ce ne-am deprins a fi real. Opera contrazice ceea ce ne-am deprins a fi real în realitatea exclusivă” [10 p. 89]. În sistemul său filozofic, Ștefan Lupașco, filozof francez de origine română, atribuie conceptelor „adevăr” și „adevăr artistic” o importanță deosebită. În viziunea acestuia, adevărul nu este doar concordanța cunoașterii cu realitatea obiectivă, ci, mai ales, cu valoarea cea mai importantă a activității, existenței și creației umane; adevărul nu este doar ceea ce există *a priori* și în afara subiectului cunoscător, el reprezintă devenirea obiectului cunoscător. Cu alte cuvinte, adevărul este creat de om ca adevăr [11 p. 49]. O opinie relevantă cu privire la adevărul artistic aparține și esteticianului român Mircea Florian. Autorul înțelege prin adevăr artistic „relația de corespondență nu între o cunoștință și real, ci între mijloacele de expresie — în genere, limbaj — și ceea ce este exprimat, realul sau irealul. În artă ceea ce este redat e tocmai irealul și un slab substrat de real” [12 p. 165-166]. Conform cercetătorului român, adevărul în artă nu decurge din copiere, ci din trăirea estetică, arta avându-și propria realitate.

Adept al ideii că arta nu este viața, ci expresia ei, că legile valabile pentru artă nu sunt valabile în viață, Carlos Bousoño considera „verosimilă acea expresie artistică capabilă să primească asentimentul nostru, chiar dacă va afirma în mod direct ceva imposibil în realitate” [13 p. 374-375]. Aceeași idee o atestăm și în lucrările lui M. Dufrenne, care menționează: „Funcția reprezentativă a artei nu constă în a imita realul, ci în a servi expresia care va permite sesizarea realului” [14 p. 223].

Orice operă de artă poate fi abordată fie structural, fie funcțional. Prin abordarea structurală sunt scoase în evidență proprietățile ei imanente, modul în care se constituie spațiul ei, caracteristicile acestui univers. Abordarea funcțională încearcă să răspundă la întrebarea: „La ce folosește opera de artă?”. Or, după cum se știe, arta nu produce doar emoții și plăcere, ea conține informații despre lume, comunică, într-un chip specific, adevăruri asupra naturii și lumii înconjurătoare. Întrucât opera de artă se remarcă prin formă individual-sensibilă care, la rândul ei, integrează sintetic afectivul, raționalul și concret-senzorialul, adevărul artistic are sensuri multiple, fiind alcătuit din obiectivitate și subiectivitate, mimesis și poesis, real și ideal, rațional și imaginar, dezvoltându-și mereu un aspect sau altul. „Asemenea potriviri cu realitatea vor fi întotdeauna un proces desfășurat pas cu pas” [15 p. 105]. Natura polivalentă, policromă a adevărului artistic sporește semnificațiile operei de artă, o face mai atractivă pentru receptor. În același timp, adevărul artistic se prezintă ca unul global, dinamic, integrator, confirmându-se în corespondența sa cu sensurile și cu direcțiile dezvoltării și evoluției umanității.

### **Veridicitate și autenticitate**

Încercările de definire a adevărului artistic, în cazul mai multor esteticieni, implică alte două concepte, strâns legate de primul: veridicitate și autenticitate. Cât privește conceptul de veridicitate, el este definit de V.E. Mašek drept „atribut substanțial al adevărului artistic, al corespondenței exclusiv umane, în virtutea căreia omul real se regăsește în omul imaginar al operei, în universul ei fictiv” [16 p. 136]. Conceptul „veridic”/„veridicitate” este abordat de cele mai multe ori în contextul studiilor referitoare la realism, prin veridic avându-se în vedere reflectarea realității în datele ei esențiale, ceea ce se opune idealizării, fanteziei. Evident, în cazul în care un artist prezintă fals natura umană, propriul său caracter, esența idealului său de perfecțiune, își falsifică darea de seamă despre aceste probleme sau despre oricare altele pentru a se conforma gustului vremii, ideologiei impuse, conveniențelor unui cod etic preconceptat, atunci acel artist minte, conceptul de veridic nu mai corespunde sensurilor sale. Cât privește autenticitatea în artă, în sec. XIX aceasta a fost recunoscută de esteticieni în baza unor factori anume. Astfel, o operă literară putea fi considerată „autentică” în cazul în care era întemeiată pe documente de orice tip, pe dosare existențiale, felii de viață veridice, întâmplări care s-au petrecut într-un loc și timp anume, pe mici fapte adevărate nesemnificative etc. Acest punct de vedere referitor la autenticitate poate fi acceptat în mare măsură. Totuși, trebuie să ținem cont și de faptul că, indife-



rent de sursele de inspirație, fie că e vorba de real, fie de document, opera de artă este o creație a unui artist cu o psihologie aparte, cu un sistem de valori și cu o sensibilitate proprie, ce determină, în mare măsură, produsul acestuia. Abordând problema autenticului/autenticității în artă, Diana Vrabie notează în studiul său următoarele: „Întrucât autenticitatea este un concept dificil de definit, adesea se recurge la termenul de verosimilitate care, în realitate, este tot atât de relativ. În accepția de adecvare a adevărului la exigențele limbajului confesiv, autenticitatea ar putea fi substituită, într-adevăr, noțiunii de verosimilitate. Dacă autenticitatea unei narațiuni subiective nu poate fi măsurată, deoarece nu există criterii sigure, atunci nu rămâne decât intuirea verosimilității ei și, în funcție de acest fapt, emiterea unei judecăți de valoare. Un text confesiv este sau nu verosimil în raport cu datele lui și, dacă este verosimil, poate fi autentic” [17 p. 113]. După cum reiese din cele menționate, autoarea consideră că autenticitatea rămâne un termen ce presupune numeroase ambiguități și implicații contradictorii, că noțiunea respectivă nu poate fi aplicată unei semnificații, că sensul ei nu poate fi fixat sau încremenit. El nu există decât ca urmare a unei apropieri active care este de fiecare dată re-creație, fiind supus în permanență unei transformări din partea indivizilor. Dacă sensul este rezultatul unui schimb permanent, atunci doar litera enunțurilor rămâne unică și nemodificată [17 p. 113].

Ceea ce este important în aprecierea oricărui fenomen cultural nu este nivelul lui de autenticitate, ci gradul și intensitatea cu care valorile culturale pot pune în mișcare forțele acțiunii umane. În această ordine de idei, C. Micu sublinia: „O idee este valabilă nu în măsura în care ea este reală, ceea ce înseamnă conformă cu realitatea existentă, ci în măsura în care ea este producătoare de acțiune. Că forța unei idei este invers proporțională cu gradul ei de autenticitate sau de realitate dovedește faptul, devenit aproape o axiomă în istoria dezvoltării umane, că reușesc cel mai adesea să se afirme și să se impună [...], nu ideile adevărate și reale, scoase din logica și ordinea naturală a lucrurilor, ci acele îndrăznețe și origine care contrazic și răstoarnă această ordine” [17, p. 112].

### Concluzii

În unitatea și totalitatea ei, opera de artă, implicit, teatrul documentar ca manifestare artistică, stau integral sub semnul adevărului, atestat, implicit sau explicit, la nivelul diegezei, mesajului, formei, al expresiei de comunicare etc. Izvoarele adevărului artistic se află deopotrivă în realitatea imediată, în varietatea formelor.

### Referințe bibliografice

1. MOHOREA, E. Tipologia adevărului în filosofia contemporană. In: *Anuarul Catedrei de științe socioumane și asistență socială*, 2015—2016. Bălți: USARB, 2016. ISSN 978-9975-50-187-2.
2. CUCOȘ, C. Adevărul artistic în viziune semiotică [online]. In: *Constantin Cucos*: [site]. 14 ian. 2010 [accesat 17 mar. 2022]. Disponibil: <http://www.constantincucos.ro/2010/01/adevarul-artistic-in-viziune-semiotica>
3. PLATON. *Republica*, III: în 2 vol. Trad. Paul Shorey. Cambridge: Harvard University Press, 1969—1970.
4. ARISTOTEL. *Artele poetice. Antichitatea*. București: Univers, 1970.
5. PARFENE, C. *Teorie și analiză literară*. București: Editura Științifică, 1993. ISBN 973-44015-7.
6. LOVINESCU, E. *Scrieri*. Vol. 1. București: E.P.L., 1969.
7. LORCA, G. *Eseuri spaniole*. București: Univers, 1982.
8. HEGEL, G.W.F. *Prelegeri de estetică*. Vol.1. București: Editura Academiei Române, 1996.
9. MAIORESCU, T. *Critice*. Vol. 1. București: Editura pentru Literatură, 1967.
10. HEIDEGGER, M. *Originea operei de artă*. București: Univers, 1982.
11. LUPAȘCO, S. *Logica dinamică a contradictoriului*. București: Editura Politică, 1982.
12. FLORIAN, M. Adevărul artei. In: *Estetică, filozofie, artă*. București: Editura Eminescu, 1981.
13. BOUSONO, C. *Teoria expresiei poetice*. București: Univers, 1975.
14. DUFRENNE, M. *Fenomenologia experienței estetice*. Vol. 2. București: Meridiane, 1976.
16. GOMBRICH, E.H. *Artă și iluzie*. București: Meridiane, 1973.
17. MAȘEK, V.-E. Adevărul artistic. In: *Estetica*. București: Editura Academiei Române, 1983, pp. 131-137.
18. VRABIE, D. Autentic, estetic și verosimil. In: *Limba română*. 2007, nr.1/3, p. 112. ISSN 0235-9111.

## EVOLUȚIA FILMULUI DOCUMENTAR DEDICAT INTERPREȚILOR DE MUZICĂ POPULARĂ

### THE EVOLUTION OF THE DOCUMENTARY FILM DEDICATED TO POPULAR MUSIC PERFORMERS

DUMITRU OLĂRESCU<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,

Institutul Patrimoniului Cultural

<https://orcid.org/0000-0001-9651-5364>

CZU 791.229.2:784.071.2

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.17>

*Cântecele noastre populare, venite de peste secole, exprimă și astăzi cel mai profund sufletul lumii interioare a omului, trăirile lui sentimentale în mijlocul lumii, legăturile cu oamenii dragi, cu plaiul natal, cu societatea. Aceste piese muzicale, foarte diverse din perspectiva melodică și a fondului ideatic, formează un complex fenomen sociocultural, care i-a interesat pe oameni de știință, de artă și cultură.*

*Încă în anii '50, la începuturile cinematografilei noastre, revistele cinematografice de actualități includeau deja și subiecte despre unii interpreți de muzică populară, precum Tamara Ceban, Maria Bieșu, Gheorghe Eșanu și despre unii cântăreți amatori.*

*De atunci creația interpreților de muzică populară s-a aflat la baza mai multor filme documentare, realizate la studioul „Moldova-Film” de către cineștii: Emil Loteanu („Frescă pe alb”, „Ecolul văii fierbinți”), Andrei Buruiană („Nicolae Sulac”, „Cântecele noastre”), Anatol Codru („Tălâncuța”), Ana Iuriev („Fluieraș”), Iacob Burghiu („Surorile”), Vlad Druc („Ploi de dor”, „Vai, sârmana turturică”), Ștefan Bulicanu („Așa-i viața omului”) ș.a.*

*Vom încerca să elucidăm specificul estetic-artistic și rolul filmului documentar în păstrarea și valorificarea patrimoniului spiritual al poporului.*

**Cuvinte-cheie:** muzică populară, film documentar muzical, regizor, interpret, limbaj cinematografic

*Our folk songs, coming from over centuries, still today express the deepest soul of the man's inner world, his sentimental experiences in the middle of the world, the connections with loved ones, with his native land, with society. These musical pieces, very diverse from the melodic perspective and the ideational background, form a complex socio-cultural phenomenon, which has interested scientists, men of art and culture.*

*Back in the 1950s, at the beginnings of our cinema, current affairs topical cinematographic magazines already included subjects about some folk music performers, such as Tamara Ceban, Maria Bieșu, Gheorghe Eșanu and some amateur singers.*

*Since then, the creation of folk music performers has been the basis of several documentary films, made at the “Moldova-Film” studio by the filmmakers: Emil Loteanu (“Fresco pe alb”, “Ecolul văii fierbinți”), Andrei Buruiană (“Nicolae Sulac”, “Cantecele noastre”), Anatol Codru (“Tălâncuța”), Ana Iuriev (“Fluieras”), Iacob Burghiu (“Surorile”), Vlad Druc (“Ploi de dor”, “Vai, sarmana turturica”), Ștefan Bulicanu (“Asa-i viata omului”) etc. We will try to elucidate the aesthetic-artistic specifics and the role of the documentary film in the preservation and valorization of the spiritual heritage of the people.*

**Key words:** folk music, musical documentary film, director, performer, cinematographic language

#### Introducere

Cântecele noastre populare, venite de peste secole, exprimă și astăzi cel mai profund sufletul lumii interioare a omului, trăirile lui sentimentale în mijlocul lumii, legăturile emotive cu oamenii dragi, cu plaiul natal, cu societatea. Dar poporul își cântă și timpul despărțirii lui de toate aceste lucruri sfinte și dragi, de lume, înălțându-și cântece pentru toate pragurile vieții: de la moarte până la înmormântare.

În repertoriul interpreților noștri de muzică populară un spațiu deosebit ocupă cântecele lirice — doina, melodiile de dragoste, de jale și de dor, de nuntă ș.a., dar și cele epice — baladele, cântecele istorice, colindele etc. Aceste piese muzicale, foarte diverse din perspectiva melodică și a fondului ideatic, formează un complex fenomen sociocultural, care i-a interesat pe oamenii de știință, de artă și cultură.

<sup>1</sup> E-mail: [dumitru.olarescu@yahoo.com](mailto:dumitru.olarescu@yahoo.com)

Încă în anii '50, la începuturile cinematografeii noastre, revistele de actualități includeau deja și subiecte despre unii interpreți de muzică populară, precum Tamara Ceban, Maria Bieșu, Gheorghe Eșanu și despre unii cântăreți amatori.

De atunci creația interpreților de muzică populară s-a aflat la baza mai multor filme documentare, realizate la studioul *Moldova-Film* de către diferiți regizori: Emil Loteanu, Anatol Codru, Andrei Buruiană, Petre Ungureanu, Vlad Druc, Iacob Burghiu, Ion Mija, Ștefan Bulicanu ș.a.

### **Două categorii de filme dedicate interpreților de muzică populară**

Filmele acestor cineaști, create de-a lungul anilor, pot fi distribuite în două categorii: filme-portrete ale unor cântăreți și filme-portrete ale unor formații de interpreți profesioniști sau amatori.

La prima categorie pot fi atribuite filmele: *Cântecul și dansul* (1964, regie Vitalie Kalașnikov), *Frescă pe alb* (1967, regie Emil Loteanu), *Întâlnire cu doina* (1977, regie Alexei Kolesnikov), *Surorile* (1978, regie Iacob Burghiu), *Nicolae Sulac* (1986, regie Andrei Buruiană), *Vai, sărmana turturică* (1988, regie Vlad Druc).

Filmul *Cântecul și dansul* poate fi considerat primul film documentar creat la studioul *Moldova-Film* dedicat artei populare. Filmul este conceput în două schițe de portret, dedicate celor doi artiști din domeniul artei populare: interpretul Nicolae Sulac și dansatorul Spiridon Mocanu. În acei ani Nicolae Sulac activa în Ansamblul de cântece populare *Mugurel*. Și chiar dacă era la începuturile carierei sale, calitățile interpretative, ținuta scenică fixate de autorii filmului vorbeau deja de o perspectivă reală a cântărețului Nicolae Sulac.

### **Filmele *Frescă pe alb*, *Surorile*, *Vai, sărmana turturică* în contextul documentarului autohton**

În timpul filmărilor unui subiect despre ansamblul *Mugurel* regizorul Emil Loteanu cunoaște mai îndeaproape artiștii, creația acestei formații și propune spre realizare filmul *Frescă pe alb*, protagonistă fiind interpreta Anastasia Istrati.

Cu aspirația de a transpune pe ecran cât mai plastic unele piese muzicale din repertoriul interpretei, Loteanu propune o soluție originală pentru acele timpuri, când toți cântăreții de muzică populară erau filmați prin livezi, păduri, pe maluri de lacuri. Cineastul plasează cântăreața într-un spațiu alb imaculat — un pavilion construit special cu pereți și scenă albă. De aici și denumirea filmului *Frescă pe alb*. Fundalul alb face să se evidențieze gama cromatică și grafica ornamentelor de pe costumele naționale ale interpretei, care erau schimbate la fiecare piesă muzicală.

Pentru a varia și a completa imaginea filmică regizorul utilizează în mod sugestiv poli-ecranul, introducând pe părțile laterale ale cadrului imaginea unor piese de artizanat (din ceramică, lemn, metal), completând astfel și mesajul fiecărui cântec. Această modalitate de re-creare a materialului a făcut ca filmul să fie lipsit de oportunitățile comentariului literar, oferind primatul imaginii și muzicii — componentele principale ale unui discurs cinematografic, având drept subiect muzica.

În 1978 regizorul Iacob Burghiu lansează filmul *Surorile* despre surorile Tamara Ceban, cântăreață de muzică populară, „vocea de brend a epocii” (muzicologul Victor Ghilaș), și Valentina Savițchi, interpretă de operă.

Intenția autorilor de a expune în formule cinematografice în numai douăzeci de minute timp-ecran destinul și măiestria acestor două interprete absolut diferite în creațiile sale, s-a realizat doar parțial. În primul rând, din cauza timpului scurt oferit pentru un astfel de film. Apoi — multitudinea de imagini ocazionale, portrete de muncitori, de țărani, o întregă galerie de „capete vorbitoare”: poetul Emilian Bucov, sculptorul Lazăr Dubinovschi, dirijorii Serghei Lunchevici și Dumitru Goia, studenții Nadejda Cepraga și Mihail Ciubotaru, Nicolae Sulac cântă o melodie dedicată T. Ceban, iar unii dintre aceștia apar în film vorbind de mai multe ori, mai vorbesc și țărani din satul Berezlogi, baștina protagonistelor. Toți aceștia elogiază talentul și activitatea protagonistelor, în mod special, a Tamarei Ceban, în loc să demonstreze ele însele măiestria lor.

Aceste imagini eterogene, fragmentare, ca și melodiile interpretelor, nu permit spectatorului să conștientizeze mai profund măiestria acestor artiste. Dar, totuși, se percepe aportul lor la promovarea cântecului, mai ales, al celui popular în timpurile respective cu momente incerte pentru cultura și istoria neamului nostru. Și nu întâmplător regizorul Iacob Burghiu face ca din componentele audio-vizuale ale filmului să se profileze o doină de jale, care devine leitmotivul filmului, oferind o anumită semnificație în procesul de conștientizare a destinului celor două cântărețe în contextul social-cultural de pe meleagurile noastre.

Regizorul Vlad Druc și-a conceput filmul său *Vai, sărmana turturică* sub semnul păsării, care „zboară până pică...”, fiind dominat de o profundă nostalgie, generată de dramaticul destin al cântăreței Maria Drăgan, care, după o viață scurtă, s-a retras în lumea cealaltă, fiind profund zbuciumată de povara frumosului, de eternul cântec popular...

Vina cea mare a irepetabilei cântărețe Maria Drăgan a fost talentul și curajul ei. Interpretarea unor cântece românești (din repertoriul Mariei Tănase, Ioanei Radu ș.a.) în timpul regimului totalitarist a fost un sacrificiu și unul din motivele desființării în 1974 a Ansamblului *Mugurel*, care, în acele timpuri, îndrăznește să promoveze un repertoriu național, adică românesc.

Astfel, Maria Drăgan, una dintre cele mai solicitate interprete de muzică populară, alături de alți colegi, rămâne pe drumuri... Fiind o fire mai sensibilă, este profund marcată de această atitudine. Pe deasupra, și climatul de invidie, de concurență vitregă, au demoralizat-o și sufletul ei plătând cedează încetul cu încetul unor patimi specifice boemei artistice... Bolnavă de tuberculoză e nevoită să se întoarcă la Boldurești, satul ei de baștină, unde, uitată de lume, la vârsta de numai 39 de ani își găsește somnul de veci, lăsând lumii sufletul prin cântecele sale — un repertoriu bogat și atât de al nostru, dar care nu era pe placul organelor respective, fiind de mai multe ori avertizată...

Toate acestea, inconștient, creează condițiile sacrificiului în numele frumosului, în numele artei. Dar pentru a exprima aceste idei, regizorul Vlad Druc a evitat ditirambii la adresa protagonistei, textele patetice. El a recurs la o imagine cinematografică, care a exprimat mai multe decât cuvântul: în fața casei părintești, în fața bătrânei mame se sacrifică mielul...

Prin această imagine ușor se conștientizează semnificațiile sacrificiului, venite din mitologie, din legendele biblice. Dar, în acest context, sacrificiul obține o conotație concretă: în numele creației, fiindcă „...noțiunea de creație, — va menționa Mircea Eliade, — este legată în universul mintal popular cu noțiunea de jertfă și de moarte. Omul nu poate crea nimic desăvârșit decât cu prețul vieții sale” [1 p. 79].

Menționăm că după sfâșietoarea și dureroasa constatare a poetului Ioan Alexandru despre aceea, că „noi moldovenii, suntem mieii înjunghiați în mijlocul Europei” [2 p. 4], acest simbol a obținut noi dimensiuni. Reieșind din conținutul, din fondul ideatic al cântecelor și din viața cântăreței Maria Drăgan, regizorul Vlad Druc găsește modalități de interpretare artistică ale acestora prin unele simboluri și metafore, care au redat condițiile dramaticului destin al artistei Maria Drăgan — reprezentant al unei generații de artiști într-un regim totalitar.

În primul rând, tot acest discurs cinematografic este conceput sub semnul păsării — motiv susținut atât de imagine cât și de cântecul *Vai, sărmana turturică*, care devine un leitmotiv profund sugestiv al filmului, conținând unele din semnificațiile simbolului păsării ca o imagine arhetipală, inspirată din miturile și legendele noastre populare. Or, pasărea este recunoscută de către exegeți drept un „simbol arhetipal al năzuinței de ridicare spre valorile absolute ale cerului, metaforă constantă și universală a sufletului” [3 p. 345].

În contexte respective, imaginea păsării semnifică „...starea spirituală a ființei, imaginea sufletului, care iese din timp, simbolul îngerului sau al cunoașterii spirituale, puritate primordială, simboluri vii ale libertății divine. Acest simbol joacă rolul de intermediar între pământ și cer” [3 p. 345]. Dar imaginea păsării se identifică și cu moartea — motiv susținut în componentele audiovizuale ale acestui film. Iar mitologul Mircea Eliade ajunge la următoarea generalizare: „Mitul sufletului-pasăre conține

în germene toată metafizica autonomiei și libertății spirituale a omului” [4 p. 326]. Mai ales, când e vorba de un Om artist — adăugăm noi.

Filmul conține multe imagini cu păsări, care semnifică ascensiune, trecerea timpului, având și un rol intermediar între pământ și cer. Dar în afară de aceste semnificații de ordin mai general, autorii filmului apelează la unele conotații concrete ale simbolului turturelei, care în film obține și valențe dramaturgice, provocate și intensificate de cântecul cu „sărmana turturică/zboară, zboară până pică”. Iar, conform unei legende, „după moartea partenerului, ea nu se mai împerechează și, din disperare, tristețe și jale, nu bea timp de patruzeci de zile decât apa ce o tulbură în prealabil (...), simbol al suferinței și al singurătății îndrăgostiților părăsiți” [3 p. 460].

Suferința, jalea și singurătatea persistă în tot filmul, începând cu primele cadre cu imaginea crucilor în cimitirul satului, cu vechea casă părintească cu o lumânare în geam, iar pe prispa — mama Mariei îngândurată își așteaptă, parcă, fiica să vină acasă după un concert sau din acea deplasare fără de întoarcere... Meditează în glas: „O iubea toată lumea, dar se uitau rău la dânsa. Numai ea știe câtă scârbă și necaz a avut. Of, Doamne, Doamne...”

După cadru-ciripit de turturea și vocea Mariei: „/Semănat-am viorele/Și-a ieșit pară și jele, /Semănat-am busuioc/Și-a ieșit pară și foc...”

Semnificative sunt și imaginile cu puișorul de găină, rătăcind într-o stradă printre picioarele trecătorilor, printre roțile mașinilor, căutând scăparea de moarte... Iar după cadru — vocea Mariei: „/În salcâmul lui Ionică/Sunt doi pui de rândunică, /Unul zboară și se duce,/ Altul rămâne și plânge/ Inimioara i se frânge...”

### Concluzii

Astfel, autorii filmului *Vai, sărmana turturică* ne conving că tot ce a avut această mare cântăreață în scurta sa viață a fost cântecul, pentru care a pătimit și prin care s-a mântuit, înălțându-se ca o pasăre rară spre ceruri. De aceea și motivul sacrificiului și cel al păsării se înscriu organic în structurile filmului, creând o stare emotivă a întregii narațiuni cinematografice.

Atât prin conținut, prin fondul ideatic, cât și prin modalitățile de expresie cinematografică, autorii acestui film au obținut o deosebită profunzime poetică, exprimând unele calități esențiale ale melosului nostru popular.

La modul general, toate aceste filme conțin condițiile filmului etnologic, demonstrând încă o dată posibilitățile filmului de nonficțiune în păstrarea și valorificarea patrimoniului spiritual al poporului nostru.

### Referințe bibliografice

1. ELIADE, M. *Meșterul Manole*. Iași: Junimea, 1992. ISBN 973-37-0030-4.
2. ALEXANDRU, I. Despre poezie. In: *Literatura și arta*. 1994, 15 dec., p. 6. ISSN1857-3835.
3. EVSEEV, I. Pasăre. Înger. Turturea. In: *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*. Timișoara: Amarcord, 1998, pp. 345, 469. ISBN 973-9244-33-5
4. ELIADE, M. *Le Yoga. Imortalite a Liberte*. Paris: Payat, 1977.

## VIZIUNI IDENTITARE ÎN OPERA CINEASTULUI CONSTANTIN BALAN

### IDENTITY VISIONS IN OPERA THE FILMMAKER CONSTANTIN BALAN

VIOLETA TIPA<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,

Institutul Patrimoniului Cultural

<https://orcid.org/0000-0001-9930-8520>

CZU 791.63:75.071.1(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.18>

*Unul dintre cineaștii de la studioul „Moldova-Film”, care a susținut și promovat valorile noastre naționale, a fost Constantin Balan. Urmărind traseul de activitate al artistului de la venirea sa la studioul „Moldova-Film” în calitate de pictor-scenograf până la desființarea lui, depistăm concepțiile valorice, cărora le rămâne fidel în întreaga sa creație.*

*Debutează în calitate de pictor-scenograf la filmul „Singur în fața dragostei” (1969), în regia lui Gheorghe Vodă, iar mai târziu va fi solicitat de regizorul Vlad Ioviță la filmul-poveste „Făt-Frumos” (1977) și drama istorică „La porțile satanei” (1980), pentru care ancorează în mitologia folclorului nostru național, raportându-l la istoria poporului.*

*În 1970 se împlinește visul său din timpul studiilor la VGİK (1964—1969) — de a crea filme de animație. În acest context, deosebit de semnificativ devine primul său film „Guguță” (realizat cu susținerea și concursul regizorului estonian Elbert Tuganov), care va fi de bun augur și va fi capul unei serii întregi de pelicule cu personajul scriitorului Spiridon Vangheli.*

**Cuvinte-cheie:** Constantin Balan, pictor-scenograf, film de animație, cineast, Guguță

*One of the filmmakers from the studio „Moldova-Film”, who supported and promoted our national values was Constantin Balan. Following the activity path of the artist from his coming to the studio „Moldova-Film” as a painter-scenographer until his dissolution, we detect the value conceptions, to which he remains faithful throughout creation.*

*He made his debut as a painter-scenographer for the film „Alone in the Face of Love” (1969), directed by Gheorghe Voda, and later he will be requested by Director Vlad Iovita for the film-story „Prince Charming” (1977) and the historical drama „At the gates of Satan” (1980), for which he anchors in our national mythofolcloric relating it to the history of the people.*

*In 1970 his dream during his studies at VGİK (1964—1969) is fulfilled — to create animated films. In this context, especially significant becomes his first film „Guguta” (made with the support and competition of Estonian director Elbert Tuganov), which will be auspicious and will be the head of a whole series of films with the character of writer Spiridon Vangheli.*

**Keywords:** Constantin Balan, painter-scenographer, animated film, filmmaker, Guguta

#### Introducere

Unul dintre cineaștii de la studioul *Moldova-Film*, care a susținut și promovat valorile noastre naționale, a fost Constantin Balan. Urmărind traseul de activitate al artistului de la venirea sa la studioul *Moldova-Film* în calitate de pictor-scenograf până la desființarea lui, depistăm concepțiile valorice, cărora le rămâne fidel în întreaga creație. Activitatea acestui artist, care s-a afirmat atât în calitate de pictor-scenograf la filme și spectacole cât și în calitate de regizor de filme de animație, a fost prea modest valorificată pe parcursul anilor. Unica lucrare, ce prezintă interes, este semnată de filmologul Larisa Tarasenko, care în cartea sa despre filmul de animație moldovenesc are un compartiment destinat filmelor lui Constantin Balan despre Guguță [1]. Câteva articole sporadice, în mod special, cele semnate de criticul Victor Anton [2 p. 220], precum și cele din presa republicană ale Olgăi Bejenaru *Pe platoul de filmare Guguță* [3], Voronțova L. [4] și alții se referă în linii generale la filmele create, uneori prezentând și o succintă caracteristică.

Abia după anul 2000, în cadrul proiectelor de cercetare a cinematografului național, apar articole, în care se analizează creația regizorului pe tărâmul filmului de animație (de subsemnata), inclusiv o monografie care pune în valoare seria de filme despre Guguță [5], publicată concomitent cu monogra-

<sup>1</sup> E-mail: violeta\_tipa@yahoo.com

fia colectivă *Arta cinematografică din Republica Moldova*, unde, la fel, se regăsește creația regizorului Constantin Balan.

În prezent, după aproape două decenii de la dizolvarea studioului „Moldova-Film” și încetarea producerii filmelor (inclusiv celor de animație), conchidem că filmele lui C. Balan, au adus în cinematografia autohtonă unicul personaj serial Guguță, devenit un simbol național.

### Debutul

După absolvirea VGIK-ului (1964—1969), facultatea de pictură, atelierul lui L. Bogdanov<sup>1</sup>, Constantin Balan revine la Chișinău și se angajează la studioul *Moldova-Film*, unde debutează în calitate de pictor-scenograf la filmul *Singur în fața dragostei* (1969), în regia lui Gheorghe Vodă.

În 1970 se împlinește visul său din timpul studiilor la VGIK — de a crea filme de animație, căci a doua specializare, de acum la filmele de animație, C. Balan o face în atelierul lui Anatoli Sazonov, cunoscut pictor-scenograf. În acest context, deosebit de semnificativ devine primul său film *Guguță* (realizat cu susținerea și concursul regizorului estonian Elbert Tuganov), care va fi de bun augur și va fi capul unei serii întregi de pelicule cu personajul scriitorului Spiridon Vangheli.

Cu pelicula *Guguță* încep și învinuirile de naționalism, iar presiunile asupra artistului, care pleda pentru valori autentice, îl fac să se retragă pentru o perioadă de timp în teatru, o mai veche pasiune a pictorului. Negăsind loc vacant la *Luceafărul*, teatrul visurilor a mai multor tineri creatori din acea perioadă, C. Balan decide să răspundă invitației regizorului Anatol Pânzaru, care-i propune postul de pictor-șef la Teatrul Național *Vasile Alecsandri* din Bălți. Aici își va îndrepta atenția la spectacole în baza dramaturgiei naționale: Și sub cerul acela (1970) de Aureliu Busuioc, *Tragedia de la Tatarbuniar* (*O rază de întuneric*, 1973) de Mihail Riss, P. Cravțov, *Cel mai bun om* (*Vivat Cuțulea!*, 1974) de Gheorghe Malarciuc — toate în regia lui Anatol Pânzaru, precum și altele.

Executând scenografia pentru spectacole, pictorul C. Balan pornea de la valorile culturale naționale, deschizând un spațiu de joc ce ar sugera mediul autohton. Cel mai semnificativ spectacol este considerat *Cel mai bun om* (*Vivat Cuțulea!*) de Gheorghe Malarciuc. Referindu-se la acest spectacol pus în scenă de Anatol Pânzaru, criticul Ion Șvitchi menționa: „În viața teatrală a republicii, pe parcursul deceniului al optulea, la capitolul dramaturgiei originale contemporane s-au înscris două spectacole de succes: *Păsările tinereții noastre* de Ion Druță (montat pe scena Teatrului Moldovenesc Academic A.S. Pușkin și la *Luceafărul*) și *Cel mai bun om* de Gheorghe Malarciuc, jucat pe scena bălțeană în 1974, având la bază piesa *Vivat, Cuțulea!* [6 p. 28].

Constantin Balan este solicitat și de Teatrul de Operă pentru a realiza scenografia la opera *Aleco* (1973) după muzica lui Serghei Rahmaninov, în regia lui Eugen Platon.

Cu toată pasiunea pentru arta spectacolului, totuși, posibilitățile filmului, în mod special, ale celui de animație, i se păreau incomparabile cu cele ale limbajului teatral, inclusiv se rezervau prea puține mijloace materiale pentru scenografie, costume, recuzită etc.

După câțiva ani de experiență de pictor-scenograf în teatru, Constantin Balan decide (1974) să revină în spațiul cinematografic cu ideea de a relua serialul despre Guguță.

Deși, nu va refuza nici unele solicitări din partea regizorilor. Astfel, în 1977 este invitat de Vlad Ioviță să creeze scenografia la pelicula *Făt-Frumos*, un film-poveste inspirat din universul mito-folcloric național. Pornind de la basmul popular despre curajosul Făt-Frumos, care o salvează pe Ileana Cosânzeana din ghearele groaznicului Laur-balaur, Constantin Balan are misiunea de a inventa acel tărâm realist-fantastic care balansează între lumea reală (plaiul mioritic) și cea de basm (palatul balaurului); între personajele lumii tradiționale și cele de poveste (balauri, draci care nu pot împărți obiectele fermecate etc.). Următorul film, la care va lucra împreună cu Vlad Ioviță, va fi *La porțile satanei* (1980), o dramă istorică despre perioada când Moldova se afla sub jugul turcesc.

1 L. Bogdanov, cunoscut de publicul larg în calitate de pictor-scenograf la epopea cinematografică *Război și Pace* (după Lev Tolstoi) în regia lui Serghei Bondarciuk.

### Specificul național în serialul despre Guguță

Creația care l-a făcut pe Constantin Balan nu doar cunoscut în lumea filmului de animație, ci și l-a plasat printre promotorii valorilor și ai identității naționale, au fost filmele despre Guguță, după motivele povestirilor scriitorului Spiridon Vangheli. Tendința de a ancora filmele sale în spiritualitatea națională și mai mult a întărit eticheta de „naționalist” atribuită regizorului. Referindu-ne la peliculele de animație și, în primul rând, la cele din seria despre Guguță, distingem câteva particularități specifice creației regizorului:

1. Adresarea la opera scriitorilor autohtoni, precum Spiridon Vangheli (seria despre *Guguță*), Nicolae Dabija (*Ruxanda*), Leonida Lari (*Ploaia*), Filip Mironov (*Bostănel cu capul chel*).
2. Apelarea la arta și cultura națională, la tradiții și obiceiuri, la portul tradițional și arhitectură, precum și la alte elemente specifice.
3. Utilizarea muzicii originale, compusă de compozitori autohtoni: Eugen Doga, Gheorghe Muntea, Valentin Dânga.
4. Completarea echipei de creație cu cadre naționale.
5. Dezbaterăa unor probleme sociale, economice și culturale actuale timpului etc.
6. Constantin Balan creează primul film de animație la studioul „Moldova-Film” în limba română care se numește *Noaptea de revelion* (1983).

Analizând cele opt pelicule despre „isprăvile lui Guguță” (formula lui Mihai Cimpoi), vom descoperi imaginea satului moldovenesc din anii '60—'70 ai secolului XX cu întregul său arsenal de cutume, dar și de probleme, care sunt tratate din perspectiva psihologiei infantile, a personajului Guguță. Filmele (*Banca lui Guguță*, *Guguță — frizer*, *Guguță — căpitan de corabie*, *Darul lui Guguță*, *Noaptea de revelion*) pun în valoare acea atmosferă rurală în care au trăit și regizorul Constantin Balan, și scriitorul/scenaristul Spiridon Vangheli.

Astfel, paralel cu redarea universului infantil prin viziunea lui Guguță, peliculele descriu și frumusețea plaiului nostru, zugrăvind în cele mai calde culori peisajele Moldovei. În mod special, regizorul acordă o atenție deosebită satului cu macrocosmosul său pluridimensional, cu sărbătorile, tradițiile lui, evidențind și unele detalii, gesturi, simboluri din spiritul poporului, din specificul național al acestui neam.

Filmele lui Constantin Balan aduc pe ecran imaginea satului, unde își vor găsi loc elemente decorative caracteristice întregului spațiu, exprimate în scenografia semnată de Aurel Guțu (*Guguță — poștaș*), Petru Balan (*Banca lui Guguță*), Ana Evtușenco (*Guguță — frizer*), Igor Bogaci (*Noaptea de Revelion și Măturătorii veseli*).

Fiecare film în parte vine cu atmosfera sa specifică spațiului rural. Astfel, în pelicula *Banca lui Guguță*, de exemplu, perspectiva satului este întregită nu doar de garduri, porți ornamentate în stil popular, ci și de fântâna în formă de cocor, stogurile de fân... Iar poarta cu coloane ornamentate în stil popular în filmele lui C. Balan nu mai este un simplu element decorativ al satului, ci este ridicată la nivel de simbol.

Cu pelicula *Măturătorii veseli* regizorul aduce un omagiu satului nostru moldovenesc, frumuseții sale irepetabile, punând accentul intenționat pe ținuta decorativă a acestuia în cele patru anotimpuri ale anului. Satul devine și el personaj, fiind în centrul atenției atât al regizorului cât și al lui Guguță și prietenilor săi care-l primenesc.

În prim-plan apar casele cu galerii de piatră sau foișoare. Elementele amplasate pe fațada caselor țărănești determină specificul arhitectural național. Bogatele ornamente de tip geometric și vegetal împodobesc coloanele de piatră, prispelile, ferestrele, hogaagurile caselor, pe care le admirăm, nu doar în plan secund, cel al fundalului acțiunii, ci și în prim-plan, jucând un rol determinant în film. De la peliculă la peliculă, chipul satului se conturează tot mai aproape de imaginile reale ale localităților moldovenesti.

Regizorul conservează în filmele sale nu doar linia influențelor folclorice, ci și tradițiile naționale, care, spre regret, în anii '80 s-au mistuit în uitare, chiar și din peisajul rustic. Într-o deosebită croma-



tică este redată sărbătoarea satului sau hramul satului (în *Guguță — poștaș*): atmosfera festivă se simte în vestimentație, mesele bogate, ritmurile muzicii, hora mare etc.

Chiar de la primul său film de animație, ideea-cheie care îl urmărea mereu pe animator era de a prezenta acțiunile filmului pe fundalul covorului moldovenesc, pe unul abstract, care ar da mesajului o amploare distinctă. În cultura tradițională moldovenească covorul este un element important al vieții rurale. Ornamentația lui, fie motivul geometric, fie cel vegetal, nu este întâmplătoare, fiind condiționată de conceptele mito-folclorice milenare. Anume stilul covorului este preluat și prelucrat de C. Balan în primul său film, *Guguță*, conferind peliculei o atmosferă memorabilă.

Dacă în filmul *Guguță* surprindem acțiunea extinsă pe motivele covorului național, care dau mesajului o amploare estetic-artistică specifică, atunci în următoarele pelicule acest element caracteristic designului interior va fi încadrat în structura filmului, completându-l cu semnificații noi inerente conceptului filmic dat. Astfel, covorul devine aici simbolul casei, al căminului părintesc, evocând nostalgii și amintiri, bucuriile familiei. În pelicula *Banca lui Guguță* covorul moldovenesc desemnează odaia lui Guguță, integrând universul lui spiritual. Următorul film care dezvoltă tema casei părintești prin imaginea covorului este *Guguță — poștaș*. Pe lângă faptul că este raportat la odaia lui Guguță, el aduce și o altă încărcătură ideatică: „Covorul rezumă în el simbolistica locuinței, caracterul ei sfânt și toate dorințele de fericire paradisiacă pe care le conține” [7 p. 381]. Pe fundalul lui o surprindem pe mama, citind scrisoarea fiului, plecat la studii în oraș, fiind o chemare a casei părintești, unde copiii sunt mereu așteptați. Covorul din odaia mamei, personalizat prin fotografiile celor dragi în rame împodobite cu prosoape brodate, face referire și la bogăția elementelor ornamentale specifice pentru *Casa Mare*, caracteristică anume locuinței rurale din spațiul nostru și tradițiilor naționale.

Covorul devine un contrapunct al orașului, cu clădirile sale înalte de un alb cenușiu, de la care adie mai mult a răceală și distanțare. Or, lăicerul moldovenesc în culorile sale vii și calde, cu motive vegetale sau geometrice, nu invocă doar căldura căminului părintesc, dar pune în evidență și spiritua-litatea națională, căci anume satul mai păstrează în sine habitudinile milenare.

În pelicula *Măturătorii veseli* covorul cu motive geometrice înscrie elementul decorativ de bază al camerei lui Guguță, mobilată simplu: un pat, o masă cu globul pe ea, dulapul cu oglindă mare și covorul, care acoperă întreg peretele din față. Ancorarea demersului stilistic în tradițiile poporului, în bogăția ornamentală a conturat o atmosferă specifică, net deosebită de filmele altor școli naționale de animație. Valorificarea fondului național, în care se exprimă identitatea poporului, a făcut filmele noastre interesante pentru publicul din cele mai diverse spații străine. Prin aceasta ele devin unice în felul lor.

### Revenirea la izvoarele mitologice

În anul 1985, în creația lui Constantin Balan începe o nouă perioadă de activitate care se ridică la un alt nivel, înscrie noi cuceriri. De acum înainte, regizorul se va adresa la izvoarele mitice, la folclor, în mod special, îl atrag legendele care devin punct de pornire pentru următoarele sale filme, înscriindu-le într-o arie poetico-filosofică. Filmele din această perioadă scot în evidență probleme majore ale societății noastre, cum ar fi ruptura omului de natură, devalorizarea celor mai umane sentimente, căutarea unui echilibru cu natura... Peliculele *Ramura de arțar* (1985), *Povestea de la etajul zece* (1986), *Ruxanda* (1987) trec sub semnul unei filosofii poetice, unde regizorul revine la miturile și baladele populare care devin punct de pornire pentru majoritatea filmelor realizate în această perioadă, înscriindu-se într-o arie poetico-filosofică. Iar fabula filosofică *Ploaia* (1989), spre regret, este ultimul film de animație creat de cineastul Constantin Balan.

În pelicula *Ramura de arțar* regizorul zugrăvește imagini pitorești similare cu peisajele republicii. Iar muzica lui Gheorghe Mustea întregeste atmosfera poetică a filmului.

Fascinația regizorului față de universul legendelor populare o plasează prin prisma trecutului poporului. Legenda îi oferă posibilitatea de a se adresa unor probleme majore și eterne, cum sunt frumu-

seșea, femeia și statutul ei în societate. Luând ca punct de pornire balada lui Nicolae Dabija, *Ruxanda* (scenariul la fel a fost scris de N. Dabija), în care, „chiar dacă moartea învinge frumusețea, e Dragostea în veci nemuritoare!” [8 p. 68]. Cineastul transmite ideea că frumosul, fie el întruchipat în femeie, în artă sau în sufletul omului, nu poate fi distrus.

Semnificativă este și pelicula *Ploaia*, inspirată din nuvela filosofică a Leonidei Lari despre destinul intelectualului într-o lume lipsită de valori. Personajul principal, adus în piață și pus pe rug, ne amintește de răstignirea lui Hristos, dar în mod special — de savanții arși pe rug, asemeni lui Giordano Bruno, care în numele adevărului nici în fața morții nu s-au dezis de teoriile sale.

În pelicula *Ploaia* (scenariu Leonida Lari, scenografie Galina Robu, Emil Cojocaru), inspirată și ea din izvoarele folclorice, regizorul plăsmuiește prin prisma simbolurilor și metaforelor o imagine a lumii contemporane — o societate care trece printr-o perioadă dificilă: criza politico-economică și spirituală. *Ploaia* aduce în filmul de animație autohton o atmosferă pesimistă, o viziune existențialistă dramatică asupra vieții noastre. Deși, eroul peliculei este salvat de focul rugului, el, totuși, părăsește locurile natale. Or, societatea, rămasă fără oameni de artă, cultură, știință este o societate condamnată — acesta ar fi crezul autorilor filmului *Ploaia*, realizat în 1989, atunci când ruptura aceasta se simțea destul de bine, era timpul când mulți intelectuali de acum părăsiseră țara, iar alții erau pe cale s-o facă, lipsiți de orice viitor.

Constantin Balan nu va fi indiferent nici față de problemele ecologice ale orașului contemporan, pe care le abordează în *Povestea de la etajul zece*. În prim-plan regizorul aduce capitala republicii, orașul Chișinău, care cu fiecare an devine tot mai sărac în spații verzi, subliniind contradicția între dezvoltarea vertiginoasă a tehnicii și tehnologiilor moderne și lumea vegetală și animală, care este tot mai mult constrânsă de modificările din societate.

Substratul acestei povești contemporane rezidă în frica autorului pentru viitorul orașului nostru, care, la fel ca toate orașele contemporane, se confruntă cu o problemă destul de serioasă, precum micșorarea continuă a spațiilor verzi.

Ideea unui oraș cu o natură artificială, în care, alături de blocurile reci de piatră, se plantează arbori, arbuști, flori și chiar insecte artificiale, iar cele vii sunt strivite fără milă, ne prezintă Osamu Tedzuka în secvența *Gardiner* din filmul *Tablouri de la expoziție* (1966). Această tematică se află și în atenția regizorului canadian Frederic Back (filmul *Iluzia*, 1975), dar și în filmul-fabulă al regizorului rus Andrei Hrjanovski (scenariul Roza Hustnudinova) *Бабочка* (*Fluturele*, 1972), concepută în aceeași cheie cu *Povestea de la etajul zece*.

Deși, în 1993 Constantin Balan mai reușește să lanseze în producție un film după propriul scenariu, inspirat din poeziile lui Vasile Alecsandri, *Legenda ciocârliei*, acesta va rămâne doar un vis frumos, pentru că studioul „Moldova-Film” se afla în faza desființării. Chiar și încercarea de a-l crea în colaborare cu animatorii români nu s-a încununat de succes.

După părăsirea studioului „Moldova-Film”, Constantin Balan se angajează la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Facultatea *Arte plastice și Design*, unde susține cursuri/lecții de pictură în fața studenților, cărora le insuflă dragostea pentru artele plastice, dar și pentru arta cinematografică. Concomitent, ilustrează cărți pentru copii, inclusiv cărțile lui Spiridon Vangheli<sup>1</sup>, în amintirea colaborării lor fructuoase.

## Concluzii

Analiza operei regizorului și pictorului-scenograf Constantin Balan, care și-a dedicat cei mai fructuoși ani ai vieții creației cinematografice, elucidează dimensiunea identitară reflectată pe parcursul întregii sale activități.

1 Spiridon Vangheli. *Copii în cătușele Siberiei*. Chișinău: Editura pentru copii „Guguță”, 2013; Spiridon Vangheli. *Spionul lui Eminescu*. Chișinău: Editura pentru copii „Guguță”, 2015; Spiridon Vangheli. *Crăița*. Chișinău: Editura pentru copii „Guguță”, 2017.

Prin opera cinematografică a regizorului C. Balan s-a afirmat filmul de animație autohton care urma tradițiile artei populare, graficii de carte, a muzicii, teatrului și literaturii naționale. Filmele despre Guguță, devenit erou arhetipal în spațiul nostru, continuă să trăiască anume prin bogăția spiritului popular, prin tradițiile seculare, pe care autorul a reușit să le interpreteze prin limbajul cinematografic, ca apoi acestea să pulseze prin toate componentele filmului.

### Referințe bibliografice

1. ТАРАСЕНКО, Л. *В мире ожившей куклы*. Кишинев: Literatura artistică, 1982, pp 15-25.
2. ANDON, V. *Cineaștii secolului XX: Eseuri, portrete, interviuri*. Chișinău: Paragon, 2005. ISBN 9975-916-45-7.
3. BEJENARU, O. Pe platoul de filmare Guguță. In: *Cultura*, 1970, 27 iun.
4. VORONȚOVA, L. Maeștrii filmului de desen animat. In: *Chișinău: Gazetă de seară*. 1974, 1 iul.
5. TIPA, V. *Isprăvile lui Guguță în viziune cinematografică*. Chișinău: Epigraf, 2014. ISBN 978-9975-125-35-2.
6. ȘVITCHI, I.G. *Un sfert de veac în luminile rampei*. Chișinău: Literatura artistică, 1982. Ed. cu caractere chirilice.
7. CHEVALIER, J., GHERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. Vol I. A-D. București: Artemis, 1995. ISBN 973-566-026-1.
8. DABIJA, N. *Zugravul anonim*. Chișinău: Literatura artistică, 1985. Ed. cu caractere chirilice.

## ȘCOALA ROMÂNEASCĂ DE REGIE. PRECURSORI, ÎNTEMEIETORI, REFORMATORI

### ROMANIAN SCHOOL OF DIRECTING. PRECURSORS, FOUNDERS, REFORMERS

DIANA TĂNASE<sup>1</sup>,  
doctorandă,

Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică *Ion Luca Caragiale*, București, România  
<https://orcid.org/0000-0002-3327-5970>

CZU 792.027:37(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.19>

*Relativ recent, în istoria teatrului universal se simte nevoia unei educații universitare pentru profesia de regizor de teatru și, încă și mai recent, are loc alinierea școlii românești de teatru la această imperioasă nevoie care în Europa își găsise drumul și resorturile încă de la începutul secolului XX. Lucrarea de față își dorește o incursiune în istoria acestei ramuri a teatrului, cu stabilirea celor mai importanți exegeți care și-au adus aportul la întemeierea și dezvoltarea ei de la începuturi și până la forma de astăzi. Figuri marcante ale regiei românești de teatru, Camil Petrescu, Ion Sava, Radu Penciulescu și Valeriu Moisescu, prin principiile teoretice cu care rămân în istoria teatrului românesc și prin regulile implementate la nivel academic, prin aportul considerabil în acest domeniu educațional sunt principalii piloni ai școlii românești de regie, care le datorează existența.*

**Cuvinte-cheie:** teatru, regie, școala românească de regie, știință, întemeietor, reformă, cercetare

*The recent history of universal theater surfaced the need of superior education for the theater director profession. Even more recently, the Romanian theater school has started to grow closer to the European direction of fulfilling this need, which has been finding its way and instruments from the start or the 20th century. The paper is centered on an incursion in the history of this branch of theater, establishing the most important pillars which contributed to its foundation and development to date. Illustrious Romanian theater directors, Camil Petrescu, Ion Sava, Radu Penciulescu and Valeriu Moisescu, through their theoretical principals which have been engraved in the history of Romanian theater and following the academic rules of implementation are the most important pillars of the Romanian theater directors' school, which owes them its very existence.*

**Keywords:** theatre, directing, romanian school of directing, science, founder, reform, research

---

1 E-mail: [diana.tanase@unatc.ro](mailto:diana.tanase@unatc.ro)

## Introducere

După ce totul se pusese deja pe traseul existent astăzi în Europa, fenomenul regiei de teatru intră și la noi în țară în perioada dintre războaie, odată cu multe alte invenții și concepții universale, pentru că este bine cunoscut faptul că interbelicul este perioada în care România are cea mai mare deschidere către Occident. Teatrul românesc recuperează repede distanța până în vest și în următorii o sută de ani își formează o mașinărie proprie în privința regiei de teatru, ajungând ca, într-un timp relativ scurt, regizorii români să devină creatori de direcție în toată lumea. Astfel, identificăm apariția regiei de teatru ca artă autonomă în România în perioada interbelică și ca disciplină în învățământul superior de specialitate începând cu 1948, când se înființează Departamentul de Regie Teatru în cadrul Institutului de Artă. În acest interval de timp încep să se prefigureze o serie de reguli care pun bazele unei științe și care, în timp, fac din arta regizorală un domeniu de studiu pentru profesia de regizor. Creatorii analizați în lucrarea prezentă sunt cele mai de referință nume ale școlii de regie, nume fără de care învățământul teatral românesc nu ar fi fost ceea ce este astăzi.

## Camil Petrescu și primul îndrumar de regie din România

Primul om de teatru român care studiază practicienii acestei arte din afara granițelor țării pentru a contura regulile practicării regiei este Camil Petrescu. Dramaturg, publicist și eseist, adică om al literelor, Camil Petrescu este nemulțumit de modul în care i se montează piesele de teatru, fapt care îl determină să studieze fenomenul teatral și exegeții europeni pentru a contura arta regiei în România. „Prin regie, timp de mai bine de două veacuri, s-a înțeles exclusiv coordonarea mișcărilor în scenă. Coordonarea mecanică a unor mișcări mecanice. Era, totodată, și un minimum necesar ca să se evite grupările și întâlnirile în scenă în contra timp. La aceasta se reducea de fapt tot rolul regizorului...” [1 p. 582], scrie Petrescu într-un articol în revista *Contemporanul* din 1947. Se înțelege că acest tip de regie nu îl satisface pe dramaturg, fapt pentru care acesta începe un studiu complex al fenomenului teatral european, studiu în urma căruia apare lucrarea sa de doctorat din 1937 *Modalitatea estetică a teatrului*, primul îndrumar al artei regizorale apărut în România. Astfel, după studierea unor personalități de teatru ca Gordon Craig, L. Kjerbüll-Petersen, Rudolf Bernauer, C. Hagemann, Gémier și alții, eseistul român ajunge la concluzia că naturalismul pe scenă trebuie înlocuit de convenție și, pentru ca acest lucru să se întâmple, este nevoie de o știință a teatrului aplicată în cursuri de regie. În capitolul *Corelația text-interpretare organizată scenic* din lucrarea menționată anterior, Camil Petrescu, citându-l pe Artur Kutscher, precizează chiar o serie de specializări necesare conturării acestei științe: „prelegeri despre istoria generală a teatrului, a scenei, a jocului actoricesc, a dramei, operei și dansului, despre teoria și condițiile creatoare ale domeniilor respective, exerciții de dramaturgie, regie și critică teatrală” [2 p. 133]. De altfel, întreaga lucrare a lui Camil Petrescu reprezintă un set de principii teoretice menite să creeze linii de direcție în arta regizorală. Dintre acestea se pot aminti: întâietatea acțiunii în fața textului, precizarea clară a rolului regizorului în construirea unui spectacol, necesitatea unei convenții care să înlocuiască naturalismul, conturarea științei teatrului și, mai ales, dimensiunea creatoare a regiei de teatru alimentată de doza de autenticitate a regizorului.

Într-un articol al revistei *Teatrul* din 1957 Camil Petrescu spune: „Personal, am dorit încă de prin 1939 o școală de regie românească, menită să completeze concepțiile regizorale ale lui Stanislavski cu o vedere mai științifică despre actele reflexe și cu o depășire a compoziției și atmosferei, o <<regie concretă și axiologică>> pentru rolurile net intelectuale, de excepțional temperament și de mare intensitate dramatică” [3 p. 12]. Crearea școlii de regie necesară scenei românești Petrescu o atribuie Teatrului Național, punând, în același timp, experiența și studiile sale de specialitate în slujba acestui demers prin scrierea unui nou capitol la lucrarea lui, capitol numit *Instrucțiuni pentru studiul și punerea în scenă a lucrărilor dramatice*. Acest lucru ar fi însemnat un studiu aprofundat al piesei de teatru pentru a-i descoperi intențiile și o organizare a structurii și ritmului spectacolului. Dar acest lucru nu avea să se mai realizeze.

Între februarie 1945 și iunie 1946, Camil Petrescu ține un curs de regie radiografiat în volumul *Comentarii și delimitări în teatru*. În afară de conținutul în detaliu al lecțiilor concepute, în același volum mai sunt definite tipurile de regie cu care Petrescu operează. Regia practică pe scenele românești din acei ani este ceea ce dramaturgul numește *regie logică* și este caracterizată de automatisme, trăirea personală a actorului (în neconcordanță cu structurile textului) și goana după public. *Regia concretă* este, în viziunea exegetului, cea în care „nu sunt sentimente direct fără rădăcini, ci numai rădăcini, stări emoționale depresive sau exultante cu intermediarele lor. Din această drojdie emoțională se creează, cu ajutorul conștiinței, structurile emotive” [1 p. 356]. *Regia concretă* nu se bazează pe sentimente logice născute din caractere pe baza observației și imitației, ci pe trăiri concrete care creează reflexele ad-hoc, născând viul pe scenă. *Regia concretă* presupune ca actorul să nu piardă controlul pe scenă, să rămână în concret pentru a nu trebui să recurgă la „prefăcătorii” în reprezentarea rolului nici în mimică, nici în tonalitate, nici în gesturi. Acesta este tipul de regie conturat și promovat de Camil Petrescu în teoriile sale despre teatru.

### Ion Sava și seminariile de regie

În paralel cu demersurile lui Camil Petrescu, un alt om de teatru participă activ la construirea fundației școlii românești de regie. Ion Sava vine din zona practicii acestei arte, el însuși fiind regizor, și pune bazele științei regiei de teatru, care va purta numele de *spectacologie*. „Spectacolul de teatru este știința de a prepara artistic reprezentarea unei drame. Această știință se numește Spectacologie și trebuie predată în școli care trebuie înființate” [4 p. 235]. Definiția este dată într-un articol din revista *Lumea* în 1945. Încă din 1941, Ion Sava adresează Universității din București o cerere-memoriu cu propunerea înființării unei „Secții universitare teatrale”, dar, deși propunerea este însoțită de o serie de măsuri concrete, iar regizorul stăruie până în 1944, nu a existat un rezultat pozitiv. De altfel, în capitolul *Teatrul în actualitate, teatrul în acțiune* din cartea *Teatralitatea teatrului*, volum care cuprinde principiile teoretice ale regizorului din anii 1945—1947, Ion Sava argumentează necesitatea înființării unei secții aparte care să se ocupe cu știința montării spectacolului, secție în cadrul căreia să fie făcut *teatru universitar*, adică un *teatru-altoi*, care să cerceteze, să analizeze și, mai ales, să experimenteze diferite curente teatrale cunoscute. „Teatrul universitar, deci, nu poate produce elemente de capacitate. Studenții, care în anii de curs vor activa în acest teatru și nu vor fi aleși pentru cariera teatrală, vor putea să ducă ideea de teatru în liceele unde vor ajunge profesori și, astfel, de sus în jos, va putea lua ființă un teatru școlăresc sistematic” [4 p. 186], Astfel, el propune reorganizarea învățământului teatral conform cerințelor *spectacologiei moderne* cu înființarea a trei instituții de învățământ: *Academia universitară de spectacologie* (cu secție actoricească, secție de literatură dramatică, secție de regie, secție de arhitectură teatrală, fizico-chimice cu aplicare în teatru și chiar medicină pentru bolile actoricești), *Conservatoare de artă dramatică* (cu un curs elementar și un curs superior) și *Conservatoare muncitorești* (pentru artă populară, datini și șezători). Propunerea lui Sava este mult mai detaliată însă în însemnările rămase în arhivă. Așadar, teatrul universitar presupunea existența unui număr de 200-300 de studenți și un comitet format din cinci profesori universitari (director, asistent de regie, profesor de gimnastică ritmică și conferențieri) și trebuia să conțină următoarele secții: teatrul dramatic și liric, literatură dramatică și regie, teatru radiofonic și cinematografie.

