

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

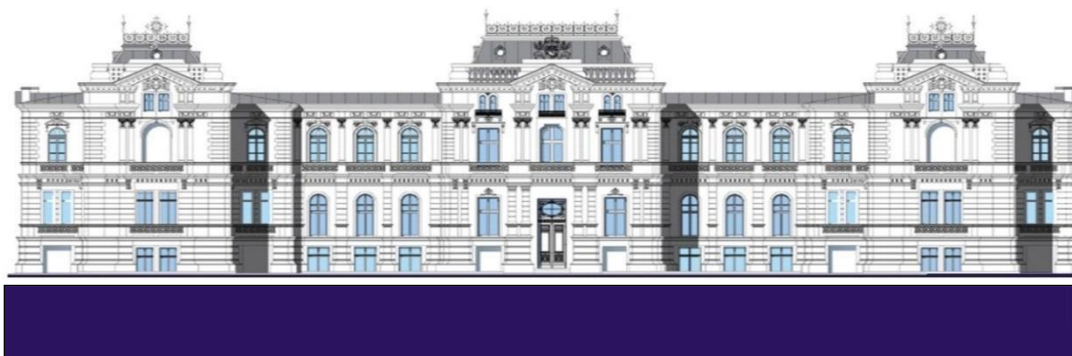


MATERIALELE

SEMINARULUI ȘTIINȚIFIC METODOLOGIC

*Probleme metodico - didactice și de asigurare a calității
în învățământul artistic superior*

14 noiembrie 2025



Chișinău, 2026

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

**MATERIALELE
SEMINARULUI ȘTIINȚIFIC METODOLOGIC**

*Probleme metodico-didactice și de asigurare a
calității în învățământul artistic superior*

14 noiembrie 2025

Chișinău, 2026

Colegiul de redacție

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

Redactor coordonator: Rodica AVASILOAIE, directoarea Bibliotecii AMTAP

Redactori literari: Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

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

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA

Materialele seminarului științific metodologic "Probleme metodico-didactice și de asigurare a calității în învățământul artistic superior", 14 noiembrie 2025 / colegiul de redacție: Tatiana Comendant (redactor responsabil) [et al.]. – Chișinău : AMTAP, 2026. – 152 p. : fig., tab.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Antetit.: Ministerul Culturii al Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. – Text, rez.: lb. rom., engl., rusă. – Ref. bibliogr. la sfârșitul art.

ISBN 978-9975-176-26-2 (PDF).

Text : electronic.

378.091:7(082)=135.1=111=161.1

M 47

CUPRINS

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

IULIA ROMAN

PAGINI SACRE. ZIUA DOMNULUI ÎN SCRITURA PIANISTICĂ A LUI VASILE IJAC

SACRED PAGES. *THE LORD'S DAY* IN THE PIANO WRITING OF VASILE IJAC 6

NATALIA BLÎNDU, SVETLANA ȚIRCUNOVA

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ *ДОЙНА*

PUBLICAȚIILE MUZICOLOGICE CA SURSĂ PENTRU STUDIAREA ACTIVITĂȚII PROFESIONALE A CAPELEI CORALE *DOINA*

MUSICOLOGICAL PUBLICATIONS AS A SOURCE FOR STUDYING THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF THE *DOINA* CHORAL CHAPEL 14

ADELA BLÎNDU

ECHILIBRUL CORPORAL – FACTOR CONSIDERABIL ÎN PREGĂTIREA ȘI PERFORMANȚA CÂNTĂREȚILOR

BODY BALANCE – A CONSIDERABLE FACTOR IN THE TRAINING AND PERFORMANCE OF SINGERS 22

JACOB WILDE

COMPARATIVE ANALYSIS OF TWO LEVINA SONGS ON SIMILAR THEMES

ANALIZA COMPARATIVĂ A DOUĂ CÂNTECE DE LEVINA PE TEME SIMILARE 27

ALEXANDR VITIUC

STILUL INTERPRETATIV AL BAS-CHITARISTULUI STANLEY CLARKE, ÎN BAZA COMPOZIȚIEI *SILLY PUTTY*

THE INTERPRETATIVE STYLE OF BASSIST STANLEY CLARKE, BASED ON THE COMPOSITION *SILLY PUTTY* 33

ОЛЬГА ВЛАЙКУ

ИНТЕГРАЦИЯ СКРИПИЧНЫХ МИНИАТЮР КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В ДИДАКТИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

INTEGRAREA MINIATURILOR VIOLONISTICE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN PROCESUL DIDACTIC AL INSTITUȚIILOR DE ÎNVĂȚĂMÂNT MUZICAL

THE INTEGRATION OF MINIATURES FOR VIOLIN BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE DIDACTIC PROCESS OF MUSIC EDUCATIONAL INSTITUTIONS 44

NATALIA BLÎNDU, SVETLANA ȚIRCUNOVA

**РОЛЬ ХОРОВОГО ДИРИЖЕРА ВЛАДИМИРА МИНИНА В ФОРМИРОВАНИИ
ТВОРЧЕСКОГО ОБЛИКА АКАДЕМИЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ *ДОЙНА***

**ROLUL DIRIJORULUI DE COR VLADIMIR MININ ÎN FORMAREA PROFILULUI ARTISTIC
AL CAPELEI CORALE ACADEMICE *DOINA***

**THE ROLE OF CHORAL CONDUCTOR VLADIMIR MININ IN SHAPING THE ARTISTIC
PROFILE OF THE "DOINA" ACADEMIC CHORAL CHAPEL 55**

MARINA MAMALÎGA

**АВТОРСКИЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ *ЭКСПРОМТА* И *РЕГТАЙМА* О. НЕГРУЦЫ ДЛЯ ДВУХ
ФОРТЕПИАНО В АСПЕКТЕ МЕТОДИКО-ДИДАКТИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ**

**TRADUCERILE AUTORALE ALE LUCRĂRILOR PENTRU DOUĂ PIANE *IMPROMPTU* ȘI
RAGTIME DE O. NEGRUȚA DIN RESPECTIVA PROBLEMATICII METODICO-DIDACTICE**

**AUTHOR'S ARRANGEMENTS OF O. NEGRUȚA'S *IMPROMPTU* AND *REGTAIM* FOR TWO
PIANOS FROM THE PERSPECTIVE OF METHODOLOGICAL AND DIDACTICAL ISSUES. 64**

ARTĂ TEATRALĂ ȘI COREGRAFICĂ. ARTE PLASTICE ȘI DECORATIVE

THEATER AND CHOREOGRAPHIC ARTS. FINE AND DECORATIVE ARTS

MARIANA STARCIUC

METODOLOGIA PREDĂRII SCENARISTICII: DE LA STRUCTURĂ LA CREAȚIE

**THE METHODOLOGY OF TEACHING SCREENWRITING: FROM STRUCTURE TO
CREATION..... 72**

ANGELA BEȚIȘOR

**METODA ALEATORIE A LUI MERCE CUNNINGHAM CA INSTRUMENT ÎN
DEZVOLTAREA DANSULUI CONTEMPORAN**

**MERCE CUNNINGHAM'S CHANCE METHOD AS A TOOL IN THE DEVELOPMENT OF
CONTEMPORARY DANCE 80**

ION JABINSCHI

ROLUL TABERELOR DE CREAȚIE ORGANIZATE ÎN PLEIN-AIR

THE ROLE OF CREATIVE CAMPS ORGANIZED IN PLEIN-AIR 87

NATALIA VAVILINA

BIJUTERII DIN OȚEL INOXIDABIL: DIALOGUL DINTRE PRACTICĂ ȘI ESTETICĂ

**STAINLESS STEEL JEWELRY: THE DIALOGUE BETWEEN PRACTICE
AND AESTHETICS..... 94**

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI STUDII CULTURALE
SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTURAL STUDIES

TATIANA COMENDANT

CONSUMUL CULTURAL ȘI CALITATEA PROCESULUI EDUCAȚIONAL ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC SUPERIOR

CULTURAL CONSUMPTION AND THE QUALITY OF THE EDUCATIONAL PROCESS IN HIGHER ARTISTIC EDUCATION 104

CONSTANTIN ȘCHIOPU

PLĂCEREA LECTURII CA ACT DE LIBERTATE INTERIOARĂ ȘI DE AUTOCUNOAȘTERE

THE PLEASURE OF READING AS AN ACT OF INNER FREEDOM AND OF SELF-KNOWLEDGE 111

ALIN VĂCEAN

INTELIGENȚA ARTIFICIALĂ ȘI ASIGURAREA CALITĂȚII ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC UNIVERSITAR: CADRE, INSTRUMENTE, RISCURI

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND QUALITY ASSURANCE IN HIGHER ART EDUCATION: FRAMEWORKS, TOOLS, RISKS 119

SVETLANA MOZGOT, VALERY MOZGOT

ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В РАЗВИТИИ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ В РОССИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

PROCESE INOVATOARE ÎN DEZVOLTAREA ȘCOLILOR DE ARTE PENTRU COPII DIN RUSIA LA ETAPA ACTUALĂ
INNOVATIVE PROCESSES IN THE DEVELOPMENT OF CHILDREN'S ART SCHOOLS IN RUSSIA AT THE PRESENT STAGE 128

ELENA POPOV, DIDINA SAHARNEAN

METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS ON DEVELOPING THE COURSE SUPPORT ENGLISH FOR ART STUDENTS

CONSIDERAȚII METODOLOGICE PRIVIND ELABORAREA SUPORTULUI DE CURS LIMBA ENGLEZĂ PENTRU STUDENȚII DIN DOMENIILE ARTELOR..... 135

CLAUDIA CRĂCIUN

CREȘTEREA EFICIENȚEI PRELEGERII ACADEMICE

INCREASING THE EFFICIENCY OF ACADEMIC LECTURES 141

LIDIA CAZACU

PREDAREA LIMBII ITALIENE ÎN CONTEXTUL ARTELOR PLASTICE ȘI DECORATIVE: PERSPECTIVE INTERDISCIPLINARE

TEACHING THE ITALIAN LANGUAGE IN THE CONTEXT OF VISUAL AND DECORATIVE ARTS: INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVES 146

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

PAGINI SACRE. ZIUA DOMNULUI ÎN SCRIITURA PIANISTICĂ A LUI VASILE IJAC

SACRED PAGES. *THE LORD'S DAY* IN THE PIANO WRITING OF VASILE
IJAC

IULIA ROMAN¹,
doctor, lector universitar,

Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România

<https://orcid.org/0000-0002-5230-3930>

CZU [780.8:780.616.433.083.1]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.01>

Ciclul de miniaturi Hedonisme al compozitorului Vasile Ijac (1899-1975) reprezintă una dintre cele mai originale contribuții la afirmarea stilului componistic românesc din prima jumătate a secolului XX. Caietul VI al ciclului, op. 25, intitulat Impresii dintr-un ziar, poate fi privit ca o metaforă sonoră a unei săptămâni de viață. Cele șapte miniaturi pianistice surprind, în succesiunea lor, prin trecerea de la dimensiunea sacră a zilei de duminică la ironia și tumultul zilelor următoare. Pagina religioasă (Ziua Domnului), prima lucrare a caietului VI se evidențiază prin concizia construcției și expresivitatea discursului muzical cu caracter meditativ. Alături de Vecernie (caietul II, op. 14) și Rugăciune (caietul IV, op. 16), lucrarea se înscrie în trilogia spirituală din universul pianistic hedonist, relevând preocuparea compozitorului de a crea o punte între dimensiunea sacră și cea profană a existenței sonore.

Cuvinte-cheie: Vasile Ijac, Hedonisme, Pagina religioasă (Ziua Domnului), pian, secolul XX

The cycle of piano miniatures Hedonisme by Romanian composer Vasile Ijac (1899–1975) represents one of the most original contributions to the affirmation of the Romanian compositional style in the first half of the twentieth century. Notebook VI of the cycle, Op. 25, entitled Impressions from a Newspaper, can be perceived as a sonic metaphor for a week of life. The seven piano miniatures successively illustrate the transition from the sacred dimension of Sunday to the irony and restlessness of the following days. The Religious Page (The Lord's Day), the opening work of notebook VI, stands out through the conciseness of its construction and the expressiveness of its meditative musical discourse. Together with Vespers (Notebook II, Op. 14) and Prayer (Notebook IV, Op. 16), the piece forms part of the spiritual trilogy within Ijac's hedonistic piano universe, reflecting the composer's concern with bridging the sacred and the profane dimensions of musical expression.

Keywords: Vasile Ijac, Hedonisme, Religious Page (The Lord's Day), piano writing, twentieth century

¹ E-mail: iuliaroman13@gmail.com

Introducere

În contextul actual al învățământului artistic superior, valorificarea partiturilor rare, a manuscriselor sau a lucrărilor nepublicate reprezintă o direcție esențială pentru formarea profesională a studenților. Accesul direct la surse primare permite dezvoltarea unor competențe de analiză muzicală, de interpretare și de cercetare, contribuind la aprofundarea cunoașterii patrimoniului muzical național.

Din perspectivă metodică-didactică, utilizarea acestor materiale oferă oportunități valoroase pentru proiectarea unor strategii moderne de predare-învățare. Integrarea manuscriselor și a lucrărilor mai puțin cunoscute în procesul didactic susține obiectivele de asigurare a calității în sistemul de educație universitar, prin diversificarea resurselor materiale utilizate și actualizarea repertoriului muzical abordat. În această perspectivă, creația compozitorilor români, inclusiv lucrările mai puțin explorate ale lui Vasile Ijac, se constituie un instrument formativ deosebit de eficient.

Manuscrisele compozitorului Vasile Ijac, aflate în unic exemplar în Arhivele Muzeului Banatului din Timișoara, sectorul Memoriale, se caracterizează printr-o grafie intens lucrată, cu ștersături, tăieturi, suprascieri și numeroase intervenții ale autorului. Aceste documente, nefiltrate prin proces editorial și rămase în marea lor majoritate nepublicate (cu excepția lucrării *Dor* pentru vioară și pian și a primului caiet din ciclul *Hedonisme*), oferă interpreților contactul direct cu gândirea componistică în forma ei brută, dezvăluind procesul creator în toată complexitatea lui.

Analiza unei partituri aflate în formă manuscrisă obligă interpretul la un proces complex de decodificare a textului muzical, de identificare a variațiilor de scriitură și a semnelor incerte, precum și de evaluare a intențiilor stilistice ale compozitorului, conducând în final la formularea unor decizii artistice autonome. Astfel de situații, absente în partiturile tipărite, presupun o pregătire muzicală temeinică și o abordare interdisciplinară (teorie muzicală, forme, istoria muzicii, armonie, polifonie, estetică etc.), dezvoltând competențe de analiză contextuală și asumare interpretativă.

Metode

Caietul VI al ciclului de miniaturi *Hedonisme*, intitulat *Impresii dintr-un ziar*, op. 25, este nedatat și cuprinde lucrările *Pagina religioasă*, *Cronica săptămânală*, *Articol de fond*, *Actualități*, *Polemici*, *Fapt divers* și *Ultima oară*. Unicul exemplar al manuscriselor partiturilor, care a constituit sursa principală de analiză, se află în Sectorul Memoriale al Muzeului Banatului din Timișoara.

Preocuparea compozitorului pentru tratarea textului sacru cu mijloace specifice limbajului muzical modern se observă în liedul *Duhovnicească*, în lucrarea corală *Ruga* (versurile Șt.O. Iosif), precum și în *Tatăl Nostru* pentru cor mixt și *Liturghia în La major*, „compusă în anul 1945, revizuită și completată în anul 1969” [1 p. 165].

Tematica spirituală este prezentă și în creația simfonică a compozitorului. Reprezentativă pentru această direcție este lucrarea *În ajunul Crăciunului*, op. 12, concepută ca o suită programatică alcătuită din șase părți: *Preludii, Pițărăii, Copiii vestesc Nașterea, Colindă, Cu Steaua și Mărire Ție*. Prin caracterul descriptiv al părților și prin integrarea elementelor tradiționale într-un limbaj orchestral modern, lucrarea anticipează preocuparea compozitorului pentru expresia sacrului în muzica instrumentală.

„Ceea ce pare remarcabil în evoluția biografică și profesională a lui Vasile Ijac o constituie dăruirea cu care s-a aplecat spre muzica sacră, ca teoretician și creator” [1 p. 85].

În creația pentru pian, sacrul nu se manifestă ca temă explicită, ci ca dimensiune interioară a expresiei muzicale. Ciclul celor opt caiete de miniaturi *Hedonisme*, compuse între anii 1933 și 1945, reflectă această tendință de interiorizare prin cele trei miniaturi: *Vecernie* (Caietul II, op. 14), *Rugăciune* (Caietul IV, op. 16) și *Pagina religioasă (Ziua Domnului)*, Caietul VI, op. 25).

Rezultate

Caietele cuprinse în ciclul *Hedonismelor* au un caracter programatic, „lucrările fiecărui opus înscriindu-se într-o sferă tematică aparte” [2 p. 100], iar în cazul caietului VI această organizare are forma unei *săptămâni sonore*, fiecare miniatură conturând un profil expresiv distinct. Miniatura *Pagina religioasă (Ziua Domnului)*, prima lucrare din caietul VI, *Impresii dintr'un ziar* op. 25, se remarcă prin concizia construcției și expresivitatea discursului muzical.

Lucrarea are structura arhitectonică A – B – C și *Coda*, însumând un număr de 31 de măsuri, repartizate astfel: secțiunea A (măsurile 1-9), secțiunea B (măsurile 10-18), secțiunea C (măsurile 19-28), urmate de *Coda* (măsurile 29-31).

Prima secțiune, A este notată în măsura de 6/8 și poartă indicația de tempo *Largo con maestà*. Discursul sonor este construit pe o structură intonațională tono-modală extinsă, alcătuită din 11 sunete, cu centrul de greutate stabilit pe sunetul *lab*.

Discursul muzical al acestei secțiuni se bazează pe înlănțuiri intervalice și acordice generate din structuri modale, suprapuneri de cvarte și cvinte, ce conferă materialului un profil

sonor auster și lapidar. Caracterul sobru derivă atât din arhitectura cu sonorități stranii cât și din indicația de tempo *Largo con maestà*, care impune un tempo reținut, grav, cu respirații largi.

Din punct de vedere interpretativ, secțiunea A se caracterizează printr-o dinamică preponderent redusă, înscrisă între *pp* și *p*, însoțită de nuanțări graduale, crescendo-uri și decrescendo-uri foarte fine, fără schimbări ostentative. Atmosfera introvertită pe care o impune această pagină solicită gestionarea atentă a planurilor sonore, în special în realizarea efectului de *pp dolce*. Pedalizarea trebuie aplicată cu prudență, recurgându-se la *una corda* pentru a obține o culoare velurată. Atacul degetelor va fi realizat cu un tușeu moale, cu degetele ușor alungite și presiune minimă, fără accente nedorite, astfel încât sonoritatea să fie rotundă și caldă (*Exemplul 1*).

Exemplul 1. Vasile Ijac, *Hedonisme*, caietul VI, op. 25, *Pagina religioasă*, măsurile 1-4



Sursa: Muzeul Banatului Timișoara, Sector Memoriiale, manuscris

Măsurile 8-9 reprezintă un segment de tranziție, organizat în jurul mersului contratimpat al basului, un procedeu care devine aici elementul motivic dominant. Această pulsație este susținută de alternanța structurilor intervalice de cvintă și de septimă, având ca punct de rezonanță sunetul *lab* din contraoctavă. Mișcările oscilante ale intervalelor creează o tensiune ce se amplifică treptat printr-un crescendo continuu, realizând o trecere firească către secțiunea B.

Secțiunea B, marcată de trecerea la măsura de 4/4 și de indicația agogică *pochettino rit.*, se extinde pe durata a nouă măsuri și introduce o schimbare în profilul expresiv al lucrării. Noua organizare metrică conferă discursului o desfășurare mai stabilă, iar ușoara reținere impusă de *pochettino rit.* generează o atmosferă contemplativă. Transformarea desenului ritmico-melodic este susținută de apariția a trei planuri sonore distincte, dispuse pe trei portative.

Sistemul intonațional utilizat în această secțiune se bazează pe scara tonală derivată din gama *fa minor natural*, care conferă materialului sonor stabilitate. Din punct de vedere interpretativ, desfășurarea muzicală este marcată de utilizarea unor praguri dinamice puternice,

evidențiate prin indicația *ffz*, ceea ce produce o accentuare pregnantă a liniilor melodice cu profil descendent. Pedalele armonice notate în valori mari de doimi, au rolul de a susține și de a stabiliza intervențiile vocii superioare, care expune un motiv descendent în valori de optimi reluat de trei ori, pe trepte diferite. Această reluare secvențială a unui motiv scurt, repetat de trei ori în registre distincte, constituie unul dintre procedeele componistice specifice lui Vasile Ijac, întâlnit în mod recurent în majoritatea lucrărilor sale, „modalitățile de tratare componistică folosite de Vasile Ijac în piesele sale pentru pian înscriindu-se în tendința de ridicare a repertoriului pianistic românesc în sfera universalului” [3 p. 217]. Structurile acordice sunt construite pe configurații tono-modale, ale căror sonorități contribuie la caracterul maiestuos al secțiunii. Acompaniamentul în stil de coral, dublat de ciocnirile armonice, generează o textură densă și gravă. Factura pianistică solicită o tehnică bine controlată, mișcări ample ale brațelor, acorduri executate cu greutate dozată și degete întinse, pregătite pe tiparele acordice, pentru obținerea unei sonorități bogate, caracteristică caracterului solemn al întregii secțiuni.

Secțiunea B este construită pe un motiv melodic-ritmic de patru măsuri, expus inițial între măsurile 10-13 și reluat integral, în aceeași configurație, între măsurile 14-17. Măsura 18 îndeplinește funcția unei cadențe pregătită prin diminuarea progresivă a intensității sonore, marcată de indicația *diminuendo molto* din măsurile precedente, ce stabilizează discursul muzical pe acordul tonalității *fa minor* (**Exemplul 2**).

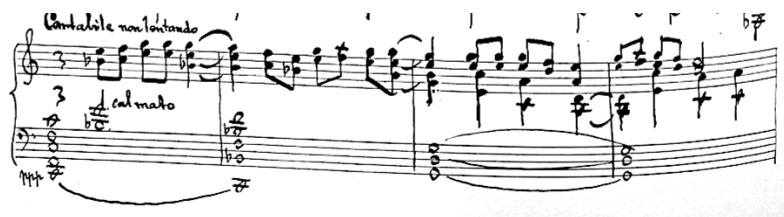
Exemplul 2. Vasile Ijac, *Hedonisme*, caietul VI, op. 25, *Pagina religioasă*, măsurile 9-18

Sursa: Muzeul Banatului Timișoara, Sector Memoriale, manuscris

Secțiunea C, cu un caracter delicat și interiorizat, este introdusă prin acordul de cvarte și cvinte enunțat în nuanța *ppp*, începând cu măsura 19. Schimbarea desenului melodic-ritmic și noile indicații agogice *Cantabile non lentando* și *calmato* marchează tranziția către o atmosferă mai contemplativă. Având o desfășurare sonoră de zece măsuri, această secțiune este construită

prin suprapunerea a trei planuri sonore, inițial notate pe două portative, apoi extinse pe trei, pe măsură ce textura se îndesește. Sub indicația *Cantabile non lento*, discursul muzical se evidențiază în plan orizontal prin linia melodică a vocii superioare, care expune tema în traiecte intervalice formate din terțe și cvarte paralele, susținute de pedalele basului și de intervențiile vocii mediane, redactate în valori de pătrimi. În această secțiune, rolul nuanțelor timbrale devine esențial, întrucât „cel mai frumos sunet este acela ce exprimă cel mai bine conținutul, imaginea artistică” [4 p. 200] (*Exemplul 3*).

Exemplul 3. Vasile Ijac, *Hedonisme*, caietul VI, op. 25, *Pagina religioasă*, măsurile 19-22



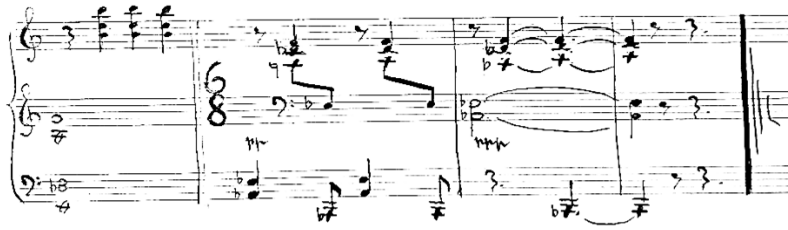
Sursa: Muzeul Banatului Timișoara, Sector Memoriale, manuscris

Sistemul intonațional utilizat în această secțiune derivă dintr-o scară tono-modală extinsă, alcătuită din 11 sunete, rezultată din suprapunerea elementelor caracteristice tonalităților *do minor* și *Do major*, îmbogățite prin inflexiunile modului *do frigid*.

„Orientările modale în muzica începutului de secol XX se deduc prin varietatea mijloacelor de exprimare a compozitorilor ce aparțin acestei perioade, impuse prin aspecte ale polivalențelor funcționale, armonia de tip modal, prin utilizarea cadențelor modale... [5 p. 92].

Elementele tehnice ale tratării pianistice nu prezintă dificultăți semnificative de execuție. Pasajele în mers treptat ascendent și descendent, construite pe intervale de terță și cvartă în valori de optimi se execută cu degetele arcuite și tușeu elastic. *Legato*-ul se obține din degete, iar pedala trebuie utilizată cu discernământ, pentru a păstra claritatea liniei melodice din registrul superior. Măsura 28 introduce un acord eliptic de terță expus de vocea superioară și repetat de trei ori, realizând astfel tranziția către *Coda*. Aceasta se instaurează începând cu măsura 29, are o întindere de trei măsuri și este marcată prin revenirea la indicația metrică de 6/8. Din punct de vedere intonațional, *Coda* reia motivul inițial al secțiunii A, prezentat în nuanța *pp*, care cadentează ulterior pe acordul tonalității *Reb major*, distribuit în planurile sonore extreme și susținut de cvinta descendentă *lab-mib* din vocea mediană (*Exemplul 4*).

Exemplul 4. Vasile Ijac, *Hedonisme*, caietul VI, op. 25, *Pagina religioasă*, măsurile 28-31



Sursa: Muzeul Banatului Timișoara, Sector Memoriale, manuscris

Prin reluarea motivului inițial într-o dinamică atenuată, *Coda* încheie cercul expresiv al miniaturii, sugerând o revenire la calmul începutului și conferind întregii lucrări o structură arcuită.

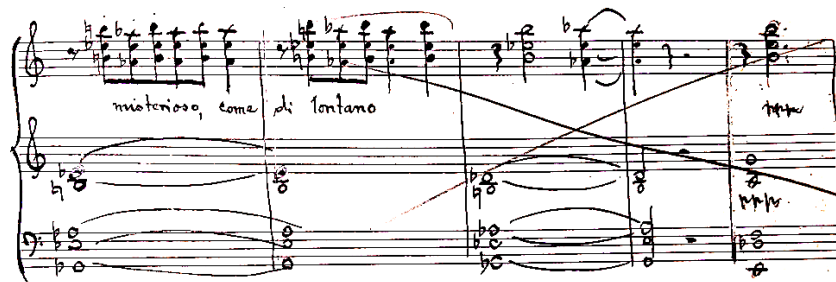
„Vasile Ijac își bazează demersul constructiv pe asociații intervalice, ritmice, de ambient modal, asociații bazate pe idea continuității, a existenței unui numitor comun, chiar și în condițiile maximei distanțări” [6 p. 161].

În ansamblul ciclului *Hedonisme*, *Pagina religioasă (Ziua Domnului)* își găsește sensul în relație cu celelalte miniaturi ale compozitorului. În corelație cu *Vecernie* (Caietul II, op. 14) și *Rugăciune* (Caietul IV, op. 16), lucrarea configurează nucleul cu tematică sacră al ciclului, în contrast față de celelalte miniaturi, predominant ludice, ironice sau cu accente de grotesc.

Concluzii

În acest context, titlul *Pagini sacre* primește o semnificație dublă. Pe de o parte, face referire la expresia spirituală a miniaturii *Pagina religioasă (Ziua Domnului)*, care concentrează în dimensiuni reduse o scriitură pianistică rafinată, situată la interferența dintre tonal și modal și articulată printr-un discurs meditativ, interiorizat. Pe de altă parte, „paginile sacre” desemnează chiar manuscrisele lui Vasile Ijac, păstrate în unic exemplar și marcate de intervențiile directe ale compozitorului, mărturii autentice ale procesului său creator (*Exemplul 5*).

Exemplul 5. Vasile Ijac, *Hedonisme*, caietul VI, op. 25, *Pagina religioasă*, măsurile 27-31



Sursa: Muzeul Banatului Timișoara, Sector Memoriiale, manuscris

Documentele de arhivă, în special manuscrisele și partiturile rămase necântate, reprezintă un segment esențial al patrimoniului muzical național și impun necesitatea unor eforturi concentrate pentru recuperarea, valorificarea și (re)integrarea lor în circuitul repertorial. Accesul la sursele primare este extrem de limitat, uneori aproape imposibil, ceea ce amplifică riscul pierderii lor definitive, o problemă majoră pentru conservarea memoriei culturale.

Referințe bibliografice

1. STAN, C.T. *Vasile Ijac: părintele simfonismului bănățean*. Timișoara: Eurostampa, 2013. ISBN 978-606-569-648-8.
2. ROMAN, I. *Aspecte stilistice în creația pentru pian a compozitorului Vasile Ijac*. Timișoara: Eurostampa, 2020. ISBN 978-606-32-0916-1.
3. BODÓ, M. *Creația bănățeană pentru pian în perioada interbelică*. Timișoara: Marineasa, 2005. ISBN 973-631-168-6.
4. BĂLAN, T. *Principii de pianistică*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966.
5. DEMENESCU, V. *Elemente de limbaj muzical modal prezente în creația muzicală europeană în prima jumătate a secolului XX*. Timișoara: Eurostampa, 2014. ISBN 978-606-569-777-5.
6. DEMENESCU, V. *Specificul creației muzicale în Banat în prima jumătate a secolului XX*. Timișoara: Eurostampa, 2014. ISBN 978-606-569-776-8.

**МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ
КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ *ДОЙНА***

**PUBLICAȚIILE MUZICOLOGICE CA SURSĂ PENTRU STUDIAREA
ACTIVITĂȚII PROFESIONALE A CAPELEI CORALE *DOINA***

**MUSICOLOGICAL PUBLICATIONS AS A SOURCE FOR STUDYING THE
PROFESSIONAL ACTIVITY OF THE *DOINA* CHORAL CHAPEL**

NATALIA BLÎNDU²,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4943-1587>

SVETLANA ȚIRCUNOVA³,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9492-7987>

CZU [784.087.68:061.231(478)]:78.072

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.02>

В статье характеризуются музыковедческие публикации, раскрывающие разные периоды развития академической хоровой капеллы «Дойна», аттестующие профессиональные и личностные качества ее руководителей, выявляющие особенности репертуарной политики, содержащие примеры концертных программ. Делается вывод, что названные публикации можно трактовать как исходную позицию для воссоздания творческого облика хоровой капеллы «Дойна». Уточнение имеющихся сведений путем их сопоставления с документами архивов, а также корректировка актуальными культурологическими исследовательскими установками даст возможность оценить вклад академической хоровой капеллы «Дойна» с позиции современной науки.

Ключевые слова: академическая хоровая капелла «Дойна», гастролы, концертный репертуар, музыковедческая публикация, хоровой дирижер

În articol sunt caracterizate publicațiile muzicologice care reflectă diferite perioade de dezvoltare ale Capelei Corale Academice „Doina”, evidențiind calitățile profesionale și personale ale conducătorilor săi, dezvăluind particularitățile politicii repertoriale și oferind exemple de programe de concert. Se ajunge la concluzia că publicațiile menționate pot fi interpretate ca un punct de reper pentru reconstituirea imaginii artistice a Capelei Corale Academice „Doina”. Concretizarea informațiilor existente prin compararea lor cu documentele din arhive, precum și rectificarea acestora în conformitate cu orientările actuale ale cercetării culturologice, vor contribui la evaluarea aportului Capelei Corale Academice „Doina” în dezvoltarea culturii muzicale din perspectiva științei contemporane.

² E-mail: nataliacons1290@mail.ru

³ E-mail: tircunova@yandex.ru

Cuvinte-cheie: Capela Corală Academică „Doina”, turnee, repertoriu de concert, publicație muzicologică, dirijor de cor

The article analyzes the musicological publications that reflect different periods in the development of the “Doina” Academic Choral Chapel, revealing the professional and personal qualities of its conductors, highlighting the features of its repertoire policy, and providing examples of concert programs. It is concluded that the mentioned publications can be regarded as a starting point for reconstructing the artistic image of the “Doina” Choir. Specifying the available information through comparison with the documents in the archives, as well as adjusting it in accordance with the current cultural research approaches, will make it possible to assess the contribution of the “Doina” Academic Choral Chapel from the standpoint of contemporary science.

Keywords: *“Doina” Academic Choral Chapel, tours, concert repertoire, musicological publication, choir conductor*

Введение

Несмотря на огромную роль, которую играет в музыкальной жизни Республики Молдова профессиональная деятельность академической хоровой капеллы *Дойна*, она освещена в специальных исследованиях недостаточно. В стремлении приблизиться к научному осмыслению вклада названной капеллы в развитие музыкальной культуры страны определена цель настоящей статьи – систематизировать ту часть знаний, которая накоплена в отечественной науке о музыке. Авторы сознательно не рассматривают искусствоведческие работы, в которых анализируются произведения из репертуара *Дойны*, поскольку это – тема специального исследования. Здесь в хронологическом порядке охарактеризованы материалы, раскрывающие историю развития коллектива и вклад отдельных его представителей. В статье представлены сведения о самой капелле *Дойна*, ее художественных руководителях, хормейстерах, концертмейстерах и солистах, которые имеются в научных, публицистических и рекламно-популяризаторских изданиях. Сходные между собой по содержанию, они различаются мерой детализированности и смысловыми акцентами.

Материалы 1940-1970-х гг.

Краткая информация о создании *Дойны*, ее начальном репертуаре и первых руководителях – К. Пигрове и М. Брезденюке – предлагается в брошюре Л. Синявера *Музыка Советской Молдавии*, выпущенной в 1949 г. к декаде молдавской музыки и танца в Москве [1]. Автобиографическая заметка самого К. Пигрова *Моя работа в «Дойне»* содержит объяснение обстоятельств его назначения на должность художественного руководителя, характеризует условия работы в коллективе и

контингент исходного состава, включает в себе воспоминания о фольклористе Н. Неневе [2].

Историческим свидетельством времени явилась иллюстрированная брошюра рекламного характера *Хоровая капелла «Дойна»*, увидевшая свет в 1960 г. в связи с участием коллектива в Декаде молдавского искусства и литературы в Москве [3]. Выполненная в советской идеологической стилистике, она включает материалы о дирижерах и хормейстерах (К. Пигрове, Д. Гершфельде, М. Брезденюке, В. Минине, В. Гарште, М. Пелине), а также о старейших хористах и солистах. Здесь выявлены ключевые этапы деятельности капеллы, особую ценность представляют уникальные фотографии, а также именной состав коллектива по партиям в 1960 г.

Фигура Д. Гершфельда, освещенная в музыковедческой литературе преимущественно с точки зрения его композиторской и организаторской деятельности, в брошюре З. Столяра *Давид Гершфельд* раскрывается и в качестве директора и художественного руководителя молдавского ансамбля песни и танца *Дойна* в годы Второй мировой войны [4].

В очерке К. Птицы *Константин Константинович Пигров (Очерк жизни и творческой деятельности)*, речь идет не только о биографии и творческом облике этого хорового дирижера, первого профессионального руководителя *Дойны*, но и об обучении того поколения хористов в Одесском музыкально-драматическом институте им. Л. Бетховена, а также об успехах коллектива на сценах Харькова и Москвы [5].

Упоминание о хоровой капелле *Дойна* во ввводной статье Б. Котлярова к сборнику *Музыкальная культура Советской Молдавии* [6] связано с успехами культурного строительства в МССР: прослеживается преемственность между художественной самодеятельностью и формированием этого профессионального исполнительского коллектива, перечисляются темы и образы, заимствованные из народного творчества и послужившие основанием для формирования репертуарной политики капеллы, называются композиторы, создававшие репертуар хора в 1930-е гг. Имеется упоминание о молдавском ансамбле песни и пляски *Дойна* военного времени, об обстоятельствах Декады молдавского искусства и литературы в Москве.

Презентация хоровой капеллы *Дойна*, помещенная наряду с характеристиками симфонического оркестра Молдавской государственной филармонии и коллективом Национального театра оперы и балета МССР, составляет основу статьи С. Мировича, Н. Себова и Е. Ткача *Исполнительское искусство Советской Молдавии* [7] из сборника *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Помимо краткой исторической справки об

основных вехах развития капеллы и определения роли личностей Д. Гершфельда, В. Минина и В. Гаршти в ее эволюции, в статье имеется специальный раздел, раскрывающий жизненный и творческий путь В. Гаршти, которая представлена авторами как яркая, волевая, цельная личность, сочетающая в себе большую любовь к музыке, открытую эмоциональность, пылкость, неумную энергию и стремление к постоянному самосовершенствованию. Ценные наблюдения авторов статьи касаются исполнительского стиля *Дойны*, вытекающие из творческой манеры ее руководителя: «Вероника Гарштя демонстрирует точную и ясную мануальную технику. Ее жест решителен и пластичен, полон выразительной силы и темперамента. Дирижер проявляет склонность к драматическому и эпическому в музыке, к широкому мелодическому дыханию, к импульсивному, динамичному художественному рисунку. В то же время – больше всего это проявляется в интерпретации народной музыки, – ей не чуждо чутье жанрового элемента, сочного и упругого, как и характерного оттенка народного юмора» [7 с. 259].

Публикации 1980-2010-е гг.

Работа Б. Котлярова *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России*, несмотря на политизированность изложения, продиктованную советскими идеологическими принципами, тоже включает материал о хоровой капелле *Дойна*, возникшей в г. Тирасполе на базе художественной самодеятельности. Упоминается одесский хормейстер К. Пигров как первый руководителя капеллы, сыгравший особую роль в ее «формировании и повышении профессиональной квалификации» [8 с. 163]. Здесь же перечисляются композиторы, которые создавали первый репертуар *Дойны*: З. Компанец, Н. Вилинский, С. Орфеев, Л. Гуков и др.

Значительно подробнее исторический путь *Дойны* раскрыт в статье З. Столяра *Академическая хоровая капелла «Дойна»* [9]. Истоки этого коллектива З. Столяр воссоздает по материалам воспоминаний К. Пигрова *Моя работа в Дойне*, высоко оценивая роль этого одесского музыканта в «профессиональном становлении молдавского хора» [9 с. 80]. Показателем высокого исполнительского уровня молодого коллектива З. Столяр называет успешные гастроли 1932-1933 гг. в городах Украины и в Москве, а также появление первых аудиозаписей молдавских народных песен на грампластинках. В числе личностей, внесших большой вклад в развитие хоровой капеллы того периода, З. Столяр называет фольклориста Н. Ненева, хормейстера М. Брезденюка, «более четверти века отдавшего коллективу в качестве помощника

главного дирижера и некоторое время самостоятельно руководившего капеллой» [9 с. 80], концертмейстера Т. Охлоповскую, певцов А. Васильева, Н. Строганова, П. Флорю, С. Каленжи, М. Полякова, А. Изофатова, В. Пригурко. Ссылаясь на статью в газете *Правда* (от 20.01.1944), музыковед описывает одно из самых ярких выступлений ансамбля *Дойна* периода Второй мировой войны – концерт в московском Концертном зале им. П. Чайковского.

Этап, начавшийся в 1944 г., З. Столяр характеризует как принципиально новый отрезок времени в развитии *Дойны*, поскольку деятельность коллектива стала оказывать влияние не только на уровень концертной жизни республики, но и на творческие процессы в кругу отечественных композиторов. Музыковед, в частности, пишет: «Хоровая капелла вновь обрела свой прежний статус – наступил новый период в ее истории: началась огромная и плодотворная работа по созданию репертуара, длившийся более десяти лет и принесший значительные успехи. Эти успехи отразили не только профессиональный рост коллектива, повышение художественного уровня хорового пения в республике – речь шла и о качественных сдвигах в развитии хорового творчества молдавских композиторов, появление произведений крупной формы для хора и оркестра, а также для хора *a cappella*. Другими словами, успешная и плодотворная деятельность капеллы *Дойна* способствовала значительному расширению и обогащению молдавского хорового репертуара, расцвету хорового жанра в Молдавии» [9 с. 82-83]. Среди авторов крупных хоровых произведений здесь выделяются имена Шт. Няги, Е. Коки, С. Лобея, Н. Пономаренко, Л. Гурова, Д. Гершфельда и А. Стырчи.

В числе наиболее значительных представителей коллектива рубежа 1940-1950-х гг. З. Столяр называет М. Кононенко (которого характеризует как опытного и знающего музыканта), возглавлявшего капеллу в 1944-1957 гг., М. Брезденюка, являвшегося вторым дирижером, а в 1957-1958 гг. выполнявшего роль главного дирижера, молодых певцов В. Михневича, Н. Левицкую⁴, В. Петлюка, И. Арпентия. Музыковед видит связь между успешными выступлениями капеллы в Днях молдавской культуры и танца в декабре 1949 – январе 1950 гг. и чередой гастрольных поездок *Дойны* (Белоруссия, Средняя Азия, Поволжье, республики Прибалтики, Ленинград, города и села Молдавии), последовавших вслед за этим. Всю эту многогранную деятельность капеллы З. Столяр подтверждает отзывами прессы, отмечавшей «высокую певческую культуру молдавской

⁴ Фамилия певицы Левицкой встречается то с инициалом А., то – с Н. Очевидно, это объясняется тем, что ее имя – *Янина* – часто редуцировалось до *Нина*.

капеллы, богатство и разнообразие исполнительских средств, безупречную дикцию, отличный ансамбль, интересный и разнообразный репертуар» [9 с. 84].