În 1941, în cadrul unei conferințe prezentată pe scena sălii Studio a Teatrului Național din București, Ion Sava face o radiografie a ceea ce el numește *regia modernă*, detaliind cele două dimensiuni ale sale: partea teoretică (necesară atât criticii dramatice cât și practicienilor) și partea experimentală (cu toate elementele sale, începând de la clădirea teatrului, scenă, decor, lumină, muzică și până la construirea unui spectacol cu tot ceea ce presupune acest lucru). „Știința spectacolului predă regizorului, în mână, toate elementele componente, obligându-l la răspundere completă prin semnătura ce o depune pe afiș, ca pe oricare operă originală” [4 p. 249]. Așadar, în concepția lui Sava, spectacologia are menirea să-l învețe pe regizor să fie regizor. Și cum anume vede Sava un regizor? În viziunea exegetului, regizorul trebuie să fie un intelectual cu studii universitare, să aibă cunoștințe de specialitate (de la estetică și psihologie și

până la istoria stilurilor și electrotehnică), să fie un poliartist (să cunoască muzică și arte plastice și să-i placă poezia și arta coregrafică), să fie o forță spirituală pentru a avea autoritate și să aibă contact cu viața socială pentru o viziune actuală a societății. La fel ca și contemporanul său, Camil Petrescu, și Ion Sava ține o serie de cursuri de regie între 1945 și 1946, cursuri la care participă tineri regizori care vor deveni nume de referință în regia românească de teatru: Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Dan Nasta, Crin Teodorescu și alții. Din cauza lipsei de timp a regizorului, tinerii îl conduceau de la teatru până acasă și notau ceea ce spunea mentorul Ion Sava, așa cum relatează Ion Cazaban în cartea sa *Ion Sava*.

În 1946, într-un articol din revista *Lumea*, Ion Sava scria: „Un mare număr de arte își au propria știință sau cel puțin principiile necesare stabilite, pentru a se ridica la o știință. ACUM A VENIT RÂNDUL TEATRULUI (...). Eu cred cu fermitate că va veni ziua acestei ȘTIINȚE și că ea va constitui cea mai solidă bază din care se vor desprinde zborurile cele mai libere și mai sigure” [4 p. 232]. În 1947, când Sava era pe patul de moarte, câțiva aspiranți la profesia de regizor îl solicită pentru înființarea secției de regie despre care vorbea și scria de câțiva ani, iar acesta îi îndrumă pe tineri către Aurel Ion Maican. În final, în 1948, deci, după moartea lui Ion Sava, altcineva va înființa acea secție. Chiar și așa, prin demersurile făcute și prin studiile lăsate posterității, se poate considera că Ion Sava a fost întemeietorul școlii de regie în România.

### **Radu Penciulescu și prima clasă universitară de regie**

Mulți ani mai târziu, pe frontispiciul școlii românești de regie deja înființate, apare un alt regizor-pedagog care rămâne punct de referință în istoria teatrului românesc. Radu Penciulescu este chemat să ocupe scaunul de profesor de regie în 1961 și o va face până în 1973, anul plecării din țară. Absolvent al clasei lui George Dem. Loghin și al Dinei Cocea, Radu Penciulescu era de părere că „la un anumit moment al carierei sale, regizorul are nevoie să întâlnească persoane mai tinere decât el. Eu unul am învățat de la studenții mei cel puțin tot atât cât au învățat ei de la mine” [5 p. 97]. Începe drumul în pedagogie din postura de asistent la clasa de actorie a lui Constantin Moruzan, dar foarte curând ajunge profesor la secția de regie unde va face carieră.

La Reuniunea Institutului Internațional de Teatru din iulie 1969 (cu tema *Dezvoltarea profesională a tânărului regizor*) Radu Penciulescu prezintă cu detalii atât aspirațiile sale cât și măsurile concrete implementate în activitatea de pedagog, subliniind principalele obiective ale cursului de regie urmărite de-a lungul celor patru ani de studii: formarea personalității artistice a studentului; îndrumarea lui spre descoperirea și apoi eliberarea unei concepții proprii, personale, despre arta spectacolului; inițierea în elementele de tehnica punerii în scenă; dezvoltarea sa ca element conducător al procesului de elaborare a spectacolelor. Detaliul care îl face pe regizorul Radu Penciulescu să se remarce între figurile pedagogiei școlii românești de regie este precizarea faptului că intenția lui ca pedagog nu este să dea scenei gândiri și exprimări uniforme, iar concretețea acestei intenții s-a putut observa în diferența temelor de studiu de la un student la celălalt. Fiecare an de studiu al pedagogului Penciulescu are obiective bine stabilite și drumul către aceste obiective este bine analizat și cu răbdare urmat. Metodele sale pedagogice au fost prezentate detaliat în cadrul reuniunii menționată anterior, iar prezentarea finaliza cu o nouă propunere pentru învățământul de specialitate și anume organizarea unui „curs special de regie de doi ani, deschis tuturor celor care au absolvit deja un institut de învățământ superior, fie artistic (actori, teatrologi), fie umanist, care se interesează de problemele regiei și dovedesc preocupări teatrale practice sau teoretice” [6 p. 276]. Se poate observa caracterul de continuitate a căutărilor în domeniul pedagogiei la Radu Penciulescu. Pe model socratic, adoptând principiul *via negativa*, adică învățarea a ceea ce nu trebuie învățat, cel care a fost considerat părintele școlii românești de regie a fost mentor al câtorva dintre cele mai importante nume ale acestei arte. Profesor al lui Alexa Visarion, Mircea Cornișteanu, Andrei Șerban, Alexandru Tocilescu și alții, spunea că „Pedagogia constă în a însoți pe cineva pentru descoperirea propriului adevăr” [7 p. 6], iar dovada că propensiunea lui către pedagogie a rămas nealterată de-a lungul întregii vieți a fost urmarea carierei de profesor și după exilul din 1973.

### Valeriu Moiescu și școala românească de regie, astăzi

Un alt pilon al educației regizorale românești a fost Valeriu Moiescu. Chemat la catedră de fostul său coleg Radu Penciulescu, Moiescu își începe cariera didactică în 1970, iar în 1990, după Revoluția Română, devine șeful Catedrei de Regie Teatru din UNATC. Deoarece regimul comunist deformează Departamentul de Regie Teatru până aproape de dizolvare (reduce posturile de profesori, trece învățământul de regie de la zi la seară, asimilează catedra regiei de film), în anul universitar imediat următor Revoluției Române, Moiescu reorganizează totul și readuce la normal învățământul pentru profesia de regizor. Mai mult decât atât, procesul de selecție a candidaților devine mult mai riguros: după ce crește numărul de locuri redus drastic de regimul anterior, primii doi ani de facultate devin eliminatorii. „Astfel, odată cu șansele sporite ce se oferă candidatului, cresc atât posibilitățile de determinare mai exactă în timp a capacităților creatoare ale studentului cât și stimularea competitivității” [8 p. 46]. Tot sub conducerea sa se înființează secții noi: Coregrafie, Scenografie și Scriere Dramatică. Dincolo de aceste reforme ale învățământului superior, la Moiescu se mai relevă și evidente calități didactice, iar din cei 38 de ani de activitate de catedră a rezultat o serie de regizori importanți ai teatrului românesc: Silviu Purcărete, Dragoș Galgoțiu, Mihai Manolescu, Gianina Cărbunariu, Theodor Cristian Popescu și alții. Printre imperativele susținute ca pedagog se pot menționa: colaborarea studentului-regizor cu studentul-actor (materialul viu al creației sale), arta de lectură a unui text (cu temă, conflicte și subtext) și disponibilitatea pentru nou (cunoașterea mișcărilor teatrale ale epocii). „Atmosfera cea mai stimulativă se naște în contact permanent cu cei tineri, care efectiv nu știu nimic, și prin forța lucrurilor sunt obligați să ia totul de la capăt. În relațiile mele cu studenții nu-mi propun să le ofer soluții, ceea ce mă interesează este determinarea și delimitarea problemelor” [9 p. 32] era amendamentul său ca pedagog.

### Concluzii

În mai puțin de 100 de ani școala românească de regie a reușit nu doar să-și facă loc în peisajul teatral mondial, dar chiar să-i ofere acestuia redutabili profesori. Este cunoscut faptul că în perioada regimului comunist din România libertatea de expresie în artă a fost îngrădită de celebra, deja, cenzură, fapt pentru care o mare parte a elitei culturale a emigrat sau a fost exilată. În această elită care, într-un fel sau altul, a părăsit țara există nume mari ale scenei românești de teatru. Au plecat tocmai pentru a se putea exprima liber prin arta lor și au devenit creatori de direcție în toată lumea. Radu Penciulescu a fost profesor de interpretare teatrală la Institutul de Teatru din Malmö, Suedia, unde a fost expatriat în 1973; David Esrig pleacă tot în 1973 și devine profesor la Academia de Teatru din München, după care întemeiază Academia de Teatru și Teatrul Athanor, iar Liviu Ciulei părăsește România în 1980 și din 1986 devine profesor de teatru la Columbia University și New York University. Toți aceștia au fost școliți în școala românească de regie și i-au avut ca mentori pe profesorii menționați mai sus.

De la Camil Petrescu până la Valeriu Moiescu școala românească de regie a trecut prin mai multe transformări pentru a ajunge la nivelul pe care-l are astăzi, iar personalitățile menționate mai sus au fost cei mai rezistenți piloni ai învățământului universitar românesc pe segmentul regie de teatru.

### Referințe bibliografice

1. PETRESCU, C. *Comentarii și delimitări în teatru*. București: Editura Eminescu, 1983.
2. PETRESCU, C. *Modalitatea estetică a teatrului*. București: Editura Enciclopedică Română, 1971.
3. PETRESCU, C. Despre unele probleme. Repetiții plecticoase, obositoare. In: *Teatrul*. 1957, nr. 2, pp. 10-12.
4. SAVA, I. *Teatralitatea teatrului*. București: Editura Eminescu, 1981.
5. *Radu Penciulescu*. București: UNATC, 1999. Col.: Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX. Centrul de cercetări, studii și experimente teatrale „Crin Teodorescu” al UNATC „I.L. Caragiale”.
6. *Radu Penciulescu și teatrul la înălțimea omului*: antologie teatrologică. Realizată de F. ICHIM și A.-M. ICHIM. București: Cheiron, 2018. ISBN 978-606-8220-59-8.
7. VOICU, D. Radu Penciulescu — O confesiune. In: *România liberă*. 2002, nr. 20, p. 6. ISSN 1584-9465.
8. MOISESCU, V. Repere pe harta învățământului teatral. In: *Teatrul azi*. 1991, nr. 11/12, p. 46. ISSN 1220-4676.
9. PATLANJOGLU, L. Valori ale teatrului românesc: Valeriu Moiescu. In: *Teatrul*. 1987, nr. 6, pp. 20-21.

## EUGENIO BARBA: MIȘCAREA SPRE UNIVERSALITATEA TEATRALĂ

### EUGENIO BARBA: THE MOVEMENT TO THEATER UNIVERSALITY

IRINA CATEREVA<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9734-4413>

CZU 792.071

792.028

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.20>

*Eugenio Barba este fondatorul și regizorul teatrului norvegian Odin, pedagog, teoretician al teatrului contemporan. Face parte din cohorta regizorilor care și-au adus contribuția la crearea lexicului modern al expresivității actoricești. Dezvăluind aspectele transculturale și bazându-se pe cercetările contemporane, Barba își propune să dezvăluie componentele universale actoricești, originile cărora le găsește în unitatea aspectului spiritual și psihofiziologic al acestora. El tinde spre expresivitatea actorului născută din întregul său potențial uman. Formarea limbajului expresivității actoricești în creația lui Barba este indispensabilă de una din tendințele strălucitoare ale dezvoltării artei teatrale europene din a doua jumătate a secolului XX — mișcarea spre universalitatea teatrală.*

**Cuvinte-cheie:** Eugenio Barba, arta teatrală, limbajul expresivității actoricești, mijloace de expresivitate actoricească, teatrul general-uman

*Eugenio Barba is the founder and director of the Norwegian theater Odin, pedagogue, theorist of contemporary theater. She is part of the cohort of directors who have contributed to the creation of the modern lexicon of acting expressiveness. Revealing the cross-cultural aspects and based on contemporary research, Barba aims to reveal the universal acting components, the origins of which he finds in the unity of their spiritual and psychophysiological aspect. He tends to the expressiveness of the actor born of his full human potential. The formation of the language of acting expressiveness in Barba's creation is indispensable for one of the brilliant tendencies of the development of European theatrical art in the second half of the twentieth century — the movement to theatrical universality.*

**Keywords:** Eugenio Barba, theatrical art, the language of acting expressiveness, the means of acting expressiveness, general-human theater

#### Introducere

Eugenio Barba este fondatorul și regizorul teatrului norvegian *Odin*, pedagog, teoretician al teatrului contemporan. Face parte din cohorta regizorilor care și-au adus contribuția la crearea lexicului modern al expresivității actoricești. În calitate de fondator al unui nou curent teatral — *Antropologia teatrală*, el creează Școala Internațională de Antropologie a Teatrului (ISTA, 1979), unde, prin intermediul artei teatrale din diverse epoci și origini culturale, se studiază calitățile actorului-om și capacitatea lui de a exprima lumea interioară ascunsă. În 1990 el fondează *Universitatea Teatrului Euroasiatic*, în care studiază componentele universale ale expresivității actoricești din diverse tradiții teatrale. Dezvăluind aspectele transculturale și bazându-se pe cercetările contemporane, Barba își propune să dezvăluie componentele universale actoricești, originile cărora le găsește în unitatea aspectului spiritual și psihofiziologic al acestora.

Barba caută limbajul expresivității actoricești care ar aduce la apropierea de noi forme de contact, sporind posibilitățile apropierii de alți indivizi. Considerându-l ca o consecință a imposibilității de a separa procesele interne și externe în actorul-om, el atribuie rolul principal corpului invizibil al vieții *bios*, care este un fel de conjunctiv al corpului fizic. Un rol important îl joacă aici energia, care atribuie cuvântului sau mișcării calități deosebite de expresivitate. Corpul actorului devine încărcat de energie,

<sup>1</sup> E-mail: [caterevi@mail.ru](mailto:caterevi@mail.ru)



deoarece în el există o serie de potențiale diverse care îl determină să arate viu și puternic, chiar și în timpul mișcărilor lente sau în imobilitate. Forța sunetului sau a gestului depinde de capacitatea de a concentra într-un număr minim de mișcări încărcătura maximă a energiei, necesară pentru realizarea acțiunilor globale. Mișcarea mâinilor, a degetelor, a capului sau a picioarelor devine cu adevărat imperioasă și vie atunci când este dictată de impulsul născut într-un punct sau altul al corpului. În acest sens, regizorul acordă o atenție deosebită importanței unor puncte aparte pe corpul actorului-om, acolo, unde se naște impulsul, capacitatea de a-l trece dintr-o parte a corpului în alta, în conformitate cu dinamica dezvoltării acțiunii. Barba tinde spre expresivitatea actorului născută din întregul său potențial uman.

### Universalismul teatral

Formarea limbajului expresivității actoricești în creația lui Barba este indispensabilă de una din tendințele strălucitoare ale dezvoltării artei teatrale europene din a doua jumătate a secolului XX — mișcarea spre universalitatea teatrală, cum a determinat-o teatrologul A. Bartoșevici. Ea este îndreptată spre identificarea prototipului teatrului general-uman, care încorporează idealul unității umane, „care încearcă să cuprindă în limitele sale întreg universul uman, să conecteze, să unească Occidentul cu Orientul, să creeze un prototip estetic așteptat al unei comunități umane universale a secolelor viitoare” [1 p. 161]. Adepți ai acestei mișcări au fost numeroși maeștri ai lumii teatrale. Printre ei, cele mai proeminente figuri, după părerea autorului, sunt Jerzy Grotowski, Peter Brook, Andrei Șerban și Eugenio Barba experiența și biografiile teatrale ale cărora au unit diferite țări și diferite tradiții teatrale. De exemplu, Eugenio Barba s-a născut și a crescut în Italia. De la începutul anilor '50, a doua casă i-a devenit Norvegia. La începutul anilor '60 a studiat în Școala Teatrală de Stat din Varșovia, Polonia. Timp de trei ani a lucrat cu Jerzy Grotowski în Teatrul *13 Rânduri* (Opole). În Germania a studiat teatrul lui Brecht, în India — arta teatrului *Kathakali*. În Norvegia, unde și-a început cariera, a fondat Teatrul *Odin*. Faima o câștigă în Danemarca (Holstebro), unde în 1964 s-a mutat Teatrul *Odin*, tot acolo a fondat Școala Internațională de Antropologie a Teatrului (ISTA). Comparând formele tradiționale de artă teatrală din Japonia, China, Bali, India, America Latină, Europa, Barba își îndreaptă căutările spre domeniul general-uman, universal în arta teatrală.

Este important să se facă distincția între mișcarea spre universalitatea teatrală și globalizarea în domeniul artei teatrale. În pofida asemănării aparente, ele nu sunt identice și diferă semnificativ prin esența și scopurile lor. Principala diferență constă în faptul că globalizarea în domeniul artei teatrale, apărută în sfera economiei, pune în prim-plan prioritățile financiar-economice, încercând să formeze încă o piață internațională — teatrul fără frontiere naționale. În acest caz, arta dramatică se transformă într-o industrie globală comercial viabilă și capătă caracterul unei practici ideologice comercializate, reglementate de legile pieței [2 p. 7]. Teatrul începe să îndeplinească funcții impuse de legile pieței: să amuze, să distreze, să facă propagandă. Prioritate devine tot ce se înscrie în cadrul internațional, unificat, actual, tot ce depinde de timp, adică schimbător, instabil.

Dimpotrivă, mișcarea spre universalitatea teatrală, ca o cale spre un teatru universal, nu depinde de mecanismele pieței. Ea este îndreptată spre manifestarea în arta teatrală a valorilor general-umane, universale, constante, care nu depind de timp și de modă. Nu este o afirmare a teatrului non-național, ca ceva lipsit de individualitate, fără rădăcini și identitate culturală ce se manifestă adesea în cursul globalizării, ca urmare a mixării mecanice a diferitelor tradiții și școli teatrale. Universalismul teatral este un fenomen holistic, care există ca un dialog liber cu mai mulți participanți, în care, fiecare, „intrând în relații cu purtătorii unei alte tradiții culturale, simte și transmite mai din plin esența propriei tradiții, care, purificându-se de superficialitate, apare în proprietățile sale esențiale” [1 p. 162]. Bineînțeles, este vorba de corelația dintre universal și național, care asigură dezvăluirea universalului, omenescului în teatrul național. Astfel, el transferă munca sa, din contextul local în cel general-uman.

În această ordine de idei, expresivitatea actoricească, depășind limitele tradițiilor, și-a găsit reflec-tarea într-o nouă ipostază, caracterizată prin interconexiunea întregii experiențe a artei actoricești. Această abordare nu presupune o încercare de a crea un teatru universal, compus dintr-un amestec de diferite tradiții teatrale. Barba a căutat să ajungă la originea originilor, care se tănuiește în adâncurile fiecărei tradiții teatrale. Această origine se ascunde în sursele originale ale artei teatrale, în indivizibi-litatea ritualică inițială între cuvânt și gest, între cuvânt și acțiune, între cuvânt și obiect. Semnificația acestei reîntoarceri se explică prin fenomenul teatrului în căutarea căilor unității umane, unde e posibil de a scoate „din memoria colectivă a omenirii „protolimbajul”, comun pentru toate culturile” [1 p. 161]. Evident, este vorba despre abilitatea expresivității actoricești de a atinge nivelul de arhetipuri care reflectă în subconștientul fiecărei persoane subiecte universale. Astfel, ea exprimă un limbaj uni-versal de comunicare, care depășește barierele naționale și culturale ce separă oamenii.

Nu este mai puțin importantă și tendința artei teatrale de a-și găsi pilonul lăuntric — esența spiri-tuală. Acest lucru se datorează descoperirilor revoluționare ale științei secolului XX în domeniul ma-teriilor fine. De exemplu, psihologia a demonstrat la nivel științific existența lumii invizibile a omului — sufletul, examinându-l ca pe un fenomen psihologic, chipul interior „care conține toate calitățile general-umane, de care este lipsită conștiința” [3 p. 512]. Fizica cuantică, care a pus la îndoială dubiile existenței Realității cu literă mare, a recunoscut că nu poate fi concepută izolat de toate problemele metafizice. Bazându-se pe principiul metafizicii, precum și pe faptul că orice formă a lumii terestre oglindește Realitatea Superioară, ea a demonstrat existența câmpului energetic al omului care străpun-ge toate materiile și sistemele. Materiile fine nu mai sunt percepute abstract, deoarece a devenit evi-dent că mai există și lumea invizibilă — parte componentă a existenței omului. Acest fenomen a fost determinat de conștiința tot mai dezvoltată, dar și de marii reprezentanți ai științei care încearcă să extindă limitele de percepere a lumii. Astfel, W. Heisenberg, unul dintre fondatorii mecanicii cuantice, laureat al Premiului Nobel, fiind părtăș al filozofiei platonice, recunoștea prioritatea principiilor ideale față de realitatea fizică cercetată experimental. Sunt cunoscute reflecțiile lui W. Pauli, laureat al Pre-miului Nobel pentru fizică, despre arhetipul *spiritul materiei*, bazat pe metafizică. Fondatorul teoriei cuantice a atomului N. Bohr, laureat al Premiului Nobel, s-a interesat toată viața de tradițiile spirituale orientale. Primind la sfârșitul vieții titlul de nobil pentru merite științifice, el și-a ales în calitate de ste-mă cunoscutul simbol cinezesc *yin-yang*. D. Bohm, cunoscut pentru lucrările sale de fizică cuantică, imaginea holografică a lumii, neuropsihologie, filozofie, a studiat filozofia hinduistă și practicile spiri-tuale. Fondatorul științei despre inconștientul colectiv C.G. Jung, insistând asupra faptului că expresia sufletului sunt viziunile metafizice, a arătat un mare interes față de astrologie, alchimie, misticism și budism. Sunt cunoscute articolele sale științifice și comentariile psihologice, ca, de exemplu, *Cartea tibetană a morților, Yoga și Occidentul*.

Schimbul simplificat de informații și posibilitatea de a se deplasa au avut un impact pozitiv, care a determinat un nivel calitativ de mișcare spre universalitatea teatrală, caracterizată nu doar prin uni-tatea distrugerii limitelor temporale și geografice ale artei teatrale, dar și prin sprijinul esenței sale spirituale. Teatrul s-a avântat spre misiunea sa supremă de a susține omul să atingă un alt nivel de spiritualitate, cu ajutorul altei forme de cunoaștere a lumii — arta teatrală. Aceasta reflectă pe deplin esența postmodernismului ce reprezintă un fenomen transcultural și multiconfesional, care implică un dialog pe baza informației reciproce, a veridicității, a orientării spre diversitatea vieții spirituale a omenirii [4 p. 138].

### **Teatrul oriental**

În căutarea componentelor universale ale expresivității actoricești, arta actorului din teatrul ori-ental, impregnată cu caracterul mistic al originii divine, devine obiectul unei atenții deosebite. În ea, combinația de gesturi-semne, cu intonația actorilor care exprimă metafizica vieții, afectează omul la toate nivelurile conștiinței și sentimentelor. Astfel, de exemplu, transcendența expresivității actorului

în teatrul tradițional japonez se manifestă în deplină măsură în arta *gaydo*, care înseamnă calea artei interpretative, unde perfecțiunea tehnicii trebuie să contribuie la perfecțiunea spirituală a omului.

Conform legendei, apariția teatrului japonez este legată de zeița soarelui, care își duce lumina nu numai înspre natură, ci și în sufletele oamenilor. Certându-se cu fratele său, atotputernicul zeu al războiului, zeița a părăsit lumea și s-a retras într-o peșteră, lăsând omenirea în întuneric. Văzând acest lucru, toți zeii naturii s-au adunat în fața peșterii, străduindu-se să întoarcă bunăvoința ei. În formă teatrală, cu cântece, dansuri și muzică ei încercau să-i arate zeiței că nu există nimeni mai frumos și mai bun decât ea. Cucerită de arta lor, zeița a ieșit din peșteră, dăruind din nou omenirii lumina soarelui. De atunci oamenii încearcă să se asemene zeilor. Dacă aceștia sunt capabili prin arta teatrală să trezească sufletul esenței adevărului și să aducă în mișcare anumite forțe și principii ale naturii, atunci și oamenii pot face același lucru. Astfel, jucând în teatrul vechi, oamenii țineau legătura cu zeii.

Orice mișcare sau gest al actorului în teatrul tradițional indian se bazează pe totalitatea noțiunilor metafizice despre relația dintre macro- și microcosmos. Datina zice că teatrul indian este geneza lui Brahma — creatorul Universului, care din cele patru cărți sacre a vechilor hinduși a alcătuit-o pe cea de a cincea — *Natyaveda*, ca un ghid de dramaturgie și teatru, folosind patru elemente — vorbirea, cântecul, pantomima și sentimentul. Apoi, din porunca lui Brahma, unul dintre înțelepți a unit într-un tot întreg și a canonizat diferite tipuri de dans, pantomimă și dramă în *Tratatul despre arta actorului* — *Natyashastra*. În acest tratat amplu sunt expuse nu numai principiile estetice ale dramei și descrise în detalii tehnicile interpretării actoricești care transmit diferite sentimente, poziții complicate, diferite feluri de mers, mișcarea gâtului, pieptului, ochilor, dar și cele mai amănunțite detalii de machiaj și costume.

În teatrul tradițional chinez expresivitatea actorului redă profunzimea și subtilitatea *Dao*. Originiile teatrului chinez se trag din ritualurile șamane, legate de cultul străbunilor, de circa patru mii de ani în urmă, în epoca dinastiei Shang (1766—1122 î.e.n.). Primind denumirea „jocurile decedaților”, acestea cereau de la interpreți imitarea la maximum a vieții și faptelor defunctului reprezentat. Expresivitatea actoricească se cizela prin ritualurile religioase și serbările de palat, care au determinat canoanele mișcării și cântării scenice. Sunt cunoscute mai bine de douăzeci de feluri de răs, o mulțime de mișcări ale mâinilor și palmelor, de exemplu, mâna care interzice sau mâna neputincioasă; o mulțime de variante ale pasului scenic, de exemplu, pași zburători pentru zei. O atenție deosebită se acordă gestului actoricesc, care trebuie nu numai să exprime acțiunea, dar să dezvăluie și motivația ei psihologică.

De remarcat faptul că modalitățile actorului de a transmite anumite calități ale personajului în teatrul oriental au trezit interesul mai multor oameni de teatru. Astfel, M. Rainhardt a evidențiat expresivitatea actorilor prin stilistica teatrului japonez *Kabuki*; B. Brecht apela la tradițiile teatrului oriental, subliniind prin efectul alienării teatralității și convenționalitatea artei actoricești; G. Craig a introdus în expresivitatea actoricească convenționalitatea teatrului oriental, măștile teatrale și rituale; A. Artaud, unificând tradițiile artei teatrale din Est și Vest, căuta limbajul semnelor, pozițiilor și gesturilor cu semnificație ideografică. Expresivitatea actorilor la V. Meyerhold îmbina organic tehnicile teatrului *Kabuki* și grotescul serbărilor de curte din epoca lui Moliere; la E. Vahtangov — tradițiile teatrelor orientale și antic, a teatrului de marionete și *Commedia dell'Arte*; la A. Tairov expresivitatea actorilor a fost zugrăvită prin stilizarea în spiritul teatrelor vechi chineze și indiene.

Eugenio Barba, percepend teatrul euro-asiatic nu din punctul de vedere al poziției geografice, dar din cel al mentalității, al ideii moderne a activității cultural-teatrale a oamenilor, folosește în arta actorilor realizările artei teatrale mondiale de la Beijing Opera, teatrele *No*, *Kabuki*, *Kathakali* — până la biomecanica lui Meyerhold; de la baletul clasic — la *Buto*; de la Bali — la Artaud. De exemplu, mișcările de alunecare ale picioarelor, fără a se detașa de pământ, ale actorilor teatrului japonez *No*, specifică mișcărilor teatrului *Kabuki*, care implică diagonalele corpului; a teatrului chinezesc care începe să acționeze din partea opusă; teatrul balinez, unde actorul împinge cu tălpile, concomitent, ridicând degetele în sus; teatrul indian *Kathakali* — actorul se sprijină pe părțile laterale ale tălpilor ș.a. Trebuie

remarcat faptul că Barba, studiind în India arta teatrului *Kathakali*, în 1963, a fost unul din primele personalități teatrale europene care a făcut o descriere detaliată. Expresivitatea actorilor, ca aliaj din mai multe tradiții, a stat la baza spectacolelor *Iubitorii de păsări* (1965), *Kaspariana* (1967), *Casa părintească* (1972), *Veniți! Și vom avea o zi* (1976), *Milionul* (1978), *Parada* (1981), *Talabot* (1988), *Bisericile din Holstebro* (1990), *Itsi-Bitsi* (1991), *Insula labirinturilor* (1996), *Odă progresului* (1997), *Mitos* (1998) ș.a.

### Mitul și ritualul

Analizând legătura expresivității actoricești cu legile metafizice, Eugenio Barba apelează la experiența vechilor Mistere, promoatoare ale marilor tradiții spirituale ale creștinismului, budismului, iudaismului, islamului, ca o sumă a tuturor cunoștințelor sacre posibile ale omenirii, despre univers și om, și erau îndreptate spre deșteptarea forțelor spirituale ale omului. În același timp, ele erau păstrătoarele cunoștințelor transcendente. Misterele au devenit, pe de o parte, o reflectare a „învățăturilor despre lucrurile totemice, situate de cealaltă parte a zilei umane și a amintirilor despre ea, iar pe de altă parte — a înțelepciunii care ar trebui să ghideze comportamentul uman” [5 p. 138]. Participanții la Mistere exprimau cu exactitate, prin limbajul simbolurilor, adevărul ascuns despre viață și cosmos, menținând legătura omului cu lumea arhetipurilor. Limbajul arhetipurilor, acționând asupra celor mai profunde niveluri ale sufletului, îl afecta la nivelul suprapersonalului, nivelul inconștientului colectiv. Evident, fiind o artă obiectivă — reflectarea Absolutului ca adevăratul universalism și centrul întregii existențe, apelând la centrul fiecărui om, la originea unitară universală — sufletul, Misterele reprezentau un fenomen transcendent.

Desigur, Misterele teatrale din a doua jumătate a secolului XX diferă fundamental de cele antice sau medievale. Păstrând unitatea indisolubilă a aspectului mitologic și ritualic, ele codifică obiectul imaginii, mai întâi într-un limbaj teatral, apoi cu un cod poetic sau istoric. Dar, în același timp, ca o acțiune simbolică, rituală, care se produce după canoanele artelor teatrale, ele sunt concepute după legile existenței mitului. Adică, pentru o astfel de reprezentare mitologia este materia primă necesară.

În acest context, o importanță deosebită îl obține procesul de re-mitologizare a artei teatrale, ca oportunitate de a se elibera de clișeele existente ale percepției realității în conștiința oamenilor care nu au nimic comun cu Realitatea și de a încerca să vadă lumea în integritatea ei inițială. Fără a imita antichitatea, Eugenio Barba apelează la mitologiile tuturor timpurilor și popoarelor ca rezervor al adevărilor spirituale general-umane. El o folosește ca pe o cheie pentru înțelegerea problemelor contemporane în contextul psihologiei arhetipale a lui J. Hillman, ca o referire clară la ceea ce s-a întâmplat în comportamentul nostru și cum să înțelegem confuzia unei vieți aparte.

Barba își îndreaptă experimentele spre profunzimea relației dintre arta teatrală și mit, referindu-se la experiența vechilor Mistere în căutarea „teatrului pierdut”. Chiar în însăși denumirea teatrului — *Odin* — se regăsește numele Zeului înțelepciunii din mitologia scandinavă, care duce lumină prin întuneric și care simbolizează legătura deosebită cu marile tradiții spirituale. De exemplu, drept bază pentru jocul actoricesc în spectacolul *Kaspariana* (1967), montat ca mister, a servit mitul mai multor popoare despre crearea lui Kaspar după chipul și asemănarea societății; în spectacolul *Ferai* (1969) — miturile Greciei Antice și Scandinaviei; în spectacolul *Istoria lui Oedip* (1984) — mitul despre Oedip; în spectacolul *Căsătoria cu Dumnezeu* (1984) — textele Sf. Tereza din Avila, Sf. Ioan Botezătorul, precum și J. Borges, J. Jiménez, V. Gaet, M. Hernandez, jurnalul lui Nejnski; în spectacolul *Evangelia din Oxyrhyncus* (1985) — Evanghelia apocrifă, miturile despre Antigona, Polinice, Jeanne D’Arc. Astfel, modalitățile speciale în care actorii exprimă legile metafizice ale existenței, inerente diferitor popoare și epoci în întreaga istorie a omenirii, se datorează esenței arhetipale a mitului care se află în afara timpului și spațiului. Arhetipul, referindu-se la lumea subtilă, în care există doar noțiuni și calități abstracte, dirijează, în același timp, procesele de bază ale lumii dense. Limbajul lumii subtile este limbajul arhetipurilor care trezesc emoții sufletești corespunzătoare.

Fără a pune la îndoială esența arhetipică a mitului, Eugenio Barba se confruntă cu ideile sale, arătând transformările lor în mințile oamenilor secolului XX. De exemplu, expresivitatea actoricească în spectacolul *Kaspariana* (1967), condiționată de forma misterioasă a acțiunii teatrale și mit — o istorie de acum 150 de ani, dezvăluie soarta unui tânăr, găsit în pădure, care și-a petrecut acolo toată viața. În scena în care Kaspar începe să pătrundă în esența unor cunoștințe și științe, este prezent corul, în interpretarea solemnă și severă a căruia se intercalează limbile sanscrită, greacă și ebraică. Situat pe un pedestal și înălțându-se peste ucenic, el este ca o imagine a totalității cunoștințelor și experienței umane, până la care discipolul mai are de crescut. În același timp, reprezintă însăși societatea polifonică care își proiectează peste tânăr speranțele sale și își revarsă povătuitor peste cugetul acestuia perceperea vieții și a legilor morale. Kaspar repetă unele cuvinte după cor, iar mintea pudică a ucenicului le percepe literalmente. Dar, laolaltă cu realizările benefice ale civilizației, el percepe literalmente și viciile: minciuna, ipocrizia, ura, anarhia. Prin arhetip, actorii apelează la subconștientul omului, care, inconștient, prin universalitate, stabilesc legături cu alți oameni. Astfel, spectacolul-mister, manifestându-și caracterul transcendent, ne sugerează că suntem cu toții de același sânge.

Dorind să elibereze expresivitatea actoricească de diferite stratificări de clișee și stereotipuri ale societății, născute din dependența socială, Barba apelează la partea inseparabilă a misterului — ritualul. Actul ritual a fost primul proces semiotic, în baza căruia s-a format reprezentarea mitologică și limbajul, deoarece limbajul acțiunilor simbolice în istoria întregii omeniri precede limbajul verbal și servește ca bază pentru însușirea celui din urmă. El reprezintă o sinteză „a tuturor formelor expresivității: limbajul verbal, limbajul gesturilor, mimica, pantomima, coregrafia, cântarea, muzica etc.

Pentru Barba ritualul nu prezintă importanță, în sensul său religios sau mistic, ci este o modalitate de a evita standardele acceptate de comportament social, care, la rândul lor, sunt un model pentru teatru și, inevitabil, dau naștere la clișee. În același timp, el este interesat de natura psihofizică a ritualului, ca o reacție biologică condiționată care intervine sub influența unor condiții extraordinare. Astfel de condiții apar în momentele de frică sau de bucurie nemărginită, de violență sau de entuziasm, când omul reacționează la eveniment într-o manieră diferită de cea obișnuită. De exemplu, expresivitatea vocală a actorilor în spectacolul *Evangelia din Oxyrhyncus* (1985) a fost dictată de ritualul reprezentăției teatrale. Dezvăluind în fața spectatorului taina venirii lui Mesia, ei vorbeau în limbile greacă veche și coptă, care, în esență, au fost limba ritualului. Intonațiile și vibrațiile sonore, transmițând forța și spiritul limbilor vechi, subliniau divinitatea celor întâmplate. Sunetul, născându-se parcă undeva în imensitatea Universului, coborând, străpungea întreaga existență umană a actorilor și, atingând o forță nemaipomenită, dispărea din nou în nemărginirea Realității, producând senzația de schimbări în timp și spațiu.

### Concluzii

Astfel, unul dintre aspectele dezvoltării limbajului expresivității actoricești este legat de apelul la experiența formelor teatrale arhaice, la misterii. Prin esența arhetipală a miturilor el atinge nivelul universalității în om, devenind limbajul arhetipurilor, care unește lumea sa lăuntrică cu Cosmosul. Prin ritual el se transformă în metodă de a evita stereotipurile comportamentului social. Un alt aspect al dezvoltării mijloacelor de expresivitate actoricească este legat de referința la specificul sunetului și mișcării actorului teatrului tradițional cu transcendența sa și simbolismul filozofic complex.

### Referințe bibliografice

1. БАРТОШЕВИЧ, А. Прорыв к всемирности. В: *Театр Путьера Брука*. Москва: ГИТИС, 2000, с. 158-163.
2. SKLAIR, L. *Sociology of the Global Sistem*. London; Baltimore: Harvesterand The Johns Hopkins University Press, 1991. ISBN 0801842204.
3. ЮНГ, К.Г. *Психологические типы*. Москва: Университетская книга, 1996. ISBN 5-88230-042-8.
4. МАНЬКОВСКАЯ, Н. *Эстетика постмодернизма*. СПб.: Алетейя, 2000. ISBN 5-89329-237-5.
5. ЮНГ, К.Г. *Феномен духа в искусстве и науке*. Москва: Ренессанс, 1992. ISBN 5-8396-0014-8.

EXPERIENȚA ESTETICĂ A SPECTATORULUI CONTEMPORAN DE TEATRU

THE AESTHETIC EXPERIENCE OF THE CONTEMPORARY  
THEATER SPECTATOR

ADINA GIURESCU<sup>1</sup>,

doctorandă,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

<https://orcid.org/200000-0001-7024-2409>

CZU 792.073

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.21>

*Scopul acestei lucrări se concretizează într-o acordare a noastră la nedumeririle și simțămintele spectatorilor de teatru, întrebându-ne, totodată, dacă mai există creatori de teatru care să aibă în subsidiar, atunci când pornesc un proiect teatral, dorința expresă de a emoționa publicul spectator. Spectacolul de teatru trebuie să-și păstreze individualitatea câștigată în zona artei, manifestându-și chiar și potențialul caracter de formator. Creația teatrală trebuie să fie realizată într-o manieră exclusiv artistică, așa încât îndepărtarea de arta profesionistă să nu fie pusă sub semnul obligativității atunci când condițiile socio-politice (lipsa banilor, puțini spectatori) o impun. Așa cum spunea Jerzy Grotowski, spectacolul de teatru se împlinește prin această legătură creată în timpul spectacolului de teatru între actor și spectator. O exprimare forțată a unei noi viziuni teatrale și anume aceea de a relata banal o întâmplare desfășurată la timpul prezent și concretizată ulterior, fără valoare estetică pe scena de teatru, va duce la o ruptură (poate ireparabilă) între fenomenul teatral și spectator.*

**Cuvinte-cheie:** spectator, educație, estetică, cotidian, Grotowski

*The purpose of this work is materialized in our attunement to the perplexities and feelings of the theater audience and, at the same time, we wonder if there are theater creators who have in their subsidiary, when starting a theatrical project, the express desire to excite the audience? The theater performance must retain its individuality gained in the art area, manifesting even its potential character as a trainer. The atrical creation must be carried out in an exclusively artistic manner, so that the estrangement from professional art is not placed under the sign of obligation when socio-political conditions (lack of money, few spectators) impose it. As Jerzy Grotowski said, the theater performance is fulfilled through this connection created during the theater performance between the actor and the spectator. A forced expression of a new theatrical vision, namely that of recounting banally an event that occurred at the present time and subsequently materialized, without aesthetic value, on the stage of the theater, will lead to a split (perhaps irreparable) between the theatrical phenomenon and the spectator.*

**Keywords:** spectator, education, aesthetic, ordinary, Grotowski

## Introducere

Observația că spectacolul de teatru satisface o necesitate nu mai trebuie argumentată. De la *catharsisul* aristotelian privind efectele tragediei asupra celui prezent în sala de spectacol și până la dorința actuală a spectatorului să vadă neapărat o comedie s-a parcurs un drum lung în cercetarea efectului actului artistic asupra tuturor celor implicați.

De-a lungul istoriei arta teatrală a avut în vedere atingerea mai multor țeluri. A pendulat între metodă de educație, instrument politic sau operă de artă de sine stătătoare. Hans Robert Jauss ne amintește că în Evul Mediu opera literară avea ca subiect dificultățile cu care se confruntau nobilii vremii, îndemnând astfel auditoriul, format din oameni simpli și în vârstă, să-și accepte mai ușor propria viață plină de greutate. Spectatorii se regăsesc în suferințele personajelor, identificându-se cu ele. Sau, dimpotrivă, luând cunoștință, se detașează. Orice act artistic lasă o amprentă, iar această experiență va crea, la rândul său, noi și noi reacții. Poate schimba atitudini, caractere și chiar mentalități. Brecht susținea că teatrul ar putea fi și formator, adică să aibă un rol educațional, dar, în același timp, să ofere și divertisment. Un lucru este evident: spectacolul de teatru se construiește, inevitabil, cu gândul la

<sup>1</sup> E-mail: [adina.giurescu@yahoo.com](mailto:adina.giurescu@yahoo.com)

spectator și în realizarea lui se are în vedere mai ales impresia pe care acesta o poate lăsa receptorului. Preocuparea pentru dispoziția spectatorului, pentru deschiderea sa către expresia estetică a spectacolului de teatru a existat și în căutările lui K.S. Stanislavski. Atenția sa pentru *privitorul de teatru* l-a condus până acolo încât acesta dorea să construiască o clădire în care spectatorul să poată petrece în liniște și detașat de problemele cotidiene noaptea de dinainte de spectacol. Spectatorul, în acest caz, ar fi avut o altă stare psihică atunci când ar fi asistat la spectacolul de teatru.

Mai există creatori de teatru care să aibă în subsidiar, atunci când pornesc un proiect teatral, dorința expresă de a emoționa publicul spectator? Sau, eludând trăirile pe care le poate avea receptorul în timpul actului artistic, este mai importantă manifestarea pe scenă a propriei viziuni regizorale și, implicit, maniera în care se interpretează?

### **Cerere și ofertă în spectacologia actuală**

Există o tendință firească de a adapta, de a apropia textele clasice de teatru (de exemplu, cele shakespeariene sau cehoviene) de situațiile de viață prezente, de fenomenele politice actuale sau de anumite împrejurări sociale. De fapt, prin acest *update* creatorii de spectacole oferă șansa spectatorilor de teatru de a redescoperi textul dramatic clasic prin transpunerea sa într-un spectacol nou de teatru. Spectatorul are și prilejul de a găsi noi sensuri într-un text foarte cunoscut și regizat deja de nenumărate ori sub variate forme și abordări.

Spectatorul, iubitor și dornic de teatru, intră în jocul propus de regizor și concretizat pe scenă de către actori. Astfel, spectatorul admite telefoane celulare în mâinile personajelor lui N. Gogol, se aliniază propunerii de spectacol fără cuvinte, având ca punct de pornire o piesă de teatru scrisă de M. Sebastian sau consimte tacit la *impănarea* cu trivialități a unui text de W. Shakespeare. Temeiurile pe baza cărora cel prezent în sală acceptă propunerile celor de pe scenă, a celor implicați artistic sunt cu atât mai diverse cu cât oferta spectacologică este una eterogenă.

Pe de o parte, lipsa unei reale culturi teatrale transformă spiritul unui spectator de teatru într-unul gregar, acesta alăturându-se, fără a avea o opinie proprie, privitorilor care *par* să fi înțeles mult mai clar (claritate subliniată în pauză sau după spectacol prin explicații atotștiutoare, adiacente spectacolului, rostite, eventual, cu voce tare) propunerea echipei artistice. Evident, un repertoriu spectacologic nu se poate adresa doar unui public cu certe studii de specialitate în artă. Se poate, însă, din punct de vedere managerial, de examinat o zonă cât mai extinsă a genurilor teatrale ce urmează să devină spectacole de teatru. Printr-un astfel de demers acest tip de abordare managerială susține publicul deja iubitor de teatru, dar și creează unul nou în virtutea schimbării de generații. Și, nu în ultimul rând, teatrul trebuie să fie alături de cei care plătesc bilet pentru a viziona și a se bucura de o seară petrecută la teatru.

Pe de altă parte, remarcăm o anumită timiditate, chiar o ezitare, a spectatorului prezent constant la spectacole în a-și exprima propria părere despre estetica teatrală propusă la care tocmai a asistat. De teamă să nu greșească sau să fie interpretate greșit opiniile sale, spectatorul sfios se alătură celor cu păreri ferme, chiar dacă deseori, în forul interior, le recunoaște pe acestea ca fiind eronate și, mai ales, neargumentate.

Ariane Mnouchkine opina că „publicul e acela care trebuie mereu ascultat, dar căruia nu trebuie să i te supui totdeauna” [1 p. 83]. Limita minimă a valorii estetice nu trebuie depășită nici măcar atunci când lipsa spectatorilor o impune. Transformarea textului consacrat axiologic în unul derizoriu, realizarea de spectacole de teatru pe texte dramatice banale (pe scrieri contemporane puerile), exprimarea pe scenă printr-un limbaj suburban, neadecvat (adică a vorbi pe scenă cum se vorbește pe stradă), ca să îți apropii un public tânăr care doar așa te mai acceptă, poate deveni o capcană fără ieșire. Odată pierdut controlul în ceea ce privește aceste limite estetice și, nu în ultimul rând, ignorarea bunului simț artistic, vor face ca redobândirea statutului de *artă* să se realizeze printr-un proces extrem de anevoios.

Jean Vilar se întreba, la rândul său, dacă „vom avea curajul și încapățânarea de a impune publicului ceea ce el dorește în mod subconștient” [1 p. 83]. Această forță în a forma și transforma receptorul pe care fenomenul artistic, în general, și actul teatral, în particular, o dețin ar trebui conștientizată mult mai profund de către cei care au posibilitatea (prin apartenența lor la o instituție teatrală — actori, regizori, directori de teatru) s-o folosească.

### **Estetica cotidianului**

Ne punem întrebarea dacă evenimentele prezentului, atunci când se încearcă expunerea lor sub o formă artistică, pot deveni și estetice. Când acțiunea *poetică* ia drumul *aisthesisului*? Obiectul care se dorește a îndeplini un rol estetic trebuie să depășească barierele unei așa-zise arte care are o „funcție pur consumatoare” [2 p. 127]

Atunci când a fost prezentat de către mișcarea dadaistă primul obiect extras din realitatea cotidiană și transformat într-unul artistic prin expunerea sa ca operă de artă (*Bicycle Wheel* de Marcel Duchamp), publicul, ca să înțeleagă la ce se uită, a trebuit să facă „apel la canonul artistic inițial — aparența frumoasă — pentru a putea recepta provocarea anti-operei de artă, extrăgând apoi el însuși întrebările, ce-i conferă sens și importanță obiectului sieși indiferent” [2 p. 120].

Personalizând situația, referindu-ne la universul teatral, nu suntem convinși că principiile esteticii s-ar aplica de fiecare dată în prezentarea pe scenă a unei piese despre pandemie în condițiile în care spectatorul prezent în sala de spectacole trăiește în vremuri pandemice și asistă la piesa de teatru cu masca de unică folosință pe figură și cu sticlă de dezinfectant în buzunar. Tudor Vianu ne amintește: „Estetismul inspiră pe acela care apreciază în conduitele practice ale vieții nu valoarea morală, binele sau răul pe care îl pot conține, ci pitorescul lor, forța plastică a unui gest sau atitudini, caracterul sugestiv al unui cuvânt exprimat într-o anumită împrejurare concretă. Dintr-un punct de vedere estetist se așază acela care, din complexul de valori al religiei, reține și prețuiește numai frumusețea ceremoniilor și a cadrului în care ele se desfășoară” [3 p. 56].

Există o discuție recurentă dacă teatrul ar trebui să fie o modalitate de educație. Întâlnim diverse opinii confuze: „dacă teatrul nu educă, atunci care e menirea lui?”, dar și concluzii ca cea a lui Andrei Șerban: „când teatrul vrea să facă lumea mai bună, devine el însuși mai prost”. Admitem că spectacolul de teatru (creat cu o intenție educativă certă) deține posibilitatea de a lăsa o amprentă asupra vieții intrinseci a spectatorului, transformându-se pentru un timp în modalitate unică de pedagogie în domeniul dezvoltării personale și îmbogățirii culturale. Acest lucru poate avea loc exclusiv printr-un text dramatic valoros, printr-o clară viziune regizorală și printr-un joc actoricesc profesionist. Astfel, forma finită (spectacolul) a operei artistice teatrale va transmite corect mesajul către spectator.

### **Jerzy Grotowski și spectatorul de teatru**

Ca spectatorul să ia parte alături de actor la dinamica manifestării artistice, să fie deschis pentru mesajul transmis artistic de către cel de pe scenă, Jerzy Grotowski, unul dintre cei mai importanți cercetători în domeniul teatrului, a căutat să răspundă și la întrebările: *Cum* poate deveni esența vizibilă? *Cum* poate transforma actul artistic neutralitatea prezenței vii din sală în una participativă?

Grotowski a delimitat clar metoda artei actorului de o anumită estetică pe care o presupune acțiunea artistică. Alături de alți mari căutători și descoperitori, preocupați de tainele universului teatral (K.S. Stanislavski, de exemplu), a cercetat mijloacele prin care actorul să găsească răspunsul la întrebările: *Cum* ajung la esența unui anume personaj? *Cum* o împărtășesc publicului? Marele regizor polonez și-a îndreptat frecvent gândurile către spectatorul de teatru, căruia îi atribuia o calitate duhovnicească. În concepția sa, spectacolul de teatru *exista* doar în condițiile unei susținute legături metafizice dintre actor și spectator: „Poate teatrul exista fără costume și fără decoruri? Da, poate. Poate să existe fără muzică, ca acompaniament al acțiunii? Da. Poate să existe fără efecte de lumină? Bineînțeles. Și fără text? Da, istoria teatrului o confirmă (...). Dar poate teatrul exista fără actori? Nu cunosc niciun



exemplu de acest fel (...). Poate teatrul exista fără public? În caz extrem, cel puțin un spectator e necesar pentru a face un spectacol. Ne rămân, astfel, actorul și spectatorul. Putem defini, deci, teatrul ca << ca ceea ce se petrece între un spectator și actor >>” [4 pp. 19-20].

A căutat, a studiat, s-a inspirat și a conceput exerciții pentru actor cu intenția clară de a consolida această legătură dintre obiectul artistic, în acest caz, actorul și receptorul materializat în spectatorul de teatru. Eliminând orice artificiu extern, ca, de pildă, machiajul sau costumele clasice de scenă, metoda sa dezvăluie universul lăuntric al actorului. Debarasându-l de clișee, pedagogul Grotowski își sfătuia discipolii: „Actorul nu trebuie să joace pentru spectatori, el trebuie să joace în mod conștient *în fața* spectatorilor, *în prezența* spectatorilor” [5 p. 128].

### Concluzii

Teatrul fără spectatori nu există. Actul artistic neîmpărțășit nu este teatru. Poate că ar trebui să cugetăm mai mult la ideea transformării artei teatrale într-o acțiune cotidiană doar pentru ca teatrul să-și conserve existența și să corespundă vremurilor. Poate că ar trebui să ne gândim de două ori la mesajul pe care îl transmitem spectatorilor și la modalitatea de exprimare artistică.

În situații de bombardament în timpul unui război, oamenii, ascunși în subterane, ajung să recite poezii, să cânte la unison și mai puțin să vorbească despre ceea ce se întâmplă în exterior. Omul aflat într-un conflict este obosit, sătul să i se arate, chiar dacă se încearcă o formă estetică, ceea ce el trăiește deja. Arta teatrală trebuie să fie la modul prezent, însă nu făcând concurență știrilor de televiziune.

Războiul, pandemia pot deveni o sursă importantă în îmbogățirea universului intrinsec al artistului. Unele dintre cele mai importante opere de artă au apărut în urma unor suferințe sufletești, calamități sau dureri fizice. Pictura *La persistencia de la memoria* a lui Dali este creată în urma unei dureri de cap sfâșietoare a artistului. Măiestria de natură artistică sub care ia naștere o operă de artă oferă spectatorului posibilitatea ca acesta, martor la zbuciumul artistului, să aibă propriile conștientizări care pot fi politice, sociale și chiar medicale. Tudor Vianu spunea că obiectul devine estetic atunci când se supune legilor esteticii. Spectacolul de teatru *ready made* s-ar putea să nu aibă impactul dorit, spectatorul nereușind să interpreteze obiectul, o mască chirurgicală, de exemplu, ca făcând parte dintr-o paradigmă estetică. Dorința publicului de a vedea comedie și numai comedie nu este întâmplătoare. Comedia devine instrument de eliberare din cotidian, de transcendere a realității, de uitare pentru un moment de viața care se desfășoară dincolo de zidurile instituției teatrale.

Rămâne de văzut și de analizat dacă în timpul unui spectacol de teatru o comunicare, ca, de pildă, regulile de purtare ale măștii chirurgicale de unică folosință în timpul pandemiei, poate să depășească bariera unei fraze strict informaționale și să acumuleze valoare estetică, devenind astfel parte dintr-o operă de artă.

### Referințe bibliografice

1. MNOUCHKINE, A. *Arta prezentului: Convorbiri cu Fabienne Pascaud*. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”; Revista *Teatrul azi* (supliment), 2010. ISBN 12204676.
2. JAUSS, H.R. *Experiența estetică și hermeneutica literară*. București: Univers, 1983.
3. VIANU, T. *Estetica*. București: Orizonturi, 1995. ISBN 973-9154-71-9.
4. GROTOWSKI, J. *Spre un teatru sărac*. București: UNITEXT, 1998. ISBN 973-98348-9-2.
5. GROTOWSKI, J. *Teatrul și ritual: Scrieri esențiale*. București: Nemira, 2014. ISBN 978-606-579-813-7.

## STIMULAREA DRAMATURGIEI DIN REPUBLICA MOLDOVA: DE LA ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC LA FESTIVALURI TEATRALE

### STIMULATING DRAMATURGY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA: FROM ART EDUCATION TO THEATER FESTIVALS

**DORINA KHALIL-BUTUCIOC<sup>1</sup>,**

doctor în studiul artelor și culturologie,

Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (IATC/AICT), Germania

<https://orcid.org/0000-0001-6105-6989>

CZU 821-2(478).09

792:821-2(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.22>

*Începând cu anii '90, conștientizând necesitatea susținerii și promovării dramaturgiei naționale noi, la Uniunea Scriitorilor s-a activizat Secția de dramaturgie, la AMTAP s-a introdus specialitatea Dramaturgie și scenaristică, iar la Ministerul Culturii și UNITEM s-a inițiat Concursul Național de Dramaturgie. În acest context: s-au creat ateliere de dramaturgie la teatrele „Lucașfărușul” și „M. Eminescu”, la Centrul de Dramaturgie Contemporană (CDC) (2012—2013), la Școala de Dramaturgie Contemporană a Centrului de Proiecte Culturale „Arta Azi” (2017, 2018, 2020); au fost organizate tabere de dramaturgie la sanatoriul „Codru” de lângă Călărași (1997), la Vadul lui Vodă (2001) și Râbnița (2020); și-au desfășurat lucrările Festivalul de Dramaturgie Contemporană din Republica Moldova (2-8 mai 1998), Festivalul Internațional al Teatrului Național „Satiricus I.L. Caragiale” (2008, 2011, 2018, 2020), Festivalul Internațional de Dramaturgie Contemporană „Verbarium” (2013, 2014). Rezultatele acestor activități au fost reflectate în culegeri de specialitate, s-au scris piese, s-au făcut traduceri necesare în dependență de specificul lingvistic al unor evenimente etc.*

**Cuvinte-cheie:** specialitatea dramaturgie, concursuri, ateliere, master-class, rezidențe, antologii, traduceri, festivaluri de dramaturgie contemporană

*Starting with the 90s, realizing the need to support and promote the new national drama, at the Writers' Union was set up a Drama Section, AMTAP introduced the Dramaturgy and Screenwriting specialty, the Ministry of Cultures and UNITEM initiated a National Drama Competition. In this context, Dramaturgy Workshops were created at the „Lucașfărușul” and „M. Eminescu” Theaters, at the Center for Contemporary Dramaturgy (CDC) (2012—2013), at the School of Contemporary Dramaturgy of the Center for Cultural Projects „Arta Azi” (2017, 2018, 2020); Dramaturgy camps were organized at the „Codru” Sanatorium, near Calarasi, (1997), in Vadul lui Vodă (2001), and Râbnița (2020); some national and international festivals were held in the country: the Festival of Contemporary Dramaturgy in the Republic of Moldova, (May 2-8, 1998), the International Theater Festival „Satiricus I.L. Caragiale” (2008, 2011, 2018, 2020), the „Verbarium” International Festival of Contemporary Dramaturgy (2013, 2014). The results of these activities were reflected in specialized collections, many pieces were written, necessary translations were made depending on the specifics of the linguistic event etc.*

**Keywords:** dramaturgy specialty, competitions, workshops, master-class, residencies, anthologies, translations, contemporary drama festivals

#### Introducere

Dramaturgia contemporană a avut întotdeauna nevoie de un context pentru dezvoltare și promovare, fapt recunoscut și invocat atât de mediul artistic internațional cât și național. După cum accentuează omul de teatru și dramaturgul Alina Nelega, „(...) o dramaturgie bună, solidă, plină de forță este rezultatul unui context viu, dinamic” [1]. Or, vizibilitatea dramaturgiei noi poate fi realizată prin mărirea numărului acțiunilor de stimulare a scrierii dramatice și anume: organizarea unor concursuri cu acordarea premiilor, studiouri și ateliere de dramaturgie, tabere sau rezidențe de creație, master-class și laboratoare de scriere dramatică, festivaluri de dramaturgie contemporană, publicarea pieselor în antologii, culegeri, traduceri, cooperări cu teatre, edituri, biblioteci, școli.

---

1 E-mail: b\_dory2000@yahoo.com

În alte medii teatrale, atunci când a început să se vorbească despre problemele dramaturgiei contemporane, s-a acționat imediat metodic și strategic în vederea stimulării scrierii dramatice și a reluării dialogului noii dramaturgii cu teatrele naționale. Spre exemplu, încă în 1997 în România a fost înființat *Dramafest*, urmat de festivalurile dedicate valorificării dramaturgiei contemporane de la Târgu-Mureș, Piatra-Neamț, de proiectele *Dram Acum*, *Drama 5*, Atelierul de scriere *dramatică și Concursul de dramaturgie pentru adolescenți New Drama de la Teatrul Excelsior*, *GOT DRAMA? — atelier de scriere pentru teatru*, Proiectul *Dramatis*, Concursul de dramaturgie *Cea mai bună piesă românească a anului* la Uniunea Teatrală din România ș.a.

În Polonia, la intersecția dintre secole, devin foarte cunoscute *Laboratorium Dramatu*, moderat de Tadeusz Slobodzianek, de pe lângă Teatrul Național din Varșovia, și proiectul TR/PL al lui Grzegorz Jarzyna de la *Teatrul Rozmaitosci*, Festivalul Dramaturgiei Poloneze Contemporane *R@Port*, la Teatrul Municipal *Witold Gombrowicz*, *Radom odwazny* de la Radom, *Rzeczywistość przedstawiona* din Zabrze, *Nówka Sztuka* din Varșovia; Forumul Dramaturgiei Contemporane *EuroDrama* de la Wrocław și Atelierul teatral *Sztuka Dialogu* de la Casa de Creație din Wigry, Zilele Dramaturgiei de la Teatrul Dramatic *Jerzy Szaniawski* din Wałbrzych etc., toate constituind inițiative renumite de creare a unor platforme pentru textul nou.

În Rusia există multe proiecte similare, cum ar fi: Teatrul *Школа современной пьесы*, festivalurile dramaturgiei tinere *Любимовка*, *Новая драма*, concursurile, festivalurile și premiile Asociației Dramaturgilor din Rusia, Concursul Uniunii Oamenilor de Teatru *Авторская сцена* și *proiectul Кульминация. Современная драматургия*; concursurile de dramaturgie nouă *Время драмы*, *Новый стиль*, *Евразия*, *Premiera.txt*, *Исходное событие — XXI век*, *МоноЛИТ*, *Литодрама*, *За!текст*, *Ремарка*, *Первая читка*, *Баденвейлер*, Concursul Internațional de Dramaturgie rusă *Действующие лица*, portalul *DramaFond* etc. În Ucraina, la fel, există mai multe concursuri de dramaturgie contemporană la Kiev, Herson, Lvov, Zaporojie etc.

### **Stimularea scrierii dramatice în Republica Moldova**

În anii '90 și în arealul teatral din Republica Moldova a început să se atragă atenția asupra nevoii de texte originale și să se întreprindă măsuri pentru încurajarea și susținerea scrierii pieselor noi. În acest context, criticul de teatru Valentina Tăzlăuanu remarca: „Bat mai timid la poarta dramaturgiei un șir de tineri, care scriu poezie sau proză și de numele cărora vom mai auzi poate peste câțiva ani. Fapt este că interesul față de acest gen dificil a crescut în ultimul timp la noi și de susținerea și promovarea lucrărilor dramatice pe scenă, la edituri, în presă — susținerea trecută, bineînțeles, și prin filtrul unei critici exigente — va depinde esențial calitatea de mâine a dramaturgiei moldovenești” [2 p. 106]. Prioritară era, deci, abordarea unor noi modalități de creație în cadrul relației dramaturg-teatru.

Drept metode de sporire a relevanței textelor dramatice contemporane ar fi, probabil, crearea unor platforme, programe, ateliere etc., dar mai ales educarea unor dramaturgi cu acte în regulă la instituțiile de învățământ specializate. Pledoarii pentru profesionalizarea meseriei de dramaturg și scenarist, care este una complexă și multidirecțională, au fost aduse la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, unde, la Facultatea Artă Teatrală, Coregrafică și Multimedia, ciclul I, licență, s-a introdus specialitatea *Dramaturgie și scenaristică* (0216.4). În planul de învățământ actual este stipulat că această specialitate „(...) are drept scop formarea specialiștilor licențiați care vor fi apți să activeze profesionist în domeniul artelor teatrale în calitate de: dramaturg (autor al textelor de ficțiune, autor al teatrului documentar), scenarist (autor al scenariilor la filme de ficțiune și documentare, spoturi publicitare, emisiuni radio/TV, programe show etc.)” [3].

Din anul 2015, la ciclul II a fost introdus programul de master *Scriere dramatică* (0216), planul de învățământ al căruia „(...) are drept scop formarea specialiștilor cu studii superioare de master care vor activa în domeniul artelor teatrale în calitate de dramaturg, scenarist și în orice funcție de asistență afiliată teatrolgiei. Planul de învățământ la programul de master *Scriere dramatică* permite studenților să acumuleze cunoștințe teoretice și practice în vederea scrierii textelor dramatice/cinematogra-

fice, elaborării cercetărilor în domeniul scrierii dramatice, proiectelor de creație” [4]. În România, de exemplu, există doar masterate de scriere dramatică la UNATC din București și la UAT de la Târgu-Mureș, unde au studiat și dramaturgii din Republica Moldova, Ina Cebotari și Mariana Starciuc, care, inițial, au făcut și masterul la AMTAP. Printre absolvenții acestei specialități la AMTAP se numără și Nicoleta Esinencu, dramaturg cu carieră solidă atât în țară cât și peste hotare.

Pentru a atrage și a alimenta imaginația și dorința de a scrie piese de teatru, în ultimul deceniu al secolului trecut în Republica Moldova s-au creat diverse proiecte și s-au generat laboratoare sau ateliere de scriere dramatică. Încă în decembrie 1996, în cadrul Festivalului de Teatru *Vasile Alecsandri*, a avut loc prima ediție a Atelierului de Dramaturgie, inițiat de Angelina Roșca și Mihai Fusu. Au fost prezentate piesele: *Plasatoarele* de Constantin Cheianu, *Ispita înecului* de Gheorghe Calamanciuc, *Mama lor de urmași* de Angelina Roșca. La finele atelierului s-a convocat și s-a desfășurat o conferință de presă cu genericul *Problemele dramaturgiei naționale*. La a II-a ediție a atelierului, din Teatrul *Luceafărul* s-au realizat spectacole-lectură după piesele *Luministul* de C. Cheianu, *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de N. Negru, *Ultima noapte de mileniu cu un copil îmbătrânit* de Gh. Calamanciuc, toate montate mai târziu. Lecturile din cadrul atelierului, realizate cu concursul unor regizori și actori consacrați, au fost urmate de discuții, care au dus la formarea unui public nou, tânăr, interesat. Până atunci, în cultura teatrală moldovenească spectacolul-lectură era desconsiderat, dar, grație atelierelor, acest tip de act teatral s-a impus imediat ca o realitate a dezvoltării interesului pentru textul dramaturgic nou.

Deci, la început de secol, în Republica Moldova calitatea textelor de teatru considerate ca literatură, dar și ca material pentru scenă, a constituit un aspect semnificativ al pregătirii terenului pentru o viață teatrală situată sub semnul culturii și al preocupărilor intelectuale. Astfel, **în sala mică** a Teatrului Național *Mihai Eminescu* din Chișinău, cu începuturi, pauze și reveniri, s-a ținut un Atelier de Dramaturgie, care în anii 2000 a fost coordonat de Larisa Turea, după 2007 — de Irina Nechit, iar în anul 2020 — de Mariana Onceanu-Hadârcă. Din ultima ediție prezentată online, în urma colaborării dramaturg — regizor — actori, au rezultat spectacolele-lectură: *Legăți-mă păpușă, că eu mă dezleg!* de Aurelia Borzin, montat de Luminița Țăcu; *Watch Dogs* de Lucian Băleanu, montat de Vitalie Drucec; *C. Sunt altfel* de Artiomi Oleacu, montat de Mihai Fusu; *Basarabie... în lacrimi* de Nina Gonța, montat de Nelly Cozaru. Ar fi bine ca mai multe teatre să organizeze prin competiție directă astfel de programe interesante, clare, extinse pe termen lung de promovare a dramaturgiei contemporane. Criticul de teatru Pavel Proca propunea și susținea mereu această doleanță: „Mi se pare că ar trebui să acceptăm transferarea preocupărilor dramaturgice de la nivelul autorității veșnice (Ministerul Culturii) sau provizorii (diferite jurii) la cel al teatrului — decizie ce ar asigura eficacitatea circulației piesei basarabene” [5 p. 235].

În timpul în care teatrele naționale pierduseră dialogul cu dramaturgia autohtonă, pe 4 septembrie 2012, la Chișinău s-a deschis o nouă „fierărie teatrală”, s-a asamblat și s-a călit un nou „lanț teatral” — Centrul de Dramaturgie Contemporană (CDC). Prima verigă a acestui proiect a apărut grație întâlnirii fericite dintre scriitorul Dumitru Crudu, regizorul Sava Cebotari și criticul de teatru Dorina Khalil-Butucioc, susținuți de Președintele UNITEM, Alexandru Grecu. CDC și-a propus să restabilească unitatea și dialogul dintre dramaturgi, regizori, actori și critici de teatru atâta timp cât aceste verigi vor dori să interacționeze. De aceea, în fiecare marți, la ora 18:00, la Centrul de Dramaturgie Contemporană (CDC) „s-au scos din lanțuri” texte de referință din dramaturgia contemporană basarabeană, apoi și universală, pentru ca procesul teatral autohton să revină la normalitate și să se sincronizeze cu ceea ce se întâmplă în arta teatrală. Pe lângă multiplele spectacole-lectură, la CDC au fost organizate și alte proiecte, inclusiv Atelierul de Dramaturgie *SCRIEM TEATRU*, coordonat în 2012—2013 de Dumitru Crudu la Biblioteca Ștefan cel Mare și Sfânt din Chișinău, apoi, în primăvara anului 2013, reluat în formula *work in progress* și moderat de Mihai Șt. Poiată.

Un exemplu de colaborare între o instituție de învățământ și una independentă a fost lucrul la spectacolul-lectură *Chișinău, dragostea mea*, în regia Angelinei Roșca, care s-a desfășurat pe data de 4 decembrie 2012 la UNITEM. Autorii textelor au fost Mariana Starciuc, Ina Surdu, Artiomi Oleacu,

Mihai Pohileac, Dumitru Marian, masteranzi ai anului I la *Scriere dramatică*, AMTAP (coordonator artistic Angelina Roșca), scenografia fiind realizată de studenții anilor I, II *Scenografie*, AMTAP (coordonatori artistici Iurie Matei și Vlad Bulat).

Grație echipei formate din Sava Cebotari, Dorina Khalil-Butucioc, Ina Surdu, Steluța Lupan, Ion Coșeru, Oxana Buga, Rusanda Curca, Diana Stamate, Irina Iachim, Mariana Starciuc, Daniela Herța și tuturor celor care s-au implicat, CDC și-a încununat activitatea cu organizarea primului Festival Internațional de Dramaturgie Contemporană *Verbarium*. Cu sprijinul Institutului Cultural Polonez *Adam Mickiewicz*, al Institutului *Goethe*, al Centrului Cultural German *Akzente* și al UNI-TEM, au fost invitați dramaturgi și regizori din Polonia, Germania și România, iar Alina Nelega a ținut un atelier de scriere dramatică.

În 2014 ștafeta de la CDC a fost preluată de Centrul de Proiecte Culturale *AZART*, care a realizat câteva spectacole-lectură după piese de Dumitru Matcovschi, Artiom Oleacu, Ion Coșeru ș.a. Înregistrându-l oficial în 2015 drept CPC *Arta Azi*, coordonatoarele Rusanda Curcă și Oxana Buga deschid Școala de Dramaturgie Contemporană, unde propun *Ateliere și Rezidențe de scriere dramatică*. Seria de activități a început cu Atelierul de scriere dramatică coordonat de Elise Wilk [RO] (12-18 iunie 2017), urmat de: Writing workshop and school of viewing cu Aljoscha Begrich (Rimini Protokoll) [DE] și Axel Toepfer [CH] (7-10 septembrie 2018); Atelierul de scriere dramatică cu Maxim Kurochkin [UK] (26 octombrie — 2 noiembrie 2018); Atelierul de dramaturgie pentru adolescenți cu Inna Cebotari [MD] (1-7 iunie 2020).

Una din cele mai longevive și productive Rezidențe de scriere dramatică a fost cea de la Râbnița (26 ianuarie — 26 februarie 2020), mentori fiind Mihai Durnenkov [RU], Pavel Rudnev [RU] și Inna Cebotari [MD]. Timp de o lună, asistând la o serie de lecții și ghidați de mentori, tinerii dramaturgi au scris texte noi — *O țară DUTY FREE* de Natalia Graur, *Super-Lenin* de Alexandru Macrinici, *Troleibuzul nr. 5* de Oxana Buga, *ИИИГ ВПЕПЕД ДБА НАЗАД* de Carolina Dutca, care au fost adunate și publicate într-o antologie.

În anul 2020, drept alternativă Festivalului de Dramaturgie Contemporană *Verbarium*, Centrul de Proiecte Culturale *Arta Azi* și-a propus organizarea proiectului Art/text residency *Verbarium Covid-19 story research*, ediția XX-XXI, care a fost coordonat de dramaturga elvețiană Ariane Koch. Istoriile rezidenților selectați — Eugen Novicov, Valeria Barbas, Natalia Graur și Iulia Volinaya — respectă perfect regula celor trei unități: unitatea de timp — sunt scrise într-o lună și reflectă un „acum”; unitatea de loc — cuprind un „aici” cu o rază de la zero până la mii de kilometri; unitatea de acțiune — se subordonează suprasarcinii proiectului de a cerceta tema izolării în timpul pandemiei.

Or, în alt secol, și alți rezidenți s-au întâlnit la o Tabără de Dramaturgie care s-a desfășurat între 15-25 august 1997 la sanatoriul *Codru* de lângă Călărași cu sprijinul Fundației Soros, al Ministerelor Culturii din Moldova și România și al Centrului de Arte *Coliseum*. Mai mulți dramaturgi, regizori, actori, studenți s-au reunit pentru prima dată ca să testeze și să promoveze noile producții ale autorilor dramaturgi basarabeni. Unul dintre participanți, Constantin Cheianu, scria: „Prin tabăra de la Călărași am dorit să vedem în ce măsură dramaturgii noștri sunt pregătiți să facă față atât exigențelor teatrelor cât și celor ale publicului de acasă și din străinătate. Nu ne-a fost străină nici intenția de a le aminti, de fapt, teatrelor despre existența la noi a acestei „specii” artistice vizibil amenințate de dispariție, care sunt dramaturgii” [6 p. 22].

În cadrul taberei s-a lucrat în trei secțiuni: 1) spectacole-lectură; 2) spectacolele create după idei, sinopsuri ori schițe ale dramaturgilor; 3) spectacole după piesele muzicale ale compozitorilor basarabeni. Au fost citite pe roluri *Întreprinderi mici* de Nicolae Esinencu, *Două dovezi pentru o axiomă* de Serafim Saka, *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, *Achitarea lui Salieri* de Constantin Cheianu, *Monștrii* de Angelina Roșca, *Caprele verzi* de Gheorghe Calamanciuc. Spectacolele-lectură s-au realizat nu doar pe scenă, ci și în spații neconvenționale: în pădure, pe ringul de dans, „în boschet”.

Participanții la festival — oameni de teatru din Republica Moldova și din România — s-au întrunit

în jurul unei mese rotunde pentru a dezbate tema cu genericul *Ce scriem, de ce scriem, cum scriem*. Drept finalitate firească a unui atelier și a unei mese rotunde s-a ajuns la concluzia că toți actorii actului teatral au de învățat, unii cu/de la alții. Despre rezultatele și impactul acestui eveniment, același C. Cheianu consemna: „Câștigurile și reușitele taberei mi se par palpabile: am izbutit să sensibilizăm teatrele, dar și opinia publică asupra textului de teatru și a autorilor dramatici; câteva din piesele prezentate în premieră la această tabără vor vedea în curând lumina rampei în teatrele noastre; am reabilitat statutul de creator al dramaturgului și, în sfârșit, dar nu și în ultimul rând, reușita acțiunii de la Călărași a constat și în faptul că ea a pus și mai clar în evidență carențele textului de teatru în Basarabia” [6 p. 22]. La finalul Taberei de Dramaturgie din Călărași, destinate susținerii și promovării textului de teatru din Republica Moldova, C. Cheianu concluziona: „Nu știu dacă în condițiile actuale se poate face mai mult pentru cei ce scriu piese. Rămâne de văzut cât de „sensibilizați” se vor arăta autorii noștri și cum vor ști să fructifice această șansă” [6 p. 22]. Mai mult s-a făcut, totuși, căci noile texte autohtone au fost montate și jucate atât în teatre cât și la festivalurile de dramaturgie națională contemporană.

Or, între 2-8 mai 1998 la Chișinău s-a desfășurat primul Festival de Dramaturgie Contemporană din Republica Moldova. Astfel, s-a pus accentul pe natura dramaturgiei originale și s-a evidențiat încă o dată rolul dramaturgiei ca artă a cuvântului în teatru. Au fost prezentate piesele: *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* de Aureliu Busuioc, *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, *Plasatoarele* de C. Cheianu, *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de N. Negru, *Ultima noapte de mileniu cu un copil îmbătrânit* de Gh. Calamanciuc.

Ca și în cazul Taberei de Dramaturgie, în caietul-program al festivalului se evidențiază că acesta a fost conceput ca un test menit să răspundă nu numai la întrebarea, dacă avem sau nu o dramaturgie originală, dar și dacă avem sau nu o regie capabilă să devină factorul determinant al unei mișcări teatrale. În acest context, teatrologul Leonid Cemortan într-un amplu articol menționa: „Într-adevăr, festivalul nu a fost doar o atestare publică a unor texte dramatice (deși și acesta e un lucru important), ci și o prezentare a artei regizorale, a măiestriei actoricești, a scenografiei noastre. A fost o adevărată sărbătoare a teatrului” [7 p. 30].

În cadrul festivalului s-a desfășurat și un Atelier de Dramaturgie, coordonat și moderat de profesoara și regizoarea de teatru din Olanda, Liliana Alexandrescu, pe parcursul căruia mai mulți oameni de teatru și de cultură au discutat piesele, spectacolele, tendințele stilistice ale teatrului național și internațional. O reușită a festivalului a fost și colocviul cu tema *Piesa basarabească de la „realismul poetic” la „postmodernism”*, care și-a propus drept scop analiza detaliată și obiectivă a dramaturgiei autohtone în contextul artei dramatice internaționale.

Repertoriul festivalului a fost alcătuit din 12 spectacole, prezentate de 10 teatre dramatice și de păpuși. În cadrul festivalului s-a petrecut și lansarea seriei de cinci piese originale câștigătoare ale Concursului Național de Dramaturgie Contemporană, editate în broșuri separate la Editura ARC în colecția *Cântăreața cheală: Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, *Luministul* de C. Cheianu, *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de N. Negru, *Ultima noapte de mileniu cu un copil îmbătrânit* de Gh. Calamanciuc și *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu. Mai târziu, colecția a fost completată cu alte piese: *Realitatea violetă* de N. Negru, *Proiectul unei tragedii* de I. Nechit, *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* de M. Șleahțișchi și N. Leahu ș.a.

După o săptămână a radiografierii stării dramaturgiei și a teatrului național contemporan, s-a ajuns la concluzia că „(...) în ultimii ani dramaturgia și teatrul Republicii Moldova tind să se detașeze de formele tradiționale... / . Am putea spune chiar că teatrul și dramaturgia noastră au atins o etapă nouă de evoluție de la realismul tradițional, adesea cu nuanțe etno-folclorice, mito-poetice sau întrucâtva romantice, spre o artă modernă, aflându-se într-un proces de sincronizare *întârziată* cu mișcarea teatral-artistică europeană, în primul rând, cu cea panromânească, exacerbând neliniștea existențială și vădind predilecții mai ales pentru diverse nuanțe ale absurdului și ale postmodernismului. Aceasta se datorește, în primul rând, a fluenței de noi forțe atât în dramaturgie cât și în teatru” [7 p. 30]. Menționăm aici și

ideea principală pe care am intenționat să o evidențiem în acest articol: prin acest festival s-a confirmat nu doar că „piesa originală poate constitui temelia unor realizări scenice remarcabile”, dar mai ales că „organizarea de către Ministerul Culturii a diferitor tabere, ateliere și concursuri de dramaturgie și, în genere, politica de promovare a piesei autohtone a dat roade îmbucurătoare” [7 p. 30].

Mai târziu, în perioada 2005—2008, directorul artistic al Teatrului *Satiricus I.L. Caragiale*, alias Președintele UNITEM, Alexandru Grecu și-a propus implementarea unui proiect teatral intitulat „Promovarea dramaturgiei naționale în contextul evoluției generale a teatrului din Republica Moldova”. Finalitatea acestei activități temerare a fost organizarea Festivalului Internațional al Teatrului *Satiricus I.L. Caragiale*.

În prima ediție din 2008, dramaturgii basarabeni Dumitru Cruđu, Nicolae Esinencu, Andrei Strâmbeanu, Andrei Burac, Iulian Filip, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Irina Nechit ne-au demonstrat că sunt capabili să întretină un dialog continuu cu mediul teatral național și internațional prin replici-piese inedite.

În ediția a doua „(...) suprasarcina festivalului din 2011 a vizat relația atât de disputată dintre textocentriști și scenocentriști: dramaturg — regizor, text literar — limbaj scenic, intenționând să releve doar valențele dramaturgiei basarabene contemporane, al cărei univers nu poate fi configurat decât prin apelul la metodele scenocentrismului” [8 p. 17]. În concurs au intrat spectacole după piesele lui Dumitru Matcovschi, Constantin Cheianu, Val Butnaru, Irina Nechit, Tudor Țărnă, Mihaela Perciun, Dumitru Cruđu, Serghei Evstratiev, Nicolae Negru, Adrian Graur, Iulian Filip.

Ediția din 2018, cu genericul *De la național la universal. Amfitrionul ediției — Matei Vișniec*, iar cea din 2020 — *Teatrul ca formă de rezistență*, i-a avut drept invitați pe dramaturgii Matei Vișniec, Jaan Tatte, Andrei Ivanov, Andrei Kureichik, Iaroslava Pulinovici, Geanina Cărbunariu, Mircea M. Ionescu, Constantin Cheianu, Irina Nechit. În capitolul „Valorificarea dramaturgiei naționale pe scena Teatrului Municipal *Satiricus I.L. Caragiale*, criticul de teatru Dina Hașcu-Ghimpu conchide: „(...) Dar aceste eforturi de promovare a dramaturgiei contemporane se cer imperativ și programatic susținute de celelalte instituții teatrale din țară pentru a multiplica impactul asupra genului literar-dramatic ca atare și asupra artei teatrale în general” [9 p. 41].

Evident că dramaturgia contemporană poate fi promovată nu doar prin montări, dar și prin publicarea pieselor în antologii, dicționare, culegeri naționale și internaționale. Pe lângă colecția „Cântăreața cheală” de la Editura ARC, promițător a fost proiectul antologiei bilingve română-engleze *Patru texte, patru autori* [10], care, însă, nu a avut ecou în lumea teatrului universal. Relevante pentru cercetarea de față sunt prefetele, semnate de criticul de teatru Valentina Tăzlăuanu, la acest volum și la antologia *Literatura din Basarabia în secolul XX. Dramaturgie* [11], care urmăresc evoluția genului respectiv în Republica Moldova. Salutabile în acest sens sunt și cele două proiecte ale Fundației Culturale „Camil Petrescu” din București, unde în 2008 și 2010 apar volumele *Dramaturgi basarabeni de azi și Chișinău, 7 aprilie. Teatru-document*, care includ piesele lui Val Butnaru, C. Cheianu, D. Cruđu, Larisa Turea ș.a. Cu regret, puține piese s-au bucurat de traduceri. Practic, doar textele dramatice ale Nicoletei Esinencu și ale lui Dumitru Cruđu au fost traduse în franceză, italiană, germană, rusă, maghiară, engleză, japoneză, slovacă etc.

### Concluzii

În articolul *Schimbarea la față se amână* din revista *Basarabia*, Pavel Proca susținea continuitatea fenomenului dramaturgic autohton, fiind ferm convins că „a sosit momentul ca cel puțin la nivel simbolic să acordăm vot de încredere dramaturgiei originale” [12 pp. 148-153]. Toate aceste acțiuni demonstrează că *interesul pentru dramaturgia contemporană autohtonă* poate fi *resuscitat* prin:

- garantarea metodică și strategică a unei politici de stimulare și promovare a valorilor dramaturgiei naționale atât de către autorii înșiși cât și de către centrele abilitate, fie instituționalizate, fie independente;

- mărirea numărului acțiunilor de stimulare a scrierii dramatice și a dialogului dramaturg-teatru, dramaturg-cititor;
- asigurarea unor canale de distribuție a textelor câștigătoare: publicarea online, în format electronic, în antologii, pe hârtie;
- reluarea dialogului noilor piese cu teatrele naționale și cu cele de peste hotare.

Colaborarea continuă între toți membrii lanțului teatral — profesori, dramaturgi, teatrologi, actori, regizori, oameni de cultură ș.a. — în vederea stimulării scrierii dramatice va pune în relief universal diversitatea dramaturgiei și, deci, a culturii noastre.

### Referințe bibliografice

1. NELEGA, A. Autorul dramatic e un fel de balenă care a ieșit pe uscat și acum trebuie să se adapteze. Interviu cu A. Nelega. In: *Liter Net*: [site]. 03 iun. 2016 [accesat 16 mai 2022]. Disponibil: <https://atelier.liternet.ro/articol/16876/Alina-Nelega/Autorul-dramatic-e-un-fel-de-balena-care-a-iesit-pe-si-acum-trebuie-sa-se-adapteze.html>
2. TĂZLĂUANU, V. *Măsura de prezență*. Chișinău: Hyperion, 1991. ISBN 5-368-01005-2.
3. AMTAP. *Plan de învățămînt: Dramaturgie. Scenaristică* [online]. 28 febr. 2018 [accesat 27 oct. 2022]. Disponibil: <https://amtap.md/wp-content/uploads/2018/09/DramaturgieScenaristica-Ciclul-1-2018.pdf>
4. AMTAP. *Plan de învățămînt: Scriere dramatică* [online]. 03 iul. 2020 [accesat 27 oct. 2022]. Disponibil: <https://amtap.md/assets/pdf/Scriere-dramatica-Master-2020.pdf>
5. PROCA, P. *Notițe pe noițe. Chișinău: Dragodor, 2007*. ISBN 978-9975-932-35-6.
6. CHEIANU, C. Dramaturgul, o „specie” pe cale de dispariție. In: *Contrafort*, nr. 9 (35), p. 22. ISSN 1857—1603.
7. CEMORTAN, L. Festivalul național de teatru. Dramaturgia contemporană (Chișinău). In: *Coliseum. Teatru*. Stagiunea 1997—1998, 2000. Chișinău, 2000, p. 33.
8. KHALIL-BUTUCIOAC, D. *(Bi)lanțul festivalurilor teatrale. Chișinău, 2011*. In: *Teatru*. 2011, nr. 4, p. 17. ISSN 1857-0674.
9. HAȘCU-GHIMPU, D. *Născut în zodia Caragiale. 1990—2010*. Chișinău: Bons Offices, 2010. ISBN 978-9975-80-388-5.
10. *Patru texte, patru autori: dramaturgi contemporani din Republica Moldova*. Chișinău: Arc, 2000. ISBN 9975-61-120-6.
11. *Dramaturgie*. Chișinău: Știința, 2004. ISBN 9975-67-443-7.
12. PROCA, Pavel. Schimbarea la față se amână. In: *Basarabia*. 2000, nr. 1/3, pp. 148-153. ISSN 0868-8028.

## ANALIZA COGNITIVĂ A IMAGINILOR SCENICE ÎN BAZA CONCEPTELOR STAT ȘI PUTERE

### COGNITIVE ANALYSIS OF STAGE IMAGES ON THE EXAMPLE OF THE CONCEPTS STATE AND POWER

VICTORIA ALESENKOVA<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,  
Conservatorul de Stat L.V. Sobinov, Saratov, Federația Rusă  
<https://orcid.org/200000-0002-3768-7024>

CZU 792.01

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.23>

Articolul dezvoltă ideea analizei cognitive a limbajului non-verbal în acțiunea teatrală. În cadrul cercetării a fost efectuată extrapolarea teoriei metaforei conceptuale (J. Lakoff — M. Johnson) la limbajul acțiunii scenice. Materialul studiului a fost constituit din spectacolele unor regizori. Studiul conceptelor în baza imaginilor scenice permite autorului să interpreteze principiul interacțiunii dintre formele lingvistice și mitice de gândire ca un proces de transformare a metaforei conceptuale în simbol conceptual.

**Cuvinte-cheie:** analiză cognitivă, imagine scenică, metaforă conceptuală, simbol conceptual, concept STAT, concept PUTERE

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



*The article developed the idea of cognitive analysis of the the non-verbal language in the theatrical action. In the framework of the study, the theory of conceptual metaphor by G. Lakoff and M. Johnson was extrapolated to the language of stage action. The material of the study consisted of the performances of several directors. Having analyzed the concepts based on scenic images, the author could interpret the principle of interaction between the linguistic and mythical forms of thinking as a process of transforming the conceptual metaphor into a conceptual symbol.*

**Keywords:** cognitive analysis, stage image, conceptual metaphor, conceptual symbol, concept STATE, concept POWER

## Introducere

Teatologia are nevoie de metoda cognitivă de analiză pentru studierea mecanismelor formării sensului în baza limbajului non-verbal al acțiunii scenice, care se dezvoltă activ. Reflectând asupra faptului că spectacolul reprezintă o sferă de intersecție a spațiilor semantice ale autorului și regizorului, distingem trei niveluri ale percepției spectatorului: formal (zona de întruchipare a formei), semantic (zona de manifestare a semnificațiilor) și mental (zona proiecției sensului), ceea ce permite extrapolarea unor categorii de lingvistică cognitivă la teoria artei teatrale. Astfel, spre exemplu, „conștiința lingvistică” [1 p. 32] în teatru se realizează ca metatext bazat pe imagini vizuale, iar „imaginea mentală” [2 p. 57] se reflectă în crearea de metafore și simboluri non-verbale, care contribuie la formarea conceptelor. Dacă conceptul în limbajul firesc/natural se dezvoltă de la o „imagine senzorială într-o imagine mentală în sine” [3 p. 37], atunci în limbajul artificial al teatrului imaginea metaforică se extinde în una simbolică, verificând ideea gândirii metaforice ca parte a gândirii mitice [4]. Prin urmare, „un mecanism de interpretare a lumii și a cunoștințelor despre lume” [5 p. 12] care „servește înțelegerii conceptului datorită naturii sale empirice” [6 p. 42] poate fi nu doar metaforă conceptuală, dar și simbol, grație capacității sale de proiectare.

De construcția legăturilor semantice din poziția percepției publicului depinde înțelegerea limbajului non-verbal al acțiunii scenice. Într-o mare măsură, această înțelegere depinde de experiența empirică cultural-generală și de experiența empirică a fiecărui spectator în parte, care ajută la transfigurarea conexiunilor paradigmatică și sintagmatică dintre obiecte în concepte și reprezentări complexe, care pot fi cunoscute drept concepte.

## Conceptul STAT

Limbajul non-verbal al acțiunii scenice în teatru reprezintă întruchiparea literală a metatextului regizorului (pe baza textului autorului), având un fel de structură inversată, din interior spre exterior: limbajul firesc, natural capătă o existență mentală, transformând formele vizual-acustice în semnificații și concepte lingvistice la nivelul conștiinței. În teoria lui J. Lakoff și M. Johnson, unde „conceptul este structurat printr-o metaforă” [6 p. 34] și reprezintă un fel de generalizare în limbaj a ideilor formate despre un alt concept, legătura metaforică se aliniază acțiunii, care transferă obiectul într-o altă serie contextuală. Acest lucru poate fi adaptat la realitățile teatrului. Astfel, în spectacolul lui Iu. Butusov, *Regele Lear*, masa-platformă, dezasamblată de personaje, este asociată la nivel lingvistic mental cu statul lui Lear, proiectând asupra acestuia sensul acțiunilor desfășurate în procesul spectacular asupra obiectului „platformă-masă”. În același timp, obiectul vizual devine un traducător de informații pentru formarea unui concept, reprezentat în limbaj prin cuvântul „stat”. Datorită faptului că studiul conceptului în cadrul unui singur spectacol nu poate fi „un mijloc de identificare a conceptelor cu care operează societatea” [7 p. 345], adică nu este capabil de o reflectare obiectivă a experienței empirice cultural-generale, este indicat să se exploreze conglomerarea de idei generale, folosind materialul mai multor spectacole ale diferitor regizori.

Ca rezultat al analizei semiotice a materialului scenic, putem rezuma că conceptul STAT se formează pe baza obiectelor vizuale din următoarele imagini: în spectacolul lui Iu. Butusov, *Regele Lear* (2006), conceptul în cauză este reprezentat de o construcție, a cărei distrugere duce la moartea generală; în piesa lui P. Vutcărau, *Revizorul* (2003), este o formațiune structurală demonică (piramida) cu

o ordine mondială dumnezeiască inversată, bazată pe orbirea umană; în spectacolul lui I. Șaș, *Livada cu vișini* (2004), este un depozit de investiții de capital, de legături culturale și personale, forme de serviciu; în spectacolul lui M. Zaharov, *Iunona și Avos* (1983), este un aparat mecanic; în *Hamlet* de V. Mugur (1998) este o clădire murdară, construită pe oase; în *Caligula* de E. Nekrosius (2011) este o construcție care se prăbușește în timpul spectacolului. Pe baza experienței empirice generalizate a regizorilor (la etapa implementării) și a spectatorilor (la etapa percepției), se naște o așa-numită metaforă conceptuală: *STATUL* reprezintă o *CONSTRUCȚIE*, care conține un întreg complex de informații despre metodele materiale de construcție, procesul de construcție, exploatarea unei clădiri (sau structuri) și scenariul de consum casnic din domeniul reprezentărilor metalingvistice.

Din punct de vedere psihologic, în percepția negativă a construcției, ca fiind distrusă și demonizată, se manifestă întocmai experiența metafizică. Această experiență reflectă sentimentul procesului de dezintegrare, asociat cu încălcarea legii ierarhiei, în urma căruia lumina este înlocuită de întuneric, ordinea divină — de cea demonică. În acest context, statul nu va mai fi considerat ca un obiect separat, ci ca un principiu universal al stăruirii, a cărui esență este ierarhia. Ca urmare, apare o nouă îmbinare: *STATUL* reprezintă *IERARHIA*. Dacă ne referim la viziunea lui J. Lakoff și M. Johnson, conform căreia raportul „stat — structură” semnifică o metaforă conceptuală (proiectată în sens opus, invers), atunci „statul” în raport cu „ierarhia” va constitui un simbol conceptual, întrucât reprezintă axa de proiecție a experienței empirice în metafizic. Reieșind din cele menționate, putem susține că legea ierarhiei reprezintă esența metafizică a statului. Și dacă în artă predomină formele de distrugere a ierarhiei, atunci acest fapt indică predominanța proceselor negative în planul metafizic (mental) al conștiinței sociale.

### Conceptul *PUTERE*

Conceptul *PUTERE*, care se corelează cu conceptul „stat”, în baza analizei imaginilor scenice poate fi transmis prin următoarele idei: în spectacolul lui I. Șaș, *Regele Lear* (2003), acesta este reprezentat printr-un obiect care și-a pierdut valoarea pentru unii, iar pentru alții constituie o aspirație sau este dorit, împingându-i să săvârșescă crime oribile; în spectacolul lui P. Vutcărău, *Elisabeta I* (2004), este o substanță dinamică, care curge de la o mână la alta, de la un pol la altul, este un sistem complex de conexiuni, care necesită sacrificii și sacrificiu de sine, efort și violență, ajutând să-i supună pe unii, forțându-i să se supună altora. În spectacolul *Othello* (2001) de E. Nekrosius, conceptul *PUTERE* este puterea și serviciul, datoria; în spectacolul lui Iu. Butusov, *Richard al III-lea* (2004), puterea, ca scop în sine, este o moștenire defectuoasă (moștenire proastă), aducând moartea претенdenților și posesorilor. Pentru comparație, în studiul lui J. Lakoff și M. Johnson, „puterea”, în limbajul firesc, natural este structurată de conceptul spațial „înălțime”, corelând cu puterea și poziția socială, în timp ce o imagine dihotomică mai detaliată se formează pe baza imaginii vizuale.

La nivelul limbajului mental al spectacolului, conceptul *PUTERE* conține dualitatea percepției, relevând, în principal, transformarea atitudinii de la datorie la afirmare de sine ce se reflectă în polaritatea funcțiilor. Puterea, ca scop în sine, rupe firele vieților, distruge chiar și legăturile de sânge și duce la pierderi umane în masă; puterea, ca serviciu, leagă firele vieților, stabilește un sistem de management constructiv, respectând legea ierarhiei. Astfel, pe de o parte, imaginea puterii este caracterizată de o structură ierarhică și, din această poziție, se supune legii ierarhiei. Pe de altă parte, imaginea puterii se caracterizează printr-o funcție constructivă de serviciu, care, sub aspect negativ, capătă o funcție distructivă de autoafirmare, iar din această poziție „puterea” conține principiul ambivalenței consistente ca entitate metafizică. Se creează o proiecție a conceptului în sfera extralingvistică mentală. Dacă legăturile „putere — serviciu” și „putere — autoafirmare” sunt metafore conceptuale, atunci în raport cu procesul constructiv-distructiv, „puterea” va fi un simbol conceptual care reflectă cauza dezechilibrului puterii în stat.

Trebuie remarcat faptul că simbolurile conceptuale în cauză în structura lor au și alte tipuri de conexiuni semantice, care au fost luate în considerare ca parte a unui tot întreg, ceea ce co-

respunde pe deplin abordării cognitive, deoarece „înțelegerea are loc pe baza unui întreg domeniu de experiență, și nu pe baza unor concepte izolate” [6 p.148].

### Concluzii

În rezultatul cercetării, este evident faptul că simbolurile conceptuale „stat” și „putere” sunt structurate în conceptul *IERARHIE*, care le generalizează, simbolul conceptual „putere” fiind structurat și în conceptul *AMBIVALENȚĂ*. Ca părți convenționale ale întregului, acestea, la rândul lor, includ conceptele metaforice „construcție” și „serviciu-afirmare de sine”. Este important de menționat faptul că conceptele se formează atât pe baza obiectelor vizuale cât și a acțiunilor semantice care pot fi evaluate și în calitate de scenarii. De exemplu: *construcție* — clădire, moară, piramidă, pânză (obiecte); *serviciu-autoafirmare* — legare-dezlegare, înălțare-cădere, întărire-slăbire, creație-distrugere (scenarii). Astfel, informația care structurează un simbol conceptual este o gradare ierarhică a conceptelor.

Simbolul conceptual reprezintă axa de proiecție a unui concept metaforic într-o imagine mentală mai amplă, așa că îl putem numi cu justificare logică concept mitic. Legătura dintre acesta și simbolul conceptual nu mai este metaforică, ci simbolică. În consecință, conceptele de *IERARHIE* și *AMBIVALENȚĂ*, în raport cu conceptele metaforice „construcție”, „serviciu” și „afirmare de sine”, sunt concepte mitice.

Rezumând, se poate observa că conceptul în arta teatrului are o dublă existență: o formă lingvistică de înțelegere (semne și metafore) și una mitică (simboluri). Analiza cognitivă a imaginilor bazată pe limbajul non-verbal al acțiunii scenice contribuie la cunoașterea esenței metafizice a conceptului, baza căruia o constituie experiența empirică.

### Referințe bibliografice

1. ПОПОВА, З.Д., СТЕРНИН, И.А. *Когнитивная лингвистика*: Монография. Москва: АСТ «Восток- Запад», 2007. ISBN 978-517-45103-6.
2. *Краткий словарь когнитивных терминов*. Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. Москва: Филолог. ф- т. МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. ISBN 7-89042-018-6.
3. ЗИНОВЬЕВА, Е.И. Понятие «концепт» в отечественном языкознании: основные подходы и направления исследования. В: *Вестник Санкт-петербургского университета*. 2003, сер. 2, вып. 2 (№10), с. 35-44.
4. КАССИРЕР, Э. Сила метафоры. В: *Теория метафоры*: сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. Москва: Прогресс, 1990, с. 33-43.
5. БОЛДЫРЕВ, Н.Н. Интерпретационный потенциал концептуальной метафоры. В: *Когнитивные исследования языка*. 2013, № 15, с.12-22.
6. ЛАКОФФ, Д.Ж., ДЖОНСОН, М. *Метафоры, которыми мы живем*: Пер. с англ. Под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. Москва: Едиториал УРСС, 2004. ISBN 5-354-00222-2.
7. ВЕЖБИЦКАЯ, А. *Язык. Культура. Познание*: Пер. с англ. Отв. ред. М.А. Кронгауз, вступ. ст. Е.В. Падучевой. Москва: Русские словари, 1996. ISBN 5-89216-002-5.

# ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

## INFLUENȚA PLEIN-AIRULUI ASUPRA DEZVOLTĂRII PERCEPȚIEI VIZUALE A STUDENȚILOR ÎN PICTURĂ

## THE INFLUENCE OF FULL AIR ON THE DEVELOPMENT OF VISUAL PERCEPTION OF PAINTING STUDENTS

**ION JABINSCHI<sup>1</sup>,**

master în artele plastice și decorative, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
doctorand, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă  
<https://orcid.org/0000-0002-4265-5908>

CZU 75:159.937:37

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.24>

*Autorul pune în valoare o metodă specifică de dezvoltare a percepției vizuale — plein-airul, care este considerată una dintre cele mai eficiente în educația artistico-plastică a studenților, în special, în formarea și dezvoltarea abilităților percepției vizuale prin creații proprii de pictură. De asemenea, autorul punctează repere pentru o receptare corectă și eficientă a mediului înconjurător redat pe suprafața tabloului/pânzei direct în sânul naturii. Aplicând tehnici și tehnologii picturale, studenții/educabilii însușesc cele mai importante structuri și modele ale tabloului artistic al naturii/din natură, se familiarizează cu sistemul perceptiv-vizual și estetic. Astfel, începe formarea și stabilirea atitudinilor și relațiilor cu lumea și mediul înconjurător pe care studenții le pot reda printr-o viziune proprie.*

**Cuvinte-cheie:** plein-air, percepție vizuală, pictură

*The author emphasizes a specific method for the development of visual perception, which is considered one of the most effective in the artistic-plastic education of students, especially for the training and development of visual perception skills through own painting creations, such as plein-air. It marks milestones for a correct and efficient reception of the environment rendered on the surface of the painting/canvas directly in the bosom of nature. Applying pictorial techniques and technologies, students/learners acquire the most important structures and models of the artistic picture of nature, familiarize themselves with the perceptual-visual and aesthetic system; begins to form and establish attitudes and relationships with the world/environment, which he can reproduce in his own vision.*

**Keywords:** en plein-air/outdoor, visual perception, painting

### Introducere

Socializarea conștiinței studentului/educatului către studiul *en plein-air* atinge un grad superior de conștientizare și de manifestare în autodeterminarea profesională, în formularea conștientă a ideilor de viață artistico-estetică și socială.

Imboldul emoțional de a crea o operă plastică depinde de efectul senzorial coerent legat de *percepția vizuală*, care este acțiunea omului de a percepe lumea prin intermediul viziunii artistului. Sistemul ei constructiv este cel mai important, deoarece atinge starea sufletească și cea psihologică a creatorului, obiectul receptării fiind reflectat în organele de simț și datorită acțiunii vizuale, realizată în coerență cu gândirea creativă.

---

1 E-mail: [ionjabinschi78@gmail.com](mailto:ionjabinschi78@gmail.com)

### Educația artistică a studenților/educaților

Studiul artelor plastice la facultate are ca scop formarea unei personalități creative deschise, manifestată în imaginație și gândire spațială dezvoltată, spirit de observație, inițiativă și independență în gândire, gust estetic, capacități dezvoltate la nivelul potențialului maxim. Axându-ne pe studiul efectuat de V. Pâslaru [1], s-a stabilit că prin actul educațional de dezvoltare la studenți a abilităților *percepției vizuale* în creația *picturii* se demonstrează că paradigma educației artistice a studenților poate deveni un construct viabil dacă este întemeiată pe:

- sursele cunoașterii artistice, manifestate în sfera suprasensibilului, unde domină creația asupra experienței, gândirea reflexivă asupra gândirii determinative;
- raportul specific al subiect-obiectului în creație și receptarea artistică, în care subiectul receptor/subiectul educat se identifică cu obiectul receptării/educației și unde subiectul receptor re-crează/valorifică obiectul receptat, ca și propria esență;
- capacitatea subiectului receptor de a aborda în mod diferit și inegal opera de artă, în funcție de timpul/spațiul/modalitatea/finalitatea proprie;
- unitatea valorii estetice/valorii educației;
- natura specifică a limbajului plastic, prin care opera de artă se deschide către privitor ca „loc unde operează survenirea adevărului”, unde se produce ființarea ființei [1 p. 269], prin studiul în/la natură, efectuat prin diferite tehnici de executare a *picturii* (ulei, pastel, acuarelă etc.) a unuia și aceluiași motiv (*Figurile 1, 2, 3, 4*).

**Figura 1.** Ion Jabinschi. *Ustia, r. Răut*, acuarelă pe hârtie, 29,7x42 cm, 2011.



Sursa: foto Ion Jabinschi, arhiva personală, 2011.

**Figura 2.** Ion Jabinschi. *Ustia, r. Răut*, pastel pe carton, 30x50 cm, 2011.



Sursa: foto Ion Jabinschi, arhiva personală, 2011.

**Figura 3.** Ion Jabinschi. *Iarna la Ciorescu*, pastel pe carton, 40,5x61,5 cm, 2012.



Sursa: foto Ion Jabinschi, arhiva personală, 2012.

**Figura 4.** Ion Jabinschi. *Creștet de deal la Ciorescu*, ulei pe pânză, 70x100 cm, 2017.



Sursa: foto Ion Jabinschi, arhiva personală, 2011.

### Plein-airul și apariția sa

O metodă specifică dezvoltării *percepției vizuale* este *plein-airul*, care este considerată drept una dintre metodele cele mai eficiente de educație artistico-plastică a studenților/educaților, în special, de formare și dezvoltare a abilităților *percepției vizuale* prin creații proprii de pictură.

Această metodă contrastează cu pictura din atelier sau cu regulile academice care ar putea crea un aspect predeterminat. Teoria picturii *en plein-air* este atribuită lui Pierre-Henri de Valenciennes (1750—1819) și a fost expusă pentru prima dată în tratatul *Reflecții și sfaturi pentru un student despre pictură, în special, despre peisaj* (1800), unde autorul a dezvoltat conceptul de portretizare de peisaj prin care artistul pictează direct pe pânză la fața locului și permite artistului să surprindă mai bine detaliile schimbătoare ale vremii și luminii.

Printre cele mai proeminente trăsături ale acestei școli au fost calitățile sale tonale, culoarea, pensularea liberă și moliciunea formei. Aceste varietăți au fost deosebit de relevante pentru școala *Hudson River* de la mijlocul secolului XIX și pentru *Impresionism* [2].

Până în secolul XIX artiștii își pregăteau de sine stătător culorile, din pigmenti bruți, dintr-o varietate de medii, ceea ce crea o incomoditate de păstrare și transportare în afara atelierului/studioului de creație. Acest lucru s-a schimbat în anii 1800, când tuburile de vopsea în ulei și acrilic au devenit disponibile în comerț. Totodată, a fost inventat și „șevaletul cutie”, cunoscut în mod obișnuit ca „șevaletul cutie francez” sau „șevaletul de câmp”, extrem de portabil, cu picioare telescopice și cutie pentru păstrarea culorilor și pensulelor, cât și paletă pentru amestecul culorilor, toate încorporate. Produse și astăzi, rămân o alegere populară, permițând picturii în aer liber să devină viabilă pentru mulți artiști.

În anii 1830, școala *Barbizon* din Franța, reprezentată de Charles-François Daubigny și Théodore Rousseau, a folosit practica de *plein-air* pentru a immortaliza cu exactitate aspectul în schimbare al luminii, pe măsură ce condițiile meteorologice se modificau. La începutul anilor 1860, sub îndrumarea artistului academic Charles Gleyre, patru pictori tineri — Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley și Frédéric Bazille — s-au întâlnit în timp ce studiau pictura peisajului și viața contemporană, aventurându-se adesea în mediul rural pentru a picta în aer liber lumina soarelui direct din natură și, folosind pigmentii sintetici vii disponibili, au dezvoltat astfel o manieră mai ușoară și mai strălucitoare de pictură, care a extins mai mult realismul lui Gustave Courbet și a școlii *Barbizon* [ibidem].

**Figura 5.** Ion Jabinschi. *Râul Răut în ceață*, ulei pe pânză, 50x60 cm, 2022.



Sursa: foto Ion Jabinschi, arhiva personală, 2022.

**Figura 6.** Ion Jabinschi. *Râul Răut la Ustia*, ulei pe pânză, 50x60 cm, 2022.



Sursa: foto Ion Jabinschi, arhiva personală, 2022.

Aceste principii sunt folosite și în zilele de azi, având drept obiective:

- posibilitatea de a reda natura;
- savurarea și redarea raporturilor cromatice;
- însușirea schimbării coloritului în funcție de poziția soarelui;
- redarea intensității luminii, variabilă după anotimp, oră și poziție (*Figurile 5, 6*);
- posibilitatea de a combina amestecul fizic și cel optic al culorilor;
- studierea și redarea ținuturilor geografice;
- reprezentarea artistică și stilistică a autorului;
- studiul structurilor compoziționale în diferite formate și a suportului, precum și folosirea, la necesitate, a facturii sale;
- obținerea diferitelor efecte prin realizarea lucrărilor în varia tehnici ale picturii: ulei, pastel, acuarela etc. (*Figurile 1, 2, 3, 4, 5, 6*).

### **Plein-airul și influența sa asupra percepției vizuale**

Luând în discuție *percepția vizuală*, precizăm că aceasta este o reflectare subiectivă, o imagine stocată în conștiința omului a faptelor lui, a obiectelor și fenomenelor din realitatea obiectivă care acționează direct asupra organelor de simț. În context, organele de simț sunt categorisite drept analizatori. Percepția constituie un nivel superior de prelucrare și integrare a informației despre lumea exterioară și despre „eu” nostru propriu — universul intim. Superioritatea *percepției* constă în crearea unei imagini sintetice, unitare, în care obiectele și fenomenele, acționând direct asupra organelor analizatoare, sunt reflectate ca entități — ca obiecte integrale, în individualitatea lor specifică.

Citându-l pe artistul plastic Ștefan Coman, menționăm că, dacă vrei să-ți expui trăirile, trebuie să pictezi din natură. Emoțiile pe care le resimți în mediul naturii le poți expune în ideea că vor trăi, căci, dacă le vei ascunde, ele vor muri. Lucrările la *plein-air* reușesc să ne surprindă prin multitudinea de tonalități redade subtil de umbre și reflexe, în special, cele ale apei, *cred că fiecare artist trebuie să picteze în natură, deoarece acolo predomină inspirația pentru muzică și pictură. Dacă un artist nu pictează pământul, țărani și cerul, nu va găsi mișcarea spre univers*. Lucrul în *plein-air* testează artistul, punându-i la încercare capacitățile de receptare a culorii, luminii vibrante și umbrei [3] (*Figurile 7, 8, 9, 10*).

### **Tehnici și tehnologii picturale de educație a percepției vizuale**

*Percepția vizuală* a naturii/mediului înconjurător de către student/educat, procesată preliminar de ochiul lui, la nivel cerebral, asigură penetrarea în esența procesului de creație artistică, îi oferă posibilitatea de a evolua de la gând la acțiune și, privind/văzând obiectul, caută metode de desăvârșire a imaginației prin îndeplinirea în material. Aplicând tehnici și tehnologii picturale, precum uleiul, pastelul, acuarela, culorile acrilice etc., studenții însușesc cele mai importante structuri și modele ale tabloului artistic al naturii, se familiarizează cu sistemul perceptiv-vizual și cel estetic, încep să-și formeze/stabilească atitudinile și relațiile cu lumea/mediul înconjurător, pe care le pot reda într-o viziune proprie — în raport cu propriul univers intim, deci, cu starea afectivă de moment, fiind intensificat procesul de dezvoltare a conștiinței de sine, inclusiv a conștientizării apartenenței sale la neam, popor și/sau națiune, viziunii despre lume/mediul înconjurător și rolul de expunere a acestei viziuni.

Educația *percepției vizuale* reprezintă un obiectiv specific de o importanță majoră în buna desfășurare a activităților instructiv-educative și corectiv-compensatorii în scopul unei cât mai bune și adecvate integrări școlare și socio-profesionale. Prin educația *percepției vizuale* se urmărește activizarea, mobilizarea tuturor potențialităților vizuale, prin realizarea la maxim posibil a inter-relațiilor dintre capacitatea funcțională reală a vederii și a vederii periferice, punându-se accent pe redarea mediului înconjurător, în funcție de lumina solară și anotimp, prin:

- dezvoltarea strategiilor exploratorii oculomotorii;
- dezvoltarea schemelor perceptiv-vizuale;

- dezvoltarea atenției vizuale;
- dezvoltarea coordonării vizual-motorii;
- dezvoltarea memoriei vizuale operative și a celei de lungă durată, produsă de efectul natural al naturii și starea lăuntrică a fiecăruia la momentul afecțiunii;
- dezvoltarea capacității de structurare perceptivă, de reprezentare spațială și a judecăților operatorii cu specific vizual individual al educatului/studentului.

**Figura 7.** Ion Jabinschi. *La gura râului Răut*, pastel/ carton, 42x60 cm, 2022.



Sursa: foto Ion Jabinschi, arhiva personală, 2022.

**Figura 9.** Proces de lucru la *plein-air*, ianuarie 2022.



Sursa: foto Ion Jabinschi, arhiva personală, 2022.

**Figura 8.** Ion Jabinschi. *Toamna aurie*, acuarelă pe hârtie, 48x68 cm, 2020.



Sursa: foto Ion Jabinschi, arhiva personală, 2021.

**Figura 10.** Proces de lucru la *plein-air*. Artistul plastic Vlad Tabac și elevii Școlii de Arte Plastice A. Sciusev. Butuceni, noiembrie 2021.



Sursa: foto Ion Jabinschi, arhiva personală, 2021.

Între aceste componente psihofiziologice și psihologice există interdependențe strânse. Desigur, în educația *percepției vizuale* sunt implicați și alți factori psihici, cognitivi, motivaționali și afectivi, factori dependenți de trăsăturile activității nervoase superioare, atitudinale etc.

În proiectarea și realizarea activităților de educație a *percepției vizuale* este necesar să se ia în considerare unele repere psihofiziologice ale explorării vizuale.

Educația *percepției vizuale* este o activitate specifică de compensare, corectare și exersare a funcției vizuale, pe de o parte, iar pe de alta — o activitate de stimulare a tuturor proceselor, funcție ce contribuie la optimizarea *percepției vizuale* prin exersarea în *plein-air*.

Un argument pentru realizarea cât mai precoce a dezvoltării *percepției vizuale* este faptul că cel mai important proces este *percepția vizuală*, condiționată de mai mulți factori:

- acuitatea vizuală, respectiv, mărimea și distanța de la care ochiul poate percepe distinct obiectele;
- câmpul vizual, respectiv, spațiul pe care-l poate percepe ochiul când privește un obiect fix;



- sensibilitatea luminoasă sau capacitatea de a diferenția diferite intensități de lumină;
- sensibilitatea cromatică sau capacitatea de percepție a culorilor fundamentale;
- vederea binoculară, respectiv, capacitatea de a percepe relieful și percepția distanțelor spațiale redată pe suprafață plană (Stanica, Popa și alții, 1997).

După V. Preda, în urma aplicării unui program de educare a vederii (cât mai adecvat deficienței vizuale specifice), s-au observat progrese în ceea ce privește următoarele aspecte:

- capacitatea de explorare vizuală a unei imagini complexe în ansamblu și în detaliu;
- extragerea informației cu maximă valoare informațională prin concentrarea privirii pe imaginea explorată și prin înlăturarea fenomenului de „pierdere” a privirii pe detalii nesemnificative;
- coordonarea ochi-mână;
- stabilirea relației corespunzătoare între fondul perceptiv și imagine;
- determinarea poziției spațiale a unei imagini la nivelul unei pagini, precum și a părților componente ale unei imagini (orientarea spațială la nivelul spațiului mic);
- discriminarea perceptivă fină a culorilor;
- lărgirea câmpului perceptiv vizual în diferite structuri compoziționale.

Educația vizuală trebuie abordată ca parte a procesului de învățământ și, datorită acestui fapt, trebuie să îndeplinească anumite cerințe metodice [4].

### Concluzii

Socializarea conștiinței studentului prin studiul *en plein-air* atinge un grad superior de conștientizare și de manifestare în autodeterminarea profesională, în formularea conștientă a idealurilor de viață artistico-estetică și socială.

Orice pictură creată trebuie să poarte un mesaj, să constituie un mijloc de comunicare între om și natură, între creator/student și alți oameni. Simplitatea obiectelor implică nu numai aspectul vizual în sine și prin sine, dar și relația dintre imaginea văzută și mesajul pe care opera de artă îl transmite.

Pentru dezvoltarea *percepției vizuale* prin pictura *en plein-air* este necesar ca studenții/educabilii să îndeplinească anumite sarcini: să posede desenul și pictura, să cunoască legile compoziției și elementele limbajului plastic, să cunoască atât istoria artelor plastice cât și istoria universală etc.

Deschiderea orizonturilor spre *plein-air* și conștientizarea necesității studiului din natură oferă studenților posibilitatea de a se manifesta în calitate de artiști plastici în viața socială și constituie o cale confirmată și realist motivată de dezvoltare multilaterală a studentului/educatului.

Totodată, studiul *en plein-air* îi permite studentului/educabilului să fie liber în reprezentările proprii, care:

- îi măresc viziunea artistică de exprimare;
- îl provoacă la noi încercări;
- îl impun să testeze diferite structuri picturale și compoziționale;
- îl provoacă să încerce diferite formate și tratări ale petei pictural-cromatice;
- îi oferă surse de inspirație pentru crearea noilor tablouri în diferite tehnici, formate și materiale;
- îl lasă să conștientizeze ceea ce a studiat, ceea ce a înșușit și ceea ce poate realiza în final;
- contribuie la perfecționarea nivelului artistic profesional.

### Referințe bibliografice

1. PÂSLARU, VI. *Introducere în teoria educației literar-artistice*. Chișinău: Museum, 2001. ISBN 9975-906-41-9.
2. En plein-air. In: *Wikipedia*: Enciclopedia liberă [accesat 28.03.2022]. Disponibil: [https://en.wikipedia.org/wiki/En\\_plein\\_air](https://en.wikipedia.org/wiki/En_plein_air)
3. TĂTARU, N. Ștefan Coman, artistul îndrăgostit de plein-air. In: *Timpul* [online]. 2011, 22 noiem. [accesat 07.04.2022]. Disponibil: <https://timpul.md/articol/stefan-coman-artistul-ndragostit-de-plein-air-28895.html>
4. Educația vizuală — componente, scopuri, metode, cerințe metodice ale organizării activităților de ducție vizuala, tipuri de exercitii [online]. In: *Creeaza*: [site]. [accesat 01.04.2018]. Disponibil: <http://www.creeaza.com/familie/medicina/EDUCATIA-VIZUALA-COMPONENTE-SC296.php>.

## RĂZBOIUL IMAGINILOR

### WARS OF IMAGES

FLORIN PÎNZARIU<sup>1</sup>,

doctor în arte plastice și decorative, lector universitar,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România  
<https://orcid.org/0000-0001-9326-6227>

CZU 76:659.133.1:32.019.51

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.25>

*În contextul politic actual, conturat de atitudini politice revizioniste, observăm o exacerbare a fenomenului propagandistic desfășurat prin intermediul imaginilor. Revenirea în actualitate a mesajelor vizuale comunicate de autorități, urmate uneori și de comunicatele-răspuns emise de opozanți sau de entități private, readuc în atenția noastră bătălia imaginilor caracteristică perioadelor interbelice și postbelice. Odată cu aceasta revine în atenția noastră și problematica etică a comunicării prin intermediul imaginii. Propun în acest studiu o scurtă analiză a propagandei vizuale.*

**Cuvinte-cheie:** propagandă, imagini grafice, persuadare

*In the current political context, shaped by revisionist political attitudes, we notice an exacerbation of the propagandistic phenomenon carried out through images. The current revival of visual messages communicated by the authorities, sometimes followed by messages in response from opponents or private entities, brings back to the fore the battle of images characteristic of the inter-war and post-war period. Alongside this, the ethical issue of communicating images returns to our attention. In this study I propose a brief analysis of visual propaganda.*

**Keywords:** propaganda, graphic images, persuasion

### Introducere

Puterea de comunicare a imaginii vizuale, construită și diseminată ca mesaj vizual, poate părea că a fost descoperită și folosită pe scena politică doar recent, dar, de fapt, imaginea și manipularea ei au fost întotdeauna vitale pentru autoritatea conducătorilor. De la reprezentările portretistice, folosite la baterea monedelor ori fastuozitatea monumentelor comemorative descriptive publice, până la afișele de propagandă belice sau la multitudinea de mesaje media recente, tipărite sau distribuite prin mediul informatic, această diversificare imagistică ne confirmă faptul că autoritățile au căutat să-și gestioneze imaginea publică prin cuvinte, imagini și spectacole pentru a câștiga sprijin și pentru a-și asigura și spori autoritatea, în timp ce opozanții au folosit comunicarea vizuală pentru a discredita sau pentru a promova teme alternative și schimbări politice.