Небольшой (1958-1962), но чрезвычайно важный этап в развитии хоровой капеллы *Дойна* З. Столяр связывает с работой коллектива под руководством видного русского дирижера В. Минина, приглашенного в Кишинев для подготовки капеллы к участию в Декаде молдавского искусства и литературы в Москве, прошедшей в 1960 г. Ученик А. Свешникова, он привнес в работу с капеллой творческие принципы русской хоровой школы, позволившие коллективу подняться на новую ступень творческого роста. Успешные выступления *Дойны* в концертах Декады вызвали широкий общественный резонанс, были отмечены присуждением *Дойне* титула Заслуженного коллектива республики и высоких званий и наград ряду музыкантов.

Последним этапом творческой деятельности хоровой капеллы *Дойна*, охарактеризованным З. Столяром в рассматриваемой статье, стало двадцатилетие, открывшееся в 1962 г. назначением В. Гаршти на пост художественного руководителя и главного дирижера. Это время, по мнению З. Столяра, ознаменовано решением сложной задачи: «с одной стороны, сохранить и закрепить тот высокий творческий уровень, которого коллектив достиг в предыдущие годы; с другой – найти новые пути для дальнейшего расцвета капеллы, внести в ее деятельность новую струю» [9 с. 84]. Успешному решению этой задачи способствовали личностные качества В. Гаршти, «способного и чуткого музыканта, волевого дирижера и энергичного организатора» [9 с. 84]. З. Столяр в этой связи указывает на значительное обогащение репертуара хоровыми произведениями молдавских композиторов, зарубежных классиков, старых мастеров, приводит впечатляющий список наиболее значительных произведений из репертуара *Дойны* начала 1980-х гг., называет имена хормейстеров, певцов, концертмейстеров капеллы, цитирует выдержки из многочисленных газетных рецензий на концерты капеллы. Естественным результатом такой плодотворной деятельности коллектива З. Столяр считает присвоение ему в 1977 г. звания Академической хоровой капеллы.

Наиболее полный с хронологической точки зрения исторический обзор деятельности капеллы представляет издание И. Милютиной *Дойна: государственная академическая хоровая капелла, заслуженный художественный коллектив ССР Молдова* [10]. Изложенное в популярном стиле на двух языках (румынском и русском), оно ценно обилием имен и личных данных артистов капеллы, зафиксированных воспоминаний и уникальных фотографий из творческой жизни *Дойны*. Дополнением к труду

И. Милютиной может служить иллюстрированный альбом А. Кутыревой *Doina: Moldova. Imagini muzicale* в румынском, русском и английском вариантах, который раскрывает творческий портрет заслуженного коллектива республики, знакомя читателя с общей информацией о гастрольной жизни, концертном репертуаре и сценических успехах капеллы.

Краткие биографические сведения о творческих личностях, связанных с деятельностью *Дойны*, представлены в разного рода справочниках: в энциклопедическом словаре С. Бузилэ *Interpreți din Moldova* [11], в сборнике *Artiști ai poporului din RSSM* [12], в двухтомной энциклопедии *Literatura și arta Moldovei* [13]. Последняя включает ценные заметки Г. Чайковского о М. Брезденюке, В. Минине, В. Гарште, а также об артистах капеллы Л. Бабич и Г. Борще. Материалы подобного рода встречаются и в шеститомной *Музыкальной энциклопедии*, увидевшей свет в Москве в период 1973-1982 гг., и в учебных пособиях под общим названием *История музыки народов СССР*.

Помимо этого, в республиканской и кишиневской прессе за период второй половины XX века опубликовано значительное число рецензий на концерты *Дойны*, творческих отчетов и планов дирижеров, портретов музыкантов. Назовем в качестве примеров материалы из журнала *Музыкальная жизнь Советской Молдавии* (1958): *Композиторы Одессы и молдавская песня* С. Орфеева, *Концерты в честь 40-летия Октября* и *Начало нового концертного сезона в Кишиневе* Д. Валентинова. К 65-летию со дня рождения В. Гаршти для газеты *Literatura și arta* Е. Богдановский написал статью *Omagiu pentru Veronica Garștea*. Ряд очерков о хоровой капелле *Дойна* в разных изданиях опубликовал Г. Чайковский-Мерешану, например: *В новом концертном сезоне (Советская Молдавия, 1963)*, *Compozitorul și cântărețul Gheorghe Borș (Calendar-1973)*, *Măiestrie interpretativă (Literatura și arta, 1977)*, *Suflet luminat de cântec (Moldova socialistă, 1987)*, *Capela „Doina” la 65 de ani (Moldova suverană, 1995)* и др. Творческий портрет одной из ведущих солисток *Дойны*, Я. Левицкой, воссоздан в статье Т. Березовиковой *Да святится имя твое (Кишиневские новости)*. Написанные «на злобу дня», эти и многие другие газетные и журнальные заметки являются непосредственными откликами на события текущей музыкальной жизни и могут рассматриваться как дополнение к научной музыковедческой литературе.

В последние годы увидели свет еще несколько работ, содержащих информацию о деятельности хоровой капеллы *Дойна* в тот или иной период. Интересные факты о гастрольях коллектива в Минске приводит Л.В. Аксенова в биографическом очерке *Георгий Стрезев* [14]. Эта работа тем более важна, что характеризует профессиональный

путь артиста, начавшего свою хормейстерскую карьеру именно в *Дойне*. Воспоминания о концертах ансамбля песни и пляски *Дойна* в военный период приводит С. Пропищан, публикуя письмо своего отца, скрипача Н. Пропищана, работавшего в инструментальной части ансамбля, к жене, пианистке Г. Страхилевич [15].

Выводы

Представленные в настоящей работе публикации относятся к разным музыковедческим жанрам: статьи из научных сборников, энциклопедических изданий и популяризаторских брошюр, газетные очерки, фрагменты монографических трудов, комментарии в иллюстрированных альбомах. Они содержат непротиворечивые сведения об объективных фактах – о личном составе капеллы и ее отдельных представителях, о гастрольной деятельности и концертных программах коллектива. Хотя некоторые из фигурирующих здесь публикаций не являются академическими по характеру, они важны в качестве фактологического подтверждения и дополнения к научным изысканиям. В своей совокупности рассмотренные работы являются первичной базой для воссоздания творческого облика академической хоровой капеллы *Дойна*, а дальнейшее их уточнение сопоставлением с архивными документами и применением современных методологических установок позволит оценить вклад академической хоровой капеллы *Дойна* с позиции сегодняшнего дня.

Библиографические ссылки

1. СИНЯВЕР, Леонид. *Музыка Советской Молдавии*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1949.
2. ПИГРОВ, Константин. Моя работа в «Дойне». В: *Музыкальная жизнь Советской Молдавии*. 1958, № 2, с. 7–9.
3. *Хоровая капелла «Дойна»*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1960.
4. СТОЛЯР, Зиновий. *Давид Гершфельд*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1961.
5. ПТИЦА, К. Константин Константинович Пигров (Очерк жизни и творческой деятельности). В: К. ПИГРОВ. *Руководство хором*. Москва: Музыка, 1964, с. 3–20.
6. *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва: Музыка, 1965.
7. МИРОВИЧ, С.; Н, СЕБОВ и Е. ТКАЧ. Исполнительское искусство Советской Молдавии. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978, с. 240-276.
8. КОТЛЯРОВ, Борис. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России*. Кишинев: Штиинца, 1982. 204 с.
9. СТОЛЯР, Зиновий. Академическая хоровая капелла «Дойна». В: З. СТОЛЯР. *Страницы молдавской музыки*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1983, с. 78–89.
10. МИЛЮТИНА, Изольда. *Дойна: Государственная академическая хоровая капелла, заслуженный художественный коллектив ССР Молдова*. Кишинев: Hyperion, 1990.
11. BUZILĂ, Serafim. *Interpreți din Moldova: lexicon enciclopedic (1460–1960)*. Chișinău: Arc, 1996. ISBN 9975-928-02-1.
12. *Literatura și arta Moldovei: Enciclopedie: în 2 vol.* Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1985–1986.
13. *Artiști ai poporului din RSSM*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1976.

14. АКСЕНОВА, Лидия. *Георгий Стрезев*. Кишинев: Инесса, 2003. ISBN 99785-9769-4-8.
15. ПРОПИЩАН, София. *У рояля – Гута Страхилевич: Просветитель, музыкант, пианистка, мама*. Москва: [б.и.], 2014. ISBN 978-5-4465-0384-1.

ECHILIBRUL CORPORAL – FACTOR CONSIDERABIL ÎN PREGĂTIREA ȘI PERFORMANȚA CÂNTĂREȚILOR

BODY BALANCE – A CONSIDERABLE FACTOR IN THE TRAINING AND PERFORMANCE OF SINGERS

ADELA BLÎNDU⁵,

doctor în științe ale educației, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4932-6525>

CZU 784.9

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.03>

Acest articol își propune să evidențieze importanța echilibrului corporal în formarea cântăreților, precum și să ofere tehnici concrete și aplicabile pentru dezvoltarea acestuia, integrate în procesul educativ-artistic. Un echilibru adecvat permite cântărețului să controleze activitatea mușchilor pentru susținere și stabilitate în timpul cântării, îmbunătățește coordonarea motorie, ceea ce este deosebit de important în timpul evoluării în scenă.

Cuvinte-cheie: echilibru corporal, tehnici, postură, mișcare, antrenament

This article, aims to highlight the importance of body balance in the training of singers, as well as to offer definite and applicable techniques for its development, integrated into the educational – artistic process. Proper balance allows the singer to control the muscle activity needed for support and stability while singing, improves the motor coordination, which is especially important when performing on stage.

Keywords: body balance, techniques, posture, movement, training

Introducere

Activitatea scenică a interpretului vocal implică o integrare complexă între expresivitatea artistică, competențele tehnice ale emisiei vocale și utilizarea adecvată a mișcării corporale. În contextul actual, în care performanța live solicită o prezență scenică dinamică și interactivă, devine evidentă necesitatea dezvoltării unor abilități complementare interpretării vocale propriu-zise. Una dintre aceste abilități esențiale este echilibrul corporal, care reprezintă

⁵ E-mail: blindu4@yahoo.com

un element fundamental în menținerea unei posturi adecvate atât în secvențe statice cât și în situații de mișcare, pentru o respirație eficientă și o interpretare scenică fluentă și expresivă. Din perspectiva tehnicii vocale, menținerea unei posturi stabile, cu coloana vertebrală aliniată, umerii relaxați și bazinul echilibrat, este indispensabilă. Stabilitatea axială a trunchiului și distribuția adecvată a centrului de greutate facilitează funcționarea integrată a aparatului respirator – musculatura intercostală, musculatura profundă stabilizatoare și diafragma – asigurând condițiile necesare realizării unui ciclu respirator eficient, a expirației controlate și ale unei susțineri fonatorii constante. La orice abatere de la echilibru, apar mecanisme compensatorii care generează tensiuni musculare, afectează respirația și, implicit, calitatea emisiei vocale. Prin abordarea unei poziții corecte și a unei mișcări controlate cântărețul poate transmite emoțiile, poate evidenția mesajul artistic și stabili o conexiune autentică cu publicul. Astfel, corpul devine un instrument expresiv la fel de important ca vocea. „Pentru realizarea unei atitudini corecte se va evita încordarea corpului (corpul, mâinile, picioarele), deoarece mișcărilor necontrolate și executate la voia întâmplării vor influența sunetele vocale care vor apare chinuite strangulate, înfundate”, remarcă Octav Cristescu în cartea *Cântul, probleme de tehnică și interpretare vocală* [1 p. 61]. Din perspectiva fiziologică, echilibrul este rezultatul interacțiunii dintre sistemul vestibular al urechii interne, informațiile vizuale și propriocepția musculară, aceasta din urmă raportându-se la percepția poziției și mișcării propriului corp. Pentru cântăreți echilibrul nu constituie doar o cerință biomecanică sau scenică, ci trebuie înțeles ca o condiție structurală a performanței acustice de calitate care influențează la omogenitatea timbrală, susține comunicarea nonverbală și stabilitatea intonațională, optimizează controlul respirator și favorizează proiecția vocală eficientă.

Totodată, dezvoltarea echilibrului corporal se înscrie într-un demers pedagogic specializat, fundamentat pe utilizarea unor metode și mijloace specifice formării vocalistului, având ca obiectiv perfecționarea integrată a capacităților fizice și vocale ale interpretului.

Rolul și avantajele echilibrului corporal în formarea cântăreților

Echilibrul corporal reprezintă o componentă esențială în activitatea interpretativă a cântăreților, având un impact semnificativ atât asupra funcționării optime a organismului cât și asupra calității interpretării vocale. Absența unui echilibru adecvat duce la mișcări necontrolate și crește riscul accidentărilor, în special în contexte scenice dinamice. Unul dintre principalele avantaje ale dezvoltării echilibrului corporal constă în prevenirea căderilor și a altor incidente nedorite. Stabilitatea crescută reduce riscul alunecărilor sau pierderilor bruște de control, aspect esențial pentru interpreții care se deplasează constant pe scenă, unde mișcarea intensă poate

genera accidente cu consecințe serioase. Această competență nu este relevantă doar în contextul scenelor live, ci și pentru siguranța în activitățile cotidiene. Echilibrul corporal contribuie, de asemenea, la îmbunătățirea coordonării și preciziei mișcărilor. Printr-o stabilitate adecvată organismul poate executa mișcările fluide și controlate, menținând o postură corectă și o mobilitate eficientă. Lipsa acestei stabilități determină solicitarea suplimentară a organismului pentru a menține poziția, ceea ce conduce la oboseală și la scăderea performanțelor fizice. O componentă centrală în menținerea echilibrului reprezintă întărirea musculaturii trunchiului, incluzând mușchii abdominali, lombari, ai umerilor și ai spatelui. Acești mușchi asigură alinierea corectă a corpului, protecția coloanei vertebrale și o postură adecvată, reducând riscul apariției durerilor sau problemelor aparatului locomotor. În plus, echilibrul influențează mobilitatea articulațiilor, în special a gleznelor, genunchilor și umerilor. Exercițiile specifice, practicate în mod constant, sporesc flexibilitatea și forța articulară, prevenind entorsele, luxațiile și alte leziuni.

Echilibrul corporal are și efecte asupra stării mentale și emoționale. Pe plan psihofiziologic, practicile care dezvoltă echilibrul, precum Yoga și Pilates, sporesc concentrarea, relaxarea și controlul respirației, elemente esențiale pentru performanța vocală, întăresc musculatura profundă și corectează postura. În cartea *Corpul perfect în 12 săptămâni*, Bob Greene ține să menționeze următoarele: „Probabil că yoga este atât de renumită pentru pozițiile sale ce conferă elasticitatea corpului, relaxând astfel mușchii încordați și ajutând la eliberarea tensiunii acumulate în timpul efortului. Însă multe din aceste poziții testează și dezvoltă echilibrul, în timp ce altele se axează mai mult pe putere” [2 p. 142]. Metoda Pilates printr-un sistem de exerciții fizice pune accent pe întărirea mușchilor profunzi, flexibilitate și mobilitate, coordonare și echilibru. „Principalul obiectiv al exercițiilor Pilates este de a întări zona în jurul taliei care include mușchii abdominali, umerile, partea inferioară a spatelui și fesele. De fapt, exercițiile Pilates angajează mușchii abdominali și, prin faptul că ajută la întărirea mijlocului, ele îmbunătățesc echilibrul și poziția corporală, reducând riscul durerilor de spate și alte tipuri de suferințe fizice”, afirmă Bob Greene în cartea *Corpul perfect în 12 săptămâni* [2 p. 143]. Realizate regulat, aceste practici reduc stresul, întăresc mușchii, concentrarea, asigură o rezistență reglabilă și îmbunătățesc starea generală de bine.

Un echilibru corporal adecvat generează multiple beneficii relevante pentru practica vocală și performanța scenică:

- Menținerea unei posturi vocale optime: alinierea corectă a corpului susține mecanismele respiratorii și formarea proiecției vocale eficiente.

- Diminuarea tensiunilor musculare: o postură stabilă și echilibrată contribuie la prevenirea apariției oboselii și a tensiunilor localizate la nivelul umerilor, gâtului și spatelui frecvent întâlnite în rândul interpreților vocali.
- Integrarea coordonată a mișcării, respirației și expresiei artistice: interpretarea vocală în contextul dinamic (dans, deplasare scenică) presupune un control corporal sigur și o sincronizare a funcțiilor motrice cu cele respiratorii.
- Reducerea riscului de accidentări: evitarea ținutei corporale incorecte și a mișcărilor necontrolate contribuie la prevenirea dezechilibrului, a căderilor și a leziunilor musculare.
- Consolidarea prezenței scenice și a expresivității: un corp stabil și bine echilibrat favorizează manifestarea încrederii în sine, gestionarea eficientă a emoțiilor și a presiunii scenice, amplificând astfel impactul artistic asupra publicului.

Metode de dezvoltare a echilibrului corporal

Un efect benefic asupra dezvoltării echilibrului corporal au exercițiile de echilibru static și dinamic. Alăturăm exemple de exerciții:

1. Menținerea poziției pe un picior.

Poziția inițială (P. i) – *poziția dreaptă a corpului*.

1) Ridică piciorul drept de la sol și menține această poziție 15-25 secunde.

2) Schimbă piciorul.

Dificultate crescută:

Închide ochii pentru activitatea propriocepției.

Ridică brațele deasupra capului.

Stai pe o suprafață moale (covor, pernă, saltea moale) sau pe suprafețe instabile.

2. Ridicări laterale ale picioarelor, care întăresc mușchii stabilizatori ai șoldurilor.

P. i – *corpul drept, sprijinit ușor cu mâna de scaun*.

1) Ridică un picior lateral lent, fără a te apleca. Faci 12-14 repetări pe fiecare picior.

3. Ridicări pe vârfuri. Acest exercițiu întărește mușchii gambei, care sunt foarte importanți pentru stabilitate și glezne.

P. i – *corpul drept, sprijinit ușor de un perete sau un scaun*.

1) Ridică-te pe vârfuri și coboară controlat. Faci 10-12 repetări.

4. Mersul controlat pe o linie dreaptă cu axare pe punct fix dezvoltă coordonarea și controlul posturii, excelent pentru coordonare și echilibru.

P. i – *poziția dreaptă a corpului*.

1) Mergi înainte 10-15 pași, punând călcâiul unui picior lipit de vârful celuilalt. Facem o pauză de 2 timpi și repetăm din nou.

5. Exercițiile de respirație și de menținere a posturii corecte ajută la controlul emoțiilor și al presiunii scenice. Întregul complex de exerciții este expus de autoare în ghidul *Repere metodologice pentru vocaliști. Pregătirea fizică profesional-aplicativă și training mintal* [3 pp. 105-132].

Propuneri de activități complementare

Includerea mișcării în interpretarea vocală:

- Interpretarea vocală în timpul mișcării – practicarea cântului în timp ce se merge sau se fac ușoare deplasări laterale, pentru a consolida stabilitatea vocii în situații dinamice.
- Alinierea respirației cu ritmul mersului – exerciții ce urmăresc adaptarea fluxului respirator la pași, pentru un control mai bun al respirației în timpul performanței.
- Exerciții de mișcare inspirate din dansul contemporan sau expresiv – activități menite să îmbunătățească controlul corporal, flexibilitatea și prezența scenic în timp ce se cântă.

Alte activități:

- Antrenament scenic aplicat – repetiții care reproduce condițiile reale de spectacol, incluzând lucru cu luminile, orientarea în spațiu și interacțiunea cu microfonul.
- Yoga – pentru flexibilitate, respirație și echilibrul mental.
- Pilates – pentru întărirea musculaturii profunde și control corporal.
- Arte marțiale lente ce dezvoltă echilibru dinamic și relaxarea activă.

Recomandări de siguranță și practică:

- Execută exercițiile lângă un perete sau un scaun, dacă ai dificultăți de echilibru.
- Pornește de la variante ușoare și mărește progresiv nivelul de dificultate.
- Menține o respirație relaxată și mișcări bine controlate pe tot parcursul exercițiilor.
- Exersează zilnic timp de 5-15 minute pentru a observa îmbunătățiri.

Concluzii

Echilibrul corporal constituie un element fundamental în formarea cântăreților, execută o influență decisivă atât asupra rafinării tehnicii vocale, cât și asupra expresivității și impactului interpretării scenice. Prin intermediul unor exerciții specializate și a unor practici complementare această competență poate fi dezvoltată și perfecționată, devenind un suport esențial în realizarea unor momente artistice caracterizate prin profunzime și intensitate expresivă. Pentru interpretii vocali echilibrul corporal depășește sfera coordonării fizice și se

transformă într-o componentă artistică indispensabilă. Un corp aliniat și centrat în mod armonios facilitează o respirație liberă, o expresie scenică autentică, o prezență încrezătoare și o rezistență crescută la solicitările specifice reprezentațiilor live. Prin includerea constantă a tehnicilor de postură și echilibru în rutina de pregătire, artistul își poate optimiza performanța și își poate susține, într-un mod armonios, evoluția creativă pe termen lung. Integrarea sistematică a lucrului corporal în procesul educațional artistic nu doar îmbunătățește calitatea actului interpretativ, ci contribuie și la dezvoltarea unui artist modern, echilibrat, sănătos și pe deplin format.

Referințe bibliografice

1. CRISTESCU, O. *Cântul, probleme de tehnică și interpretare vocală*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963.
2. GREENE, B. *Corpul perfect în 12 săptămâni: program intensiv de exerciții și nutriție*. Iași: POLIROM, 2007. ISBN 978-973-46-0626-9.
3. BLÎNDU, A. *Repere metodologice pentru vocaliști. Pregătirea fizică profesional-aplicativă și training mintal: Ghid metodic*. Chișinău: Valinex, 2024. ISBN 978-9975-68-437-8.

**COMPARATIVE ANALYSIS OF TWO LEVINA SONGS
ON SIMILAR THEMES**
ANALIZA COMPARATIVĂ A DOUĂ CÂNTECE DE LEVINA
PE TEME SIMILARE
JACOB WILDE⁶,
Fullbright student researcher

<https://orcid.org/0009-0006-8158-1645>

CZU 784.71:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.04>

Modern performances of music from the Soviet period are often under scrutiny to be justified in the context of the full-scale invasion of Ukraine. We have noticed a trend among the performers from the U.S.A. searching for this justification to rely solely on musical analysis to support their claims. This paper serves as a small case study on the inadequacy of this approach. Two songs by the Moscow-based Ukrainian composer Zara Levina, both on the theme of "homeland" are analyzed: "Росцвѣтаем край родной" (The Native Land Is Blossoming) and "Моя Отчизна" (My Fatherland). It is ultimately shown that, without extra-musical research and analysis, the differences in the compositional approach between these songs is only attributable to the different audiences they were intended for.

⁶E-mail: jacobswilde@gmail.com

Keywords: Zara Levina, Soviet period, Ukraine, Russia, homeland, fatherland

Interpretările moderne ale muzicii din perioada sovietică sunt adesea analizate pentru a fi justificate în contextul invaziei la scară largă asupra Ucrainei. Am observat o tendință în rândul interpreților din SUA care caută această justificare de a se baza exclusiv pe analiza muzicală pentru a-și susține afirmațiile.

Această lucrare servește drept un mic studiu de caz privind inadecvarea acestei abordări. Sunt analizate două cântece ale compozitoarei ucrainene Zara Levina, stabilită la Moscova, ambele pe tema „patriei”: „Расцветает край родной” („Înflorește plaiul natal”) și „Моя Отчизна” („Patria mea”). În cele din urmă, se demonstrează că fără o cercetare și o analiză extra-muzicală, diferențele de abordare compozițională dintre aceste cântece sunt atribuibile doar publicului peștiș, căruia i-au fost destinate.

Cuvinte-cheie: Zara Levina, perioada sovietică, Ucraina, Rusia, patrie, plai natal

Introduction

As catalogued by Alex Ross in the article “Listening to Russian Music in Putin’s Shadow,” modern audiences and performers are eager to know whether it is appropriate to enjoy music from the Soviet Union in the context of the full-scale invasion of Ukraine. Justification of specific pieces often relies on national and ethnic clichés that rarely reflect the multitude of historic forces at play [1]. In circles with other American performers there exists a tendency to justify certain pieces based on musical analysis of similar historical weakness. This paper analyzes the musical content of two songs by the Moscow-based Ukrainian composer Zara Levina, investigating how Levina’s treatment of the theme of homeland differs between the songs. Written within a year of each other, one is a communist party song likely designated for performance in choir collectives, while the other was composed for solo performance on the classical concert stage. Despite considerable differences in her compositional approach that seem to favor ‘apolitical’ classical music over designated party music, it will be demonstrated that further support is required to make any conclusions regarding Levina’s political affiliation. This paper can ultimately serve as a small case study on the importance of a well-rounded historical approach that favors evidence over speculation.

Textual Analysis

The texts of both songs, *Расцветает край родной* (The Native Land Is Blossoming) and *Моя Отчизна* (My Fatherland), are focused on ideas of homeland. The lyrics to *The Native Land Is Blossoming* were written by Ukrainian poet Pyotr Gradov. It envisions a scene of joyful comrades marching through Moscow, enjoying singing together while admiring the vastness of the country [2]. A song-bird accompanies them, heralding the blossoming of the capitol. Hovhannes Shiraz’s *My Fatherland* deals with similar themes, focusing on how the

beauty of the homeland is so admirable that the speaker would never tire of looking at it [3]. A further similarity is that both songs address the beauty of the homeland at night, as well as by day. Still, these poems differ in a couple key ways. Where Gradov's text specifically identifies the homeland he writes of, Shiraz's text leaves it unidentified. Gradov not only names the country, but even specifies the government. Additionally, while both texts focus on the beauty of the homeland, Gradov's text spells out the specific qualities he's proud of: vastness, progress (new buildings), freedom, friendship. Shiraz's text doesn't check these socialist-realist boxes, instead reveling in the act of looking at his country without identifying any specific qualities. He instead prefers to focus on his unnamed hopes for his homeland's future. In addressing this ambiguity, I find it valuable to mention that Shiraz is a famous Armenian poet, and so it is conceivable that his personal definition of homeland is different from that of Gradov's.

His text emphasizes parental figures by pairing the words "fatherland" and "mother," which suggests he may be focusing on his personal lineage, rather than any definition of homeland that is restrained by borders. This personal connection certainly opens the door to speculation about the poem's intended political orientation. Any speculation, though, can easily be written off as unsupportable, calling into question differences in writing style between authors and emphasizing that both poems still clearly focus on the theme of "homeland" at a time when publicly performed music was expected to adhere to the prescribed political ideology.

Musical Analysis

These songs diverge in style immediately, beginning with the tempo markings listed at the top of each page. *The Native Land Is Blossoming* is marked "waltz tempo" and opens with an evocative introduction. A bird-song opens the piece, heard first with tension, then ambiguity, then in fragments as it grows more frantic until it ultimately arrives heroically expectant before the happy marchers' song begins [2]. *My Fatherland*, on the other hand, is marked "Deeply. Lyrically" and begins with a steady, ponderous piano introduction. As the vocal lines enter, the pieces differ further still. Harmonically, *The Native Land Is Blossoming* relies on simple chords, alternating between either I-V or II-V throughout the verse. The vocal lines begin in unison, then break into three parts with melodramatic leaps upward (**Figure 1**). Each part is always doubled by notes in the piano accompaniment (if octave displacement is included). The phrases are clear-cut, maintaining predictable rhythms and lengths throughout the song. The tempo remains steady and leaves little room for interpretation [2].

Figure 1. Vocal line leaping upward into harmony, doubled by piano



Source: ЛЕВИНА, 3. Расцветает край родной

In *My Fatherland*, the harmonic landscape is quite different. The piano part settles into a rich tonic sonority during the first line of music, then departs briefly by chromatic voice leading, only to fall back to the tonic chord with great satisfaction. As the song goes on the harmonies continue in this manner, relying on chromatic voice leading stretched between diatonic chords. The vocal line begins conservatively, clinging to the tonic G and only straying by a third in either direction (**Figure 2**) [3].

Figure 2. Opening vocal line with a conservative range



Source: ЛЕВИНА, 3. Пять романсов на слова Ованеса Шираза: Моя Отчизна

As the second line tonicizes C, the distance from C widens to a fourth. As the climax approaches, the interval distance between the pitch each vocal line begins on and its peak pitch reaches a sixth, and finally an octave in the final phrase of the piece. The vocal line is doubled by notes in the piano for dramatic effect in the second half of the song, but floats alone above the accompaniment through the beginning. The phrases are long—about seven measures each—which requires careful planning of breaths and flexible interpretation of the tempo. Different from *The Native Land Is Blossoming*, *My Fatherland* has an outro in the piano part. The melody of its first and last lines are joined into a single phrase as a final comment on the theme [3]. It would seem to any well-studied musician that, of the two, *My Fatherland* was composed with much more careful intention. Perhaps the logical assumption, then, is to think that *My Fatherland* was more important to the composer on a personal level. However, the intended performers and audience for each piece play a major role in the decisions made by the composer. *The Native Land Is Blossoming* was composed for amateur musicians: the harmonies are clear, the predictable melody would be easy to learn and there is ample support for the

singers in the piano part. *My Fatherland*, on the other hand, appears to be composed with professional performers in mind. The musical lines are complex and demand careful study and preparation. Any of these musical differences, then, are just as likely to be the result of good planning on Levina's part, as they are to be related specifically to the political message.

Analysis of Musical-Textual Interaction

Finally, we'll pursue a deeper analysis of the musical-textual interaction. *The Native Land Is Blossoming* offers little by way of word-for-word correspondence between the text and the music. What can still be analyzed is the overall effect produced by the music, as related to the text. The piano introduction is quite musically descriptive, with a bird-song motif in the introduction foreshadowing the text in refrain (**Figure 3**) [2].

Figure 3. Introductory bird-song motif



Source: ЛЕВИНА, 3. Расцветает край родной

The tension and ambiguity in the introduction allow for the opening vocal lines to shine heroically, having passed through the tonal struggles of the introduction. Once the vocal line enters, however, this musically descriptive approach is abandoned in favor of a declamatory style. The main correspondence between text and music is found in the shape of the vocal line. During the verses, when the positive attributes of the homeland are listed, the choral parts leap upward in pride. During the chorus, when the chorus sings about the song-bird flying above flowering Moscow, each of the phrases in the vocal line drops downward [2]. The effect is sentimental, evoking the intonation of nostalgic speech. Altogether, while the interaction between the music and text in *The Native Land Is Blossoming* is effective, it remains one-dimensional in its messaging. Although the interaction between text and music in *My Fatherland* is also very effective, the messaging leaves much more room for interpretation. Each line is composed with a bespoke melody to suit the meaning of the words. Despite the song's focus on beauty, each vocal line tends to stay on the same pitch, evoking a sense of immovable place. The piano part, which begins as only an accompaniment, eventually joins to double the voice as the climax of the song approaches. That the climax is set on the word "flowering" is reflected both by the vocal line blossoming to its widest interval and by the intense musical color (chromaticism) in the piano part (**Figure 4**) [3].

Figure 4. Musical climax on the word “flowering”



Source: ЛЕВИНА, З. Пять романсов на слова Ованеса Шираза: Моя Отчизна

As addressed in the analysis of the musical elements, the way these songs differ in terms of interaction between text and music is likely a result of the performers Levina had in mind for each of them. Additionally, the audiences these pieces were intended for were different and the reasons for the differences in musical-textual interaction can be easily seen as arising from a desire for either greater accessibility or for the layered meaning traditional in art song. Amy Nelson’s book *Music for the Revolution* addresses the fact that, although composers who favored traditional classical composition styles (including the “art-for-art’s-sake” mindset) were technically in opposition to Soviet cultural mandates, there remained multiple avenues for such composers to avoid censorship while not drastically altering their compositional approach [4]. Although *My Fatherland* contains the type of musical-textual relationship common to traditional classical art song, this doesn’t sufficiently prove that it opposes the Soviet regime.

Conclusion

The considerable differences between *The Native Land Is Blossoming* and *My Fatherland* can only be reasonably attributed to their differences in intended audience and performers. *My Fatherland* is much richer in musical content, but that may well be nothing but Levina’s answer to classical music audiences expecting semantically layered works. Any seeming simplicity in the composition of *The Native Land Is Blossoming* likely only reflects a desire for the song to be accessible to amateur performers. Though useful for speculation, musical analysis alone provides no concrete answers on how Levina’s personal views may have impacted these compositions. To address questions of how her political affiliation affected this music, musical analysis must be used in conjunction with an investigation of biographical and historical materials.

Bibliographic References

1. ROSS, A. Listening to Russian Music in Putin's Shadow. *The New Yorker*. 2022, 24 March. Disponibl: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/listening-to-russian-music-in-putins-shadow> [accesat 2025-10-25].
2. ЛЕВИНА, З. Расцветает край родной: для трехголосного хора и фортепиано. Слова П. Градова. Москва, 1953.
3. ЛЕВИНА, З. Пять романсов на слова Ованеса Шираза: Моя Отчизна. Перевод с армянского Т. Спендиаровой. Москва, 1952.
4. NELSON, A. *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia*. Pennsylvania, USA: Penn State University Press, 2004. ISBN 978-0-271-03106-4.

STILUL INTERPRETATIV AL BAS-CHITARISTULUI STANLEY CLARKE, ÎN BAZA COMPOZIȚIEI *SILLY PUTTY*

THE INTERPRETATIVE STYLE OF BASSIST STANLEY CLARKE, BASED ON THE COMPOSITION *SILLY PUTTY*

ALEXANDR VITIUC,
doctor în arte, conferențiar universitar,
Institutul de Arte *A.G. Rubiņstein*, or. Tiraspol

<https://orcid.org/0000-0001-5091-5979>

CZU [780.8:780.614.131.015.2]:781.68
780.8:780.614.131.071.2(73)
DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.05>

Acest articol examinează partida bas-chitaristului Stanley Clarke în lucrarea Silly Putty. Se analizează aplicarea practică a tehnicii „slap” realizată de muzician prin lovitura degetului mare al mâinii drepte și prin ciupirea ulterioară a corzii cu degetul arătător. Un aspect important îl prezintă expunerea polifonică a partidei basului, în care vocea inferioară are rolul pedalei de bas, iar cea superioară interpretează linia de improvizație. Un interes special îl trezește și partida de acompaniament a lui S. Clarke, bazată pe fundamentul metro-ritmic sincopat, condiționat de absența sunetelor pe timpii tari ai măsurilor. În același timp, bas-chitaristul folosește o varietate de mijloace de expresie muzicală, inclusiv legato ascendent și descendent, vibrato, apogiatură scurtă și bend, fapt care împropătează în mare măsură sonoritatea compoziției, creând în același timp o linie de bas mai melodioasă.

Cuvinte-cheie: chitară bas, Stanley Clarke, Silly Putty, slap, emiterea sunetului, tehnică de interpretare

This article examines Stanley Clarke's bass part in the work Silly Putty. The practical application of the slap technique performed by the musician by striking the thumb of the right hand and the subsequent plucking of the string with the index finger is analyzed. An important aspect is the polyphonic exposition of the bass part, in which the lower voice plays the role of the bass pedal, and the upper one interprets the improvisational line. Of particular interest is also S. Clarke's accompaniment part, based on the syncopated metro-rhythmic foundation, conditioned by the absence of sounds on the

downbeats of the measures. At the same time, the bassist uses a variety of means of musical expression, including ascending and descending legato, vibrato, short appoggiatura and bend, fact which greatly refreshes the sonority of the composition, while creating a more melodious bass line.

Keywords: *bass guitar, Stanley Clarke, Silly Putty, slap, sound emission, performance technique*

Introducere

Până la începutul anilor 1970, arta de interpretare la chitara bas a continuat să fie asociată cu funcția de acompaniament ritmic care completa partida percuției. Utilizarea chitarei bas a fost, în principal, legată de muzica rock, în care muzicienii s-au confruntat cu sarcina de a articula sunetul mult mai aspru, intens, în special în partidele de acompaniament. Bas-chitariștii erau reticenți în interpretarea unor improvizații extinse, preferând să se limiteze la *riffuri* în unison și la mici episoade solo. Totodată, majoritatea muzicienilor de jazz au continuat să folosească contrabasul ca principal instrument de bas al ansamblului, ce asigură continuitatea liniei de bas a partiturii (*walking bass*).

În același timp, artiști separați au încercat să sintetizeze muzica jazz, rock, funk, reggae și muzica pop într-un stil muzical distinct, caracterizat de un înalt nivel al artei de interpretare, prezența unor modele metro-ritmice speciale și a unor tipuri complexe ale aranjamentelor. În rezultatul acestor experiențe, a apărut stilul muzical de *jazz-rock fusion*⁸, format simultan cu armonia și improvizația de jazz, cât și cu muzica rock și rhythm and blues. O atenție deosebită a fost acordată utilizării instrumentelor electrificate, precum chitara electrică, chitara bas, sintetizatoare și altele, care nu doar au permis amplificarea diapazonului dinamic, ci au contribuit și la diversificarea paletei timbrale.

Printre artiștii care au fondat stilul de *jazz-rock fusion*, putem evidenția muzicieni precum trompetistul Miles Davis, pianiștii Chick Corea și Herbie Hancock, chitaristul John McLaughlin, bateristul Tony Williams, bas-chitaristul Stanley Clarke și alții. Anume creația acestor artiști a contribuit la răspândirea pe scară largă a instrumentelor muzicale electrice, inclusiv a chitarei bas.

Activitățile lui Stanley Clarke

Referindu-ne la interpretarea bas-chitariștilor care au reușit să se adapteze la noile trăsături muzicale și stilistice ale *jazz-rock fusion*, ne-am oprit asupra personalității și creației compozitorului american, contrabasistului și bas-chitaristului Stanley Clarke. Fiind adolescent, muzicianul a studiat vioara și violoncelul, însă, din cauza particularităților sale fiziologice –

⁸ *Jazz-rock fusion* (engl. *Jazz-rock fusion*) este un gen muzical care a apărut la sfârșitul anilor 1960 – începutul anilor 1970 ce combină elemente de jazz, rock și funk [1 p. 311].

S. Clarke avea mâinile mari, muzicianul a întâmpinat anumite dificultăți legate de mișcarea degetelor pe tastiera instrumentelor. După cum se arată pe pagina web a muzicianului, în acel moment bas-chitaristul a decis să învețe a cânta la „un contrabas acustic, abandonat în sala orchestrei școlare. A fost primul din multele momente care i-au determinat viitorul și rolul său de bas-chitarist pentru mulți ani de atunci înainte” [2].

După absolvirea Academiei de Muzică din Philadelphia, muzicianul se mută la New York, începând să lucreze cu muzicieni celebri precum Joe Henderson, Horace Silver, Art Blakey, Stan Getz și alții. În 1972 S. Clarke îl întâlnește pe pianistul de jazz Chick Corea, cu care creează grupul de jazz-fusion *Return to Forever*. Inițial, S. Clarke a folosit contrabasul, dar, în curând, încercând să crească nivelul volumului sonor al instrumentului, a optat pentru o bas chitară electrică. După cum ne comunică ediția *Stanley Clarke Collection (Songbook): Bass Recorded Versions*, „deși S. Clarke a fost inițial un adept al purismului⁹ în jazz, fiind dedicat exclusiv contrabasului, în cele din urmă a trecut la chitara bas electrică, cucerind lumea muzicală, în timpul colaborării sale cu Chick Corea, Lenny White și Al Di Meola” [3 p. 3].

Interpretarea în stilul sintetic de *jazz-rock fusion* a necesitat de la S. Clarke folosirea unor noi tehnici de emiterie a sunetului. Fiind un maestru al tehnicii *pizzicato* la contrabas, muzicianul a transferat întocmai această metodă la chitara bas. Pe lângă aceasta, el și-a poziționat mâna dreaptă sub un unghi de cel puțin 45 de grade față de corzi. Poziția încheieturii mâinii, de asemenea, s-a situat sub un anumit unghi, fiind îndreptată în jos, spre corzi, astfel încât antebrațul era aproape paralel cu corzile. Această poziție a mâinii drepte a contribuit la faptul că, în timpul emiterii sunetului *pizzicato*, degetele arătător și mijlociu doar parțial efectuau procedeul de ciupire. Astfel, ca urmare a eliberării corzii după ciupiturile *pizzicato*, acestea se loveau cu o amplitudine mai mare peste fretele chitarei bas, creând un atac percusiv strălucitor. În același timp, S. Clarke a schimbat poziția, în sensul în care, faptul că ținea tastiera chitarei bas cât mai paralel posibil, în raport cu corpul său, i-a permis să cânte aproape în aceeași poziție la chitara bas, ca și la contrabas.

Un alt aspect al inovațiilor tehnice ce aparțin muzicianului a fost procedeul *slap*, ca modalitate de emiterie a sunetului, folosit de S. Clarke nu doar în partida de acompaniament, ci și ca un element al materialului melodic. Caracteristica principală a tehnicii *slap* a constat în plasarea specifică a degetului mare al mâinii drepte, pe care muzicianul a practicat-o la nivelul părții extreme a chitarei bas (penultima sau ultima fretă). Totodată, cotul mâinii drepte era situat pe corpul chitarei bas, fiind practic lipit de suportul corzilor (podeț). Această

⁹ Purismul în jazz este o abordare a muzicii de tradiție afro-americană, subliniind autenticitatea jazzului „fierbinte” (hot-jazz) tradițional, „nealterat” [4 p. 177].

particularitate a permis crearea unei baze interpretative favorabile, legată de poziționarea degetului mare al mâinii drepte în paralel cu toate cele patru corzi ale chitarei bas. În același timp, plasarea degetului mare sub un unghi față de toate corzile a limitat focalizarea impactului, ceea ce împiedica mișcarea naturală a mâinii drepte.

Un element la fel de important al tehnicii *bass-slap* a fost utilizarea de către S. Clarke a ciupirii corzii cu degetul arătător al mâinii drepte, cu falanga superioară (partea laterală a acesteia) a degetului arătător al mâinii drepte, care se deplasează în sus. Este important de menționat aici că atunci când coarda era întinsă muzicianul utiliza doar încheietura. Acest principiu de execuție i-a permis să implice un număr minim de mișcări, ceea ce a mărit considerabil abilitățile sale tehnice, astfel încât muzicianul reușea să interpreteze partidele de bas într-un ritm mai rapid. Iată cum descrie Evgeny Stepanov caracteristicile tehnicii *slap* a lui S. Clarke: „Pentru tehnica sa este caracteristică mișcarea liberă, amplă a mâinii drepte și utilizarea efectului „swing”, al cărui principiu de bază consta în corelarea strictă dintre lovitura cu degetul mare și ciupirea cu cel arătător (*slap*), iar ciupirea (*pop*) este realizată firesc, ca și cum ar veni de la sine, prin mișcarea de deplasare înapoi spre coardă, în timp ce încheietura, în timpul acestui tip de interpretare, rămâne strict nemișcată, statică” [5 p. 16].