În situațiile conflictuale putem observa cum comunicarea vizuală devine parte asumată sau neasumată, cu intenție vizibilă sau ascunsă, strategie a războiului informațional.

Din aceste perspective, propun o scurtă reliefare contextuală a metodelor și tehnicilor prin care aceste comunicate vizuale au acționat și continuă să certifice, să ne convingă, să persuadeze, să valideze acțiuni controversate, să manipuleze, altfel spus, ne influențează deciziile și convingerile, formează curente de opinii prin informare sau dezinformare, definind centre de influență. Imaginile grafice au participat activ, benefic sau nociv la propagarea doctrinelor ultimului secol și își fac simțită prezența și în contemporaneitate.

### Clasificări

Charles Larson (2003) ne prezintă faptul că accepțiunea termenului *propagandă* a variat de-a lungul timpului, de la sensul inițial instituțional de promovare a unei doctrine, incluzând apoi și doctrina în sine și tehnicile de comunicare folosite în acest scop, devenind mai târziu și un concept neutru din

---

1 E-mail: [florinpim@yahoo.com](mailto:florinpim@yahoo.com)

punct de vedere etic, de *campanie de persuadare în masă*. În alte definiții, propaganda ajunge să fie considerată o practică imorală, fapt cauzat de utilizarea intenționată de către comunicator a sugestiei, prin prezentarea de dovezi false, cu scopul de a împiedica procesul de analiză și de luare a unei decizii bine gândite de către receptori. Mai observăm în studiul lui Larson variația conotației etice a acestui termen, în funcție de intenția și modul în care sunt aplicate în mesaj tehnicile specifice pentru îndeplinirea scopului [1 pp. 54-55].

De această dată, având ca repere sursa și scopul mesajului, Zbyněk Zeman (1978) identifică trei arhetipuri ale acestui fenomen: *propaganda albă*, în care comunicatorul își declară deschis scopul și sursa mesajului, *propaganda gri*, unde sursa și scopul sunt ambigue, și reprobabila *propagandă neagră* ce induce în eroare receptorul dându-i impresia că mesajul este emis de tabăra adversă [2].

### **Afișul, mediu incipient de comunicare vizuală modernă**

Putem constata, alăturând scala evoluției tehnologiilor de diseminare a informației cu desfășurarea istorică a evenimentelor socio-politice, că afișul a fost uzitat intens la începutul secolului al XX-lea, Primul Război Mondial beneficiind de acest material tipărit, el reprezentând la vremea respectivă cea mai ieftină, facilă și vizibilă alternativă care complinea cinematografia. Al Doilea Război Mondial va beneficia de apariția și răspândirea radioului, afișul continuând să coexiste până în prezent și după apariția mijloacelor de comunicare electronice, cu o tendință în descreștere.

Contextul creat de cele două conflagrații mondiale va genera nevoia de angrenare a tuturor cetățenilor în efortul de război. Printre afișele oficiale diseminate cu acest scop le regăsim pe cele de recrutare, considerate exemple de propagandă albă. Afișele din Regatul Unit realizat de Alfred Leete — *Lord Kitchener te vrea!* — sau cel din Statele Unite ale Americii realizat de J. M. Flagg — *Unchiul Sam te vrea!* — sunt imagini ce au rămas vii în conștiința națiunilor vizate chiar și după epuizarea contextului. Vom mai întâlni imagini grafice ce avertizează asupra pericolului reprezentat de spionajul inamic — „Gura slobodă ar putea scufunda nave!” sau „Nici măcar un pește nu ar fi prins dacă și-ar ține gura închisă!”, la care se adaugă mesajul motivatoriu din afișul *Nituitoarea Rosie*, Rosie devenind un prototip cultural, o reprezentare colectivă a femeilor din Statele Unite ale Americii, scopul acestui afiș fiind acela de a convinge soțiile și ficele rămase acasă să contribuie prin munca lor în fabrici la efortul comun depus în condiții de război. Tot în acest context propagandistic putem întâlni afișul instrument de vânzare de obligațiuni de război, prin care se încuraja motivarea și participarea tuturor cetățenilor la efortul comun. Însă atacul de la Pearl Harbour, caracterizat de președintele Franklin D. Roosevelt ca „o dată care va rămâne în istorie ca o zi a infamiei”, va evidenția și o altă fațetă a mesajelor vizuale nord-americane. Acesta devine deseori defăimător și xenofob prin apelarea la imagini grafice cu conotații stereotipice rasiale exagerate. Propaganda ia forma demonizării inamicului japonez, prin caricaturizarea vampirică a personajului, de cele mai multe ori prin portretizarea prim-ministrului Hideki Tojo. La aceste metode se adaugă conceperea textului afișului cu intenția de stigmatizare și ridiculizare a englezei vorbite stâlcit de japonezi. O astfel de abordare caracteristică mai mult regimurilor totalitare poate surprinde astăzi, însă era o practică întâlnită în toată zona conflictuală.

Demonizarea devine uneori soluția aleasă de autorități în încercarea de inoculare a urii față de inamic și de strângere a cetățenilor în jurul scopului „comun” de dominație sau de supraviețuire statală. Sub umbrela machiavelismului, mesajele vizuale diseminate trec de multe ori barierele morale. Este și cazul propagandei naziste, care deținea un minister propriu, un organism care a creat și girat eficient mentalități nocive umanității. În contraofensivă, dar folosindu-se de aceleași procedee, și spațiul sovietic comunist s-a remarcat prin afișele sale de propagandă, printr-o estetică constructivistă, „arta în serviciul Revoluției” - parte integrantă a *realismului socialist*, unele afișe devenind reprezentări iconice ale Marelui Război pentru Apărarea Patriei. După anii '40 tematica de război a propagandei militare este înlocuită de tematica ideologică, puterile politice intenționând prin intermediul afișelor să înfiereze cu sarcasm ideologia rivală. Efortul sistematic depus de propaganda totalitară va lua forma

unui proces de îndoctrinare. Aceste aspecte cumulate au creat în timp condițiile pentru ca termenul propagandă să rămână întipărit în memoria colectivă, în principal, prin conotația sa negativă. În acest mediu nociv au mai existat, totuși, și manifestări propagandistice albe, fiind abordate și teme educative prin care se dorea impunerea unei anumite conduite sociale. Putem enumera aici afișele de mediu, pe tematica reciclării, și cele care, cu ajutorul sintagmei „aurul verde”, inoculau ideea de protejare a faunei și a pădurii. În spațiul sovietic autoritățile apelează la mesaje anti-alcool, această temă fiind abordată și în propaganda românească, prin afișele vizând protecția muncii și siguranța circulației.

În perioada post-stalinistă, importanța afișului va fi inhibată de dezvoltarea celorlalte media, o revigorare a acestuia având loc, totuși, în anii '60, ca urmare a unei transformări contra-culturale. Dintr-un produs vizual instituționalizat afișul devine și un instrument de autoexprimare sau de protest public. Tumultul schimbărilor democratice produse în Europa Centrală și de Est la sfârșitul anilor '80 ai secolului trecut va face ca afișul să-și afirme încă o dată capacitatea mobilizatoare, devenind o armă importantă în mâinile opoziției. Afișe politice tipărite sau realizate manual au apărut pe Zidul Berlinului, pe statuia Sf. Václav din Praga și în jurul mormântului nemarcat al lui Imre Nagy din Budapesta, reușind să creeze coeziunea socială și să provoace schimbarea democratică.

Un exemplu recent de afiș de propagandă ar putea fi considerat „electoralul” creat de street-artistul Shepard Fairey pentru campania din 2008, în susținerea candidaturii lui Barack Obama la funcția de președinte al Statelor Unite ale Americii. Afișul inițial din seria realizată de Fairey s-a axat pe conceptul de „Progres”, fiind adaptat ulterior la conceptul de „Schimbare”, imagine pe care criticul de artă Peter Schjeldahl de la *New Yorker* a denumit-o „cea mai eficace ilustrație politică americană de la «Unchiul Sam te vrea»” [3]. Tonul gri al propagandei faireyene este dat de juxtapunerea dintre mesajul pozitiv favorabil subiectului și incertitudinea identității comunicatorului, oficialii campaniei prezidențiale negând implicarea în emiterea acestui mesaj. Această abordare independentă a avut, totuși, încuviințarea lor. Mai mult chiar: după câștigarea alegerilor autorul a primit o scrisoare de mulțumire din partea noului președinte ales pentru ajutorul dat de afișul său în campania electorală. Fairey a mai realizat un afiș politic independent, prin re-imaginarea acestui afiș, o versiune-omagiu pentru mișcarea *Occupy Wall Street*. Artistul a înlocuit imaginea președintelui Obama cu portretul-simbol al grupului „Anonymous”, masca *Guy Fawkes*, alăturând la cuvântul „speranță” precizarea: „Domnule președinte, sperăm că sunteți de partea noastră”. Street-artistul a modificat și logoul campaniei introducând procentul „99%”, incluzând astfel în mesaj și cauza mișcării OWS. În pofda bunelor sale intenții, Fairey a generat un val de critici după lansarea imaginii pe blogul personal, principala critică adusă de mai multe persoane implicate în mișcarea *Occupy Wall Street* fiind aceea că mesajul emis de afiș nu corespundea cu „declarația de autonomie” pe care aceștia o susțineau, dezaproband impresia de „speranță” într-un parteneriat cu instituția prezidențială. Din dorința promovării criticilor constructive, a discuțiilor deschise și pentru a evita devierea mesajului înspre zona neagră a propagandei, Fairey și organizatorul OWS au făcut conversația lor publică. După câteva schimburi de opinii și acceptarea criticilor aduse, Fairey a decis să revizuiască posterul, eliminând toate referințele la președinte care puteau sugera o asociere cu campania din 2008. S-a dovedit astfel că incertitudinile create în jurul identității comunicatorului și diseminarea unei opinii în numele altei persoane sau organizații, chiar dacă intenția mesajului este bună, pot genera o viciere a comunicării vizuale.

În ceea ce privește identificarea demagogiei în situațiile comunicaționale, tot în studiul lui Larson observăm câteva criterii cu ajutorul cărora putem identifica un demagog, și anume apelarea de către acesta la genul negativ de propagandă, prin utilizarea premeditată a sugestiei și a dovezilor fabricate, cu scopul de a deturna receptorul de la luarea unei decizii raționale, la care se adaugă caracterul ipocrit al demersului, cauza socială aparentă mascând interesul personal.

Putem constata că discursul demagogic vizual se manifestă în zona propagandei negre. Pentru a putea identifica și contracara acest fenomen manipulativ, este necesar ca din postura de receptor să ne informăm din cât mai multe surse posibile despre subiectul comunicat, cu atât mai mult cu cât

credibilitatea imaginii este afectată în zilele noastre de tehnologiile de manipulare, construcție și reconstrucție digitală a imaginii fotografice.

Dacă analizăm și celelalte canale media vizuale, putem observa la Serghei Mihailovici Eisenstein metode consacrate de demonizare transferate cinematografic în filmul *Crucișătorul Potemkin* (1925), reperate de profesorul Roger Stahl într-un interviu Deutsche Welle (2022). El constată: „Există strategii de bază pentru demonizarea inamicilor. Aceștia sunt filmați, de regulă, de jos, par amenințători, adesea întruchipează moartea sau abstractizări ale acesteia. Uneori ei apar ca niște paraziți personificați sau ca alte animale ușor de demonizat sau de ucis” [4].

### **Mereu de actualitate**

Zilele acestea resimțim consecințele unui nou conflict în Europa, care a amplificat discursul imagistic beligerant, ca parte a războiului informațional, fiecare imagine publicată trebuind a fi analizată cu atenție, luând în considerare pe cât posibil comunicatele ambelor părți, verificarea lor din cât mai multe și mai sigure surse de informare, dar și abordarea unei analize de ansamblu a mașinăriei de *război prin imagini*. Observăm o percepție diferită asupra reperării agresorului între oponenți. De asemenea, mai putem observa narrative care sunt destinate doar consumului intern sau care țintesc tabăra adversă, știri false și deep fake, reacții și contrareacții ce creează un cadru ermetic și rigid, impropriu pentru dialog.

Cea mai rapidă interpretare a imaginilor se desfășoară pe substrat exclusiv emoțional, sedimentat pe experiențele și marcajele anterioare, pe temeri, neîmpliniri sau dorințe, această cale fiind și cea vizată de propaganda neagră. Interpretarea mesajelor vizuale devine instant derivatul simpatiilor politice.

De exemplu, cum am putea decifra celebra fotografie de presă realizată la întâlnirea președintelui Emmanuel Macron cu președintele Vladimir Putin. Masa lungă a căpătat multiple posibile interpretări. Distanțare socială cauzată de Covid-19? Ținerea la distanță a unui posibil inamic? Crearea unui cadru imperial? Nu putem avea o certitudine a semnificației atât timp cât nu știm ce s-a dorit sau dacă s-a intenționat a comunica o componentă subliminală. Cu certitudine, această imagine a provocat mai multe reacții: de la replicile private sau de presă occidentală, prin realizarea unor teme care ridiculizau cadrul respectiv și redistribuirea lor, până la ignorarea imaginii sau perceperea aurei imperiale, de factor de putere, de cealaltă parte.

Tot în acest duel imagistic mai putem distinge strategiile diferite ale celor două entități beligerante. Imagistica părții defensive este concentrată pe persuadarea prin credibilitate, prin toate cele trei direcții: prin competență, prin charismă și prin sinceritate, apelând, totuși, la factorul emoțional. De cealaltă parte putem constata concentrarea mesajelor aproape exclusiv pe un nivel de certificare autoritar-războinic și emoțional.

### **Concluzii**

În cazul proiectelor beligerante autoritățile au de soluționat, atunci când planifică sau se confruntă cu o situație conflictuală, o problemă esențială, aceea a obținerii sprijinului majorității populației în șirul evoluției evenimentelor generate. Pentru agresor planificarea implică reperarea sau alegerea unui inamic și promovarea imaginii lui ca inamic al intereselor naționale sau de grup. Acest proces necesită timp și trebuie să acopere toate canalele media, și poate fi considerat un proces de construcție a urii. Pentru acest obiectiv este necesară acapararea și controlarea tuturor canalelor de diseminare a informațiilor, o caracteristică a regimurilor autoritare, și doar atunci când sondajele de opinie indică sau simulează sprijinul popular conducerea poate iniția proiectul beligerant. În cazul părții agresate, obținerea coeziunii maselor este mai facilă, atât timp cât există interesul comun și determinarea, dar necesită, totuși, o coordonare și o atitudine coerentă din partea liderilor.

Comunicarea prin intermediul imaginilor este dintotdeauna preferată pentru rapiditatea citirii mesajului vizual, dar și ca factor clarificator atunci când imaginea este construită cu abilitate, având o capacitate ridicată de obținere a convingerii. Persuadarea prin intermediul imaginii creează fluxuri de gândire și atitudine în și între societăți sau grupuri sociale, cu consecințe în desfășurarea istorică a evenimentelor.

Canalele de diseminare au evoluat de-a lungul timpului în tandem cu tehnologiile existente la momentul respectiv. Fie că sunt publicate prin intermediul afișului, a pancartelor ori prin intermediul altor materiale tipărite, sau prin formatele electronice contemporane, suntem nevoiți, ca receptori, să încercăm să identificăm comunicatorul real al mesajului, contextul comunicării și, nu în ultimul rând, scopul comunicării, pentru a nu contribui la asimilarea, amplificarea și răspândirea mesajelor înșelătoare cu scop ascuns. Fie că suntem vizați de mesaje politice ori private, suntem nevoiți să filtrăm într-un mod cât mai rațional posibil toate imaginile grafice cu care suntem asaltați.

### Referințe bibliografice

1. LARSON, C.U. *Persuasiunea: Receptare și responsabilitate*. Iași: Polirom, 2003. ISBN 973-683-949-4.
2. ZEMAN, Z. *Selling the War: Art and Propaganda in World War II*. Ed. 1. London: Orbis Publishing, 1978. ISBN 978-0856133121.
3. SCHJELDAHL, P. *Hope and Glory: A Shepard Fairey Moment* [online]. The New Yorker, 15 febr, 2009 [accesat 11 apr. 2022]. Disponibil: <https://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/hope-and-glory>
4. STAHL, R. *Propaganda, imaginea inamicului și puterea imaginilor*. In: Adevărul [online]. 2022. [accesat 10 apr. 2022]. Disponibil: [https://adevarul.ro/international/europa/propaganda-imaginea-inamicului-puterea-imaginilor-8\\_625157dc-5163ec427131d200/index.html](https://adevarul.ro/international/europa/propaganda-imaginea-inamicului-puterea-imaginilor-8_625157dc-5163ec427131d200/index.html).

## CONSTRUCȚII ANATOMICE ÎN ELABORAREA PORTRETULUI SCULPTURAL MOLDOVENESC

### ANATOMICAL CONSTRUCTIONS OF THE CREATION OF A SCULPTURAL PORTRAIT IN THE WORKS OF LAZAR DUBINIVSKY

ANA MARIAN<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,  
Institutul Patrimoniului Cultural  
<https://orcid.org/0000-0002-1530-0765>

CZU 730.041.5.02:611(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.26>

*Un moment important în elaborarea portretului sculptural prezintă construcțiile anatomice. Atât școala academică de modelare cât și tendințele moderniste pot fi sesizate în opera lui Alexandru Plămădeală (1888—1940). Tratarea anatomică riguroasă este caracteristică și operelor lui Lazăr Dubinovschi (1910—1982). Deja în seria de lucrări dedicate colegilor săi de breaslă (1968—1979), Lazăr Dubinovschi a conștientizat prevalarea redării lumii interioare în portret, fapt care s-a revărsat în modelarea trăsăturilor anatomice ale portretizaților. Claudia Cobizev (1905—1995) posedă și ea cunoștințe elevate, ceea ce-i permite actualizarea construcțiilor anatomice în portretele sale feminine. Un alt bun cunoscător al construcțiilor anatomice în portretele sculpturale ale oamenilor celebri este Dumitru Rusu-Scvorțov (1926—1991). Alexandra Picunov-Târțău (1928—2002) se afirmă în calitate de portretistă excepțională cu o cunoaștere aparte a construcțiilor anatomice. În portretele colegilor de breaslă (1972—1981) miracolul chipurilor autentice constă în laconismul trăsăturilor anatomice. Sculptorița Brunhilda Epelbaum-Marcenco (n. 1927) experimentează coloristic în domeniul portretului. Iurie Canașin (n. 1939) înglobează în creația sa întregul diapazon dintre redarea realistă și cea stilizată. Portretele marilor personalități evoluează sub aspectul redării anatomice. Sculptorul Constantin C. Constantinov (n. 1943) implementează construcțiile anatomice în portretele oamenilor vârstnici (1985—1989). Cu totul altfel abordează construcțiile anatomice Dumitru Verdianu (n. 1954). Portretele sale (1982—1989) conțin o redare impresionistă, dar și modernistă, sculptorul recurgând la actualizarea construcțiilor anatomice. În creația lui Ion Bolocan (n. 1961), ancorată la minimalism și conceptualism, construcțiile anatomice își pierd din actualitate, respectând doar formele exterioare intercalate și extrase. Construcțiile anatomice, indispensabile portretului sculptural, au contribuit la conferirea vitalității și expresiei plastice în realizarea acestuia.*

**Cuvinte-cheie:** sculptură, portret, construcții anatomice, realism, impresionism, modernism, minimalism, conceptualism

1 E-mail: [anisoara-marian@yandex.ru](mailto:anisoara-marian@yandex.ru)

Anatomical constructions are the important point in creating a sculptural portrait. The academic school of modelling, as well as modernist tendencies can be tested in the work of Alexandru Plămădeală (1888—1940). A severe anatomical interpretation also characterized the creativity of Lazăr Dubinovski (1910—1982). Already in a series of works, dedicated to colleagues in the workshop (1968—1979), Lazăr Dubinovski realized the prevalence of the inner world in the portrait, which contributed to the modeling of the anatomical features of the portrayed people. Claudia Cobizev (1905—1995) went through a good school, which helped to update the anatomical structures in the female portrait. Dumitru Rusu-Scvorțov (1926—1991) is a good connoisseur of anatomy in sculptural portraits of famous people. Alexandra Picunov-Târțău (1928—2002) conveys the secrets of the images she creates through the laconicism of anatomical features in the portraits of her colleagues (1972—1981). Brunhilda Epelbaum-Marcenco (b. 1927) experiments with color in the portrait genre. The work of Yuri Kanashin (b. 1939) contains a whole range of modeling between realistic and stylized interpretation in portraits of great personalities. Sculptor Constantin C. Constantinov (b. 1943) introduces anatomical constructions in portraits of elderly people (1985—1989). Portraits of Dumitru Verdianu (b. 1954) contain, in addition to anatomical structures, both impressionist and modernist interpretations (1982—1989). The minimalism and conceptualism of Ion Bolocan (b. 1961) reduces anatomical constructions to external forms, displaced and extracted. Anatomical constructions have always contributed to lifelikeness and plastic expression in the portrait.

**Keywords:** sculpture, portrait, anatomical structures, realism, impressionism, modernism, minimalism, conceptualism

### Introducere

Un moment important în elaborarea portretului sculptural prezintă construcțiile anatomice. Indispensabile portretului sculptural, construcțiile anatomice, vizavi de tehnica de execuție și utilizarea procedeele plastice, contribuie la obținerea expresivității în portrete.

### Școala academică de modelare și tendințe moderniste în opera lui Alexandru Plămădeală (1888—1940)

Școala academică de modelare poate fi sesizată în celebrul Monument al lui Ștefan cel Mare și Sfânt (1928, bronz, piatră de Cosăuți, Chișinău) al lui Alexandru Plămădeală [1 p. 27]. Detaliile portretistice în această operă vestită sunt convingătoare și semnificative, exprimând demnitatea, voința și dârzenia domnitorului. Mai sunt cunoscute două variante-schițe ale acestui monument. Pentru a realiza aceste trei variante sculptorul a studiat portretele votive din fresce și cele de pe tapiseria de epocă, călătorind pe la mănăstirile ctitorite de Ștefan cel Mare.

Din linia principalelor realizări ale sculptorului se evidențiază *Portretul lui Alexe Mateevici* (1933, bronz patinat), *Portretul lui Bogdan Petriceicu Hasdeu* (1936, ghips patinat), *Alexandru Donici* (1935, bronz, pierdută în 1940). Marile personalități ale literaturii române sunt redată generalizat și veridic.

Tratarea anatomică riguroasă este specifică portretelor lui Alexandru Plămădeală realizate în sculptura de șevalet. Astfel, *Portretul soției Olga Plămădeală* (1924, lemn) prezintă o tratare la interfevența stilurilor clasic și modern. Detaliile de portret redată cu exactitate fac chipul ușor recunoscut, iar postamentul repetă generalizat formele corpului protagonistei. Școala clasică de anatomizare pe care o urmasa sculptorul i-a permis să modeleze cu lux de amănunte chipul: *mușchii sterno-cleido-mastodieni* încordați, *mușchii orbiculari oculi*, dictând formele exterioare ale orbitelor ochilor, *mușchii caninus* și *masseter* determinând formele feței protagonistei.

Un model preferat de Alexandru Plămădeală pentru desene și portrete sculpturale este Valentina Poleacov-Tufescu. Laconică ca interpretare plastică, dar nu și ca expresie, este lucrarea *Portretul Valentinei Poleacov-Tufescu* (1932, lemn). Acest bust conține ecoul studiilor într-o școală clasică: claviculele evidențiate, *mușchii sterno-cleidomastodieni* redați cu precizie, *mușchii feței* abia intuiți sub suprafața pielii. Astăzi este greu de stabilit ce desene au precedat lucrările în plastica de șevalet, dar *Portretul Valentinei Tufescu* (începutul anilor 1930, carbune pe hârtie gri) reprezintă una dintre cele mai grațioase și atrăgătoare chipuri desenate de Alexandru Plămădeală și are valoare de lucrare autonomă.

Astfel, lucrările în plastica de șevalet sunt realizate în cunoaștere profundă a anatomiei, care le conferă vitalitate [2 p. 220-225]. De asemenea, este inestimabil aportul sculptorului Alexandru Plămădeală la instruirea și formarea generației tinere de plasticieni din Basarabia interbelică, la famili-

arizarea lor cu anatomia plastică, fapt care a contribuit ulterior la evoluarea artelor plastice în cadrul realismului socialist din RSS Moldovenească. Moștenirea lăsată de Alexandru Plămădeală ne permite să apreciem contribuția sa la propășirea domeniului portretului sculptural.

### Tratarea anatomică riguroasă în operele lui Lazăr Dubinovschi (1910—1982)

Tratarea anatomică riguroasă este caracteristică și operei lui Lazăr Dubinovschi. Printre primele sale portrete sunt: *Portretul profesorului C. Holban* (1934, ghips), *Portretul lui G. Ibrăileanu* (1938, bronz) și *Portretul lui A. Filippide* (1938, bronz). Astfel, lucrările din perioada incipientă a creației lui Lazăr Dubinovschi (anii '40 ai secolului trecut) se caracterizează printr-o redare realistă, atentă la detaliile anatomice, prin care se obțin efectele psihologice [3 p. 8].

În anii '50, ca o continuare a temei din lucrarea *Strâmbă-Lemne* (1945, cunoscută și într-o variantă în bronz), apare *Portretul voinicului rus, campionul mondial, Ivan Zaikin* (1946, ghips). Deși corpul athletic al voinicului rămâne în afara cadrului portretului, vigoarea și forța fizică sunt redade prin gâtul masiv cu *sterno-cleido-mastodianul* puternic, *mușchiul venter frontalis* încordat, *mușchii mentalis* și *depressor labii inferioris* reliefați. Iar *mușchiul masseter* scoate în evidență voința și efortul atletului întru perfecționarea corpului său.

Din șirul de portrete se remarcă *Portretul poetului Mihai Eminescu* (1957, bronz). Chipul romantic al poetului capătă contur, întâi de toate, prin redarea similitudinilor de aspect: personajul are fruntea încruntată, privirea ochilor de sub arcurile sprâncenelor redau tragismul acestei personalități. Anatomizarea este supusă totalmente ideii lucrării [3 p. 42].

Și mai dramatic este chipul din *Portretul academicianului A.V. Șciusev* (1949, lemn). Acesta conține trăsăturile evident asimetrice ale feței, gura și obrajii transfigurați, ce redau oboseală, scepticism, încordare interioară și confruntare de idei. Anatomic, craniul este dezgolit integral, lobii frontali apar asimetrici și încordați, privirea — lăsată în jos, ochii — cu cearcăne, obrajii ridăți, gura, la fel, asimetrică, redând un aspect de rezervă față de cele ce se întâmplă în jurul său. Lumea înconjurătoare, realitățile epocii staliniste — toate au fost întipărite pe chipul marelui arhitect. Portretul reflectă locul și rolul intelectualului într-o epocă totalitară.

În anii '60 are loc o ameliorare a relațiilor cu Republica Populară Română, fapt care a favorizat schimbul intercultural și a făcut posibilă inaugurarea Aleii Clasicilor la Chișinău. De realizarea acestui proiect a fost responsabil L. Dubinovschi, care a monitorizat activitatea unui grup de sculptori la crearea celor 12 busturi de pe segmentul vechi al aleii. Lui L. Dubinovschi i-a revenit crearea a trei busturi în bronz, toate lucrate în anii 1957—1958.

Atât psihologia vârstelor cât și caracteristicile anatomice redade în funcție de vârstă în creația lui Lazăr Dubinovschi pot fi ilustrate prin două portrete: *Portretul studentei S. Lupan* (1970, ghips) și *Învățătoarea bătrână* (1970, ghips). Constituind un antipod unul față de altul, aceste două portrete reproduc anatomia diferit: fața alungită cu trăsăturile generalizate și redade fără prezența unei construcții anatomice în portretul studentei față de forma craniului proeminent și mușchii feței atârând flasc în portretul bătrânei învățătoare.

În aceeași ordine de idei, *Portretul comunistului italian D'Atore* (1978, ghips) este modelat impresionist, urmele acestei modelări, în special, ale degetelor se resimt în exprimarea detaliilor anatomice: *mușchiul ventur frontalis* abia intuit, *mușchiul cleidomastodianus* și *mușchiul buccinator* redați în relief, *mușchiul bărbiei, mentalis*, exprimând mândrie și voință.

Tratarea anatomică în portretele colegilor de breaslă devine un imperativ pentru Lazăr Dubinovschi [4 p. 14-15]. *Portretul sculptorului V. Țigal* (1968, ghips) va pune începutul unei adevărate galerii a portretelor colegilor de breaslă. Acest portret este modelat cu sensibilitate, pielea acoperind ușor sesizabil atât mușchii frunții cât și cei faciali sau ai bărbiei.

*Portretul lui African Usov* (1976, ghips), *Portretul lui Arcadie Raikin* (1976—1977, ghips), *Portretul pictoriței Mila Țoncev* (1977, bronz), *Portretul pictoriței Ada Zevina* (1977, ghips, ton), *Portretul arhi-*



tectului G. Solominov (1978, bronz), *Portretul pictorului Ilia Bogdesco* (1979, bronz), *Portretul arhitectului P. Curț* (1979, aramă forjată), *Portretul pictorului S. Cuciuc* (1979, bronz) se resimte clar faptul că autorul, sculptorul Lazăr Dubinovschi, a conștientizat prevalarea redării lumii interioare în portret, fapt care s-a revărsat în modelarea trăsăturilor anatomice ale portretizaților.

Astfel, caracteristicile anatomice în portretele realizate de sculptorul Lazăr Dubinovschi au un rol determinant în relevarea caracterului, felului de a fi al personajului [5 p. 39-40]. În diverse perioade, documentarismul, romantismul și umanismul chipurilor create de sculptor au servit drept călăuză în domeniul portretului sculptural atât pentru spectator cât și pentru colegii de breaslă. Cunoștințele acumulate de acest sculptor în domeniul anatomiei capului i-au permis să creeze opere de rezonanță la nivel național și internațional.

Rezumând, menționăm că aceste două sau trei etape în realizarea portretului sculptural presupun și abordarea aspectului artistic — limbajul plastic și compoziția plus acel mister al realizării lucrării deja finisate — aspectele psihologice, care fac chipul să vibreze emoțional și să prindă viață.

### **Construcțiile anatomice în creația sculptoriței Claudia Cobizev (1905—1995)**

Construcțiile anatomice în creația sculptoriței Claudia Cobizev se fac remarcate, deși nu sunt evidente, dar contribuie la compunerea imaginii artistice [6 p. 5-6]. Din primul portret, *Ana-Maria* (1937, ghips patinat), se poate observa prelucrarea imaginii cu accent pe cutia craniană abia intuită, ochii situați corect în orbitele oculare, irișii ochilor ușor conturați.

Deja în lucrarea *Cap de femeie* (1939, aluminiu) construcțiile anatomice sunt îmbinate cu arhitectonica chipului. Trăsăturile corecte ale feței portretizatei servesc drept exemplu în elaborarea unui portret [6 p. 7].

Lucrarea modelată în lemn de Claudia Cobizev, *Cap de moldoveancă* (1947) [7 p. 6-8], conține caracteristici anatomice evidente: *osul frontal proeminent, ochii situați corect în orbitele oculare, osul nazal, maxila și mandibula* — toate subliniate prin expresia feței și conturate prin efectul pielii, obținut prin incizii ritmice și succesive. De asemenea, autoarea în procesul de modelare a evidențiat *mușchii pterigoidieni: mușchiul bucinator, mușchiul pterigodienus medialis, discus articularis* și alții.

În *Portretul academicianului N.A. Dimo* (1959, ghips) reprezintă un chip cu pronunțate caracteristici de vârstă: *osul frontalis* care scot în relief fruntea și fața ridate, buzele strânse, privirea concentrată a ochilor ce transpare de sub arcurile orbitelor craniului.

Desigur, mimica comportă un rol primordial în redarea oricărui chip. De exemplu, *Portretul monitorului comsomolist* (1961, ghips tonat), în care mușchii feței și felul de a privi al protagonistei constituie punctul de atracție al portretului.

De asemenea, Claudia Cobizev a implementat în portretele sale caracteristicile naționale: *Tăietorul de lemne din Rucăr* (1961, ghips) și *Fata din Ceadâr-Lunga* (1962, bronz) servesc drept exemple concludente. Aceste două portrete, diferite ca alegere a materialelor și a tehnicilor de modelare, se caracterizează și prin deosebiri esențiale în redarea mușchilor feței, pe care autoarea i-a înfățișat cu respectarea trăsăturilor anatomice specifice fiecărei etnii aparte.

În portretele de tineri — exponenți ai unei epoci apuse, care e socialismul — Claudia Cobizev subliniază expresia feței, mimica servind spre identificarea perfectă a ideii lucrării. Acest procedeu poate fi observat și în lucrările *Sportiva* (1964, ghips) și *Student* (1965, bronz), în care postulatele epocii socialismului sunt reflectate plenar.

Caracteristicile de vârstă sunt redată cu măiestrie în lucrarea *Tânărul* (1965, bronz), în care expresia naturalistă a chipului și efectele de suprafață a pielii conlucrează cu viziunile anatomice.

Redând chipuri ale persoanelor înaintate în vârstă, cum ar fi, spre exemplu, cel din *Portretul mamei* (1966, lemn), autoarea situează mușchii pe carcasa craniană, subliniind orbitele oculare adâncite, ea conferă chipului înțelepciune, iar zâmbetul schițat relevă o trecere prin viață deloc ușoară. Modelarea în lemn, pe alocuri evidentă, dispăre la suprafața feței, umbrele căzând ușor și diafan pe suprafața bărbiei.

În perioada unor stilizări, chipurile *Sora medicală Leana* și *Tanea* (ambele 1969, ghips) sunt redată mai generalizat și decorativ, construcțiile anatomice nefiind persistente, dar supuse stilizării.

Autoarea alege calea unor stilizări cu sigiliu de autor în portretele *Colhoznica* (1971, cupru) și *Aurica* (1974, cupru) [7 p. 10]. În aceste două portrete de femei muncitoare construcțiile anatomice conlucrează cu forma artistică, oferind un exemplu de tratare stilizată.

În ultimele sale portrete, *Portret de recrut* (1975, ghips) și *Doctoranda* (1979, bronz), deși predomină stilizarea cu efect de generalizare, chipurile sunt redată corect din punct de vedere anatomic: se întuiește cutia craniană și mușchii de pe ea, deși aceștia sunt întrucâtva tăinuți de privirea spectatorului.

Astfel, Claudia Cobizev, care a făcut studii în țară și în Europa, posedă cunoștințe elevate la subiect, ceea ce-i permite actualizarea construcțiilor anatomice în portretele sale [6 p. 5-6].

### **Un cunosător al construcțiilor anatomice în portretul sculptural — Dumitru Rusu-Scvorțov (1926—1991)**

Un alt bun cunosător al construcțiilor anatomice în portretul sculptural este Dumitru Russu-Scvorțov. Portretele sale, lucrate în perioada târzie a creației (anii '80-'90), comportă o cultură înaltă de realizare [8 p. 60]. Astfel, *Portretul de femeie* (1987) este lucrat în manieră clasică cu o ușoară tentă naturalistă, conturând sprâncenele și podoaba capilară, redată cu lux de amănunte. Jocul de lumini și umbre are un rol important, producând noi impresii la deplasarea surselor de lumină.

Portretele de scriitori — *Portretul lui Liviu Damian* (1988) și *Portretul Leonidei Lari* (1985) — sunt redată în conformitate cu exigențele timpului. Însă, expresia acestor două portrete de scriitori depășește o compoziție generalizată, detaliile anatomice contribuind la reliefarea dispoziției și caracterului modelului.

*Bustul poetului Alexe Mateevici*, inaugurat pe Aleea Clasicilor din Chișinău în 1991 (bronz), lucrat de Dumitru Russu-Scvorțov [8 p. 60-63], amintește bustul aceluiași poet instalat la mormântul său de la Cimitirul Armenesc din capitală și lucrat de Alexandru Plămădeală în 1933. Portretul realizat de Dumitru Russu-Scvorțov se memorează grație și privirii directe, profetice a scriitorului, construcțiile anatomice servind la profilarea și accentuarea lumii interioare a poetului.

În aceeași cheie de executare este *Portretul matematicianului Ion C. Cibotaru* (dată necunoscută). Deși lucrat de sculptorul Dumitru Russu-Scvorțov în ghips, care presupune o generalizare a formelor, acest chip cucerește prin detalii cu tentă naturalistă, exacte până în cel mai mic amănunt. Efectele de suprafață a pielii, coafură, ochelari, riduri pe frunte, formă a nasului, gură, obraji — toate detaliile anatomice contribuie la reliefarea chipului, sculptorul fiind un implementator al anatomizării exhaustive.

### **O portretistă excepțională cu o cunoaștere aparte a construcțiilor anatomice — Alexandra Picunov-Târțau (1928—2002)**

În aceeași perioadă activează și sculptorița Alexandra Picunov-Târțau [9 p. 8-9]. De la primele sale portrete, printre care este și *Portretul A. Ungureanu, Erou al Muncii Socialiste* (1965, șamotă), Alexandra Picunov-Târțau se afirmă în calitate de portretistă excepțională cu o cunoaștere aparte a construcțiilor anatomice. Anatomizarea, începând cu acest portret, este realizată prin redarea formei în suprafețe mari, generalizate la maximum, care reduc chipul la câteva suprafețe, dar care nu-l lipsesc de lumină. Privirea ochilor fără pupile este susținută conceptual de zâmbetul misterios al protagonistei, care face chipul expresiv.

*Portretul ghidului L. Baltgave* (1972) realizat, de asemenea, în șamotă presupune prezența construcțiilor anatomice, dar acestea, deși transpar în portret, sunt lăsate pe planul doi, în prim-plan profilându-se atitudinea meditativă a personajului.

*Portretul pictoriței N. Botcoveli* (1973, șamotă) conține trăsăturile feței portretizatei, dar este lipsit de partea encefalică a craniului. Acest procedeu neordinar contribuie la reliefarea misterului chipului și sublinierea ideii lucrării.

*Portretul pictoriței V. Rusu-Ciobanu* (1975, șamotă) conține efecte de suprafață, anatomizarea chipului rămânând în umbră. Acest fapt contribuie la profilarea în lumină a trăirilor interioare ale personajului.

*Portretul pictorului M. Grecu* (1976, șamotă) este redat impresionist, autoarea surprinzând clipa trăită dramatic de protagonist. Părul răvășit, fruntea ridată, ochii mijiți întregesc expresia pe care autoarea o obține constant de la un chip la altul: reflectarea lumii interioare a omului de creație.

*Portretul sculptorului L. Dubinovschi* (1976, șamotă) conține detalii redade cu exactitate: ovalul feței, sprâncenele arcuite, privirea concentrată a ochilor, gura cu buzele strânse — totul este reprodus pentru a obține o anumită expresie a feței și pentru a evidenția sentimentele trăite de protagonist.

*Portretul sculptorului L. Averbuh* (1979, ghips) vădește aceleași calități: autoarea folosește trăsăturile feței și capul situat între umerii ridicați pentru a obține o perfectă stare interioară a personajului.

Aceleași caracteristici sunt comune și *Portretului pictoriței E. Romanescu* (1981, ghips). Prin trăsăturile feței cu privirea severă și buzele strânse ale protagonistei autoarea redă lumea interioară a pictoriței.

Astfel, miracolul chipurilor autentice ale Alexandrei Picunov-Târțau [9 p. 3-4] constă în laconismul trăsăturilor anatomice, aducând în vizor lumea interioară a personajelor, trăirile lor emoționale, diferite de la un chip la altul.

### **Construcțiile anatomice caracteristice creației Brunhildei Epelbaum-Marcenco (n. 1927)**

Construcțiile anatomice sunt caracteristice creației Brunhildei Epelbaum-Marcenco [10 p. 1]. În portretul *Natașa* (1958, lemn) sunt redade caracteristicile vârstei fragede. Suprafețele ușor rotunjite, tăiate succesiv și ritmic păstrează candoarea trăsăturilor fizionomice ale portretizatei.

În lucrarea *Portretul fiului* (1964, lemn) autoarea redă prin forme ușor stilizate ceva mai îndepărtate de conceptul naturalist, construcțiile anatomice, caracterul și dispoziția personajului.

*Portretul luptătorului de sambo* (1967, lemn) este și el stilizat, redus la suprafețe mari, respectându-se legitățile reflectării clar-obscurului, dar și cele ale redării anatomice. Gâtul exagerat de masiv, ochii înfundați prin scobire, zâmbetul abia sesizat — toate denotă forța fizică, dar și spiritul elevat al a luptătorului de sambo.

În creația Brunhildei Epelbaum-Marcenco se înscrie și un *Portret al lui V.I. Lenin* (1968, lemn), redat preponderent realist și cu ușoare accente naturaliste. Trăsăturile fizionomice de îmbinare a originii mongoloide și europene se resimt în acest portret, care a simbolizat pentru autoare depășirea unei atitudini de idolatrizare și accentuarea unei tendințe de obținere a unui portret veridic, din punct de vedere anatomic și emoțional, expresiv din perspectiva construcțiilor anatomice.

*Portretul pianistului V. Krainev* (1974, marmură) este realizat de autoare cu respectarea anatomiei, dar și cu mare grijă pentru a transmite spectatorului tensiunea dramatică a chipului, încărcătura lui emoțională.

*Portretul criticului de arte N. Kalașnikova* (1975, marmură) conține redarea caracteristicilor anatomice, dar evidențiază și maniera de comportament al portretizatei. Ca și în portretul precedent, acest chip reflectă la nivel intuitiv caracteristicile anatomice sugerate prin modelarea îngrijită în marmură.

*Portretul interpretei Maria Sagaidac* (1977, lemn, culoare) este primul dintre portretele color executate de Brunhilda Epelbaum-Marcenco. Inițial, acest portret a fost frecvent criticat, dar apoi acceptat ca o modalitate de reprezentare. Aspectul modernist și inovator al chipului artistei Maria Sagaidac se datorează colorării nuanțate, asemenea operelor de sculptură ale antichității, ce se transformă într-o estetică aparte, iar construcțiile anatomice, care se sesizează sub pielea nuanțată, servesc la conturarea acestui chip plin de feminitate și grație.

Autoarea nu se limitează doar la colorarea în nuanțe pastelate, recurgând în *Portretul Svetei Livșiț* (1978, lemn, culoare) la delimitarea suprafețelor colorate prin diferite subtonuri, la introducerea unui ornament coloristic — toate servind la descătușarea redării artistice. Ca și în portretul anterior acest chip de tânără este realizat cu respectarea carcasi anatomice, iscusit dosită sub trăsăturile feței viu colorate.

Experimentele coloristice o aduc pe autoare în aria unor realizări neordinare, cum ar fi *Portretul lui Somov* (1978, lemn, culoare), în care culoarea are aspectul unei măști, care tănuiește misterios starea interioară a personajului, construcțiile anatomice fiind acoperite de această mască, dar sesizate de autoare.

Astfel, sculptorița Brunhilda Epelbaum-Marcenco [11 p. 5-7], respectând tradițiile, evoluează vertiginos în domeniul portretului, experimentul coloristic servindu-i drept cheie spre identificarea și aprofundarea în enigmele meseriei sale.

### **Imaginea artistică conjugată cu posedarea anatomiei capului în portretele lui Iurie Canașin (n. 1939)**

Un alt maestru, în creația căruia imaginea artistică se conjugă cu posedarea anatomiei capului în portret, este Iurie Canașin [12 p. 19-20]. De la primele sale încercări acest sculptor dă dovadă de capacitatea de a sintetiza construcțiile anatomice în portret cu stilizarea acestuia. În lucrarea din perioada timpurie a creației sale, *Cap de fată* (1967, lemn), datorită prelucrării decorative și stilizate a acestui chip, trăsăturile anatomice sunt puse în evidență și completează organic această imagine.

*Portretul lui Serghei Ciocolov* (1971, lemn), lucrat în aceeași cheie stilistică, este redat în suprafețe mari generalizate și rotunjite la muchii, conferindu-i chipului un aspect decorativ. Anii '70 ai secolului trecut s-au remarcat ca o perioadă în care sculptorii recurgeau la stilizări, în pofida exigențelor stilului oficial promovat, cel al realismului socialist. Această lucrare de etapă pentru Iurie Canașin conține ca bază elemente ale construcțiilor anatomice, care, fiind stilizate, nu-și pierd din actualitate, ci, doar, capătă o formă stilizată. Acest limbaj plastic specific lucrărilor lui Iurie Canașin dovedește o bună mână și pricepere în domeniul anatomiei.

Asemenea modalități de plăsmuire sunt omise de sculptor în lucrarea *Ovidiu* (1982, bronz), în care autorul se lasă ghidat de principiile estetice și plastice ale unei opere clasice: construcțiile anatomice transpar prin pielea personajului, iar detaliile anatomice sunt create luând în considerare caracteristicile cutiei craniene și cele ale mușchilor feței. Deși personajul pare a fi idealizat, anume anatomizarea permite de a conferi protagonistului acel licăr al vieții care face chipul să vibreze emoțional.

Sculptorul Iurie Canașin înglobează în creația sa întregul diapazon dintre reprezentarea realistă și cea stilizată. Drept dovadă poate servi lucrarea *Constantin Brâncuși* (1986, bronz), care este completamente stilizată, chipul amintind o rocă seculară cu incizii puternice pe suprafață. Aici anatomizarea rămâne în umbră, esențial devenind conceptul lucrării.

Ca și alți exponenți ai epocii sale, Iurie Canașin practică portretul marilor personalități, precum ar fi *Aleksandr Pușkin* (1988, lemn). În acest portret sculptorul urmează redarea caracteristicilor rasiale ale protagonistului: simbioza dintre cele africano-etiopiene și cele europene, precum și cele individuale portretistice, care îl fac recognoscibil pe marele poet rus. În acest caz autorul recurge la o redare realistă, alegând, de fapt, modalitatea de reprezentare după bunul său plac și în funcție de rezultatul scontat.

Modernismul chipurilor create de acest sculptor se face remarcat în lucrarea *Socrate (Andrei Vartic)* (1993, ghips tonat), în care, prin deformarea formelor anatomice, autorul obține efecte plastice ce permit de a reda paralela între contemporanul nostru, Andrei Vartic, și celebrul filozof al antichității.

Recurgând la eternizarea marilor personalități, sculptorul recurge la imagini foto, care, ca și în lucrarea *Pablo Picasso* (2002, bronz), îi permit să surprindă asemănarea cu protagonistul, să obțină imagini de o expresivitate maximă. Astfel, în lucrarea sus-amintită, sculptorul evidențiază privirea omului de geniu și creatorului Pablo Picasso.

Cu totul altă imagine este cea din lucrarea *Dante Alighieri* (2003, bronz), în care chipul marelui poet este redat între două extreme: îngeresc și diabolic. Imaginea la care recurge sculptorul tinde să cuprindă chipul care îi apare de pe filele cărților sale. Astfel, anatomia este pusă în serviciul conceptului autorului.

Așadar, sculptorul Iurie Canașin, prin întreaga sa operă portretistică demonstrează o aplicare diversă a construcțiilor anatomice, care sunt aduse tribut imaginii artistice, stilizate sau realiste. Au-

torul alege ceea ce-i dictează imaginația și, conform conceptului lucrării — gradul de aplicabilitate al anatomizării, aceasta servind ca și punct de reper în crearea operei, indiferent de stilistica acesteia.

#### **Construcții anatomice în portretele oamenilor vârstnici — Constantin C. Constantinov (n. 1943)**

Constantin C. Constantinov se face remarcant, în special, prin portretul oamenilor vârstnici [13 p. 10]. Sculptorul redă fidel trăsăturile fețelor ridate cu privirea ochilor mijiiți, ca în lucrarea *Moș Ion* (1985, bronz), sau chipul obosit cu fruntea și obrajii brăzdați de riduri, cu privirea resemnată de sub arcurile sprâncenelor, ca în lucrarea *Moș Dănilă* (1986, bronz). Cutia craniană pare a fi reprodusă în întregime și realist, ca apoi să reliefeze mușchii feței, pe care sculptorul îi camuflează sub pielea zbârcită.

Portretele de bătrâne, de asemenea, îi reușesc sculptorului. Aceleași caracteristici anatomice le sunt specifice și lor. În lucrările *Bunica Olea* și *Bunica Franca* (ambele din 1986, bronz) autorul obține efecte naturaliste, dar care, datorită anatomizării reușite, capătă un aspect estetic elevat.

Iar în *Portretul tatălui* (1989, bronz) experiența acumulată de Constantin C. Constantinov în redarea portretului sculptural, mânuirea atât a tehnicii de executare cât și a abordării construcțiilor anatomice, îi permit sculptorului să sculpeze acest chip apropiat lui cu mare dăruire și pricepere.

Astfel, sculptorul Constantin C. Constantinov implementează în portret construcțiile anatomice, dedicându-se fără rezerve meseriei sale și conturând chipuri de o expresivitate deosebită.

#### **O abordare a construcțiilor anatomice vizavi de o redare impresionistă și modernistă în creația lui Dumitru Verdianu (n. 1954)**

Cu totul altfel abordează construcțiile anatomice în portret sculptorul Dumitru Verdianu [14 p. 5]. Portretele sale conțin o redare impresionistă, dar și modernistă. În lucrarea *Portret* (1982, ghips) se resimte urma degetelor sculptorului, care a lipit succesiv pe carcasă bucățile de lut. Acest fel de a modela favorizează păstrarea succesivității modelării, care începe de la carcasă, urmând respectarea formei craniului, apoi a formelor mușchilor, acoperiți de piele.

Și lucrarea *Fratele Constantin* (1982, bronz) este realizată anatomic corect, *mușchii pterigoidieni*, mușchi ce determină mimica personajului și care contribuie la exprimarea dispoziției lui, pot fi ușor intuiți în acest chip.

Tendința spre o expresie modernistă în lucrarea *Portret de evreu* (1989, bronz) se conjugă cu aspirația de a releva trăsăturile naționale specifice evreilor. Este evident că construcțiile anatomice servesc primordial în atingerea acestui scop, punând în evidență și aspectele psihologice ale chipului.

Astfel, sculptorul Dumitru Verdianu sesizează în portretele sale lumea interioară, dispoziția personajelor, recurgând la actualizarea construcțiilor anatomice, care servesc în calitate de bază în redarea trăsăturilor celor portretizați.

#### **Construcțiile anatomice în creația lui Ion Bolocan (n. 1961), ancorată la minimalism și conceptualism**

În creația lui Ion Bolocan [15 p. 3], ancorată la minimalism și conceptualism, construcțiile anatomice își pierd din actualitate, sculptorul respectând doar formele exterioare, reduse la configurații geometrice, intercalate, extrase. În abordarea portretului contemporan sculptorul pornește de la deformările cubiste, raliindu-le la exigențele curentelor contemporane. În lucrările sale *Gândirea* (1987, bronz, granit) și *Portret* (1994, bronz, granit) aceste construcții geometrificate exprimă dorința sculptorului de a penetra zona necunoscutului, de a explora noi modalități de reprezentare estetică în portret.

#### **Concluzii**

Generalizând, putem afirma că implementarea construcțiilor anatomice în portretul sculptural moldovenesc a parcurs o cale lungă și sinuoasă, de la reprezentări realiste până la cele stilizate. Construcțiile anatomice, indispensabile portretului sculptural, au cunoscut diferite modalități de repre-

zentare, dar întotdeauna au contribuit la conferirea vitalității și expresivității plastice portretului conceput. Studiile efectuate de către sculptorii din RSS Moldovenească și Republica Moldova în domeniul anatomiei plastice au favorizat apariția unor chipuri veridice și expresive.

**Notă:** Articolul a fost elaborat în cadrul Programului de Stat: 20.80009.1606.12 — *Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european.*

### Referințe bibliografice

- BRAGA, T. *Alexandru Plămădeală*. Chișinău: ARC, 2007. ISBN 978-9975-61-162-6.
- VARASCHI, C. *Tratat de sculptură*. Ed. a 2-a. București: Meridiane, 1964.
- ЛИВШИЦ, М., Лазарь Исаакович Дубиновский. Москва: Советский художник, 1961.
- ЛИВШИЦ, М., Лазарь Дубиновский: *Скульптура*. Москва: Советский художник, 1987.
- БАРАШКОВ, Е. *Лазарь Дубиновский*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1980.
- ТОМА, Л. *Клавдия Кобизева*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1978.
- БОБЕРНАГА, С. *Клавдия Кобизева: Скульптура*. Москва: Советский художник, 1988.
- BULAT, V. *Forme geometrice: Un eseu despre artistul Dumitru Russu-Scvorțov și opera sa*. Chișinău: ARC, 2018. ISBN 978-9975-0-0125-0.
- ТЫРЦЭУ, К., ЦЕЛЬНИКЕР, Б. *Александра Пикунова*. Кишинэу: Тимпул, 1985.
- ГОЛЬЦОВ, Д. *Брунгильда Эпельбаум-Марченко: Реальность и фантазия*. Москва: Советский художник, 1986.
- ЛИВШИЦ, М. Б.П. *Эпельбаум-Марченко*. Кишинев: Штиинца, 1978.
- ȘANOHIŢ, E. *Iurie Șanașin: Sculptură. Grafică. Medalii*. Chișinău: Litera, 1994.
- MALANEȚCHI, V. *Constantin C. Constantinov: Sculptură. Vernisaj*. Chișinău: Atelier, 2006.
- BULAT, V. *Dumitru Verdianu*. Chișinău, ARC, 2004. ISBN 9975-61-357-8.
- SPÎNU, C. *Ion Bolocan: Sculptură*. Chișinău: Universul, 2011.

## POSSIBILITĂȚI ȘI PROVOCĂRI PENTRU ADOPTAREA CONCEPTELOR DE SUSTENABILITATE ÎN DESIGNUL VESTIMENTAR

### POSSIBILITIES AND CHALLENGES FOR ADOPTION OF SUSTAINABILITY CONCEPTS IN FASHION DESIGN

CORNELIA BRUSTUREANU<sup>1</sup>,

doctor în arte plastice și decorative, conferențiar universitar,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România  
<https://orcid.org/0000-0001-5843-2007>

CZU 687.016

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.27>

*Designerii vestimentari pot avea un rol-cheie în a face moda mai durabilă, deoarece sunt capabili să influențeze și să contribuie pe toate nivelurile de impact ale modei: economic, de mediu, social și cultural, atât în mod pozitiv cât și în mod negativ. Există o necesitate tot mai mare de a lua în considerare sustenabilitatea în designul de modă nu doar din perspectiva consumatorilor și a industriei, ci și a educatorilor. Educația în designul de modă trebuie să reprezinte o șansă de a-i face pe absolvenții programului de studiu să conștientizeze provocările și potențialul designului pentru durabilitate și să-i doteze cu cunoștințele și abilitățile necesare pentru a implementa abordări de modă durabilă. În cadrul studiului activitățile examinate atât în context global cât și în cel românesc sunt clasificate în funcție de principalele dimensiuni ale educației, cu scopul de a oferi o imagine a situației actuale și o trecere în revistă a caracteristicilor specifice.*

**Cuvinte-cheie:** designer de modă, design circular, gândire sistemică, educație pentru sustenabilitate, modă sustenabilă

<sup>1</sup> E-mail: [cbrustureanu@arteiasi.ro](mailto:cbrustureanu@arteiasi.ro)

*Clothing designers can play a key role in making fashion more sustainable, as they are able to influence and contribute to all levels of fashion impact: economic, environmental, social and cultural, both positive and negative. There is a growing necessity to consider sustainability in fashion design not only from the perspective of consumers and industry, but also from educators. Fashion design education should be an opportunity to make graduates to this programme of study be aware of the challenges and potential of design for sustainability and equip them with the knowledge and skills needed to implement sustainable fashion approaches. In the study, the activities examined in both the global and the Romanian context are classified according to the main dimensions of education, in order to provide an image of the current situation and an overview of the specific characteristics.*

**Keywords:** *fashion designer, circular design, systems thinking, education for sustainability, sustainable fashion*

## Introducere

Economia de astăzi, în expansiunea ei bazată pe design și pe o piață suprasaturată, forțează designerii să-și schimbe abordarea de la simpla creare a unui produs la dezvoltarea unor narațiuni complexe. Consumatorilor de astăzi nu le sunt doar acoperite nevoile de bază, ci le sunt chiar suprasolicitate. În acest context, căutarea de experiențe de viață în mod activ capătă sens pentru consumator. Toate acestea, însă, modifică în plan general percepția asupra designului și, implicit, a rolului designerului.

Rolul designerului de modă, așa cum a fost cândva, este unul diferit. Astăzi începem să înțelegem că un designer are un rol esențial, de legătură, cu un impact semnificativ asupra economiilor locale și globale, și, implicit, asupra mediului. De aceea, designerii trebuie să treacă de la rolul lor actual, de furnizor de forme noi și produse vandabile pentru industria existentă, la acela de promotori ai schimbării. Noua ipostază impune designerilor de modă o gândire mai critică, vechiul „ce” care conducea designul și educația în design trebuie înlocuit cu „cum”, aspect generat atât de gândirea conceptuală și contextuală care caracterizează acum industria modei, dar și de nevoia alarmantă de protecție a mediului [1 p. 1].

## Conceptul de sustenabilitate în modă

Industria modei a avut dintotdeauna un impact major asupra mediului prin fiecare etapă a ciclului de viață a unui produs. Confruntate cu critici din ce în ce mai vehemente cu privire la amprenta ecologică și urmare a conștientizării acestui aspect, multe mărci și-au stabilit propriile angajamente și strategii de sustenabilitate. În ultimii ani au existat mai multe inițiative laudabile — Sustainable Apparel Coalition sau Natural Resources, dar insuficiente, de aceea decidenții importanți din industria modei au decis că este important de a aborda și a implementa în mod proactiv preocupările de mediu la începutul demersului de producție, atunci când articolele de îmbrăcăminte sunt proiectate.

Moda durabilă este un termen care reunește conceptul de dezvoltare durabilă cu moda. Dezvoltarea durabilă este definită ca „dezvoltarea care satisface nevoile prezentului fără a compromite capacitatea generațiilor viitoare de a-și satisface propriile nevoi”, definiție apărută în *Viitorul nostru comun*, cunoscut și sub numele de Raportul Brundtland (WCED, 1987) [2 p. 13]. În industria modei conceptul de design durabil s-a concentrat până acum, în mare parte, pe selecția materialelor. Producătorii de țesături au dezvoltat sau sunt în curs de a dezvolta un indicator care să îi ajute pe designerii și echipele de producție să aleagă materiale pe baza impactului lor asupra mediului. Acest progres, deși important, nu ar trebui, însă, să primeze, selecția materialelor poate reduce impactul asupra mediului pe parcursul ciclului de viață al îmbrăcăminte și, prin urmare, este o prioritate. Dar această metodă nu trebuie echivalată cu noțiunea de design durabil, simpla introducere a informațiilor despre materiale într-un instrument computerizat nu reprezintă o metodă eficientă de stopare a poluării și degradării mediului.

Designul durabil necesită o perspectivă mai complexă de abordare. Materialele nepoluante vor avea un impact limitat dacă articolele de îmbrăcăminte de calitate proastă sau prost concepute sunt purtate doar de câteva ori înainte de a fi aruncate. Designul de modă durabil este un concept în curs de dezvoltare care se concentrează în prezent nu doar pe selectarea materialelor, dimpotrivă, la cererea în

creștere a consumatorilor, se concentrează și către produse mai atent proiectate, de calitate superioară. Designul durabil este înțeles în prezent ca o abordare mai sistematică, care să ia în considerare nu numai modul în care este produsă moda, ci și modul în care este consumată.