Trebuie remarcat faptul că, pe lângă colaborarea cu *Return to Forever* și cu alte colective muzicale, S. Clarke a înregistrat un șir întreg de albume solo. Descriind rolul lui S. Clarke în dezvoltarea artei de interpretare la chitara bas, cunoscutul cercetător canadian David Dicaire nota: „Clarke a înregistrat materiale solo foarte importante. Albumele lui *Stanley Clarke*, *Journey to Love*, *School Days* și *Children of Forever* au fost lucrări excelente care au demonstrat o altă dimensiune a percepției sale muzicale: el era destul de capabil să-și conducă propria trupă” [6 p. 224].

Cel de-al treilea album al bas-chitaristului, *Journey to Love* (1975), s-a bucurat de cea mai mare popularitate, reunind muzicieni remarcabili precum George Duke, Jeff Beck, Lenny White, John McLaughlin și alții. Colegul lui S. Clarke, membru al formației *Return to Forever*, Chick Corea, a evoluat în calitate de producător și pianist. După cum a fost menționat în ediția *Music Hound Jazz: The Essential Album Guide*, albumul *Journey to Love* „fără îndoială, este unul dintre cele mai bune albume de la mijlocul anilor 1970” [7 p. 538].

Principiile de interpretare ale basistului Stanley Clarke în piesa *Silly Putty*

Un interes deosebit îl prezintă piesa *Silly Putty*¹⁰, scrisă în stil funk, alcătuită din introducere, patru *chorus*-uri cu trei punți între ele și o codă. Compoziția este interpretată de S. Clarke la chitara bas, în tehnica *slap* și este scrisă în tonalitatea *e-moll*, tempoul 86 *bpm*.

Tabelul 1. Stanley Clarke, *Silly Putty*

Compar- timentul formeii	Intro	ab	puntea	a1b1	puntea	a2a3	puntea	a4b4	Coda
						Solo clape + solo chitară bas			
Măsurile	8	8 + 8	4	8 + 8	4	8 + 16	4	8 + 8	4

Piesa începe cu o introducere din 8 măsuri ce include un episod solo pe funcția acordului *E-dur*, cântat de interpret sub acompaniamentul tobelor. Este de menționat expunerea polifonică a partidei basului, în care vocea inferioară îndeplinește funcția pedalei de bas în măsurile 1 și 2, pe nota *E₁* (coarda a 4-a fiind deschisă); în măsurile 3 și 4, pe nota *A₁* (coarda a 3-a deschisă). În același timp, în vocea de sus se expune o linie improvizatorică bazată pe intonațiile pentatonicului de stare majoră (mm. 1-2) și gruparea ritmică formată din durate de șaisprezecimi (șaisprezecime și triolet, sextolet în șaisprezecimi) (mm. 2-4). Utilizarea frecventă de către S. Clarke a trăsăturii *legato* ascendent și descendent, sonoritatea proaspătă a tehnicii *slap*, contribuie la crearea unei linii bas mai melodioase.

Exemplul 1¹¹. Stanley Clarke, *Silly Putty*, măsurile 1-8

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The bass line is written on a single staff with fret numbers (0, 11, 13, 9, 11, 9, 11, 9, 11, 9, 7, 9, 5) and includes a triplet in measure 2. The guitar line is written on a single staff with slurs, accents, and articulation marks (P, T, PP, PT). The key signature is one flat (E minor) and the time signature is 4/4.

¹⁰ *Silly Putty* este o jucărie din gumă, confecționată în baza gumei pentru mâini, fiind numită în SUA „plastilină stupidă” [8].

¹¹ Textul muzical al piesei *Silly Putty* este preluat din colecția *Stanley Clarke (Songbook): Bass Recorded Versions* [3 pp. 70-74].

7

În mm. 5-6, pe sunetul *g*, muzicianul utilizează simultan procedeele *bend*¹² și *vibrato*, rezolvând nota în terța stabilă *gis*, întorcându-se mai apoi la sunetul instabil *g*. Toate acestea creează o sonoritate originală specifică *bluesului*, cu o nuanță de „licărire” minoră, legată de utilizarea treptei a treia coborâte, în modul de blues. În mm. 6-8, C. Clarke interpretează *riff* de bază în tonalitatea *e-moll* bazat pe emiterea clară și accentuată a sunetului prin tehnica *slap*.

Prima secțiune *a* este o perioadă formată din 8 măsuri împărțite în 2 propoziții (4+4). Tonalitatea se bazează pe funcția armonică *ostinato*, în dorianul cu fundamentala pe sunetul *e*. Este interesant suportul metro-ritmic al partidei de bas, prin absența sunetelor pe timpii tari ai măsurilor. În schimb, chitaristul introduce note „moarte”, imitând în așa fel bateria.

Exemplul 2. Stanley Clarke, *Silly Putty*, măsurile 9-16

9

11

13

¹² *Bend* (din engleză *bend*) este o tehnică de blues care constă în faptul că degetul mâinii stângi implicat în emiterea sunetului se deplasează în sus, de-a lungul frettei, tensionând coarda și deplasând-o spre coarda vecină, mai groasă [9 p. 26].

Un alt element original constă în faptul că muzicianul nu folosește sunete pe timpii 3 și 4 ai măsurii, creând astfel o bază metrică non-standard, ce caracterizează stilul său inovator. De asemenea, în mm. 10 și 14, pe cea de-a doua și a patra șaisprezecime a timpului al 4-lea, S. Clarke introduce cvintele descendente, ce subliniază sonoritatea de unison a tuturor instrumentelor ansamblului.

Analizând secțiunea *b*, trebuie să menționăm că aceasta este scrisă în formă de perioadă, constând din 8 măsuri și conține 2 propoziții (4+4). În această secțiune, mm. 17-23, este utilizată funcția armonică A_7 , iar în m. 24 – B_7 . Partida basului, ca și în secțiunea *a*, este construită de S. Clarke în baza unui *riff* simplu sincopat, care unește 2 măsuri. La sfârșitul fiecărui pasaj basistul interpretează fragmente melodice mici – *break*¹³. De exemplu, la sfârșitul măsurii a 18-a se utilizează apogiatură scurtă, spre nota cis_1 , iar la sfârșitul măsurii 20 – un trill pe același sunet cis_1 .

Exemplul 3. Stanley Clarke, *Silly Putty*, măsurile 17-24

Ne vom opri mai detaliat asupra *breakului* de la sfârșitul măsurii a 22-a, în care baschitaristul aplică treapta a cincea coborâtă, es_1 în *A-dur*, folosindu-l ca sunet auxiliar (între notele $d_1-es_1-d_1$). Utilizarea trepteii a cincea coborâtă ne readuce la modul de blues, tratat de

¹³ *Break* (din engleză *break* – străpungere, rupere) este o scurtă inserție de improvizație melodică sau ritmică, realizată de un solist (mai rar de mai mulți soliști) în plus față de orice secțiune a unei piese de jazz (de obicei înainte de principalele episoade solo sau înainte de interpretarea colectivă finală a temei [10 p. 233].

majoritatea teoreticienilor muzicologi ca un fiind *ekmelic*¹⁴. Totodată, S. Clarke execută acest pasaj utilizând tehnica flageoletelor artificiale, ce conferă sonorității chitarei bas o expresivitate deosebită. În măsura a 24-a, pe funcția armonică B_7 , bas-chitaristul interpretează un *break* la unison, ce conține durate de treizecideoimi, executat de toți membrii ansamblului de jazz.

După secțiunea *b*, compozitorul introduce o secțiune scurtă (mm. 25-28) formată din patru măsuri, bazată pe interpretarea *riffului* principal de bas, în scara dorică, cu baza pe sunetul *e*.

Exemplul 4. Stanley Clarke, *Silly Putty*, măsurile 25-28

25

27

Următoarele secțiuni ale compoziției, a_1 și b_1 , precum și următorul segment de legătură, repetă aproape în întregime compartimentele inițiale. Urmează secțiunea a_2 , formată din 12 măsuri, bazată pe improvizația la clape. Chitara bas interpretează, în mod tradițional, *rifful* principal al piesei, realizând astfel funcția unui acompaniament clar și bine accentuat.

În secțiunea a_3 , care cuprinde 16 măsuri, S. Clarke execută un solo la chitara bas. Remarcăm faptul că una din particularitățile improvizației muzicianului constă în amplificarea complexității partidei de acompaniament, prin integrarea unor fragmente solo. Astfel, bas-chitaristul reușește să creeze un sunet acustic mai voluminos bazat pe o linie de bas densă.

Exemplul 5. Stanley Clarke, *Silly Putty*, măsurile 57-60

57

¹⁴ *Ekmelika* (din greacă *ἐκμελής* – disonant, discordant), domeniu al sunetelor muzicale de înălțime incertă, nefixată, inerent jazzului (în cântul vocal și interpretarea la instrumentele cu înălțime nefixată) [11 p. 263].

59

Soloul debutează cu tehnica notelor „moarte” și a sunetelor descendente e_1-d_1 (m. 57), dintre care primul este interpretat cu ajutorul unei scurte apogiaturi. În m. 58, primii doi timpi sunt dedicați canavalei tradiționale a basului, după care, pe cel de-al treilea timp, C. Clarke execută o frază bazată pe sunetele modului doric cu fundamentala pe sunetul e . Excepție face nota f_1 , de la sfârșitul măsurii, care este urmată de sunetul cis_1 . În același timp, bas-chitaristul utilizează tehnicile *hammer-on* și *pull-off* (legato ascendent și descendent), care oferă un colorit suplimentar sonorității instrumentului.

La sfârșitul măsurii a 60-a și începutul măsurii 61, S. Clarke interpretează o a doua frază improvizată, de asemenea bazată pe utilizarea sunetelor modului doric. Execuția *staccato* prin intermediul ciupirii cu degetul arătător al mâinii drepte accentuează semnificativ linia melodică a chitarei bas, conferindu-i un colorit percutant suplimentar. Este de remarcat contrastul dintre prima frază interpretată de bas-chitarist, folosind *legato* și, în cea de-a doua frază – *staccato*.

Exemplul 6. Stanley Clarke, *Silly Putty*, măsurile 61-64

61

63

În măsurile 62-63, muzicianul introduce tehnica *bend* cu compresia sunetului e_1 cu jumătate de ton mai sus, precum și un sextolet descendent în note de treizecimoimi, bazat pe sunetele pentatonicului de stare minoră, de la sunetul a . În acest fel, se creează disonanță între nota c_1 , și sunetul cis , cântat ulterior cu o octavă mai jos. Vom reține în acest context, că această trăsătură este caracteristică pentru partidele solistice în stilul *jazz-fusion* și se bazează pe sinteza diferitelor moduri ale muzicii de jazz.

Merită o atenție deosebită măsurile 65-68, în care bas-chitaristul folosește sunetele pentatonicului de stare majoră de la sunetul *e*, precum și alternanța modurilor dorian și mixolidian de la sunetul *e*, cântate în suprapunere peste tonalitatea principală. Astfel, în partida basului apare în mod constant o disonanță legată de urcarea și coborârea treptei a treia cu un semiton cromatic (sunete *g-gis*). Această particularitate creează și de această dată analogii cu utilizarea treptei a 3-a coborâte în modul blues și creează un tip special de expunere improvizatorică. În același timp, S. Clarke folosește diverse grupări ritmice, realizat prin legato ascendent și descendent, precum și printr-o scurtă apogiatură și *bend*.

Exemplul 7. Stanley Clarke, *Silly Putty*, măsurile 65-68

65

67

În măsura 69 interpretul reintroduce în pasajul descendent sunetele pentatonicului minor cu baza pe sunetul *a*, conferind astfel liniei melodice un colorit tonal original, iar în măsurile 70-72 îmbină modurile dorian și mixolidian de la sunetul *e*, combinând *legato* și *staccato* ascendent și descendent.

Exemplul 8. Stanley Clarke, *Silly Putty*, măsurile 69-72

69

71

Soloul basului este urmat de un segment de legătură din 4 măsuri și de secțiunile principale a_4b_4 , care repetă secțiunile ab inițiale. În final, apare o mică *codă* bazată pe *riff*ul principal de bas al piesei.

Concluzii

Astfel, în urma analizei partidei basului în interpretarea lui S. Clarke în piesa *Silly Putty*, expunem următoarele concluzii.

1. S. Clarke își construiește partida de acompaniament pe un suport metro-ritmic sincopat, determinat de absența sunetelor pe timpii tari ai măsurii. În schimb, muzicianul folosește note „moarte” imitând sunetele unei baterii.

2. Basistul folosește o textură polifonică, vocea inferioară acționând ca o pedală de bas (pe corzi deschise), iar vocea superioară executând o linie de improvizație ce abundă în diverse grupări ritmice.

3. Improvizația lui S. Clark se caracterizează prin combinația între partida acompaniamentului și integrarea în cadrul acesteia a unor episoade solistice, datorită cărora compozitorul-interpret reușește să creeze un sunet acustic mai amplu, bazat pe o linie de bas mai densă.

4. Compoziția *Silly Putty* demonstrează o sinteză originală a modurilor dorian și mixolidian în baza sunetului e , ce condiționează apariția în partida de bas a unor disonanțe permanente, asociate cu urcarea și coborârea treptei a treia cu un semiton cromatic (sunetele g - gis), fapt ce creează analogii cu utilizarea treptei a treia coborâte în modul de blues (*blue third*).

5. Bas-chitaristul demonstrează o varietate de mijloace de expresie muzicală, dintre care putem menționa: *legato* ascendent și descendent, *vibrato*, *apogiatură scurtă* și *bend*. Toate cele enumerate mai sus „împrospătează” semnificativ interpretarea compoziției cu utilizarea tehnicii *slap*, creând în același timp o linie de bas mai melodioasă.

6. Inovația lui S. Clarke în emiterea sunetului *slap* în *Silly Putty* constă nu doar în utilizarea chitarei bas ca instrument de acompaniament, ci și ca solist cu drepturi depline, capabil să interpreteze un material melodic complex.

Referințe bibliografice

1. BERGER, Harris M. *Metal, Rock, and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover, London: Wesleyan University Press, 1999. ISBN 978-0819563767.
2. *Stanley* [CLARKE: Biography]. Disponibil: <https://stanleyclarke.com/stanley/> [accesat 2025-11-04].
3. CLARKE, Stanley. *Stanley Clarke Collection (Songbook): Bass Recorded Versions*. Milwaukee: Hal Leonard, 2002. ISBN 9780793544431.
4. JOHNSON, Bruce. *Jazz and Totalitarianism*. Abingdon: Routledge, 2017. ISBN 978-1138887817.
5. СТЕПАНОВ, Евгений. Становление и совершенствование базовых принципов игры на бас-гитаре в исполнительском искусстве в 70-х годах XX века. *Евразийский союз ученых*. 2018, № 8 (53), с. 15–17. ISSN 2411-6467.
6. DICAIRE, David. *Jazz Musicians, 1945 to the Present*. Jefferson: McFarland, 2006. ISBN 978-0-7864-2097-1.
7. HOLTJE, Steven and Nancy A. LEE. *Music Hound Jazz: The Essential Album Guide*. Canton: Visible Ink, 1998. ISBN 0-8256-7253-8.
8. THAYER, Ann. *What's That Stuff? Silly Putty*. Disponibil: <https://pubsapp.acs.org/cen/whatstuff/stuff/7848scit3.html> [accesat 2024-11-12].
9. ПЕНДИЩУК, Юрий. *Классическая гитара: Сборник пьес и ансамблей для юных гитаристов*. Винница: Нова книга, 2011. ISMN 979-0-707505-70-0.
10. САРДЖЕНТ, Уинтроп. *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 1987.
11. Экмелика. В: *Большая российская энциклопедия*. Москва, 2017, т. 35, с. 263. ISBN 9785852703206.

ИНТЕГРАЦИЯ СКРИПИЧНЫХ МИНИАТЮР КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В ДИДАКТИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

INTEGRAREA MINIATURILOR VIOLONISTICE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN PROCESUL DIDACTIC AL INSTITUȚIILOR DE ÎNVĂȚĂMÂNT MUZICAL

THE INTEGRATION OF MINIATURES FOR VIOLIN BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE DIDACTIC PROCESS OF MUSIC EDUCATIONAL INSTITUTIONS

ОЛЬГА ВЛАЙКУ¹⁵,

доктор искусствоведения, доцент,

Академия музыки театра и изобразительных искусств

<https://orcid.org/0009-0001-8690-163X>

CZU [780.8:780.614.332(478)]:37.016

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.06>

¹⁵ E-mail: vlaicu74@gmail.com

В статье рассматривается дидактический потенциал миниатюр для скрипки и фортепиано, созданных композиторами Республики Молдова. Автор в общих чертах раскрывает исторический путь, пройденный жанром скрипичной миниатюры в музыкальной культуре Республики Молдова, характеризует методические принципы составления учебных программ учащихся по классу скрипки, определяет место, занимаемое в них миниатюрами отечественных композиторов. Делается вывод, что на начальном этапе обучения наиболее подходящими являются пьесы жанрового характера, преломляющие черты танцевальных жанров молдавского фольклора. В качестве доказательных примеров приводятся сочинения П. Ривилиса, З. Ткач, Б. Дубоссарсого, Г. Няги.

Ключевые слова: музыкальное образование, скрипичная педагогика, миниатюры для скрипки и фортепиано, танцевальные жанры молдавского фольклора

În articol se examinează potențialul didactic al miniaturilor pentru vioară și pian ale compozitorilor din Republica Moldova. Autorul prezintă, în linii generale, parcursul istoric al genului de miniatură pentru vioară și pian în cultura muzicală din Republica Moldova, caracterizează principiile metodice de elaborare a programelor individuale de studiu pentru elevii-vioriști și determină locul ocupat în acestea de miniaturile compozitorilor autohtoni. Se concluzionează că, la etapa inițială a instruirii, cele mai potrivite sunt piesele cu caracter de gen, care reflectă trăsăturile dansurilor folclorice moldovenești. Drept exemple ilustrative sunt prezentate lucrări semnate de P. Rivilis, Z. Tcaci, B. Dubosarschi, G. Neaga.

Cuvinte-cheie: educație muzicală, pedagogia viorii, miniaturi pentru vioară și pian, genuri de dans din folclorul moldovenesc

The article examines the didactic potential of miniatures for violin and piano created by the composers of the Republic of Moldova. The author outlines, in general terms, the historical path taken by the genre of violin miniature in the musical culture of the Republic of Moldova, characterizes the methodological principles for developing curricula for students in the violin class, and determines the place occupied in them by miniatures of local composers. It is concluded that at the initial stage of study, pieces of a genre character that reflect the features of the dance genres of Moldovan folklore are the most suitable. As illustrative examples, works by P. Rivilis, Z. Tkach, B. Dubosarsky, and G. Neaga are presented.

Keywords: music education, violin pedagogy, miniatures for violin and piano, dance genres of Moldovan folklore

Введение

Скрипичное искусство в современной музыкальной культуре Республики Молдова занимает видное место. Оно представлено педагогикой, концертным исполнительством, композиторским творчеством. Воспитанию скрипачей отводится важная роль в системе музыкального образования: в музыкальных школах, студиях и школах искусств, в музыкальных лицеях, колледжах и АМГИИ республики игре на скрипке ежегодно обучается большое количество учащихся. Характеризуя качество профессиональной подготовки молодых скрипачей в учебных заведениях Молдовы, авторы книги *Страницы истории скрипичного исполнительства и педагогики в Республике Молдова* подтверждают его «... участием лучших из них в международных конкурсах и получением в их рамках призовых наград. О том же свидетельствует и факт

принятия на работу скрипачей-выпускников молдавского музыкального вуза во многие престижные оркестры мира» [1 с. 7]. В симфонических и камерных оркестрах, функционирующих в настоящее время в Кишиневе, основу составляют скрипачи. Они же образуют ядро многочисленных оркестров и ансамблей народной молдавской музыки как, например, *Жок*, *Флуераш* и др. Важная роль скрипичного исполнительства объясняет интерес, который проявляют к музыке для скрипки композиторы страны. Следовательно, все три сферы скрипичного искусства тесно связаны. Поэтому можно утверждать, что синтез скрипичного образования, исполнительства и композиторских достижений в значительной мере определяет высокий уровень современного состояния скрипичной культуры республики.

Эти соображения послужили основанием для проблематики данной статьи. Здесь поднимается вопрос использования произведений отечественных композиторов в дидактическом процессе струнных отделов, кафедр и департаментов музыкальных учебных заведений Республики Молдова. Из всего многообразия музыкальных жанров, освоенных отечественными композиторами для названного исполнительского состава, автором избраны только миниатюры и циклы миниатюр, поскольку они обладают наибольшим педагогическим потенциалом – виртуозные и кантиленные пьесы для скрипки и фортепиано характеризуются огромной сферой образной выразительности и используемых технических приемов; они различаются степенью сложности, а потому применяются в репертуаре начального, среднего и высшего уровня музыкального образования.

Основные этапы создания скрипичного педагогического репертуара в Республике Молдова

Постоянный интерес к сочинению миниатюр для скрипки и фортепиано на территории нынешней Республики Молдова существует начиная с середины 1940-х годов. Конечно, пьесы для скрипки и фортепиано возникали здесь и ранее. Известно, что в 1920-1930-е гг. были написаны произведения Г. Богачева, Е. Коки и Шт. Няги. Назовем среди них *Фантастическое скерцо*, *Песню*, *Поэму*, *Юмористическое скерцо*, две тарантеллы и *Этюд* для скрипки и фортепиано Г. Богачева. Предвоенный 1940 г., когда образовалась МССР, ознаменовался появлением *Серенады* Г. Богачева и *Молдавской фантазии* Д. Гершфельда. В годы Второй мировой войны создано небольшое число скрипичных опусов: произведения Шт. Няги: *Хородинка* и *Импровизация* для скрипки и

фортепиано.

После Второй мировой войны внимание к музыке для скрипки и фортепиано стимулировалось практическими задачами: необходимостью в кратчайшие сроки создать национально почвенный музыкальный репертуар для быстро формирующейся в послевоенной Молдове системы начального, среднего и высшего образования в сфере искусства и культуры. Известно, что осенью 1944 года возобновился педагогический процесс в Кишиневской государственной консерватории и существовавшей при ней Средней специальной музыкальной школе-десятилетке, были организованы музыкальное училище и семилетняя музыкальная школа. Скрипач и музыковед Б. Котляров во вводной статье к сборнику *Музыкальная культура Советской Молдавии*, характеризуя этот отрезок отечественной истории, писал: «Со временем в районах республики были открыты второе музыкальное училище и ряд семилетних музыкальных школ. Центральной задачей развития музыкальной культуры явилось формирование молдавских национальных музыкальных кадров» [2 с. 19].

Отталкиваясь от тезиса о том, что родная национальная культура понятнее и ближе детям, педагогика того времени ставила перед деятелями искусства требование создания национально почвенного дидактического материала, чтобы в опоре на него развивать творческое мышление подрастающего поколения. Это приводило к быстрому созданию педагогического репертуара. Естественно, что после 1945 г. в МССР большая часть композиторских сочинений (в том числе и для скрипки) имеет педагогическую направленность и адресована детской аудитории начальных и средних классов. Об этом свидетельствует их принадлежность к жанру миниатюры, а также простота средств музыкального языка. В числе авторов, писавших музыку для скрипки, исследователи отмечают Н. Пономаренко, Е. Коку, Д. Гершфельда, С. Лобеля, А. Муляра и др.

В 1950-е гг. количество сочинений молдавских авторов для скрипки и фортепиано возрастает. Основное место среди них принадлежит миниатюрам. Укажем, к примеру, *Рондо* А. Муляра, *Оляндру* и *Танец* З. Ткач, *Моришку* Д. Федова, *Рондо* С. Лобеля, *Два танца* Г. Няги, *Юмореску* В. Масюкова, *Оляндру* П. Ривилиса, *Рондо* С. Лейба и др. Эти произведения отличаются оптимистичностью концепции, светлым характером музыки, опорой на средства выразительности, свойственные молдавскому фольклору.

Постепенно педагогическая направленность композиторского творчества стала сочетаться с художественными целями. Однако интенсивность композиторской деятельности от этого не сократилась, изменился лишь ее адресат. Сочинения, созданные

композиторами республики в 1960-е гг. и далее, ориентировались в основном уже не на младший школьный возраст, а на более зрелых, музыкально образованных исполнителей.

В 1960-е гг. скрипичная музыка Молдовы, как и другие жанры композиторского творчества республики, отличается стремлением к интеллектуализации образного строя и усложнению музыкального языка. Эти качества проявились в *Пяти пьесах* и *Трех пьесах* Г. Няги, *Двух новеллах* С. Лунгула. *Двенадцати пьесах* А. Муляра, *Двух миниатюрах* Т. Тарасенко, *Танце* и *Теме с вариациями* З. Ткач. *Этюдах* Г. Богачева, *Новеллетте* и *Трех пьесах Памяти Прокофьева* В. Полякова. Тогда же *Концертную пьесу* написал Г. Няга, *Шесть концертных миниатюр* – А. Муляр. Наиболее яркими образцами скрипичной миниатюры в молдавской музыке 1960-х гг. стали *Шесть пьес* и *Сюита* П. Ривилиса.

1970-1980-е гг. оказались особенно плодотворными в отечественной литературе для скрипки и фортепиано. Наряду с признанными мастерами, такими как С. Лунгул, Г. Няга, З. Ткач, С. Лобель, В. Ротару, в этой области заявили о себе сравнительно молодые авторы – Б. Дубоссарский, Г. Кузьмина, В. Верхола, Г. Мустя, Т. Тарасенко. Отечественные композиторы стали успешно осваивать жанр сонаты для скрипки и фортепиано, примерами чего могут быть *Соната-рапсодия* и *Соната № 2* В. Верхолы, а также сонаты для скрипки и фортепиано С. Бузилэ, В. Чолака, Б. Дубоссарского и В. Ротару. Однако наибольшее число произведений в этот период все же по-прежнему создано в жанре миниатюры. Так, Б. Дубоссарский сочинил цикл пьес *Акварели* и серию пьес педагогического репертуара, Г. Кузьмина представила *Пьесу*, С. Лысый – *Тему с вариациями*, А. Люксенбург – *Ноктюрн* и *Скерцо*, А. Муляр – цикл пьес *Эхо кодр*, В. Масюков – *Ноктюрн*, Т. Тарасенко – *Рапсодию* и пьесу *Контрасты*. Г. Няга – *Три дуэта*, П. Руссу – танцевальную пьесу *Чобэняска*, В. Сливинский – *Романтическую балладу*, С. Лунгул – оригинальную композицию *Рисунки Бидструпа* и несколько детских пьес. Первые сочинения в области скрипичной миниатюры создали Т. Згуряну (*Баллада*), В. Бурля (*Народный танец*), Е. Мамот (*Бокэняска*) и Г. Чобану (*Скерцо*).

Последние два десятилетия XX в. и начало нынешнего столетия демонстрируют тенденцию, связанную с индивидуализацией творческих замыслов. Освоение современных техник композиторского письма, поиск оригинальных средств музыкальной выразительности, стремление расширить технические возможности скрипки – все эти задачи нашли свое разрешение в жанре скрипичной миниатюры.

Каждый из композиторов стремился к индивидуальному решению данных задач. Большую роль в трансформации современного отечественного скрипичного репертуара сыграл организованный по инициативе композитора Г. Чобану ансамбль современной музыки *Ars poetica*, мобильный по своему составу и ориентированный на исполнение сложных по музыкальному языку и композиторским техникам произведений, которые в педагогической практике пока не нашли воплощения. Композиторы, с энтузиазмом откликнувшиеся на возможность исполнения их сочинений в рамках международных фестивалей, таких как *Zilele muzicii noi*, переключили внимание с педагогического репертуара на концертно-фестивальный.

Примечательно, что сходные процессы в жанре скрипичной миниатюры наблюдаются и в музыкальных культурах других государств, о чем пишет российская исследовательница И. Матюшонок, анализируя пьесы К. Караева, Б. Тищенко, Г. Канчели и С. Губайдулиной, написанных в последней трети XX в. [3].

Тем не менее, и в этот период в Молдове были сочинены произведения для скрипки и фортепиано, освоение которых может служить дидактическим задачам. Целый ряд пьес (*Баллада, Поэма памяти И. Солтыса, Бэтуда, Ноктюрн, Фантазия на темы Второй рапсодии Г. Энеску, Романс, Три парафраза, Adagio, Детский альбом*) на рубеже XX-XXI вв. создает О. Негруца, плодотворно трудятся в этом жанре Б. Дубоссарский (*Романтическая поэма, Бурлеска, Баллада, Юмореска, Konzertstück*, другие пьесы педагогического репертуара), В. Сливинский (*Хора, Бэтуда, Старая баллада*), С. Лунгул (*Две пьесы Детские пьесы Картины детства*), Е. Мамот (*Баллада, Концертино*), В. Симонов (*Юмореска № 2, Мелодия, Две пьесы*), М. Стырча (*Две прелюдии*) и Т. Тарасенко (*Четыре пьесы*). По одному сочинению представляют В. Масюков (*Ноктюрн*), В. Бурля (*Escouri*), Е. Дога (*Schârțieia*), Г. Няга (*Пьеса*), Д. Гагауз (*Motivele Vigeacului*), З. Ткач (*Еврейский танец*).

Таким образом, весь объем национального скрипичного репертуара в Республике Молдова, созданного к рубежу XX-XXI веков, характеризуется разнообразием и дает возможность использовать его на всех стадиях педагогического процесса, ориентированного на последовательное развитие учеников, начиная с освоения самых базовых навыков и заканчивая достижением высокого уровня профессионализма и мастерства. Вариативен накопленный скрипичный репертуар композиторов Республики Молдова также с позиции представленных в нем техник композиторского письма. Если преобладающая часть сочинений 1950-1960-х гг. опирается на классико-романтическое

тонально-тематическое мышление, то произведения рубежа XX-XXI вв. демонстрируют стремление авторов к использованию современных композиторских техник.

Критерии отбора скрипичных произведений отечественных композиторов для педагогического репертуара учащихся

Судьба скрипичных произведений композиторов Республики Молдова сложилась по-разному. Значительная их часть существует номинально – в списках произведений из справочников Союза композиторов и музыковедов. Будучи неопубликованными, их ноты либо утеряны (это касается творчества композиторов, уже ушедших из жизни), либо увезены за пределы Молдовы их авторами, уехавшими в другие страны на постоянное место жительства. Так, в наши дни затруднительно знакомство со скрипичными миниатюрами Т. Тарасенко, В. Симонова, С. Лысого, некоторых других авторов. Кроме того, даже из числа реально существующих скрипичных произведений, большинство – не изданы, что делает сложным поиски нотного материала и свободное с ним обращение. И лишь малая часть произведений, созданных композиторами Молдовы, опубликована в различных музыкальных издательствах и доступна для исполнения.

Судьба молдавской скрипичной литературы, используемой в учебном процессе в музыкальных учебных заведениях республики, можно сказать, благополучна. Анализ учебных программ по классу скрипки для детских музыкальных школ, лицеев, колледжей и АМГИИ свидетельствует о том, что молдавская скрипичная музыка представлена произведениями разных жанров [4; 5]. Среди них имеются концерты, сонаты, другие крупные жанровые формы: рапсодии, фантазии, сюиты и т.д. Однако интенсивнее всего в учебном процессе используются миниатюры молдавских авторов. Среди них пьесы Д. Гершфельда, Д. Федова, С. Лобеля, Шт. Няги, Г. Няги, Б. Дубоссарского, Е. Доги, З. Ткач, П. Ривилиса. Эти произведения, как правило, отличаются ярким национальным колоритом, прямой или опосредованной опорой на молдавский музыкальный фольклор, что придает им оригинальность и свежесть, позволяет фигурировать в педагогическом репертуаре на равных правах с сочинениями композиторов других национальных школ.

Сразу оговоримся: сочинения, созданные композиторами Республики Молдова, занимают достаточно скромное место в педагогическом репертуаре класса скрипки как в детских музыкальных школах, лицеях, колледжах, так и в АМГИИ. Этот факт легко объясним. По яркости тематизма, драматургической выстроенности, использованию

выразительных возможностей инструмента они зачастую уступают аналогичным образцам зарубежной музыки. Будучи важным свидетельством развитости композиторского творчества в Республике Молдова, они не могут претендовать на полное обеспечение учебно-педагогического процесса. Поэтому для разностороннего развития учащихся в области скрипичного исполнительства в их индивидуальных программах должны быть представлены как сочинения молдавских авторов, так и произведения других национальных школ, эпох и стилей.

В таких условиях тем более тщательным должен быть отбор изучаемых произведений при составлении программ учеников, а роль преподавателя, который осуществляет этот выбор, становится чрезвычайно ответственной. От педагога требуются не только глубокие собственные теоретические знания и практические навыки в овладении национальным скрипичным репертуаром, но и целый ряд личностных качеств, которые способны сделать педагогический процесс успешным. К таким свойствам можно отнести широкий культурный кругозор, организаторские способности, твердую волю, богатую фантазию, воображение, яркий темперамент и психологическое чутье. Важно помнить, что педагог должен быть психологом, который использует лучшие качества учащихся, чтобы пробудить у них желание создать «здание» музыкального произведения.

Педагог должен чувствовать, какое именно сочинение окажется наиболее подходящим и выигрышным для каждого ученика. При этом свои творческие цели и задачи он должен внедрять столь ненавязчиво и убедительно, чтобы ученик думал, что он сам пришел к мысли о необходимости трудиться над освоением избранного произведения. Такое положение станет залогом творческой атмосферы в учебном процессе, при которой каждый ученик будет воспринимать себя как будущий хороший исполнитель.

При подборе произведений для того или иного учащегося обязательно учитываются его индивидуальные особенности: одаренность, музыкальность и физические данные, уровень подготовки и т.д. Соблюдается также последовательность и постепенность в художественном развитии учащихся и студентов. При составлении программы полезно в известной мере удовлетворять желания и склонности учащихся, ибо еще Н. Римский-Корсаков говорил: «Профессор должен угадать склонности и стремления ученика и направить их в надлежащую сторону; он не должен подавлять его индивидуальность и навязывать ему свои вкусы» [6 с. 7–8]. В то же время нельзя

допускать необоснованного потворствования желаниям учеников, ибо составление программы только из так называемых «удобных» для учащихся произведений, не представляющих затруднений, не требуют освоения новых художественных задач и навыков, не приносят продвижения вперед, не содействуют музыкально-исполнительскому росту.

Методические установки скрипичной педагогики в области составления индивидуальных программ учащихся можно свести к трем основным положениям: доступность и соответствие музыкальных произведений художественным и техническим возможностям учеников; постепенность процесса работы в соответствии с принципом: от простого к сложному; разнообразие репертуара.

Показательные пьесы отечественных композиторов в дидактическом репертуаре для скрипки и фортепиано

С особым вниманием следует относиться к составлению дидактического репертуара на начальном этапе обучения скрипачей, когда трудности в овладении сложной техникой игры на инструменте способны быстро охладить пыл обучающихся. В практике струнных отделов музыкальных школ в начальных классах особенно благоприятно включение таких скрипичных пьес отечественных композиторов, которые имеют жанровый характер (всякого рода сырбы, оляндры, бэтуты и т.д.), поскольку они непосредственно связаны с музыкальным языком молдавского фольклора, легко воспринимаются и воспроизводятся учениками¹⁶. Приведем наиболее наглядные примеры.

В числе первых укажем на получившие широкое распространение транскрипции **Е. Вышкауцана** фортепианных пьес **С. Лобеля** *Бэтута* и *Оляндра*. *Бэтута* – пьеса в быстром темпе, «светлой» тональности *A-dur*, с четным метром, дробной мотивной структурой с акцентированием слабых долей такта. Ритмический рисунок суммирования создает впечатление притопывания, а точный и варьированный повтор коротких мотивов усиливает ощущение танцевальных движений на месте. Е. Вышкауцан разграничивает

¹⁶ Знакомство с пьесами для скрипки и фортепиано, написанными в бывших национальных республиках Советского Союза, убеждает в том, что на разном этнографическом материале композиторы решали сходные творческие задачи – органического синтеза универсальных и национальных музыкальных традиций. Так, например, узбекская исследовательница Д. Шохиддинова, анализируя *Рондо* для скрипки и фортепиано Н. Эркаева, демонстрирует имитацию звучания узбекских народных инструментов как в мелодии скрипки (гижжак), так и в партии фортепиано (ударные) [7].

функции инструментов: скрипка ведет мелодию, фортепиано аккомпанирует. Разница инструментальных тембров дает возможность ярче выделить мелодию, а использование разнообразных скрипичных приемов и штрихов вносит в нее дополнительные краски: звучание начальной темы на струне *G* делает ее напряженной, последующее повторение на октаву выше вносит элемент двухголосия, в репризе двухголосие становится реальным. Последнее проведение связано с использованием *spiccato* и дубль-штриха.

Пьеса С. Лобеля *Оляндра* в переложении Е. Вышкауцана близка *Бэтуте*. Их роднит танцевальный тип тематизма и вариационный способ его развития, простые средства музыкального языка, применение характерных для молдавской музыки ладовых структур, трактовка фортепиано и скрипки. Примечательно, что темброво-фактурное развитие, предложенное Е. Вышкауцаном в переложении фортепианных пьес С. Лобеля не только обогащает первоначальный авторский вариант произведения, но и вносит в них дополнительные драматургические штрихи, способствующие единству целого.

Большое распространение в педагогической практике средних классов получили пьесы **П. Ривилиса** *Оляндра*, *Хора* и *Юмореска*. Созданию ликующего, оптимистического настроения в концертной пьесе *Оляндра* способствует простая, но выразительная мелодия, зажигательные ритмы молдавского танца, имитирующая звучание тарафа фактура. Вторая скрипичная пьеса П. Ривилиса – *Хора* – близка *Оляндре* фольклорным типом тематизма, танцевальной жанровой основой, сходством фактурного оформления и трактовкой инструментов. Хотя веселая и живая *Юмореска* в названии не содержит намеков на жанровые черты, в музыкальном языке она, тем не менее, имеет выраженный характер сырбы. Это обеспечивается быстрым темпом, четным акцентным метром, стабильно выдерживаемой фактурной формулой фортепианного сопровождения, которая воспроизводит типичную фигуру данного танца. Качеству танцевальности способствует также четкая периодичность, квадратность структуры. Вся пьеса словно выстроена из кубиков-периодов, которые, соединяясь, образуют сложную трехчастную форму с контрастной серединой и сокращенной репризой. Поэтому одна из задач исполнителя состоит в том, чтобы «скрепить» эти составные элементы в единое целое и выстроить сквозную драматургическую линию.

Написанные преимущественно в ранний период творчества, пьесы **З. Ткач** для скрипки и фортепиано также опираются на жанровые особенности молдавского танцевального фольклора. Это *Жок*, *Бэтута* и *Танец*. В дальнейшем композитор продолжила развивать танцевальную образность в жанре скрипичной миниатюры,

обогатив ее признаками еврейской музыки. Так, в 1980-1990-е гг. из-под пера З. Ткач вышли несколько миниатюр – *Веселый танец, Еврейский танец, Маленькое рондо*.

Большое место занимают танцевальные пьесы в скрипичном наследии **Б. Дубоссарского**. Наиболее показательными являются *Бэтуда, Шуточный танец, Юмореска, Бурлеска* и *Capriccio alla rustica* для скрипки и фортепиано.

Особая роль в педагогическом репертуаре скрипачей принадлежит миниатюрам **Г. Няги**. Среди его произведений для скрипки и фортепиано в первую очередь выделим следующие: *Речитатив и Бурлеска, Колыбельная, Гавот, Юмореска, Мелодия, Скерцино, Концертная пьеса, Миниатюра, Perpetuum mobile, Дуэт*. Данные пьесы показательны во многих отношениях: с точки зрения синтеза элементов народной музыки с приемами современного композиторского творчества, сочетания виртуозности изложения музыкальной мысли с ее образной яркостью, обновления музыкального языка, наметившегося на рубеже 1960-1970 гг. и определившего творческий почерк композитора в последующие годы.

Выводы

Подводя итоги, отметим, что миниатюры композиторов Республики Молдова для скрипки и фортепиано, интегрированные в репертуарно-педагогический список, достаточно разнообразны. Как правило, эти произведения отличаются ярким национальным колоритом, прямой или опосредованной опорой на молдавский музыкальный фольклор, что придает им оригинальность и свежесть, позволяет фигурировать наравне со скрипичными пьесами авторов других национальных школ.

Включение в учебные программы данных произведений является чрезвычайно важным для педагогического процесса. Реализуя принципы национального музыкального мышления, они оказываются наиболее понятными и доступными для учащихся и студентов, выросших и сформировавшихся музыкально в духовной атмосфере страны. Таким образом, скрипичные произведения композиторов Республики Молдова становятся важным фактором оптимизации педагогического процесса.

Библиографические ссылки

1. ВЛАЙКУ, Ольга и Элла ВЛАЙКУ. *Страницы истории скрипичного исполнительства и педагогики в Республике Молдова*. Кишинев: Grafema Libris, 2013. ISBN 978-9975-4431-8-0.

2. КОТЛЯРОВ, Борис. Введение. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва: Музыка, 1965, с. 5-25.
3. МАТЮШОНОК, Ирина. Миниатюры для скрипки и фортепиано в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века. В: *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2011, №2 (18), с. 37-39. ISSN 2020-1769.
4. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Николай. Основы оркестровки. В: Николай РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. *Полное собрание сочинений*. Т. 46. Москва-Ленинград: Музгиз, 1963, с. 1–123.
5. DUBOSARSCHI, Boris și Ella VLAICU (alcătuitori). *Programa la vioară pentru instituțiile superioare de învățământ artistic*. Chișinău, 2000.
6. BUINOVȘCHI Galina; Chiril PARASCHIV și V. COȘOFANĂ (alcătuitori). *Vioara: Programă pentru licee de muzică*. Chișinău, 2003.
7. ШОХИДДИНОВА, Динора. Произведения малой формы для скрипки и фортепиано в творчестве Нурали Эркаева. В: *Проблемы современной науки и образования*. 2023, № 1(179), с. 81-83. ISSN 2304-2338.