Până în prezent progresul către forme durabile de producție și consum a fost modest. În mod ironic, moda, considerată, de obicei, inovatoare este rămasă cu mult în urmă în ceea ce privește durabilitatea. Designul funcțional, în viziunea lui Papanek (1984, 1995), se bazează pe ideea că designul trebuie să fie puntea de legătură dintre nevoile umane, cultură și ecologie. Autorul nu se limitează la a descrie ce înseamnă, de obicei, „funcțional” în design, ci extinde definiția la un complex de funcții care leagă împreună utilizarea, estetica, asocierile, metoda (instrumente, materiale și procese) și planificarea inteligentă a unui produs cu nevoile umane, funcții care au o importanță egală. Deși Papanek nu analizează în mod specific designul de modă, este important de reținut ideea dânsului, conform căreia estetica și utilitatea nu se exclud reciproc. Ulterior, Papanek (1995) completează analiza sa cu o nouă teorie referitor la consecințele produsului asupra mediului pentru a sublinia ideea de durabilitate [3].

### **Posibilități de abordare a sustenabilității în designul vestimentar**

Vestimentația este creată de designeri și consumată de purtători, ambii fiind responsabili pentru deciziile lor. Deși valorile etice și ecologice sunt importante pentru unii consumatori, de departe, majoritatea lor caută mai întâi valorile estetice, cum ar fi stilul, culoarea și potrivirea [4]. Pentru un designer de modă sustenabilă acest fapt este esențial. Creativitatea și aspectul unui produs nu ar trebui, însă, să intre în conflict cu răspunderea socială și ecologică. Consumul excesiv și ciclurile de producție enorme, cu un număr de patru ori mai mare față de producția de acum douăzeci de ani, contribuie la poluarea mediului. Structura actuală a economiei din întreaga lume obligă designerii din toate mediile să conceapă și să contextualizeze munca proprie într-un mod unic pentru a se afirma și a atrage consumatorii, dar metodele de producție nedurabile și epuizarea mediului influențează asupra schimbării industriei și necesită un viitor al ei complet diferit față de cel pe care îl cunoșteam până în prezent. Deși aceste schimbări sunt lente din cauza gravității problemelor, precum și a complexității lor, ele sunt esențiale.

Legarea designului vestimentar de sustenabilitate poate fi dificilă, deoarece:

- nu există multe posibilități pentru un designer de a alege țesături sustenabile, existența lor pe piață este una limitată în comparație cu opțiunile convenționale;
- deși reciclarea materialelor este o opțiune care poate fi abordată în două moduri — prin a alege folosirea de materiale reciclate și/sau crearea de produse în care materialele pot fi reciclate la sfârșitul ciclului lor de viață — reciclarea materialelor reprezintă doar o economisire de materiale noi. Pentru prelucrarea deșeurilor și a hainelor uzate — readucerea lor în stadiu de fibre și filarea acestora în fire noi — este nevoie de energie. În acest mod, reciclarea este doar o modalitate de a gestiona deșeurile, nu o modalitate de a le reduce. Mai mult decât atât, amestecurile de țesături rămân o problemă în ceea ce privește reciclarea lor. Cea de-a doua posibilitate este proiectarea hainelor, ținând cont de reciclare. Este o modalitate de a evita problemele, dar este și o strategie de tranziție, utilă doar pentru a da timp ca societatea să fie transformată, să fie educată în a fi mai responsabilă social și mai puțin consumatoare de energie — un deziderat greu de atins, deoarece atunci când țările în curs de dezvoltare devin mai bogate folosesc mai multe haine, generând și mai multe deșeuri textile;
- reutilizarea ca atare sau recondiționarea sunt cele mai durabile modalități de reintegrare a hainelor uzate, iar repararea este o altă abordare. Utilizarea creativă a oricărui rest de țesătură ar putea fi, de asemenea, considerată o modalitate de reutilizare a țesăturii reziduale;
- conceptul „închiriere și returnare” este unul care se concentrează pe durabilitate, dar acesta este în prezent insuficient exploatat în industria modei.



### **Provocări în adoptarea conceptului de sustenabilitate în modă**

Trecerea esențială către durabilitate este deocamdată o concepție care face referință la „ce” și „cum” un designer de modă își va putea îndeplini munca și va interacționa cu clienții săi în viitor. Rolul designerului se schimbă într-unul care pune accent pe gândirea conceptuală, dar nevoia de capacități tehnice consistente nu este atenuată. Designerul de modă va trebui să aibă în continuare cunoștințe tehnice necesare pentru a proiecta, dar trebuie să-și îmbunătățească abilitățile de design prin conceptualizarea și contextualizarea exactă a obiectelor și a persoanei pentru care proiectează. Designerii trebuie să devină în următorii ani nu doar creatori de produse plăcute, din punct de vedere estetic, ci și strategii sociali, trebuie să dobândească abilități legate de înțelegerea psihologiei, de elementele sociale și economice ale cumpărătorilor, pentru a proiecta produse care să răspundă nevoilor specifice pe o piață din ce în ce mai personalizată.

În era modei rapide accesibilitatea la utilaje diversificate și forța de muncă ieftină a creat capacitatea reproducerii tehnicilor meșteșugărești, aspectul unic al vestimentației cândva disponibilă doar pentru câțiva nu mai este unul special, în prezent acesta fiind omniprezent și oferit ieftin. Lumea digitală a redus capacitatea de a oferi exclusivitate și originalitate, deoarece bazele de date și de imagini au creat o abundență de soluții creative de design sau tehnici de artizanat, omogenizând astfel orice stil sau distincție creată de un designer. În plus, bazele de date digitale au accelerat viteza de creare, accentuând plictiseala inevitabilă prin suprasaturare. Prin urmare, media digitală a devenit un factor-cheie în democratizarea rezultatelor estetice și experimentale care au generat o presiune mai mare asupra designerilor și producătorilor. Concurența a crescut, iar loialitatea față de o marcă este mai mică din cauza cererii de articole exclusiv de o calitate bună, dar la prețuri mici [5 p. 3].

Costul relativ scăzut al hainelor este un alt factor care contribuie semnificativ la cererea mare de produse. De asemenea, pe piața contemporană de vânzare cu amănuntul costul curățării chimice a unui articol de îmbrăcăminte poate fi la același preț ca îmbrăcămintea în sine, fapt care contribuie la renunțarea cu ușurință din partea consumatorului la articolele vechi în detrimentul unora noi. Globalizarea modei reprezintă și ea o provocare. Angajamentul din ce în ce mai mare al industriei la nivel global, cu consumatori diverși care au propriile nevoi emoționale, impune designerilor să înțeleagă nuanțele și subcultura piețelor de desfacere.

### **Strategii de viitor pentru o modă durabilă**

Moda durabilă presupune achiziții etice, implicarea clienților în promovarea schimbării comportamentului de consum, aceasta fiind și unica modalitate de a obține o schimbare durabilă. Concentrarea pe comunitatea locală, oferirea de noi modalități de interacțiune, colaborare și cercetare reprezintă noi căi de abordare necesare unei industrii care epuizează resursele și este responsabilă pentru atât de multe daune aduse mediului. Strategia de viitor o constituie conexiunea de idei, stiluri, modele, procese, concepte, care ar fi posibilă prin propunerea ca mai mulți designeri să fie angajați de aceeași marcă sau companie-mamă, astfel încât, în loc ca ei să fie concurenți, să devină în mod inerent colaboratori și colegi. Important ar fi ca acestor grupuri profesionale să li se alăture decidenți din producția și din vânzarea cu amănuntul, creând echipe și comunități locale care să facă parte dintr-un sistem mai larg, capabile să răspundă gusturilor și nevoilor particulare ale consumatorilor. Consumatorii ar trebui încurajați să ofere acestor comunități îmbrăcămintea la care renunță, care le-ar putea închiria, vinde din nou, reface sau recicla. Crearea unui grup deschis pentru achizițiile de îmbrăcăminte în care vechiul și noul ar fi egalizate ar permite consumatorului să își satisfacă nevoia de schimbare a garderobei fără a solicita potențiale noi resurse.

Absolvenții facultăților de design vor reuși pe această piață viitoare, dacă vor fi învățați să gândească și să lucreze fluid, peste limitările tradiționale, rigide ale practicilor actuale. Construirea unui nou set de abilități necesită schimbarea curriculei din facultățile de profil cu una care să promoveze și să încurajeze din ce în ce mai mult deschiderea către integrarea de noi perspective în procesul de proiectare, dincolo de simpla preocupare de a crea proiecte doar atractive, cu valoare estetică.

### Strategii de educare a viitorilor designeri

În mod tradițional, în educarea și formarea unui designer vestimentar se aplicau principiile Bauhaus. În abordările educației de până acum din întreaga lume, dar și din România, se pune accent, în primul rând, pe dezvoltarea abilităților practice ale studenților, cum ar fi: modelarea și construcția de articole de îmbrăcăminte, proiectarea colecțiilor de modă și înțelegerea diferitelor piețe, și mai puțin pe construirea abilităților de a crea proiecte conceptuale, contextuale, orientate spre proces și complexe, din punct de vedere narativ. Conținutul curricular se concentra pe metodele de design existente și pe standardele industriei, absolvenții trebuiau să fie capabili să o servească, nu să o configureze pentru viitor, nefiind pregătiți pentru a provoca, inova și schimba aspectul rigid al designului de modă și, implicit, al industriei. Noua economie emergentă bazată pe cunoaștere schimbă rolul istoric al designerului de modă, care se modifică prin trecerea de la atribuția de coordonator, care dictează gustul general, la cel de conceptualist sau inovator, care implementează metodologii de cercetare bine însușite în procesul de design [1 p. 4].

Pentru a reuși în industria modei aflată în continuă evoluție absolvenții facultăților cu specializări de design vestimentar trebuie să dobândească cunoștințele necesare profilului actual. Angajamentul mare al industriei la nivel global, cu consumatori diverși care au propriile nevoi emoționale, impune designerilor necesitatea înțelegerii nuanțelor acestor piețe. O educație corespunzătoare implică studierea problematicilor etice, filozofice, tehnologice și prezintă un interes crescând față de diferite culturi și problemele de mediu. „Acest nou rol se concentrează pe „cum” se va consolida prin trecerea de la competențele profesionale într-un domeniu specific de design la un rol care utilizează calitățile de bază inerente procesului general de design: capacitatea de a colabora și de a comunica, capacitatea de empatie, capacitatea de a comunica perspectivele de design cu cele din alte domenii și capacitatea de a acționa strategic” [1 p. 6].

În general, educația din domeniu trebuie să contribuie la:

- definirea rolului creatorului de modă în dezvoltarea unei industrii a modei durabile;
- descifrarea activităților și sarcinilor asociate rolului designerului într-o industrie sustenabilă;
- explorarea și dezvoltarea unui model pentru practica de design de modă care integrează strategii de design durabil;
- dezvoltarea de abilități care să fie utilizate pentru a promova o relație benefică între practician/designer, produs și client.

Un element-cheie în acest model educațional este învățarea rolului vital și participativ pe care îl joacă consumatorii în design. În acest sens, o atenție sporită trebuie acordată metodologiilor de cercetare care vor oferi posibilitatea de a dezvălui un spectru mai larg de însușiri comportamentale ale consumatorilor care evoluează și se modifică foarte rapid.

Pentru a fi în pas cu vremea, studenții designeri trebuie să însușească metodologiile avansate de cercetare primară, secundară și etnografică.

### Concluzii

Transformările de ordin social, economic și cultural care au loc la toate etapele de dezvoltare a societății determină și industria mondială a modei să adopte schimbări semnificative. Aceste transformări paradigmatică din industrie vor determina mediul academic să-și desfășoare activitatea în corespundere cu noile cerințe și tehnologii. Astfel, apare și necesitatea schițării unei noi curricule, care trebuie să pregătească studenții pentru rolul emergent de „designer ca om de știință social”. Aceasta presupune că, în paralel cu elementele tradiționale care abordează aspectele estetice și funcționale ale designului, educația în domeniul designului trebuie să cuprindă și informații despre interconexiunea complexă pe care o are designul cu lumea în general.

Designul, ca produs sau sistem, va juca un rol tot mai mare în modelarea cadrelor sociale, economice și culturale. Aplicarea unui sistem de lucru care să vizeze un rezultat și o modă sustenabilă

implică inițiative educaționale strategice pentru ca viitoarea industrie a modei să reprezinte un beneficiu atât pentru ea însăși cât și pentru consumatorii și, cel mai important, pentru sănătatea și viitorul oamenilor de pe întreaga planetă.

### Referințe bibliografice

1. FAERM, S. *The Shifting Role of the Fashion Designer. Fashion design for the curious: Why study fashion design?* Ed. K. Vaidya [online]. Perth: The Curious Academic Publishing, The University of Western Australia, 2017. [accesat 11 apr. 2022]. Disponibil: [https://www.researchgate.net/publication/347493664\\_The\\_Shifting\\_Role\\_of\\_the\\_Fashion\\_Designer](https://www.researchgate.net/publication/347493664_The_Shifting_Role_of_the_Fashion_Designer)
2. Report of the World Commission on Environment and Development, the Brundtland Commission to the United Nations, Our common future, Oxford University Press, 1987, apud AAKKO, M., R. KOSKENNURMI-SIVONEN. Designing Sustainable Fashion: Possibilities and Challenges. In: *RJTA* [online]. 2013, vol. 17, No. 1 [accesat 8 apr. 2022]. Disponibil: [https://www.researchgate.net/publication/299575447\\_Designing\\_Sustainable\\_Fashion\\_Possibilities\\_and\\_Challenges](https://www.researchgate.net/publication/299575447_Designing_Sustainable_Fashion_Possibilities_and_Challenges)
3. PAPANEK, V. *Design pentru lumea reală*. București: Publica, 2018. ISBN 978-6067-223-187.
4. NINIMÄKI, K. Eco-clothing, consumer identity and ideology. *Sustainable Development*, 18, 150-162, apud PALOMO-LOVINSKI, N., S. FAERM. The future of the fashion designer: Changing concepts of the designer and consumer relationship in the age of sustainable practice. In: *Proceedings from International Foundation of Fashion Technology Institutes (IFFTI) 21st Annual Conference* [online]. Manchester, UK: Manchester Metropolitan University, 2019. [accesat 11 apr. 2022]. Disponibil: <https://fashion.institute.mmu.ac.uk/>
5. PALOMO-LOVINSKI, N., FAERM, S. The future of the fashion designer: Changing concepts of the designer and consumer relationship in the age of sustainable practice. In: *Proceedings from International Foundation of Fashion Technology Institutes (IFFTI) 21st Annual Conference* [online]. Manchester, UK: Manchester Metropolitan University, 2019 [accesat 11 apr. 2022]. Disponibil: <https://fashion.institute.mmu.ac.uk/>

## OLGA TIRON (POPOVSKII) — MAESTRUL BIJUTERIILOR ARTISTICE CONTEMPORANE BASARABENE

## OLGA TIRON (POPOVSKII) — MASTER OF BASARABIAN CONTEMPORARY ARTISTIC JEWELRY

**INGA MAȚCAN-LÎSENCO<sup>1</sup>**,

magistru în arte, asistent universitar,  
Universitatea Tehnică a Moldovei,  
doctorandă, lector universitar,  
Universitatea Liberă Internațională din Moldova  
<https://orcid.org/0000-0002-2419-1396>

CZU 739.071.1(478)

671.12(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.28>

*Articolul reflectă analiza cronologică bibliografică și evoluția activității didactice a artistului plastic giuvaergiu Olga Tiron de la sfârșitul secolului XX — începutul secolului XXI (1963—2021) în cadrul Universității Pedagogice de Stat Ion Creangă din Chișinău.*

*Pentru atingerea acestui scop s-au cercetat documentele de arhivă din fondul Universității Pedagogice Ion Creangă, din arhiva personală a artistei și din fondurile galeriilor de artă. Autorul a sintetizat și examinat materialele publicate despre creația giuvaierului pentru introducerea informației noi în circulația științifică pe baza documentelor existente. În articol sunt prezentate o parte din obiectele de podoabă vestimentară contemporane executate exclusiv pe cale manuală în tehnici diferite.*

**Cuvinte-cheie:** *Olga Tiron (Popovskii), giuvaier, bijuterie artistică contemporană, podoabă manuală, bijutier basarabean*

<sup>1</sup> E-mail: [inna.matcanlisenco@mail.ru](mailto:inna.matcanlisenco@mail.ru)

The purpose of the Article is the bibliographic chronological reflection as well as an analysis of the stylistic evolution in the artistic image of the metal objects and the teaching activity of Tiron Olga, which includes the period 1963—2021 in the Ion Creanga teaching University and the professional development in the art of metal with reference to the jewels. Also there are presented a part of the items of contemporary clothing of the author, executed exclusively by hand with a variety of techniques. The subject of study is the art of the giuvaier Tiron O., Master from the end of the 20th century, the beginning of the 21st century. To achieve this purpose, we used the documents in the archive of State Pedagogical University „Ion Creanga”, the personal archive of the jewels and the existing objects in the art galleries. The author of the Article synthesized and analyzed the published material about the creation of the jewels for the introduction of new information in scientific circulation on the basis of existing documents.

**Keywords:** Olga Tiron (Popovskii), jeweler, artistic adornment, hand-made jewelry, basarabian jeweler

## Introducere

Pledând în designul podoabelor împotriva auto-admirației *configurației ideale*, modei pentru gustul comercial, fără gust estetic, Olga Tiron a început să studieze originile surselor formelor obiectelor de podoabă ale diferitor popoare, chiar și ale obiectelor de cult păstrate în diverse regiuni din Tallinn, Moldova, România, Asia etc. Multe decenii la rând, Olga Tiron a activat cu succes în calitate de designer-practician, fiind și un pedagog strălucit, având în palmares prelegeri și ore practice de profil susținute în cadrul Universității Pedagogice „Ion Creangă”. Articolul reflectă analiza cronologică bibliografică și evoluția activității didactice a artistului plastic, giuvaiergiu, Olga Tiron în perioada anilor 1963—2021 la UPS.

## Formarea profesională

Pe măsura evoluției profesionale a artistei plastice Olga Tiron, se modifica și viziunea admiratorilor față de meseria pe care o practică.

La început se vorbea, în primul rând, ca despre un designer *bijutier basarabean*, care a lucrat pentru țara din lumea a treia și, în al doilea rând, ca despre un profesor universitar. Mai apoi, s-a impus ca profesor experimentator și designer practician. A fost recunoscută ulterior de către colegii de breaslă și discipolii săi drept un valoros filosof-conceptualist basarabean din secolul XXI, care cunoaște bine particularitățile activității de proiectare manuală a podoabelor exclusive.

Pentru a înțelege cum a reușit o tânără originară dintr-un sat din Basarabia să atingă astfel de performanțe, trebuie să cunoaștem biografia sa. Olga Tiron s-a născut la 8 august 1963 în satul Borogani, raionul Comrat, Republica Moldova (**Figura 1**). Face parte din generația meșterilor iubitori de metale. Bunelul său, Ivan Popov, a fost proprietar de fierărie și un meșter iscusit în domeniul metalului. Olga Tiron a absolvit școala primară din satul natal. În perioada anilor 1978—1982 studiază la Școala de Arte Plastice *Ilia Repin* din Chișinău.

Urmează studiile la Academia de Arte din Estonia, Tallinn (1983—1989), specialitatea prelucrarea metalului. Este unica universitate publică din Estonia care oferă studii superioare în arte plastice, design, arhitectură, mass-media, cercetare vizuală, patrimoniu cultural și conservare. Este o instituție activă de studiu și cercetare și principalul centru național de inovare în cultura vizuală.

În timpul studiilor la facultate Olga Tiron a urmat și cursurile unor specialiști iscusiți în domeniul confecționării bijuteriilor din metal, care au avut o influință deosebită în dezvoltarea și formarea profesională a viitoarei artiste. Această experiență și-a pus amprenta în nivelul de creație al Olgăi Tiron, care se deosebea de orizontul tradițional al colegilor săi de breaslă, absolvenți ai diferitor școli de design. A studiat asiduu și și-a format o viziune multilaterală și multidimensională proprie asupra *problemelor de design în proiectarea bijuteriilor contemporane*, tinzând să ajungă la corelația primordială dintre om, natură și obiect. Chiar de la bun început a demonstrat capacități deosebite, devenind un specialist de valoare unic în domeniul profesat. Pe parcursul anilor a creat compoziții în miniatură din email rece, argint, alamă, cupru etc., care, în ceea ce privește complexitatea execuției și nivelul artistic, nu sunt cu nimic inferioare artei măștrilor europeni din aceeași perioadă. Creațiile sale de la sfârșitul

secolul XX sunt specifice prin utilizarea emailurilor policromatice contrastante de culoare albastru-galben într-un decor generos, complex.

### Activitatea profesională și didactică

Studiile academice au avut o influență benefică asupra aspirațiilor artistice ale tinerei absolvente Olga Tiron în dorința sa de a căuta neconvențional soluții de design extrem de simple, care ar reflecta solicitările și oportunitățile cotidiene. Astfel s-a format conceptul fundamental al viziunii artistice asupra lumii a Olgăi Tiron — respectarea și deslușirea particularităților principiilor organice de existență a lumii înconjurătoare, redarea naturii, contopirea și corelarea spirituală cu lumea vegetală și animală etc. (**Figura 2**).

Revenind la Chișinău cu reputația de *bijutier*, faima artistei s-a răspândit din gură în gură în mod vertiginos. În rezultat, au apărut mai multe solicitări de confecționare a *articolelor de podoabă* care i-au întărit încrederea în forțele proprii, iar firea sa creativă a izbucnit cu forțe noi. Olga Tiron a hotărât să se dedice total meseriei. A început să studieze cu un entuziasm de invidiat toate *aspectele tehnologice și cele de design specifice confecționării bijuteriilor*.

Pe parcursul a *trei decenii* Olga Tiron a fost axată pe *executarea manuală a podoabelor cu un design contemporan irepetabil*, tirajarea și ștanțarea lor fiind excluse, iar unicitatea rămânând indiscutabilă. Diversitatea tematică este reflectată prin elemente decorative, configurații și, nu în ultimul rând, prin tehnicile variate de executare a podoabelor, panourilor etc. Tendințele artistice individuale ale autoarei sunt puternic accentuate prin abordarea minuțioasă a *conceptului și prelucrării artistice* a operelor sale (**Figura 3**). Olga Tiron este un generator de idei, un maestru cu un simț artistic rafinat rar întâlnit. Oricare din lucrările sale este un experiment tehnologic și plastic, făcând apel la experimentele optice, creând articole de podoabă originale cu un miez emoțional puternic. Ele sunt pătrunse de simțul subtil al proporțiilor, detaliilor, *relației dintre concept și realizarea propriu-zisă*. Acest lucru se remarcă, mai ales, în piesele de dimensiuni reduse ale articolelor efectuate. *Bijuteriile* create sunt unice și funcționale, fascinând prin varietatea de tehnici aplicate — ștanțarea, decuparea, ștemuirea, incrustarea etc., prin diversitatea metalelor folosite — de la cupru până la argint, prin utilizarea diferitor pietre prețioase — perle, agat, serdolic, cerroit, malahit etc.

**Figura 1.** Tiron Olga.



Sursa: foto Olga Tiron, arhiva personală, 2010.

**Figura 2.** Pandantiv *Primăvara*, argint, cuarț roz (rotund), 70x60 mm.



Sursa: foto Olga Tiron, arhiva personală, 2021.

**Figura 3.** Pandantiv *Cuget*, cupru, melhior, cuarț (cabochon), 50x35 mm.



Sursa: foto Olga Tiron, arhiva personală, 2021.

Din punct de vedere al simbolismului, articolele vestimentare sunt uniformizate și schematizate, diminuate la prototipul simplificat într-un relief mic, geometrizat. Cerceii *Revenirea la origini*, în care accentul a fost pus pe simetria bilaterală verticală, în partea inferioară cu o expunere a elementelor ritmice de culoare, contrastează puternic cu redarea stilizată a lăstarilor de viță de vie în pandantivul *Primăvara*, format din configurații libere, echilibrate armonios, care creează senzația unei dinamici aeriene (**Figurile 2, 4a**). O bună parte din lucrări au fost expuse în galerii de artă de peste hotarele Republicii Moldova, bucurând ochiul vizitatorilor. Multe bijuterii au fost achiziționate, valorificând, astfel, capacitățile profesioniste ale autoarei.

Olga Tiron a transmis dragostea față de arta de giuvaier și discipolilor săi, care au îndrăgit această meserie grație implicării și dedicației sale în calitate de *profesor-practician* în mediul universitar (**Figurile 4a, 4b, 5a, 5b**) [1].

**Figura 4a.** Cercei *Revenirea la origini*, argint, cupru, serdolic.



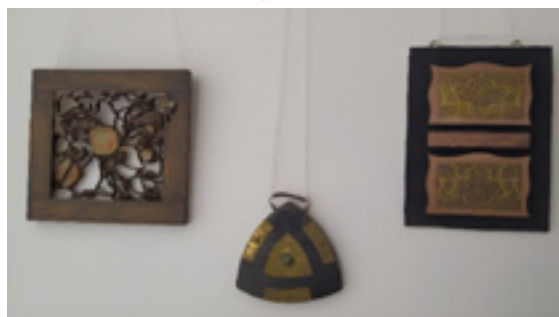
Sursa: foto Olga Tiron, arhiva personală, 2022.

**Figura 4b.** Diademă, melnior.



Sursa: foto din arhiva atelierului de giuvaiergie al UPS, Facultatea de Arte Plastice și Decorative, 2021.

**Figura 5a.** Lucrări de licență, panouri decorative cupru, alamă, lemn (nuc) stanțare, decupare ș.a.



Sursa: foto Inga Mațcan-Lisenco, Muzeul de Arte Vizuale a Facultății de Arte Plastice și Design, 2022.

Informațiile despre cursurile de prelucrare artistică a metalului (giuvaiergia) susținute în cadrul UPS „I. Creangă” sunt extrem de importante pentru cercetarea dată, deoarece unii absolvenți ai promoțiilor anterioare au devenit meșteri iscusiți care continuă să activeze și în prezent în *domeniul giuvaiergiei*, executând manual bijuterii prețioase.

**Figura 5b.** Lucrare de licență, *tablă de șah*, melnior, sifed, ibonită, nuc, stejar.



Sursa: foto Inga Mațcan-Lisenco, 2021.

**Figura 6a.** Arhiva atelierului de giuvaiergie, Facultatea de Arte Plastice și Decorative, UPS I. Creangă.



Sursa: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1674240332710441&set=t.100012811066927> [9], 2019.

**Figura 6b.** Atelierul de giuvaiergie, Facultatea de Arte Plastice și Decorative, UPS I. Creangă.



Sursa: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1674240332710441&set=t.100012811066927> [9], 2019.

Începând cu anul 2002, studenții școliți de către Olga Tiron și-au găsit vocația în domeniul giuvaiergiei. Unii absolvenți și-au implementat cunoștințele în practică în calitate de angajați la Uzina de

Bijuterii „Giuvaier” din Chișinău, iar după desființarea acesteia au activat în sectorul privat (Tatiana Borodin, Adrian Mațcan ș.a.), având experiență în domeniu de peste 25 de ani. În context, specificăm faptul că Adrian Mațcan a fost onorat cu diferite premii și mențiuni pentru participare la diverse concursuri internaționale în domeniul giuvaiergiei.

Bijuteriile confecționate de Olga Tiron se remarcă prin forma rafinată, prin decorul bogat, prin gama cromatică și printr-un nivel înalt de executare tehnologică. Fiind în egală măsură și designer, și meșter al articolelor create, dânsa soluționează cu succes problemele complexe și diverse care apar în realizarea conceptelor sale fanteziste.

În prezent Olga Tiron activează în calitate de lector la Facultatea Arte Plastice și Decorative, catedra artă decorativă din cadrul UPS I. Creanga din Chișinău. Cursul predat de Domnia sa — prelucrarea artistică a metalului, giuvaiergerie — este unic după specificul său la nivel universitar în Republica Moldova (**Figurile 6a, 6b**) [2, 3, 4].

Cele mai remarcabile lucrări ale discipolilor săi (seturi de podoabe vestimentare de autor), abordate profesionist și creativ, totalmente individuale, pot fi vizualizate în expoziția permanentă din incinta Muzeului de Arte Vizuale a Facultății Arte Plastice și Design, Universitatea Pedagogică Ion Creanga, Chișinău (**Figurile 7a, 7b, 7c**).

**Figura 7a.** Set de podoabe (colier, cercei), din incinta Muzeului de Arte Vizuale a Facultății Arte Plastice și Design, autor Petru Turtureanu, melhior, hrizolit, 2017.



Sursa: fondul UPS I. Creangă, Facultatea Arte Plastice și Decorative, 2021.

**Figura 7b.** Set de podoabe *Enigma eternității*, din incinta Muzeului de Arte Vizuale a Facultății Arte Plastice și Design, autor Adrian Mațcan, melhior, hrizolit, sidef, fildeș, 2001.



Sursa: foto Adrian Mațcan, arhiva personală, 2001.

**Figura 7c.** Set de podoabe din incinta Muzeului de Arte Vizuale a Facultății Arte Plastice și Design, melhior, hrizopraz, agat, 2001.



Sursa: fondul UPS I. Creangă, Facultatea Arte Plastice și Decorative, 2022.

Prin implicarea profesionistă Olga Tiron a dezvoltat gustul estetic al viitorilor specialiști în domeniul giuvaiergiei, oferind bogata sa experiență teoretică și practică și dezvoltând abilitățile tehnologice de bază variate, necesare pentru realizarea podoabelor vestimentare contemporane cu un design inedit. Olga Tiron a contribuit la formarea unor profesioniști adevărați, care valorifică creația bijuteriilor artistice unice realizate manual, participând la diverse manifestări artistice peste hotarele țării, fiind cotați la nivel internațional. Creațiile prezentate sunt înalt apreciate și se pot găsi în colecții particulare din Belarus, România, Italia, Spania, Germania, Portugalia, Belgia, Rusia, Elveția etc., constituind o apreciere pe măsură și un respect deosebit pentru munca depusă de Olga Tiron, specialist practician și pedagog valoros de la sfârșitul secolului XX — începutul secolului XXI pentru Republica Moldova (**Figurile 8a, 8b, 8c**).

**Figura 8a.** Set de podoabe (inel, cercei, pandantiv) *Izvorul unei lacrimi*, din colecția particulară, Germania. Autor: Adrian Mațcan, aur galben 585, 23 diamante  $\Phi$  1.5, Rauh Topaz, tehnică mixtă, 2006.



Sursa: foto Adrian Mațcan, arhiva personală, 2006.

**Figura 8b.** Cercei *Roua curcubeului*, din colecția particulară, Moldova. Autor: Adrian Mațcan, aur alb 750, 406, diamante/8,78ct.  $\Phi$  1, 1.2, 1.5, 4, tehnică mixtă, L=10 cm, 2018.



Sursa: foto Adrian Mațcan, arhiva personală, 2018.

**Figura 8c.** Inel *Spicele fierbinți*, din colecția particulară, Canada. Autor: Adrian Mațcan, aur roșu 585, 30, diamante  $\Phi$  2.7, citrin, tehnică mixtă, 2020.



Sursa: foto Adrian Mațcan, arhiva personală, 2020.

### Concluzii

Activitatea de creație, ca integrare a informațiilor și a experienței calităților personale semnificative, formează potențialul creativ al unui pedagog și se bazează pe relația dintre competența sa profesională și aptitudinile sale pedagogice.

În baza celor expuse anterior, putem concluziona că fiecare curs universitar, prin conținutul și obiectivele programelor de studiu, contribuie la formarea psihologică a personalității studenților, la evidențierea capacităților profesionale, a particularităților artistice și constructive, motivându-i să-și aleagă domeniul de cercetare conform competențelor și abilităților.

Aceste argumente ne orientează spre o viziune nouă asupra procesului de instruire universitar axat pe corelația strânsă profesor-student, din care rezultă că un profesor constructiv și creativ va forma un student productiv [5 p. 51].

Pe baza documentelor cercetate în lucrarea dată am reușit să scoatem în relief imaginea profesorului-practician, *giuvaierului* Olga Tiron. Fără îndoială, o serie de probleme reflectate în articol necesită cercetări suplimentare. Esențialul este ca fiecare dintre noi să transmită și generațiilor viitoare un mesaj simplu, dar frumos: „*Îmi place ca o bijuterie să poată spune o poveste. Pentru mine acest lucru e mai important decât orice nume, marcă sau etichetă*”.

### Referințe bibliografice

1. *Giuvaiergeria. Prelucrarea artistică a metalului* [online]. [accesat 07 mar. 2022]. Disponibil: <https://youtu.be/nMJNxac7hTU>
2. *25 Ani Arte Plastice și Design*. Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă. Chișinău: Atelier, 2004.
3. *Facultatea Arte Plastice și Design: Profesori* [online]. [accesat 10 ian. 2022]. Disponibil: <https://arte.upsc.md/profesori/>
4. *Olimpiada republicană instituțională la Arta Plastică și Educația Tehnologică*. UPS I. Creangă. Ed. a 4-a [online]. [accesat 10 ian. 2022]. Disponibil: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1674240332710441&set=t.100012811066927>
5. BOTGROS, I. Profesor constructiv și creativ-elev productiv. In: *Școala modernă: provocări și oportunități*: conf. șt. int., 5-7 noiem. 2015. Chișinău: Institutul de Științe ale Educației, 2015, pp. 48-51. ISBN 978-9975-48-100-7.



## ARTA VESTELOR TRADIȚIONALE — VALORIFICAREA TEZAURULUI

## THE ART OF TRADITIONAL VESTS — RECOVERY OF TREASURE

TATIANA BÎZGU<sup>1</sup>,

doctorandă, lector universitar,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

<https://orcid.org/0000-0002-6503-6480>

CZU 391(478)

687.112.3.01

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.29>

*Vestele din piei, blănuri și textile fac parte din costumul tradițional din Transcarpatia, și nu numai. Lucrarea de față prezintă rezultatele analizei vestelor din colecția Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău. Obiectivul lucrării a fost de a analiza materialele, croiul, tehnicile de decorare a exponatelor studiate. În urma unei analize comparative a acestei colecții a fost creată o galerie cu cele mai remarcabile exponate în conformitate cu parametrii studiați. Interesul tot mai mare pentru îmbrăcămintea tradițională în rândul designerilor și artiștilor contribuie la păstrarea și includerea în imaginile moderne a diferitor elemente de îmbrăcămintă tradițională, inclusiv vesta. Studiul caracteristicilor vestei tradiționale este necesar pentru a transmite această comoară generațiilor viitoare și a o folosi ca sursă bogată de inspirație pentru crearea colecțiilor moderne.*

**Cuvinte-cheie:** textile, tradiții, costum, haine, croi, decor, ornament, simbol, culoare

*Leather, fur and textile vests are part of the traditional costume of Transcarpathia and not only. This article presents the results of the analysis of vests from the collection of the National Museum of Ethnography and Natural History in Chisinau. The task was to analyze the materials, cut, decoration techniques of the studied exhibits. After a comparative analysis of this collection, was created a gallery with the most remarkable exhibits according to the studied parameters. The growing interest in traditional clothing among designers and artists contributes to the preservation and inclusion in modern images of various elements of traditional clothing, including vests. Studying the characteristics of the traditional vest is essential in order to pass on this treasure to future generations and use it as a rich source of inspiration for modern collections.*

**Keywords:** symbols, meanings, ornaments, ia, sewing techniques, fashion design

### Introducere

Vestele din piei, blănuri și textile fac parte din costumul tradițional din Transcarpatia, și nu numai. Această piesă este purtată de unguri, polonezi, cehi, slovaci, români, croați, bulgari, ucraineni etc. În multe cazuri, vestele sunt bogat decorate. Studiul artei vestimentare a oricărei națiuni este o sarcină importantă în contextul integrării europene pentru a identifica și studia caracteristicile și influența reciprocă a diferitelor culturi.

O mulțime de cercetători au contribuit la îmbogățirea informației privind arta vestimentară tradițională din Republica Moldova, România, Ucraina, Bulgaria și din alte țări europene: Bâtcă, M., *Repere metodologice în cercetarea costumului popular*; Buzilă, V., *Costumul popular din Republica Moldova*; Ciocan, E.J., *Motivele geometrice punctul, linia, triunghiul, romb, cercul pe obiecte de artă populară ale zonelor etnografice din județul Maramureș, Țara Lăpușului, Țara Chioarului, Țara Maramureșului, Țara Codrului*; Niculescu-Varone, G.T., *Costume naționale din România întregită*; Pavel, E., *Portul popular moldovenesc*; Postolachi, E., *Tineretea portului străbun*; Stoica, L.M., *Dimensiunea sacră a portului popular de sărbătoare*; Șofranschi, Z., *Costumul — protagonist al evoluției artei tradiționale în Moldova*; Țurcanu-Ciobanu, V., *Costumul: tradiție și modernitate — valorificări*; Țurcanu-Ciobanu, V., *Din istoria costumului. Evoluția în spațiu și timp a costumului în Moldova*; Zelenciuc, V., *Tipologia portului popular din Basarabia în contextul structurii costumului național românesc* ș.a.

<sup>1</sup> E-mail: [tbizgu73@mail.ru](mailto:tbizgu73@mail.ru)

**Scopul** acestei lucrări este de a cerceta vestele incluse în colecția Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău. Sarcina a fost de a analiza materialele, croiul, tehnicile de decorare a exponatelor studiate.

Acest subiect este necesar de studiat, deoarece vesta joacă un rol important în complexul portului popular din Republica Moldova, cât și al altor popoare europene. În urma interesului crescut pentru cămășile tradiționale, în viitorul apropiat se presupune că va fi nevoie de informații desfășurate privind vestele tradiționale, deoarece acest element al costumului se purta deasupra cămășilor și ambele piese se completau reciproc.

### **Vestele din colecția Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău**

Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală (MNEIN) din Chișinău deține o colecție bogată a pieselor din piei și blănuri a portului popular din Moldova. Prelucrarea artistică a acestor materiale este dezvoltată de meșteri cojocari din toate zonele țării. Meșterii cojocari confecționează după tradiții străvechi din piei și blănuri: căciuli, chimire, încălțăminte, pieptare, bondițe, cojoace și alte piese vestimentare. Prelucrarea pieilor reprezenta o ocupație casnică, practică periodic în toate gospodăriile, pentru satisfacerea cerințelor elementare în vestimentație și a altor necesități cotidiene [1 p. 25].

O piesă importantă a portului popular din Moldova, Bucovina și Basarabia este vesta numită „polka”, „muntean”, „mahalean”, „guțuleak”, „țurcanca”, „bondița”, „rumunceac”, etc. Inițial, pieptarele de blană aveau un ornament simplu, însă se putea observa și absența acestui element. Uneori pieptarele de blană erau ornamentate de-a lungul marginilor [2 p. 6].

În portul popular moldovenesc au fost răspândite pieptarele și cojoacele cu decor bogat, garnisite pentru zile de lucru cu blănuri obișnuite, dar pentru sărbători aceste piese erau de calitate mai înaltă, îmblănite cu piei de dihor sau de jder [3 p. 175].

Vara se purtau veste care se numeau „jiletce”, „giubea”, „minteană”, „vestă”, „ilic”, care erau din țesătură densă de culori închise sau tricotate din fire de lână. Vestele de blană se numeau „bondă”, „bondiță”, „pieptar” și erau împărțite în trei tipuri: 1) bondiță fără nasturi; 2) bondiță scurtă fără nasturi; 3) bondiță cu un dispozitiv de fixare pe lateral [4 p. 68].

În urma cercetării vestelor din colecția MNEIN din Chișinău și a descrierii de inventar pentru fiecare exponat, s-a constatat că muzeul a achiziționat veste din Moldova, precum și din România, Bulgaria, Găgăuzia. La moment, în colecția MNEIN numărul vestelor este mai mare de 80. În urma unei cercetări, s-a efectuat analiza materialelor, elementelor croiului, accesoriilor și tipurilor de decor și a fost creată o galerie cu cele mai remarcabile exponate din această colecție în conformitate cu parametrii studiați.

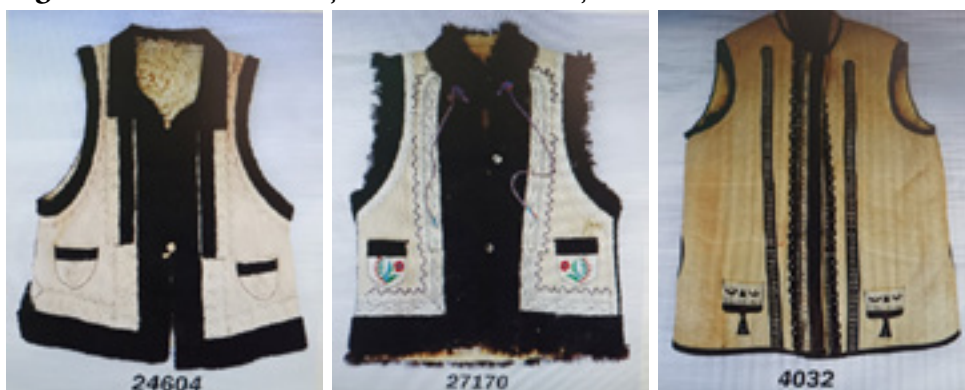
Cel mai mic număr de exponate care reprezintă, însă, cea mai valoroasă parte a acestei colecții este realizată din blănuri și piei. Majoritatea vestelor din această colecție sunt realizate din textile casnice și industriale. Pentru exteriorul vestelor a fost folosită o gamă de țesături industriale sau confecționate în condițiile gospodăriei țărănești: pânză, lână, mătase, catifea (№ 1595, 30789-2). Pentru interiorul vestelor textile sunt folosite țesături de căptușeală: mătase, bumbac, satin.

Din această gamă de exponate depozitate în fondul muzeului sunt evidențiate următoarele categorii de veste: din pânză fără decor, din pânză cu decor, din piele fără decor, din piele cu decor, din piele cu decor minimal (№ 24604, 27170, 4032) (**Figura 1**).

Decorul exponatelor din textile și piele include diferite tipuri de decor: a) aplicații din benzi de piele, elemente din piele perforată de configurație complexă și benzi simple (№ 4028, 21857); b) decor din șnur împletit din lână de mătase (№15441, 105107\_4, 20401); c) broderie cu fire colorate de mătase, lână, bumbac (№ 30789-2, 12208, 24479, 13316, 12210, 23975); d) broderie cu mărgelile, paiete (№14384).

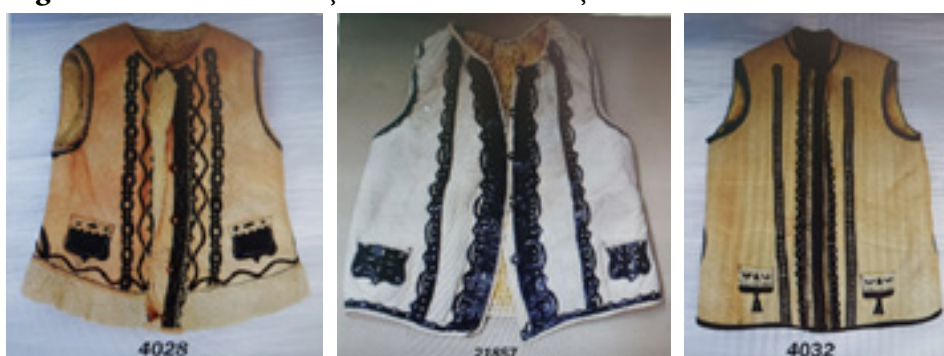
Multe veste sunt garnisite cu buzunare funcționale sau aplici care imită buzunarele (№ 12208, 24604, 27170, 4032, 4028, 21857, 105107\_4, 20401, 24479, 12210, 23975) (**Figura 2**).

**Figura 1.** Veste din colecția MNEIN din Chișinău.



Sursa: Baza de date a vestelor din colecția exponatelor MNEIN din Chișinău.

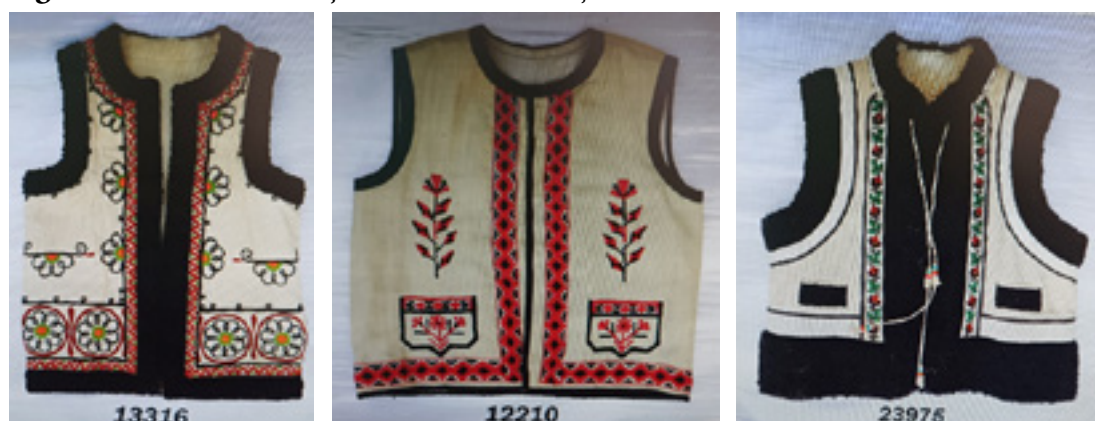
**Figura 2.** Veste din colecția MNEIN din Chișinău.



Sursa: Baza de date a vestelor din colecția exponatelor MNEIN din Chișinău.

Unele veste au nasturi metalici, nasturi din piele, precum și șnururi (№ 12208, 23975, 4028, 21857, 1595, 30789-2). În realizarea decorului au fost folosite motivele geometrice și florale stilizate (№ 24479, 13316, 12210, 23975) (**Figura 3**). Sunt în colecție și veste de pânză (№ 11671) care imită vestele tradiționale din piele și blană (№ 3574-2).

**Figura 3.** Veste din colecția MNEIN din Chișinău.



Sursa: Baza de date a vestelor din colecția exponatelor MNEIN din Chișinău.

În zona centrală și în nordul Republicii Moldova decorul include aplicații din piele, mărgelile colorate, broderiile sunt realizate cu fir roșu și negru (№ 12208, 12210).

„În ceea ce privește arta populară românească, cu siguranță, nu greșim când afirmăm că este dominată de motivele geometrice: punct, linie, triunghi, pătrat, romb, cerc, rozetă, cruce, spirală etc.” [5].

Prelucrarea pieilor și a blănurilor pe meleagurile noastre este un meșteșug de foarte vechi tradiții. Arealul carpatic a avut o bogăție imensă de animale sălbatice și domestice. „Meșteșugurile legate de prelucrarea pieilor și a blănurilor a avut un rol de prim-ordin în diferite etape istorice. Pe cojocel sau cațaveică tivurile principale se orna cu frize alcătuite din simboluri. Colțurile se împodobeau cu o lance sau cu o suliță. Pe lângă piețar, bundă, bundiță, folosite zilnic, cucutenii din toate ținuturile lor au creat și au purtat bunda bogat ornamentată cu simboluri solare. Bunda bărbătească a făcut parte din lista pieselor de ritual obligatoriu în ținuta de sărbătoare, ea fiind cea mai bogat ornamentată dintre veșmintele acestora” [6 p. 110-111].

În decorul vestelor din colecția MNEIN merită evidențiate simbolurile geometrice: cârligul ciobanului, coarnele berbecului, pomul vieții (№ 13041), coloană (№ 12213), romb și pătratul (№12716) (**Figura 4**), cercul (№12390), zig-zagul și liniile ondulate (№12721, 12391).

**Figura 4.** Veste din colecția MNEIN din Chișinău.



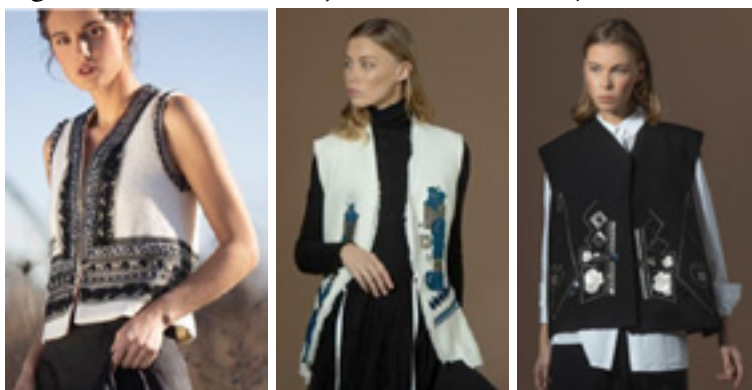
Sursa: Baza de date a vestelor din colecția exponatelor MNEIN din Chișinău.

Vestele tradiționale din piele de oaie din Moldova, România, Ucraina, Bulgaria au o croială care s-a perfecționat de secole: siluete drepte sau ușor lărgite în jos. În vestele de blană, cel mai adesea, nici croiul, nici decorul nu diferă în piesele pentru diferite sexe. Singura diferență între modelele masculine și feminine este dimensiunea. Partea de blană este întotdeauna pe interior, spre deosebire de unele locuri din Europa de Vest, unde partea de blană este pe exterior.

În ultimii ani la MNEIN s-au desfășurat conferințe științifice și seminare cu tematica *Costumul popular — marca identității naționale*, în scopul cercetării și promovării patrimoniului din țara noastră și din România [7 p. 166]. La rândul său, Institutul Patrimoniului Cultural împreună cu alți parteneri a organizat la data de 22 iunie 2021 prima ediție a Conferinței Naționale cu participare internațională dedicată Zilei Universale a Iei și Zilei Naționale a portului popular. Reuniunea a avut ca obiectiv principal valorificarea științifică a valențelor costumului tradițional, promovarea pe plan național și internațional a structurilor sale autentice, a tehnicilor de confecționare, a multiplelor variante, precum și a unității sale concepționale. Această conferință cu tema „Portul popular — expresie a istoriei și culturii neamului” a însemnat o etapă nouă în cercetare, precum și în diseminarea rezultatelor științifice, care a determinat deschiderea necesară spre cunoașterea costumului tradițional, scoțând în evidență aspecte de perspectivă în investigarea portului popular [8 p. 132].

Creatorii de modă lansează cel puțin patru colecții de sezon pe an; e greu să fii original într-un ritm atât de rapid. Costumul tradițional a constituit o sursă de inspirație pentru majoritatea designerilor celebri: Yves Saint Laurent, Joseph Altuzarra, Dior, Valentino, Jean Paul Gaultier, Isabel Marant [9 p. 64]. Frumusețea formei și a decorului vestelor tradiționale românești și moldovenești i-a inspirat atât pe designerii autohtoni cât și pe cei din alte țări să-și creeze colecțiile (**Figura 5**).

**Figura 5.** Veste din colecția Valentinei Vidrașcu.



Sursa: <https://www.facebook.com/search/top/?q=Valentina%20vidra%C8%99cu>.

Lucrările de inspirație folclorică semnate de brandul „Valentina Vidrașcu” sunt frumoase, dorite de toate femeile rafinate din întreaga lume [10 p. 150]. Interesul tot mai mare pentru îmbrăcămintea tradițională în rândul designerilor și artiștilor contribuie la păstrarea și includerea în imaginile moderne a diferitelor elemente de îmbrăcăminte tradițională, inclusiv vesta.

### Concluzii

Studierea semnelor, simbolurilor, paletelor de culori, metodelor de implementare care provin din adâncul rădăcinilor noastre spirituale are o importanță deosebită atât pentru cercetătorii din generația actuală cât și pentru cei din generațiile viitoare. Punerea în valoare a caracteristicilor vestei tradiționale este necesară pentru a transmite această comoară generațiilor viitoare și a o folosi ca sursă bogată de inspirație pentru crearea colecțiilor moderne.

În contextul integrării europene, studiarea artei vestimentare a oricărei națiuni devine o sarcină importantă în cercetarea și identificarea caracteristicilor și influenței reciproce a diferitor culturi.

În lucrările ulterioare privind studiul vestelor tradiționale, a tehnologiilor tradiționale în selecția și pregătirea materialelor necesare, în crearea modelelor ar trebui explorată tematica implementării și realizării în practică a diferitor tehnici de decorare a vestelor.

### Referințe bibliografice

1. *Meșteșuguri populare tradiționale moldovenești*: (Din colecțiile Bibliotecii Naționale) : Bibliografie de recomandare. Alcăt. S. MIRON. Chișinău: Biblioteca Națională a Republicii Moldova, 2017. ISBN 978-9975-3096-2-2.
2. ROMSTORFER, K.A. *Port popular din colecțiile de etnografie ale muzeelor din Suceava, Cernăuți și Bălți*. Suceava: Muzeul Bucovinei, 2015. ISBN 978-606-93638-6-7.
3. BĂTCĂ, M. *Costumul popular românesc*. București: Editura Centrului Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, 2016. ISBN-10 973-0-04 723-5.
4. ZELENCIUC, V., KALAȘNICOVA, N. *Vestimentația populației orășenești din Moldova, sec. XV-XIX*. Chișinău: Știința, 1993. ISBN 5-376-01387-1.
5. CIOCAN, E. J. Motivele geometrice punctul, linia, triunghiul, romb, cercul pe obiecte de artă populară ale zonelor etnografice din județul Maramureș Țara Lăpușului, Țara Chioarului, Țara Maramureșului, Țara Codrului. In: *Revista de lingvistică și cultură românească* [online]. Nr. 24. [citată 11 apr. 2022] ISSN-L 2392-6589. Disponibil: <https://limbaromana.org/revista/motive-geometrice/>
6. APOSTOL-MACOVEI, T. *Symbolismul cromatic în cultura românească tradițională*. Chișinău: Știința, 2019. ISBN 978-9975-85-158-9.
7. BUZILĂ, V. Arta cămășii cu altiță — element de identitate culturală (propusă pentru înscriere în Lista Reprezentativă a Patrimoniului Cultural Imaterial al Umanității UNESCO). In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 1. pp. 153-168. ISSN 2345-1408.
8. GRĂDINARU, N. Conferința națională, cu participare internațională: Portul popular — expresie a istoriei și culturii neamului. In: *Revista de etnologie și culturologie*. 2021, vol. 29, pp. 132-135. ISSN 1857—2049.
9. BÎZGU, T. Realitățile timpului: plagiatul portului popular în designul vestimentar. In: *Intellectus*. 2021, nr. 3/4, pp. 60-65. ISSN 1810-7079.
10. DONICA, L. Viața și activitatea creatorului de brand Valentina Vidrașcu. In: *Arta*. 2017, nr. 1, pp. 147-152. ISSN 2345-1181.

# ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI CULTUROLOGIE SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTUROLOGY

## URBAN LANDSCAPE: AESTHETIC AND IDENTITY VALENCES

### PEISAJUL URBAN: VALENȚE ESTETICE ȘI IDENTITARE

LUDMILA LAZAREV<sup>1</sup>,

PhD in History, Associate Professor,  
Academy of Music, Theatre and Fine Arts  
<https://orcid.org/0000-0002-4394-690X>

CZU 712.01:111.852

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.30>

*In the 20th century, the notion of urban landscape, which originally meant a species of artistic landscape, takes on a new color from an anthropological perspective, is seen as part of the socio-cultural reality of the city, the aesthetic aspect of the landscape being integrated into its identity dimension. The aesthetic dimension of the urban landscape largely depends on the visual aspects of the city, of the correspondence between the function and form of urban spaces, of their distribution and composition, while the identity character of a space gives the urban landscape unique valences of perception and meaning.*

*By analyzing two emblematic urban sites of Chisinau, referring to the identity and aesthetic aspects, the article shows the evolution and reconfiguration of the urban landscape, by integrating the identity and aesthetic diversity of the sites, creating an attractive image of the city both for its inhabitants and for tourists, contributing to increasing the quality of life, social cohesion and sustainable development.*

**Keywords:** urban landscape, place identity, aesthetic value, tangible heritage, collective memory, urban site

*În secolul XX noțiunea de peisaj urban, care însemna, inițial, o specie de peisaj artistic, capătă o nouă conotație din perspectivă antropologică și este privită ca parte a realității socio-culturale a orașului, aspectul estetic al peisajului fiind integrat în dimensiunea lui identitară. Dimensiunea estetică a peisajului urban ține, în mare parte, de aspectele vizuale ale orașului, de corespondența dintre funcție și formă a spațiilor urbane, de distribuția și compoziția acestora, pe când caracterul identitar al unui spațiu conferă peisajului urban valențe unice de percepție și semnificație.*

*Prin analiza a două situri urbane emblematice ale Chișinăului, cu referire la aspectele identitare și estetice, articolul prezintă evoluția și reconfigurarea peisajului urban prin integrarea identității și diversității estetice a siturilor, creând o imagine atractivă a orașului atât pentru locuitori cât și pentru turiști, contribuind la creșterea calității vieții, coeziunii sociale și dezvoltării durabile.*

**Cuvinte-cheie:** peisaj urban, identitatea locului, valoare estetică, patrimoniu material, memorie colectivă, sit urban

„Identity to place is like light to colour”.

Ali Cheshmehzangi. *Identity of Cities and City of Identities*. Springer, 2020

## Introduction

Seen as a classic trans-disciplinary concept, the landscape as an object of study has revealed its many facets, making it impossible to define it univocally and universally. If the first sense of the landscape is “an area of land that is beautiful to look at or that has a particular type of appearance” [1], its current use as a cultural landscape, media landscape, political landscape and other indicates an expansion of the meaning of this concept.

<sup>1</sup> E-mail: [ludmila.lazarev@amtap.md](mailto:ludmila.lazarev@amtap.md)

In the twentieth century, with the development of human and cultural geography, emphasis is placed on the social and cultural dimension of the landscape, on the relationship between society and its living environment. Thus, the notion of urban landscape, which initially meant a kind of artistic landscape, took on a new color from an anthropological perspective, the aesthetic aspect of the landscape being integrated into its identity dimension.

Urbanization and globalization are obviously two major phenomena that affect our social, economic, cultural lives as well as our physical environment. Today more than half of the world's population lives in urban areas, a proportion expected to increase to 68% by 2050[2].

The expansion of urban areas, the increase of the urban population and deterioration of both natural and cultural resources raise the concerns about the image and identity of urban landscapes. UNESCO Global Report on Culture for Sustainable Urban Development „Culture: Urban Future” provides a wealth of insights and concrete evidence showing the power of culture as a strategic asset for creating cities that are more inclusive, creative and sustainable [3]. The aesthetic and identity properties of urban landscape express what connects material practices, social relations, symbolic representations and everything that contributes to shaping a local culture. In this sense, research on the aesthetic qualities and identity of the urban landscape will highlight their importance for sustainable urban development.

### **Urban Landscape and Place Identity**

The urban landscape constitutes a space of representations, of the accumulation of codes and meanings over time, being a space made up of images and symbols that accompany physical representations, according to the philosopher, urbanist and sociologist Henry Lefebvre [4 p.39]. The lived space thus appears as a social and imaginative one, and urban landscapes, and not only these, also possess a symbolic meaning, being full of meaning and identity.

The appearance of the volume *Senses of Places*, published under the auspices of the prestigious American School of Advanced Research in 1996, can be considered as the birth date for what has since been openly called „place anthropology”, an independent branch of cultural anthropology, concerned with the complex relation of people to places. Thus, Patricia A. Stokowski, University of Vermont, professor shows that „places are more than mere geographical locations with explicitly defined physical and textual characteristics — places are also fluid, changing, dynamic contexts of memory and social interaction” [5 p. 369]. In addition, places are interconnected to identities; their symbolic force resides precisely in the ability to connect individuals in society, to create and impose socio-cultural meanings, to raise a community, strengthening its identity. Moreover, places structure a normative landscape — the way in which notions of what is good, right and appropriate are transmitted in society. But values and meanings are not inherent to space or place — they must be created, reproduced and defended” [5 p. 369]

Rhiannon Mason from Newcastle University connected the cultural heritage and the cultural identity through the expression „sense of the place” creating an emotional rapport between the urban heritage and the local community. Mason said: „Feeling strongly and positively attached and connected to a place is an important aspect of people's identity” [6]. The identity of a given place arises from a combination of social and cultural characteristics of the related community which reincarnated in physical shapes and forms of the urban locality.