**РОЛЬ ХОРОВОГО ДИРИЖЕРА ВЛАДИМИРА МИНИНА
В ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОГО ОБЛИКА
АКАДЕМИЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ ДОЙНА**

ROLUL DIRIJORULUI DE COR VLADIMIR MININ ÎN FORMAREA
PROFILULUI ARTISTIC AL CAPELEI CORALE ACADEMICE DOINA

THE ROLE OF CHORAL CONDUCTOR VLADIMIR MININ IN SHAPING
THE ARTISTIC PROFILE OF THE “DOINA” ACADEMIC CHORAL
CHAPEL

NATALIA BLÎNDU¹⁷,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4943-1587>

SVETLANA ȚIRCUNOVA¹⁸,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9492-7987>

CZU 784.087.68:061.231(478)

784.087.68.071.2(470)

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.07>

В статье характеризуются основные направления работы Владимира Минина как художественного руководителя и главного дирижера хоровой капеллы «Дойна» в период 1958-1963 гг.: отмечается обновление певческого состава капеллы, рассматривается организация

¹⁷ E-mai: nataliacons1290@mail.ru

¹⁸ E-mail: tircunova@yandex.ru

занятий с хористами, квалифицируется обогащение концертного репертуара. Приглашенный в Кишинев для подготовки коллектива к Декаде молдавского искусства и литературы (Москва, 1960), он смог обеспечить качественный скачок в его профессиональном состоянии: из полусамостоятельного провинциального хора «Дойна» превратилась в академическую капеллу с общегосударственным признанием. Делается вывод, что В. Минин не только справился с поставленной перед ним задачей, но и выявил богатые перспективы для дальнейшего развития коллектива.

Ключевые слова: академическая хоровая капелла «Дойна», Владимир Минин, гастроли, Декада молдавского искусства и литературы, концертный репертуар

În articol sunt caracterizate principalele direcții de activitate a lui Vladimir Minin în calitate de conducător artistic și dirijor principal al Capelei Corale „Doina” în perioada anilor 1958-1963: se menționează reînnoirea componenței vocale a capelei, se analizează modul de organizare a repetițiilor cu coriștii și se subliniază îmbogățirea repertoriului de concert. Invitat la Chișinău pentru a pregăti colectivul în vederea organizării Decadei Artei și Literaturii Moldovenești (Moscova, 1960), el a reușit să obțină un progres semnificativ în dezvoltarea sa profesională: dintr-un cor provincial semi-amator „Doina” s-a transformat într-o capelă academică recunoscută la nivel național. Se concluzionează că V. Minin nu doar a realizat cu succes sarcina încredințată, ci și a deschis perspective largi pentru evoluția ulterioară a colectivului.

Cuvinte-cheie: Capela Corală Academică „Doina”, Vladimir Minin, turnee, Decada Artei și Literaturii Moldovenești, repertoriu de concert

The article characterizes the main directions of Vladimir Minin’s activity as artistic director and chief conductor of the “Doina” Choral Chapel during the years 1958–1963. It highlights the renewal of the chapel’s vocal composition, analyzes the organization of rehearsals with the choristers, and appreciates the enrichment of the concert repertoire. Invited to Chișinău to prepare the ensemble for the Decade of Moldavian Art and Literature (Moscow, 1960), he succeeded in ensuring a qualitative leap in its professional level: from a semi-amateur provincial choir, “Doina” was transformed into an academic chapel recognized at the national level. It is concluded that V. Minin not only successfully fulfilled the task entrusted to him but also opened broad prospects for the ensemble’s further development.

Keywords: “Doina” Academic Choral Chapel, Vladimir Minin, tours, Decade of Moldavian Art and Literature, concert repertoire

Приглашение В. Минина на работу в хоровую капеллу Дойна

На должность художественного руководителя хоровой капеллы Дойна Владимир Николаевич Минин был распределен 15 апреля 1958 года [1 с. 177]. В личной беседе с Н. Блынду он объяснил факт своего назначения следующим образом: «Был запрос Министерства культуры Молдавии в Министерство культуры СССР о направлении в капеллу профессионального дирижера. Министерство культуры СССР обратилось с просьбой о рекомендации к Александру Васильевичу Свешникову¹⁹, который рекомендовал меня. Таким образом я попал в Молдавию» [2 с. 12].

¹⁹ Свешников Александр Васильевич (1889-1980) – советский российский хоровой дирижер, хормейстер, педагог, общественный деятель. С 1941 г. возглавлял организованный им Государственный хор русской песни (ныне – Государственный академический русский хор им. А.В. Свешникова), которым руководил до конца жизни. В 1944 г. организовал Московское хоровое училище, в 1944-1974 гг. преподавал в

Знакомство с архивными документами Молдавской государственной филармонии (МГФ) второй половины 1950-х гг. свидетельствует о том, что зачислению В. Минина в штат капеллы предшествовала большая организационная работа, связанная с подготовкой творческих коллективов к участию в Декаде молдавского искусства и литературы в Москве в 1960 г.²⁰ На этом масштабном мероприятии всесоюзного значения планировалось представить лучшие исполнительские силы МССР. Участие *Дойны* в концертах Декады расценивалось как событие большого культурно-политического значения, поэтому контроль за подготовкой к поездке в Москву был строгим и осуществлялся регулярно.

Впервые о готовности коллективов филармонии к Декаде речь шла 06.02.1957 на первом заседании только что созданного Художественного совета²¹ МГФ. Обсуждались проблемы повышения исполнительского уровня коллектива и расширения концертного репертуара. Тогдашний художественный руководитель *Дойны* М. Кононенко²² отметил, что «одним из важнейших участков в работе капеллы являются литературные тексты молдавских песен, которые находятся в ужасном состоянии»²³ [5 л. 10]. Хормейстер М. Брезденюк²⁴ подтвердил, что вопрос об упорядочении текстов является первоочередным [5 л. 10]. Слабой стороной в деятельности капеллы было названо и недостаточное сотрудничество с современными молдавскими композиторами.

Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского: в 1944-1948 гг. – декан дирижерско-хорового факультета; с 1946 – профессор; в 1949-1950 – заведующий кафедрой хорового дирижирования, затем в течение почти 30 лет (1948-1974) – ректор. Среди консерваторских учеников А. Свешникова – крупнейшие хормейстеры В. Минин, Л. Павлов, В. Попов, К. Птица, В. Ровдо, Б. Тевлин, А. Юрлов.

²⁰ Напомним, что в СССР Декады искусства и литературы союзных республик, проводимые в Москве с 1936 г., представляли собой «важные культурные события, активизирующие обмен ценностями литературно-художественных отношений между народами СССР и всего социалистического содружества, взаимообогащение культур, углубляя знания одного народа о другом» [3]. Они знакомили столичную публику с творчеством народов, населяющих Советский Союз, а национальным республикам предоставляли возможность продемонстрировать достижения в развитии своего театрального и музыкального искусства, представить лучшие произведения литературы. Декады молдавского искусства и литературы как «одна из форм связи и обмена творческим опытом» проводились в Москве дважды: зимой 1949 г. и летом 1960 г. [3]. Хоровая капелла *Дойна* принимала участие в обеих.

²¹ В *Положении о художественном совете филармонии* было зафиксировано, что Художественный совет Молдавской государственной филармонии – «коллективный орган, призванный содействовать творческому росту филармонии на основе метода социалистического реализма, путем привлечения творческих сил ее коллективов к активному участию в формировании репертуара, в повышении качества концертных выступлений и в решении важнейших вопросов деятельности филармонии, а также уделять особое внимание созданию молдавского репертуара, национального по форме и социалистического по содержанию» [4 л. 1].

²² Кононенко Моисей Никифорович (1891-06.05.1972) – художественный руководитель хоровой капеллы *Дойна* в 1950-е гг.

²³ Аутентичные фольклорные тексты часто подвергались изменению, что объяснялось идеологическими установками: к публичному исполнению не допускалась песня, если в ней «...мелодия связана с крайне отрицательными явлениями старого эксплуататорского строя» [5 с. 119].

²⁴ Брезденюк Михаил Федорович (1895-19.11.1975) – хормейстер капеллы *Дойна*, в период с апреля 1957 г. по март 1958 г. – художественный руководитель и дирижер.

Состояние дел в хоровой капелле *Дойна* рассматривалась также на заседании художественной комиссии 20.09.1957. Согласно протоколу, Т. Гуртовой, Г. Чайковский, Л. Бабич, другие члены комиссии критиковали однообразие программы, преобладание партии сопрано над остальными голосами, констатировали отсутствие ансамбля в унисонах, динамическую невыразительность и недостаточно тонкую работу по фразировке. Они высказывали мнение, что «...многие вещи сырые, недоделанные, нужно углубить работу по строю. *Pianissimo* нигде не прослушивается. Дикция отсутствует, есть монотонность. Вряд ли публика будет хорошо слушать. Необходимо выдвигать солистов, молодых дирижеров, нужно предъявлять больше требований обработкам. Во многих произведениях в интонации большие погрешности. Костюмы выглядят мрачно» [6 л. 40-42].

Подготовка *Дойны* к участию в Декаде выявила помимо этого важную проблему, касающуюся профессиональной квалификации артистов капеллы. Среди певцов только 14 человек (20%) имели высшее образование (не обязательно музыкальное), 47 (67%) – среднее, 9 (13%) – начальное; помимо этого, «...отдельные работники не отвечали возросшим требованиям как по голосовым качествам, так и по исполнительскому мастерству» [7 с. 2].

Осознавая эти проблемы, руководство филармонии изыскивало способы повысить исполнительский уровень коллектива и вывести его на союзные сцены в достойном качестве. Существовало понимание того, что хоровая капелла *Дойна*, как единственный потенциальный исполнитель хоровой академической музыки в республике, нуждалась в профессиональном руководстве и радикальных мерах по реорганизации рабочего процесса и исполнительского стиля. Для этого были проведены изменения в художественном руководстве капелле. В апреле 1957 г. от должности дирижера и художественного руководителя был освобожден М. Кононенко, занимавший ее с 1949 г., а временно исполняющим эти обязанности назначен старейший работник капеллы, заслуженный артист МССР М. Брезденюк [8 с. 124]. Одновременно с этим на должности хормейстеров были приглашены молодые специалисты, выпускники Кишиневской государственной консерватории – Михаил Пелин²⁵ (апрель) и Вероника Гарштя²⁶ (май) [9 л. 31]. В декабре того же года приказом Управления по делам искусств Министерства

²⁵ Пелин Михаил Денисович (1925-1971) – дирижер-хормейстер хоровой капеллы *Дойна* в 1957-1961 гг.

²⁶ Гарштя Вера Александровна (1927-2012) – советский, молдавский хормейстер, педагог. Народная артистка СССР. Хормейстер (1957-1963), художественный руководитель хоровой капеллы *Дойна* (1963-2012).

культуры МССР В. Гарштя была командирована на трехмесячную стажировку в Государственный хор русской песни (Москва) под управлением А. Свешникова.

1 апреля 1958 г. М. Брезденюк подал заявление об освобождении от занимаемой должности в связи с выходом на пенсию, этим же числом руководство МГФ уполномочило В. Гарштю временно исполнять обязанности художественного руководителя капеллы [10 с. 145], а 15 апреля 1958 г., как уже было сказано, в порядке перевода из Государственного академического русского хора СССР, на этот пост был назначен В. Минин [10 с. 177].

Направления деятельности В. Минина в хоровой капелле *Дойна*

Молодой талантливый дирижер, выпускник Московской консерватории по классу А. Свешникова, Владимир Минин уже имел опыт в управлении музыкальными коллективами. К своим 29 годам он в течение трех лет (1951-1954) проработал в качестве художественного руководителя *Ансамбля песни и пляски* в одной из воинских частей советской армии, а в период 1954-1958 гг. являлся хормейстером Московского академического русского хора СССР [11, с. 1-2]. В Кишиневе перед В. Мининым стояла стратегическая задача – подготовить крупнейший хоровой коллектив республики к Декаде молдавского искусства и литературы в Москве. Позднее он вспоминал: «Я прекрасно понимал, что уровень капеллы средний, и надо заниматься серьезно» [2 с. 12]. Поэтому, вступив в должность, В. Минин развернул работу в нескольких направлениях.

Во-первых, он занялся обновлением певческого состава. Для этого он сам, а также хормейстеры В. Гарштя и М. Пелин регулярно отправлялись в командировки по районам МССР, а также в ближайшие регионы УССР (Одесская и Черновицкая области, Измаил, Болград) для отбора подходящих голосов в *Дойну* [10 с. 219]. Так, в первые годы управления капеллой В. Минин пригласил на работу около 20 молодых певцов, заменив ими пожилых артистов пенсионного возраста. Певцы подбирались исходя из соответствия их голосовых данных требованиям хорового исполнительства²⁷: «Появилось много молодежи, но без надлежащего образования, конечно. Сплошной энтузиазм», – вспоминал В. Минин [2 с. 14]).

Во-вторых, молодой дирижер наращивал репертуар *Дойны* в двух направлениях: народной и академической музыки. «На меня сильное впечатление произвел молдавский музыкальный материал, – признавался В. Минин. – Это притягивало, потому что другой

²⁷ Интересный факт: с 10 февраля 1959 г. артистом хоровой капеллы *Дойна* был зачислен Н. Сулак [10 с. 82].

такой же выразительный фольклор поискать надо, фольклор очень колоритный. И, конечно, при умелом композиторском обращении с ним можно было делать вещи достаточно эффектные» [2 с. 12]. Характеризуя же состояние композиторского творчества в области хоровой музыки того времени, В. Минин говорил: «К сожалению, в Союзе композиторов Молдавии в то время талантливых профессиональных музыкантов было мало. Одним из подающих надежды был Алексей Григорьевич Стырча, композитор, певец и педагог. У него было сочинение *Balada viorii*, которое я с удовольствием взял в репертуар капеллы, потому что на тот момент оно, действительно, являлось впечатляющим. Что касается других произведений, то среди них преобладали такие, которые лишь приспособлены для хора. Это, в основном, были песни для голоса с сопровождением цимбал, фортепиано или ансамблей, которые обычно играют на молдавских свадьбах: две трубы, аккордеон и т.д. Произведение типа хорового концерта, специально написанное для хора, было одно – *Cine, cine* Г. Музическу» [2 с. 12].

Учитывая певческий состав и специфику коллектива, В. Минин сам делал для *Дойны* обработки песен: для сопрано и хора – *Doină nouă* Е. Коки, *Хора и сырба*, *Du-te, du-te, dorule*, Шт. Няги; для смешанного хора *a cappella* – *Марш коммунистических бригад* А. Новикова, *Подмосковные вечера* А. Соловьева-Седого, румынскую народную песню *Jienezca*; для смешанного хора с инструментальным сопровождением – *Родина любимая моя* С. Туликова, и *Партия наш рулевой* В. Мурадели [12 с. 112]. К работе над поэтическими текстами молдавских народных песен привлекались известные поэты Э. Лотяну, А. Бусуйок, П. Заднипру и А. Гужель. Репертуарный список *Дойны* обновился также произведениями русской и советской классики – С. Танеева, А. Гречанинова, Д. Шостаковича и др.

В работе с певцами, как говорил сам дирижер, он «стал использовать метод, который К. Станиславский называл тренингом и муштрой. Настоящий тренинг. И в результате движение вперед, безусловно, было, потому что, если бы его не было, не пришло бы общесоюзное признание капеллы» [2 с. 13]. Этот метод применялся как во время репетиций под руководством дирижера и хормейстеров, так и в ходе введенных в тот период занятий по вокалу и сольфеджио. Занятия по сольфеджио и теории музыки проводила хормейстер В. Гарштя, относившаяся к своим обязанностям чрезвычайно ответственно. Консультантом по вокалу В. Минин пригласил в 1958 г. Л. Бабич²⁸, о которой впоследствии отзывался очень лестно. Он говорил: «Строгая, интеллигентная

²⁸ Бабич Лидия Осиповна (1897-1970) – румынская и молдавская оперная певица, примадонна Бухарестской оперы 1930-х гг., музыкальный педагог, доцент Кишиневской государственной консерватории.

дама. Она успешно занималась вокалом» [2 с. 13]. Так хористы постигали азы нотной грамоты и вокально-хоровой подготовки, так готовились первые концертные программы и закладывались основания будущих успехов. Иными словами, основное музыкальное образование молодые певцы получали непосредственно в *Дойне*. Графики работы в капелле были предельно насыщенными: репетиции проводились каждый день – утром, после обеда и вечером; репетировали раздельно по партиям и общим составом; каждую неделю делался отчет о ходе работы. В результате удалось достичь необходимого уровня в области интонирования, четкости произношения слов, ансамблевой слаженности.

О первом концертном показе В. Минин вспоминал: «По мере сил подготовили первую программу, и Министерство культуры решило вывезти *Дойну* в Одессу, на оценку К. Пигрову. Первый концерт был в Одесской филармонии. Я дирижировал самый первый концерт с *Дойной*, и К. Пигров дал положительную оценку. С тех пор Министерство культуры стало ко мне относиться с большим доверием» [2 с. 13]. В ноябре 1958 г. всему коллективу и В. Минину лично была объявлена благодарность от лица МГФ «в связи с успешным окончанием работы по подготовке новой программы», а также за успехи в деле повышения профессионального мастерства капеллы и подготовку к предстоящей Декаде [10 с. 288].

Концерты в Одессе открыли череду гастрольных поездок *Дойны*, в которых программа «обкатывалась». Турне за пределами Кишинева проходили в периоды 21.11.1958-26.12.1958 и 16.05.1959-01.07.1959 [10 с. 268], а 6-10.08.1959 в Виннице были организованы концертные выступления в полном составе капеллы под лозунгом *Навстречу Декаде молдавского искусства и литературы в Москве*. Это были полноценные «прогоны» декадных концертных программ. Этими концертами капелла под управлением В. Минина завоевала признание союзной публики еще в преддверии Декады.

Итоги творческой деятельности В. Минина в *Дойне*

Оглушительный успех хоровой капеллы *Дойна* в концертах Декады и блестящие отзывы московской прессы подробно охарактеризованы в статье Н. Блынду *Декада молдавского искусства и литературы в Москве 1960 года: успех хоровой капеллы «Дойна»* [13]. Здесь подчеркнем, что высокая оценка творческих достижений *Дойны* в рамках Декады выразилась не только в присуждении коллективу и его руководителю почетных званий. Безоговорочный триумф капеллы содействовал широкому интересу к ее деятельности и, как следствие, привел к организации серии гастрольных поездок

Дойны по республике и за ее пределами. Так, в 1961 г. капеллу приветствовали жители многих городов и сел МССР, а в 1962 г. – любители музыки Брянска, Вильнюса, Риги, Таллинна, Львова, других городов.

Все это способствовало укреплению всесоюзного авторитета *Дойны*, а также служило мощным стимулом к дальнейшему совершенствованию художественного уровня самого коллектива. *Дойна* стала регулярно исполнять классическую хоровую и вокально-симфоническую музыку, в том числе и сочинения крупной формы. Как вспоминал В. Минин, «...в репертуаре была *Месса С-dur* Л. Бетховена (с симфоническим оркестром МГФ), *Balada viorii* А. Стырчи, хоровой концерт Г. Музическу; мы исполняли также русские песни, песни других народов, которых было достаточно много» [2 с. 13]. В репертуар *Дойны* при В. Минине включались также поэма-кантата *Революция продолжается* В. Загорского на стихи Э. Лотяну, хоровые сочинения Д. Гершфельда, В. Ротару. Интерес к творчеству капеллы проявился и в том, что отечественные композиторы стали создавать хоровые произведения именно в расчете на интерпретационные возможности *Дойны*.

Наконец, немаловажным итогом всего периода работы В. Минина с капеллой, явился тот факт, что за это время под большим влиянием маэстро сформировалась личность будущего руководителя капеллы – В. Гаршти. Выполняя поручения главного дирижера, она перенимала его методы работы с капеллой. В сотрудничестве с ним В. Гарштя приобрела такие профессиональные и организаторские качества и навыки как умение четко формулировать творческие цели и находить пути к их достижению, способность выстраивать баланс хорового звучания, искусство доносить художественную идею исполняемого произведения. На афишах, как правило, объявлялись имена как главного дирижера, так и хормейстера (*Рисунок 1*).

Рисунок 1. Рекламная афиша хоровой капеллы *Дойна*, 1961 г.



Источник: *Афиши за 1961 год, том 1.* НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 354

Выводы

Сравнительно недолгий отрезок времени, когда художественным руководителем и главным дирижером *Дойны* являлся В. Минин (1958-1963), в истории коллектива ознаменовался качественным скачком: от полупрофессионального провинциального хора – к капелле академического статуса с общегосударственным признанием. Это стало возможным в результате комплексной и целенаправленной деятельности руководителя капеллы, включающей следующие инициативы:

- обновление певческого состава из числа талантливой молодежи;
- организация регулярных занятий (хоровые репетиции, вокал, сольфеджио);
- обогащение репертуара за счет обработок народных мелодий, произведений молдавских, русских и зарубежных композиторов, в том числе – крупной формы;
- проведение гастрольных поездок по городам и селам Молдавии и за пределами республики;
- подготовка руководителя-преемника (В. Гарштя), усвоившего на практике принципы и методы работы с капеллой.

Приглашенный в Кишинев для подготовки хоровой капеллы *Дойна* к Декаде молдавского искусства и литературы в Москве, В. Минин достойнейшим образом справился с поставленной перед ним задачей и выявил богатые перспективы для дальнейшего развития коллектива.

Библиографические ссылки

1. *Молдавская Государственная филармония. Хоровая капелла «Дойна»*. 1958 год. Архив Дирекции Moldova-Concert. Ф. 1. Оп. 2. Д. 168.
2. БЛЫНДУ, Наталья. От первого лица: хоровая капелла «Дойна» в воспоминаниях В.Н. Минина, художественного руководителя коллектива в 1958–1963 гг. В: *Universum: филология и искусствоведение*. 2023, № 4 (106), с. 11–16. ISSN 2311-2859. Disponibil: [https://7universum.com/pdf/philology/4\(106\)%20\[11.04.2023\]/Blindu.pdf](https://7universum.com/pdf/philology/4(106)%20[11.04.2023]/Blindu.pdf) [accesat 2025-11-04].
3. Декады и дни искусства и литературы народов СССР. В: *Большая советская энциклопедия*: [site]. Disponibil: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/83178/D0%94%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D1%8B> [2025-11-04].
4. *Положение о художественном совете филармонии, списки членов, планы работы на I полугодие 1957 года*. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 299.
5. ЛЕЙБ, Н. Обработки молдавских народных песен и танцев. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва: Музыка, 1965, с. 26–122.
6. *Протоколы Заседаний художественного совета Молдавской государственной филармонии (6 февраля 1957)*. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 299.
7. *Приказы по Молдавской государственной филармонии за 1-ую половину 1957 г.* Архив Дирекции Moldova-Concert. Ф. 1. Оп. 2. Д. 147.
8. *Приказы по Молдавской Государственной филармонии за 1-ую половину 1957 года*. Архив Дирекции Moldova-Concert. Ф. 1. Оп. 2. Д. 147.
9. *Молдавская Государственная филармония, 1942–1957 гг.* НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 309.
10. *Молдавская Государственная филармония, 1942-1957 гг.* НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 296.

11. Личное дело заслуженного артиста МССР В. Н. Минина. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1а. Д. 14.
12. Молдавская Государственная филармония. Хоровая капелла «Дойна» 1958 год. Архив Дирекции Moldova-Concert. Ф. 1. Оп. 2. Д. 179.
13. БЛЫНДУ, Наталья. Декада молдавского искусства и литературы в Москве 1960 года: успех хоровой капеллы «Дойна». In: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*. 9 decembrie 2022, Chișinău. Chișinău, 2023, pp. 107–113. ISBN 979-0-3481-0105-7.

АВТОРСКИЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ЭКСПРОМТА И РЕГТАЙМА О. НЕГРУЦЫ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО В АСПЕКТЕ МЕТОДИКО-ДИДАКТИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ

TRADUCERILE AUTORALE ALE LUCRĂRILOR PENTRU DOUĂ PIANE
IMPROMPTU ȘI *RAGTIME* DE O. NEGRUȚA DIN RESPECTIVA
PROBLEMATICII METODICO-DIDACTICE

AUTHOR'S ARRANGEMENTS OF O. NEGRUȚA'S *IMPROMPTU* AND
REGTAIM FOR TWO PIANOS FROM THE PERSPECTIVE OF
METHODOLOGICAL AND DIDACTICAL ISSUES

MARINA MAMALÎGA²⁹,
doctor în studiul artelor și culturologie,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-3015-3772>

CZU [780.8:780.616.433.087.32]:781.6
DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.08>

В статье анализируются произведения О. Негруцы для двух фортепиано «Экспромт» и «Регтайм» с точки зрения их методико-дидактической проблематики. Кроме этого, подробно рассматриваются особенности жанровой специфики сочинений, их содержание и форма. Особое внимание заостряется на исполнительских сложностях, возникающих при освоении данных сочинений. В связи с этим, автором предлагаются методы работы над определенными трудностями, основанные на правильном использовании базовых навыков пианистической техники.

Ключевые слова: Олег Негруца, содержание, форма, метод, пианистическая техника

Articolul analizează lucrările pentru două pianе „Impromptu” și „Ragtime” de O. Negruța, din punct de vedere al problematicii metodico-didactice. În plus, autorul examinează detaliat particularitățile specifice ale genului compozițiilor, conținutul și forma acestora. O atenție deosebită este acordată dificultăților interpretative care apar la însușirea compozițiilor respective. În acest sens, autorul propune metode de lucru asupra dificultăților tehnice, bazate pe utilizarea corectă a abilităților de bază ale tehnicii pianistice.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, conținut, formă, metodă, tehnică pianistică

The article analyses O. Negruța's works for two pianos, “Impromptu” and “Ragtime” from the perspective of their methodological and didactic issues. In addition, the author examines in detail the

²⁹ E-mail: marina19850212@gmail.com

genre-specific features of the compositions, as well as their content and form. Particular attention is focused on the interpretative difficulties that arise when studying these compositions. In this regard, the author proposes methods for working with technical difficulties based on the correct use of basic piano technique skills.

Keywords: *Oleg Negruța, content, form, method, piano technique.*

Введение

В данной статье речь идет о двух произведениях О. Негруцы – *Экспромте* и *Регтайме*, первоначально созданных композитором для одного рояля и впоследствии переработанных им для фортепианного дуэта. Яркие по музыкальному материалу, эти сочинения прочно вошли в репертуар как солирующих пианистов, так и ансамблистов в Республике Молдова. Автор ставит своей задачей представить художественный мир названных опусов и средства его воплощения в фортепианном дуэте с позиции исполнителя-практика и педагога, чем оптимизировать процесс освоения учащимися современного музыкального материала.

Экспромт и *Регтайм* О. Негруцы впервые проанализированы с позиции музыковедческого анализа, исполнительской практики и педагогической деятельности. В этом вопросе отправной методологической посылкой явилась точка зрения пианиста В. Флеймана, который в учебно-методическом пособии *Фортепианный дуэт. Образовательная и развивающая роль в процессе обучения* определяет данный вид ансамбля как самый доступный и универсальный из камерно-инструментальных жанров. Совместное музицирование, по его справедливому утверждению, «...это и диалог двух равных собеседников, и урок учителя с учеником, и просто радость общения двух увлеченных искусством людей, не обязательно профессионалов» [1].

Экспромт

Экспромт О. Негруцы для двух фортепиано (в переводе с латинского *expromtus* означает *готовый* [2 с. 507]) как художественный феномен не противоречит канонам жанра, распространенного в искусстве романтической эпохи: он представляет собой яркую концертную пьесу виртуозного характера. Отличительной его особенностью является ритмическая основа, связанная с джазовой манерой и определяемая понятием *свинг* (из английского языка слово *swing* переводится как *колебание* или *покачивание*). Роль свинга определяется наличием метроритмической пульсации, при которой возникающие отклонения ритмики от основных метрических долей в различных пластах фактуры создают напряженность и внутреннюю конфликтность. В большинстве разновидностей классического джаза существует соглашение, при котором в паре нот,

записанных как ноты одинаковой длины, первая нота играет в два раза длиннее второй, воспринимаясь на слух как триоль [3].

Вариационная форма *Экспромта* О. Негруцы трактована в импровизационном ключе (схематически структуру можно определить формулой: $a + a_1 + a_2 + a_3 + a_4$, где a это тема, за которой следуют три вариации – a_1 , a_2 и a_3 , а раздел a_4 строится как повторение темы a с присоединением коды). Свободная манера высказывания в значительной мере обусловлена диалогом партий первого и второго роялей, вступающих между собой в оригинальную перекличку.

Пьеса начинается небольшим вступлением (тт. 1-3), построенным на чередовании восходящих аккордовых последовательностей в *F-dur* и небольшого мелодического хода, звучащего в октавный унисон. В его основе лежат два ритмических элемента, базисных для произведения и пронизывающих все тематические конструкции формы. Первый из них представлен в виде триоли, второй характеризуется использованием пунктирного ритма.

Основная тема первого раздела *Экспромта* (a : тт. 4-18) строится как период с дополнением, в рамках которого разворачивается диалог партий двух роялей. У первого, как правило, звучит какая-либо мелодическая фраза, данная в октавном унисоне, а второй ее подхватывает, дополняя завершающим гармоническим оборотом. В первой вариации (a_1 : тт. 19-34) появляется эффект джазовой импровизации, благодаря появлению басовых ходов четвертными длительностями в партии второго рояля с характерным штрихом, имитирующим *pizzicato* контрабаса – инструмента, который является неотъемлемым сопровождением почти любого джазового ансамбля. Кстати, пианист должен изображать его не очень отрывистым звуком, а более плотным, как бы учитывая толщину струн контрабаса и плотность звучания его *pizzicato*. У первого фортепиано в этот момент появляется сложная, «изломанная» мелодия, имеющая в ритмической основе сочетание триолей и пунктирного ритма. Она произрастает из коротких начальных мотивов, знакомых по предыдущему разделу формы (тт. 1-11). Безостановочность мелодической линии, идущей «сплошным потоком», и ритмическая свобода говорят о том, что изначальная структурно оформленная мысль трансформировалась в импровизационное развивающееся изложение. Но движение триолями и пунктирный ритм здесь должны все же метрически точно соблюдаться, чтобы музыкальное повествование не было «размытым» – это и есть основная задача для исполнителей во всех подобных моментах данного произведения.

Внутреннюю структуру данной вариации сложно представить как последовательность восьмитактовых или каких-либо других построений ввиду общей свободы конструкции. Гармонической и, одновременно, фактурной поддержкой становится партия второго рояля, где используются сложные аккордовые комплексы, многочисленные отклонения. При основной тональности *F-dur* затрагиваются не только основные диатонические ступени, но и альтерированные их варианты, благодаря чему возникают септаккорды с расщепленными тонами, нонаккорды. В результате усиливается диссонантность звучания. Автор использует прием сопоставления тональностей, иногда подчеркивая этим именно слабые доли такта, что становится характерным приемом, представляющим собой чисто джазовое явление.

Следующая вариация (*a*₂: тт. 34-49), по аналогии с предыдущей, состоит из шестнадцати тактов. Здесь усложнение фактуры является очевидным. Так, если в первой вариации использовано, в основном, «линейное» изложение мелодии в партии первого рояля и не слишком «густое» аккордовое сопровождение на фоне размеренного баса, излагаемое вторым роялем, то здесь главенствующая роль достается второму инструменту, он же и открывает вторую вариацию, в точности повторяя начальный мотив вступления (т. 1). В принципе вся данная вариация – его импровизация, своеобразный «ответ» первому роялю на предыдущее соло. Но представлена она в более сложном варианте, поскольку изломанная мелодическая линия излагается здесь с помощью интервально-аккордовых дублировок. Обычно в таких случаях исполнитель все равно невольно должен подчеркивать верхний голос, чтобы обеспечить общую горизонтальность движения.

При всей насыщенности фактуры в анализируемой вариации автор уделяет большое внимание линиям каждого из голосов правой и левой рук в партиях обоих инструментов. Исполнитель партии второго рояля также должен подчеркивать басы, расположенные в партии левой руки, так как они являются главной основой свингового движения. В них с помощью пунктирного ритма осуществляются ходы на широкие интервалы: квинты, сексты, септимы (тт. 36-49). При этом средний и верхний голоса, расположенные в партии правой руки, движутся синхронно с басами в параллельном движении (тт. 37-42). В аккордовом отношении здесь «обыгрывается» и, одновременно, усложняется материал, предложенный композитором в предыдущих разделах – в теме и первой вариации. Что касается партии первого рояля, то она является своеобразным дополнением к партии своего партнера. Ее «реплики» часто прерываются паузами, тогда как звучание второго инструмента идет безостановочно.

Следующая вариация (a_3 : тт. 50-63) – снова импровизация первого рояля, звучащая на фоне «пиццикатного» баса второго. Только мелодическая линия приобретает здесь поистине импровизационный размах. Задача исполнителя состоит в том, чтобы воспроизвести звуковой «поток» как можно более цельно, чтобы придать этому разделу настоящую виртуозность и свободу.

Последний раздел формы – a_4 , как было сказано, состоит из двух подразделов. Первый из них – реминисценция основной темы, реприза начального периода, данная здесь без вступления (тт. 64-71). Второй подраздел – кода, завершающая произведение (тт. 72-80). В целом ее отличает аккордовая фактура, практически равномерно распределенная между париями обоих инструментов. У исполнителей здесь стоит чисто динамическая задача – показать постепенно нарастающий уровень звучности от f к fff . Автор стремился придать финалу сочинения эффектность и блеск для того, чтобы он, наподобие восклицательного знака, утвердил дух и настроение данной композиции.

Таким образом, *Экспромт* О. Негруцы для двух роялей синтезирует классические нормы и традиции джаза: базируется на законах классической гармонии, обогащенной и усложненной септаккордами, нонаккордами и другими диссонирующими созвучиями; использует идею свинга, прибегает к импровизационному типу изложения. Произведение привлекает интонационной яркостью, концертной броскостью и выразительностью, поэтому может быть интересно для пианистов-исполнителей различного уровня мастерства. Кроме того, оно достаточно удобно для освоения как студентами музыкальных училищ, так и учащимися старших классов профессиональных музыкальных лицеев.

Регтайм

Переложение для двух фортепиано *Регтайма* О. Негруцы уже своим заголовком настраивает на определенный жанр, в образном содержании которого преобладает особенный эстрадно-джазовый компонент.

Регтайм (от английского словосочетания *ragged time*, что означает *разорванное время*), наряду с блюзом, считается одним из предшественников джаза; именно ему джазовая музыка обязана своеобразной ритмической остротой, которая создается несовпадением акцентов с сильными долями в рамках свободной, как бы «разорванной» мелодии. Музыковед В. Конен отмечает, что: «как популярный музыкальный жанр, регтайм получил известность в США примерно с 1870-х гг. Именно тогда менестрели исполняли афроамериканский танец кейкуок под аккомпанемент банджо, гитары или

мандолины с характерным для рэгтайма синкопированным ритмом и краткими неожиданными паузами на сильных долях такта. Эта метроритмическая и фактурная особенность названного танца сочетается с размером 2/4 или 4/4, в котором бас звучит на нечетных, а аккорды – на четных долях такта. Все вместе взятое придает звучанию некоторую маршевость» [4 с. 24]. Будучи приверженцем джаза, О. Негруца, безусловно, был прекрасно знаком с классическими образцами рэгтаймов, поэтому при анализе данного сочинения необходимо опираться на сведения, проясняющие его жанровую суть.

Рэгтайм по своей структуре представляет сложную трехчастную форму ($A - B - A$). Первый раздел (A), в свою очередь, написан в простой трехчастной форме. Сочинение открывается небольшим четырехтактовым вступлением, основанным на коротких восходящих мелодических ходах, звучащих в унисон у обоих роялей и прерываемых паузами. Сразу же обращает на себя внимание их ритмическая формула: последовательность пунктирного и синкопированного ритмов, что характерно для жанра рэгтайма. Вступление, изложенное в доминантовой тональности $B-dur$, должно быть сыграно первым роялем на хорошем *crescendo*, чтобы буквально «ворваться» в основной раздел, который представлен в тональности $Es-dur$.

Основная тема, в которой используются те же ритмические структуры, что и во вступлении, звучит у первого рояля. Для акцентирования мелодической линии сопровождающие аккорды зачастую используются на слабых долях такта, что характерно для музыки подобного типа. В ней нет плавности из-за частого чередования скачковых ходов на различные интервалы – тритонов, чистых кварт и квинт. Именно это и придает звучанию резкость и некоторую «разорванность», возникающую в результате наличия скачков. Но пианисту в таких случаях не стоит забывать, что, чем больше скачков, тем более цельными и объединяющими должны быть его движения. Чем больше «разорванности» во всей музыкальной ткани, тем более плавно (как это ни парадоксально) должны двигаться руки. Тогда, несмотря на визуально кажущуюся угловатость линий, на первый план выйдет самое главное – музыкальная фраза. Второй рояль выполняет здесь роль «поддержки», дополняя звучание первого с помощью басовых опор и аккордовых созвучий, в которых автор ограничился использованием диатонических септаккордов.

Следующий раздел (c) состоит из двух сходных периодов ($c - c^1$). Первый из них включает восемь тактов и звучит в тональности VI ступени $c-moll$. Тональный план сочинения прослеживается легко благодаря четкой фиксированности баса и аккордов в

партии второго рояля. Более того, вся аккордовая палитра в *Регтайме* является более прозрачной по сравнению с *Экспромтом*, где часто некоторая функциональная «размытость» аккордов не позволяет однозначно определить их местонахождение в рамках какой-то определенной тональной сферы. Таким образом, завершив данный раздел в *B-dur*, композитор естественно подводит движение к репризе, звучащей в *Es-dur*. Она отличается от первой части формы тем, что модулирует в тональность *As-dur*, открывающей середину формы – раздел *B* (тт. 41-71), который строится по структурным законам трио.

Исполнителю первой партии стоит обратить здесь особое внимание на акценты, выписанные автором в мелодической линии. Ему здесь очень помогают октавы, над которыми эти акценты расположены, поэтому здесь практически ничего не нужно делать, а просто как бы «присаживаться» на эти октавы за счет незначительного движения руки, которое позволит отделить акцентированную октаву от предыдущей.

Общая реприза формы (*A*) возвращает к первоначальному музыкальному образу, еще более подчеркивая его яркий, задорный и немного дерзкий характер. *Регтайм* для двух фортепиано О. Негруцы – это произведение, написанное в джазовом стиле, где основным средством музыкальной выразительности выступает ритм (в *Экспромте* джазовый колорит был основан преимущественно на гармонии). В данном сочинении исполнителей ждут «сюрпризы» в виде нескольких вариантов часто сменяющихся ритмических формул: речь идет о пунктирном и синкопированном ритмах, встречаются также различные способы акцентирования слабых долей.

В интерпретации этой музыки может присутствовать риск общей громоздкости звучания при отсутствии разделения рельефного и фонового материала. Но здесь, по мнению музыковеда Е. Тимакина, главный недостаток «...чаще всего заключается в отсутствии горизонтального движения к „опорным точкам“ мелодии. Именно это вызывает вертикальную тяжеловестность, которая препятствует живому развитию музыкальной фразы» [5 с. 67].

Регтайм является вполне доступным произведением для освоения учащимися музыкальных училищ и профессиональных музыкальных лицеев. Его интересная ритмическая палитра может быть очень полезна молодым музыкантам для дополнительной проработки ритмоформул, нетипичных для музыки классико-романтической направленности, что в целом очень поможет обогатить их исполнительский и общемузыкальный кругозор.

Как в *Экспромте*, так и в *Рэгтайме* при кажущейся большей развитости первой партии, вторая также очень не проста. В ней, помимо аккордового сопровождения, прослеживаются свои мелодические линии, подголоски и всевозможные «реплики», мелодически поддерживающие партию первого инструмента. Таким образом, исполнитель на втором фортепиано выполняет не чисто аккомпанирующую функцию, а, скорее, вступает в диалог с пианистом за первым роялем. Поэтому вся акцентировка, все аккордовые «вкрапления» местами прерывающиеся, а где-то дополняющие основной мелодический рисунок, должны звучать ярко и выпукло, чтобы невозможно было понять, какой из инструментов играет. В сочинении, написанном в джазовом стиле, сложно говорить о конкретном противопоставлении мелодии и аккомпанемента в чистом виде.

Выводы

Экспромт и *Рэгтайм* О. Негруцы в переложении для двух фортепиано представляют собой несомненную ценность в сфере двухрояльного композиторского творчества в Республике Молдова. Они отличаются яркостью, оригинальностью и самобытностью, а также разнообразием красок и жанрово-стилистических характеристик. Отличительной особенностью этих сочинений является сочетание двух разноплановых и, в то же время, близких стилистических направлений, таких как джаз и классическая музыка.

Кроме этого, данные произведения представляют несомненный интерес и с точки зрения раскрытия их методико-дидактической проблематики. Путем подробного анализа формы и фактуры сочинения, автор попутно анализирует встречающиеся на пути пианистов чисто технические сложности и предлагает конкретные методы по их разрешению. Ведь помимо их художественной ценности, на данные произведения можно взглянуть и по-другому – с чисто «инструктивной», обучающей стороны, что тоже очень немаловажно. Поскольку данный материал не отличается чрезмерной виртуозностью и не несет каких-то слишком серьезных «сверхзадач» для воплощения композиторского замысла, он может быть очень полезен и удобен для повышения профессионального уровня учащихся средних и даже высших музыкальных учебных заведений.

Библиографические ссылки

1. ФЛЕЙМАН, В. *Фортепианный дуэт: история и развитие жанра. Образовательная и развивающая роль в процессе обучения: Учебно-методическое пособие.* СГИИ, 2011. Disponibil: <https://ale07.ru/music/notes/song/fortepiano/fleiman.htm> [accesat 2025-10-15].

2. ЦАРЕВА, Е. Экспромт. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 4. Москва: Музыка, 1973, с. 507–508.
3. Свинг, В: *Большой энциклопедический словарь*. Disponibil: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/encЗр/265774> [accesat 2025-10-15].
4. КОНЕН, В. *Рождение джаза*. Москва: Советский композитор, 1990.
5. ТИМАКИН, Е. М. *Воспитание пианиста*. Москва: Советский композитор, 1989.

ARTĂ TEATRALĂ ȘI COREGRAFICĂ. ARTE PLASTICE ȘI DECORATIVE

THEATER AND CHOREOGRAPHIC ARTS. FINE AND DECORATIVE
ARTS

METODOLOGIA PREDĂRII SCENARISTICII: DE LA STRUCTURĂ LA CREAȚIE

THE METHODOLOGY OF TEACHING SCREENWRITING: FROM
STRUCTURE TO CREATION

MARIANA STARCIUC³⁰,
doctor în arte, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-1457-2184>

CZU 37.016:792.026

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.09>

Articolul evidențiază o problemă majoră în predarea scenaristicii: studenților li se cere să scrie scenariu fără a înțelege structura dramatică și procesul de construcție narativă. Autoarea susține că baza scenariului este structura, care organizează conflictul, evoluția personajelor și punctele de cotitură. Procesul de scriere trebuie să urmeze etape clare: idee, premisă, poveste, structură și abia apoi redactarea scenariului. Sunt analizate modele internaționale (Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler), care subliniază importanța structurii și conflictului în construirea unei povești coerente. Se propune o metodologie etapizată, axată pe tema, premisa, protagonistul, conflictul și arcul personajului. De asemenea, se evidențiază rolul rescrierii și al feedbackului în perfecționarea scenariului. Textul atrage atenția că scrisul liber, fără structură, nu formează scenariști, ci doar autori ocazionali.

Cuvinte-cheie: structură dramaturgică, scenariu, metodologie, conflict, punct de cotitură, construcție narativă, proces creativ, Syd Field

³⁰ E-mail: starcucmariana@gmail.com

The text highlights a major issue in teaching screenwriting: students are often asked to write scripts without understanding the dramatic structure or the narrative construction process. The author argues that structure is the foundation of any screenplay, organizing conflict, character development, and key turning points. The writing process should follow clear stages: idea, premise, story, structure, and only then scriptwriting. International models (Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler) are analyzed, all emphasizing the importance of structure and conflict in building a coherent story. A step-by-step methodology is proposed, focusing on the theme, premise, protagonist, conflict, and character arc. The importance of rewriting and feedback is also underlined as essential for refining a screenplay. The text warns that free writing without structure does not develop professional screenwriters, but rather occasional writers.

Keywords: *dramatic structure, screenplay, methodology, conflict, turning point, narrative construction, creative process, Syd Field*

Introducere

Tema pe care o propunem în discuție pornește dintr-o observație foarte simplă, dar esențială: în instituția noastră, în multe cazuri, studenților li se cere să scrie fără a li se preda logica internă a construcției dramatice, fără noțiuni de structură, conflict, funcția personajelor sau organizarea celor trei acte. Se cere produsul final, scenariul, fără ca studenții să înțeleagă procesul care stă la baza lui. Cu alte cuvinte, în procesul de formare a tinerilor scenariști observăm o confuzie frecventă între scrierea scenariului și studiul scenaristicii.

După ani de experiență în domeniul dramaturgiei și scenaristicii, autoarea a ajuns la concluzia că totul pornește de la structură. Înainte de dialoguri, de personaje sau de emoție scenariul are nevoie de o arhitectură clară – o logică internă care organizează conflictul, punctele de cotitură, evoluția protagonistului. Fără această bază, scrierea devine întâmplătoare, iar studentul nu-și formează o gândire dramaturgică solidă. Scenaristica nu este doar o artă a inspirației, ci și o disciplină a construcției, iar pentru a forma scenariști adevărați, este esențial să-i învățăm mai întâi să gândească structural.

Actualitatea temei constă în lipsa unei metode coerente de predare a scenaristicii și în necesitatea formării gândirii structurale înaintea exercițiilor de creație. Iar scopul lucrării este de a analiza metodele actuale de predare și de a prezenta o metodologie care să transforme procesul creativ într-un exercițiu conștient și controlat. Metodologia pe care o propunem va clarifica ordinea în care ar trebui predate conceptele, etapele și algoritmul de lucru: de la idee, la premisă, la structură și, abia apoi, la scenariu. În articol ne propunem să identificăm etapele esențiale în elaborarea scenariului (de la idee la structură și la scriere), să abordăm o metodologie de predare care pune accentul pe structură, conflict și arcul personajului, să analizăm modelele internaționale de predare (Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler) și să evidențiem carențele din practica pedagogică autohtonă.

Elaborarea scenariului: de la idee la structură și la scriere

Scrierea unui scenariu nu poate începe prin exercițiul scrisului liber, ci prin învățarea algoritmului dramaturgic – a structurii, a construcției conflictului și a evoluției personajului. Doar după înțelegerea acestor principii poate avea sens procesul creativ. Scenaristul valorifică procesul creativ parcurgând etapele esențiale: de la generarea ideii, la formularea premisei, apoi la conturarea structurii, la elaborarea sinopsisului și, în final, la redactarea scenariului.

Unul dintre cei mai influenți teoreticieni în studiul structurii scenariului de film, Syd Field (1935-2013), în „Manualul Scenaristului” [1] remarcă: „Scenariul este o formă de artă specifică, având aproximativ o sută douăzeci de pagini lungime, iar cunoașterea sfârșitului este întotdeauna primul pas al scrierii lui. Vă puteți „orienta din mers” printr-un roman de patru sute cincizeci de pagini sau printr-o piesă de o sută de pagini, nu însă și printr-un scenariu” [1 p. 14]. Scrierea unui scenariu poate fi comparată cu pregătirea unui drum lung: dacă nu știi de unde pleci și unde vrei să ajungi, te pierzi pe drum. Scrisul pentru cinematografie nu înseamnă doar inspirație sau talent, ci și planificare, disciplină și capacitatea de a construi tensiune și sens. Un scenarist care scrie liber, fără structură, este ca un călător care pornește fără hartă: poate ajunge la destinație, dar mult mai greu și cu riscul de a se rătăci.

Scrierea scenariului începe cu formularea ideii. Ideea poate veni dintr-o observație banală: un gest, un conflict între vecini, o întâmplare la piață sau un vis ciudat. Important pentru un scriitor/scenarist este ca acesta să fie un bun observator, „să fie alert lumii din jurul lui, atent la felul în care oamenii și locurile transmit emoții, cu alte cuvinte, alerți la experiențe și senzații și la transformarea acestora” [2 p. 130]. Studentul trebuie să învețe să recunoască acele situații care pot fi transformate într-o poveste cinematografică. De exemplu, dacă vezi doi copii certându-se pentru o minge, aceasta poate deveni premisa unei povești despre gelozie, prietenie sau curaj. Ideea trebuie să conțină deja un conflict, un obstacol care împiedică personajul să obțină ceea ce își dorește, fiindcă în cazul în care conflictul lipsește, povestea rămâne plată.

Povestea/istoria reprezintă puntea de legătură dintre idee și structură, relatarea evenimentelor care se întâmplă unui personaj (sau mai multor personaje), din cauza unei dorințe și a obstacolelor pe care le întâmpină pentru a o obține. În poveste este detaliată desfășurarea ideii în acțiuni și relații, dar încă fără structurare pe acte. Scenaristul și profesorul american Robert McKee (1941) consideră că „aproximativ 75% din munca reală la un scenariu înseamnă construirea poveștii. Asta înseamnă să răspunzi clar la întrebările:

Cine sunt personajele? Ce vor? De ce își doresc acest lucru? Ce fac pentru a-și atinge scopul? Ce le stă în cale? Cum se rezolvă povestea? Găsirea acestor răspunsuri și transformarea lor într-o poveste coerentă este cea mai importantă parte a procesului de scriere” [3 p. 94]. Inventarea poveștii este un test al maturității scenaristului, al felului în care vede lumea, înțelege oamenii și reacțiile lor și știe să observe adevărul din spatele comportamentelor umane.

După ce avem povestea, urmează structura. McKee subliniază: „Structura este un ansamblu de evenimente din povestea vieții personajelor, organizate într-o succesiune atent planificată, pentru a trezi anumite emoții în rândul spectatorilor și pentru a exprima o viziune aparte asupra lumii” [3 p. 102]. Cu alte cuvinte, filmele care ne captivează au un schelet: un început care stabilește personajele și situația, un mijloc în care apar obstacole și tensiuni, și un final care rezolvă conflictul și arată transformarea personajelor. Este ca și cum ai construi o casă: ideea este fundamentul, structura sunt pereții și acoperișul. Dacă fundamentul este solid, casa poate rezista furtunilor; dacă lipsește, totul se prăbușește. În această etapă studentul învață să stabilească cine este protagonistul, ce vrea, ce îl împiedică să obțină acel lucru și cum se schimbă pe parcursul poveștii.

Abia după ce structura este clară, studentul trece la scrierea scenariului propriu-zis. Aici se lucrează cu scenele, dialogul, descrierea acțiunilor și ritmul povestirii. Este momentul în care ideile prind viață vizual și devin film. „Scena este o acțiune exprimată prin conflict, care are loc într-un anumit spațiu, pe parcursul unei perioade de timp mai scurte sau mai lungi, și care, în momentul respectiv din viața personajului, conține cel puțin o valoare suficient de importantă. Teoretic, orice scenă reprezintă un eveniment al poveștii” [3 p. 154]. De regulă, un scenariu conține 40-60 de evenimente sau scene.

Scrierea este însă doar primul pas: rescrierea și feedbackul sunt vitale. Nimeni nu scrie un scenariu perfect din prima, până și marii profesioniști rescriu pagini întregi pentru a face personajele mai vii și conflictele mai clare. Este ca și cum ai retușa o fotografie până când lumina, contrastul și expresia sunt perfecte. „În procesul scrierii contează disciplina, regularitatea, feedbackul eficient din partea unor specialiști, planificarea (disciplina personală), procesul de reflecție, cercetarea, editarea, corectura, arhivarea. De asemenea, un scriitor bun este un cititor bun, cititul fiind considerat un proces creativ, care dezvoltă imaginația și relaționarea cu alte texte” [2 p. 53].

Metodologia etapizată cu accent pe structură, conflict și arcul personajului

Procesul de lucru al scenaristului pornește de la definirea temei și a premisei, apoi se stabilește protagonistul și nevoia dramatică a acestuia. Se identifică conflictul central și antagonistul, iar povestea este structurată în trei acte, folosind modelul scenaristului și teoreticianului american Syd Field (1935-2010) ca structură de bază. În continuare, se conturează arcul personajului, evidențiind transformarea lui interioară, și se creează beat sheet-ul (momente-cheie/plan narativ) sau storyline-ul (firul narativ/sucesiunea evenimentelor) pentru a organiza acțiunea. Urmează scrierea scenelor, iar procesul se încheie cu analiza și rescrierea etapizată, pentru a perfecționa scenariul.

Tema reprezintă ideea generală sau mesajul principal al poveștii. Este ceea ce vrem să transmitem publicului, conceptul central care stă la baza poveștii. De exemplu: „Setea de putere poate distruge omul”. Premisa reflectă modul concret în care tema se transformă într-o poveste. Este propoziția care rezumă conflictul și ce se întâmplă în poveste. Premisa răspunde la întrebarea: „Ce se întâmplă, dacă...?”. De exemplu, pentru tema „Setea de putere poate distruge omul”, premisa ar putea fi: „Un tânăr ambițios preia conducerea unei companii, dar lăcomia și intrigile colegilor îl fac să ruineze compania”.

Protagonistul este personajul principal al poveștii, cel al cărui drum, dorințe și conflicte le urmărește publicul. Povestea se construiește în jurul acțiunilor și deciziilor lui. Dorința protagonistului sau nevoia dramatică a acestuia răspunde la întrebarea ce își dorește cu adevărat personajul, obiectivul său clar care declanșează acțiunea, motorul poveștii. Nevoia dramatică poate fi ceva concret („să câștige un concurs”, „să-și recâștige iubita”) sau abstract („să fie respectat”, „să găsească libertatea”). În cazul în care nevoia dramatică a protagonistului nu este clar definită, nu există conflictul și, în acest caz, povestea devine confuză. În scenaristică dorința protagonistului trebuie să fie clară și suficient de puternică pentru a susține întreaga acțiune și a crea tensiune.

Conflictul central reprezintă obstacolul principal care stă în calea dorinței protagonistului. Este ceea ce face povestea interesantă și creează tensiune. Fără conflict povestea devine plată, pentru că nu există o luptă sau o provocare de depășit.

Antagonistul este forța sau personajul care se opune protagonistului și îi împiedică atingerea obiectivului. Acesta nu trebuie să fie neapărat „răul absolut”; poate fi orice obstacol semnificativ – un alt personaj, societatea, natura, anumite circumstanțe sau chiar partea întunecată a protagonistului.

Arcul personajului reprezintă transformarea interioară a protagonistului pe parcursul poveștii. Nu este vorba doar despre ce face personajul, ci despre cum se schimbă, ce învață sau ce descoperă despre sine și lume în urma conflictelor prin care trece. La începutul

poveștii personajul poate avea o slăbiciune, un defect sau o credință greșită. Pe parcursul acțiunii experiențele și conflictele îl forțează să se confrunte cu propriile limite. La final, personajul iese transformat, fie devine mai puternic, mai înțelept, mai curajos sau, uneori, tragic.

Beat sheet (momente-cheie/plan narativ) sau storyline (firul narativ/sucesiunea evenimentelor) dezvăluie planul detaliat al poveștii, succesiunea scenelor înainte de a începe scrierea efectivă a scenariului. Practic, este o hartă a acțiunii, care ajută scenaristul să vadă cum se desfășoară povestea, ce se întâmplă în fiecare moment și cum evoluează conflictul. În beat sheet fiecare moment-cheie va fi notat succint: ce se întâmplă, cine participă, ce schimbare produce în poveste sau în personaj. Storyline-ul leagă toate aceste momente într-un fir narativ coerent, evidențiind începutul, mijlocul și finalul (structura în trei acte).

Analiza comparativă a modelelor internaționale de predare (Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler)

Modelele internaționale de predare a scenaristicii oferă instrumente diferite, dar toate au în comun ideea că structura și conflictul sunt fundamentale pentru poveste. Cele mai cunoscute abordări sunt cele ale lui Syd Field, Robert McKee și Christopher Vogler. Fiecare dintre acești teoreticieni oferă perspective utile pentru formarea scenaristului.

Syd Field [1] a fost unul dintre primii care a sistematizat scenariul de film într-o structură clară. El propune modelul clasic în trei acte, cu plot points/puncte de cotitură ce schimbă direcția poveștii. Field pune accent pe scheletul narativ, pe „coloana vertebrală” a filmului, și consideră că o poveste funcțională trebuie să aibă un început care introduce personajele și situația, un mijloc plin de obstacole și tensiune și un final care rezolvă conflictul și transformă protagonistul [1].

Scenaristul Robert McKee (1941) se concentrează pe conflict, subtext și logica internă a scenei. Pentru McKee conflictul nu este doar o componentă a acțiunii, ci motorul poveștii. El încurajează scenariștii să analizeze fiecare scenă, să descopere tensiunea ascunsă și să construiască povestea ca pe un lanț de cauze și efecte, focusându-se pe dinamica personajelor și pe realismul emoțional, astfel încât publicul să fie implicat afectiv [3].

Scenaristul și teoreticianul american Christopher Vogler (1949), cunoscut pentru cartea sa „Călătoria scriitorului”, aduce o dimensiune simbolică și mitologică, inspirându-se din „Călătoria Eroului” a lui Joseph Campbell. Vogler identifică etapele arhetipale ale călătoriei personajului și tipurile universale de personaje, oferind scenariștilor un cadru

narativ care funcționează intuitiv pentru public. Această abordare este utilă mai ales pentru poveștile care se bazează pe transformarea interioară și simbolism [4].

În esență, toate aceste modele urmăresc același scop: să ofere un cadru metodic care să transforme o idee coerentă și captivantă în poveste. Field oferă scheletul, McKee aduce profunzimea conflictului și analiza scenei, iar Vogler ajută la crearea unor personaje și arcuri narative memorabile. În predarea scenaristicii aceste modele se completează reciproc, iar utilizarea lor integrată poate ajuta studenții să înțeleagă atât tehnica cât și arta narativă.

Referindu-ne la structură, în calitate de scenarist și conferențiar universitar care predă *Scenaristica* studenților de la programul *Dramaturgie și Scenaristică* (ciclul I) și *Structuri scenaristice* studenților de la ciclul II de studii, autoarea se bazează, atât în scrierea propriilor scenarii cât și în predarea cursurilor, pe Structura în trei acte formulată de Syd Field, pe care o consideră un adevărat alfabet al scenaristicii moderne. Această structură este alcătuită din următoarele elemente:

Actul I – Setup / Pregătirea (25% din scenariu):

- Introducere în lumea personajelor, conturarea conflictului principal.
- Inciting Incident / Evenimentul declanșator – apare devreme, pornește povestea.
- Finalul Actului I = Plot Point 1 – Evenimentul major care schimbă direcția poveștii și împinge protagonistul într-o nouă situație.

Actul II – Confruntarea / Conflictul (50% din scenariu):

- Obstacole, complicații, adversari.
- Personajul încearcă, dar eșuează, învață, se transformă.
- La mijloc: Midpoint – Revelație, schimbare majoră, punct fără întoarcere.
- Finalul Actului II = Plot Point 2 – Dezvăluire dramatică / criză care duce la colaps, cel mai greu moment pentru protagonist.
- Pregătește intrarea în final.

Actul III – Rezoluția (25% din scenariu) / Confruntarea finală:

- Rezolvarea conflictelor.
- Concluzia arcului personajului.

Un exemplu clasic care se încadrează în structura algoritmului structural al lui Field este tragedia shakespeariană *Romeo și Julieta*, structura căreia este următoarea: Act I: Îndrăgostirea, conflictul dintre familii → Plot Point 1: hotărâsc să fie împreună cu orice preț; Act II: Obstacole, planuri secrete, tensiuni → Midpoint: căsătoria secretă → Plot Point 2: Romeo e exilat; Act III: Planul Julietei, tragedia finală.

Regula de aur a lui Syd Field este că fiecare plot point împinge povestea înainte, astfel încât protagonistul nu mai are cale de întoarcere și este obligat să se confrunte cu consecințele deciziilor sale. Aceste puncte de cotitură nu doar schimbă direcția acțiunii, ci intensifică conflictul și cresc miza narativă, forțând personajul să evolueze și să se adapteze noilor circumstanțe. Prin urmare, plot point-urile servesc atât funcției dramatice cât și arcului interior al protagonistului, fiind motorul care menține povestea în mișcare până la climax – punctul culminant al acțiunii.

Chiar dacă mulți teoreticieni și practicieni consideră esențială construcția dramatică și gândirea structurală în scenaristică, există regizori care nu acordă structurii o prioritate centrală. Astfel, Andrei Tarkovski (1932-1986), regizor și teoretician de film rus, cunoscut pentru filmele poetice, vedea scenariul ca pe o schiță, nu ca pe o operă literară autonomă, respingând dramaturgia clasică bazată pe conflict, intrigă și construcție rigidă. Pentru el filmul era o artă poetică a timpului și a imaginii; scenariul trebuia să lase loc misterului, memoriei, simbolului și experienței spirituale. Povestea nu trebuia să fie „construită” conform unor reguli, ci să curgă organic, asemenea unui vis sau unui flux al conștiinței, iar misiunea regizorului era aceea de a „sculpta timpul” și de a dezvălui adevăruri interioare [5]. Deși este un creator foarte influent, Tarkovski face film de autor și rămâne o excepție: estetica sa singulară și orientarea spre filmul contemplativ fac ca filmele sale să fie apreciate mai ales de un public select, academic, nu de consumatorul larg al filmului de divertisment.

Totodată, este important să menționăm că unii scenariști aflați la început de carieră tind să se bazeze pe intuiție. Există cazuri în care, fără să analizeze riguros structura sau să urmeze pașii clasici de dezvoltare, autorii simt organic ritmul poveștii, poziționează momentele-cheie la locul potrivit și scriu „dintr-o răsuflare”. Paradoxal este faptul că unele din aceste scenarii pot trece apoi prin evaluarea unor experți și sunt apreciate pentru structură și coerență dramatică. Acest fenomen apare, de regulă, atunci când scenaristul are deja acumulată o experiență implicită – fie prin practică anterioară, fie prin contact intens cu literatura, cinematografia și analiza narativă. Cu alte cuvinte, „intuiția” funcționează doar pe un fundament existent și anime talentul, disciplina, practica și cunoștințele acumulate anterior.

Concluzii

O metodologie care funcționează începe cu premisa și conflictul, apoi trece la structurarea actelor și definirea arcului personajului. După ce aceste elemente sunt clare, studentul scrie scenele și dialogurile, iar feedbackul și rescrierea îl ajută să înțeleagă ce

funcționează și ce nu. Numai prin înțelegerea conflictului, a arcului personajului și a structurii povestirii se pot forma scenariști capabili să transforme o idee într-o poveste completă, care emoționează și captivează publicul. Scrisul liber poate fi util ca exercițiu de încălzire sau metodă de generare de idei, dar nu dezvoltă capacitatea de construire a conflictului, nu formează gândirea dramaturgică și nu creează narațiune funcțională pentru film, oferind falsa impresie că inspirația este suficientă.

În arta cinematografică scrisul liber, fără structură, s-ar compara cu cântatul fals fără partitură. Scenariștii devin profesioniști atunci când deprind tehnica, structura, când operează cu rescrierea și nu prin spontaneitate ocazională. Predarea scenaristicii trebuie să mute accentul de la inspirație la metodă, de la talent la competențe narative, de la texte spontane la povești construite dramaturgic. Numai astfel vom forma scenariști capabili și nu autori întâmplători.

Referințe bibliografice

1. FIELD, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Statele Unite: Dell, 1979. ISBN 978-044058273.
2. SĂLCUDEAN, Ileana Nicoleta, STĂNESCU, Emma Teodora. *Manual de scriere creativă*. Cluj Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2014. ISBN 978-973-595-753-7.
3. MCKEE, Robert. *Story. Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting*. Statele Unite: ReganBooks, 1997. ISBN 0-06-039168-5.
4. VOGLER, Christopher. *Călătoria scriitorului. Structura mitică pentru scriitori*. Statele Unite: Michael Wiese Production, 2007. ISBN 978-1-932907-36-0.
5. ТАРКОВСКИЙ, Андрей А. *Лекции по кинорежиссуре*. Disponibil: https://royallib.com/book/tarkovskiy_andrey/lektcii_po_kinoregissure.html [accesat 2026-04-16].

METODA ALEATORIE A LUI MERCE CUNNINGHAM CA INSTRUMENT ÎN DEZVOLTAREA DANSULUI CONTEMPORAN

MERCE CUNNINGHAM'S CHANCE METHOD AS A TOOL IN THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY DANCE

ANGELA BETIȘOR³¹,

doctor în arte, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-7573-6117>

³¹ E-mail: angela.bets@mail.ru

Articolul analizează fundamentele conceptuale ale metodei coreografului american Merce Cunningham (1919-2009), considerat precursorul dansului postmodern și una dintre figurile esențiale ale artei coregrafice a secolului XX. Studiul examinează principiul aleatorismului (chance method) ca element definitoriu al creației sale și impactul acestuia asupra formării unei noi paradigme în dansul contemporan. Totodată, sunt evidențiate conexiunile dintre filosofia sa artistică și curentele estetice ale modernismului târziu, precum și relevanța metodei Cunningham în pedagogia dansului actual. Analiza se bazează pe surse teoretice și critice, precum și pe interviuri realizate cu artistul, oferind o perspectivă asupra transformării radicale a concepției despre mișcare, spațiu și rolul spectatorului în actul performativ.

Cuvinte-cheie: Merce Cunningham, coregrafie, alegere aleatorie, dans contemporan, artă, postmodernism, experiment

The article analyses the conceptual fundamentals of the methods of the American choreographer Merce Cunningham (1919-2009), considered the precursor of the postmodern dance and one of the essential figures of the art of choreography in the 20th century. The study examines the fundamentals of the aleatory principle (chancemethod), as a defining element of his creation and its impact on the strategy of the formation of a new paradigm in contemporary dance. At the same time, the connections between his artistic philosophy and the aesthetic trends of late modernism are highlighted, as well as the relevance of the Cunningham method in current dance pedagogy. The analysis is based on theoretical and critical sources, as well as on interviews with the artist, offering a perspective on the radical transformation of the conception of movement, space and the role of the spectator in the performance act.

Keywords: Merce Cunningham, choreography, chancemethod, contemporary dance, art, postmodernism, experiment

Introducere

Dansul contemporan (contemporary dance), spre deosebire de stilurile de dans deja formate, nu are granițe stilistice și tehnice clar definite; creatorii săi se află într-o continuă căutare de noi forme de expresie corporală în relație cu spațiul și timpul. Lipsa unei metodologii unice determină apariția unor multiple interpretări de autor, fiecare coregraf propunând o nouă viziune asupra mișcării. Cercetătorii subliniază că, în prezent, nu există o definiție unanim acceptată a dansului contemporan, acesta fiind privit mai degrabă ca un teritoriu deschis de experiment artistic și reflecție filozofică.

Apariția mișcării libere în arta coregrafică este marcată de creația dansatoarei americane Isadora Duncan (1877-1927), care, renunțând la regulile canonice ale artei baletului, a introdus improvizația în spațiul scenic. Ulterior, preluând ideea mișcării naturale, dansatoarea și coregrafa americană Martha Graham (1894-1991) a elaborat și a dezvoltat propria tehnică, bazată pe principiile anatomice ale expresiei plastice, ale respirației și concentrării. Ideea de bază a dansului modern era exprimarea prin mișcare a sentimentelor și emoțiilor umane.

În acest context, contribuția lui Merce Cunningham reprezintă o veritabilă revoluție metodologică. El a contestat principiile narrative și ierarhice ale dansului modern, a introdus conceptul de independență între mișcare, muzică și decor, și a fundamentat o nouă viziune asupra rolului spectatorului și al procesului creativ.

Caracteristici ale tehnicii dansului contemporan

Dezvoltarea dansului contemporan reprezintă astăzi o reflectare vie a confruntării diferitelor viziuni asupra lumii și a reacțiilor artiștilor față de realitatea contemporană. La baza ideii dansului contemporan stă spiritul rebel al fondatorilor săi, care și-au văzut principala misiune în depășirea canoanelor general acceptate și în propunerea unei noi viziuni asupra coregrafiei și mișcării dansante în toate aspectele: filosofice, tehnice și artistice.

Tehnica coregrafiei contemporane este eclectică; ea se bazează, în primul rând, pe viziunea subiectivă a coregrafului și/sau interpretului. Tehnica dansului contemporan se caracterizează prin următoarele trăsături:

- interesul pentru somatică (din lat. *soma* – corp), adică pentru mișcarea naturală, liberă și sigură din punct de vedere anatomic;
- o atenție deosebită față de modul în care, în dans, funcționează legile fizicii – gravitația, inerția, forța centrifugă etc.;
- utilizarea improvizației ca abilitate fundamentală a interpretului, care, odată stăpânită, îi permite dezvoltarea stilului și a compoziției coregrafice.

Gândirea artistică a dansatorului și coregrafului contemporan este orientată spre abordarea temelor actuale, extinderea granițelor dansului prin experiment și dezvoltarea comunicării prin interdisciplinaritate. În unul din interviurile sale coregrafa Simona Deaconescu (România) susține: „Dansul te îndeamnă la un tip de gândire abstractă, senzorială, reflexivă, dând la o parte dramaturgia clasică narativă. De foarte puține ori într-o lucrare de dans contemporan va exista o poveste cu început, cuprins și încheiere, iar un spațiu alternativ îți dă voie să te detașezi, nu te stresează, nu te presează, nu impune” [1].

Merce Cunningham și sistemul său de dans

Coregraful american Merce Cunningham³² este considerat unul dintre cei mai îndrăzneți și influenți inovatori ai artei contemporane. După câțiva ani de activitate în compania Graham,

³² Născut în statul Washington, SUA, Merce Cunningham a practicat dansul încă din copilărie: dansuri populare, de salon, step. Mai târziu a studiat la Universitatea privată George Washington, Școala de Arte din Seattle. Încă de la primele apariții scenice, Cunningham impresiona publicul prin capacitățile sale fizice și carisma naturală. În 1939, la invitația Marthei Graham, s-a alăturat trupei acesteia la New York. În 1944, după succesul primei sale

Cunningham a realizat că nu împărtășește pe deplin principiile coregrafiei moderne, lucruri pe care le explică în interviurile acordate jurnalistei franceze Jacqueline Lesschaeve. Coautoare a cărții *The Dancer and the Dance*³³, jurnalista descrie mai multe aspecte ale „nemulțumirii” marelui coregraf, precum convențiile tradiționale ale dansului clasic, dependența textului coregrafic de literatură, legătura prea strânsă dintre dans, muzică și decor [2].

Principala idee a creației lui Cunningham constă în abordarea dansului ca o formă de artă autonomă, în care orice mișcare, inclusiv cea cotidiană, poate deveni dansantă, atâta timp cât este originală și se integrează într-un context coregrafic, iar mișcarea executată capătă o nouă funcție, cu mesaj artistic. Astfel, sfidând regulile dansului modern, coregraful pune bazele unui nou concept al creației artistice: un sistem unic axat pe libertate, întâmplare și experiment, sistem prin care natura, structura și funcția dansului au fost radical reinterpretate. „Figura lui Cunningham se situează la granița dintre dansul modern și cel postmodern”, scrie cercetătoarea americană Sally Banes [3 p. 16].

Coregraful Merce Cunningham a mers pe aplicarea unor procedee radicale în creația sa, susținând că muzica, dansul și decorul sunt elemente independente în cadrul aceluiași spectacol. În această ordine de idei, trebuie de menționat colaborarea pe care a avut-o cu compozitorul și filosoful american John Milton Cage (1912-1992). Pentru conceptul central al metodei lui Cunningham creatorii au utilizat metoda *aleatorismului* (*chance method*), libertatea de improvizare *la întâmplare* a adăugat unicitate fiecărei reprezentării. Pentru a crea o partitură muzicală, Cage a inventat metoda de stropire cu cerneală pe portativ: picăturile căzute întâmplător deveneau note, formând o lucrare interpretabilă.

Dansul *Solo Suite in Space and Time* (1956) este un solo în cinci părți: *At Random*, *Stillness*, *Repetition*, *Excursion* și *For the Air*. Muzica pentru pian de John Cage a fost compusă din note muzicale, aranjate aleatoriu, ce corespundeau „imperfecțiunilor hârtiei pe care a fost scrisă piesa” [4]. Cunningham a adaptat această procedură pentru coregrafia sa și a pus pe note mișcări, care defineau spațiul și timpul. „Totul a durat aproximativ cincisprezece minute”, își amintea Cunningham, „a fost terifiant, ultima a fost groaznică, plină de sărituri... A fost minunat să lucrezi la ea, dar epuizant de făcut” [4].

Datorită acestui sistem de conexiuni întâmplătoare ale mișcărilor, Cunningham a reușit să extindă limitele compoziției coregrafice tradiționale, în care autorul nu mai pornea de la logica corporală sau de la o idee literară/muzicală, ci de la o sarcină fizică obiectivă. Obiectele

creații, *Root of an Unfocus*, Cunningham părăsește trupa Marthei Graham și își începe cariera solo. În 1953, Cunningham a fondat propria sa trupă, *Merce Cunningham Dance Company*.

³³ Titlul inițial al cărții a fost *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. Prima ediție a cărții a fost publicată în 1985 de editura *Marion Boyars Publishers*.

cercetării puteau fi diverse calități și proprietăți ale mișcării: conexiunile din corp, lucrul cu greutatea și gravitația, echilibrul, analiza unei forme de dans deja existente sau a mișcărilor cotidiene integrate într-un context neobișnuit. Dansatorii se detașau de încărcătura emoțională și se concentrau asupra mișcărilor corporale complexe.

Este important de menționat că, prin aplicarea unei abordări experimentale a mișcărilor în dans, Cunningham a oferit un impuls considerabil pentru dezvoltarea formatului *laborator de dans*, care, în dansul contemporan, a devenit una dintre cele mai importante direcții atât în educație cât și în crearea spectacolelor și performance-urilor.

Arta vizuală a avut un rol însemnat în creația lui Cunningham. În confesiunile sale despre colaborările cu diferiți artiști, marele coregraf relatează cu pasiune despre tandemul creativ, creat cu artistul vizual american Robert Rauschenberg, care a colaborat cu Cunningham și Cage în perioada 1950-2007. Decorul, scena, lumina erau un cadru în care acțiunea scenică avea loc fără a impune un punct de vedere asupra dansului. Decorul era adesea alcătuit din obiecte abstracte sau mecanice: perdele din fotografii alb-negru, scaune, roți de bicicletă, uși etc. Bugetele reduse îi obligau adesea pe artiști să folosească materiale cotidiene, manifestând inventivitate. De exemplu, în spectacolul *Story* (1963), scena era plină de fragmente de ziare, fotografii, țesături, tapete, sticle de Coca-Cola etc. Integrarea obiectelor de zi cu zi a eliberat dansul contemporan de pretenția de *artă înaltă*, eliminând nevoia de a fi spectaculos și transformându-l într-o formă variabilă, uneori provocatoare. Lumina, în spectacolele lui Cunningham, era independentă de acțiunea scenică: fasciculele se mișcau aleatoriu, se stingeau brusc sau licăreau imprevizibil, creând accente neașteptate. Decorurile, uneori preluate din alte contexte artistice sau din cotidian, deveneau elemente egale în importanță, contribuind la percepția tridimensională a spectacolului și la ambiguitatea interpretărilor. Aceeași abordare se aplica și costumelor, alese *la întâmplare*, erau vopsite direct pe corpul dansatorului, tăiate sau completate cu detalii neobișnuite. Scopul costumului era crearea unui nou context vizual, suprapunând sensuri și imagini.

Fragmentarea, utilizată de Cunningham ca instrument central de creație, a permis dezvoltarea unei dinamici deschise în construcția spectacolelor sale. Conceptul de „*Evenimente*” – spectacole realizate din fragmente de lucrări anterioare, recompuse și recontextualizate – a constituit una dintre cele mai importante inovații ale sale. Prin această metodă Cunningham transforma materialul deja existent într-o experiență nouă, în care sensul depindea de ordinea aleatorie a secvențelor.

Această abordare a permis și desprinderea dansului de spațiul scenic tradițional. Din lipsa accesului la săli de spectacole convenționale, coregraful a început să performeze în locuri

neadaptate: hale industriale, muzee, terenuri, acoperișuri sau spații naturale. Această mobilitate a generat o estetică a libertății și a spontaneității, preluată ulterior de numeroși coregrafi contemporani.

Prin eliminarea funcției narative, Cunningham a schimbat fundamental relația dintre artist și public. Spectatorul nu mai este receptorul unei povești, ci devine co-autor al sensului. Coregraful susține: „Dansul este o acțiune vizibilă a vieții” [5]. Reacțiile divergente la spectacolul „*Winterbranch*” (1964) confirmă această deschidere interpretativă: publicul suedez a văzut în el o alegorie a conflictelor rasiale, cel german – o trimitere la lagărele de concentrare, iar spectatorii japonezi – o reflecție asupra războiului atomic. Această pluralitate de sensuri demonstrează că dansul, în concepția lui Cunningham, devine un limbaj universal, dependent de experiența personală a privitorului.

Influența asupra postmodernismului coregrafic și relevanța metodei Cunningham

Deși lucrările sale au fost primite inițial cu rezerve de critica americană, filosofia lui Cunningham a avut un impact profund asupra generației următoare. În 1962, la *Judson Memorial Church* din New York, s-a format colectivul *Judson Dance Theater*, alcătuit din coregrafi precum Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Deborah Hay, David Gordon, Lucinda Childs, Meredith Monk. Activitatea acestui grup a pus bazele dansului postmodern american, caracterizat prin experiment, interdisciplinaritate și libertate totală de expresie. Fiecare dintre acești coregrafi a dezvoltat o direcție proprie, pornind de la principiile lui Cunningham:

- Yvonne Rainer a introdus estetica mișcării cotidiene și a scris *No Manifesto* (1965), un text programatic împotriva teatralității și spectaculosului;
- Steve Paxton a creat metoda *contact improvisation*, bazată pe legile fizicii (gravitație, impuls, frecare), devenită fundament al tehnicii *release*;
- Trisha Brown a experimentat structuri matematice și a realizat spectacole în spații verticale, precum ziduri și acoperișuri.

Actualitatea metodei lui Merce Cunningham constă în universalitatea și flexibilitatea sa. Condițiile de lucru propuse dansatorului și coregrafului pot fi reinterpretate în orice epocă, indiferent de tendințele estetice dominante. Procesul creativ bazat pe *aleatoriu* nu garantează un rezultat fix, ci favorizează apariția neprevăzutului și a momentului autentic de creație. Această viziune a inspirat numeroși artiști contemporani, inclusiv pe Pina Bausch, care a dezvoltat un model colaborativ de creație – *Tanztheater* – în care fiecare interpret participă la construcția dramaturgică a spectacolului.

Prin renunțarea la autoritate și prin deschiderea procesului artistic către colaborare, dansul contemporan a devenit un spațiu interdisciplinar de reflecție și comunicare. Metoda lui Cunningham rămâne un instrument pedagogic și creativ fundamental, care invită la explorarea libertății mișcării și la redescoperirea „momentului prezent” ca act artistic.

Concluzii

Creația lui Merce Cunningham trebuie înțeleasă în contextul tendințelor modernismului târziu și al efervescentei avangardiste din a doua jumătate a secolului XX, marcate de experiment, interdisciplinaritate și contestarea convențiilor artistice.

În plan pedagogic, metoda Cunningham rămâne relevantă prin accentul pus pe autonomie, conștientizare corporală și proces creativ deschis. Actualitatea sa constă tocmai în capacitatea de a genera contexte de cercetare și practică, în care imprevizibilul devine sursă de autenticitate artistică. Astfel, moștenirea lui Merce Cunningham continuă să modeleze gândirea coregrafică contemporană, reafirmând dansul ca formă autonomă de cunoaștere și experiență estetică.

Prin utilizarea metodei aleatorii și prin separarea mișcării de muzică și decor, Merce Cunningham a rupt definitiv legătura cu narativitatea dansului modern și a contribuit la apariția unei paradigme postmoderne. Influența sa asupra noilor generații a confirmat că demersul său nu a fost doar o inovație individuală, ci expresia unei schimbări de mentalitate specifice timpului său, cu impact durabil asupra dansului contemporan și a pedagogiei coregrafice.

Referințe bibliografice

1. BIG, Ioan. *Dans contemporan: interviu cu Simona Deaconescu*. In: *Zile și Nopti*. 03 februarie 2020. Disponibil: <https://zilesinopti.ro/2020/02/03/dans-contemporan-interviu-cu-simona-deaconescu-i/> [accesat 15 octombrie 2025].
2. CUNNINGHAM, Merce and Jacqueline LESSCHAEVE. *The Dancer and the Dance (Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve)*. Londra: Marion Boyars, 1985. ISBN 9780714529318.
3. BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown Wesleyan University Press, 2011. ISBN 9780819571809.
4. *Solo Suite in Space and Time*. In: *Merce Cunningham Trust*. Disponibil: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/solo-suite-in-space-and-time/> [accesat 10 octombrie 2025].
5. CUNNINGHAM, Merce. *Space, Time and Dance*. In: *Trans/Formations*. New York: Wittenborn & Co, 1952 pp. 150-151. Disponibil: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/> [accesat 10 octombrie 2025].

ROLUL TABERELOR DE CREAȚIE ORGANIZATE ÎN PLEIN-AIR

THE ROLE OF CREATIVE CAMPS ORGANIZED IN PLEIN-AIR

ION JABINSCHI³⁴,

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

<https://orcid.org/0000-0002-4265-5908>

CZU 75.022.81

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.11>

Cercetarea este axată pe importanța organizării și participării la tabere de creație în diferite zone și perioade de timp. Având un rol semnificativ în/pentru studiul picturii în plein-air prin oferirea spațiilor de regăsire artistică și reconectare profesională, de formare, de reflecție și re-descoperire personală. În acest sens, taberele de creație devin adevărate ateliere vii de studiere, practicare și experimentare a picturii realizată în sânul naturii.

Autorul scoate în evidență rolul taberelor de creație în dezvoltarea posibilităților creative pentru studenții și profesorii Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova, oferite de participarea la Tabăra de Pictură „La Râmnic”, Tabăra de Pictură „La Meri”, Tabăra de Pictură „Tradiție și Postmodernitate”, Tabăra de Acuarelă de la Mănăstirea Cozia, Simpozionul Internațional de Artă RETEZAT etc., desfășurate în România.

Cuvinte-cheie: *tabără de creație, plein-air, pictură, tehnică, dezvoltare, artist plastic, student*

The research is focused on the importance of organizing and participating in creative camps, in different areas and periods of time, having a significant role in/for the study of plein-air painting by offering spaces for artistic retrieval and professional reconnection, training, reflection and personal re/discovery. In this sense, the creative camps become true living workshops for studying, practicing and experimenting with painting made in the bosom of nature.

The author highlights the role of creative camps in developing creative possibilities for the students and teachers of the Faculty of Fine Arts, Decorative Arts and Design of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts in the Republic of Moldova, offered by the participation in the painting camps "in Râmnic", "in Meri", "Tradition and Post-modernity", the International Symposium "Retezat" and the Watercolor Camp at Cozia Monastery, held in Romania.