Through reviewing the previous researches in fields of urban landscape in the past half century, it is evident that discussions about aesthetics in this field have gone through changes from a visual-artistic standpoint into an issue with perceptual-meaning tendencies. It is the interaction between landscapes and human viewers within the perceptible realm that gives rise to landscape aesthetic experience. In the 20th century, there are two main paradigms of landscape aesthetics theory. The subjective paradigm perceives landscape quality in the eye of observers and has dominated in land-

scape preference and perception research. The objective paradigm assesses the visual quality inherent to landscape properties and has gained considerable attention in landscape design, planning, and management. Eventually, urban aesthetics is not only a combination of individual beautiful elements, „urban aesthetics is related to creating a context and applying it to the whole public life” [7].

According to A.R. Sadeghi, the urban landscape can be analyzed from two major perspectives: taking into account the visual and cognitive-conceptual elements [8]. Visual-form elements include the quality of landscape and its factors, the quality of urban buildings, of public spaces and their elements, continuity, enclosure, diversity of forms, the quality of views and coordination with the context. Cognitive-conceptual elements include identity, concept, perceptibility, coherent mental image, customizability, social and cultural environment, and richness of activities [8]. Urban aesthetics is mainly related to the external image of an object and place in a given urban context, the position of buildings, the harmony and suitability in composition, but the intrinsic connection between the aesthetic and the conceptual-identity elements of the urban landscape ultimately determines the image of the city.

### Comparative Case Study

Referring to the identity and aesthetic aspects of urban landscape, the synergy between the cultural heritage and contemporary creativity we used the comparative case study, analyzing two different emblematic urban sites of Chisinau: The *Stefan cel Mare* Public Garden, historical and heritage monument, and Digital Park, resident of the Tracom Industrial Park, a technology and innovation park, based on the concept of developing the entrepreneurial ecosystem for the IT industry.

In order to carry out the study, we identified a set of criteria, among which: location, general description, historical — important architectural and urban transformations, historical significance, present perception of the inhabitants, the image from a qualitative point of view, the functionally characteristic image type, current use, uniqueness and conclusions regarding the identity dimension of the spaces. We used the documentation and observation methods to perform the analysis.

The *Stefan cel Mare* Public Garden also called *Stefan cel Mare* Park, which is part of the national heritage, is the oldest park in Chisinau designed and decorated in a classic way (**Image 1**). It is considered that it was planted in 1818. It's the final form that The Public Garden acquired in 1835.

**Image 1.** Stephen the Great Monument, 1928, sculptor Alexandru Plămădeală/  
*Stephen the Great* Public Garden. Main Entrance.



Source: Afisha.md [9].



Till 1863 the park was surrounded by a wattle, replaced by one made of wood, then by a stone wall, and, finally, by an iron fence, designed by Alexander Bernardazzi<sup>1</sup>. During its history, the park had several names - Alexandrovskii Park, the A. *Pushkin* Public Garden. Its current name dates back to the 1990s. It has an area of 7 hectares. The *Stefan cel Mare* Public Garden is a beloved place for recreation, rides, and meetings for all of the Chisinau residents. In 1885, here was installed the bust of Alexander Pushkin, and in 1928 — the monument of Stephen the Great, which replaced the monument to Tsar Alexander II [10 p.20]. Later there were permutations of the statue of Stefan the Great, determined by political changes. Flower-laying ceremonies are regularly performed at the pedestal of this monument on each national holiday and on days of official top — and high — level visits. In 1958, was fitted the Alley of Classics with 12 busts of the classics of Romanian literature, to which, in 1990, were joined the busts of the great Romanian writers of the twentieth century. Today, 31 busts are located on the Alley of the Classics. In the park, there are 50 species of trees, some of them reaching the age of 130-160 years, lots of decorative flowers and a few species rarely encountered in Moldova. The park occupies seven acres in the center of the city and is one of the most picturesque places of Chisinau. The public garden is a cultural, leisure space for outdoor concerts, festivals, holidays, ceremonies. The park has a complex historical significance of two centuries, and is relevant for all social groups, regardless of ethnicity, age, gender etc. The park's uniqueness consists in the concentration of numerous emblematic monuments for the Chisinau residents and the country's population, being the oldest park in the country.

In the recent years the image of the public garden is in a state of increased degradation, due to both the illegal intervention that have taken place here over the years, and the lack of proper maintenance. Now the garden needs renovation. However, it has a positive image and remains one of the most popular parks of the city. The strong historical charge, which is found in the collective memory, determines the patrimonial identity values of the *Stefan cel Mare* Public Garden.

Digital Park (resident of the Tracom Industrial Park), located in downtown, is an emerging alternative urban center, built on the territory of the former Tractor plant of Chisinau (*Image 2*).

*Image2*. Digital Park



Source: Facebook.com [11].

1 Alexander Bernardazzi is the architect who changed the face of Chisinau in the second half of the 19th century.

The construction began in 2013 and was put into operation in December 2019. It is planned to extend the project with four other buildings. The industrial identity of the place is important; the Tractor Plant had been active in this territory for 3 decades (1961—1991).

In the current perception of the inhabitants the Digital Park is an innovative project for young people, a business center. The IT ecosystem has become the country's business card, with a mixed function (economic, cultural, event organization-conferences, trainings, forums, business project launchings, creative events, festivals, fashion shows, concerts etc.). The uniqueness of the place consists in the modern architecture, which combines aesthetics with unique finishes, with open workspaces — the first in the country, and the destination of the building — as IT Park. The Digital Park is a new vision of a workspace, based on sustainability and environmental improvement, giving priority to modern eco-technologies and green spaces. It is a space that offers a lot of warmth, hospitality and a lot of comfort for professional activity. The concept of the Digital Park is to create an atmosphere and a „Silicon Valley” infrastructure in Moldova [12]. Through its unique character, modern aesthetic aspect, multipurpose destination, the created business ecosystem represents an innovative urban site, with an emerging identity in step with global trends.

Both sites, the *Stefan cel Mare* Public Garden and Digital Park are emblematic urban spaces of Chisinau, despite the fact that one is about two centuries old and the other has existed for only a few years. Although from an aesthetic point of view they are very different, one classic, the other modern, and reflect urban visions of the eras in which they were conceived, then the identity aspect, linked to the memory of the place, makes them particularly attractive and important as landmarks of the image of the city where the past and history are part of urban life in perpetual development.

### Conclusions

The modern aesthetic aspect of the urban landscape is an important feature for developing the place identity, for creating positive, friendly public spaces and for the capitalization of the tangible heritage. Understanding the local identity, the factors that determine it are the essential conditions for the elaboration of urban development strategies.

The evolution and reconfiguration of the urban landscape involves the integration of the identity and aesthetic diversity of the sites and the creation of an attractive image of the city for both its inhabitants and tourists, contributing to increasing the quality of life, social cohesion and sustainable development. The local community is a fundamental tool of managing the urban landscape, strengthening its cultural identity and the sense of belonging, in coordination with the urban governance, the investors and the citizens.

### Bibliographical references

1. Landscape. In: *Macmillan Dictionary* [online]. [accesat 10 ian. 2023]. Disponibil: [https://www.Macmillan dictionary.com/dictionary/british/landscape\\_1](https://www.Macmillan dictionary.com/dictionary/british/landscape_1)
2. *World Urbanization Prospects 2018: Highlights* [online]. New York: United Nations, 2019, p. 7. ISBN 978-92-1-148318-5 [accesat 10 dec. 2022]. Disponibil: <https://population.un.org/wup/Publications/Files/WUP2018-Highlights.pdf>
3. *Culture: Urban Future. Global Report on Culture for Sustainable Urban Development* [online]. Paris: UNESCO, 2016 [accesat 25 noiem. 2022]. Disponibil: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246291>
4. LEFEBVRE, H. *The production of space*. Oxford: Blackwell Publishing, 1991. ISBN 978-0-631-14048-4. ISBN 978-0-631-18177-4.
5. STOKOWSKI, P.A. Language of Place and Discourse of Power: Constructing New Senses of Place. In: *Journal of Leisure Research* [online]. 2002, vol. 34 (4), pp. 368-382. [accesat 30 noiem. 2022]. Disponibil: [https://www.researchgate.net/publication/279689402\\_Languages\\_of\\_Place\\_and\\_Discourses\\_of\\_Power\\_Constructing\\_New\\_Senses\\_of\\_Place](https://www.researchgate.net/publication/279689402_Languages_of_Place_and_Discourses_of_Power_Constructing_New_Senses_of_Place)
6. MASON, R. The Newcastle Heritage Public Debate. Heritage and Identity: What makes you who you are? [online]. In: *Academia*: [site] [accesat 28 noiem. 2022]. Disponibil: [https://www.academia.edu/10955007/The\\_Newcastle\\_Heritage\\_Public\\_Debate\\_Heritage\\_and\\_Identity\\_What\\_makes\\_you\\_who\\_you\\_are](https://www.academia.edu/10955007/The_Newcastle_Heritage_Public_Debate_Heritage_and_Identity_What_makes_you_who_you_are)
7. ZHANG, N., ZHENG, X., WANG, X. *Assessment of Aesthetic Quality of Urban Landscapes by Integrating Objective and Subjective Factors: A Case Study for Riparian Landscapes* [online]. [accesat 10 dec. 2022]. Disponibil: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fevo.2021.735905/full>

8. SADEGHI, A.R. et al. Explanation of Environmental Aesthetic Factors of Urban Design. In: *Current World Environment* [online]. 2014, vol. 9, no. 2 [accesat 10 ian. 2023]. Disponibil: <http://www.cwejournal.org/vol9no2/explanation-of-environmental-aesthetic-factors-of-urban-design>
9. *Grădina Publică Ștefan cel Mare și Sfânt* [online]. [accesat 20 ian. 2023]. Disponibil: <https://afisha.md/ro/places/parks/154/park-shtefan-chel-mare>
10. COLESNIC, I. *Chișinăul de ieri și de azi*. Chișinău: Print-Caro, 2020. ISBN 978-9975-56-779-4.
11. *Digital Park*: [Facebook page]. [accesat 15 ian. 2023]. Disponibil: <https://m.facebook.com/DigitalParkMoldova/>
12. *Digital Park*: [site]. [accesat 25 dec. 2022]. Disponibil: <https://digitalpark.md/en/digital-park/design-concept/>

## EVOLUȚIA CONSTITUIRII TERMINOLOGICE A NOȚIUNII DE CREAȚIE ARTISTICĂ: DIVERGENȚE SOCIO-CULTURALE

### THE EVOLUTION OF THE TERMINOLOGICAL CONSTITUTION OF THE NOTION OF ARTISTIC CREATION: SOCIO-CULTURAL DIVERGENCES

TATIANA COMENDANT<sup>1</sup>,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
<https://orcid.org/0000-0003-2596-4714>

ANA GHEȚU<sup>2</sup>,

doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
<https://orcid.org/0000-0002-9367-6493>

CZU 7.02:81'373.46:316.74

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.31>

*În elaborarea studiului de față am încercat să evidențiem constituirea terminologică a noțiunilor de creație, artă, fenomen artistic, dar și să precizăm esența creației artistice, rolul ei în interacțiunea cu societatea și influența pe care o exercită asupra omenirii. Acest demers are o valoare, preponderent, teoretică, căci pentru a putea explica constituirea terminologică trebuie să pătrundem în conceptul și originile fenomenului artistic sub aspecte culturologice și sociale. Creația artistică este, fără îndoială, puternic implantată în realitățile spirituale în care apare, dar condițiile contextuale de orice fel nu sunt suficiente pentru a explica geneza termenului. De aceea, ne-am referit deopotrivă și la problemele privind apariția fenomenului de creație, precum și la evoluția lui în diferite perioade istorice.*

**Cuvinte-cheie:** creație, artă, fenomen artistic, creație artistică, terminologie, divergențe socio-culturale

*In the elaboration of this study, we tried to highlight the terminological constitution of the notion of creation, art, artistic phenomenon, but also to specify the essence of artistic creation, its role in the interaction with society and the influence it exerts on humanity. This approach has a predominantly theoretical value, because in order to explain the terminological constitution, we have to get into the concept and origins of the artistic phenomenon in the cultural and social aspects. Artistic creation, without a doubt, is strongly implanted in the spiritual relations in which it appears, but the contextual conditions of any kind are not sufficient to explain the genesis of the term. That is why we also referred to the problems regarding the appearance of the creative phenomenon, as well as to its evolution in different historical periods.*

**Keywords:** creation, art, artistic phenomenon, artistic creation, terminology, socio-cultural differences

---

1 E-mail: [tatianacomend@gmail.com](mailto:tatianacomend@gmail.com)

2 E-mail: [anaghetu25@gmail.com](mailto:anaghetu25@gmail.com)

## Introducere

Cercetarea terminologică a noțiunii de *creație artistică* presupune un proces complex, constituind o preocupare constantă a majorității personalităților notorii ale umanității. În artă, mai mult decât în alte domenii, datele genetice sunt aproximative și irepetabile, trecerea timpului punând amprente puternice asupra conținutului, dar problema genezei nu poate fi considerată inutilă. De fapt, ea marchează trecerea de la o structură la alta, odată cu schimbarea formațiunii sociale care-și determină propriul sistem cultural.

Despre esența noțiunii de *creație artistică* s-a discutat, se discută și se va discuta și în viitor, dar de fiecare dată căpătând alte semnificații. Ca atare, problema s-a pus răspicat în antichitatea greacă și latină. Încă de la marii gânditori ai antichității ne-au rămas considerații ample despre conceptul și rolul pe care creația artistică trebuie să-l îndeplinească. Miza problemei privind actul artistic este deopotrivă filosofică, estetică, sociologică și culturologică și privește întregul câmp al practicilor artistice. În acest sens, reperi auctoriale de neocolit sunt lucrările lui Platon, Aristotel, Hegel, Kant, Francasteel, Vianu, Tatarkiewicz ș.a.

Preocupându-ne de originile *creației artistice*, înțelegem că acest proces nu este totdeauna linear, ci de multe ori exploziv: din aceeași sursă comună izvorăște o serie întreagă de elemente, care mai apoi evoluează pe diferite raze de acțiune în sens divergent, mai ales dacă e să ne referim la fiecare domeniu artistic în parte.

## Esența și constituirea noțiunii de artă

Termenul „artă” se consideră că provine de la latinescul „ars”, însemnând același lucru cu grecescul „*techne*”, fapt ce denotă că își trage originea încă din antichitate. Totuși, nici unul, nici altul nu însemnau exact ceea ce înțelegem astăzi prin „artă”. Linia ce leagă termenul contemporan cu termenii de odinioară este continuă, însă nu este dreaptă. Cu timpul, sensul lor s-a schimbat. Esteticianul și filosoful W. Tatarkiewicz, în lucrarea sa *Istoria celor șase noțiuni*, explică amănunțit proveniența terminologică a acestei noțiuni. „*Techne*” — în *Hellada*, „ars” — la Roma și în Evul Mediu, chiar și la începuturile erei moderne, în epoca Renașterii însemnau mai degrabă pricepere, iscusința de a lucra un obiect oarecare, o casă, un monument, o corabie, un veșmânt, precum și știința de a comanda o armată, de a măsura un câmp, de a convinge pe ascultători. Toate aceste iscusințe erau numite „arte”: arta arhitectului, a sculptorului, a ceramistului, a croitorului, a strategului, a geometrului, a retorului. Priceperea constă în cunoașterea regulilor, deci, nu există artă fără reguli, fără prescripții: arta arhitectului își are propriile sale reguli, în timp ce altele sunt regulile artei sculptorului, ceramistului, geometrului, comandantului [1 p. 16]. Și noțiunile acestor reguli sunt cuprinse în noțiunea de *artă*, în definiția ei. Efectuarea oricărui obiect, indiferent care, fără a ține seama de reguli, numai după inspirație sau fantezie, nu era o artă nici pentru cele mai vechi științe, nici pentru scolastici, ci era contrariul artei. În antichitatea străveche grecii socoteau că poezia este inspirată de muze, deci, n-o considerau drept artă. Arta, înțeleasă așa cum au înțeles-o antichitatea și veacurile de mijloc, avea o sferă mai amplă, incluzând meseriile și, cel puțin, o parte dintre științe [1 pp. 16-17].

În Evul Mediu (sec. VII-VIII) termenul „ars”, fără alt calificativ, era înțeles exclusiv în sensul artei de gen superior, adică *artă liberală*, așa cum erau gramatica, retorica, logica, aritmetica, geometria, astronomia și muzica, deci, deopotrivă cu științele, fiindcă muzica era considerată drept teorie a armoniei, ca muzicologie. Aceste arte liberale erau predate în universitate la *facultas artium* („facultatea de arte”), care nu era o școală de aplicații practice sau de arte frumoase, ci una de științe teoretice. Se numeau *liberale*, pentru că se considerau libere de orice efort fizic. Celelalte erau numite *vulgares*, adică obișnuite; în Evul Mediu acestea se numeau *mecanice*. În nici o categorie de arte nu se regăsea *poezia* în antichitate și, cu atât mai mult, în Evul Mediu ea era considerată ca un soi de filosofie sau de profesie, nu ca o artă. Cât despre pictură și sculptură, ele nu erau menționate nici printre artele libe-

rale, nici printre cele mecanice, fiindcă impuneau un efort fizic și, probabil, pentru că utilitatea lor era redusă și nu prea le dădeau o importanță mare [1 p. 17].

Renașterea a păstrat noțiunea clasică a artei, dar a procedat la separarea artelor frumoase de meserii și de științe și la atașarea poeziei în sfera artelor. Marsilio Ficino, îndrumătorul academiei platonice din Florența, a inclus în artele liberale arhitectura și sculptura, pornind de la ideea că factorul de legătură între arte este muzica, deoarece aceasta, în sens larg, se referea la tot ce se afla în slujba muzelor. Un alt gânditor, Giovanni Pietro Capriano, în poetica sa din 1555, *Despre adevărata artă poetică*, folosea sintagma „arte nobile”. Aici intrau poezia, pictura și sculptura, pentru că ele se adresează simțurilor noastre cele mai nobile [2 p. 3].

În secolul XVI, Francisco de Holanda, vorbind despre artele plastice, folosea întâmplător expresia de „arte frumoase” („boas artes”, în portugheză). Această expresie, care nouă ni se pare firească, n-a fost acceptată imediat, ci doar în secolul următor. În anul 1744, Giambattista Vico propusese denumirea de „arte plăcute”, iar James Harris, în același an, propunea denumirea de „arte elegante” [2 p. 3]. Abia în anul 1747, Charles Batteux le numea arte „frumoase”, denumire ce apărea în titlul cărții lui foarte citite, printre altele, *Les beaux arts réduits à un meme principe* („Artele frumoase sunt reduse aceluiași principiu”), care a fost acceptată și, odată cu ea, s-a fixat și noțiunea. Aceasta constituia o schimbare esențială. Batteux enumera cinci arte frumoase: pictura, sculptura, muzica, poezia și dansul, precum și două arte care erau apropiate — arhitectura și elocvența. Tabelul a fost acceptat în mod general și, odată cu el, au fost acceptate nu numai noțiunea de *arte frumoase*, dar și indicele lor, sistemul artelor frumoase, mai cu seamă după ce s-a completat numărul acestora până la șapte [1 p. 20].

Aceste conotații au dăinuit, fiind aplicate încă pe vremea Renașterii. Dar tocmai atunci s-a petrecut o schimbare. Pentru ca să se treacă de la noțiunea veche la cea care este uitată astăzi, au fost necesare două operații: mai întâi, din sfera artelor se cereau eliminate meseriile și științele și trebuia să li se atașeze poezia; apoi, era nevoie să se nască conștiința faptului că ceea ce rămăsese din arte după eliminarea meseriilor și științelor constituia un întreg unitar, o clasă distinctă de priceperi, de acțiuni și de producții umane. Separarea artelor frumoase de meserii a fost determinată de situația socială: tendința artiștilor plastici de a urca pe o treaptă socială superioară.

În Romantism arta este o creație, nu o copie a unei realități. „Artistul, eliberat de orice constrângeri exterioare, dă frâu liber imaginației. Artă nu este expresie, nici imitație, ci o creație”. Astfel, reprezentanții romantismului W. Blake, S.T. Coleridge, R. Emerson formulează ideea că „în procesul artistic rolul decisiv îl constituie viziunea personală a artistului” [3 p. 10]. Prin urmare, în sec. XX în actul artistic receptorului i se oferă posibilitatea de a descoperi pentru sine o nouă realitate/lume produsă de artist: imitativă, expresivă, imaginată etc. După teoreticianul Conrad Fiedler, „...activitatea artistului nu se întemeiază pe principiul imitației sau al transformării, ci pe principiul producerii realității” [1 p. 11]. Astfel, putem să conchidem că momentele creației sunt în legătură intimă cu structura artistului, determinându-se reciproc.

Trăsătura caracteristică a artei, precum că provoacă un șoc, este o definiție tipică a secolului XX. Pentru mulți artiști menirea artei constă în a suscita trăiri puternice. Opera reușită este aceea care zguduie. Altfel spus, menirea artei nu constă în expresia ei, ci în impresia puternică, șocul care frapează pe receptorul de artă. Scriitorul și filosoful francez Henri-Louis Bergson, în lucrarea sa *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, scria: „Arta mai degrabă tinde să imprime în noi sentimente, decât să le exprime” [2 p. 4]. O astfel de definiție corespunde artei de avangardă, dar nu artei clasice, prin urmare, este și aceasta mult prea îngustă. Noțiunea ce s-a fixat după o evoluție de două milenii a căpătat următoarele proprietăți: mai întâi, arta este o parte a culturii; apoi, faptul că arta este generată de pricepere; mai apoi, convingerea că arta este o lume în sine și, în fine, faptul că tinde să dea viață operelor de artă. Acestor teze li se opun numeroși culturologi și teoreticieni ai artei. Jean Philippe Arthur Dubuffet, de exemplu, susține că artiștii sunt sugrumați de cultură. Lozinca „Sfârșitul artei” formulată de avangardă înseamnă, în primul rând, sfârșitul artei ca profesiune — „Oricine poate face artă și o poate face cum vrea” [2 p. 4].

Astăzi noțiunea de *artă* nu include numai cele șapte arte despre care vorbea Batteux, ci și fotografia, filmul, diversele obiecte uzuale, artele mecanice, utilitare, aplicate. Cultura materială, în genere, nu se exclude din domeniul artei, căci numeroase obiecte ce-i aparțin, create, înainte de toate, pentru înlesnirea vieții omenești, au fost și sunt efectuate cu intenția de a constitui deopotrivă opere de artă. Și unele dintre aceste obiecte, făcute în mod exclusiv pentru a fi utile, prezintă un efect artistic înalt. Se mai adaugă obiectele comunicării de masă, care asociază țelul practic celui artistic. Un exemplu ar putea servi chiar și creația pop din ultimele decenii, care aduce în interiorul artelor placatul, reclama comercială, obiectul industrial ca subiect al picturii și al sculpturii și împlinește, astfel, o sinteză dintre cele mai semnificative ale culturii moderne.

### **Dezvoltarea fenomenului artistic**

Termenul *artistic* provine nemijlocit de la *artă* și semnifică iscusință, măiestria omului de a produce valori estetice la un nivel înalt de cultură; interpretare deosebită a unei opere executată cu pricepere, ingenios, fin, îndemânat, cu știință, cu dibăcie. Prin noțiunea de nivel înalt de cultură se subînțelege faptul că în procesul activității artistice a omului lucrurile se creează posedând cunoștințe fundamentale, teoretice și practice, variate și în diverse domenii, ramuri, direcții etc. Aplicând o deosebită dezvoltare intelectuală, ca rezultat al acțiunilor creative, artistismul autorilor va fi urmat neapărat de opera de artă cu o evidentă valoare cultural-estetică. Acest fenomen socio-cultural contribuie semnificativ la amplificarea bunurilor materiale, mai ales a acelor ce conțin tezaur artistic [4 p. 7]. În fond, toate activitățile artistice se bazează pe anumite reguli, metode, legități, dar și dotații speciale moștenite genetic de la natură sau datorită unor pregătiri speciale și intenționate fie în auz muzical, joc teatral, dans și altele. Astfel, afirmăm cu certitudine că fiecare artă are o știință.

Făcând o analiză, în linii generale, la apariția și dezvoltarea fenomenului artistic, ne dăm seama că acesta s-a stabilit în rezultatul anumitor activități practice într-un timp foarte îndelungat de mimetizare, redare și reprezentare a realității înconjurătoare. Primele manifestări ale activității artistice umane datează din perioada paleolitică superioară, aproximativ 40-50 mii de ani în urmă, marcând un eveniment destul de însemnat pentru cultura societății primitive. În această perioadă nu exista încă știința, limbajul vorbit nu era încă atât de avansat, însă se dezvolta gândirea și conștiința socială, adică viața spirituală a societății. Lumea spirituală, care se manifesta în trăirile și sentimentele sociale, în viziunea lumii, trebuia transmisă de la o generație la alta. În acest context, Gr. Socolov, în cursul *Istoria și filosofia culturii universale și naționale*, referindu-se la originea apariției artei, menționează că „...pe măsura dezvoltării individului ca o celulă socială, el încearcă să găsească anumite căi de comunicare a acestei bogate experiențe spirituale” [5 p. 40]. Astfel apare *arta* ca un fenomen firesc pentru a putea satisface aceste necesități, fiind mijlocul de păstrare a experienței materiale și spirituale a societății.

### **Apariția și evoluția termenului de creație**

Termenul de *creație* are o semnificație complexă, fiind abordat pentru prima dată încă în antichitate. În Roma Antică termenul apare cu un sens impropriu. În Grecia Antică creația era independentă de artă. Timp de veacuri în antichitate nu se vorbea despre creație în artă. Anticii aveau două noțiuni apropiate, însă nici una din ele nu se asocia ideii de artă: Ziditorul și Poetul. Una aparținea cosmologiei, cealaltă ținea de teoria poeziei (care nu intra în noțiunea de artă). După opinia lui Platon, Demiurgul trebuia înțeles ca un ziditor al lumii, nu ca un creator. Poetul constituia cea de-a doua noțiune a științelor antice, apropiată de noțiunea de „creator”, după cum arată aspectul etimologic al cuvântului „poietes”. El făcea, nu imita ceea ce există, nu reproducea, precum artistul, după opinia grecilor, care erau convinși că poetul avea libertatea pe care n-o avea artistul. Aceste afirmații le găsim în lucrarea lui W. Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*. În concepția filosofilor antici, un artist se deosebea de un creator și prin altceva: anume prin aceea că „noțiunea de creator și de creație implică o libertate specială, pe câtă vreme, în concepția grecilor, noțiunea de artist și cea de arte se subordonau legilor

și normelor” [1 p. 115]. Abia la finele antichității a început să se formeze noțiunea de *creație* în sens mai restrâns și anume în sensul înfăptuirii a ceva din nimic. Dar opinia inițială despre creație a fost negativă — creație nu există. În schimb, în antichitatea târzie, filosoful Lucretius formulează maxima „Ex nihilo nihil”, ceea ce înseamnă că din nimic nu se poate face nimic.

În Evului Mediu termenul *creație* este legat, în exclusivitate, de aprecierea acțiunii lui Dumnezeu și, deci, nu se referă la activitatea omului. Atunci oamenii nu mai afirmău, ca Lucretius, că nu există *creație* de nihilo, însă erau convinși că este atributul exclusiv al lui Dumnezeu. Ziditorul, creatorul este numai Dumnezeu. „Noțiunea creării la părinții bisericii și la gânditorii scolastici era aceeași ca și la Lucretius, dar teoria era alta: *creația* există, însă oamenii nu sunt capabili de ea” [1 p. 115].

Mai târziu, în epoca modernă noțiunea de „*creație*” a fost supusă unei transformări, iar sensul expresiei s-a schimbat și chiar în mod radical. În această nouă accepțiune creația devenea înfăptuirea unor lucruri noi, mai curând decât înfăptuirea lor din nimic. Odată cu noțiunea cea nouă a apărut și o nouă teorie: creația este atributul exclusiv al artistului, începuturile ei datează din veacul al XVII-lea, însă ea a fost admisă mult mai târziu. Ea constituie opinia tipică a secolului: numai artistul este creator, opinie formulată de filosoful francez Lamennais, care, trăind în prima jumătate a secolului XVII, fusese martor la transformarea noțiunii „L'art est pour l'homme ce qu'est en Dieu la puissance creatrice” („Arta este pentru om ceea ce e pentru Dumnezeu — puterea creatoare”). Astfel, expresiile „creator” și „artist” au devenit sinonime, precum odinioară „creator,” și „Dumnezeu”. Noțiunea de *creație* a deschis atunci o nouă epocă în istoria și teoriei artei: arta fusese imitație în clasicism, expresie în romantism și concepută ca o creație în epoca noastră [1 p. 115].

Doar în secolul XIX termenul pătrunde în artă, unde este folosit în exclusivitate pentru caracterizarea muncii productive a artistului. Abia în ultimele secole creația este concepută nu atât ca domeniu special, cât ca trăsătură calitativă a oricărei activități. Această trăsătură deseori este calificată drept sinonimă termenului *artă* — creație politică și artă politică, creație pedagogică și artă pedagogică, creație culinară și artă culinară etc., identificându-se arta-perfecțiune cu arta-creație [6 p. 39].

Dacă în secolele trecute era predominantă convingerea că doar artistul este creator, începând cu secolul XX se afirmă că și alți oameni activi în alte domenii ale culturii pot fi creatori, nu numai artiștii. *Creația* este posibilă pe toate tărâmurile în care produce omul. Atare lărgire a sferei creației trebuia să constituie nu schimbarea, ci aplicarea consecventă a noțiunii admise, căci *creația* este recunoscută după noutatea celor produse și această noutate apare nu numai în opere de artă, ci și în știință sau tehnică. În realitate, totuși, lărgirea sferei acestei noțiuni își schimbă și conținutul, ajungându-se la o altă noțiune despre creație.

Dicționarul explicativ al limbii române oferă astăzi mai multe definiții pentru noțiunea de *creație*, dar sensuri sunt, cel puțin, patru. În primul rând, *creația* denotă procesul sau acțiunea de a crea opere artistice, științifice; în al doilea rând (concret), *creația* este produsul valoros al muncii creatoare, adică opera deja creată. În al treilea rând, *creația* este definită cu sens biblic, potrivit căreia Dumnezeu a creat Universul, iar creația este opera Lui și totalitatea ființelor, fapturilor create de El. Și, în ultimul rând, sub termenul de *creație* se subînțelege interpretarea cu iscusință, într-o manieră originală, prin mijloace adecvate, conținutul unei lucrări muzicale, dramatice sau literare [7].

În prezent, *creația* cuprinde o sferă cu mult mai largă: ea include o infinitate de activități și produse umane, nu numai ale artiștilor, dar și ale savanților sau tehnicienilor. Arta se plasează și ea în această noțiune a creației. În secolul nostru noțiunea de *creație* este folosită tot mai frecvent, desemnând fiecă acțiune a omului care depășește limitele simplei recepționări; omul este creator atunci când nu se mărginește doar la a confirma, a repeta, a imita, ci dăruiește ceva de la sine, din sine. Deci, *creația* se naște în rezultatul unei activități, este o invenție, o născocire, o realizare a imaginației sale. În fiecare zi oamenii creează, fie că este vorba de un sentiment, gând, joc, poezie etc. Interesant este că niciodată nu ai cum să știi deznodământul unei creații. Fiecare este unic prin cunoașterea lui proprie și a societății, astfel este unic asupra propriei creații [8].

Aprecierea superioară a *creației* s-a născut mai cu seamă pe tărâmul artei. Și e de la sine înțeles, căci alte activități umane îndeplinesc alte sarcini: știința servește la cunoașterea lumii, tehnica — la organizarea și înlesnirea vieții; arta nu îndeplinește aceste sarcini suficient de bine pentru ca ele să justifice rațiunea de a fi. Cultul creației ar fi, deci, un rezultat al supraproducerii artei: el servește la selecționarea operelor ei majore, care nu sunt chiar atât de numeroase.

### ***Creația artistică: abordare socio-culturologică***

Din perspectiva istoriei culturii, este vrednică de menționat schimbarea noțiunii în epoca modernă a artei; tot mai clar se recurge acum, în împrejurările în care arta însăși aspiră să se asocieze cu acțiunea umană în sensul ei cel mai larg, la definiția — explicită sau subînțeleasă — a creației ca act al umanității în ansamblul ei.

Istoricul de artă Pierre Francastel, în lucrarea sa *Pictură și societate*, găsește o modalitate foarte subtilă să se refere la câteva din particularitățile evoluției moderne a fenomenului artistic de a compara structurile artistice clasice cu cele moderne. Studiul evoluției acestor structuri artistice în cadrul picturii, sculpturii, arhitecturii face posibilă o aplicare consecventă a conceptului de spațiu social, concept care limpezește clar relația artă-societate. În viziunea sa, genealogia *creației artistice* se confundă cu cea a vieții sociale, iar aceasta reprezintă întotdeauna principiul și motorul transformării sale. P. Francastel evidențiază și legătura dintre gradul de dezvoltare artistică și nivelul de civilizație al științei și tehnicii, subliniind că „...trăsăturile caracteristice ale modului în care se produce dezvoltarea creației artistice se află în directă legătură cu evoluția tehnicii, a științei și a gândirii științifico-tehnice” [9 p. 191]. Dezvoltarea mașinismului, progresul științific, în general, au adus la o transformare radicală a universului, a facultăților ce caracterizează ființa umană. Savanții, tehnicienii și artiștii se deplasează pe planuri diferite. Dar, oricare ar fi diferențele, ei „...sunt toți creatori de structuri intelectuale care sunt proiectate fie în opera de artă, fie în creații științifice, tehnice, fie în alte acțiuni” [9 p. 63].

*Creația artistică* este produsul influențelor biologice, psihologice și social-culturale. Numai din unirea acestora este posibilă apariția operei de artă. Fie prin originea ei, fie prin scopul ei, căci se adresează unui public, *creația artistică* are oricum un caracter social.

Noțiunea creației propriie vremurilor noastre este, cum s-a spus, mai largă, incluzând nu numai arta. Totuși, în cadrul acestei noțiuni mai largi arta și-a păstrat o poziție de excepție. Un savant își îndeplinește misiunea din momentul în care a descoperit un fenomen, un tehnician — din momentul când a inventat un instrument util; pentru un artist misiunea constă numai în creație. Pentru știință și tehnică aceasta este ca o podoabă, iar pentru artă constituie substanța. Este ceea ce rezultă din actuala noțiune despre creație, cât și din aceea despre artă; când s-a destrămat legătura dintre artă și frumos s-a consolidat aceea dintre creație și artă. Mai înainte exista postulatul „Nu există artă fără frumos”. Astăzi, mai curând, se spune: „Nu există artă fără creație”. Tot așa, la răscrucea secolelor XVIII-XIX, gândea și poetul romantic U. Coleridge, când scria: „Arta este repetarea actului creației” [1 p. 119].

Artistul creează în condițiile unei epoci determinate, cu tehnicile și instrumentele acesteia și, de asemenea, în cadrul unor raporturi sociale determinate. Dar în actul său artistul topește laolaltă obiectivul cu subiectivul. Demersul său nu este doar reflex, o reprezentare pasivă a datului, o copie fidelă a obiectului sau fenomenului aflat în afara sa, ci o elaborare intens marcată de subiectivitatea sa, de originalitatea sa creatoare. În structura *creației artistice* se realizează, astfel, o unitate organică a emoționalului și raționalului, atitudinea artistică deosebindu-se de atitudinea științifică în fața realității prin componentele sale intens subiective. *Creația artistică* absoarbe în manieră specifică impulsurile sociale, mișcarea și direcțiile ei de evoluție spirituală, dar și descarcă ceva, un ceva întotdeauna ireducibil, în câmpurile conștiinței sociale, anume în sensul configurării unei atitudini umane semnificative. Este evident că artistul nu poate suspenda, însă, în chip programatic apartenența sa ideologică, nu se poate detașa de condițiile și limitele timpului său, de clasa sa, deoarece a trăi în societate și de a fi liber de ea este imposibil.



În epoca noilor revoluții tehnico-științifice și digitale *creația artistică* trece printr-un proces de transformare la nivel de conținut și scop, până la identificarea accepției terminologice. Publicul este angajat în fața unei mari intensități și varietăți de comunicații intelectuale, într-o cultură standardizată, dar pasibil de omogenitate temporară prin intermediul mass-mediei. Artisticul nu este independent față de social, moral, politic, ci, după cum spune culturologul D. Cruceru, în lucrarea *Funcția socială a artei*, „...formează împreună un ansamblu structurat de o largă utilitate socială în sensul promovării și însușirii mesajului propus de creator, în care rezidă esența creației artistice” [10 p. 142]. Inventând forme noi, unii artiști contemporani înlătură referințele la realitate. O asemenea reducere sărăcește accepțiunea largă și unanimă a frumosului în creația artistică, cu observația că nici o respingere apriorică a căutărilor unor noi mijloace de exprimare nu este favorabilă progresului și inovației în artă.

### Concluzii

Din cele relatate mai sus, sesizăm următoarele:

- odată cu trecerea timpului, observăm cum noțiunea de *creație artistică* parcurge diferite etape, fiind supusă transformărilor periodice în corespundere cu cerințele și nevoile socio-culturale;
- evoluția cuvântului *creație artistică* relevă acțiunea unui sistem conotativ cu o cuprindere mult mai largă. În ultimele trei secole ea reprezintă temeiurile unei noi „religii” care-l așează pe om în centrul creației, într-un chip mai hotărât decât o făcuseră veacurile anterioare. Omul nu mai este doar o măsură a tuturor lucrurilor, el este creatorul, subiectul și explicația lumii create. Predecesorii îl vedeau pe creator în cea mai mică măsură, iar contemporanii îl văd în cea mai mare măsură;
- *creația artistică* sugerează că nu ne aflăm doar în fața unui fenomen de valoare semantică, căci în contemporaneitate s-au produs modificări ale mentalității, ale modului în care colectivitatea privește arta;
- valoarea *creației artistice* este determinată atât de gradul în care ea răspunde necesității istorico-sociale, necesității spirituale a omului cât și de cantitatea și calitatea muncii depuse pentru crearea ei. Dacă opera de artă este săracă în idei, lipsită de puterea de a emoționa, de a convinge, de a înnobila spiritul, utilitatea, valoarea pentru om, și cultura societății, în ansamblu, este redusă. Artă este cu adevărat valoroasă numai atunci când omul, ascultând-o, citind-o, privind-o, simte că îi devine necesară, indispensabilă, îl transformă, îl educă, îi lărgeste orizontul spiritual.

### Referințe bibliografice

1. TATARKIEWICZ, W. Istoria celor șase noțiuni [online]. In: *Scribd*. 7 feb. 2012 [accesat 20 feb. 2021]. Disponibil: <https://ro.scribd.com/document/80769512/Wladyslaw-Tatarkiewicz-Istoria-Celor-Sase-Notiuni>
2. *Istoria noțiunii de artă* [online]. [accesat 24 mar. 2021]. Disponibil: <https://vignette2.wikia.nocookie.net/newart/images/5/52/Curs-Istoriaartei.pdf/revision/latest?cb=20151115164246&path-prefix=ro>
3. MORARI, M. Actul artistic: delimitări terminologice și conceptuale cu deschideri pentru educație. In : *Artă și educație artistică* [online]. 2014, nr. 1 (23), pp. 7-16. [accesat 8 feb. 2021]. Disponibil: [https://ibn.idsi.md/sites/default/files/j\\_nr\\_file/Arta%20si%20Educatia%20Artistica\\_1\\_23\\_2014](https://ibn.idsi.md/sites/default/files/j_nr_file/Arta%20si%20Educatia%20Artistica_1_23_2014)
4. DAGHI, I. *Artistic*. Chișinău: Tipogr. Centrală, 2011. ISBN 9789975530057.
5. SOCOLOV, Gr. *Istoria și filosofia culturii*. Chișinău: Tipogr. Centrală, 1998. ISBN 9975-923-62-3.
6. ȚAPOC, V. Creație și educație în artă. In: *Noi orientări și tendințe în teoria și practica culturii estetice contemporane: materialele Simpozionului Internațional*, 9-11 iun.1994. Chișinău, 1994, p. 39.
7. Creație. In: *DEX* [online] 2009. [accesat 5 feb. 2021]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/crea%C8%99Bie>
8. POP, C. L. Rolul creativității și al procesului de creație în conturarea personalității creative. In: *Răsunetul* [online]. 2009, 6 dec. [accesat 14 oct. 2020]. Disponibil: <https://rasunetul.ro/rolul-creativitatii-si-al-procesului-de-creatie-concurarea-personalitatii-creative>
9. FRANCASTEL, P. *Pictură și societate*. București: Meridiane, 1970.
10. CRUCERU, D. *Funcția socială a artei*. București: Meridiane, 1981.

## TRANSPEDAGOGIA

### TRANSPEDAGOGY

MARIA DRAGHICI<sup>1</sup>,

doctor, cercetător științific gradul III, asistent universitar,  
Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică,  
București, România  
<https://orcid.org/0000-0003-4636-0477>

CZU 7.05:37.013.42

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.32>

*Ce mai înseamnă astăzi școala? Un loc, o instituție, o situație, o circumstanță, un context socio-cultural, o atitudine, un corpus de idei și practici mobile sau o constelație a tuturor relațiilor de transfer în obținerea, inventarea și acumularea cunoștințelor? În ultimul deceniu asistăm la o criză a școlii, în care filosofia educației urmărește sau se lasă influențată de actuala structură a pieței neo-liberale, impunând și în cadrul sistemului educațional aceleași două categorii distincte: proprietarii pieței și consumatorii acesteia. Simultan acestei direcții, artiștii, filosofi și activiștii încep să lucreze în practica socială și să construiască alternative la sistemul educațional neo-liberal. Școli sau experimente temporare conduse de artiști mută practica socială în afara instituției școlii, a teatrului sau a galeriei, a instituțiilor, în general, încercând să exercite o presiune asupra sistemului educațional prezent, căruia i s-ar conferi înțelesuri social-critice și care ar facilita, astfel, accesul la artă și educație pentru un public mai larg, printr-o reconfigurare a sa ca factor dinamic în interiorul comunității.*

**Cuvinte-cheie:** structuri participative în artă, comunitate, pedagogie orizontală, transpedagogie

*What does school mean today? A place, an institution, a situation, a circumstance, a socio-cultural context, an attitude, a corpus of mobile ideas and practices or a constellation of all transference relations in obtaining, inventing and accumulating knowledge? In the last decade, we are witnessing a crisis of the school, in which the philosophy of education follows or is influenced by the current structure of the neo-liberal market, imposing in the education system the same two distinct categories: market owners and consumers (clients). Simultaneously, artists, philosophers and activists are beginning to work in social practice and build alternatives to the neo-liberal educational system. Schools or temporary experiments run by artists move social practice outside the school institution, the theater or the gallery, of the institutions in general, trying to put pressure on the current educational system, which would be given social-critical meanings and which would facilitate thus, access to art and education for a wider audience, through its reconfiguration as a dynamic factor within the community.*

**Keywords:** participatory structures in art, community, horizontal pedagogy, transpedagogy

### Introducere

În 2006, Paulo Helguera introduce în *Notes Towards Transpedagogy* termenul de „transpedagogie” în relație cu proiectele unor artiști și colective de creație ce combină arta și educaționalul în lucrări<sup>2</sup>, oferind un alt tip de experiență, total diferit de cel al artei convenționale, în format academic, sau de educația artistică așa cum se predă ea în școli. Termenul a apărut în conexiune cu arta participativă, din necesitatea evidențierii numitorului comun care stă la baza unor astfel de procese hibride. Practicile artistice angajate social [1 pp. 178-183] se află în permanentă dezbatere între două curente de opinie opuse — esteții care nu cred în ele (care resping acest tip de demers, catalogându-l ca marginal și de natură să inducă în eroare) și curentul celor care cred (în linii mari, activiștii, care resping aspectul estetic, asociindu-l direct cu piața de artă și ierarhia culturală).

În contrast cu disciplina educației artistice, care, în mod tradițional, se concentrează pe interpretarea artei sau predarea unor deprinderi, tehnici sau unelte artistice, în transpedagogie procesul pedagogic devine chiar nucleul operei de artă. Astfel de lucrări își creează propriul mediu de evidențiere, de obicei, în afara cadrului academic sau instituțional. Se referă, în general, la practică, la intervenția

<sup>1</sup> E-mail: maria.draghici@unatc.ro

<sup>2</sup> „Lucrare”, cuvânt folosit în sensul de „obiect artistic” ca „obiect relațional”.

directă *in situ*, la educație ca formă de artă și, spre deosebire de educația artistică, nu se referă la practici simbolice și nici la practici care propun o regândire teoretică a educației prin artă.

Proiectele de educație ca artă pot părea contradictorii din perspectiva pedagogiei standard. Acestea încorporează pedagogia ca mediu de expresie (ca nucleu) și sunt mai degrabă o reacție directă la educația sistemică [2 p. 21], constituindu-se adesea într-o critică instituțională ce ar trebui privită ca o nouă subiectivitate socio-politică<sup>1</sup> și care ar trebui luată în calcul proactiv, fără ca asta să ne sperie. Socialul are capacitatea de a reforma instituția prin activarea capitalului uman „pus la lucru”, în sensul afirmării creativității și autonomiei acestuia, nu în sensul exploatării lui. Plasticizarea discursului instituțional poate surveni numai atunci când mai multe discursuri, unele chiar din afara instituției, pot coexista sau negocia teritorii ale sensului în cadrul unor parteneriate public-private (alternativ vs. sistemic), în care atât drepturile cât și obligațiile sunt asumate în același timp de toți partenerii implicați în proces [2 p. 178]. Astfel de proiecte urmăresc adesea democratizarea procesului de lucru, transformând publicul în economia construcției „operei” (lucrării sociale) din spectatori în parteneri, participanți sau colaboratori. Cu cât mai multe perspective asimilate, cu atât mai grabnică instituirea unei practici instituționale coerente. Negocierea orizontală a discursurilor ajută la crearea unor *spații ale prezenței* [3 p. 7] sau *afirmative*<sup>2</sup> (Badiou), în care individualitatea se dezvoltă prin auto-dezvăluirea între egali<sup>3</sup>, și nu prin tehnici specializate de supraveghere, recompensă/pedeapsă sau control<sup>4</sup>. În *paradigma afirmativă* relațiile orizontale permit tuturor participanților să scape de rolurile și regulile care îi „normalizează” de obicei, care îi opresc în anumite contexte sociale în a-și dezvălui individualitatea și îi ajută pe oameni să înceapă ceva nou, adică să fie „liberi” în sensul arendtian al înțelegerii termenului. Ei pot crea relații conviviale (Illich)<sup>5</sup>, adică „se împrumută unii altora”, și prin asta ajung să construiască forme educaționale și de sociabilitate alternative, să re-modeleze „nou”-ul, cu și pentru ei înșiși.

Prin intermediul discuției participative ideile conduc spre alte idei și cele mai fertile paradigme generează noi ipoteze, amplificând sensurile și posibilitățile. Este o pedagogie în care artiștii ajung să lucreze cu oameni și învață alături de ei, plasându-se în practică directă. Acest aspect necesită o atitudine de „ignoranță creativă”, în care calea spre descoperire împinge cunoașterea spre inovație extinsă. Granițele disciplinare sunt transgresate prin setarea unor conexiuni neanticipate în interiorul sensului disciplinei. Tranziția de la haos la ordine se face prin intermediul cunoașterii orizontale, prin șlefuirea gândurilor dispartate într-o reprezentare solidă a punctului de vedere colectiv, rezultatele fiind imaginate și apărând uneori în realitate ca printr-o stare de grație, un *accident* — termen folosit în sensul de „neașteptat”, care, în accepțiunea lui Spinoza<sup>6</sup>, se petrece ca un miracol a cărui cauză nu poate fi explicată. Astăzi avem nevoie de acțiune directă, de propuneri concrete, și nu de o privire critică a cercetării artistice, ci de auto-indulgență în cadrul disciplinei. Avem nevoie de spații de reprezentare comunitară în care resursele umane devin la fel de importante ca acelea naturale și sunt capitalizate în sensul *legii*

1 „Orice clasă (curs) care folosește un model holistic de învățare va fi, în același timp, și locul unde profesorii cresc și sunt alimentați de proces (...). La ora mea nu mă aștept ca elevii să-și asume riscuri pe care eu nu mi le-aș asuma sau să împărtășească într-un fel în care eu nu aș face-o” (traducere autor).

2 „Problema noastră de azi este cea a negativității”. — Alain Badiou, *From Logic to Anthropology, or Affirmative Dialectics*. (<https://www.youtube.com/watch?v=wczfhXVYbxg> (accesat martie 2018)).

3 Ceea ce Hannah Arendt denumește libertate, „în sensul pozitiv” al termenului, se realizează tocmai prin această egalitate (Xavier Marquez).

4 „(...) Întrucât tăcerea și supunerea în fața autorității erau răsplătite, elevii au înțeles că acesta era comportamentul potrivit în sala de curs. Zgomotul, furia, izbucnirile emoționale sau ceva atât de inocent precum râsul nestăpânit au fost considerate inacceptabile, tulburări vulgare ale ordinii sociale la clasă” (traducere autor).

5 Într-un interviu condus de Jean-Marie Domenach, Paris 1972, <https://vimeo.com/66948476> (accesat septembrie 2018).

6 În: *Of Miracles, Tractatus Theologico-Politicus*, Chapter VI: „Un miracol nu poate fi decât o lucrare a naturii, care depășește sau, așa se crede, înțelegerea umană”, *The Gutenberg Project*, trad. R.H. M.-Elwes, 1997, <http://www.dominio-publico.gov.br/download/texto/gu000990.pdf> (accesat septembrie 2018).

*parcimoniei universale*<sup>1</sup>, în care fiecare soluție sustenabilă este parte integrantă a lumii per ansamblu. Prin intermediul practicilor participative ale *design*-ului *social* se caută soluții locale<sup>2</sup>, și nu universale, în care descoperirile se produc pas cu pas, plecând din zona intuiției, ajungând vizibile prin intermediul dialogului social, și care se impun ca soluție/compoziție finală/adevăr, prin explorarea simultană a mai multor posibilități aflate în negociere activă.

Înainte de a trece la înțelegerea transdisciplinară a fenomenului de inserție a pedagogiei în artă sau, mai degrabă, al înțelegerii actului pedagogic ca artă, ar fi util de punctat unele diferențe între domeniul educației și cel al artei, al gândirii științifice față de cea artistică. Pedagogia artistică, în înțelegerea tradițională a termenului, nu reușește să accepte trei perspective: 1. Performativitatea actului de creație; 2. Faptul că mediul artistic (obiect/idee) este, de fapt, o construcție colectivă a cunoașterii; 3. Cunoașterea în artă nu se termină odată cu cunoașterea operei de artă, ci este instrument de înțelegere a lumii.

**EDUCAȚIE** (vs.) —/—> **ARTĂ**: elementele sunt transmise în **consens** —/—> elementele sunt „aruncate în aer”, pentru o (re)așezare ulterioară; **normă colectivă** (de structurare a adevărului) —/—> **punct de vedere** împărtășit (a intra în mintea artistului și a încerca să privești lumea de acolo); **autoritate** / autenticitate —/—> **etică** / dorință; „noul” este când cineva găsește **ceva ce poate fi înțeles de toți** —/—> „noul” este descoperit în **ceea ce nu știi sau deții încă**.

### Gândirea artistică

Mi-am pus de nenumărate ori întrebarea ce rol am jucat eu de-a lungul unei zile, într-o anume situație specifică, în proiectele de artă comunitară în care am fost implicată? Ce eram la finalul zilei? Un lucrător social, un artist, un activist, sau un simplu cetățean? Tocmai pentru că nu am fost educată să devin un lucrător social, nu aș putea activa coerent în domeniul asistenței sociale, pentru că nu „ajut” oameni, ci sunt interesată de problematici sociale, ca artist. Creez sau mă implic în proiecte de angajare socială<sup>3</sup>, cu participarea activă a publicului, dar nu pot să numesc asta muncă socială, nici artă auto-reverențială. E mai degrabă un *concept extins de școală* [4 p. 112] în care atât eu cât și ceilalți participanți activăm în aceeași platformă de împărtășire a cunoștințelor și abilităților<sup>4</sup>. Lucrez folosindu-mi propria practică — cea artistică — prin care mi-am creat în timp un set de unelte și strategii proprii, dezvoltate organic, în interiorul proceselor de lucru. Ele sunt împărtășite celorlalți participanți, puse în slujba evidențierii unei soluții, în cadrul acestui spațiu de vizibilitate și de acțiune colectivă. În *conceptul extins de școală*, cunoașterea se referă la și se exercită de către toți participanții din interiorul procesului de lucru în mod egal, participanți ce pot crea în toate domeniile vieții și muncii, înăuntrul tuturor câmpurilor de forță ale societății. În sens antropologic, artistul absoarbe valorile expresive ale comunității [5 p. 57] și propune apoi moduri de a le împărtăși fiecărui membru al acesteia<sup>5</sup>.

Definirea „nou”-lui în oricare domeniu al cunoașterii este mereu un proces dificil, dar mai ales atunci când investighezi în istoria recentă, prin intermediul conceptului de interdisciplinaritate. Nu noile tehnologii sunt importante, ci reajustarea uneltelor intrinseci fiecărui domeniu de expresie artis-

1 Minimum de mijloace, maximum de expresivitate.

2 *Dig where you stand* — „Sapă acolo unde stai!”. Sintagmă citată și explicată de Håkan Thörn, profesor la departamentul de Științe Sociale și ale Muncii, Universitatea Gothenburg, în documentația proiectului REDACKZIA, Gothenburg, 2012; <https://www.youtube.com/watch?v=IZoSdisjKps&t=293s>, min. 8:47 (accesat septembrie 2018).

3 Proiectele de artă participativă *Ofensiva Generozității*, la care am participat în perioada 2006-2013, sunt o specie a artei comunitare, pe care împreună cu ceilalți artiști implicați am numit-o *arta activă: Harta sensibilă* (2006), *Construiește-ți comunitatea!* (2007), *Născut în Rahova* (2008), *Parada Femeii Evacuate* (2009), *Laborator Urban Mobil* (2010), *Școala în stradă* (2013); mai multe detalii: <http://labombastudios.blogspot.com/> (accesat la 13.01.2023).

4 Joseph Beuys: „Școala trebuie să dezvolte în cadrul ei libertate și creativitate [...]. Absența lor a făcut ca relațiile noastre sociale să se fi dezvoltat în așa fel încât astăzi ele au devenit inumane”.

5 Ivan Illich (1972): „Cercetarea curentă a noilor canale educaționale trebuie să devină o cercetare a educației în sens invers — prin elaborarea de rețele educaționale care întăresc oportunitatea pentru fiecare om de a transforma oricare moment al vieții sale într-unul al învățării, dăruirii și atenției”.

tică, necesare în economia fiecărui eveniment, fiecare proiect fiind influențat temporal și spațial de un context<sup>1</sup>. Problemele și oportunitățile unei comunități sunt *cartografierea participativă* a unei situații specifice [2, p. 153], în care ideile membrilor cel mai bine plasați în identificarea și găsirea soluțiilor sunt subliniate și exprimate împreună cu artiștii implicați în proces<sup>2</sup>. Există *situații* în care artistul creează condiții pentru ca audiența implicată să poată definitiva „opera”, acest moment de experiență colectivă, de schimbare de conștiință, în care artistul dispare ca autor. El nu face decât să activeze un nou scenariu, ce necesită doar rearanjarea într-o nouă ecuație — un fel de *tehnologie temporară pentru o consolidare reciprocă*<sup>3</sup>, prin reconciliere între figuri altfel incompatibile în ceva coerent, prezent în realitate, dincolo de imediata lor opoziție, prin desființarea oricărui tip de ierarhie (vezi și paradigma pozitivă a lui Badiou<sup>4</sup> sau despre materialismul dialectic). Apariția performativului se face prin *suspendarea temporară* a prejudecăților, prin *contemplare activă* — ascultare și acțiune social-politică în sensul emancipării ideii prin dialog.

În ceea ce privește cercetarea artistică, aceasta poate fi descrisă ca o meta-disciplină, datorită capacității, dar și a dorinței celor care se dedică unei astfel de activități de a se angaja continuu în a spune povestea prin combinații neașteptate de cunoaștere, printr-un proces metodologic de interconectivitate, un fel de a cerceta fără a avea *a priori* o paradigmă științifică bazată pe un mod de reprezentare determinat. Grant Kester analizează două perspective asupra artei: cea a lui Platon și cea a lui Aristotel [6 p. 2]. În timp ce Platon afirmă falsitatea artei, Aristotel permite artei un înțeles prin care aceasta ar influența benefic societatea, prin distincție față de istorie. Adevărul artei, cunoașterea pe care aceasta o generează o face mai apropiată de filosofie și, deci, generatoare de concepte, și nu de o simplă înregistrare a faptelor pe baza unor idei diriguitoare, cu care istoria operează. Un fel de disciplină încheagată în jurul conexiunilor imprimabile de poveste, a construcțiilor flexibile, a multiplicității identitare sau a unor noi zone reflexive — o nouă subiectivitate. Ca și în expresia artistică, în gândirea artistică (necesară unei cercetări artistice) toate sensurile sunt valabile, toate aspectele înțelegerii sunt folosite. Să accepți și să recunoști toate aceste forme de cunoaștere sau simțire și să ai curajul de a opera cu ele — asta face parte din gândirea artistică.

Artistul trebuie să rămână deschis multiplicării numărului de posibilități, curajos în a percepe realitatea în întâlnirea cu celălalt, în cadrul unui proces de lucru colectiv. *Action Research*<sup>5</sup> este o metodă de cercetare [7 pp. 203-207] care încurajează formularea colectivă a problemei, cât și participarea la soluție și care re poziționează relația uzuală dintre „cercetător” și obiectul cercetării/cel care este „cercetat”, cu o relație colaborativă, repetitivă în care accentul este pus pe cercetare „cu”, opus celei „despre”. Cercetarea artistică a apărut din proces și este orientată către proces, iar atunci când interacționează cu teoria artei este, mai degrabă, pentru a i se întări textul și contextul, prin „rescrierea” anumitor direcții strategice din interiorul acestor procese de lucru.

1 Suzanne Lacy sugerează apariția unui nou gen de artă publică în *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995, referindu-se clar la o artă angajată politic, prin care artiștii își transformă propria artă în noi forme de activism.

2 *Manifestul F.I.U.* rejectează ideea că experții și tehnicienii sunt singurii arbitri în câmpul lor de expertiză. Ei sunt rugați să lucreze într-un „spirit democratic de creativitate” împreună cu (ne)experți pentru a descoperi „rațiunea inerentă a lucrurilor”. Același lucru îl susține și bell hooks ca pedagog: „Când intru în clasă la începutul semestrului îmi revine mie sarcina de a stabili că scopul nostru este să fim împreună, pentru oricât de scurtă vreme, o comunitate de învățare. Mă poziționează ca subiect care deopotrivă învață (...). Și nu încerc să spun că suntem toți egali aici. Încerc să spun că suntem toți egali, în măsura în care ne angajăm în mod egal să creăm un context de învățare”.

3 Maria Draghici, teza de doctorat: „Artă activă, cercetare participativă și pedagogie artistică. Reflecții pornind de la experiența personală a lucrului în proiecte de artă comunitară”, Universitatea Națională de Artă, București, 2018.

4 Alain Badiou: *Concerning the Dominant Ideologies of the Contemporary World*: Alain Badiou speaking at the UCLA Program in Experimental Critical Theory on 12-01-2015; [https://www.youtube.com/watch?v=74u2\\_Fg-UHo&t=74s](https://www.youtube.com/watch?v=74u2_Fg-UHo&t=74s).

5 Termenul este propus de Kurt Lewin (1948), „ca strategie pentru participarea colaborativă într-un spațiu de intervenție, în afara unei instituții, cu scopul de a îmbunătăți practica”.