Keywords: *creative camp, plein-air, painting, technique, development, plastic artist, student*

Introducere

Optând pentru realizarea picturii în plein-air, punctăm pentru oportunitățile oferite de organizarea și participarea la diferite *tabere de creație*, favorabile pentru dezvoltarea posibilităților creative, atât personale cât și a discipolilor. *Taberele de creație* au fost întotdeauna solicitate de artiștii plastici din Republica Moldova, dar și de cei de peste hotare. Aceste „*ateliere de creație*” desfășurate în natură învață să fii receptiv la frumos; să apreciezi

³⁴ E-mail: ion.jabinschi@amtap.md; ionjabinschi78@gmail.com

atât creațiile colegilor cât și să fii mulțumit de creațiile proprii. Artiștii plastici consacrați, cât și studenții, își rafinează gustul artistic și scot în evidență emoțiile perceptiv-vizuale transmise receptorului prin realizarea lucrărilor artistice. Prin însușirea celor mai importante structuri și modele ale tabloului artistic, realizat în sânul naturii, se experimentează la redarea prospețimii culorilor, la obținerea diferitor efecte și texturi deosebite, pe diferite suporturi pentru pictură precum: pânză, carton, hârtia pentru acuarelă, cu ajutorul materialelor și ustensilelor utilizate: ulei, acuarelă, pastel, diverse creioane, pensule, cuțite de paletă etc.

Participarea la *taberele de creație* dezvoltă, totodată, și calități precum observația directă, spontaneitatea și o mai bună percepție a spațiului care ajută la conceptualizarea și crearea lucrărilor. Se face o comunicare și un schimb de experiență între generații de artiști, ce practică diferite genuri ale artelor plastice.

Taberele de creație – adevărate ateliere vii

Pentru studenții și profesorii Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design a AMTAP din Republica Moldova, *taberele de creație* devin adevărate „ateliere vii”, adunând împreună profesori, studenți și iubitori de artă, oferindu-le șansa de a descoperi frumusețea locurilor, a mediului înconjurător și bogăția tradițiilor locale. Aici, începătorii învață să picteze, să creeze lucrări inspirate din istoria regiunii, cot la cot cu artiștii mai experimentați. Totodată, participarea la *taberele de creație* favorizează capacitatea studenților de a experimenta, a încerca noi metode și principii de abordare tehnologică a picturii, căpătând/obținând o experiență care deschide noi orizonturi, stimulează creativitatea și cultivă dragostea pentru patrimoniul cultural local, iar profesorii, la rândul lor, găsesc aici un mediu în care pot împărtăși cunoștințele, dar și în care pot descoperi, și ei, noi forme de exprimare artistică alături de generațiile tinere. *Taberele de creație* facilitează schimbul de experiență a artiștilor plastici din diferite țării și zone, dar și evidențiază valoarea artiștilor participanți, care printr-o variată paletă cromatică, personalizată, transpun locuri din natură, monumente istorice sau oameni care inspiră actul de creație.

Practicarea picturii în plein-air depășește simpla tehnică de reprezentare a naturii, devenind un instrument pedagogic complex care dezvoltă abilități profesionale și contribuie la formarea integrală a personalității viitorilor specialiști în artă. În cazul cercetării întreprinse este subliniat rolul plein-airului în aprofundarea cunoașterii vizuale, cultivarea sensibilității estetice și conturarea viziunii artistice individuale în raport cu mediul socio-cultural, *taberele de creație* devenind astfel spații de regăsire artistică și reconectare profesională, spații de formare, de reflecție și redescoperire personală [1].

Studiul picturii realizat în cadrul *taberelor de creație* organizate în plein-air contribuie la unitatea valorii estetice și la capacitatea artistului plastic și a studentului de a aborda în mod diferit și inegal opera de artă, în funcție de timpul – spațiul – modalitatea – finalitatea proprie.

Efectul afectiv-vizual produs de mediul înconjurător asupra artistului plastic, aflat în plein-air, provoacă la realizarea, din același loc și aceeași perioadă de timp cât și în diferite perioade și stări ale anotimpului, mai multe variante de lucrări a unuia și aceluiași motiv, care îl ajută să dezvolte spiritul de observație și imaginația artistică, să valorifice diferențierea raporturilor cromatice.

Importanța organizării și participării la *tabere de creație* pentru studenții FAPDD și artiștii plastici din Republica Moldova

Taberele de creație au fost organizate în diferite zone și perioade de timp, precum: Tabăra de Pictură „La Râmnic” (edițiile I-XIII (2011-2025) (*Imaginea 1*), Tabăra de Pictură „La Meri” (edițiile I-II (2012-2013), Tabăra de Pictură „Tradiție și Postmodernitate” (edițiile I-IV (2016-2019) (*Imaginea 2*), avândul ca protagonist pe artistul plastic Sergiu Plop, născut în Republica Moldova (1968) și stabilit cu traiul la Râmnicu Vâlcea, România din anii 1990. Începând cu 2009 și până în prezent, dânsul invită în fiecare an câte zece artiști plastici din Basarabia să participe, cu dăruire, la aceste „ateliere în plein-air”, care sunt deja intrate în tradiție pentru publicul vâlcean. Într-un interviu pentru ziarul „Eveniment Vâlcean” din 30 iulie 2017, cunoscuta pictoriță din zonă, Tina Popa, a remarcat romantica și bunul simț al școlii din Moldova, fiind una deosebită ce impresionează prin nota specifică a fiecărui pictor. În același context, Gheorghe Dican, vicepreședinte UAP din România, completează: „Artiști din Republica Moldova care vin aici și sunt familiarizați cu locurile, cu monumentele de arhitectură ... sunt atenți observatori ai peisajului natural excepțional din zonă” [2], care îi inspiră în crearea lucrărilor realizate în plein-air, iar participarea la aceste tabere are o conotație deosebită prin reunirea lucrărilor la vernisajul expoziției de totalizare (*Imaginile 1, 2*).

Imaginea 1. Tabăra de Pictură „La Râmnic”, 2025

Imaginea 2. Tabăra de Pictură „Tradiție și Postmodernitate”, edițiile 2018, 2019



Sursa: Foto: Ion Jabinschi, arhiva personală (2025)



Sursa: Foto: Ion Jabinschi, arhiva personală (2019)

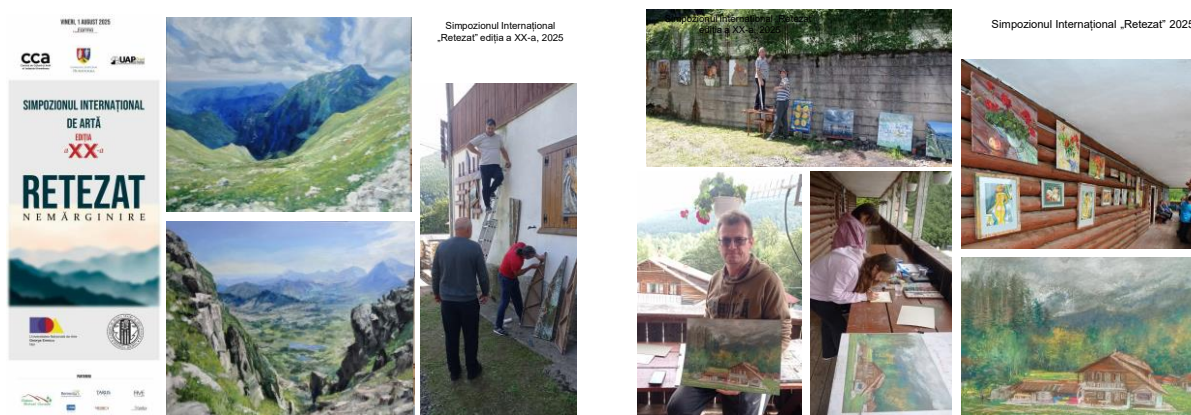
Desfășurate într-un peisaj mirific la Muzeul Satului Bujoreni, Memorialul „Nicolae Bălcescu”, Teatrul de Vară și Teatrul Național „Anton Pan” din Râmnicu Vâlcea, „...aceste tabere de pictură nu numai că întrunesc mai mulți profesori de artă universitară și de colegiu, dar invită la studiu practic, analiză și dezbateri pe probleme de artă contemporană, pe toți iubitorii și admiratorii de culoare”, accentuează criticul de artă Gheorghe Zvarici [2; 3]. Expozițiile de totalizare sunt găzduite de Biblioteca Județeană „Antim Ivireanul” sau Muzeul de Istorie al Județului Vâlcea.

O altă *tabăra de creație*, binevenită pentru Facultatea Arte Plastice Decorative și Design a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, în colaborare cu cea de la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, este Simpozionul Internațional de Artă *RETEZAT*, în cele 20 de ediții, desfășurate la Cabana „Cascada din Cârnic”. Aflată la una din porțile de intrare în Masivul Retezat, este organizat și susținut de un alt protagonist, la fel cu inimă mare și iubitor de arte frumoase, om de afaceri și filantrop, Valentin-Norbert Țăruș, un român cu rădăcini basarabene, stabilit la Viena de peste 35 ani, care susține artiștii plastici prin organizarea expozițiilor în galeriile de artă din România, Republica Moldova și din Europa, lucru pentru care a fost onorat cu titlul onorific Doctor Honoris Causa de către Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova (7 noiembrie 2024) [4; 5], iar în anul 2020, pentru promovarea artiștilor români în străinătate, a fost decorat de către președintele României, Klaus Iohannis, cu Ordinul „Meritul Cultural” în grad de Cavaler [6]. Obiectivul de bază a simpozionului este promovarea artei (românească și moldovenească) prin oferirea unui loc, unde să se întâlnească artiștii și să beneficieze de o rampă de lansare. Majoritatea artiștilor care participă la această *tabără de creație* sunt profesori și studenți ai Facultății de Arte Plastice și Design a AMTAP de la Chișinău. În acest context, artistul plastic Vlad Lozovanu menționează: „Mă bucur să organizăm un așa splendid vernisaj într-un loc nemaipomenit de frumos, în Parcul Natural Retezat, în aer liber, deoarece culorile puse pe

pânze sunt și mai fermecătoare în lumina zilei, a soarelui, în inima munților...., iar artiștii au posibilitatea să intre în această stare de revelație în procesul de creație a tablourilor. Sper ca aceste emoții să le resimțiți și voi când vizionați lucrările lor” [6] (*Imaginea 3*). Pe parcursul timpului, orice artist este în căutare de exprimare a ideilor și evoluează. Iar Iuri Lupu, unul dintre veteranii taberei, își amintește că sunt 20 de ani de când participă la această tabără, din 2005, fiind încă student, azi este lector universitar, Maestru în Artă: „Venind pentru prima dată în Retezat, cu fiul mai mic Ilieș Lupu, care pe parcursul anilor s-a îndrăgostit de artă, devenind student al FAPDD, AMTAP, participă și el la aceste tabere deja în calitate de coleg de breaslă, alături de tata” [6].

Un rol important în promovarea și dezvoltarea tehnicii picturii în acuarelă din Republica Moldova și România, îl are *Tabăra de Acuarelă de la Mănăstirea Cozia*, organizată de Arhiepiscopia Râmnicului și Uniunea Artiștilor Plastici din România, filiala Vâlcea. Scopul propus de curatorul Gherghe Dican, președintele UAP, filiala Vâlcea, este cel de a facilita schimbul de experiență al artiștilor plastici din diferite zone ale României și din Republica Moldova, dar și de a evidenția valoarea artiștilor participanți, care printr-o variată paletă cromatică transpun în lucrările lor locuri din natură, monumente istorice sau oameni care

Imaginea 3. Simpozionul Internațional de Artă *RETEZAT*, ediția XX, 2025



Sursa: Foto: Ion Jabinschi, arhiva personală (2025)

îi inspiră pentru actul de creație (*Imaginea 4*). Tabăra, în cele III ediții (2018, 2019 și 2025) a fost organizată în mai multe locații din Arhiepiscopia Râmnicului, la mănăstirile Cozia, Hurezi, Dintr-un Lemn și Surpatele (*Imaginea 4*). „Locuri pline de istorie, care îți dau o stare de bine și puterea de a crea și de a face lucruri frumoase, deoarece cultivarea frumosului ne salvează. Primind darul de la Dumnezeu, ești un ales și te faci fericit atunci când dăruiești (creația proprie), iar menirea noastră este să lucrăm și să perseverăm în a crește generații care să se aplece asupra frumosului și a istoriei” [7], a relatat artistul plastic Lucia Juncu, originară din Călărași, Republica Moldova, stabilită la București.

Imaginea 4. Tabăra de Acuarelă de la Mănăstirea Cozia, organizată de Arhiepiscopia Râmnicului și Uniunea Artiștilor Plastici din România, filiala Vâlcea



Sursa: Foto: Ion Jabinski, arhiva personală (2019, 2025)

În rol de participant, subsemnatul, valorifică tehnica picturii în acuarelă, menționând că este una simplă la prima vedere, însă reușita unei lucrări depinde de cunoașterea și capacitatea fiecărui artist de a reda prin culoare ceea ce vede și simte. De aceea, fiecare persoană are tehnica sa, maniera de tratare a picturii, după temperament, după ritmul de a fi, de a trăi și lucrul acesta se simte pe hârtie, pentru că tehnica în acuarelă este o tehnică a sincerității, adică nu poți să minți. În Tabăra de Acuarelă de la Mănăstirea Cozia se face schimb de păreri cu colegii, se discută despre felul în care fiecare lucrează, despre specificul său sau maniera de lucru, creând o atmosferă de lucru plăcută și liniștită, într-o zonă frumoasă atât naturală cât și spirituală. „Noi, prin această tabără, dorim să relansăm acuarela, pentru că ea a fost privită ca un fel de micuță Cenușăreasă mult timp. Oamenii, deși făceau acuarelă, o făceau sub formă de schiță, iar noi încercăm să facem lucruri finite, de aceea importanța picturii în acuarelă depinde de importanța pe care noi o dăruim, altfel e greu ca privitorul să o ia în seamă”, a precizat acuarelistul Corneliu Drăgan Târgoviște, pentru care „... acuarela are un anumit grad de spontaneitate, de faptul că ea trebuie lucrată foarte rapid, trebuie să ai o concepție înainte, pentru că practic, în timpul lucrului, nu prea ai timp să gândești, de aceea trebuie să existe mai înainte o concepție” [7].

Senzațiile provocate direct de contactul cu natura sunt imposibile fără sistemul perceptiv-vizual și estetic, care oferă posibilitatea ca prin pictura realizată în cadrul acestor *tabere de creație*, organizate în *plein-air*, să obținem diferite efecte tridimensionale ce creează un sentiment deosebit și original lucrărilor și permite, totodată, realizarea lucrării „*alla prima*” prin tratarea iluziei unei texturi tridimensionale, pe suprafața picturală plană, prin folosirea diferitor tehnici și tehnologii picturale. Totodată, prin reprezentarea artistică a unei zone, artiștii pot atrage atenția publicului și a autorităților asupra valorii sale. O pictură poate deveni o

mărturie istorică și vizuală a unei așezări, surprinzând detalii ale unui monument sau ale unui peisaj, rural sau urban, înainte ca acesta să fie modificat sau deteriorat. O zonă naturală sau un monument pictat devine mai vizibil și mai prețuit, crescând sprijinul pentru eforturile de conservare a acestuia.

Concluzii

Participarea la *tabere de creație* oferă studenților posibilitatea de a experimenta diferite tehnici ale picturii, cu diferite abordări contemporane, realizate în plein-air, de a descoperi noi modalități de exprimare vizuală, dezvoltându-se profesional și rafinând tehnicile picturale. Prin schimbul de experiență se creează rețele solide ce motivează participanții la colaborare și la crearea a ceva nou, aducând un plus de energie în activitatea artistică și didactică, oferind studenților posibilitate de a picta alături de alți artiști consacrați, cu ani de experiență în acest domeniu, fiind încurajați să reproducă exact ceea ce simt în acel moment, să gândească și să picteze liber, creându-se astfel o punte între patrimoniul vizual și practica pedagogică.

În cadrul taberelor artiștii nu sunt constrânși, se tinde ca fiecare participant să fie liber, să se exprime cât mai bine prin intermediul picturii, iar prin intermediul imaginației să creeze lucrări noi, reproduse în concepte vizuale pentru generațiile viitoare.

Prin activitățile desfășurate în cadrul *taberelor de creație* în plein-air, într-un cadru rural sau urban autentic, participanților li se oferă libertate creativă și inspirație provocată de mediul înconjurător, iar dialogurile intergeneraționale favorizează transferul de cunoștințe și metode moderne de interpretare. *Taberele de creație* devin punți între profesori și studenți, între trecut și prezent, între tradiția vie și arta contemporană, care impune la o disciplină artistică și cultivă dragostea pentru patrimoniul cultural, dobândind experiențe ce le vor fi folositoare participanților întreaga viață. În acest context, putem menționa că organizarea *taberelor de creație*, în diferite zone și perioade de timp, joacă un rol crucial pentru studiul picturii în plein-air.

Referințe bibliografice

1. NICURIUC, Liliana. *Taberele de creație din Călărași: punți între artă, tradiție și identitate culturală*. 2025, 25 august. Disponibil: <https://locuri.md/2025/08/25/taberele-de-creatie-din-calarasi-punti-intre-arta-traditie-si-identitate-culturala/> [accesat 2025.11.10].
2. CÎRJALIU, Gabi. Tabăra de Pictură „La Râmnic” a ajuns la cea de-a șasea ediție. *Eveniment Vâlcean*, 2017, 30 iulie . Disponibil: <https://evenimentvalcean.ro/foto-tabara-de-pictura-la-ramnic-ajuns-la-cea-de-sasea-editie-2/> [accesat 2025.11.12].
3. ȘTEFAN, Dragoș. Tabăra de pictură „La Râmnic”, ediția a VI-a. *Săptămâna în Oltenia*. Disponibil <https://saptamana.net/articol/11575-tabara-de-pictura-la-ramnic-editia-a-vi-a>. [accesat 2025.11.12].
4. Valentin-Norbert Țăruș, *un român cu rădăcini basarabene, stabilit la Viena a fost decernat cu titlul onorific Doctor Honoris Causa de către Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica*

- Moldova. TV Moldova 1. 2024, 07 noiembrie. Disponibil: <https://www.facebook.com/watch/?v=1242691863520960> [accesat 2025.11.12].
5. Știrile Antena 3 DEVA 2024.11.14 [publicat 07 noiembrie 2024, 20:38]. Disponibil: <https://www.facebook.com/StirileAntena3Deva/posts/omul-de-afaceri-%C8%99i-filantropul-valentin-norbert-tarus-a-primit-titulul-doctor-hon/989892796514772/> [accesat 2025.11.12].
6. Simpozionul Internațional de Artă Contemporană *RETEZAT* 2023, ediția a XVIII-a, un eveniment de tradiție marca Remedia. 2023, 10 iulie. Disponibil: <https://corporate.remédia.ro/simpozionul-international-de-arta-contemporana-retezat-2023-editia-a-xviii-a-un-eveniment-de-traditie-marca-remedia/> [accesat 2025.11.12].
7. BUȘAGĂ, Ioan. Tabără pentru artiști, la Mănăstirea Cozia. *Lumina*. 2019 Septembrie 18. Disponibil: <https://ziarullumina.ro/regionale/oltenia/tabara-pentru-artisti-la-manastirea-cozia-147942.html>. [accesat 2025.12.15].

BIJUTERII DIN OȚEL INOXIDABIL: DIALOGUL DINTRE PRACTICĂ ȘI ESTETICĂ

STAINLESS STEEL JEWELRY: THE DIALOGUE BETWEEN PRACTICE AND AESTHETICS

NATALIA VAVILINA³⁵,
doctorandă, asistent universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-7251-1008>

CZU 739.2-034.14

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.12>

Articolul este dedicat analizei oțelului inoxidabil ca material contemporan pentru bijuteria de autor. Este argumentată actualitatea utilizării oțelului în contextul extinderii practicilor artistice și al transformării concepțiilor despre materialitate în arta bijuteriei din secolul XXI. Sunt examinate proprietățile tehnologice și estetice ale oțelului inoxidabil, care influențează formarea limbajului plastic al piesei: textura, capacitatea de reflexie, stabilitatea structurală și caracterul grafic al formei. O atenție specială este acordată raportării oțelului la metalele prețioase tradiționale, demonstrându-se că, prin expresivitate și potențial conceptual, acesta poate funcționa ca un material artistic echivalent.

Articolul prezintă analiza a două grupuri de bijuterii de autor: lucrările proprii ale autoarei și obiectele unui designer contemporan, Joy Baldwin Papadantonaki. Se arată modul în care alegerea oțelului inoxidabil influențează caracterul imaginii, accentuează ideea de construcție și subliniază expresivitatea psihologică a formei.

Cuvinte-cheie: oțel inoxidabil, bijuterie de autor, design de bijuterie, materialitate contemporană, limbaj plastic, estetică industrială, structură și lumină, expresivitatea materialului

³⁵ E-mail: designervavilina@gmail.com

The article examines stainless steel as a contemporary material for author's jewelry. The relevance of using steel is argued in the context of expanding artistic practices and shifting conceptions of materiality in the twenty-first-century jewelry art. The study discusses the technological and aesthetic properties of stainless steel that shape the plastic language of jewelry objects: texture, reflective qualities, structural stability, and the graphic nature of form. Special attention is given to comparing steel with traditional precious metals, showing that in terms of expressiveness and conceptual potential it can function as an equally significant artistic material.

The article analyzes two groups of author's jewelry: the author's own pieces and the works of contemporary designer Joy Baldwin Papadantonaki. It shows how the choice of stainless steel influences the character of the image, accentuates the constructive idea, and highlights the psychological expressiveness of form.

Keywords: *stainless steel, author's jewelry, jewelry design, contemporary materiality, plastic language, industrial aesthetics, structure and light, material expressiveness*

Introducere

Arta contemporană a bijuteriei trece printr-o extindere a paletelor materiale, în care metalele prețioase tradiționale nu mai constituie singurul purtător al expresivității artistice. Interesul multor designeri – atât creatori cât și cercetători – se orientează astăzi către materiale „neconvenționale”, care anterior nu erau asociate cu domeniul bijuteriei. Unul dintre aceste materiale este oțelul inoxidabil – un metal care a existat mult timp preponderent în context industrial și arhitectural, dar care a pătruns treptat în practica artistică drept un mijloc autonom de generare a formei.

Actualitatea utilizării oțelului inoxidabil este determinată de combinația dintre caracteristicile sale funcționale și potențialul estetic. Rezistența ridicată, stabilitatea la coroziune, permanența suprafeței și varietatea texturilor fac din acest metal un material potrivit nu doar pentru sarcini tehnice, ci și pentru modelarea plastică a formei. Cercetările contemporane în domeniul materialelor subliniază interesul tot mai mare al artiștilor pentru materiale care anterior nu erau asociate cu arta bijuteriei. În „Introducere” la manualul de specialitate al lui I.N. Mutylyna se subliniază: „Creând obiecte de formă constructivă, artiștii au început în creația lor să exploreze materiale noi, moderne, precum titanul, oțelul, masele plastice și sticla sintetică” [1 p. 3].

Integrarea oțelului în arta bijuteriei este legată nu doar de avantajele tehnologice, ci și de schimbarea orientărilor estetice. Cultura vizuală a secolului XXI tinde spre concizie, graficitate și claritate constructivă. În acest context, oțelul se dovedește a fi un material capabil să creeze un contrast expresiv între linia strictă, jocul de lumină și umbră și plasticitatea minimală. Experiența îndelungată a utilizării oțelului inoxidabil în arhitectură confirmă, de asemenea, capacitatea sa de a păstra forma, de a lucra cu spațiul reflexiilor și de a crea impresia unei suprafețe curate și structurate. Aceste calități devin relevante și la scara obiectului de

bijuterie.

O importanță deosebită o prezintă faptul că oțelul inoxidabil, fiind „metalul epocii industriale”, se integrează organic în filosofia bijuteriei contemporane de autor, unde sunt apreciate nu doar materialele de mare valoare, ci și materialele cu caracter propriu. În publicațiile profesionale internaționale se subliniază potențialul artistic al oțelului. Astfel, Bette Barnett afirmă că „oțelul oferă artiștilor bijutieri o oportunitate bogată” [2 p. 1].

Această observație reflectă schimbarea generală în perceperea valorii estetice a metalelor – de la prețul lor de piață la potențialul lor artistic și expresiv. În acest sens, oțelul inoxidabil deschide, în mod real, posibilități largi pentru dezvoltarea unor noi soluții plastice și pentru extinderea vocabularului formal al bijuteriei.

Astfel, oțelul inoxidabil devine o parte semnificativă a practicilor contemporane de bijuterie, în care materialul nu mai reprezintă un element secundar, ci se transformă într-un factor de generare a formei. Studiul prezentat în acest articol are drept scop analiza proprietăților oțelului inoxidabil ca material artistic și examinarea rolului acestuia în crearea bijuteriilor de autor. O atenție specială este acordată raportării diferitelor abordări plastice: de la colecția geometrică și simbolică „Soare și Lună”, până la piesele creatoarei Joy Baldwin Papadantonaki, care lucrează cu oțelul inoxidabil ca expresie a forței, caracterului și monumentalității vizuale.

Oțelul inoxidabil în arta bijuteriei contemporane: istorie, proprietăți și potențial estetic

Istoria oțelului inoxidabil are un caracter internațional și interdisciplinar. Sursele profesionale menționează că la dezvoltarea acestui metal au participat specialiști din mai multe țări europene. În *Handbook of Stainless Steel* este prezentată următoarea afirmație: „Oamenii de știință și dezvoltatorii industriali din trei țări – Franța, Germania și Marea Britanie – au participat la dezvoltarea oțelului inoxidabil” [3 p. 8].

Unul dintre primele repere documentate este considerat anul 1821, când mineralogul Pierre Berthier a descris pentru prima dată rezistența oțelurilor cu conținut de crom la acizi, fapt care a stimulat ulterior experimentele cu aliaje și a pus bazele dezvoltării oțelurilor inoxidabile moderne.

De-a lungul secolului XX, oțelul inoxidabil s-a consolidat, în primul rând, în domeniile utilitare, unde sunt necesare curățenia, siguranța și rezistența chimică. În manualul *Outokumpu* se subliniază: „Oțelul inoxidabil are o istorie îndelungată de utilizare în aplicații, în care curățenia și cerințele igienice ridicate sunt esențiale” [3 p. 81].

Aceasta a conturat imaginea stabilă a oțelului ca „material ingineresc”, îndepărtat de sfera artistică. Domeniile tradiționale de aplicare au fost limitate la câteva segmente majore: „Utilizarea este dominată de câteva domenii majore: produse de consum, echipamente pentru industria petrolului și gazelor, industria proceselor chimice și industria alimentară și a băuturilor” [3 p. 9].

Totuși, trecerea către designul contemporan a condus la o reinterpretare a potențialului estetic al materialelor industriale.

Teoria designului contemporan subliniază faptul că materialul nu reprezintă doar un suport al caracteristicilor tehnice. În cartea *Materials and Design* se afirmă: „Progresele în domeniul materialelor fac posibile progrese în designul industrial” [2 p. 4]. Aceasta înseamnă că noile materiale devin nu doar o resursă inginerescă, ci și o sursă de transformări artistice. Mai mult decât atât, „noile evoluții în domeniul materialelor și al proceselor reprezintă surse de inspirație pentru designerii de produse” [4 p. 5], ceea ce reflectă în mod direct situația oțelului inoxidabil: dezvoltarea tehnologiilor de prelucrare, lustruire, satinare și a tehnicilor combinate a făcut posibilă utilizarea acestuia în arta bijuteriei ca mijloc expresiv.

Autorii subliniază rolul dual al materialelor: „Materialele au două roluri suprapuse: acela de a oferi funcționalitate tehnică și acela de a crea personalitatea produsului” [4 p. 5]. Pentru arta bijuteriei contemporane acest fapt este fundamental: oțelul nu determină doar construcția, ci și caracterul piesei.

O importanță deosebită o are dimensiunea senzorială a materialului. În carte se afirmă: „Multe materiale oferă posibilități vizuale, tactile, sculpturale și spațiale care inspiră noi arhitecturi ale produselor” [4 p. 5].

Datorită acestor calități, oțelul inoxidabil introduce în obiectul artistic o varietate de senzații – luciu, textură, temperatura suprafeței și reflexii. Se formează și o logică „sinestezică” a percepției: „Sinestezia este combinația dintre simțuri... Pentru designeri ea reprezintă o sursă de inspirație” [4 p. 15]. Oțelul permite materialului să „sune” vizual și tactil în același timp.

Din perspectiva științei materialelor, pentru designul de bijuterie sunt esențiale oțelurile inoxidabile din categoria austenitică. În manualul „Outokumpu” se menționează: „Cele mai utilizate grade de oțel inoxidabil sunt oțelurile austenitice de tip Cr-Ni 18-8” [3 p. 9]. Popularitatea lor se explică prin plasticitatea ridicată, ușurința de prelucrare și rezistența la coroziune – calități care permit crearea unor forme artistice complexe.

La fel de important este și aspectul vizual al suprafeței: „Oțelurile inoxidabile oferă o gamă largă de finisaje ale suprafeței, de la mat la suprafețe lustruite cu reflexie intensă” [3 p. 30]. Aceasta deschide un spectru amplu de soluții plastice – de la suprafețe mate minimaliste până la efecte oglindă care generează jocuri de lumină în obiectul de bijuterie.

Astfel, oțelul inoxidabil posedă simultan stabilitate tehnică și plasticitate expresivă, ceea ce îl transformă într-un material valoros pentru strategiile artistice de autor. Artiștii contemporani subliniază unicitatea oțelului ca material artistic. În articolul lui *Bette Barnett* se afirmă: „Oțelul oferă artiștilor bijutieri o oportunitate bogată. El invită la explorarea unei dimensiuni mai crude a creației de bijuterii... și o ridică la rang de artă” [2 p. 1].

Oțelul prezintă avantaje practice importante pentru formele de bijuterie: „Este rezistent, maleabil și ductil... Este, de asemenea, ușor, ceea ce face ca piesele mari să fie confortabile” [2 p. 1]. Acest lucru permite realizarea unor bijuterii de dimensiuni mari fără a compromite ergonomia – un aspect esențial pentru lucrările de autor.

O importanță deosebită o are temperatura ridicată de topire a oțelului: „Unul dintre cele mai mari avantaje ale oțelului pentru bijutieri... este temperatura sa ridicată de topire... Această caracteristică face ca oțelul să fie ideal pentru fuziunea altor metale cu el” [2 p. 1]. Aceasta deschide calea pentru tehnici mixte complexe – aurire, suprapunere, incrustație și alte experimente artistice.

Istoria utilizării oțelului inoxidabil, proprietățile sale fizice și dezvoltarea practicilor contemporane de design arată că acest material a devenit un participant deplin în procesul artistic al bijuteriei din secolul XXI. De la originea sa industrială, oțelul a evoluat către rolul unui material expresiv, care îmbină constructivitatea, libertatea plastică și bogăția senzorială. Oțelul nu doar extinde posibilitățile tehnice ale artistului, ci transformă însăși înțelegerea esteticii materialului, devenind un element esențial al limbajului plastic de autor.

Transformarea paletelor materiale: o nouă logică artistică în arta bijuteriei

Materialul a constituit întotdeauna o parte esențială a limbajului artistic al bijuteriei, determinând atât posibilitățile plastice cât și pe cele semantice ale formei. Literatura de specialitate subliniază faptul că bijuteriile reflectă concepțiile societății despre valori, estetică și preferințe culturale. *Liliana Condricova* remarcă: „Bijuteriile ar putea relatea informații prețioase despre giuvaierii, materiile prime utilizate și tehnicile de lucru, stilurile și preferințele omului față de anumite forme, culori, simboluri” [5 p. 186]. Aceasta subliniază faptul că alegerea materialului în arta bijuteriei nu este niciodată neutră: ea este legată de contextul cultural al epocii și determină orientările artistice ale creatorului.

A doua jumătate a secolului XX devine o perioadă de reevaluare treptată a raportului față de material în arta bijuteriei. În locul ierarhiei rigide, bazate pe exclusivitatea aurului și a pietrelor prețioase, apare un sistem mai flexibil de criterii artistice, în care valoarea materialului este determinată de potențialul său expresiv. Aceste transformări sunt legate de dezvoltarea

tehnologiilor, de schimbarea gusturilor estetice și de dorința artiștilor de a extinde limbajul plastic. Literatura de specialitate descrie această schimbare ca pe o orientare către căutarea de alternative la materialele tradiționale. *Liliana Condraticova* afirmă: „Se reduce substanțial utilizarea materiilor prime prețioase... se caută alternative de înlocuire...” [6 p. 32]. Această tendință reflectă dorința bijutierilor de a utiliza materiale care nu doar evită constrângerile economice, ci și deschid noi posibilități estetice.

În paralel, are loc o altă transformare importantă – se conturează o nouă logică artistică, în care materialul nu mai este privit ca o „prețiozitate”, ci ca o substanță expresivă. Așa cum subliniază *Condraticova*, la răscrucea epocilor se observă un amestec complex de materiale, tehnici și estetici: „La cumpăna secolelor XX-XXI se atestă un amestec complicat de tendințe artistice..., îmbinarea materiilor prime prețioase cu cauciuc, ceramică, mase plastice..., folosirea abundentă a pietrelor sintetice” [6 p. 33].

Această dinamică nu distruge arta bijuteriei, ci, dimpotrivă, îi lărgiște orizonturile, deschizând drumul pentru materiale care anterior nu erau prezente în practica artistică. Este important de menționat că schimbările paletelor materiale nu sunt determinate doar de căutări artistice, ci și de evoluția mediului tehnologic și profesional. Cercetările contemporane subliniază faptul că extinderea gamei de materiale devine posibilă datorită modernizării echipamentelor, apariției unor metode noi de prelucrare a metalelor și dezvoltării unei abordări de design orientate spre material. Tocmai această combinație dintre progresul tehnologic și experimentalismul artistic creează premisele pentru trecerea de la metalele tradiționale la materiale alternative și industriale, oferind bijutierului noi forme, texturi și modalități de expresie.

Studiile contemporane de design confirmă că schimbarea paletelor materiale nu este determinată doar de factori economici, ci și de reevaluarea principiilor estetice. Analizele internaționale subliniază faptul că inovațiile și dezvoltarea tehnologică joacă un rol esențial în formarea unei noi înțelegeri a materialului în arta bijuteriei. Tocmai modernizarea echipamentelor, apariția unor metode noi de prelucrare a metalelor și răspândirea materialelor industriale fac posibilă trecerea către o „nouă materialitate”, în care relevanța materialului este determinată nu de valoarea sa economică, ci de expresivitatea sa artistică.

Această perspectivă este susținută și de literatura profesională contemporană dedicată designului bijuteriilor, care subliniază că utilizarea materialelor netradiționale devine una dintre tendințele definitorii ale domeniului. În teza de doctorat a lui *A. Kolupaev* se menționează: „Utilizarea metalelor, materialelor și acoperirilor netradiționale... a devenit una dintre tendințele definitorii ale dezvoltării bijuteriilor în condițiile contemporane” [7 p. 39].

Rolul estetic al materialului se transformă în acest context: textura, tactilitatea și

lumina devin componente depline ale imaginii artistice. Același autor afirmă: „În designul contemporan textura obiectului și proprietățile tactile ale suprafeței capătă o importanță tot mai mare...” [7 p. 39].

Astfel, practica contemporană a bijuteriei se formează la intersecția mai multor procese interdependente, printre care putem menționa:

- renunțarea la ierarhia tradițională a materialelor;
- extinderea posibilităților tehnologice;
- creșterea rolului expresiei artistice individuale;
- trecerea de la funcție la interpretarea estetică a materialului.

În această nouă logică artistică, metalul nu mai este „o bază utilitară”, ci un mediu expresiv. Tocmai în acest context oțelul inoxidabil – anterior asociat preponderent cu sfera inginerescă și arhitecturală – pătrunde în arta bijuteriei ca material cu estetică, caracter și poetică formală proprii. Oțelul devine parte a „noii materialități” – un spațiu în care nu valoarea economică a substanței este importantă, ci capacitatea ei de a genera lumină, plan, ritm, structură și energie vizuală. Această transformare conduce către următoarea secțiune analitică a articolului – examinarea oțelului inoxidabil ca material artistic contemporan în designul de bijuterie de autor.

Materialul care modelează spațiul și corpul

În arhitectură oțelul inoxidabil construiește spațiul, iar în arta bijuteriei modelează dimensiunea personală. Neted, rece, reflectând lumina, el unește structura și emoția, scara orașului și gestul mâinii. Aceste bijuterii par fragmente de arhitectură – micro-construcții în care se reflectă plastica lumii contemporane. În ele dispare granița dintre obiect și idee, dintre formă și senzație. Materialul încetează să fie neutru și începe să vorbească în limbajul artistului.

O legătură subtilă cu gândirea arhitecturală se manifestă în logica construcției formei. Oțelul, obișnuit în scări mari ca material al luminii și al structurii, își păstrează în obiectul de bijuterie capacitatea de a susține linia și de a genera ritmul, dar lucrează delicat, fără a transforma piesa într-o metaforă arhitecturală. Aici „arhitecturalul” nu este o imagine și nici o citare directă, ci un principiu care subliniază claritatea proporțiilor, puritatea planurilor, atenția acordată interacțiunii obiectului cu spațiul.

În această serie, autoarea renunță în mod conștient la materialele tradiționale din creațiile sale – argintul, pielea, pietrele semiprețioase. Pandantivele sunt realizate din oțel inoxidabil în combinație cu cauciucul negru, accentuând interesul pentru plasticitatea pură. Acest amalgam de materiale direcționează atenția către structură, lumină și ritm, eliberând forma de elemente decorative. Oțelul devine o suprafață luminoasă, iar cauciucul – un contur

grafic care susține compoziția.

Pandantivul „Luna” (*Imaginea 1*) este construit dintr-o placă rectangulară de oțel în care arcadele concentrice se deschid dintr-un centru nevăzut. Aceste arcuri creează un ritm liniștit și egal, asemănător respirației, blând și concentrat. În ele este prezentă senzația unei lumini interioare care nu izbucnește, ci se acumulează și se răspândește lent, asemenea reflexului strălucirii lunii. Arcada superioară deschisă funcționează ca o mică „fereastră lunară”, prin care liniștea pătrunde în interiorul formei. Acest detaliu exprimă sensul preconizat de autoare – starea de echilibru interior, fragil, dar stabil.

Suprafața de oțel reflectă spațiul din jur, dar o face discret: reflexia se estompează și se transformă într-o parte a ornamentului. Prin aceasta pandantivul devine un obiect dinamic – își schimbă desenul în funcție de lumină, mișcare și culoarea îmbrăcămintei, păstrându-și totodată structura interioară calmă.

Pandantivul „Soarele” (*Imaginea 2*) este construit pe baza unui cerc perfect, împărțit în două părți contrastante: un plan neted și un sistem de arcade concentrice decupate. Aceste fragmente reflectă două stări ale luminii – intensitatea și liniștea, impulsul și tăcerea. Partea decupată generează pulsația – un ritm în care energia se concentrează și se deplasează spre exterior. Partea netedă, dimpotrivă, creează o pauză – un spațiu al calmului, al respirației vizuale. Interacțiunea lor formează o imagine a ciclicității, a structurii timpului, a succesiunii stărilor.

În această piesă este prezent un subtil principiu al arhitecturalului – nu ca citare directă a formelor, ci ca logică a distribuției masei și a golului. Zona deschisă funcționează ca un spațiu care lasă să pătrundă culoarea îmbrăcămintei și umbra corpului, iar zona netedă – ca un plan portant. Astfel ia naștere un sistem plastic unitar, în care mișcarea interioară este echilibrată de structură.

Imaginea 1. Pandantivul „Luna”



Sursa: Din colecția autorului

Imaginea 2. Pandantivul „Soarele”



Sursa: Din colecția autorului

În arta contemporană a bijuteriei oțelul inoxidabil le permite artiștilor să dezvăluie calități

dificil de exprimat prin alte materiale: structuralitate, corporalitate, masă și interacțiune cu mișcarea corpului. Acest potențial se manifestă pregnant în lucrările creatoarei Joy Baldwin Papadantonaki (*Imaginea 3, 4, 5*), care realizează bijuterii sub brandul Otherwise Jewelry. În practica dânzei, oțelul capătă un alt caracter decât în pandantivele de autor „Luna” și „Soarele”: el nu funcționează atât ca o suprafață grafică, cât ca un material al forței, dinamismului și prezenței corporale ferme.

Imaginea 3. Set colier și
brățară



Imaginea 4. Set colier și
brățară



Imaginea 5. Set colier și
brățară



Sursa: <https://www.otherwisejewelry.com/>

Autoarea însăși își formulează poziția creativă astfel: „Creez bijuteriile mele pentru a conferi îndrăzneală ținutei tale și pentru a-ți potența expresivitatea imaginii” [8].

Această declarație subliniază că în centrul demersului ei artistic nu se află jocul ornamental al formei, ci lucrul cu imaginea și cu senzația de forță pe care bijuteria o aduce gestului cotidian. În aceste lucrări oțelul funcționează ca un material capabil să susțină scara mare, densitatea și claritatea tactilă. În combinație cu pielea, cauciucul și elementele masive, metalul creează un limbaj al industrialului și al energiei corporale, constituind bijuteria ca o extensie a caracterului și a prezenței omului.

În fotografiile colecțiilor contemporane din oțel inoxidabil se observă clar modul în care materialul modelează nu doar obiectul în sine, ci întregul ansamblu vizual. Pandantivele mari pe lanțuri lungi, brățările cu zale masive, „inelele-sculpturi” intră într-un dialog cu textura țesăturii, cu silueta sacoului sau a jachetei. Oțelul funcționează ca un accent constructiv, trasând o diagonală de forță prin corp, subliniind linia umărului sau a încheieturii. În astfel de ansambluri devine deosebit de evident că bijuteria încetează să mai fie un „obiect” izolat și se transformă într-un element al unei compoziții spațiale, în care corpul reprezintă încă un plan, încă un suport pentru linie și lumină.

Caracterul oțelului inoxidabil permite menținerea unei scări mari fără pierderea preciziei. Masa metalului este echilibrată de claritatea conturului și de proporțiile limpezi:

carabinele mari, zalele voluminoase, pandantivele grele nu par încărcate tocmai pentru că oțelul își păstrează forma fără îngroșări și fără exces de moliciune plastică. În combinație cu pielea, șnururile textile sau cablurile din cauciuc el formează un limbaj hibrid în care rigiditatea industrială este echilibrată de moliciunea tactilă a materialelor asociate. Nu este o bijuterie „peste” îmbrăcămintă, ci o continuare a logicii constructive a acesteia – încă un strat care ordonează silueta și îi conferă ritm.

Astfel, oțelul inoxidabil în bijuteriile de autor se manifestă ca un material capabil să construiască simultan spațiul din jurul corpului și să modeleze cu delicatețe însuși corpul – gestul, postura, linia mișcării. Prin rigoarea geometrică, jocul reflexiilor și contrastul dintre suprafețele pline și cele decupate oțelul devine un instrument de configurare a unui spațiu personal în care plastica orașului contemporan este transpusă la scara figurii umane.

Concluzii

Analiza realizată permite afirmarea faptului că oțelul inoxidabil a ocupat un loc stabil și semnificativ în arta bijuteriei contemporane, configurând o zonă nouă de interacțiune între practică și estetică. Materialele examinate arată că evoluția raportului față de metal în designul secolului XXI este legată nu doar de posibilitățile tehnologice, ci și de o reinterpretare profundă a valorilor artistice. Oțelul, anterior asociat în special cu sfera industrială și arhitecturală, devine un mediu expresiv capabil să genereze un limbaj plastic propriu.

Prezentarea istorică și analiza tehnico-estetică demonstrează că orientarea către oțelul inoxidabil este determinată de mai mulți factori: stabilitatea și versatilitatea tehnologică a materialului, bogăția texturilor, capacitatea de a lucra cu lumina și reflexiile, precum și predispoziția sa estetică pentru forme curate, structurale, grafice. În mediul profesional oțelul este privit ca un material care permite artistului să extindă gama soluțiilor vizuale – de la minimalism la expresii monumentale.

În bijuteriile de autor materialul devine nu doar o bază constructivă, ci și un participant activ la generarea sensului. Pandantivele „Luna” și „Soarele” arată cum oțelul inoxidabil poate transmite stări interioare – ritm, liniște, energie, echilibru – prin jocul luminii, prin liniile stricte și contrastul texturilor. Aceste piese demonstrează că oțelul funcționează într-o logică plastică subtilă, susținând puritatea compoziției și oferindu-i profunzime emoțională.

Analiza designului contemporan confirmă, de asemenea, că oțelul inoxidabil devine un instrument de modelare a expresivității și caracterului imaginii. Lucrările lui Joy Baldwin Papadantonaki evidențiază o utilizare mai corporală, mai dinamică și mai amplă a materialului, subliniind capacitatea acestuia de a intensifica forța gestului și de a crea o construcție vizuală

sigură în jurul corpului.

Astfel, oțelul inoxidabil se dezvăluie ca un material situat la intersecția dintre practică și estetică. Pe de o parte, oferă stabilitate tehnologică, plasticitate și precizie constructivă; pe de altă parte, generează noi semnificații artistice legate de ritm, lumină, corporalitate și expresivitate individuală. În acest „dialog” dintre proprietățile practice și interpretarea estetică se naște limbajul contemporan al bijuteriei, care reflectă logica timpului și extinde orizonturile materialului.

Referințe bibliografice

1. МУТЫЛИНА, И.Н. *Художественное материаловедение. Ювелирные сплавы*. Владивосток: ДВГТУ, 2005. ISBN 5-7596-0535-6
2. BARNETT, B. Steel Jewelry – Expanding the Horizons of Steel with Gold. *The Santa Fe Symposium on Jewelry Manufacturing Technology*. 2022. Mai. Disponibil: https://static1.squarespace.com/static/55f1c5d5e4b0e83b4ef3e659/t/62a8cd57e2413c0be962e5af/1655229789774/Barnett_Bette_paper.pdf [accesat 2025-11-19].
3. Outokumpu. *Handbook of Stainless Steel*. 2013. Disponibil: <https://www.outokumpu.com/en/expertise/2021/handbook-of-stainless-steel> [accesat 2025-11-19].
4. ASHBY, M.F. and K.JOHNSON, *Materials and Design: The Art and Science of Material Selection in Product Design*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2010.
5. CONDRATICOVA, L. *Meșteri giuvaiergii din Moldova*. Chișinău: Editura Știința, 2008.
6. CONDRATICOVA, L. *Tendențe artistice în arta bijuteriilor*. Chișinău: AMTAP, 2005.
7. КОЛУПАЕВ, А. *Дизайн ювелирных изделий*. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Москва: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2016.
8. *Otherwise Jewelry*. About]. Disponibil: <https://www.otherwisejewelry.com/pages/about> [accesat 2025-11-19].

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI STUDII CULTURALE SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTURAL STUDIES

CONSUMUL CULTURAL ȘI CALITATEA PROCESULUI EDUCAȚIONAL ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC SUPERIOR

CULTURAL CONSUMPTION AND THE QUALITY OF THE EDUCATIONAL PROCESS IN HIGHER ARTISTIC EDUCATION

TATIANA COMENDANT³⁶

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

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

³⁶ E-mail: tatianacomend@gmail.com

Schimbările în sistemul de valori și a efectelor acestora asupra consumului cultural în societatea contemporană are un rol esențial în formarea competențelor și în dezvoltarea creativității studenților din învățământul artistic superior. Obiectivul cercetării noastre este de a analiza implicarea tinerilor în viața socio-culturală și de a investiga experiențele culturale ale studenților Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP) care influențează nu doar formarea lor profesională artistică, dar și calitatea întregului proces educațional. Datele au fost colectate prin observație participativă și interviuri aprofundate.

Cuvinte-cheie: *consum cultural, calitatea educației, cultură, studenți, implicarea culturală*

The changes in the value system and their effects on cultural consumption in contemporary society play an essential role in the formation of competences and the development of creativity of students of higher artistic education. The objective of our research is to analyse the involvement of young people in socio-cultural life and to investigate the cultural experiences of the students of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts (AMTAP) that influence not only their professional artistic training, but also the quality of the entire educational process. Data were collected through participatory observation and in-depth interviews.

Keywords: *cultural consumption, quality of education, culture, students, implication culture*

Introducere

Consumul cultural și calitatea procesului educațional în învățământul artistic superior este un subiect de actualitate, care ne invită să reflectăm asupra modului în care experiențele culturale ale studenților AMTAP influențează nu doar formarea lor profesională artistică, ci și calitatea întregului proces educațional.

În lucrarea *Barometrul de consum cultural 2024: Dinamicile tipurilor de consum cultural și rolul educației culturale*, cercetătorii de la *Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală* din România specifică: „Culturii îi este din ce în ce mai greu să își afirme rolul de pilon fundamental al societății, care susține atât identitatea națională cât și coeziunea comunităților regionale. Chiar dacă domeniul culturii reprezintă o sursă vitală de identitate și valori, facilitând transmiterea tradițiilor, promovarea toleranței, a dialogului intercultural și a respectului reciproc, acest avantaj se relevă doar în timp îndelungat” [1 p. 17]. Astfel se stabilește o legătură interdependentă între cultură și structura socială.

Din nevoia primordială a societății de a transmite valori, cunoștințe și modele de comportament între generații, cultura și educația nu pot fi separate. Actualmente, educația este vectorul principal prin care este menținută, adaptată și valorificată cultura. Atât cultura cât și educația contribuie la coeziunea socială și la progresul comunității.

Consumul cultural ca semnalizare socială

În vestita lucrare *Consumer Behavior (Comportamentul consumatorului)*, cercetătorii americani definesc conceptul „cultură” ca „ansamblul valorilor, ideilor, artefactelor și altor simboluri semnificative, care ajută indivizii să comunice între ei, să interpreteze și să se aprecieze reciproc ca membri ai societății [2 p. 443]. Cultura, valorile, normele și credințele influențează alegerile de consum ale indivizilor. Alegerile de consum pot reflecta sau modela modul în care indivizii se percep pe ei înșiși și modul în care doresc să fie percepuți de ceilalți.

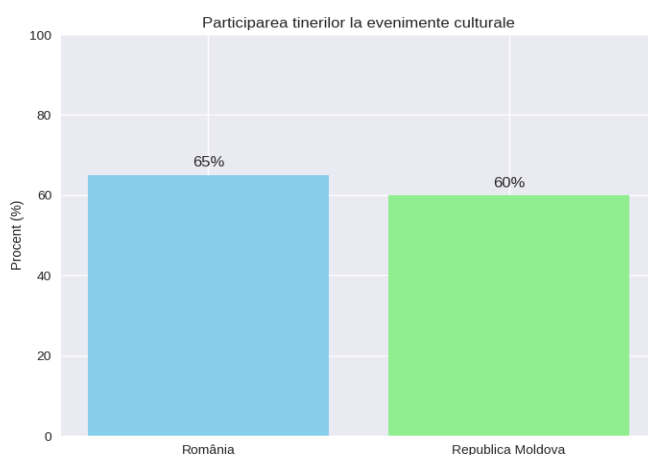
Sociologul francez Pierre Bourdieu, în lucrarea *La Distinction: Critique sociale du jugement (Distincția: Critică socială a judecării gustului)*, oferă o analiză profundă a modului în care preferințele culturale sunt modelate de fundalul social al oamenilor. Autorul susține că lumea socială funcționează simultan ca un sistem de relații de putere și ca un sistem simbolic, în care distincțiile (fine) minuțioase de gust devin fundamentul judecării sociale [3 pp. 5-41]. Astfel, consumul cultural nu este doar o necesitate, ci și un mod de a comunica identitatea, statusul social și apartenența la anumite grupuri.

În anul 2024, consumul cultural din Republica Moldova a fost divers și dinamic, cu accent pe teatru, film, literatură și arte vizuale. Aceste manifestări au funcționat nu doar ca divertisment, ci și ca mijloace de semnalizare socială și consolidare a identității colective [4].

Conform datelor statistice oferite de *Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală* din România [5] și *Biroul Național de Statistică* din Republica Moldova [6] cu referire la participarea tinerilor la evenimente culturale în România și în Republica Moldova, relevăm următoarele:

- În România: 65% dintre tineretul studios participă anual la evenimente culturale.
- În Republica Moldova: 60% dintre studenții din învățământul artistic au participat la cel puțin un eveniment cultural organizat de instituțiile publice în 2023 (*Graficul 1*).

Graficul 1. Participarea tineretului studios la evenimente culturale



Sursa: Grafic elaborat de autor

Graficul evidențiază diferența relativ mică dintre cele două țări, dar confirmă un nivel ridicat de implicare culturală în ambele cazuri. Vizualizarea arată că majoritatea tinerilor din ambele țări sunt activi cultural, ceea ce sugerează o tendință comună în regiune de valorizare a activității de culturalizare ca parte a educației. Aceste date confirmă că implicarea culturală este un factor esențial al calității educației artistice.

Consumul cultural ca resursă educațională

Implicarea culturală nu este doar un hobby, ci un element esențial al formării artistice și educaționale. Consumul cultural înseamnă participarea la viața artistică: vizionarea spectacolelor de teatru, a concertelor, a expozițiilor, lectura literaturii, explorarea cinematografului sau a artelor vizuale. Consumul cultural nu este doar un act de divertisment, ci un proces de formare intelectuală și estetică. În învățământul artistic superior, consumul cultural devine un instrument pedagogic esențial.

Experiențele culturale au trei funcții majore:

- *Funcția formativă* – dezvoltă sensibilitatea estetică, capacitatea de a înțelege și interpreta arta, dar și gândirea critică.
- *Funcția informativă* – oferă acces la diversitatea culturală, la modele artistice contemporane și la tradiții.
- *Funcția integrativă* – conectează studentul la comunitatea artistică, îl plasează într-un circuit cultural mai larg, național și internațional.
- *Funcția creativă* – stimulează imaginația, expresivitatea artistică, contribuind la dezvoltarea competențelor necesare activității profesionale în domeniul artelor.

Calitatea educației artistice nu poate fi evaluată doar prin prisma competențelor tehnice. Ea se reflectă și în capacitatea studentului de a interacționa cu arta vie. Astfel, consumul cultural nu este un element secundar, ci o componentă fundamentală a educației artistice.

Ținând cont de acest imperativ, am elaborat cursul *Sociologia consumului cultural* pentru viitorii specialiști în domeniul *Studiilor culturale și managementului artistic* de la facultatea *Artă Teatrală, Coregrafică și Multimedia*. În cadrul acestei discipline a fost elaborat un *Ghid de interviu* semi-structurat care face parte dintr-un studiu privind consumul cultural al studenților AMTAP. Scopul studiului este de a înțelege obiceiurile, motivațiile și percepțiile tinerilor în raport cu activitățile culturale.

Ghidul de interviu pentru studenții AMTAP conține asemenea variabile ca sexul, vârsta, specialitatea, anul de studii, dar mai conține și astfel de itemi ca: Obiceiuri de consum cultural; Motivații și bariere; Preferințe culturale; Cultura digitală; Reflecții personale; Viitorul

consumului cultural. În urma analizei efectuate am constatat că rata de participare la evenimente culturale a tinerilor este diferită (**Graficul 2**).

Graficul 2. Rata de participare a studenților AMTAP la evenimente culturale pe domenii



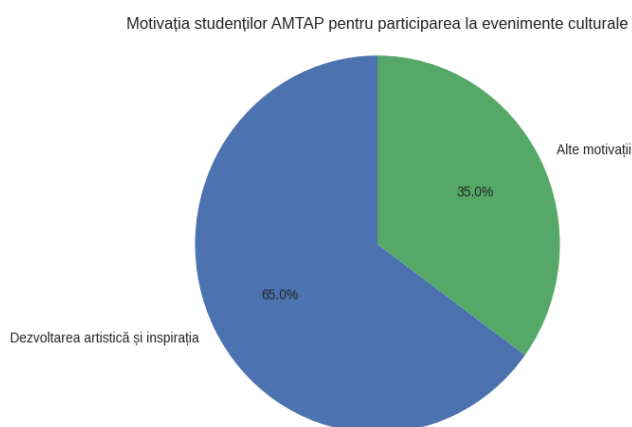
Sursa: Studiu realizat de autor în AMTAP, anul 2025

Majoritatea studenților de la facultatea *Arta Muzicală* participă la evenimente culturale o dată la câteva luni, iar tinerii de la *Arte Plastice, Decorative și Design* – foarte rar. Cei mai implicați sunt studenții de la *Artă Teatrală, Coregrafică și Multimedia* – rata de participare este lunară. Per total pe AMTAP, participarea la evenimente live, adică consumul cultural lunar al studenților, este de 40%.

Motivația principală de participare la evenimente culturale a studenților din învățământul artistic superior este „dezvoltarea artistică și inspirația” (**Graficul 3**).

Procentajul cumulat al acestei motivații este de 65 la sută. Alte motivații (Interes personal, Dezvoltare profesională, Acces gratuit/reduceri, Dorința de socializare) constituie 35 de procente.

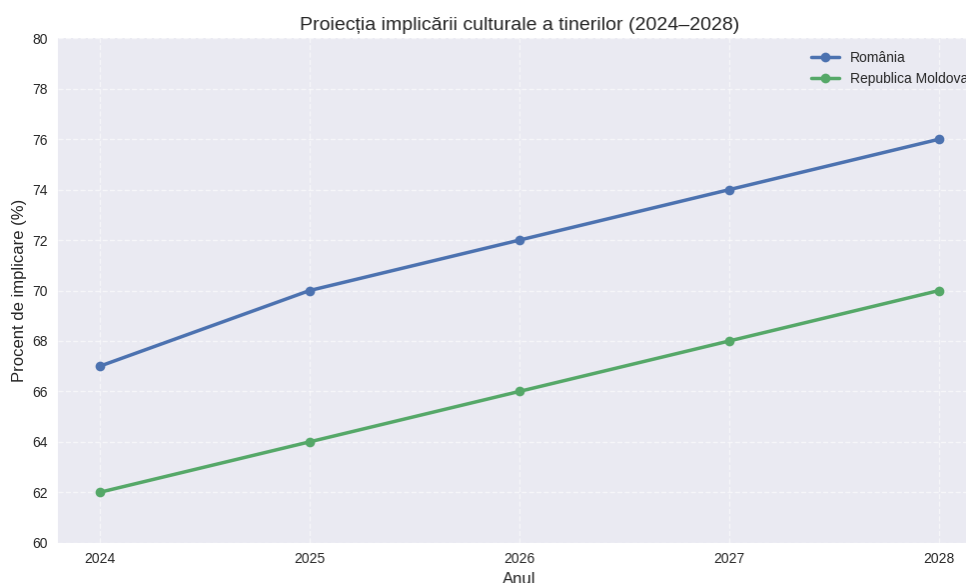
Graficul 3. Motivația studenților AMTAP pentru participarea la evenimentele culturale



Sursa: Grafic elaborat de autor

Ținând cont de faptul că „practicile de consum cultural sunt și au fost mereu influențate de nivelul de educație și alfabetizare culturală” [5 p. 75] și că implicarea culturală este un factor esențial al calității educației artistice, analiza efectuată a datelor statistice cât și a cercetării realizate a permis o proiecție pentru următorii 5 ani, bazată pe trendul actual, pentru a arăta cum ar putea evolua implicarea culturală în regiune (**Graficul 4**).

Graficul 4. Proiecția consumului cultural al tinerilor (2024-2028)



Sursa: Grafic elaborat de autor

Graficul prezintă o creștere constantă a consumului cultural al tinerilor atât în România cât și în Republica Moldova, confirmând tendința ascendentă observată în ultimii ani. Ca rezultat:

- **România:** de la 67% în 2024 – la 76% în 2028.

Creșterea rapidă sugerează consolidarea participării culturale ca parte integrantă a educației artistice.

- **Republica Moldova:** de la 62% în 2024 – la 70% în 2028.

Evoluția activității în Republica Moldova este mai lentă, dar constantă, ceea ce indică o maturizare graduală a interesului pentru consumul cultural al tinerilor.

Diferența dintre cele două țări se menține relativ constantă (5-6 puncte procentuale), dar ambele urmează un trend ascendent stabil. Aceasta sugerează creșterea constantă pe termen mediu. Dacă trendul se menține, până în 2028 peste trei sferturi dintre tinerii români și șapte din zece tinerii moldoveni vor fi implicați cultural. Astfel, implicarea culturală nu este doar prezentă, ci în creștere.

Concluzii

Procesarea datelor cercetării efectuate în AMTAP și a datelor statistice cu referire la participarea tinerilor la evenimente culturale în România și Republica Moldova relevă că:

- În următorii 5 ani, 75% dintre tinerii din România vor fi implicați cultural.
- Până în 2028, 70 la sută dintre tinerii din Republica Moldova vor participa regulat la evenimente culturale.
- Tendința ascendentă confirmă rolul culturii ca pilon al educației artistice.
- Consumul cultural al studenților AMTAP este mai diversificat și mai intens decât media generală a tinerilor.
- Există o orientare spre forme de artă clasică și academică, dar și o deschidere spre manifestări contemporane.

– Datele sugerează că mediul educațional stimulează participarea activă la viața culturală.

Consumul cultural are impact direct asupra:

- dezvoltării *gândirii critice* la studenți;
- *stimulării creativității*: contactul cu diverse forme de artă inspiră noi idei și abordări în propriile creații;
- *integrării sociale*: participarea la evenimente culturale îi conectează pe studenți la comunitatea artistică și le oferă sentimentul de apartenență.

Provocările actuale pentru studenții din AMTAP sunt:

- *accesul limitat*: nu toți studenții au resurse financiare pentru a participa constant la evenimente culturale;
- *digitalizarea*: consumul cultural online oferă acces, dar poate diminua experiența directă și emoțională;
- *diferențe de motivație*: unii studenți percep consumul cultural ca obligație academică, nu ca experiență personală.

Studiul sociologic efectuat în AMTAP demonstrează că studenții care participă regulat la evenimente culturale au un nivel mai ridicat de implicare academică.

– Consumul cultural al tinerilor ridică provocări pentru calitatea educației artistice.

Participarea la evenimente culturale este un semn al implicării și formării estetice și calității procesului educațional în învățământul artistic superior. Consumul cultural are un rol esențial în formarea competențelor și în dezvoltarea creativității studenților din învățământul artistic superior, iar calitatea procesului educațional depinde de integrarea acestuia în curriculum și de adaptarea metodelor didactice la cerințele contemporane.

Referințe bibliografice

1. CROITORU, Carmen; Anda BECUȚ MARINESCU; Ioana CEOBANU et al. (coordonatori). *Barometrul de consum cultural 2024: Dinamicile tipurilor de consum cultural și rolul educației culturale*. Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală (INCF). București: Editura Universul Academic, 2025. ISSN 2393-3062. ISBN 978-630-6590-33-9. Craiova: Editura Universitaria, 2025. ISBN 978-606-14-2224-1.
2. BLACKWELL, Roger D.; Paul W. MINIARD and James F. ENGEL. *Consumer Behavior*. 10th ed. Mason, Ohio, USA: Thomson /South-Western, 2006. ISBN 9780324271973.
3. BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Translated by Richard NICE. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984. ISBN 0-674-21277-0. Disponibil: https://raggeduniversity.co.uk/wp-content/uploads/2025/02/1_x_PierreBourdieuDistinctionASocialCritiqueofthJudgementofTaste1984_compressed.pdf [accesat 2026-05-28].
4. BIROUL NAȚIONAL DE STATISTICĂ AL REPUBLICII MOLDOVA (BNS). *Anuarul statistic al Republicii Moldova*. Ediția 2025. Chișinău: BNS, 2025. ISBN 978-9975-53-418-5. ISBN 978-9975-177-14-6. ISBN 978-9975-177-58-0 (PDF).
5. CROITORU, Carmen; Anda BECUȚ MARINESCU; Lucian GEORGESCU; Ștefania MATEI et al. (coordonatori). *Barometrul de consum cultural 2023: Comunități de consum în contextul schimbărilor societale*. Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală (INCF). București: Editura Universul Academic, 2024. ISSN 2393-3062. ISBN 978-630-6590-22-3. ISBN 978-606-14-2093-3.
6. BIROUL NAȚIONAL DE STATISTICĂ AL REPUBLICII MOLDOVA (BNS). *Anuarul Statistic al Republicii Moldova*. Ediția 2023. Chișinău: BNS, 2023. ISBN 978-9975-177-14-6. ISBN 978-9975-53-418-5. ISBN 978-9975-177-15-3 (PDF).

PLĂCEREA LECTURII CA ACT DE LIBERTATE INTERIOARĂ ȘI DE AUTOCUNOAȘTERE

THE PLEASURE OF READING AS AN ACT OF INNER FREEDOM AND OF SELF-KNOWLEDGE

CONSTANTIN ȘCHIOPU³⁷,

doctor habilitat în științe pedagogice, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-0568-9615>

CZU 028.02

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.14>

Articolul explorează relația dintre cititor, libertatea interioară și autocunoașterea prin lectură, propunând un cadru conceptual coerent pentru înțelegerea acestor noțiuni în context estetic și formativ. În prima parte sunt delimitate riguros conceptele „cititor”, „libertate interioară” și „autocunoaștere”, dintr-o perspectivă interdisciplinară. Secțiunea centrală analizează plăcerea lecturii ca formă specifică de libertate interioară, raportându-se la definiții clasice ale plăcerii estetice formulate de autori precum

³⁷ E-mail: schiopu_constantin@yahoo.com

Kant și Schiller etc. Lectura este interpretată ca experiență reflexivă, care nu doar produce sens, ci facilitează raportarea subiectului la sine. Articolul susține că plăcerea estetică nu este un simplu efect afectiv, ci un proces de configurare identitară. Concluziile evidențiază potențialul lecturii de a funcționa ca practică a autonomiei interioare și a autocunoașterii.

Cuvinte-cheie: plăcere estetică, lectură, cititor, libertate interioară, autocunoaștere

The article explores the relationship between the reader, inner freedom and self-knowledge through reading, proposing a coherent conceptual framework for understanding these notions in an aesthetic and formative context. The first section provides a rigorous delimitation of the concepts of “reader”, “inner freedom” and “self-knowledge” from an interdisciplinary perspective. The central part analyzes the pleasure of reading as a specific form of inner freedom, drawing on classical definitions of aesthetic pleasure formulated by authors such as Kant and Schiller. Reading is interpreted as a reflective experience that not only generates meaning but also facilitates the subject’s relation to the self. The article argues that aesthetic pleasure is not a mere affective effect, but a process of identity configuration. The conclusions highlight the potential of reading to function as a practice of inner autonomy and self-knowledge.

Keywords: aesthetic pleasure, reading, reader, inner freedom, self-knowledge

Introducere

În contextul contemporan, marcat de accelerarea informațională, de suprasaturația mediatică și de fragmentarea atenției, lectura își pierde treptat statutul de practică reflexivă și este adesea redusă la o activitate funcțională, instrumentală sau strict utilitară. În spațiul educațional, această tendință se manifestă prin orientarea excesivă spre obiective măsurabile, rezultate imediate și evaluări standardizate, în detrimentul dimensiunii afective, contemplative și identitare a experienței lecturii. În acest cadru, problematizarea plăcerii lecturii ca act de libertate interioară și autocunoaștere devine nu doar legitimă, ci necesară, întrucât ea reconfigurează sensul ei, dincolo de prescripții curriculare și imperative pragmatice.

Lectura nu poate fi redusă la un simplu proces de decodare sau la acumulare de informații, ci trebuie înțeleasă ca un spațiu al întâlnirii cu sine, al construcției identitare. Or, plăcerea lecturii nu este un efect secundar al competenței tehnice, ci o dimensiune constitutivă a raportului autentic cu textul, ce permite subiectului să se desprindă temporar de constrângerile imediate ale realului și să acceseze forme alternative de existență, de gândire și sensibilitate. În acest sens, lectura devine un exercițiu de libertate interioară, întrucât oferă posibilitatea suspendării determinărilor exterioare și a explorării unor orizonturi simbolice personale.

Așadar, actualitatea acestei teme este amplificată de crizele identitare specifice lumii contemporane, în care indivizii sunt adesea confrunțați cu presiuni sociale, modele impuse și narațiuni normative. Lectura oferă un cadru privilegiat pentru interogarea acestor construcții, pentru negocierea sensului și pentru dezvoltarea unei conștiințe reflexive. Prin intermediul experienței estetice subiectul nu doar receptează sensuri, ci își testează propriile valori, emoții și reprezentări despre sine și lume. Astfel, lectura funcționează ca un dispozitiv de

autocunoaștere, în care plăcerea nu este un element periferic, ci un catalizator al introspecției și al transformării interioare.

Din această perspectivă, ne propunem să analizăm lectura nu ca obligație școlară sau exercițiu cognitiv, ci ca experiență existențială, în care libertatea, reflecția și formarea sinelui se articulează într-un proces continuu de devenire. Relevanța demersului constă în necesitatea de a reabilita lectura ca practică a interiorității, într-o epocă dominată de performanță și viteză și de a o reconfigura ca spațiu al sensului, al alegerii și al autenticității.

Cadrul conceptual: cititorul, libertatea interioară și autocunoașterea prin lectură

Înainte de a analiza lectura ca experiență estetică, se impune o delimitare conceptuală a termenilor care structurează acest demers științific: „cititorul”, „libertatea interioară”, „autocunoașterea”. Acești termeni, deși aparent autonomi, se află într-o relație organică în cadrul procesului de lectură, în care subiectul cititor se constituie pe sine prin actul de interpretare, descoperind, totodată, propria libertate interioară.

Tradițional, cititorul a fost conceput de critica literară clasică drept un receptor pasiv, un destinatar al sensului „finit”, impus de autor. Modelul romantic al „geniului creator” a consolidat această ierarhie, atribuind autorului controlul exclusiv asupra textului. În secolul XX, însă, teoriile receptării au produs o mutație fundamentală în înțelegerea rolului cititorului, acesta fiind transformat într-un partener activ în construirea sensului. Wolfgang Iser propune conceptul de cititor implicit – o instanță menită să completeze „golurile”, pe care textul le lasă intenționat deschise [1]. În viziunea cercetătorului, pentru acest tip de cititor, lectura devine un proces de negociere între el și text, iar sensul apare ca rezultat al acestei interacțiuni dinamice. În același spirit, Umberto Eco dezvoltă noțiunea de „cititor model”, o figură ideală presupusă de text, capabilă să colaboreze interpretativ cu autorul: „Autorul Model lansează propuneri de cooperare, care să-l ghideze pe Cititorul Model în actul de actualizare a tuturor potențialităților textului, adică să-l determine să se manifeste din punct de vedere interpretativ, la fel cum el însuși s-a manifestat din punct de vedere generativ” [2 p. 87]. Potrivit lui U. Eco, lectura reprezintă un joc al inteligenței și al libertății, o formă de co-creație care cere un cititor activ, reflexiv, dar și empatic. Un alt estetician, R. Muller-Freienfels, abordând problema lecturii și a cititorului, distinge două categorii de receptori: „participantul” – un dionisiac, un afectiv, un spontan, care se solidarizează cu opera, identificându-se eroilor, bucurându-se ori întristându-se cu ei, și „spectatorul” – un apolinic, un raționalist, un lucid, care urmărește opera ca spectacol, fără a-și pierde controlul critic al judecăților și sentimentelor [apud: 3 p 244]. Pe de altă parte, Roland Barthes proclamă „moartea autorului” [4]. În concepția sa, textul nu este o sursă fixă de

sens, ci un spațiu deschis, polisemic, în care cititorul se mișcă liber, trăind plăcerea descoperirii și a rescrierii. Această viziune barthesiană fundamentează dimensiunea libertății interioare a lecturii: cititorul nu mai primește sensul, ci îl creează într-un proces de participare imaginativă și afectivă. Prin urmare, cititorul modern nu mai este o figură secundară în ecuația comunicării literare, ci un agent de semnificare, ce își afirmă libertatea prin interpretare și se construiește pe sine în actul lecturii

În ceea ce privește conceptul de *libertate interioară*, el se înscrie într-o tradiție filozofică, ce își are rădăcinile în gândirea antică și în umanismul renescentist. Pentru stoici, libertatea nu se măsoară prin absența constrângerilor exterioare, ci prin autonomia spiritului – puterea de a nu fi înrobitor de pasiuni, prejudecăți sau forțe externe. În modernitate, această perspectivă se transferă în sfera estetică: lectura devine una dintre formele privilegiate ale libertății lăuntrice.

În contextul teoriei literare, libertatea interioară a cititorului se manifestă prin autonomia interpretării și prin capacitatea de a imagina alternative la realitatea imediată. Actul lecturii suspendă temporal constrângerile lumii cotidiene și permite explorarea unei lumi posibile, unde cititorul se mișcă liber între idei, emoții și ipoteze existențiale. Această perspectivă rezonază cu viziunea hermeneutică a lui Paul Ricoeur, care definește înțelegerea ca „procesul prin care sinele se descoperă în fața alterității” [5 p. 16]. Pentru P. Ricoeur, textul este o „mediere simbolică” între eul cititorului și lumea altuia. A citi înseamnă a te interpreta pe tine însuși prin intermediul celuilalt. În această ordine de idei, autorul afirmă: „Lectura este o formă de spovedanie discretă – o confruntare a sinelui cu alte voci care-l obligă să se repovestească” [6 p. 292]. Așadar, în viziunea lui P. Ricoeur, lectura nu este altceva decât un act reflexiv, un moment al autocunoașterii etice.

Spre deosebire de libertatea interioară, ce oferă cadrul pentru o gândire autonomă, *autocunoașterea* reprezintă finalitatea umană a lecturii. De la umanistii Renașterii la psihologia modernă, lectura a fost concepută ca un instrument de introspecție și autoformare. În această ordine de idei, filozoful francez Michel de Montaigne definea cititul ca o experiență de reflecție asupra propriei condiții [7].

Lectura funcționează ca oglindă a sinelui, permițând cititorului să se proiecteze în situațiile, dilemele și trăirile personajelor. Prin mecanismele identificării și ale empatiei, cititorul trăiește o dublă experiență: se pierde în alteritate pentru a se regăsi într-o formă nouă de înțelegere. Această dublă mișcare – de imersiune și reflecție – definește lectura ca act de *autocunoaștere reflexivă*. În plan psihologic, lectura stimulează conștiința de sine prin confruntarea cu alte perspective și prin reevaluarea propriilor structuri interioare. Așa cum arată

C.S. Lewis, „citind, devenim mai mult decât suntem; vedem prin ochii altora și suntem salvați de închisoarea sinelui” [8]. În viziunea autorului citat, lectura nu este un refugiu, ci o expansiune a ființei – o experiență de depășire a limitelor personale prin contactul cu diversitatea umană. Referitor la autocunoașterea prin lectură, aceasta presupune o conștientizare activă a libertății interioare: cititorul se observă pe sine în actul interpretării, își sondează emoțiile și se educă afectiv și moral. Privit din această perspectivă, textul devine un „laborator al conștiinței”, în care se exersează înțelegerea de sine și a lumii.

Sintetizând, subliniem că analiza celor trei concepte – *cititorul*, *libertatea interioară* și *autocunoașterea* – permite conturarea unui model integrator al experienței de lectură. Cititorul este subiectul care, prin actul lecturii, transformă libertatea interpretativă într-un proces de cunoaștere de sine. Libertatea interioară oferă cadrul spiritual în care se desfășoară lectura, iar autocunoașterea este rezultatul acestei dinamici hermeneutice. La rândul său, lectura devine un spațiu de libertate reflexivă, unde esteticul și eticul se întâlnesc. În această perspectivă, actul de a citi se situează la intersecția dintre *libertatea de a gândi* și *nevoia de a te cunoaște*, transformând literatura într-un instrument de umanizare și de consolidare a libertății spiritului.

Plăcerea lecturii ca formă de libertate interioară

În cadrul esteticii, noțiunea de plăcere este supusă unei delimitări conceptuale riguroase, tocmai pentru a fi distinsă de formele comune ale satisfacției legate de utilitate, funcționalitate sau beneficiu practic. Unul dintre cele mai influente cadre teoretice ale plăcerii estetice este formulat de Immanuel Kant în *Critica facultății de judecare* [9]. Pentru filozoful german, judecata estetică nu este nici cognitivă, nici morală, nici utilitară. Ea nu urmărește adevărul, binele sau folosul, ci se întemeiază pe un tip specific de satisfacție: *plăcerea dezinteresată*, care, potrivit autorului, nu înseamnă indiferență, ci absența oricărei finalități externe: atunci când judecăm ceva ca frumos, nu dorim să-l posedăm, să-l folosim sau să-l transformăm într-un mijloc. Deci, în viziunea lui I. Kant, plăcerea estetică este liberă de orice constrângere practică. Subiectul nu este determinat de nevoi, ci se află într-o stare de joc liber al facultăților cognitive – imaginația și intelectul intră într-o armonie spontană. Această concepție este crucială pentru înțelegerea lecturii ca experiență estetică. Deci, a citi estetic nu înseamnă a extrage informații, a obține un avantaj sau a îndeplini o sarcină, ci a intra într-o relație gratuită cu textul. Aceasta este o formă de libertate interioară: subiectul nu este constrâns de finalități exterioare, ci își exercită autonomia sensibilă și cognitivă. Totodată, I. Kant arată că judecata estetică este subiectivă, dar cu pretenție de universalitate: „Când spunem „acest text este interesant”, nu afirmăm un fapt, ci exprimăm o experiență, dar una care solicită acordul celorlalți” [9 p 67].

Astfel, plăcerea estetică nu este pur individuală, ci deschisă dialogului, ceea ce are implicații directe asupra lecturii ca act comunicativ

Un alt cercetător, David Hume, abordând conceptul de plăcere estetică dintr-o perspectivă empirică și culturală [10], pornește de la o problemă aparent paradoxală: dacă gustul este subiectiv, cum putem vorbi despre valoare estetică? În demersul său științific esteticianul respectiv susține că plăcerea estetică nu este arbitrară, ci rezultatul unei sensibilități cultivate, în sensul că nu orice reacție emoțională este estetică. Autorul consideră că este nevoie de exercițiu, rafinare, expunere repetată la opere de calitate pentru ca subiectul să își dezvolte capacitatea de a percepe nuanțele, subtilitățile, structura internă a operei. Plăcerea estetică apare, astfel, ca efect al unei competențe perceptivă, adică ea nu este un instinct brut, ci o formă de inteligență afectivă. În contextul lecturii, acest lucru este esențial: plăcerea nu este automată, ci se construiește. Ea crește odată cu experiența, cu diversitatea textelor, cu capacitatea de a recunoaște stiluri, structuri, ambiguități. Această perspectivă combate ideea că plăcerea estetică este pur spontană sau imediată. Dimpotrivă, în viziunea lui David Hume, ea presupune o formă de disciplină interioară a cititorului, care nu mai este un consumator de senzații, ci un interpret care își formează treptat sensibilitatea.

O dimensiune semnificativă este adăugată de Friedrich Schiller, care leagă plăcerea estetică de ideea de libertate. În *Scrisorile despre educația estetică a omului* [11], Fr. Schiller afirmă că omul este prins între două tipuri de determinări: cele naturale (impulsurile, dorințele) și cele raționale (normele, obligațiile morale). Între ele apare o tensiune structurală. Experiența estetică, afirmă W. Schiller, este singurul spațiu în care această tensiune poate fi reconciliată. În jocul estetic, omul nu este nici sclavul impulsurilor, nici prizonierul legii morale. El se află într-o stare de libertate simbolică. Plăcerea lui estetică nu este relaxare, ci exercițiu al libertății. Prin lectură, cititorul experimentează posibilități existențiale, fără a fi constrâns de ele. El poate trăi conflicte, dileme, pasiuni, fără a le suporta consecințele reale. Anume acest „spațiu de joc” este esențial pentru formarea identității. Arta este mai degrabă o condiție a umanizării decât un ornament, iar plăcerea estetică – un mediu de echilibrare a ființei și nu un surplus.

În lucrarea *Plăcerea textului* [12], Roland Barthes propune una dintre cele mai influente și radicale reconceptualizări ale raportului dintre cititor și operă, mutând accentul de pe sensul stabil al textului pe experiența subiectivă, afectivă a lecturii. Potrivit opiniei sale, lectura nu mai este un act de decodare a unui mesaj transmis de autor, ci un eveniment estetic singular, în care subiectul este implicat în mod activ, atât cognitiv cât și senzorial. Astfel, plăcerea nu este un efect secundar al înțelegerii, ci chiar miezul experienței literare. R. Barthes distinge între două tipuri de raport cu textul sau cum le numește el, „două regimuri de lectură”: *plaisir* (plăcere) și

jouissance (extaz, voluptate). *Plaisir* desemnează o formă de satisfacție estetică ce confirmă așteptările cititorului, îi oferă coerență, continuitate și o anumită stabilitate simbolică. Acest tip de plăcere este asociat cu textele clasice, cu structurile narative recognoscibile, cu un sens care poate fi asimilat fără a destabiliza profund identitatea lectorului. În schimb, *jouissance* desemnează o experiență mult mai intensă, chiar traumatică, în care cititorul este scos din zona de confort, confruntat cu discontinuități, rupturi, ambiguități și opacități semantice. Acest tip de text nu confirmă, ci perturbă, nu liniștește, ci provoacă. Distincția respectivă este esențială, deoarece R. Barthes nu valorizează lectura ca act de confirmare, ci ca experiență de transformare. Plăcerea autentică nu constă în recunoaștere, ci în dislocare: textul devine un spațiu al tensiunii, al inconfortului productiv, al crizei identitare. În acest sens, lectura este un act de libertate, întrucât cititorul nu mai este supus unei ordini semantice prestabilite, ci este chemat să se piardă, să rătăcească, să negocieze sensul.

Un alt aspect central al teoriei barthesiene este critica ideii de autoritate textuală. R. Barthes atacă frontal modelul tradițional al literaturii, în care autorul este sursa ultimă a sensului, iar cititorul – un receptor docil. În celebra sa teză despre „moartea autorului” [4], el afirmă că textul nu este expresia unei unice intenții, ci un țesut de citate, de voci, de coduri culturale. Plăcerea textului apare tocmai din această polifonie, din această imposibilitate de a reduce sensul la o origine stabilă. Cititorul nu descoperă un adevăr ascuns, ci produce sens, iar această producere este în sine o formă de delectare estetică. R. Barthes susține că lectura este, de asemenea, o experiență corporală. El vorbește despre „erotica lecturii”, subliniind că textul poate provoca reacții fizice: fascinație, respingere, emoție, tensiune. Această dimensiune senzorială este ignorată de teoriile tradiționale ale interpretării, care reduc lectura la o activitate pur intelectuală. Spre deosebire de oponentii săi, R. Barthes insistă asupra faptului că plăcerea textului este o plăcere nu doar a rațiunii, ci a subiectului în integritatea sa. În acest cadru, lectura nu mai este o activitate orientată spre rezultat (înțelegerea „corectă” a sensului), ci un proces deschis, fără finalitate fixă. Plăcerea nu este recompensa, ci modul de a fi al acestei experiențe. Textul devine un spațiu al jocului, al rătăcirii, al improvizației interpretative.

Această concepție deschide posibilitatea unei lecturi non-normative, eliberate de constrângeri școlare, morale sau ideologice. Prin urmare, în viziunea lui R. Barthes, plăcerea textului este chiar esența lecturii. A citi înseamnă a te expune unui proces de transformare, a accepta instabilitatea sensului, a intra într-o relație de intimitate cu limbajul: „De fiecare dată când încerc să „analizez” un text care mi-a dat plăcere, nu „subiectivitatea” mea o regăsesc, ci „individul” meu, datul care face să existe corpul meu separat de alte corpuri și îl împinge să-și

însușească suferința sau plăcerea: corpul meu de desfătare este cel pe care îl regăsesc. Iar acest corp de desfătare este și subiectul meu istoric” [12 p. 54].

Concluzii

Analiza problemei enunțate la începutul demersului subliniază că plăcerea lecturii nu poate fi redusă la simpla satisfacție estetică sau la divertisment; ea reprezintă o experiență complexă, care implică angajarea cognitivă, afectivă și reflexivă a cititorului. Plăcerea textului literar derivă nu doar din atractivitatea poveștii sau a stilului autorului, ci și din capacitatea operei artistice de a provoca reflecție, de a stimula imaginația și de a facilita relaționarea cu propria experiență. Această dimensiune a plăcerii literare are un caracter formativ, sprijinind dezvoltarea competențelor interpretative și sensibilitatea estetică a elevului. Prin interacțiunea cu textul, cititorul este invitat să își exploreze propriile emoții, valori și judecăți, să stabilească conexiuni între experiența personală și universul literar și să își consolideze capacitatea de reflecție critică. Această dimensiune a lecturii subliniază rolul textului ca mediator între exterior și interior, oferind cititorului un cadru sigur și creativ pentru evaluarea propriei experiențe și pentru dezvoltarea unei identități intelectuale și afective echilibrate.