### Angajarea ca metodă

„Creând un corp de cunoaștere, printr-o adâncă înțelegere a muncii lor, artiștii își pot dezvolta atât practica artistică cât și ființa sau felul lor de a funcționa în societate, iar prin asta poți găsi argumentul impunerii lor ca subiect al cercetării artistice” [8 p. 52]. Artistul implicat în cercetare „ține la”/„iubește” subiectul cercetat, deci se află, inevitabil, într-o poziție subiectivizată. Implicarea ca metodă urmărește un proces de „scufundare” graduală în procesul cercetării artistice. Pleci din punctul de observator extern cu o minimă implicare în ceea ce privește cercetarea ta și ca observator privești lumea, o descrii, fără a adăuga sau elimina ceva. Această atitudine este necesară în construcția „laboratorului” pentru experiment, a *sitului* intervenției, care în această fază necesită menținerea implicării la minimum.

Nivelul implicării crește prin transformarea artistului în etnograf. Acesta participă, trăiește în comunitate, nu neapărat încercând s-o influențeze. Există foarte multe dezbateri pe tema implicării sau nu a artistului (etnograf) în *situl* de analiză. Această tensiune este nota centrală a textului lui Hal Foster, *Artistul ca etnograf* [9 pp. 302-309], în care se argumentează că invitând artiștii să lucreze *site-specific* și, mai ales în medii și comunități defavorizate, marginalizate, accentul se mută de la discursul public, dinspre clasa socială spre alteritatea culturală. În consens cu eseul lui Walter Benjamin, *Autorul ca producător* [10 pp. 85-103], în care Benjamin critica o anumită atitudine artistică ca fiind condescendentă față de clasa muncitoare, Foster argumentează că artistul contemporan operează pe aceleași baze de condescendență sociologică. În lumina articolului lui Benjamin, însă, prin care acesta pledează pentru apariția unui *construct*, prin care cât mai mulți sunt încurajați să participe la creație, atitudinea lui Foster de a critica unele procese artistice care încearcă producerea unor constructe participative ca facilitând autoreprezentarea devine una revoltătoare. Foarte interesantă este perspectiva tranziției între roluri (dinspre artist spre cercetător) pe care artista Leena Valkeapää o descrie în propriul doctorat [11 pp. 155-156]: „Știu că în toate proiectele în care m-am angajat am fost determinată de abordarea auto-etnografică, iar faptul că mi-am propus să scriu despre unele dintre ele, să le transform în cercetare artistică este mai degrabă o atitudine de curiozitate orientată. Poate că cea mai bună abordare pentru teza mea ar fi să fie considerată, la rândul ei, o lucrare de artă, mai degrabă decât o teză de cercetare”. Cine este povestea? „Eu sunt povestea?” sau „Eu spun povestea?” sau alții o spun... împreună cu tine sau și cu tine în ea?

Încă din 1975, Joseph Kosuth a văzut artistul ca pe un „model al antropologului angajat” [12, pp. 82-84]. El diferențiază foarte clar antropologul de artist, susținând că antropologul „nu este parte a aceleiași matrice sociale”, ci „rămâne în afara culturii pe care o studiază, nu face parte din comunitate [...], în timp ce artistul ca antropolog operează în același context socio-cultural din care a apărut. El e total cufundat în acest context și are un impact social”. Activitatea artistică presupune fluență culturală. Când cineva vorbește despre artist ca antropolog, această definiție se referă la obținerea acelor unelte de care antropologul are nevoie, prin care acesta încearcă să obțină fluență într-o altă cultură, pe când artistul (el/ea) își propune fluența în „propria” cultură.

Oricum, rămân la concluzia că simpla prezență a artistului în *sit* influențează deja comunitatea observată și chiar și cel mai „observațional” documentar se transformă într-un cadru subiectiv. Acest efect de „undă a pietrei aruncate în apă”, intenționat sau nu, se transformă în etnografie intervenționistă sau cercetare „activă” (*action research*). Efectul produs prin implicare se transformă în unealtă metodologică, în care artistul încearcă să schimbe lumea pentru a putea s-o înțeleagă în sensul creației lui. Trecerea spre o cercetare de tip activist se face nu atunci când artistul se află în plin proces „de a schimba lumea” prin construcția unei subiectivități implicate, ci doar atunci când operarea acestor schimbări practice în *sit* ajunge să fie produsă împreună cu cei la care se referă (cu comunitatea însăși). Punctul maxim de implicare: cineva trăiește, respiră și cercetează subiectul cercetat, și în acest proces devine chiar obiect al cercetării lui, alături de cei prin care s-a început „scufundarea”. Un fel de a fi în lume (cercetarea), *Da-sein*, un termen utilizat de Heidegger în a descrie în ce fel omul este în lume „cu” sau „prin ceilalți”.

### Împotriva metodei

Există o TENSIUNE între omul care GÂNDEȘTE (care poate rămâne obiectiv; care atunci când vorbește pentru ceilalți rămâne neutru în ceea ce privește politicul) și cel care ACȚIONEAZĂ (face politică). Prin formulare excesivă poți fie să ieși în afara practicii — și astfel te îndepărtezi de percepția calitativă, fie să te închizi în practică și să o ermetizezi în profesionalizare. Este și cazul activiștilor profesioniști, caz despre care Stellan Vinthagen<sup>1</sup>, coordonatorul departamentului de Studii ale rezistenței (*resistance studies* — *Gothenburg University*) vorbește într-unul din interviurile oferite *Redakziei*<sup>2</sup>: „Trebuie să realizăm că forțele lumii noastre încearcă să controleze, manipuleze, organizeze sau să-și aproprieze sistematic rezistența pentru propriul lor interes. Sunt, însă, optimist în legătură cu natura creativă și autonomă a rezistenței. Nu cred că e posibil s-o apropriezi, să o instituționalizezi. Și asta e bine [...]. Cred că în singura existență pe care o avem suntem, de fapt, atât supuși puterii, dar îi și rezistăm. Cred că este extrem de folositor să iei uneori distanță față de practica activistă și pentru asta ideal ar fi să ai un picior în academie și unul în afara ei. Să ai un loc, un birou dedicat cercetării, în care să poți teoretiza, discuta despre rezistență în chiar interiorul universității. Pe de altă parte, când activezi în mișcări sociale, dezvolti un afect prin participarea directă, în care experiența emoțională și corporală devine primordială; nu cred că este vorba despre idei în mișcările sociale, activism sau rezistență, ci este mai degrabă vorba de oameni, emoții, existență [...], însă nu toți activiștii apreciază buna tradiție liberală a reflecției critice; și pe această idee, privind utilitatea gândirii critice în procesul de analiză, am avut mai multe probleme cu activiștii decât cu universitarii”<sup>3</sup>.

Închiderea în practică, profesionalizarea metodei mai comportă o nuanță care ar trebui luată în calcul din perspectiva situației împotriva ei: aceea a restrângerii spațiului de acțiune, în care nu mai permiți hazardului sau haosului să intre și, astfel, îngreșești creativitatea. Când artistul se îngreșește în propria metodă, efectul este dezastruos, calitatea lucrărilor sale începe să sufere, lucrările devenind irelevante pentru lumea în care trăiește. Artistul are nevoie să rămână în permanență „neterminat”, adică în școală, pentru a-și păstra valențele de catalizator. Boris Groys dezvoltă acest subiect în *Education by infection* [13 p. 28]. Prin acceptarea propriei infectări, prin capacitatea de auto-infecție, artistul se ridică, așa cum îl descrie Malevich [14 p. 147], la nivelul de specialist care deține puterea de a opera în societate, asemeni „doctorului” sau „tehnicianului”. Spre deosebire de aceștia din urmă, care sunt pregătiți să disloce deficiențele sau disfuncționalitățile pentru a reinstaura integritatea organismului suferind sau a mașinii blocate, artistul are nevoie să-și modifice sistemul imunitar al artei lui pentru a putea incorpora în aceasta noii bacili estetici, să le supraviețuiască și să găsească totodată un alt echilibru intern — o nouă definiție a sănătății/funcționalității. Această auto-infectare se face prin experimentare, ascultare, observație, într-o ipostază de „a nu ști”, care, până la urmă, reprezintă o metodă convențională de a lucra în artă. Este un proces de a produce o cunoaștere specifică în relația directă dintre „a privi”, „a traduce” sau „a face”. De aceea, Sarat Maharaj propune înțelegerea *Artei Vizuale ca formă de a produce cunoaștere*, prin sintagma „Thinking through the Visual”, o formă de cunoaștere prin aglutinare [15 p. 14], care pare intrinsecă cercetării artistice, un fel de gândire vizuală sau un mod de a gândi prin intermediul vizualului. Bazându-se pe descoperirile lui Henri Bergson, pe tehnicile „cut and paste” — *a cinematographical mechanisms of thought* — Maharaj descrie această formă li-

1 Stellan Vinthagen este preocupat, în general, de subiecte în zona Nonviolent Action Strategies (Civil Resistance), *Social Movements & Change, Power Theory* și, în particular, de managementul conflictului, teoria mișcărilor sociale, interpretarea aspectelor sociale în conexiune cu acțiuni nonviolente de nesupunere civică, implicațiile mișcărilor activiste de spargere a regulilor și influența lor asupra politicului și economicului.

2 REDAKZIA este o platformă de modele alternative și metode artistice în educație și de circulație a cunoașterii, dezvoltată prin intermediul unei serii de ateliere, simpozioane și *displayuri* vizuale, pentru construcția unui set de instrumente (strategii și metode) de politici de destabilizare prin intermediul cunoașterii colective (fondatori: Corina Oprea, curator și cercetător stabilit în Stockholm, și Maria Draghici, artist video și doctorand UNArte în București). Link REDAKZIA: <https://www.facebook.com/groups/325930190816922/>.

3 Video-citat din materialul *Circular Grounds 1 Gothenburg*: <https://www.youtube.com/watch?v=lZoSdisjKps&t=57s>.

chidă de cunoaștere ce se impune prin decupaje și discontinuități, se ivește din contradicție, dispune manevrări asociative, juxtapuneri, un tip de cunoaștere care sculptează în fluiditatea informației, a experienței și a gândului, în combinații ale *bits*-ilor pentru configurarea unei secvențe algoritmice. Ceva asemănător teoriei anticipației dezvoltate de Mihai Nadin, o teorie bazată pe o cunoaștere derivată din *feedback*.

Dezideratul lui Bishop, *Cum aduci la viață o clasă, ca și cum ar fi o lucrare de artă*, *Transpedagogia* lui Pablo Helguera, *conceptul extins de școală* al lui Joseph Beuys, arta socială angajată a Suzannei Lacy și *echilibrul de transfer* dintre participanții implicați în procesul de cunoaștere, așa cum este relevat el în scrierile lui Ivan Illich și Paulo Freire, toate aceste abordări se referă la arta care merge dincolo de obținerea cunoștințelor sau folosirea metodelor pedagogice în mod tradițional. Cum ar fi să gândim clasa de curs, nu ca pe o cameră într-o instituție publică, ci ca pe un spațiu în care profesorii și studenții construiesc „public” deopotrivă în interdependența și coexistența mai multor puncte de vedere? Caracterul public nu este ceva „dat” sau preluat de student (viitor cetățean) dinspre vreo autoritate. Este introdus în același moment atât de educator cât și de student. Pedagogia devine astfel o provocare, un apel rezonabil în care sunt audiate toate problematicile de interes comun. O provocare în a construi laolaltă prin analiză, negociere, audiere publică și capacitatea noastră de a judeca, școala dublului transfer, dialogul social.

### Concluzii

Sarcina artistului nu este aceea de a deveni un critic radical — vezi critica instituțională, ci de a formula noi posibilități, modele inovative care devin vizibile în spectrul social și care pot fi adoptate prin „impunerea” lor în realitate, cu rezultat benefic. Nu cred că răspunsul la oricare problemă socială este acela de a destabiliza structurile sociale instituite. Ar trebui construite acelea care funcționează la nivel comunitar. Cum artiștii nu se pot transforma în politicieni sau misionari care transformă viețile altora, sarcina lor rămâne aceea de a deveni „constructori”, co-producători ai unor sisteme sociale care sunt în serviciul unui segment de populație mai larg. Aceste noi constructe sociale poate nu vor ajunge să fie implementate la scară largă, dar cel puțin pot aduce artistul în postura generării unor idei-model care să încorporeze cunoașterea și pe care acesta să le folosească drept mediu de exprimare, implicându-ne pe noi toți în procesul cunoașterii de sine. Ele se revendică mai degrabă de la accepțiunea termenului de artă înțelesă ca adecvare/potrivire în interiorul unui context specific. Tot ceea ce face omul este un fel de artă, și asta implică atât priceperea sa de a face lucruri cât și percepția asupra integrării acestora într-un întreg. Artă are mai degrabă de a face cu schimbarea unui context, mergând mereu dincolo de ceea ce este bine cunoscut.

### Referințe bibliografice

1. BISHOP, C. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. In: *Artforum*. 2006, vol. 44, no. 6, pp. 178-183. ISSN 0044-3532.
2. HOOKS, B. *Teaching to transgress: education as the practice of freedom*. London: Routledge, 1994. ISBN 0-415-90807-8.
3. MARQUEZ, X. Spaces of Appearance and Spaces of Surveillance. In: *Polity* [online]. 2012, vol. 44, pp. 6-31 [accesat 23 iun. 2022]. Disponibil: doi:10.1057/pol.2011.20
4. HARLAN, V., RAPPMANN, R., SCHATA, P. *Plastica Socială. Materiale despre Joseph Beuys*. Trad R. Țigăreanu. Cluj: IDEA Design & Print, 2002. ISBN 973-85541-6-0.
5. ILLICH, I. *Deschooling Society*. London & New York: Marion Boyars, 1972.
6. KESTER, G., SMITH, G., WILSON, M. Art&Research: A Journal of Ideas. In: *Contexts and Methods*. 2009, vol. 2, no. 2, p. 2.
7. LEWIN, K. *Resolving Social Conflicts: Selected Papers on Group Dynamics*. Ed. G.W. Lewin. New York: Harper and Row, 1948.
8. HANNULA, M, SUORANTA, J, VADÉN, T. *Artistic Research Methodology. Narrativ, Power and the Public*. New York: Peter Lang Inc., 2014. ISBN 978-1-4331-2666-6.
9. FOSTER, H. The Artist as Ethnographer. In: *The Return of the Real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Massachusetts; London: October Books/MIT Press, 1996, pp. 302-309.



10. BENJAMIN, W. The Author as Producer (1934). In: W. BENJAMIN. *Understanding Brecht*. Trad. de Anna BOSTOCK, introd. de Stanley MITCHELL. London: Verso, 1998, pp. 85-103.
11. Recognize the Unique and Stick with It. Interviu de Tere VADÉN, Mika HANNULA & all. In: *Artistic Research: Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academy of Fine Art, 2005, pp. 155-156. ISBN 951-53-2743-1.
12. KOSUTH, J. The Artist as Anthropologist. In: J. KOSUTH. *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966—1990*. Londra, Cambridge: Gabriele Guercio, 1993. ISBN 978-0262610919.
13. MADOFF, S. H. *Art School (Propositions for the 21st Century)*. Massachusetts, Cambridge : The MIT Press, 2009.
14. MALEVICH, K. *Essays on Art*. Vol. 1. Ed. și trad. Troels ANDERSEN. New York: George Wittenborn, 1971.
15. MAHARAJ, S. Know-how and No-how: stopgap notes on 'method' in visual art as knowledge production. In: *Art&Research*. 2009, vol. 2, no. 2, p. 14.

## PERSPECTIVE DE DEMOCRATIZARE PRIN FORTIFICAREA CULTURII SECURITARE A PERSOANEI

### DEMOCRATIZATION PERSPECTIVES BY STRENGTHENING PERSONAL SECURITY CULTURE

**SERGHEI SPRINCEAN<sup>1</sup>,**

doctor habilitat în științe politice, conferențiar universitar,  
Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
<https://orcid.org/0000-0002-7411-9958>

**CZU 316.37:369.8:316.7:37**

**316.46.058.2.063**

**DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.33>**

*Democratizarea societății umane este direct legată de necesitatea elaborării și impunerii unui nou model de abordare față de fenomenul securitar. Această nouă abordare face parte integrantă din cultura securitară. Societatea umană, dar și persoana individuală, posedă un set de valori și modele cu privire la contracararea pericolelor și riscurilor de securitate care formează cultura securitară, printre care siguranța persoanei ocupă un loc primordial. În contextul procesului de globalizare, considerăm că este necesar să fie amplificată cultura securității, mai ales că societatea contemporană este una a riscurilor. Cultura securitară, sprijinită de concepția securității umane, care pune accent pe dimensiunile non-militare ale securității, presupune, de asemenea, și promovarea protecției drepturilor și libertăților fundamentale ale omului. Cultura securitară presupune și instituirea unor mecanisme de fortificare a educației securitate și a abilităților cetățenilor de a se proteja contra diversității de riscuri securitare<sup>2</sup>.*

**Cuvinte-cheie:** democratizare, cultură, securitate, siguranța persoanei, securitate umană, educație

*The democratization of human society is directly related to the need to develop and impose a new model of approach to the security phenomenon. This new approach is an integral part of the security culture. The human society, but also the individual person, possesses a set of values and models regarding the counteracting of the security dangers and risks that form the security culture, among which the safety of the person occupies a central place. We believe that it is necessary to amplify, in the context of the globalization process, the culture of security, especially since the contemporary society is one of risks. Security culture, supported by the concept of human security, which emphasizes the non-military dimensions of security, also involves promoting the protection of human rights and fundamental freedoms. Security culture also requires the establishment of mechanisms to strengthen security education and the ability of citizens to protect themselves against the diversity of security risks.*

**Keywords:** democratization, culture, security, person's safety, human security, education

1 E-mail: sprinceans@yahoo.com

2 Comunicarea este elaborată în cadrul proiectului de cercetare: 20.80009.1606.05. *Calitatea actului de justiție și respectarea drepturilor persoanei în Republica Moldova: cercetări interdisciplinare în contextul implementării Acordului de Asocieri Republica Moldova — Uniunea Europeană.*

## Introducere

Succesul acțiunii de asigurare a securității presupune, inevitabil, existența unui context social, a unei rețele de relații și raporturi interumane, inter- și intra-societale. Domeniul securității este supus tot mai mult unui proces de culturalizare din ce în ce mai intensiv, de rând cu alte aspecte ale politicului și sociumului, în contextul globalizării [1 p. 141]. Natura și esența fenomenului culturalizării sferei sociopolitice ca manifestare logică și legică, similar cu securizarea întregii vieți sociale, vor constitui, la fel, subiectul prioritar al cercetărilor științifice multidisciplinare în viitorul apropiat, în condițiile în care viața socială va suferi transformări importante din perspectiva racordării ei la prioritățile de siguranță a individului [2 p. 257]. În aceste condiții se va impune cu și mai multă pregnanță educarea și formarea unui model de cultură a securității — un răspuns cultural la provocările de ajustare și adaptare a sociumului la amenințările și vulnerabilitățile securitare [3 p. 244].

## Securitatea umană în contextul globalizării

Accentul pus pe preocuparea pentru securitate și siguranță este unul organic pentru orice persoană, dar și pentru comunitățile umane, indiferent de forma lor de organizare sau extindere, indiferent de nivelul de avansare pe scara civilizațională, dar și de modelul sistemului de valori din comunitatea dată. Atitudinea față de securitate a constituit un subiect de interes comun pentru cercetătorii din mai multe domenii ale științei pe parcursul mai multor secole, la fel ca și procesele de democratizare ca o etapă importantă în evoluția organizării sociale.

Modul contemporan de viață, definitivat și uniformizat în condițiile globalizării, denotă o preocupare deosebită și multe resurse alocate în vederea anihilării pericolelor, managementului riscurilor și diminuării pericolelor și vulnerabilităților de securitate [4 p. 83]. Omul contemporan își dorește o viață și un trai sigur în condiții de confort maxim, în afara oricăror pericole, la adăpost de diversitatea de amenințări care pot tulbura bunul mers al vieții [5 p. 39]. Dar, în acest context, se pot manifesta și un șir de aspecte îngrijorătoare și controversate ce sunt direct legate de domeniul culturii securitare. Aceasta înseamnă un mod de abordare nu doar a sferei de securitate, ci vizează întreaga viață socială, orice aspect al acesteia, tratat dintr-o perspectivă a priorităților de securitate și siguranță, în primul rând, pentru cetățean [6 p. 396].

În condițiile căutării unor soluții viabile la situația creată, la costurile crescânde pentru asigurarea securității într-o epocă a Războiului Rece caracterizată prin goana înarmărilor, dar și la îngrijorările crescânde ale societății umane contemporane referitor la pericolele tot mai mari cu privire la securitate, care în acele condiții nu doar că nu se diminuau, dar creșteau exponențial odată cu creșterea investițiilor în securitate, asigurată exclusiv prin arme convenționale și putere militară, a fost elaborată și promovată tot mai mult concepția securității umane, bazată pe o abordare non-militară a fenomenului securitar [7 p. 109].

Pentru a reinterpretă natura fenomenului securitar, pentru a vedea conexiunea sistemică și funcțională directă a acestuia cu domeniul evoluției democratice, concepția securității umane vine cu o abordare inedită. Astfel, starea de „securitate” presupune ca fiind la adăpost de orice pericol, un sentiment de încredere și de liniște pe care îl dă cuiva absența oricărui pericol, dar poate fi tratat și ca protecție, apărare în fața amenințărilor de securitate, ceea ce denotă o dată în plus dublul aspect (subiectiv-obiectiv) al fenomenului securitar [8 p. 52]. Acest aspect cu dublu sens subiectiv-obiectiv al fenomenului securitar se pliază cel mai natural pe concepția constructivistă de la sfârșitul sec. XX, care menționează că securitatea nu mai poate continua să fie percepută exclusiv în contextul intereselor naționale ale statului, ci trebuie să fie extinsă la nivelul individului uman, la cel al comunității umane, implicit, asupra proceselor sociale de formare și organizare socială [9 p. 98].

Astfel, pe parcursul evoluției conștiinței social-umane noțiunea de securitate a constituit mereu un subiect controversat și larg dezbătut atât în cercurile de specialiști cât și de către opinia publică preocupată de satisfacerea eficientă a celor mai fundamentale necesități ale sociumului și persoanei umane, precum nevoia de siguranță și adăpost.

Acest concept al securității umane a continuat constant să preocupe pe parcursul a mai bine de trei decenii pe cei mai versați cercetători din diverse domenii ale științei. Impactul comunității științifice asupra elaborării și dezvoltării acestei concepții s-a dovedit a fi de o importanță crucială în procesul de ajustare a strategiilor de securitate a statelor, organizațiilor internaționale și a comunității internaționale, în general, în acord cu pericolele securitare. Prioritățile specifice societății riscului impun accelerarea procesului de modernizare și ajustare a ritmurilor și structurii de organizare socială la imperativele timpului, la specificul riscurilor securitare și a amenințărilor pentru comunitatea umană [10 p. 264].

Prin urmare, reieșind din cele relatate, putem menționa că, în condițiile globalizării, securitatea, ca și categorie științifică specifică științelor politice și studiilor de securitate, a fost conceptualizată din multiple perspective, în contextul dominării în domeniul cercetării științifice a unui întreg amalgam de școli și direcții bine cristalizate și argumentate factologic în ultimele două secole. Această categorie polisemantică a securității a trecut prin numeroase procese de reconceptualizare și redefinire în contextul cercetărilor științifice contemporane, influențate de perturbații majore ale societății riscului și ale sistemului de relații internaționale [11 p. 38].

Spre exemplu, școala tradițional-realistă, cea liberal-idealistică, behavioristă, constructivistă și altele au determinat evoluția conceptului de securitate de la stadiul de caracteristică a puterii de stat în relația cu alte entități statale pe arena internațională (în accepție tradiționalistă) la stadiul de stare sinergetică, specifică tuturor tipurilor de sisteme (tehnice, sociale și biologice — în accepție post-neclastică), însemnând echilibru, armonizare și prosperare, mai ales la nivel individual al personalității umane ca măsură a lucrurilor și ca element de referință pentru toate tipurile de sisteme conceptuale și activități umane.

### **Cultura securitară și democratizarea**

În contextul contemporan al amplificării exponențiale a riscurilor securitare pentru cetățean, fenomenul democratizării vieții sociale și politice poate aduce un plus de siguranță și poate genera unele soluții. Se prefigurează că democratizarea societății umane este direct legată de necesitatea elaborării și impunerii unui nou model de abordare față de fenomenul securitar. Această nouă abordare face parte integrantă din cultura securitară. În condiții extreme societatea elaborează și cizelează mecanisme, instituții și sisteme de apărare și soluționare a amenințărilor. Aflată actualmente într-un astfel de moment de cotitură în evoluția sa, caracterizat prin înarmarea excesivă a omenirii cu arme letale, cu cunoștințe științifice care pot deveni periculoase în mâinile unor indivizi sau regimuri politice autoritare și războinice, societatea umană contemporană vine să regândească viitorul său printr-o prismă nouă a dezvoltării, bazată pe asigurarea securității umane [12 p. 150].

Tradițional și firesc, societatea umană, dar și individul uman, posedă un set de valori și modele proprii cu privire la contracararea pericolelor și riscurilor de securitate. Aceste elemente, la fel, formează cultura securitară, iar printre aceste priorități și valori siguranța persoanei ocupă un loc central, deoarece numai bunăstarea persoanei poate genera bunăstarea comunității.

Într-un context critic de important, caracterizat printr-o criză sistemică multidimensională, este necesar să fie amplificată, în contextul procesului de globalizare, cultura securității, mai ales că societatea contemporană este una a riscurilor. Cu alte cuvinte, societatea contemporană a riscurilor nu-și mai poate permite neglijarea modalităților de precauție în raport cu amenințările și riscurile securitare, nu-și mai poate permite luxul de a tolera ignoranța umană sau pe cea a sistemelor informaționale responsabile de orice tip de protecție sau coordonare a domeniilor sociale în diverse comunități, fie și în cele mai îndepărtate și izolate [13 p. 82]. Dar ignoranța cetățenilor investiți cu putere de decizie sociopolitică de departe se prezintă ca o vulnerabilitate foarte gravă a sistemului democratic. O asemenea comunitate în care puterea aparține unor persoane nepotrivite este pasibilă de erori semnificative în domeniul planificării dezvoltării sale.

Problematica democratizării include și o diversitate mare de aspecte legate de protecția drepturilor și libertăților cetățenești. Cultura securitară, sprijinită de concepția securității umane, care pune accent pe dimensiunile non-militare ale securității, presupune, de asemenea, promovarea protecției drepturilor și libertăților fundamentale ale omului. Astfel, cultura securitară și democratizarea converg către necesitatea investirii cetățeanului cu drepturi și libertăți, către nevoia de a proteja aceste drepturi ale omului, spre binele și prosperarea întregii comunități [14 p. 177].

Prin urmare, cultura securitară presupune și instituirea unor mecanisme de fortificare a educației securitate și a abilităților cetățenilor de a se proteja contra diversității de riscuri securitare. Educația pentru securitate devine un element crucial pentru aprofundarea culturii securitare.

Astfel, în contextul dezvoltării concepției securității umane și a componentelor sale constitutive, dezvoltarea conceptelor de securitate și siguranță a proceselor educaționale se profilează ca o preocupare importantă. Între aceste concepte se stabilește o conexiune organică strânsă, atât de ordin metodologic-conceptual cât și praxiologic-aplicativ.

Subiectul securității educaționale, ca un element din componența culturii securității, dar și ca un aspect de o importanță crucială pentru securitatea umană, este inevitabil să devină un subiect tot mai important, să se identifice ca un obiect de cercetare distinct pentru mai multe discipline academice contemporane cum ar fi pedagogia, psihopedagogia, psihologia educațională, culturologia, studiile de securitate, filosofia socială, sociologia instruirii etc., aducând în discuție inclusiv problematica securității spirituale a comunității și persoanei [15 p. 92].

Cultura și educația sunt interdependente cu noțiunile de libertate și siguranță a persoanei, într-un context progresiv și democratic.

### Concluzii

Vom concluziona că fenomenul culturii securitare se referă mai cu seamă la contracararea amenințărilor și riscurilor, atât la nivel personal dar și la nivel colectiv și internațional. Dar cultura securității nu poate fi separată de procesele de emancipare socială și politică, de amplificarea importanței drepturilor omului și extinderii libertăților lui. Aceste aspecte sunt imposibile în afara democratizării societății.

Este indubitabil că, în ultima perioadă, preocupările colective pentru cultura securitară s-au materializat în adoptarea unui cadru normativ și în formarea structurilor instituționale abilitate cu promovarea securității umane.

Problematica securității culturale, ca un aspect de o importanță crucială pentru securitatea umană, pentru democratizarea și viitorul societății umane, devine tot mai importantă ca obiect de cercetare pentru mai multe discipline contemporane, cum ar fi culturologia, studiile de securitate, filosofia socială, sociologia culturii etc. Prin urmare, securitatea culturală este un element component al asigurării identității personale a cetățeanului, iar securitatea spirituală face inter-conexiunea dintre spațiul public și cel personal al individului uman.

### Referințe bibliografice

1. SPRINCEAN, S. *Securitatea umană și bioetică*: monografie. Chișinău: F.E.P. Tipogr. Centrală. 2017. ISBN 978-9975-53-589-2.
2. SPRINCEAN, S. Cultura securitară a persoanei prin prisma acordului de asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană în contextul pandemiei de COVID-19. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 4 (41), pp. 256-260. ISSN 2345-1408.
3. SPRINCEAN, S. Sporirea securității și siguranței persoanei și progresul domeniului culturii ca deziderate ale Acordului de Asociere RM-UE. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 1 (38), pp. 243-248. ISSN 2345-1408. ISSN (PDF) 2345-1831.
4. FRUNZETI, T. *Globalizarea securității*. București: Editura Militară. 2006. ISBN 978-9733-2071-9-1.
5. SPRINCEAN, S., SOHOȚCHI, T.-S. Incursiuni în studiul securității umane și siguranței persoanei. In: *Perspectivile și problemele integrării în Spațiul European al Cercetării și Educației*: materialele conf. int., 4 iun. 2021, ed. a 7-a. Cahul: US „Bogdan Petriceicu Hasdeu”, 2021, vol. 7, pt. 1, pp. 38-42. ISSN 2587-3563. E-ISSN 2587-3571.

6. SPRINCEAN, S., SOHOȚCHI, T.-S., CREȚU, I. Asigurarea siguranței persoanei și securității umane prin democratizare sociopolitică. In: *Știință, educație, cultură: conf. șt.-practică int.*, Comrat, 11 feb. 2022. Comrat: Universitatea de Stat din Comrat, 2022, vol. 1, pp. 395-400. ISBN 978-9975-83-176-5. ISBN 978-9975-83-177-2.
7. BELL, D. *The coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, 2nd ed. New York, Basic Books, 1976.
8. BECK, Ul. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Munich: SAGE Publications Ltd., University of Munich, 1992.
9. SPRINCEAN, S., SOHOȚCHI T.-S. Importanța componentei educaționale în procesul de asigurare a securității umane. In: *Performanța în educație: factor-cheie în asigurarea securității umane: materialele conf. șt.-practice int.*, Chișinău, Academia de Administrare Publică, 9-10 oct. 2020. Chișinău: Tipogr. „Print-Caro”, 2020, p. 97-104. ISBN 978-9975-3492-0-8.
10. SPRINCEAN, S. Libertatea individuală și siguranța persoanei ca imperative didactice. In: ROȘU, C. A., NANU, C. *Tradiție și perspective în didactica modernă*. Alba Iulia: Aeternitas, 2020, vol. 4, pp. 263-268. ISBN 978-606-613-210-7.
11. ПОТТЕР, В.Р. Глобальная биоэтика: движение культур к более жизненным утопиям с целью выживания. В: Практична філософія. 2004, nr. 1, c. 4-14. ISSN 2415-8690.
12. SPRINCEAN, S. Cultura securitară ca fundament al bunăstării societății. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr. 2 (35), pp. 148-153. ISSN 2345-1408. ISSN(PDF) 2345-1831.
13. SPRINCEAN, S. Imperative bioetice și securitare ca repere în educație și cercetare. In: *Educația din perspectiva valorilor: conf. șt. int. Ed. a 10-a*. Alba-Iulia, 10-11 oct. 2018. Cluj Napoca; București: Eikon, t. 14. Summa Paedagogica, pp. 80-85. ISBN 978-606-711-902-2.
14. SPRINCEAN, S. Componenta socio-culturologică a securității umane în contextul dezvoltării sustenabile a sociumului. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr. 2 (31), pp. 176-183. ISSN 2345-1408. ISSN (PDF) 2345-1831.
15. SPRINCEAN, S., BECCIU, S. Perspectiva postmodernă asupra problematicii siguranței omului în contextul provocărilor contemporane. In: *Revista de științe politice și relații internaționale*. 2021, t. 18, nr. 2, pp. 91-100. ISSN 1584—1723.

## CHALLENGES AND OPPORTUNITIES FOR THE DEVELOPMENT OF CONTINUOUS TRAINING PROGRAMS IN THE COMPASS PROJECT (ERASMUS+)

### PROVOCĂRI ȘI OPORTUNITĂȚI DE DEZVOLTARE A PROGRAMELOR DE FORMARE CONTINUĂ ÎN CADRUL PROIECTULUI COMPASS (ERASMUS+)

**MARINA VALUEVA<sup>1</sup>**,

master of psychology, university assistant,  
Academy of Music, Theatre and Fine Arts  
<https://orcid.org/0000-0003-4430-1836>

**CZU 378.4:374.7.09**

**DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.34>**

*In the present global economic and educational environment, the main challenges for the lifelong learning process are: inducement of informal learning opportunities, stimulation of self-motivated learning, acceptance of self-funded learning, stimulation of universal participation in the learning process.*

*The development of the informational society and the wide-spread diffusion of information technology give rise to new opportunities for learning and they challenge the established views and practices regarding how teaching and learning should be organized and carried out. At the same time, globalization and the emergence of new players in the world economy have intensified competition, many countries turning production towards high value-added and knowledge-intensive products and services which request high-level skills of the labour force. The lifelong learning concept offers the perspective of a radical new approach especially for the higher educational process focused on opening up traditional universities for those who want to learn lifelong.*

**Keywords:** *lifelong learning (LLL), informal education, project, opportunity, challenges, training needs, programs, evaluation, quality, cultural and creative industries (CCI), target group*

<sup>1</sup> E-mail: [valuevamarina10@gmail.com](mailto:valuevamarina10@gmail.com)

*În mediul economic și educațional global actual principalele provocări pentru procesul de învățare pe tot parcursul vieții sunt: inducerea oportunităților de învățare informală, stimularea învățării automatizate, acceptarea învățării autofinanțate, stimularea participării universale la procesul de învățare.*

*Dezvoltarea societății informaționale și răspândirea pe scară largă a tehnologiei informației dau naștere la noi oportunități de învățare, orientează diversele puncte de vedere și practicile consacrate spre însușirea eficientă a modului în care ar trebui organizată și desfășurată predarea și învățarea. În același timp, globalizarea și apariția unor noi oameni de afaceri în economia mondială au intensificat concurența, multe țări îndreptând producția către produse și servicii cu valoare adăugată mare, care solicită cunoștințe profunde și forță de muncă de înaltă calificare. Conceptul de învățare pe tot parcursul vieții oferă perspectiva unei noi abordări radicale, în special, pentru procesul de învățământ superior axat pe deschiderea universităților tradiționale pentru cei care doresc să învețe pe tot parcursul vieții.*

**Cuvinte-cheie:** *învățare pe tot parcursul vieții, educație informală, proiect, oportunitate, provocări, nevoi de formare, programe, evaluare, calitate, industrii culturale și creative, grup-țintă*

### **Introduction**

Lifelong learning is a form of self-initiated education that is focused on personal development. While there is no standardized definition of lifelong learning, it has generally been agreed to refer to the learning that occurs outside of a formal education institution, such as a school, university or corporate training. Lifelong learning does not necessarily have to restrict itself to informal learning, however. It is best described as being voluntary with the purpose of achieving personal fulfilment. The means to achieve this could result in informal or formal education.

Today's depressed economic environment and challenged work force have dramatically increased the needs and demands of learners to retool their capabilities, acquire new competences and align knowledge to the emerging new economy to avoid being laid off. At the same time, leaders within traditional education institutions, colleges and universities, are aggressively seeking new sources of revenues to counteract current budgeting short falls [1 p.1].

Universities and other higher education institutions are fundamental to human capital development and innovation and can do much to help the labour force to become more innovative and globally competitive. However to do this they need to change, and in some cases change dramatically. According to Conner, universities and other higher educational institutions need to come out of their „ivory towers” [2]. They need to become more active in order to play a meaningful role in the local and global setting. They must do more than simply provide education and research, they need to provide opportunities for lifelong learning and contribute to the development of knowledge-intensive jobs which enable graduates to find local employment and attract talent not only from the region but also from elsewhere. Pursuing personal interests and passions or chasing professional ambitions, lifelong learning can help people to achieve personal fulfilment and satisfaction. It is to be recognized that humans have a natural drive to explore, learn and grow and that encourages them to improve their own quality of life and sense of self-worth by paying attention to the ideas and goals that inspire.

### **Development of continuous training programs within the Compass Project**

Sometimes lifelong learning is used to describe a type of behaviour that employers are seeking within the organization. Employers admit that formal education credentials are not the only way to recognize and develop talent and that lifelong learning may be the desired trait. Thanks to the fast pace of today's knowledge economy, organizations are seeing lifelong learning as a core component in employee development. The Academy of Music, Theatre and Fine Arts has been developed within the Compass project courses which has the purpose to improve the attitude and the professional level in creative and art industries: *Entrepreneurial skills in the creative industries* (how to realize your creative idea). This course was elaborated and piloted within the Compass Project by Victoria Tcacenco, PhD, Associated Professor. The course is aimed to helping the practitioners from the cultural and creative

industries (CCI) to get general knowledge and practical tools regarding the cultural project/product/service/realization. The course covers such basic elements as: project/product/service planning, fundraising, marketing, financing aspects (budgeting). The content summary of this course includes such topics as:

- Creative industries: definition, capacities, world and regional trends.
- Entrepreneurial approach to art: basic elements, contemporary trends.
- Creative project/product/service and its unique character (types of creative products/services).
- Main elements/phases of the creative product elaboration (project or start up).
- Project aims, objectives, stakeholders.
- Fundraising incl. new trends (crowd funding).
- Marketing (incl. e-marketing).
- Financial aspects of the project.

The target group represents the directors of Houses of Culture, leaders and members of amateur artistic groups, teachers of performing arts, age — 35+ leaders of cultural NGOs, (25+) administrative staff of state and private cultural organizations (45+). The main purpose of this course is to offer new knowledge to those who feel the lack of theoretical knowledge and practical skills regarding artistic management and entrepreneurial skills in arts. Many representatives of the artistic community are involved in festivals, tours, exhibitions organization, they are forced to look for financial support for their artistic groups and projects, and try to sell their product etc. Having an artistic but not managerial education, very often these people do not have enough skills to raise funds for creative groups, to manage artistic events successfully, to develop an efficient online marketing strategy etc. Marketing including the new marketing tools (e-marketing) remains the weakest part of the CCI representatives' qualifications. All these components of the course are closely related to the jobs of our learners because getting up their entrepreneurial and managerial level is an acute necessity for their jobs. It is important to note that the projects design will be made by learners on the basis of their job realities; real case studies will be introduced and elaborated by learners, as a practical part of the course. As a result the students will have a model for a real project/product/service realization by the end of course. This course will help them to improve their practical skills in creative/cultural industry products/services realization; will give them new tools for international (EU projects realization or collaboration with EU partners). Through practical exercise in CCI projects planning, the students will get some experience in realizing CCI projects/products/services. So, they will design a model for future the practical realization of their creative idea. Also, this course covers the students' personal and professional development needs:

- For people who work as staff members at state organizations, this course will help them to make their professional life better, to feel more confident in what they do, to improve their position at the labour place, to win the credibility of colleagues and authorities of the organization, to consolidate their managerial/entrepreneurial capacity, to facilitate the learners' career development, better salaries etc.
- New abilities/tools got during the course will contribute to career development for state and private cultural organizations members.
- For some people from the state sector (arts schools or music schools) getting certificates from workshops or courses (national or international, online or offline) is a condition for their professional promotion.
- For NGO's members this course can help in a better planning and designing of activities, which will contribute to growing the NGO's reputation and its members' managerial skills, will contribute to getting a better chance to win grants of national and international programs.

- For artistic people who work as freelancers this course will give them an understanding how to generate profit from their creative activities, how to promote and sell an artistic product/service, combining in a more efficient way the artistic value and financial profit.
- For different types of learners this course will contribute to their personal and professional satisfaction.

### **Didactical design of the continuous learning program LL Course**

The students will learn/be able to do as a result of successfully participating in the course how to:

- Understand the specifics of creative/cultural industries, artistic product/service.
- Formulate a clear creative idea, to set up a plan for its realization.
- Elaborate a set of documents for successful online and offline fundraising (covering letter, sponsorship proposal, texts and video files to upload on a crowd funding platform).
- Elaborate a set of tools aimed to realize an efficient e-marketing of the project/product/ service (marketing kit, online marketing strategy etc.).
- Analyse the financial aspects of the project/to elaborate the project budget.

The learning outcomes are in line with the vision and strategic objectives of the institution:

- For the institution this course elaboration is a way to extend the range of educational services offered by the Academy of Music, Theatre and Fine Arts focused before on the traditional artistic specializations.
- To enrich the study materials for the discipline *Cultural and Creative Industry*.
- To spread the academic target group.
- To make the institution more visible on the national educational market.
- To get additional financing taking into account the number of ICC representatives.

The learning outcomes are in line with target groups' and stake holders' (including labour market) needs:

- The CCI has a great potential for the national economy, but it impedes development because of the insufficient skills of the CCI actors.
- The labour market feels an acute lack of qualified artistic managers.
- Quite often actual artistic workers cannot realize their ideas because their skills in fundraising and marketing are poor.
- The part of the target group which has professional experience and knowledge, needs nevertheless the upgrade of their skills because of the dynamic development of the CCI sector.
- The consolidation of the entrepreneurial capacities of young artistic people, including the former students of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, has a state importance. Actually the Moldovan state doesn't have instruments and programs to support financially young creative people from the CCI sector. Therefore, in order to promote their ideas, young artists have to study how to get money from their art. In case if this course is successful it will help young art people to get a profit and benefits both for the artistic community and for the state influencing positively the % of CCI in PIB.

After the successful completion of this course the learners will be able to: design a project idea and to plan it; elaborate a list of documents, info products (covering letter, sponsorship proposal, texts and video files to upload on a crowd funding platform, marketing kit, online marketing strategy etc.), also to elaborate a project budget and to analyse its financial aspects.

The idea is that employees should engage in constant personal learning in order to be adaptable and flexible for the organization to stay competitive and relevant. This type of personal learning is often referred to as continuous learning. Responding to the rapid changes in the economy and society, lifelong learning aims to actively deal with the dynamics of changing environments and to take advantage of new opportunities in the work, social and especial cultural contexts. Through increasing



differentiation of skills and globalization, it has become necessary to continually update knowledge and competences to ensure an individual's life development and self-fulfilment. To ensure that the Republic of Moldova maintains its high standard of living and social cohesion, it is necessary to further enhance the citizens' high levels of qualification and to draw less educated people into the modern knowledge society. AMTAP's Lifelong Learning Strategy is guided by the next principles: promotion of arts education as the only university in the country in this field, Art — Therapy, promotion of the psycho — pedagogical module, life phase orientation (all ages), placing learners at the centre (flexibility of learning), lifelong guidance (facilitating the learning process), competence orientation (recognition of informal learning), and promotion of participation in lifelong learning (enhancing the motivation to learn).

The continuous learning programs development and improvement of the knowledge and skills is needed for employment and personal fulfilment through formal and informal learning opportunities. Learning is, therefore, part of life which takes place in all times and in all places. It shares mixed connotations with other educational concepts, like adult education, training, continuing education, permanent education and other terms that relate to learning beyond the formal educational system. In Watson's opinion, lifelong learning is a lifelong, voluntary, and self-motivated pursuit of knowledge for either personal or professional reasons. It not only enhances social inclusion, active citizenship and personal development, but also competitiveness and employability [3].

### **Strategy statement on ULL**

LLL strategy should strive to adopt the „want-to-learn” attitude and is based on the competences to be able to learn. It is strengthened through the subsequent provision of learning and development opportunities and services for personal and professional development. A good connection with all the Academy's faculties (Musical Art, Theatrical, Cinematographic, Choreographic Art, Fine, Decorative Art and Design) which offer support in relation to our target group, on the way to develop also admin and support services, targets diverse groups of individuals and provides opportunities for creating public and personal goods in arts and the cultural domains of the social life. The strategic goal is to transform AMTAP into an open university which serves a wide range of Moldovan and international population of different age, education, profession etc., using modern and varied educational tools and technologies. So, being a part of an international project which provides lifelong learning, **COMPASS - „TOWARDS EUROPEAN UNIVERSITY LIFE LONG LEARNING MODEL IN MOLDOVA”**, the ULLL strategy implementation will help AMTAP to:

- To attract new groups of learners into the university including non-traditional target groups.
- To meets the need of citizens in the cultural aspects of their lives.
- To provide personal development programmes for graduates students.
- To increase the AMTAP teachers/institution revenue.

The objectives of the Compass project in Moldova are to promote and strengthen the LLL culture in Moldova and to build national consensus of the key-actors on development issues; to develop and advance a national legislative framework and stimulate regulatory changes of the LLL in Moldova; to build up the University's integrative function in Moldova through developing the integrated university LLL strategies and to enhance the university's institutional capacities in Moldova for the efficient and effective implementation of the LLL reform.

### **Implications for Higher Education**

The concept of lifelong learning and the related policies have a number of implications for the structure of the higher education institutions and the organization of knowledge. Kehm considered that creating more learning opportunities for new and different categories of students means that students will no longer all start from a broadly shared knowledge base but will instead have acquired their

knowledge from multiple sources and diverse types and fields of knowledge (family, work experience etc.) [4]. Most major universities accepted the new educational challenges and were expanding their traditional, degree credit offerings with a variety of adult, continuing and executive education experiences, some for credit and some non-credit. New education programs were offered through a combination of organizational mechanisms: extension divisions, adult and continuing education units, schools of professional study, executive education programs and distance learning units. The diversity of these programs and their unique operations propagated completely new organizations within the traditional universities. New processes for education delivery and learner support mechanisms advanced to meet the dynamic needs of the adult learner market place. Lifelong learning offers a systemic view of learning, since it examines the demand for, and the supply of learning opportunities, as part of a connected system covering the whole lifecycle and comprising all forms of formal, non — formal and informal learning. Also, it emphasizes the centrality of the learner and the need for initiatives that cater for the diversity of the learner's needs. This represents a shift of attention from the supply of learning to the demand side. Lifelong learning is focused on the motivation to learn, and draws attention to self-paced and self-directed learning and it stresses the multiple objectives of the education policy, which include economic, social or cultural outcomes; personal development, and citizenship. According to Smith & co the lifelong learning process also recognizes that, for the individual, the priorities among these objectives can change over the lifecycle; and that each objective has to be taken into consideration in policy development [5].

### Conclusions

In conclusion, Lifelong learning can enhance our understanding of the world around us, provide us with more and better opportunities and improve our quality of life. It is to be appreciated that lifelong learning's core values of learning, exploring, and serving, coupled with benefits for the mind; body and spirit make it an incredibly powerful tool for personal transformation and transformation and enhancement. The demand to implement the new concepts linked to the idea of lifelong learning is often met by rhetoric and a simple replacement of the term „continuing education” by that of „lifelong learning” without any change in practices and provisions. On the other hand, many diverse pilot projects, experiments, and new models are integrating the concept of lifelong learning into university programs and making it part of the structure of tertiary education.

### Bibliographical references

1. CHIȚIBA, C.A. Lifelong learning challenges and opportunities for traditional universities. In: *Procedia — Social and Behavioral Sciences* [online]. [accesat 23 mar. 2022]. Disponibil: [https://www.researchgate.net/publication/271609826\\_Lifelong\\_Learning\\_Challenges\\_and\\_Opportunities\\_for\\_Traditional\\_Universities](https://www.researchgate.net/publication/271609826_Lifelong_Learning_Challenges_and_Opportunities_for_Traditional_Universities)
2. CONNER, M. *Introducing Informal Learning* [online]. [accesat 30 mar. 2022]. Disponibil: <http://marciaconner.com/resources/informal-learning/>
3. WATSON, L. *Lifelong Learning in Australia* [online]. Canberra: Department of Education, Science and Training, 2003 [accesat 23 mar. 2022]. ISBN 0 642 77389 0. Disponibil: [http://www.dest.gov.au / NR/ rdonlyres /DBF92E32-99DA-4253-9C81 F52157022BF6/805/03\\_13.pdf](http://www.dest.gov.au/NR/rdonlyres/DBF92E32-99DA-4253-9C81-F52157022BF6/805/03_13.pdf)
4. KEHM, B.M. The Challenge of Lifelong Learning for Higher Education. In: *International Higher Education* [online]. [accesat 23 mar. 2022]. Disponibil: <https://doi.org/10.6017/ihe.2001.22.6906>
5. SELBY SMITH, C., HOPKINS, S. *Learning Through TAFE for Voluntary and Paid Work: A Survey of TAFE Students* [online]. [accesat 23 mar. 2022]. Disponibil: [https://www.researchgate.net/publication/239533177\\_Learning\\_through\\_TAFE\\_for\\_voluntary\\_and\\_paid\\_work\\_a\\_survey\\_of\\_TAFE\\_students](https://www.researchgate.net/publication/239533177_Learning_through_TAFE_for_voluntary_and_paid_work_a_survey_of_TAFE_students).

IMAGINEA PATRIMONIULUI CULTURAL NAȚIONAL ÎN  
PRESA SOVIETICĂ DIN RSS MOLDOVENEASCĂ ÎN ANII 70  
AI SECOLULUI XX

THE IMAGE OF THE NATIONAL CULTURAL HERITAGE IN THE SOVIET  
PRESS FROM THE MOLDAVIAN SSR IN THE 1970S

VALENTINA ENACHI<sup>1</sup>,

doctor în istorie, conferențiar universitar,  
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă  
<https://orcid.org/0000-0002-1682-3103>

CZU 008(478):070(47+57)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.35>

*În anii '70 ai secolului XX mass-media a realizat propagarea unui set de atitudini politice relevante pentru societatea sovietică. Conținutul acestor materiale a vizat nu numai reflectarea selectivă a realității socio-culturale, dar și crearea prin intermediul culturii a unei imagini pozitive asupra modelului socialist de viață. Rolul mass-mediei în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească pe dimensiunea culturală s-a relevat prin faptul că ea, deși a plătit tribut politicului, a reușit, parțial, să realizeze diseminarea produselor culturii și a promovat valorile culturii naționale, implicit, a relatat despre patrimoniul național.*

**Cuvinte-cheie:** articole, reportaje, patrimoniu, ideologie, cultură, model, cărți, evenimente

*The mass media in the 70s of the 20th century propagated a set of political attitudes relevant to the Soviet society. The content of these materials aimed not only at the selective reflection of socio-cultural reality, but also at creating through culture a positive image of the socialist model of life. The role of the mass media in the Moldavian Soviet Socialist Republic on the cultural dimension was revealed by the fact that although it paid tribute to politics, it partially succeeded in disseminating the cultural products and promoted the values of national culture, and thus, related about the national heritage.*

**Keywords:** articles, reports, heritage, ideology, culture, model, books, events

### Introducere

Patrimoniul cultural constituie moștenirea noastră comună primită de la generațiile anterioare, este un depozit de cunoștințe, o resursă educațională de promovare a unei înțelegeri comune și a unui sentiment de apartenență la comunitate. Convenția-cadru a Consiliului Europei subliniază valoarea patrimoniului cultural pentru societate și oferă următoarea definiție a patrimoniului cultural: „Patrimoniul cultural constituie un ansamblu de resurse moștenite din trecut, pe care oamenii le consideră, făcând abstracție de regimul de proprietate a bunurilor, drept o reflectare și o expresie a valorilor, credințelor, cunoștințelor și tradițiilor lor, aflate într-o continuă evoluție. El cuprinde toate aspectele mediului rezultate din interacțiunea dintre oameni și locuri de-a lungul timpului” [1]. Patrimoniul cultural este un bun al tuturor, dar este, totuși, o resursă limitată. El este amenințat cu deteriorarea și uitarea. Presa este un instrument de informare a societății asupra problemelor sociale și, respectiv, are menirea de a propaga și populariza valorile patrimoniului cultural național și păstrarea lui.

Rolul mass-mediei pe dimensiunea culturală a fost și este important prin faptul că, deși ea nu creează, propriu-zis, cultură, influențează substanțial formele de manifestare a culturii, este instrumentul de diseminare a produselor culturii și de promovare a valorilor culturale naționale și internaționale, contribuind la culturalizarea maselor largi de oameni, iar în contextul timpurilor de atunci — la trezirea interesului față de patrimoniul cultural istoric. Percepțiile asupra acestuia pot fi transmise prin

---

1 E-mail: [valentinaenachi58@gmail.com](mailto:valentinaenachi58@gmail.com)

presă, formând o imagine asupra patrimoniului istoric. Însăși noțiunea de imagine înglobează în sine un complex de caracteristici, care contribuie la formarea atitudinilor față de patrimoniul cultural istoric. Fenomenul de imagine constituie totalitatea percepțiilor emoționale și raționale ale receptorului. Patrimoniul cultural istoric, la rândul său, reprezintă un instrument care poate modifica stări de spirit, iar cunoașterea și aprecierea lui este importantă pentru cetățeni în formarea conștiinței istorice. În societățile civilizate patrimoniul cultural servește incluziunii sociale a indivizilor prin mecanismele de integrare socială și prin participarea la viața culturală. Comportamentul maselor poate fi influențat de calitatea interpretării mediatice a fenomenelor culturale și, implicit, de atitudinea față de patrimoniul istoric.

Presa ultimilor ani este preocupată, îndeosebi, de mediatizarea evenimentelor imprevizibile, șocante, impresionante, nu totdeauna în sensul cel mai bun al cuvântului, și trece sub tăcere eforturile considerabile ale jurnaliștilor, profesorilor, istoricilor și oamenilor de cultură în ceea ce privește promovarea valorilor culturale în Republica Moldova. Presa sovietică, în pofida caracterului pronunțat ideologic și propagandistic, a prezentat cititorilor aspecte referitoare la cultura și patrimoniul istoric, susținând, în acest sens, și rubrici permanente.

### **Prezentarea patrimoniului istoric național în presa culturală**

Mass-media cu tematică culturală din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească din anii 1970 ai secolului XX cuprindea revista *Moldova*, săptămânalele *Cultura*, *Literatura și Arta* și altele. Ca urmare a analizei conținutului blocului tematic „Patrimoniul național”, în baza materialelor acestor publicații au fost identificate și sistematizate circa 90 de articole, interviuri și reportaje. Materialul colectat și analizat, publicat în presă, a demonstrat că, începând din a doua jumătate a anilor '60 ai secolului XX, mass-media a reflectat selectiv problemele referitoare la patrimoniul național. Menționăm că în mass-media timpului au apărut noi subiecte, teme și autori.

În anii '70 revistele de cultură au început atent și precaut propagarea patrimoniului natural din republică. În revista *Moldova*, sub genericul „De la Naslavcea la Giurgiulești”, a apărut schița „Saharna — o rezervație de adevărate comori ale naturii din care emană mitul”. Patrimoniul cultural în această revistă a fost mediatizat și la rubrica „Satul de azi și de mâine”, unde a fost inițiată discuția asupra aspectului culturii tradiționale și viitorului satului moldovenesc contemporan. Autorul, arhitectul Valentin Mednec, scria: „... satul tradițional a pierdut ceva de mare preț, azi modele de case bătrânești cu specificul arhitecturii lor străvechi nu se mai văd. Aceste modele ar fi constituit pentru generațiile viitoare o mărturie vie privind trecutul” [2 p. 23].

Tot în această publicație s-a scris despre necesitatea creării muzeului satului pe teritoriul complexului Expoziției Realizărilor Economiei Naționale (EREN) din orașul Chișinău [3 pp. 19-20]. La rubrica „Sub semnul cinstirii” se publicau articole de opinii. Spre exemplu, în materialul despre Muzeul Republican de Literatură erau descrise exponatele muzeului, printre care manuscrise se afla și ceasul familiei Donici. Pe paginile revistei se analizau detaliile etnografice ale covoarelor create de artiști plastici din republică și materiale despre dansul popular [4 pp. 8-9].

Atitudini față de patrimoniul cultural găsim în reportajele tematice despre festivalurile unionale ale ansamblurilor de dansuri populare desfășurate în RSSM. În aceste articole, după un elogiu tradițional adus politicilor culturale ale Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, se arăta și necesitatea păstrării autenticității dansului, muzicii, costumului și a respectării tradițiilor specifice ale poporului și identității naționale regionale, a componenței vechi a orchestrelor de muzică populară. De obicei, astfel de păreri erau plasate la finele materialului. Redactate riguros, se terminau cu cuvinte festive: „Așteptăm zilele când orașul Chișinău își va îmbrăca iarăși hainele de sărbătoare...” [5 p. 23].

Domeniul patrimoniului artistic a fost prezentat și la rubrica „Povești despre cântăreți”, care conținea date despre viața și activitatea cântăreților de muzică populară. Atitudini sentimentale se regăsesc în scrisorile timpului: „Dragă revistă „Moldova”, tovarășe redactor! Vă aducem la cunoș-

tință că ne-au ajuns bătrânețile, suntem aici o mână de pensionari care am pus talpă colhozului de azi. Iaca ne-am adunat și vă scriem o scrisoare cu o rugămintă, anume: să faceți cumva să ni-l trimiteți în ospeție pe Nicolae Sulac. Avem cu ce-l primi, avem ce îi arăta...”; „Îmi place cum cântă naistul V. Iovu. Povestiți-mi câte ceva din viața acestui interpret” [6 p. 23]. Atitudinile pozitive asupra patrimoniului istoric erau expuse și prin simple exprimări ale participanților la evenimentele culturale.

Revistele culturale au plătit tribut ideologic propagării patrimoniului cultural rus. Prilej pentru aceasta au servit *Zilele pușkiniste* în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească. Aceste manifestări erau descrise elogios și triumfalist: „În localul Teatrului Moldovenesc de Stat s-au adunat poeții Patriei pentru a glorifica numele lui Pușkin, pentru a depune cu pietate și nemărginită iubire la monumentul nemuritor al poetului garoafele aprinse ale inimilor și slovelor măiestrite... Pretutindeni în Republică în aceste zile de un înalt și sincer ecou spiritual numele lui Pușkin a fost pronunțat cu deosebită emoție în glas, cu lumină în priviri, cu suflete pline de o aleasă deschidere și respect” [7 p. 3].

### **Autori și teme consacrate patrimoniului cultural în presa anilor '70 ai secolului XX**

Tematica materialelor mediatice consacrate patrimoniului cultural era diversă în presa timpului. O parte însemnată din articole, reportaje și interviuri consacrate patrimoniului erau realizate de membrii redacției acestor publicații. Articole ce vizau tematica moștenirii culturale erau semnate și de specialiști din domeniul culturii: arhitecți, folcloriști, scriitori, colaboratori științifici. Formele de expresie a revistelor de cultură au avut caracteristici emoționale și plastice. Astfel, în prima pagină a revistei *Moldova* consacrată jubileului de 50 de ani ai formării RSS Moldovenești găsim expresii poetice de prețuire a Moldovei și, implicit, a patrimoniului cultural:

”...*Eu toate deprind de la tine, Moldovă.*

*De la plopii tăi deprind mersul semeț,*

*Strângerea mâinii — de la horele tale,*

*Îmbrățișarea lungă — de la livezile tale...”* [8 p. 1].

Săptămânalul politic, social, pedagogic, cultural-literar *Cultura* a reflectat pe larg în anii '70 ai secolului XX subiectele asupra patrimoniului cultural. Articolele *Flori de piatră, Cântece și dansuri moldovenești — fărâme din inima poporului — rod neseecat al fanteziei* ș.a. au relatat despre evenimentele culturale de la sate. De un interes constant sporit din partea săptămânalului s-au bucurat lansările de cărți, seratele de creație, concertele de binefacere, festivalurile. Redactorul-șef, Victor Teleucă, a semnat rubrici de informații culturale. Subiectele referitoare la patrimoniul cultural național au apărut în editoriale și comentarii. Unele știri culturale conțineau date referitoare la necesitatea conservării tradițiilor populare. În rezultatul cercetării materialelor publicate în săptămânalul *Cultura* din anii 1976—1980, putem afirma că această ediție nu propaga ostentativ ideologia comunistă. Formarea unui curent favorabil, a opiniei publice asupra patrimoniului cultural s-a datorat faptului că despre patrimoniu au scris publiciști de seamă și condeieri măiestriți: Vitalie Tulnic, Anatol Gugel, Simion Ghimpu ș.a.

*Literatura și Arta* a lansat, de asemenea, informații despre manifestări și realizări culturale, despre creația populară muzicală și colectivele de artiști amatori, curiozități culturale. Printre autori se regăseau nume notorii precum Ion Anton, Leonida Lari etc. Săptămânalul susținea rubrica „Lumea cărților”, în care erau publicate recenzii referitoare la tezaurul folcloric popular. Autorii acestora erau critici consacrați, specializați în domeniu și cu o competență recunoscută: Efim Jungietu, Iulian Filip, D. Alexandru, Gheorghe Spataru, Andrei Hâncu. Recenziile din săptămânalul *Literatura și Arta* consemnau importanța patrimoniului imaterial reprezentat prin folclorul autentic. De un interes sporit din partea redacției s-au bucurat și festivalurile-concurs de creație populară [9 p. 15]. Subiectele asupra temelor consacrate patrimoniului cultural erau realizate de jurnaliștii profesioniști, versați în această tematică și de specialiști din domeniul culturii coopțați să realizeze articole de acest gen.

### Concluzii

Putem concluziona că în revista *Moldova*, săptămânalele *Cultura și Literatura și Arta* materialele consacrate patrimoniului național au fost prezentate într-o manieră pozitivă, în calitate de fenomen ce are valoare și reprezentativitate, deși se regăsesc și aprecieri determinate de ideologia comunistă, dominantă în societate. Presa culturală, chiar dacă nu a inițiat dezbateri asupra realităților culturale ale patrimoniului și nu a oferit diferite puncte de vedere asupra lucrurilor, explica și analiza fenomenele și tendințele culturale profund și, în mare parte, profesionist.

Impactul pozitiv al mass-media s-a manifestat prin faptul că, deși a tratat acest subiect unilateral, articolele cu tematică culturală au contribuit la trezirea curiozității și interesului față de patrimoniul istoric și național. Materialele din revistele de cultură nu au fost total uniformizate, iar detaliile erau menite să atragă atenția asupra patrimoniului cultural. Informațiile din presa timpului aveau deseori o orientare ideologică duală și anume o negare a importanței patrimoniului național și necesitatea creării unui nou set de valori a unei culturi sovietice, dar menționau atent și necesitatea de păstrare a tradițiilor strămoșești.

În paginile ziarelor din anii 1970—1980 nu se scria nimic despre demolarea bisericilor și dispariția monumentelor istorice importante. Discursul jurnalistic era bine adaptat la scopul de a minimaliza importanța patrimoniului național și de supraestimare a culturii sovietice. Produsele mediatice asupra patrimoniului cultural nu au analizat profund problemele existente din domeniu și influența lor asupra deciziilor a fost neînsemnată. În presa timpului nu au avut loc dezbateri asupra curențelor social-culturale. Presa din RSSM prin abordările asupra problematicei patrimoniului cultural a reușit, parțial, să informeze populația referitor la starea acestuia. Sarcina de a mediatiza problemele patrimoniului cultural era greu de realizat datorită faptului că cenzura și controlul ideologic nu permiteau interpretarea și evaluarea lui. Patrimoniul cultural includea și instituții care asigurau gestionarea lui, activitatea cărora, însă, nu și-a găsit reflectare în presa timpului.

Dialogul socio-cultural asupra patrimoniului istoric nu a existat în presa anilor '70, fiind una dintre cauzele deteriorării stării patrimoniului cultural. Sarcinile de a explica importanța, de a pune în valoare patrimoniul cultural și promovarea lui au revenit abia presei de mai târziu. În final, menționăm că discursul mediatic în publicațiile cu tematică culturală în anii '70 a fost relativ liberalizat și a influențat într-o anumită măsură asupra promovării patrimoniului istoric național.

### Referințe bibliografice

1. *Convention on the Value of Cultural Heritage for Society* [online]. Faro, 27 oct., 2005 [accesat 15 ian. 2023]. Disponibil: <https://rm.coe.int/1680083746>
2. De la Naslavcea la Giurgiulești. In: *Moldova*. 1973, nr. 7, p. 23. ISSN 0132-6635.
3. MEDNEC, Al. Muzeul satului imperativ al timpului. In: *Moldova*. 1978, nr. 7, pp. 19-20. ISSN 0132-6635.
4. MALANEȚCHII, D. Comorile muzeului de literatură. In: *Moldova*. 1974, nr.10, pp. 8-9. ISSN 0132-6635.
5. GHIMPU, S. Festivalul unional al Creației populare. In: *Moldova*. 1975, nr. 12, p. 23. ISSN 0132-6635.
6. Scrisori către redacție. In: *Moldova*. 1980, nr. 6, p. 6. ISSN 0132-6635.
7. Despre zilele culturii ruse la Chișinău. In: *Cultura*. 1976, 20 iun., p. 3. ISSN 1584—2894.
8. ISTRU, B. In: *Moldova*. 1978, nr. 8, p. 1. ISSN 0132-6635.
9. Despre un festival de la sat. In: *Literatura și arta*. 1970, 18 ian., p. 15. ISSN 1857-3835.

## COMUNICAREA ARTISTICĂ: ASPECTE TEORETICE

### ARTISTIC COMMUNICATION: THEORETICAL ASPECTS

VERONICA CURCHI<sup>1</sup>,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-2302-602X>

CZU 316.77:7

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.36>

*Comunicarea artistică este modalitatea de exprimare prin intermediul artei și își are originile din cele mai vechi timpuri, odată cu primele manifestări artistice ale ființei umane. Arta paleolitică ne relatează viața cotidiană a omului, credințele și nivelul de conștientizare a lumii. Funcția comunicativă a artei s-a păstrat până în prezent. Muzica, artele plastice, dansul, manifestările teatrale, poezia ne transmit diferite emoții pe care le percepem dependent de personalitatea noastră. Comunicarea artistică este cercetată mai aprofundat după ce a apărut interesul științific asupra fenomenului comunicării în genere. Savanți din diferite domenii și-au expus viziunile asupra acestui subiect și au descris comunicarea artistică prin raportul creator-operă, mesaj artistic-public și artist-receptor.*

**Cuvinte-cheie:** comunicare, artistic, comunicare artistică, artă, mesaj artistic, limbaj artistic

*Artistic communication is the way of expression through art and has its origins in ancient times, with the first artistic manifestations of the human being. Paleolithic art tells us about everyday human life, beliefs and the level of awareness of the world. The communicative function of art has been preserved until now. Music, fine arts, dance, theatrical events, poetry convey different emotions that we perceive depending on our personality. Artistic communication is further researched after the appearance of the scientific interest in the phenomenon of communication in general. Scholars from different fields have presented their views on this topic and described artistic communication through the relationship between creator-work, artistic message-audience and artist-receiver.*

**Keywords:** communication, artistic, artistic communication, art, artistic message, artistic language

#### Introducere

Nu este nimic nou atunci când afirmăm că comunicarea face parte din viața noastră și este un element fără de care omul nu își imaginează existența sa. Omul transmite ideile folosind limbajul scris sau vorbit, își exprimă bucuria prin mimică și gesturi sau ne comunică starea de anxietate prin intermediul muzicii, dansului sau picturii. Cele din urmă sunt componentele „comunicării artistice” — o direcție a comunicării mai puțin studiată de către cercetători, dar anume prin acest fapt este mai curios de a fi analizată.

#### Definirea termenului de comunicare artistică

Avem la bază doi termeni: „comunicare” și „artistic”. Primul este definit de cercetătorii olandezi J.J. Van Cuilenburg, O. Scholten și G.W. Noomen drept „...un proces prin care un emițător transmite informație receptorului prin intermediul unui canal, cu scopul de a produce asupra receptorului anumite efecte” [1 p. 24]. Americanii Bernard Berelson și Gary A. Steiner, în lucrarea *Human Behavior: an Inventory of Scientific Findings (Comportamentul Uman: un Inventar al Descoperirilor Științifice)*, ne propun o altă definiție — actul sau procesul ce presupune „...transmiterea de informații, idei, emoții, abilități etc. prin utilizarea simbolurilor-cuvinte, imagini, figuri, grafice etc.” [2 p. 527].

Cel de-al doilea, termenul „artistic” este strâns legat de artă și provine de la cuvântul francez „artistique”, care înseamnă iscusință, „...măiestria omului de a produce valori estetice la nivel înalt de cultură; interpretare deosebită a unei opere executată cu pricepere, ingenios, fin, îndemânat, cu

---

<sup>1</sup> E-mail: [alin.niko@yahoo.com](mailto:alin.niko@yahoo.com)

știință, cu dibăcie” [3 p. 7]. Aparținând domeniului larg al artei, aspectul artistic îl găsim în pictură, literatură, muzică, dans, teatru și tot ceea ce ține de artă.

Cunoscând esența termenilor „comunicare” și „artistic”, analizând simpla legătură dintre ei, îmbinând cele două definiții menționate mai sus, înțelegem că comunicarea artistică este procesul prin care artistul/creatorul (*emițător*) transmite mesaje, emoții, informații prin intermediul lucrărilor artistice (*canale*) către public (*receptor*) ca să îl influențeze într-un mod sau altul. Scriitorul rus Iurie Borev, în lucrarea sa *Эстетика* (*Estetica*), definește comunicarea artistică ca fiind „...implementarea relației intelectual-creative dintre autor și destinatar, transmiterea către cel din urmă a informației artistice care conține o anumită atitudine față de lume, un concept artistic, orientări valorice stabile” [4]. Legătura intermediară prin care se transmite această informație, accentuează dânsul, este o operă de artă, iar în artele spectacolului, ca muzica sau teatrul, este, de asemenea, și interpretul.

Comunicarea artistică este, în esență, o ramură a comunicării, în care elementul fundamental este arta și toate manifestările ei. Mesajului transmis nu este unul simplu, ci unul artistic, cum menționează mai sus Borev, fiind mascat prin utilizarea elementelor specifice domeniului artei.

### Originea fenomenului comunicării artistice

Ca și comunicarea arta aparține socialului, omului. Ea „...apare odată cu viața socială și nu o părăsește niciodată” [5 p. 66], spunea Tudor Vianu în lucrarea sa *Estetica*. Cele mai vechi dovezi din epoca preistorică ne demonstrează activitatea și evoluția omului care nu poate fi concepută în afara comunicării. Tot în această perioadă, era paleoliticului, găsim primele dovezi ale originii artei, noțiunea căreia nu era înțeleasă precum o știm noi astăzi, iar funcția ei comunicativă o putem deduce din cercetările existente.

Inițierea artei, după unele viziuni, sunt considerate un șir de creștături făcute de om pe niște oase, ne informează Ovidiu Drimba, istoric literar român, în lucrarea sa *Istoria culturii și civilizației*, volumul I. Ele sunt considerate primele încercări de ornamentare. Unele din cele mai vechi reprezentări artistice nu apar pentru a fi contemplate ca opere de artă, ci sunt parte componentă a practicilor religioase [6 p. 17-29]. Omul primitiv comunica prin dans, scene teatrale și cântece ritualice cu zeitățile sau duhurile la care ei se închinau pentru a fi protejați și a le purta noroc la vânătoare. Acele reprezentări erau pline de culoare, emoție, ca mesajul transmis să ajungă cu siguranță la destinatar și să aibă un feedback pozitiv pentru emitent. Toate aspectele enumerate aveau o conotație mitică cu un mesaj artistic bine determinat adresat, probabil, către anumite forțe necunoscute, dar în care omul de atunci credea cu precădere.

Alte dovezi ale manifestărilor artistice din acele timpuri sunt picturile de pe pereții grotelor întâlnite în diferite colțuri ale lumii. Remarcabile sunt și picturile din peștera Altamira (13.500 î.e.n.) din nordul Spaniei unde sunt redată 25 de animale, majoritatea fiind bizoni, cai, mistreți și ciute. Artistul încearcă să redea cât mai precis atât formele, dimensiunile cât și aspectul cromatic al animalului, reflectând cu maximă precizie realitatea, procesul de vânătoare unde animalele se aflau în agonie, cu suflurile înfipite în corp. Mesajul acestor reprezentări ne comunică dorința de a influența magic animalul prin intermediul imaginii acestuia. Picturile semnificau puterea vânătorului, se credea că în acest mod printr-un efect tainic desenul se va transpune în realitate [6 p. 29-35].

Picturile rupestre din Spania au fost recunoscute de UNESCO ca fiind valori artistice de primă mărime ale omenirii, ele au intrat în patrimoniul universal încă din 1985. „Omul alege natura ca sursă a inspirației sale creatoare, deoarece aceasta este pentru el teatrul explorărilor sale” [7 p. 29], menționează Adrian Leonard Mociulschi, cercetător român contemporan, în lucrarea sa *Artă și comunicare*, analizând arta epocii paleolitice. Dânsul subliniază că prin manifestările artistice pictorul cavernelor avea intenția nu doar de a îmblânzi forțele naturii, ci să le și glorifice. Reprezentările figurative de pe pereții grotelor pot fi considerate cu certitudine un act de comunicare. Citându-l pe filosoful italian Benedetto Croce, autorul accentuează că imaginea care poartă în sine o semnificație și ajută ca om cu



om să se înțeleagă alcătuiește un limbaj. Ea este un act de comunicare care se realizează prin intermediul semnelor-imagini. Conținutul ei, deși vine din cele mai îndepărtate vremuri, provoacă uimire, admirație și stupeoare. Picturile paleolitice au supraviețuit în timp și, citind mesajul lor, lumea dispărută prinde din nou viață în ochii privitorilor contemporani, iar strămoșii noștri reînvie prin intermediul operelor nemuritoare. Imaginile simbolice sunt purtătoare ale unor mesaje tainice și ale narațiunii istorice a ceea ce s-a întâmplat [7 p. 30].

Arta paleolitică nu avea doar o funcție magică, religioasă, ea purta în sine un mesaj artistic care avea o anumită semnificație. Exemple de acest tip sunt numeroase în diferite perioade istorice. Ele evidențiază funcția comunicativă a artei din cele mai vechi timpuri. Caracterul artistic al omului a ieșit în evidență din necesitatea și dorința de exprimare nu doar prin cuvinte, dar și din dorința de a se refugia cu eul său într-o lume a esteticii, a contemplării frumosului, având drept inspirație natura. Astfel, putem vorbi despre începuturile comunicării artistice odată cu apariția primelor semne de artă în viața umană.

### **Comunicarea artistică în viziunea numeroșilor cercetători**

Deși comunicarea artistică este prezentă în viața noastră de la primele manifestări artistice ale ființei umane, studiul asupra acestui tip de comunicare se evidențiază odată cu interesul științific asupra fenomenului comunicării în genere. Cercetătorii din acest domeniu au analizat procesul comunicării artistice și și-au expus viziunile lor asupra acestui fenomen.

**René Berger**, scriitor elvețian, filosof, istoric și critic de artă, în lucrarea sa *Artă și comunicare*, apărută în 1976, subliniază că comunicarea artistică nu este doar transmiterea unui mesaj obișnuit, cum este menționat în unele teorii, mesaj care este prelevat din fenomenul emisiei. Potrivit autorului, mesajul artistic este ca un fenomen care urmează să fie construit, în momentul emisiei el este o acțiune personală, specifică doar emițătorului, trăită dramatic și care reprezintă un moment unic. Activitatea artistică începe chiar din momentul emisiei, chiar de la sursă. Poetul fie se subscrie la starea comună, exprimându-se ca toată lumea, sau se eliberează de starea comună și apelează la puterea poetică [8 p. 16-18].

Analizând trăsăturile comunicării artistice, autorul afirmă că mesajul plastic (sau poetic) nu poate și nu corespunde niciodată unei semnificații prestabilite. Opera de artă are o calitate deosebită care se evidențiază prin raportul dintre semnele care o constituie și semnificația care o poartă ele, semnificație care își mărește amploarea odată cu o nouă contemplare. Semnificația plastică este un fenomen pe punctul de a se constitui, făcând semn viitorului pentru a-i da formă [8 p. 19].

În viziunea lui René Berger, receptorul fără cultură artistică se mulțumește doar să extragă din mesajul operei elementele caracteristice pentru a identifica obiectele sau grupul de obiecte, numind această acțiune operație de recunoaștere. Opera de artă este privită ca un mesaj cifrat de artist și pe care spectatorul urmează să-l descifreze datorită reglajului tacit între emițător și receptor. Berger consideră opera de artă mai mult decât o modalitate de comunicare, el susține că o lucrare artistică nu este niciodată supusă unei simple descifrări și nici nu poate să fie un mesaj cifrat. Ea îl îndeamnă pe cel care o recepționează să discute recepția însăși, iar tehnica și forma sa participă la crearea conținutului. Mesajul artistic nu este condiționat de normalitate, el inovează de la emisie până la recepție, se reinventează de fiecare dată când acesta e în acțiune [8 p. 121-122].

**Iurie Borev**, scriitor rus, critic, prozator, doctor în științe filologice, în lucrarea sa *Эстетика (Estetica)* din 1981, subliniază că un element esențial în comunicarea artistică este percepția artistică. Comunicarea artistică presupune nu doar înțelegerea sensului operei de artă prin prisma analizei contextului istoric, realității sociale, culturii artistice și opiniei publice, dar și percepția valorii acesteia. Prin valoarea operei înțelegem importanța ei pentru umanitate, precum și libertatea autorului de a-și transpune ideile în operele sale, folosind maiestros mijloacele tehnice și normele de artă.

Referindu-se la viața unei opere de artă, Iurie Borev accentuează că ea începe din momentul funcționării sale sociale, care rezultă din interacțiunea publicului și a operei, care se influențează reciproc. Nu doar opera influențează publicul, dar și publicul cu opinia și percepția sa influențează funcționarea socială a operei și aprecierea ei ca parte a culturii artistice [4].

**Susanne Katherina Langer**, scriitor și filosof american, în lucrarea sa *Feeling and Form: A Theory of Art* (1953) (*Sentiment și formă: O teorie a artei*), descifrează mai multe aspecte legate de artă, printre care și funcția ei de comunicare. Ea este împotriva afirmației că o lucrare artistică ne comunică ceva. Dânsa consideră opera de artă un simbol „unic”, indivizibil, care a fost creat pentru a fi admirat, dar nu pentru a transmite intenționat un mesaj. Funcția sa simbolică, deși are multe în comun cu cea a limbajului, este expresia. Acolo unde nu este intenția sau impulsul de a exprima ceva, produsul nu este artă. Arta este imaginea sentimentului care implică formularea lui și expresia, ceea ce Langer numește „simbol”, iar alți cercetători — „limbaj” [9 p. 380].

Totuși, Susanne Katherina Langer menționează că există ceva care poate fi numit „comunicare prin artă” și anume raportul dintre artă și istorie. Drept exemplu ea subliniază că nici o carte nu ar putea relata într-o mie de pagini atât de multe despre mintea egipteană ca o vizită la o expoziție reprezentativă a artei egiptene [9 p. 410].

Ideile cercetătoarei Langer menționate mai sus sunt susținute și analizate de către scriitorul și publicistul contemporan **Ranjan Ghosh**, profesor la universitatea din Bengalul de Nord, India. În unul din articolele sale, *Artistic communication and symbol: some philosophical reflections (Comunicarea artistică și simbolul: reflecții filozofice)*, publicat în 1987 în jurnalul englez *Aesthetics (Estetica)*, autorul subliniază că arta nu are nici o legătură cu informația, ea exprimă emoții, precum tristețea, melancolia, bucuria sau o alta gamă de emoții umane, care au scopul de a transforma și îmbunătăți sensibilitatea unei persoane. Esența stă în unicitatea și în varietatea semnificativă a artei.

Paralel cu reflectările de mai sus, Ranjan Ghosh menționează că operele de artă, totuși, sunt capabile să transmită mesaje concrete și clare, mesaje reale, tangibile și distincte. Dânsul compară comunicarea artistică cu comunicarea uzuală prin intermediul limbajului și gesturilor, aducând argumente pentru a exclude faptul că operele artistice sunt adevărate modalități sau medii de comunicare. Autorul menționează că un mesaj obișnuit poate fi transmis prin diverse limbaje sau simboluri, dar nu și un mesaj artistic. Două opere de artă niciodată nu vor avea același mesaj sau semnificație. Cel puțin, atâta timp cât luăm în considerare mediul. Semnificația unei lucrări de artă nu poate fi separată de lucrare, nu este real ca odată ce am înțeles lucrarea înseși aceasta să devină ne semnificativă sau chiar neimportantă. Se întâmplă chiar contrariul, lucrările artistice te inspiră și motivează să simți și să îți imaginezi în diferite moduri diverse situații [10 p. 319-320].

Cercetătorii români **Gheorghe Neacșu** și **Carmen-Maria Mecu**, în articolul *Opera de artă ca sursă de transpunere în lumea imaginarului* (2000), menționează că opera este vie atunci când se află într-un proces de comunicare. Lucrarea artistică provoacă cunoaștere și participare afectivă într-un schimb de mesaje. Artistul prin intermediul unei opere de artă își împărtășește o experiență concretă, iar receptorul este cel care o reface în urma contemplării lucrării artistice. Comunicarea eficientă prin intermediul operei de artă, accentuează autorii, se realizează atunci când trăirile imaginare ale artistului și ale receptorului de artă intră în rezonanță și receptorul percepe mesajul artistic [11 p. 165-166].

**Adrian Leonard Mociulschi**, cercetător român contemporan, în lucrarea sa *Artă și comunicare* (2013), menționată mai sus, accentuează că „...toate manifestările artistice pot fi reduse la numitorul comun al actului de comunicare. De aici rezultă sincretismul artelor, prin prisma căruia operele nu sunt atât de diferențiate” [7 p. 9]. Autorul susține că arta va exista atâta timp cât ea va comunica mesajul estetic. Opera de artă este vehiculul mesajului artistic care poate fi conservat și transmis prin spațiul temporal. „Dacă „mesagerul” poate veni din trecut, publicul aparține întotdeauna prezentului. Omul poate accepta sau respinge conținutul mesajului artistic receptat, îl poate îngropa în uitare sau, dimpotrivă, îl poate consuma ca pe un fruct interzis” [7 p. 10].

Fiecare viziune în parte a cercetătorilor menționați mai sus confirmă cu desăvârșire funcția comunicativă a artei. Opiniile coincid atunci când se analizează raportul dintre artă și istorie. Arta tuturor timpurilor poartă în sine mesaje pentru generațiile care vin. Părerii divizate în două tabere sunt atunci când omitem aspectul istoric. Susanne Katherina Langer afirmă că o lucrare artistică nu poate să ne comunice ceva. Opera de artă exprimă doar o gamă de emoții cu scopul de a îmbunătăți sensibilitatea publicului. La acest aspect se impune o reflecție. Dacă o operă de artă este purtătoare de emoții, atunci, contemplând-o, ea poate trezi emoții receptorului, iar schimbul de emoții între lucrarea artistică și public reprezintă o comunicare artistică. Creatorul își exprimă sentimentele și ideile, folosind opera sa ca pe un sol al mesajului artistic destinat publicului.

### Concluzii

Comunicarea artistică începe odată cu crearea operei de artă. Procesul de creație este un moment intim specific doar emițătorului și pe durata căruia se constituie mesajul artistic ce nu poate fi prestabil din timp. Receptorul înțelege mai bine mesajul lucrării dacă are o cultură artistică, ceea ce îi permite să arunce o privire retrospectivă asupra operei de artă ca să descopere nuanțe noi ale mesajului. Odată ce ai înțeles ideea lucrării, ea nu devine nesemnificativă, pentru că nu putem separa semnificația creației de lucrarea însăși. Opera de artă este doar un vehicul, prin intermediul căruia este adusă informația artistică către receptor.

Un element fundamental al comunicării artistice este înțelegerea valorii artistice a lucrării pentru omenire. Comunicarea artistică presupune îmbinarea esteticului, socialului și a culturii din care este generată relația comunicativă dintre public și opera de artă. Este o legătură cu influență reciprocă, pentru că viața unei opere artistice începe din momentul funcționării sale sociale, din clipa percepției artistice, iar o lucrare marchează publicul datorită mesajului pe care îl transmite.

Cea mai eficientă comunicare artistică este atunci când trăirile artistului în timpul procesului de creare coincid cu emoțiile receptorului de artă în timpul percepției artistice. Emițătorul poate aparține trecutului, opera în care este conservat mesajul artistic poate trece prin spațiu și timp ca să ajungă la receptor, la publicul care mereu face parte din prezent.

Comunicarea artistică este aliajul dintre artă și comunicare, care fac parte din activitatea socială a ființei umane și fără de care omul nu-și poate imagina existența.

### Referințe bibliografice

1. VAN CUILENBURG, J. J., SCHOLTEN, O., NOOMEN, G. W. *Știința comunicării*. București: Humanitas, 2004. ISBN 973-50-0633-2.
2. BERELSON, B., STEINER, G. A. *Human behavior: an Inventory of Scientific Findings*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1964.
3. DAGHI, I. *Artistic*. Chișinău: Tipogr. Centrală, 2011. ISBN 978-9975-53-005-7.
4. БОРЕВ, Ю. Б. Искусство как художественная коммуникация: Структуры и типы художественной коммуникации [online] In: *Эстетика*. 3-е изд. Москва: Политиздат, 1981. [accesat 12 sept. 2019]. Disponibil: <http://etika-estetika.ru/books/item/f00/s00/z0000004/st121.shtml>.
5. VIANU, T. *Estetica*. București: Orizonturi, 2004. ISBN 973 -9154-71 -9.
6. DRIMBA, O. *Istoria culturii și civilizației*. Vol I. București: Saeculum I.O.: Vestala, 2003. ISBN 9789736421303.
7. MOCIULSCHI, A.L. *Artă și comunicare*. București: Curtea Veche, 2013. ISBN ePUB 978-606-588-543-1, ISBN PDF 978-606-588-544-8, ISBN Print 978-606-588-476-2.
8. BERGER, R. *Artă și comunicare*. Trad. de F. Murgescu. București: Meridiane, 1976. ISBN/COD: DDPPID.
9. LANGER, S.K. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
10. GHOSH, R.K. Artistic communication and symbol: some philosophical reflections. In: *The British Journal of Aesthetics*. 1987, vol. 27, Issue 4, pp. 319-325. ISSN 0007-0904.
11. NEACȘU, G., MECU C.-M. Opera de artă ca sursă de transpunere în lumea imaginarului. In: *Revista de psihologie*. 2000, nr. 3/4, pp. 165-177. ISSN 0034-8759.

## INDUSTRIA MUZICALĂ GLOBALĂ: TEORIA VERIGILOR SLABE

### GLOBAL MUSIC INDUSTRY: THEORY OF WEAK LINKS

IURIE BADICU<sup>1</sup>,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-3290-3832>

CZU 316.74:78.02

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.37>

Articolul este centrat pe analiza culturologică a lanțului valoric al industriei muzicale globale. Cercetarea polarizează componentele structurale ale industriei muzicale globale prin includerea lor în cadrul unei figuri ilustrative elaborate de autor. Acest procedeu este utilizat pentru argumentarea propriei viziuni asupra industriei muzicale, deși problematica cercetată conține precedentul incursiunii autorului atât în domeniul funcțional al industriei muzicale cât și în teoriile anterioare despre industria muzicală. Astfel, în condițiile persistenței conflictului dintre creativitatea muzicală și progresul tehnologic, teoria verigilor slabe evidențiază principalul aspect structural: erodarea conexiunilor funcționale dintre componentele proximale ale industriei muzicale și apariția breșelor sistemice. Specificul cercetării constă în identificarea și interpretarea culturologică a verigilor slabe ale actualei industrii muzicale. În rezultat, sunt înaintate două direcții de dezvoltare a industriei muzicale globale — revoluțivă și involutivă, care conturează două industrii noi: industria muzicii create și industria sunetului produs. Această cercetare completează spectrul teoretic al sociologiei culturii, precum și domeniul managementului artistic din sectoarele public și privat. Totodată, analiza impactului cultural, a industriei muzicale globalizate asupra structurilor autohtone de industrie muzicală oferă cercetării caracter civilizațional, relevanță și aplicabilitate pentru Republica Moldova.

**Cuvinte-cheie:** industria muzicală, teoria verigilor slabe, veriga creativă, veriga consumatorului final, dezvoltarea revoluțivă, dezvoltarea involutivă

The article is centered on the cultural analysis of the weak links of the global music industry. The research polarizes the structural components of the global music industry by including them within an illustrative figure developed by the author. This procedure is used to argue the personal vision on the music industry, although the researched issue contains the author's precedent incursion into both the functional field of the music industry and the previous theories about the music industry. Thus, under the conditions of the persistence of the conflict between the musical creativity and technological progress, the theory of weak links highlights the main structural aspect: between the proximal components of the music industry there is a constant erosion of functional connections, which leads to the appearance of systemic breaches. The special feature of the research consists in the identification and interpretation of the weak links of the current music industry. As a result of the research, two directions of development of the global music industry are put forward- revolutionary and involutive, which are shaping two new industries: the created music industry and the produced sound industry. This research complements the theoretical spectrum of the sociology of culture as well as the field of arts management in the public and private sectors. At the same time, the analysis of the cultural impact, of the globalized music industry on the local music industry structures gives this research a civilized character, relevance and applicability for the Republic of Moldova.

**Keywords:** global music industry, theory of weak links, creative link, link of the final consumer, revolutionary development, involutive development

#### Introducere

În vederea înaintării teoriei verigilor slabe<sup>2</sup> ale industriei muzicale, autorul a analizat un șir de concepte și teorii anterioare, în care industria muzicală a fost abordată la diferite etape ale evoluției sale: „preindustrială, industrială, digitală și a inteligenței artificiale” [1 pp. 72-75]. În acest sens, s-au considerat prioritare conceptele și „teoriile culturologice despre industria muzicală” [2 pp. 261-266] aparținând cercetătorilor contemporani est-europeni și occidentali. În aceeași ordine de idei, a fost

1 E-mail: [ibadicu.official@gmail.com](mailto:ibadicu.official@gmail.com)

2 Teorie înaintată de autorul articolului, în cadrul Școlii Doctorale Studiul Artelor și Culturologie, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, din mun. Chișinău, Republica Moldova (2019-2022).

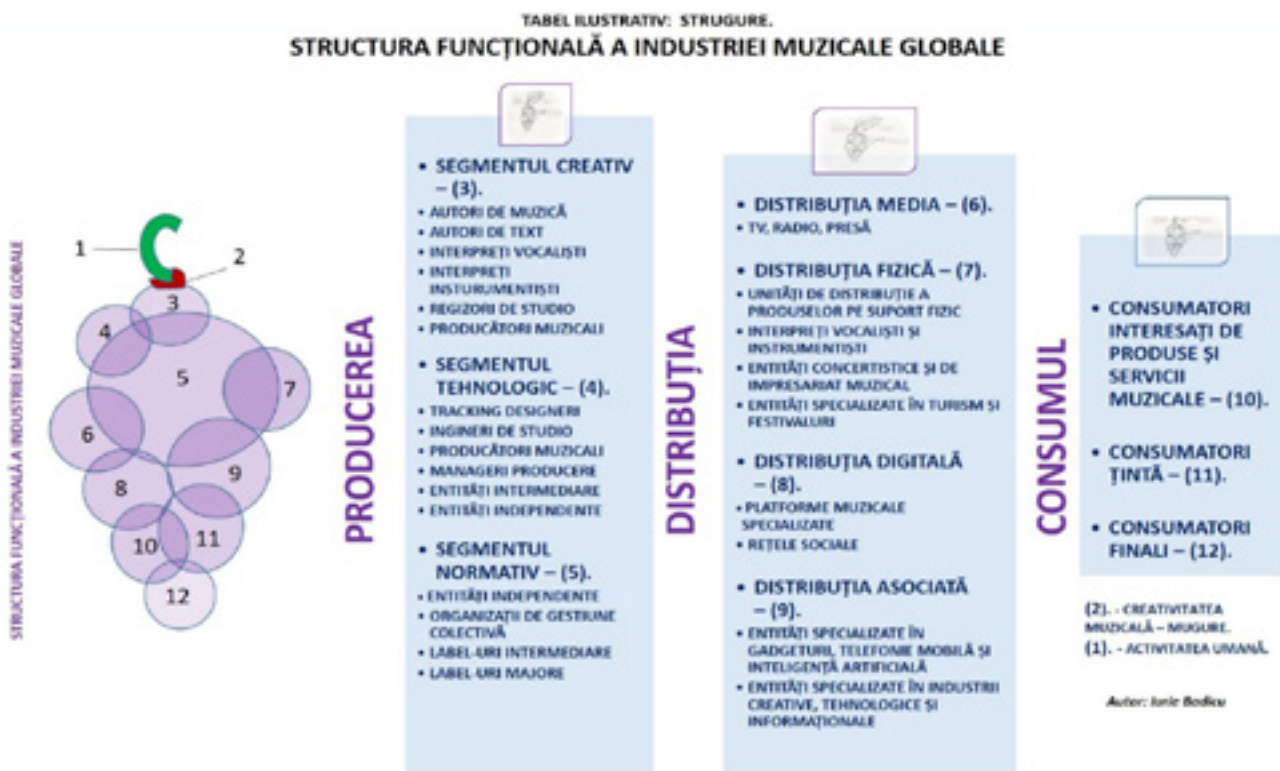
considerată completă structura industriei muzicale constituită din: „*producere, distribuție și consum*; structură, ale cărei componente interacționează prin intermediul conexiunilor specifice” [3 pp. 21-29].

În procesul de elaborare a teoriei verigilor slabe produsele și serviciile industriei muzicale, fiind produse, au fost supuse abordării logice, iar erodarea conexiunilor funcționare și apariția breșelor sistemice, fiind procese, au fost abordate dialectic. Totodată, aspectele generalizării și previziunii teoretice sunt de natură civilizațională, deoarece în acțiunea cercetării s-au utilizat lucrările: Huntington, S., *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale* [4]; Toynbee, A., *Studiu asupra istoriei* [5]; Guenon, R., *Criza lumii moderne* [6]; Fukuyama, F. *Încredere: Virtuțile sociale și crearea prosperității* [7] etc. Operarea cu rezultatele analizei bazelor de date statistice, în special, *Global Music Report* [8], s-a concretizat în dovezi ale reflecției teoretice. Așadar, tezele înaintate de cercetător conțin la baza sa simplitate, furnizată prin cele două verigi slabe, dar și putere, asigurată de caracterul explicativ, predictibil, deductibil și inductibil al cercetării.

### Interpretarea structurii funcționale a industriei muzicale globale

Pentru a interpreta structura funcțională a industriei muzicale globale s-a considerat că cele trei componente structurale (*producerea, distribuția și consumul*) sunt compuse, la rândul său, din segmente funcționale, care constituie, de facto, *lanțul valoric* al industriei muzicale globale. Actualizarea lanțului valoric și includerea datelor cercetate într-o figură ilustrativă a permis elaborarea tabelului ilustrativ *Strugure (Tabelul 1)*. Conform conținutului tabelului și ilustrației incluse în el, fiecare bobită din strugure reprezintă și exemplifică un segment structural al industriei muzicale globale; în cazul teoriei date — o verigă.

**Tabelul 1.** Tabel ilustrativ *Strugure*. Structura funcțională a industriei muzicale globale.



Sursa: Tabel elaborat de autor.

Conceptual, prin aspectul și conținutul său, tabelul ilustrativ *Strugure* face referință la geneza domeniului cercetat. Astfel, s-a considerat că *mugurele creativității umane* (2) s-a dezvoltat din *vița acti-*

*vițăii omului* (1). Evoluând, dimensiunea muzicală a creativității umane „a extrapolat și, din punct de vedere economic, s-a transformat pe parcursul anilor 1850—1950 din activitate muzicală în industrie” [9 pp. 57-60]. Iar industria muzicală, la rândul său, a reușit să delimiteze și să desincronizeze *valorificarea de valorizare*. În sensul cercetării date, prin valorizare presupunem faptul de „a da valoare unui produs sau serviciu muzical, cu ajutorul efortului intelectual individual, precum și faptul de a considera valoare națională sau universală produse și servicii muzicale obținute prin efort intelectual social. Valorificarea, însă, presupune utilizarea, în procesul de producere, distribuția și consumul produselor și serviciilor muzicale ce posedă nivel de valorizare diferit” [10 p. 33].

Așadar, tabelul ilustrativ *Strugure* evidențiază următoarele aspecte importante ale structurii funcționale a industriei muzicale globale: geneza industriei muzicale (1) și (2); locul și rolul verigilor actuale, de la (3) la (12); conexiunea intersegmentară (interverigiană) dintre *producere, distribuție și consum*; entități publice și private — subiecți reprezentativi pentru fiecare segment; verigi puternice ale lanțului valoric (5), (9); verigi slabe ale lanțului valoric (3), (4), (6), (7), (12); lipsa conexiunii directe între componente (3) și (12); breșe sistemice ale industriei muzicale — spațiile goale între verigi (3) și (7), (4) și (6). Conform ilustrației tabelului, cea mai mare verigă a industriei muzicale globale este *segmentul normativ* (5), care, datorită ponderii subiecților săi menționați în tabel, este considerat cea mai puternică verigă industrială. În procesul funcțional *veriga normativă* (5) se evidențiază în calitate de administrator al verigilor *creativă* (3) și *tehnologică* (4), tot ea fiind și coordonatoarea distribuției, dar și formatoarea consumului. *Veriga creativă* (3), de rând cu cea a *consumatorului final* (12), sunt ilustrate prin a fi prima și ultima bobită a strugurelui industriei muzicale. Astfel, aceste două verigi, conform structurii vizualizate, sunt extremități *distale*, deși, conform funcționalității sistemice, acestea reprezintă verigi *proximale*. Această distorsiune a structurii în raport cu funcția se datorează poziționării centrale (abuzive) a *segmentului normativ* (5), care cauzează breșe sistemice și pericole existențiale pentru industria muzicală. Poziția situațională dată, cu o verigă pe post de supervisor, reprezintă consecința directă a confundării scopului cu mijloacele de către subiecți importanți ai producerii și distribuirii ((5), (6), (8) și (9)). Menținerea acestei poziții situaționale de natură structural-funcțională se datorează „desincronizării constante dintre procesul de valorificare și cel de valorizare a produselor și serviciilor muzicale în cadrul industriei muzicale globale” [10 pp. 33-40]. Așadar, perpetuarea desincronizării dintre valorificare și valorizare slăbesc *veriga creativă* (3) și cea a *consumatorului final* (12).

În tabelul ilustrativ analizat se atestă și tendința de slăbire a altor verigi, precum sunt *media tradițională* (presă, radio, tv) și *distribuția fizică* (compact discuri). Acest fapt, de rând cu poziția situațională analizată anterior, creează oportunități structurale pentru apariția verigilor noi, conceperea cărora este atribuită „dimensiunii inteligenței artificiale” [3 pp. 21-29]. Necesită menționare faptul că slăbirea verigilor (3), (6) și (7) nu s-a produs și nu se produce sub influența directă a *consumatorilor interesați de muzică* (10) și nici sub influența *consumatorului țintă* (11), ci constituie o tendință internă, indusă de segmentele structurale *tehnologic* (5) și *distribuția asociată* (9). La rândul său, *veriga tehnologică* (4), fiind și ea un mediu creativ al producerii sunetului, abordează muzica diferit de *veriga creativă umană* (3); în sensul menționat, „muzica poate fi considerată tehnologie și permite abordări în ascendența cât și în descendența dezvoltării sale” [11 pp. 2-4]. Acestea adevăresc conexiunea economică și protectoratul juridic pe care îl are *veriga tehnologică* (4) în raport cu *veriga normativă* (5). Reieșind din analiză, s-a considerat că *veriga tehnologică* (4) reprezintă un segment funcțional intrigant *antrenat în joc*<sup>1</sup>, în care „producerea muzicii și intriga acesteia în timpul jocului au multe similitudini și sunt apropiate din punct de vedere cognitiv și educațional” [12 pp. 2-6]. Acest aspect important argumentează deplasarea industriei muzicale pe dimensiunea distracției.

1 *Teoria Jocului*, creată de matematicianul John Van Neumann, care abordează problema comportamentului optim în jocuri cu mai multe persoane, într-un cadru de reguli precise care stabilesc posibilitățile acțiunii fiecărui jucător și modul de oferire la final a anumitor valori.

Cercetarea a presupus și abordarea spațiilor goale menționate în tabel — *breșele sistemice*, reprezentând locuri disponibile pentru eventualele bobite (verigi în devenire). Breșele sistemice ale lanțului valoric al industriei muzicale sunt consecința imixtiunii eminente a inteligenței artificiale, interogarea căreia pune sub semnul întrebării inteligența umană — *inumanismul raționalist*<sup>1</sup>. În acest sens, în acțiunea deductibilă și inductibilă a cercetării s-a ajuns la următoarea *interpretare culturologică a industriei muzicale globalizate*: „activitatea muzicală interferențială, asociată artei spectacolului, caracterizată prin dinamică sporită și interactivitate, sincronizată prin softuri, aplicații și diverse rețele sociale grăbește transformarea consumatorului țintă în consumator final” [1 pp. 72-75]. Dinamica sporită a industriei muzicale globale, inclusiv „aspectul său fulminant de *virus muzical* nu ține, însă, de esența mesajului muzical, de componenta valorică a produselor și serviciilor sau de axiologia proceselor, ci este consecința explorării progresiste a spațiului digital, actualmente reglementat insuficient” [10 pp. 33-40]. În acest sens, „dinamica sporită menține industria muzicală în condiții favorabile pentru supra-profitabilitate — obiectiv major al ofertanților industriei muzicale globalizate” [1 pp. 72-75]. Piața industriei muzicale este „inundată de o multitudine de sisteme muzicale automatizate și generate procedural, care satisfac majoritatea oamenilor în majoritatea situațiilor” [11 pp. 2-3]. În consecință, omul societății de consum este în așteptarea unei *ideologii noi*<sup>2</sup>, iar consumatorul de muzică rămâne forțat să se transforme el însuși din *subiect în produs comercial*<sup>3</sup>.

#### Explicarea fenomenului verigilor slabe

Din punct de vedere funcțional, *segmentul creativ* și *segmentul consumatorului final* sunt verigi proximale, iar din punct de vedere structural aceste segmente sunt poziționate distal, astfel ele nu au interconexiune directă. Totalitatea relațiilor lor, în special, cea culturală și economică, este intermediată și dirijată de subiecții altor verigi ale lanțului valoric al industriei muzicale globale. Dezavantajul conflictului dintre creativitate și progres, dintre valorificare și valorizare în industria muzicală globală se explică astfel:

(A). Pe de o parte: omul din industria muzicală globală, el — autor, interpret sau producător muzical, posedând puterea creației, cedează administrarea dimensiunii economice, dreptul și venitul său ratat, șansa și influența sa în favoarea altor subiecți, întărind astfel o altă verigă a lanțului valoric.

(B). Pe de altă parte: tot el, omul industriei muzicale globale — consumator final, care posedă cea mai mare putere pe piață (puterea economică de cumpărare), cedează alegerea, decizia, timpul și banii în favoarea altor subiecți, întărind astfel o altă verigă a lanțului valoric.

• **Lanțul valoric al industriei muzicale globale conține două verigi slabe: segmentul creativ al producerii și segmentul consumatorului final.**

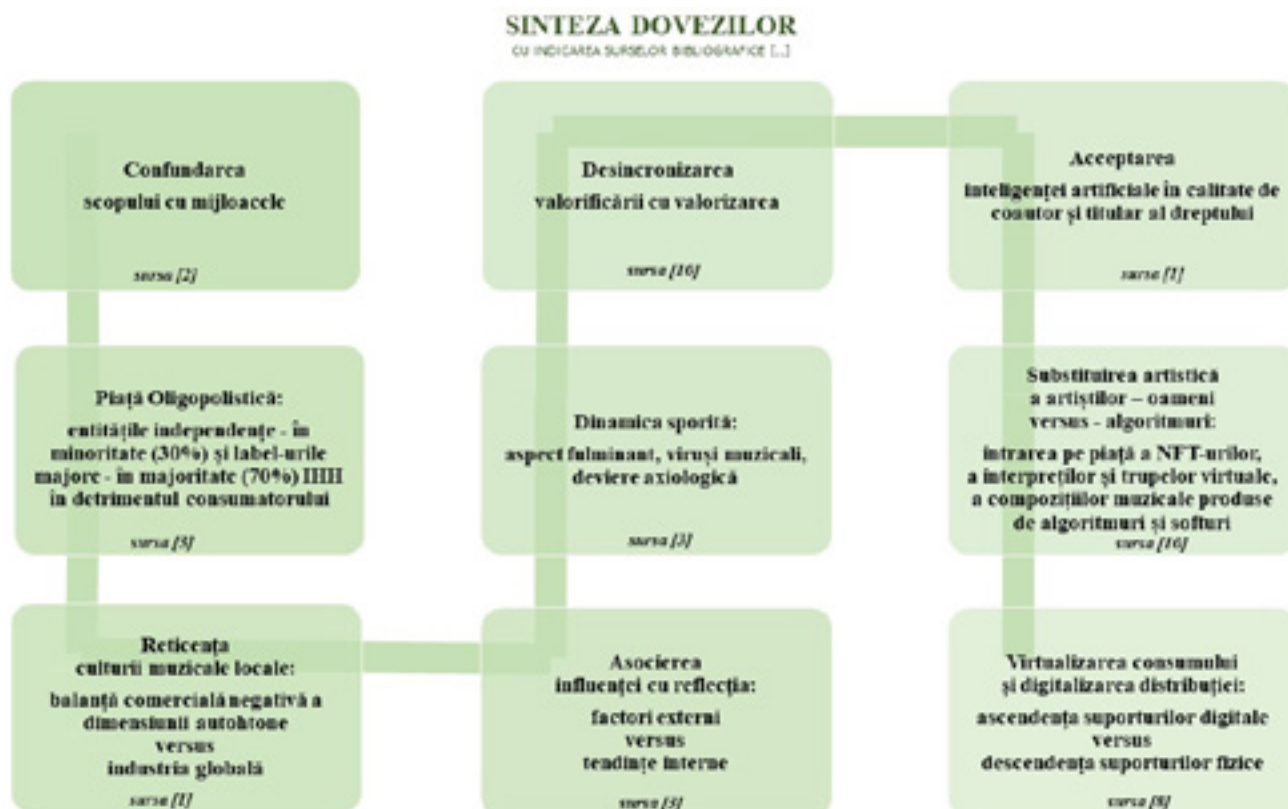
Enunțul teoriei verigilor slabe este fundamentat pe analiza, compararea, polarizarea și interpretarea structurii funcționale a industriei muzicale, precum și pe sinteza dovezilor statistice și a rezultatelor cercetării teoretice, incluse în **Figura 1**.

1 *Teorie* elaborată de filosoful Reza Negarestani, conform căreia conceptul de om este subexplorat și este o chestiune de investigație teoretică și practică. Rezultatele ei conduc spre o nouă concepție completă despre om, în opoziție cu versiunile clasice ale umanismului și esențialismului uman. Dintre numeroasele publicații ale lui Reza Negarestani menționăm lucrarea publicată în Cambridge (2018) — *Intelligence and Spirit*.

2 *Ideologia umanității tehnologice* dezvoltată de filosoful Viorel Rotilă, care caracteriza cetățeanul lumii globale printr-o singură datorie — să fie consumator! Autorul dezvoltă o serie de previziuni filosofice publicate în cadrul *Institutului European* din Iași (2011).

3 *Teorie* dezvoltată de Horkheimer și Adorno, care consideră că există o unitate a civilizației de masă, care este condusă de sus de o putere economică ce o depășește pe cea a industriei culturale. Aceasta își exercită influența asupra consumului cultural. Teoria afirmă că nu există nicio diferență între propagandă și industria culturală, astfel, Horkheimer și Adorno, în *La Dialectique de la raison* (Paris, 1983), consideră că este aceeași tehnică propagandistică unde consumatorul este client, angajat, material statistic, mijloc, și nicidecum scop.

Dovezile pentru teoria verigilor slabe conțin trimitere la sursele bibliografice ale cercetării și conturează viziunea actualizată despre industria muzicală globală. Astfel, identificarea și interpretarea verigilor slabe oferă perspectiva și oportunitatea înaintării unor previziuni despre direcțiile dezvoltării domeniului. În acest sens, industria muzicală globală este considerată construct polarizat și (totodată) semiconductor cu goluri, unde circuitul valoric cade în breșele sistemice. Așadar, asigurarea culturizării sănătoase a consumatorului de produse și servicii muzicale presupune fortificarea structurală și funcțională a acestor verigi. Or, inacțiunea fortificării și perpetuarea slăbirii acestora va cauza detașarea lor de la structură și, în consecință, actuala industrie muzicală, prin dihotomie, va urma direcții diferite de dezvoltare.



Sursa: Figură elaborată de autor.

### Direcții de dezvoltare a industriei muzicale globale

Problematica direcțiilor de dezvoltare se află în dificultate din cauza insuficienței surselor bibliografice relevante. Deși Stracovici Iu., în lucrarea Музыкальная культура в цифровую эпоху: трансформация социального функционирования [13], a presupus o „nouă ordine muzicală” [13 pp. 82-124] prin intermediul a *trei direcții de dezvoltare*<sup>1</sup>, totuși, s-a considerat actuală și potențială previziunea a două direcții de dezvoltare: *revolutivă* și *involutivă*.

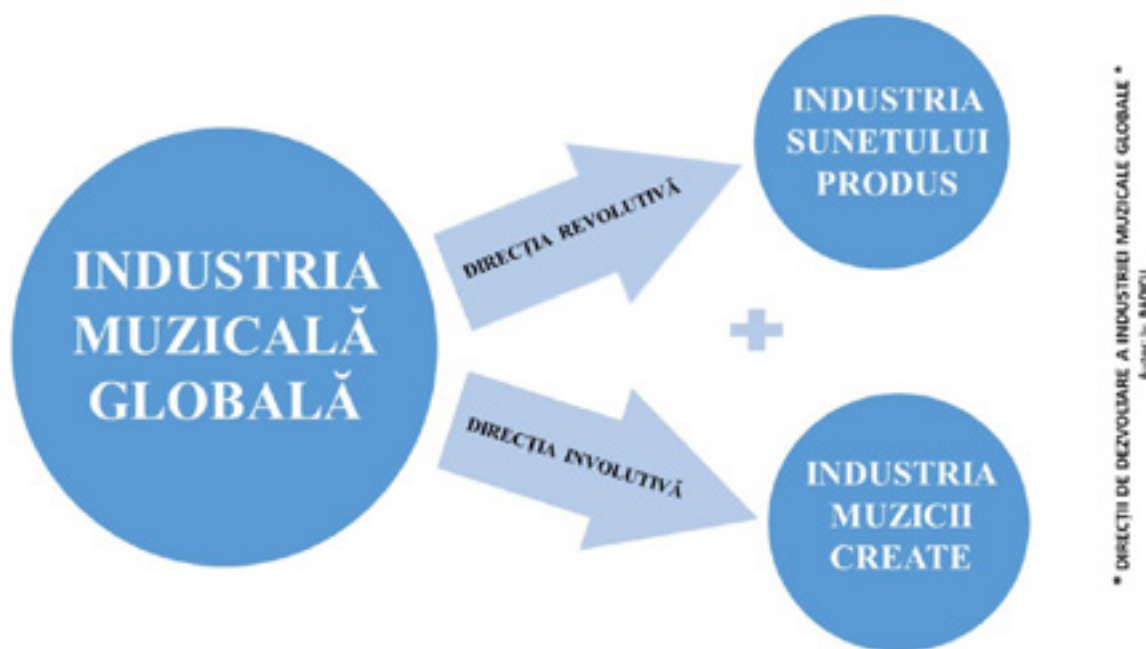
**Direcția revolutivă.** În acest caz, trecerea de la starea calitativă veche la cea nouă nu garantează neapărat și o stare nouă a calității, ajunsă prin punerea în evidență a valorilor artistice și culturale, ci atingerea valorii cantității. O astfel de dezvoltare a industriei muzicale globale este asistată de salturi, întreruperi, breșe, disfuncționalități, probleme, crize și consecințe, uneori irecuperabile. Modalitatea revolutivă reprezintă o direcție progresistă, liniară și oscilatorie, care admite obținerea rezultatelor noi

1 (1) *Lichidarea*, prin lobby și prin intermediul rețelei digitale mondiale, dirijate din umbră de corporații. (2) *Dezintegrarea socială*, din motivul triumfului haosului și lipsei de reglementare. (3) *Transformarea* într-o nouă etapă de dezvoltare, caracterizată prin asumare și conștientizare a responsabilității tuturor participanților din industria muzicală, în condițiile păstrării libertății de comunicare și exprimare.



prin confundarea scopului cu mijloacele și prin asimetria culturii cu natura, dezvoltată pe dimensiunea inteligenței artificiale. Din șirul caracteristicilor direcției revoluției fac parte: valorificarea produselor și serviciilor muzicale fără sincronizarea cu valorizarea acestora, epuizarea centrelor de creativitate muzicală, creșterea reticenței culturii muzicale locale și persistența problemei crizei de direcție.

*Direcția involutivă* presupune acțiunea concomitentă a valorificării și a valorizării produselor și serviciilor muzicale și reprezintă ciclicitatea dezvoltării industriei muzicale. Direcția involutivă este o revenire sănătoasă, de natură fiziologică, a activității muzicale la parametrii săi anteriori sau și o trecere armonioasă, de natură filozofică, de la multiplul standardizat la unitățile originale. Dezvoltarea involutivă a industriei muzicale globalizate, în condițiile anului 2022 și în perioada imediat următoare, poate fi eficientă în cadrul structurilor locale care își consideră industriile autohtone — potente și reticente. Direcția involutivă poate fi aleasă și decisă de societăți cu diverse forme de organizare statală, în condițiile ciocnirii armonioase dintre civilizații și a acceptării influențelor reciproce, excluzându-se dominația unei culturi muzicale sub pretextul universalității acesteia. În rezultatul celor expuse, s-a făcut sinteza ilustrativă a direcțiilor și destinațiilor dezvoltării industriei muzicale globale, incluse în **Figura 2**.



Sursa: Figură elaborată de autor.

Așadar, conform **Figurii 2** s-a conchis că actuala industrie muzicală globalizată urmează două direcții de dezvoltare: *revolutivă* și *involutivă*, iar structura sa funcțională devine bicomponentă: *industria sunetului produs* și *industria muzicii create*. Produsele și serviciile *industriei sunetului produs* sunt mult mai atractive pentru omul societății de consum, deoarece rețeaua neuronală artificială sumează multitudinea preferințelor sociumului, clasifică mesajele și identifică cel mai predictibil răspuns muzical. Verigile structurale ale acestei industrii urmează, însă, anexarea la alte industrii creative: tehnologice, informaționale, paliativ-distractive, animație, film, video spoturi, kids games etc. În consecință, *industria sunetului produs* se conformează ordinei structurale, cerințelor și activității noilor comanditarii ai pieței, care sunt companii-gigant, transnaționale cu diferite domenii de activitate ce dezvoltă noi dimensiuni atât pentru producere și distribuție cât și pentru consumul muzical asociat. În conformitate cu **Figura 2**, în *industria sunetului produs*, spre deosebire de *industria muzicii create*, omul însuși va fi o unitate de măsură — *un produs*, iar problema celor două industrii muzicale rămâne și „problema celor două umanități” [14 p. 265], care constituie doar o chestiune de timp.

### Concluzii

În urma cercetării etapizate, în care s-a interpretat culturologic structura funcțională a actualei industrii muzicale, s-a explicat fenomenul verigilor slabe și s-au sintetizat dovezi în favoarea teoriei definite, facem următoarele concluzii.

Lanțul valoric al industriei muzicale globale conține două verigi slabe: *veriga creativă umană* și *veriga consumatorului final*. În rezultatul conflictului cultural dintre creativitatea muzicală și progresul tehnologic, industria muzicală globalizată se supune dihotomiei structural-funcționale, urmând direcții diferite de dezvoltare: *revolutivă* și *involutivă*.

Parcursul direcțiilor de dezvoltare se concretizează în următoarele destinații structural-funcționale: *industria muzicii create* și *industria sunetului produs*. Asigurarea culturalizării sănătoase prin sincronizarea valorificării cu valorizarea produselor și serviciilor muzicale va fi o funcție dificil de îndeplinit pentru *industria sunetului produs*.

### Referințe bibliografice

1. BADICU, I. Reticența culturii muzicale autohtone în circumstanțele industriei muzicale globalizate. In: *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації*: Матеріали Міжнар. науково-практичної інтернет-конф., 29 квітня 2022 [online]. Переяслав, 2022, вип. 81, с. 72-75 [accesat 03 aug. 2022]. Disponibil: <https://d6scj24z-vfbbo.cloudfront.net/12ac69b5c0bec343f11779551473023e/200000458-35e8f35e91/%2081-9.pdf?ph=0a30397da1>
2. BADICU, I., COMENDANT, T. Teorii despre industria muzicală: analiza abordărilor socio-culturologice. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 4 (41), pp. 261-266. ISSN 2345-1408.
3. BADICU, I. The Influence of the Digital Economy Development on the Global Music Industry. In: *European Journal of Accounting, Finance & Business* [online]. Suceava, 2022, vol. 10, nr. 1, pp. 21-29 [accesat 10 aug. 2022]. Disponibil: <https://doi10.4316/EJAFB.2022.1013>
4. HUNTINGTON, S. *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*. București: Litera, 2012. ISBN 978-606-600-820-4.
5. TOYNBEE, A. *Studiu asupra istoriei: sinteza volumelor VII-X, de Somervell*. București: Humanitas, 1997. ISBN 973-28-0692-3.
6. GUENON, R. *Criza lumii moderne*. București: Herald, 2022. ISBN 978-973-111-919-9.
7. FUKUYAMA, F. *Încredere: Virtuțile sociale și crearea prosperității*. Prahova: Antet Press, 2009. ISBN 973-8467-01-9.
8. Global Music Report, Annual State of the Industry IPFI (2021) [online]. In: *IPFI*: [site]. [accesat 15 aug. 2022]. Disponibil: <https://www.ifpi.org/ifpi-issues-annual-global-music-report-2021/>
9. BADICU, I. Transformarea activității muzicale în industrie: rolul cultural și miza economică a invențiilor. In: *Intellectus*. 2021, nr. 1/2, pp. 57-60. ISSN 1810-7079.
10. BADICU, I. 51% de muzică autohtonă: imperativ cultural și normă juridică pentru dezvoltarea industriei muzicale din Republica Moldova. In: *Intellectus*. 2022, nr. 1, pp. 33-40. ISSN 1810-7079.
11. McDERMOTT, E. Holly Herndon on her ai baby, reanimating tupac, and extracting voices. [online]. In: *Art in America*: [site]. 07 Jan. 2020 [accesat 22 iul. 2022]. Disponibil: <https://www.artnews.com/art-in-america>
12. KRUISMAKI, H., JUVONEN, A. *The new horizons for music technology in education* [online]. Helsinki, 2009 [accesat 03 apr.2022]. Disponibil: [https://swsu.ru/sbornik-statey/pdf/The\\_new\\_horizonts\\_for\\_music\\_technology.pdf](https://swsu.ru/sbornik-statey/pdf/The_new_horizonts_for_music_technology.pdf)
13. СТРАКОВИЧ, Ю. *Музыкальная культура в цифровую эпоху: трансформация социального функционирования* [online]. Москва, 2010, с. 84-124. [accesat 16 apr. 2022]. Disponibil: <http://www.dslib.net>
14. BOBOC, J. *Transumanismul decriptat: Metamorfoza navei lui Tezeu*. Iași: Doxologia, 2021. ISBN 978-606-666-948-1.