În final, procesul lecturii poate fi conceput ca un act de creație personală. Fiecare citire implică interpretare, selecție și reorganizare a sensurilor, ceea ce transformă lectura într-un dialog activ cu textul. Această activitate nu doar consolidează înțelegerea literară, ci și cultivă autonomia intelectuală, capacitatea de judecată critică și competențele de comunicare, făcând din actul lecturii o experiență formativă esențială pentru dezvoltarea personală și culturală a individului.

Referințe bibliografice

1. ISER, W. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Pitești: Paralela 45, 2017. ISBN 973-697-810-9. ISBN 978-973-697-810-4.
2. ECO, U. *Lector in fabula*. București: Univers, 1991. ISBN 973-34-0050-5.
3. CORNEA, P. *Introducere în teoria lecturii*, Iași: Polirom, 1998. ISBN 973-683-035-7.
4. BARTHES, R. *Moartea autorului*. In: *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*. București: Editura Universității din București, 2005, pp. 85-88. ISBN 973-737-051-1.
5. RICOEUR, P. *Soi-même comme un autre, Paris: Éditions du Seuil*, 1990. ISBN 2020114585.
6. RICOEUR, P. *Temps et récit*. Vol. III. Paris: Éditions du Seuil, 1983. ISBN 242-008981-5.
7. MONTAIGNE, M. *Eseuri*. București: Humanitas, 2022. ISBN 9789735075163.
8. LEWIS, C.S. *An Experiment in Criticism*. Cambridge University Press, 1961. ISBN 9780521093507.
9. KANT, I. *Critica facultății de judecare*. București: All, 2007. ISBN 9789735716219.
10. HUME, D. *Despre măsura gustului și alte eseuri*. București: Eikon, 2022. ISBN 978-606-49-0733-2.
11. SCHILLER, Fr. *Scrieri estetice*. București: Univers, 1981.
12. BARTHES, R. *Plăcerea textului*. Chișinău: Cartier, 2006. ISBN 978-9975-79-400-8.

INTELIGENȚA ARTIFICIALĂ ȘI ASIGURAREA CALITĂȚII ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC UNIVERSITAR: CADRE, INSTRUMENTE, RISCURI

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND QUALITY ASSURANCE IN HIGHER ART EDUCATION: FRAMEWORKS, TOOLS, RISKS

ALIN VĂCEAN³⁸,

doctor, lector universitar,
Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad

<https://orcid.org/0000-0001-5331-3914>

CZU [7:378]:004.8

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.15>

Articolul analizează impactul inteligenței artificiale asupra sistemului de asigurare a calității în învățământul artistic universitar, dintr-o perspectivă interdisciplinară situată la confluența dintre educație, management și etică juridică. Lucrarea pornește de la premisa că emergența tehnologiilor algoritmice transformă fundamental modul de înțelegere și aplicare a conceptului de calitate, de la un concept static, centrat pe conformitate, la unul dinamic, bazat pe procese reflexive și predictive. Sunt discutate principalele aplicații ale AI în evaluarea performanței academice, proiectarea curriculară și elaborarea rubricilor, precum și limitele lor epistemologice și juridice. Prin propunerea unui model instituțional minimal – articulat pe dimensiunile politici, proceduri și formare – se argumentează că AI, utilizată responsabil, poate susține dezvoltarea unei culturi autentice a calității în artele universitare, fără a afecta specificul creativ și autonomia actului artistic.

Cuvinte-cheie: asigurarea calității, inteligență artificială, educație artistică, etică, management academic, protecția datelor, creativitate

The article analyzes the impact of Artificial Intelligence on the quality assurance systems in higher art education, from an interdisciplinary perspective located at the intersection of education, management, and legal-ethical reflection. The paper starts from the premise that the emergence of algorithmic technologies fundamentally transforms the way the concept of quality is understood and applied — from a static, compliance-based notion to a dynamic one founded on reflexive and predictive processes. It discusses the main applications of AI in academic performance assessment, curriculum design, and rubric development, as well as their epistemological and legal limitations. By proposing a minimal institutional model — structured along the dimensions of policies, procedures, and training — it argues that AI, when used responsibly, can foster the development of an authentic culture of quality in university art education, without compromising the creative specificity or the autonomy of the artistic act.

Keywords: quality assurance, artificial intelligence, art education, ethics, academic management, data protection, creativity

³⁸ E-mail: composer_alin@yahoo.com

Introducere

Asigurarea calității în învățământul artistic universitar constituie, în epoca digitalizării accelerate, un domeniu aflat într-o dinamică profundă, în care noțiunile tradiționale de performanță, evaluare și originalitate sunt supuse unei reevaluări sistemice. Dacă în deceniile anterioare criteriile de calitate se bazau aproape exclusiv pe expertiza umană, pe judecata estetică și pe tradiția școlii de artă, astăzi acestea se intersectează inevitabil cu instrumente tehnologice capabile să modeleze, să anticipeze și să interpreteze procese educaționale complexe.

Inteligența artificială (AI), înțeleasă ca ansamblu de sisteme capabile să analizeze date, să genereze conținut și să ofere decizii automatizate, pătrunde tot mai puternic în sfera educației superioare, de la etapele de proiectare curriculară și evaluare până la monitorizarea performanței instituționale. În cazul învățământului artistic această pătrundere are o semnificație aparte: ea solicită o redefinire a modului în care înțelegem autenticitatea actului creativ și criteriile prin care se evaluează competențele artistice.

Într-un domeniu în care expresia individuală, gestul interpretativ și procesul intuitiv de creație ocupă un loc central, standardizarea și analiza algoritmică par, la prima vedere, incompatibile cu spiritul artei. Totuși, instrumentele AI nu se substituie procesului artistic, ci îl pot însoți și susține prin mecanisme de feedback, documentare, evaluare și optimizare a parcursului educațional. În această perspectivă, calitatea nu este doar conformitatea cu un set de norme, ci un proces reflexiv și dinamic, care integrează dimensiunea subiectivă a actului artistic într-un cadru obiectiv de analiză și decizie.

La nivel instituțional, introducerea AI în sistemele de asigurare a calității presupune o schimbare de paradigmă. Cadrul clasic – bazat pe inspecție, raportare și verificare – tinde să fie înlocuit de modele predictive și formative, în care datele generate de procesul educațional sunt interpretate continuu în scopul îmbunătățirii, conform standardelor ENQA privind asigurarea calității în învățământul superior [1 pp. 9-15]. Astfel, platformele AI pot contribui la elaborarea rubricilor de evaluare, la corelarea competențelor obținute cu standardele naționale și internaționale (ARACIS, ANACEC, ENQA) și la dezvoltarea unor mecanisme de autoevaluare instituțională mult mai fine.

În același timp, această deschidere către tehnologie ridică multiple probleme de ordin juridic, etic și epistemologic. Datele utilizate pentru antrenarea algoritmilor pot include informații personale sau creații artistice protejate de drepturi de autor, ceea ce reclamă o abordare juridică responsabilă, conformă cu Regulamentul (UE) 2016/679 privind protecția

datelor (GDPR) [2] și cu recomandările Organizației Mondiale a Proprietății Intelectuale privind utilizarea AI în creația artistică [3]. Totodată, capacitatea AI de a genera conținut nou (texte, imagini, partituri) ridică întrebări privind autoratul, originalitatea și integritatea academică – chestiuni de esență pentru mediul artistic universitar.

Dimensiunea etică este la fel de importantă. Utilizarea AI în procesele de evaluare sau de analiză a performanței studenților trebuie să se supună principiului responsabilității partajate: profesorul rămâne autorul deciziei finale, iar algoritmul funcționează doar ca instrument suport. În lipsa acestei delimitări, riscul de automatizare excesivă poate afecta discernământul artistic și, implicit, calitatea formării.

Astfel, lucrarea de față își propune să fundamenteze un cadru conceptual și metodologic pentru integrarea inteligenței artificiale în sistemul de asigurare a calității în învățământul artistic universitar, printr-o analiză a principalelor instrumente, a aplicațiilor practice și a limitelor juridico-etice. Scopul demersului nu este doar de a demonstra utilitatea acestor tehnologii, ci de a propune un model de echilibru între inovație și tradiție, între eficiența algoritmică și libertatea expresivă specifică artei. În final, se argumentează că AI³⁹, utilizată critic și reflexiv, poate deveni un aliat strategic al calității și un catalizator al profesionalizării managementului academic în universitățile de artă.

Cadrul conceptual al asigurării calității în învățământul artistic

Conceptul de asigurare a calității în educația universitară artistică depășește simpla verificare a conformității cu standardele instituționale. El vizează mai degrabă construirea unei culturi reflexive a calității, în care fiecare actor educațional – profesor, student, instituție – contribuie la procesul de perfecționare continuă. În acest sens, calitatea nu mai este doar un rezultat, ci un proces sistemic și autoreglator, orientat spre dezvoltare instituțională și creativitate.

Potrivit *Standards and Guidelines for Quality Assurance in the European Higher Education Area* (ESG, 2021), asigurarea calității trebuie să se bazeze pe principii de transparență, responsabilitate și îmbunătățire continuă, în strânsă corelație cu obiectivele de

³⁹ „Inteligența artificială este (IA) este un domeniu al științei calculatoarelor (informaticii) preocupat de construirea de computere și mașini care pot raționa, învăța și acționa într-un astfel de mod care ar necesita în mod normal inteligență umană sau care implică date a căror (mărime) depășește capacitatea de analiză a oamenilor. IA este o tehnologie care permite computerelor și mașinilor să simuleze învățarea umană, înțelegerea și rezolvarea problemelor, luarea deciziilor, creativitatea și autonomia. Incorporând cunoștințe și experiențe anterioare, aceste sisteme pot limita performanța umană. Ia îmbunătățește viteza, acuratețea și succesul cu care oamenii pot îndeplini sarcinile”. ADĂSCĂLIȚEI, Adrian, *Introducere în utilizarea inteligenței artificiale în educație. STEAM: predare, învățare și atestare*, Iași, Editura Polirom, 2025, p.21. Citat după: BISWAL, A. *7 Types of Artificial Intelligence That You Should Know in 2023* [online]. 2023. [accesat 6 nov. 2025]. Disponibil: <https://www.simplilearn.com/tutorials/artificial-intelligence-tutorial/types-of-artificial-intelligence.html>.

învățare și cu relevanța formării pentru societate [1]. În domeniul artistic, aceste principii se articulează cu dimensiuni estetice și valorice specifice, precum autenticitatea expresivă, libertatea interpretativă și inovația creativă – criterii dificil de cuantificat, dar esențiale pentru evaluarea performanței academice.

Dezvoltarea conceptului de calitate în artele universitare a fost influențată de trecerea de la paradigma evaluării administrative la cea a evaluării formative, unde accentul se deplasează de la control la învățare organizațională. Astfel, sistemul de management al calității devine o platformă de comunicare între structurile de conducere, cadrele didactice și studenți, un instrument de feedback reciproc și adaptare instituțională.

În ultimul deceniu apariția tehnologiilor digitale și a inteligenței artificiale a schimbat semnificativ acest cadru conceptual. Instrumentele bazate pe algoritmi pot analiza date complexe privind procesul didactic, pot identifica tendințe în performanța studenților și pot genera rapoarte predictive utile deciziilor manageriale. Totuși, în învățământul artistic, utilizarea AI trebuie mediată printr-o etică a discernământului, care să protejeze dimensiunea umană și sensibilitatea actului creator⁴⁰. Așa cum subliniază Mustafa Suleyman, „cu cât o tehnologie este mai puternică, cu atât este mai înrădăcinată în fiecare aspect al vieții și al societății. Astfel, problemele tehnologiei au tendința de a se amplifica în paralel cu capacitățile sale, așa încât nevoia de control devine tot mai acută în timp” [4 p. 51].

În literatura de specialitate, conceptul de învățare inteligentă (*smart learning*) desemnează ansamblul de metode educaționale care îmbunătățesc și extind practicile tradiționale prin integrarea tehnologiilor digitale și prin adaptarea continuă la profilul noilor generații. Educația inteligentă reprezintă, astfel, o formă de învățare adaptativă, concepută pentru nativii digitali, capabilă să personalizeze procesele de predare și evaluare în funcție de nevoile cognitive și creative ale fiecărui student [5]. În acest sens, „învățarea inteligentă” devine o expresie contemporană a calității educaționale – una care combină dimensiunea tehnologică, cea reflexivă și cea estetică, deschizând calea către noi modele de formare artistică asistate de inteligența artificială.

⁴⁰ Cele mai comune forme de inteligență artificială sunt considerate: învățarea automată (*machine learning*), procesarea limbajului natural (*natural language processing*), viziunea computerizată (*computer vision*), robotica, analiza predictivă (*predictive analytics*), sistemele expert și rețelele neuronale (*neural networks*), fiecare reprezentând o direcție distinctă de aplicare a AI în educație, cercetare și industrie. Traducere și adaptare după *7 Types of Artificial Intelligence That You Should Know in 2023*, *The European Business Review*, 2023, [online]. [accesat 7 nov. 2025]. Disponibil: <https://www.europeanbusinessreview.com/7-types-of-artificial-intelligence-that-you-should-know-in-2023/>.

Figura 1. Reprezentare conceptuală a interacțiunii dintre inteligența artificială și analiza datelor educaționale



Sursa: The European Business Review, 7 Types of Artificial Intelligence That You Should Know in 2023

Inteligența artificială și reconfigurarea paradigmei evaluării academice

Introducerea inteligenței artificiale în procesul de evaluare academică marchează o schimbare profundă de paradigmă în învățământul superior artistic. Evaluarea nu mai este percepută exclusiv ca o măsurare a performanței, ci ca un proces reflexiv și adaptativ, în care analiza datelor, feedbackul personalizat și învățarea asistată de algoritmi contribuie la o înțelegere mai nuanțată a progresului studenților.

În mediile universitare occidentale, platformele educaționale integrează deja mecanisme de evaluare automatizată – de la rubrici inteligente bazate pe procesarea limbajului natural (NLP) până la instrumente de analiză predictivă a performanței academice. Aceste sisteme pot identifica tipare de evoluție, pot semnala riscuri de eșec și pot recomanda intervenții formative individualizate. Într-un scenariu ideal, AI⁴¹ nu substituie profesorul, ci îi extinde capacitatea de a observa și interpreta, oferind un suport decizional bazat pe dovezi și pe analize complexe.

Totuși, aplicarea acestor tehnologii în domeniul artistic ridică dificultăți epistemologice și etice specifice. Întrucât evaluarea performanței artistice implică dimensiuni subiective — expresivitate, originalitate, intenție estetică – automatizarea completă a procesului devine improprie. Algoritmii pot cuantifica acuratețea tehnică, dar nu pot aprecia valoarea expresivă sau autenticitatea interpretativă. De aceea, în artele universitare, inteligența artificială trebuie înțeleasă ca instrument de analiză complementară, nu ca arbitru al valorii artistice.

Reconfigurarea paradigmei evaluării academice presupune, astfel, o coabitare între rațiunea algoritmică și intuiția pedagogică. Profesorul devine un mediator între datele obiective generate de sistemele AI și interpretarea lor în contextul uman al educației artistice. Calitatea evaluării nu derivă doar din precizia metricilor, ci și din capacitatea instituției de a integra judecata critică, sensibilitatea estetică și etica utilizării datelor într-un cadru coerent de formare.

⁴¹ „Este vorba de inteligență artificială atunci când o mașină se comportă într-un mod care ar putea fi considerat inteligent, dacă ar fi vorba de un om” – definiție dată de omul de știință John McCarthy, în 1955.

În literatura internațională recentă, raportul OECD (2024) subliniază necesitatea ca instrumentele de inteligență artificială destinate educației să respecte principiile transparenței, echității și menținerii controlului uman asupra deciziei [6]. Acestea constituie fundamentele unei evaluări echilibrate, în care algoritmul funcționează ca un partener epistemologic al profesorului, nu ca un substitut al discernământului său.

Într-o direcție convergentă, cercetătorii din domeniul științelor sociale au început să testeze performanțele inteligenței artificiale prin aceleași instrumente de evaluare aplicate oamenilor – de la psihologie la economie – explorând în acest fel potențialul AI de a reflecta procese cognitive și decizionale complexe [7 p. 85]. Această abordare confirmă faptul că evaluarea academică bazată pe algoritmi nu trebuie privită ca un simplu mecanism tehnologic, ci ca o extensie a procesului de cunoaștere, care pune în dialog inteligența umană și cea artificială.

Dintr-o perspectivă *de lege ferenda*, integrarea AI în evaluarea academică universitară ar trebui reglementată prin standarde etice și juridice explicite, menite să protejeze drepturile de autor, integritatea creației și autonomia decizională a profesorului. În lipsa acestor garanții, riscul de standardizare excesivă și de depersonalizare a actului educațional devine considerabil.

În concluzie, AI poate fi considerată un catalizator al calității doar atunci când este utilizată într-un cadru de responsabilitate partajată – un cadru care păstrează echilibrul între rigoarea datelor și libertatea spiritului creativ. În acest echilibru rezidă esența unei evaluări autentice, capabile să unească precizia analitică a tehnologiei cu sensibilitatea formativă a artei.

Posibilități de implementare a tehnologiilor AIEd în activitățile educaționale universitare

Utilizarea sistemelor de inteligență artificială în educație (AIEd) oferă instituțiilor de învățământ superior posibilități semnificative de optimizare a proceselor didactice, administrative și manageriale [8]. Într-o primă dimensiune, AI asigură analiza instantanee a datelor scalabile privind instruirea – de la frecvență și progres individual până la corelații între stilurile de învățare și performanțele obținute. Acest tip de analiză permite o înțelegere aprofundată a dinamicii educaționale și o decizie managerială bazată pe evidențe, contribuind la eficientizarea politicilor instituționale de calitate.

Într-o a doua direcție, tehnologiile AIEd susțin implementarea unor procese educaționale eficiente, prin automatizarea unor sarcini repetitive (evaluări sumare, distribuirea feedbackului, structurarea materialelor didactice) și prin optimizarea comunicării între actanții

educaționali. Astfel, timpul profesorului este reorientat spre activități cu valoare adăugată: mentorat, reflecție artistică și dezvoltarea competențelor creative.

O a treia posibilitate derivă din capacitatea algoritmilor de a personaliza experiența de învățare, adaptând conținuturile la particularitățile fiecărui student – personalitate, talent, obiective profesionale, nivel de competență anterior [9]. În acest fel, AI devine un instrument de diferențiere pedagogică, contribuind la echitatea și incluziunea educațională prin individualizarea traseului formativ.

Din perspectiva managementului calității, aceste funcții converg către o finalitate comună: îmbunătățirea calității formării și a „producției” educaționale în sensul cel mai larg, prin crearea unui mediu academic flexibil, transparent și predictiv. Pentru învățământul artistic universitar, implementarea AIEd presupune însă un echilibru atent între raționalizarea proceselor și menținerea libertății creative, astfel încât tehnologia să devină un partener de reflecție, nu un substitut al intuiției pedagogice.

Riscuri, limite și recomandări privind integrarea AI în asigurarea calității

Deși potențialul tehnologiilor de inteligență artificială în educație este incontestabil, implementarea lor ridică o serie de riscuri și limite care trebuie gestionate în mod responsabil. Acestea privesc atât dimensiunea tehnologică, cât și cea juridică, etică și pedagogică a sistemului universitar.

Un prim risc major îl constituie dependența instituțională de algoritmi și tendința de a substitui judecata umană prin decizie automatizată. În contextul artistic, unde criteriile de evaluare implică sensibilitate, intuiție și expresivitate, un asemenea proces poate conduce la standardizarea creației și la diminuarea rolului profesorului ca formator de conștiințe și valori.

Al doilea risc este cel legat de protecția datelor și confidențialitatea academică. Sistemele AI se bazează pe seturi ample de date educaționale, care includ informații personale și rezultate academice. Lipsa unui cadru normativ clar privind colectarea, stocarea și prelucrarea acestor date poate genera abuzuri, discriminări algoritmice sau încălcări ale dreptului la viață privată, contrar principiilor stabilite de Regulamentul (UE) 2016/679 (GDPR) [2].

Totodată, inteligența artificială ridică probleme juridice privind drepturile de autor și proprietatea intelectuală. Într-un mediu artistic universitar, unde creațiile studenților pot fi prelucrate sau evaluate cu ajutorul sistemelor AI, devine esențială delimitarea clară între contribuția umană și cea algoritmică, în concordanță cu recomandările Organizației Mondiale a Proprietății Intelectuale (WIPO) [3]. În absența acestei clarificări, apar dificultăți în stabilirea

autorului original, a valorii juridice a produsului artistic și a responsabilității pentru eventualele erori.

Din perspectivă etică, pericolul cel mai subtil este acela al pierderii autonomiei decizionale – atât la nivelul studentului, cât și al profesorului. O pedagogie mediată excesiv de algoritmi riscă să transforme educația într-un proces de conformare, nu de reflecție. De aceea, utilizarea AI trebuie însoțită de o educație juridică și digitală solidă, încă din ciclurile gimnaziale, pentru formarea discernământului tehnologic și a conștiinței etice în raport cu datele și decizia automatizată [8].

În plan instituțional, recomandarea principală este adoptarea unei strategii de integrare treptată a tehnologiilor AI, bazate pe trei dimensiuni interdependente:

- politici, care să stabilească cadrul legal și etic al utilizării;
- proceduri, care să reglementeze colectarea, analiza și utilizarea datelor;
- formare, care să asigure competențele digitale și de gândire critică ale cadrelor didactice și ale studenților.

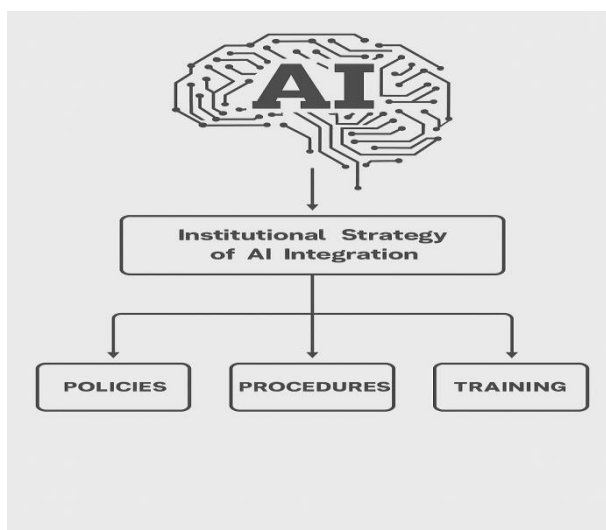


Figura 2. Institutional strategy for the integration of AI technologies

Sursa: Infografic realizat și adaptat de autor, pe baza conceptului celor trei dimensiuni interdependente (politici, proceduri, formare) ale integrării AI în procesele educaționale universitare

În concluzie, dezvoltarea unei culturi a calității în era inteligenței artificiale presupune nu doar modernizarea instrumentelor, ci și reînnoirea paradigmei educaționale. AI poate sprijini creativitatea, eficiența și transparența în educația artistică doar dacă este înțeleasă ca mijloc de extindere a rațiunii umane, nu ca substitut al ei. În acest echilibru între tehnologie și spirit se află adevărata garanție a calității universitare contemporane.

Concluzii și direcții de perspectivă

Integrarea inteligenței artificiale în asigurarea calității în învățământul artistic universitar nu reprezintă doar o transformare tehnologică, ci o schimbare de paradigmă culturală și epistemologică. Ea solicită redefinirea relației dintre cunoaștere, creativitate și responsabilitate instituțională, într-un cadru în care datele și deciziile devin tot mai interdependente.

Calitatea universitară a viitorului nu se va mai măsura exclusiv prin indicatori cantitativi sau prin performanțe administrative, ci prin capacitatea instituțiilor de a integra rațional tehnologia în procesele educaționale, păstrând totodată spiritul critic, libertatea artistică și reflecția etică. În acest sens, AI trebuie înțeleasă nu ca un substitut al expertizei umane, ci ca un instrument de amplificare a discernământului și a transparenței decizionale.

În același timp, capacitatea inteligenței artificiale de a identifica, înțelege și regrupa informațiile într-un mod automat și sistematic oferă universităților o imagine mai detaliată asupra propriilor dinamici instituționale și asupra percepției publice — o resursă strategică de care devine tot mai dificil să se lipsească, în contextul unei competiții academice accelerate [9 p. 77].

Pe lângă beneficii incontestabile utilizarea acestor instrumente (AI) implică însă și riscuri semnificative, întrucât ele generează deja un impact asupra societății în ansamblu: „de la instrumente automate de luare a deciziilor, până la recunoaștere facială, asistenți personali, software de recrutare de personal sau ajutoare pentru diagnostice medicale, nici un sector de activitate nu pare să scape de implementarea tehnologiilor AI” [10 p. 304].

În perspectivă normativă, se impune elaborarea unor reglementări și standarde etice adaptate specificului domeniului artistic universitar, care să protejeze autonomia profesorului, drepturile de autor și integritatea procesului creativ. În această direcție, dezvoltarea unei culturi a inteligenței artificiale responsabile devine o prioritate strategică — una care unește competența tehnologică, reflecția umanistă și rigoarea juridică într-un model educațional cu adevărat contemporan.

Referințe bibliografice

1. ENQA (EUROPEAN ASSOCIATION FOR QUALITY ASSURANCE IN HIGHER EDUCATION). *Standards and Guidelines for Quality Assurance in the European Higher Education Area (ESG)*. 3rd edition. Brussels: ENQA, 2021. Disponibil: <https://www.enqa.eu/esg-standards-and-guidelines/> [accesat 2025-11-06].

2. UNIUNEA EUROPEANĂ. Regulamentul (UE) 2016/679 al Parlamentului European și al Consiliului din 27 aprilie 2016 privind protecția persoanelor fizice în ceea ce privește prelucrarea datelor cu caracter personal și privind libera circulație a acestor date (Regulamentul general privind protecția datelor – GDPR). *Jurnalul Oficial al Uniunii Europene*. 2016, 4 mai, L119/1. Disponibil: <https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2016/679/oj> [accesat 2025-11-06].
3. WIPO (WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION). *Artificial Intelligence and Intellectual Property Policy*. Geneva: WIPO, 2023. Disponibil: https://www.wipo.int/about-ip/en/artificial_intelligence/ [2025-11-06].
4. SULEYMAN, Mustafa and Michael BHASKAR. *Următorul val: inteligența artificială și cea mai mare dilemă a secolului XXI*. București: Editura Bookzone, 2024. ISBN 630-305-220-5.
5. CAE. *What is Smart Learning and why does it interest educational centres?* 2019. Disponibil: <https://www.cae.net/what-is-smart-learning-and-why-does-it-interest-educational-centers/> [2025-11-06].
6. OECD. *Artificial Intelligence in Education: Promises and Implications for Teaching and Learning*. Paris: OECD Publishing, 2024. Disponibil: <https://www.oecd.org/education/artificial-intelligence-in-education.htm> [accesat 2025-11-7].
7. MOLLICK, Ethan. *Co-inteligență: Cum să trăiești și să muncești cu AI*. București: Publica, 2025. ISBN 978-606-722-660-7.
8. *AI and Education: Guidance for Policy-makers*. Paris: UNESCO Publishing, 2021. ISBN 978-92-3-100447-6. Disponibil: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000376709> [accesat 2025-11-7].
9. PARESCHI, Remo și Stefano DALLA PALMA. *Inteligența artificială: Poate tehnologia să înlocuiască gândirea umană?* București: Litera, 2024. ISBN 978-630-319-816-3.
10. LAZĂR, Elena, *Dreptul inteligenței artificiale: O scurtă introducere*. București: Editura Hamangiu, 2024.

ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В РАЗВИТИИ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ В РОССИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

**PROCESE INOVATOARE ÎN DEZVOLTAREA ȘCOLILOR DE ARTE
PENTRU COPII DIN RUSIA LA ETAPA ACTUALĂ**

**INNOVATIVE PROCESSES IN THE DEVELOPMENT OF CHILDREN'S
ART SCHOOLS IN RUSSIA AT THE PRESENT STAGE**

SVETLANA MOZGOT⁴²,

Doctor of Arts, Associate professor, Professor of Institute of Music, Theater and
Choreography at The Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

⁴² E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

VALERY MOZGOT⁴³,

Doctor of Arts, Professor, Professor of Institute of Arts, Adyghe State University, Maikop,
Russia

CZU 7:377.35.014.3(470)

DOI

Статья посвящена проблемам внедрения ряда инновационных проектов, реформирующих существующую систему дополнительного образования детей в России на современном этапе. Проблема исследования заключается в выявлении позитивных и негативных аспектов инноваций. Цель исследования – определить перспективы развития детских школ искусств на современном этапе. Методы исследования – историко-культурный, комплексный, компаративный подходы, метод контент анализа. В результате авторы резюмируют, что при внедрении инновационных проектов важно совместное встречное движение административных властных структур и компетентных представителей системы дополнительного образования детей, знающих множество латентных проблем учебного процесса, с целью коррекции и улучшения пилотных проектов.

Ключевые слова: дополнительное образование детей в России, федеральные и национальные проекты, система персонализированного финансирования, научно-образовательный центр «Сириус», «Школы креативных технологий», конкурсы профессионального мастерства

Articolul este dedicat problemelor implementării unor proiecte inovatoare care reformează sistemul existent al educației suplimentare pentru copii din Rusia. Problema de cercetare constă în identificarea aspectelor pozitive și negative ale inovărilor în curs. Scopul studiului este de a determina perspectivele de dezvoltare a școlilor de artă pentru copii la etapa actuală. Metodele de cercetare includ abordări istorice și culturale, complexe, comparative, fiind folosită pe larg și metoda analizei de conținut. Ca rezultat, autorii concluzionează că în implementarea proiectelor inovatoare este important să se colaboreze cu autoritățile administrative și reprezentanții competenți ai sistemului de educație suplimentară pentru copii, care cunosc numeroasele probleme latente ale procesului educațional, pentru a corecta și îmbunătăți proiectele-pilot.

Cuvinte-cheie: educație suplimentară pentru copii din Rusia, proiecte federale și naționale, sistem de finanțare personalizată, Centrul științifico-educational „Sirius”, Școli de Tehnologii Creative, concursuri de competențe profesionale

The article is devoted to the problems of implementing a number of innovative projects that are reforming the existing system of additional education for children in Russia. The problem of research is to identify the positive and negative sides of ongoing innovations. The purpose of the study is to determine the prospects for the development of children's art schools at the present stage. Research methods include historical and cultural, complex, comparative approaches, and the method of content analysis. As a result, the authors conclude that when implementing innovative projects, it is important to work together with administrative authorities and competent representatives of the additional education system for children who know many latent problems of the educational process in order to correct and improve pilot projects.

⁴³ E-mail: artnauka2009@yandex.ru

Keywords: additional education for children in Russia, federal and national projects, personalized financing system, Sirius scientific and educational center, Schools of Creative Technologies, professional skills competitions

Введение

В течение последних 10 лет в России идет активное реформирование системы дополнительного образования детей. Таковы федеральные проекты «Успех каждого ребёнка» национального проекта «Образование» [1], федеральные проекты «Культурная среда», «Творческие люди», «Цифровая культура», входящие в состав национального проекта «Культура» [2] в рамках которых реализован комплекс мероприятий по развитию дополнительного образования детей.

Суть проекта «Успех каждого ребенка» была связана с переводом детского музыкального, спортивного, художественного образования на платформу Навигатора дополнительного образования детей [3], где ребенок и его родители в сетевой форме смогли бы самостоятельно выбирать дополнительные общеобразовательные программы на каждый новый учебный год. Предметы специальной музыкальной подготовки, такие как «Сольфеджио», «Хор», «Исполнительский класс» и другие включались в иные формы дополнительного развития школьников (кружковой и секционной работы) по типу «Юный журналист», «Экотуризм», «Основы робототехники». Этот проект обусловил введение новой системы финансирования или системы персонализированного финансирования дополнительного образования (ПФДО).

Региональные бюджетные средства отправлялись тому учреждению, программу которого выбрал ребенок на сайте навигатора. Ребенку выдавался Сертификат дополнительного образования, причем финансовое обеспечение Сертификата разнилось в каждом муниципальном образовании. Так, например, в Республике Адыгея в разных муниципальных образованиях на одного ребёнка могло быть выделено на краткосрочное 4-месячное обучение от 500 до 6 тысяч 500 рублей. При этом деньги на оплату сертификатов выводятся из бюджета тех образовательных учреждений, которые выставили свои программы в общедоступном навигаторе и перераспределяются в соответствии с тем, сколько детей выбрали образовательные программы этого учреждения в навигаторе. Таким образом, планировалось создание здоровой конкурентоспособной среды между преподавателями и учреждениями дополнительного образования.

Однако введение данной инновации вызвало протесты у администрации школ, преподавателей и родителей по ряду причин. Осуществление краткосрочных программ

дополнительного образования могло быть реализовано только в групповой форме, что во многом противоречит специфике музыкального и художественного образования, когда отдельные умения передаются «из рук в руки» под внимательным наблюдением мастера. Сами программы музыкального образования не могут преподаваться только 4 месяца, а рассчитаны на долговременное погружение в материал и совершенствование музыкальных способностей и исполнительских навыков учащихся. Важной составляющей была также подготовка онлайн презентаций для размещения на платформе Навигатора. Молодые педагоги довольно быстро справились с электронной презентацией своих курсов, тогда как для опытных преподавателей не было смысла в разработке подобных презентаций, поскольку их классы и так были укомплектованы учениками, и осваивать дополнительные цифровые технологии для них не составляло никакого смысла.

Эти и многие другие причины сподвигли творческую интеллигенцию на сопротивление внедряемой инноватике. В Министерство просвещения РФ с письменными заявлениями и выступлениями в прессе обратились Михаил Лидский – известный отечественный пианист, доцент Московской государственной консерватории. Его поддержала Екатерина Мечетина – российская пианистка, педагог, солистка Московской государственной филармонии, Заслуженная артистка Российской Федерации. Благодаря активной позиции и деятельности заместителя министра культуры РФ, администратору нацпроекта «Культура» О.С. Яриловой детские школы искусств, художественные и спортивные школы были выведены из системы персонифицированного финансирования дополнительного образования (ПФДО). Также был сохранен особый статус Детских школ искусств в системе детского дополнительного образования без приравнивания их образовательных программ к кружковой деятельности.

Результаты и обсуждение

Положение об особом статусе Детских школ искусств было зафиксировано в Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года [4]. «Персонифицированное финансирование включает в себя выдачу сертификатов персонифицированного финансирования и возможность оплаты не менее одной дополнительной общеобразовательной программы сертификатом персонифицированного финансирования (за исключением образовательных организаций дополнительного образования детей со специальными наименованиями «детская школа

искусств», «детская музыкальная школа», «детская хоровая школа», «детская художественная школа», «детская хореографическая школа», «детская театральная школа», «детская цирковая школа», «детская школа художественных ремесел» (далее – детские школы искусств). При этом органы государственной власти субъектов Российской Федерации и органы местного самоуправления самостоятельно определяют механизм финансирования для различных дополнительных общеобразовательных программ. Указанные меры позволяют сохранить возможность обучения по нескольким дополнительным общеобразовательным программам, финансируемым как в рамках системы персонифицированного финансирования, так и вне этой системы» [4 с. 3-4].

Важными альтернативными мерами, помогающими развитию Детских школ искусств и образованию учащихся, явилось введение ряда других инноваций. Таково, в частности открытие научно-образовательного центра для одаренных детей «Сириус» под эгидой деятельности Образовательного Фонда «Таланты и успех» (руководитель Е.В. Шмелёва) [5]. Научно-образовательный центр расположен в г. Сочи «...на базе олимпийской инфраструктуры и открыт по инициативе Президента Российской Федерации В.В. Путина. Фонд был учрежден 24 декабря 2014 г. выдающимися российскими деятелями науки, спорта и искусства. Цель работы Образовательного центра «Сириус» – раннее выявление, развитие и дальнейшая профессиональная поддержка одарённых детей, проявивших выдающиеся способности в области искусств, спорта, естественнонаучных дисциплин, а также добившихся успеха в техническом творчестве» [там же]. По аналогии с «Сириусом» в ряде регионов открылись его дочерние организации: Сахалинский образовательный центр по работе с талантами, Новосибирский центр для одаренных детей «Альтаир», образовательно-оздоровительного комплекс «Дуслык» в Татарстане, Центр «Созвездие» в Курганской области, региональный центр в Московской области, региональный центр выявления и поддержки одаренных детей в области науки, искусства и спорта в Карачаево-Черкесской республике, «Полярис» в Республике Адыгея [6 с. 44].

Важно также отметить, что инновационные процессы идут не только «сверху вниз», но и «снизу вверх», исходя из насущных проблем с контингентом ДШИ. При государственной поддержке была решена одна из существенных проблем в трехступенчатой системе «школа – училище – вуз» музыкального образования. Это проблема расхождения сроков обучения в школе искусств и средней общеобразовательной школе. Когда учащийся ДШИ заканчивал 7 выпускной класс, то в Средней общеобразовательной школе ему оставалось учиться еще 2 года до получения

среднего неполного образования, после которого можно было поступать в колледж. Часто такой перерыв предопределял уход талантливого ребенка в другие профессиональные сферы.

Чтобы решить проблему этого пустого интервала в рамках реализации национального проекта РФ «Придумано в России» [7] в ряде ДШИ была внедрена двухгодичная программа обучения «Школа креативных индустрий». В эту образовательную программу входят такие актуальные для настоящего времени направления как звукорежиссура, анимация, дизайн, а также создание электронной музыки, фото- и видеопроизводство, анимация и 3D-графика, изучение интерактивных цифровых технологий. Недавно проведенный Форум креативных индустрий, прошедший в Коломне в мае 2025 года представил участникам варианты профессиональной подготовки, продолженной в колледже и в вузе. Примеры таких программ осваивает Астраханский колледж искусств, Дагестанский, Костромской, Пермский, Томский музыкальные колледжи и многие другие.

Заключение

Важный вклад в развитие Детских школ искусств вносит местная администрация, учреждая различные конкурсы профессионального мастерства как среди преподавателей, так и среди учащихся этих школ. Наиболее важными для педагогов являются конкурсы «Лучший преподаватель детской школы искусств», «Лучшее учебно-методическое пособие», которые помогают осмыслить те проблемы, с которыми сталкиваются педагоги в учебном процессе и показать результаты профессионального роста. Как правило, на таких мероприятиях удастся обсудить с коллегами, представителями Министерств и компетентным жюри множество актуальных проблем. К таковым отнесем проблемы организации в учебном процессе неуемной детской энергии и привлечения детей к творческому сотрудничеству, в противовес воздействию социальных сетей и цифровых коммуникации; поиска выхода из методических ошибок молодых преподавателей при применении различных методов развития музыкальных способностей, например, сказко- и игротерапии, где часто теряется музыкальная составляющая; проблема свободы исполнительского творчества учащихся и корреляции его с авторским текстом; вопросы подбора репертуара для ансамблевого музицирования для учащихся с разной развитостью исполнительских умений и навыков; специфики работы с «особенными детьми»; подготовки талантливых детей к поступлению в вузы.

Представляется, что именно такие мероприятия, как конкурсы, фестивали, олимпиады с обязательным проведением Круглых столов по итогам поможет фиксировать насущные проблемы, которые латентно сопровождают развитие системы дополнительного образования детей сегодня. Выявление таких проблем и нахождение путей решения будет способствовать мягкому эволюционному развитию и улучшению множества процессов, сопровождающих образование и воспитание подрастающего поколения в сфере искусства.

Выводы

Обобщая отметим, что серьезными проблемами развития современных детских школ искусств является постоянно текущий процесс реформирования системы дополнительного образования детей и далеко не всегда инновации отвечают насущным потребностям и процессам латентного развития, происходящих внутри образовательных учреждений.

Необходимо налаживание двустороннего сотрудничества между администрацией и учреждениями дополнительного образования детей, чтобы понимать и решать насущные проблемы не революционным, а эволюционным путем, соответствующим культурно-историческим основам развития этой системы.

Введение инновационных проектов желательно сопровождать пилотными исследованиями на отдельных учреждениях дополнительного образования, чтобы понять успешность их реализации в более широком масштабе.

Важным видится и установление обратной связи и системы мониторинга предлагаемых нововведений, как среди самих участников проектов, так и путем проведения общественной экспертизы и независимой оценки происходящих изменений.

Библиографические ссылки

1. *Федеральный проект «Успех каждого ребёнка» национального проекта «Образование», утверждённый протоколом президиума Совета при Президенте Российской Федерации по стратегическому развитию и национальным проектам: № 10 от 03-09-2018.* Disponibil: [http://pstu.ru/files/2/file/fpkp/gos/2019/Nacionalniyi_proekt_%C2%ABObrazovanie% C2%BB.pdf](http://pstu.ru/files/2/file/fpkp/gos/2019/Nacionalniyi_proekt_%C2%ABObrazovanie%C2%BB.pdf) [accesat 2025-10-05].
2. *Федеральный проект «Культурная среда».* Disponibil: <https://mkrf-test.culture.gov.ru/about/national-project/cultural-environment/> [accesat 2025-10-07].
3. *Навигатор дополнительного образования Республики Адыгея.* Disponibil: <https://xn--01-kmc.xn--80aafey1amqq.xn--d1acj3b/> [accesat 2025-10-07].
4. *Концепция развития дополнительного образования детей до 2030 года.* Распоряжение Правительства Российской Федерации: № 678-р от 31-03-2022. Disponibil: <http://static.government.ru/media/files/3f1gkklAJ2ENBbCFVEkA3cTOsiypicBo.pdf> [accesat 2025-09-10].

5. *Образовательный центр «Сириус»*. Disponibil: <https://sec.nsuada.ru/about/partners/obrazovatelnyu-tsentri-sirius/> [accesat 2025-09-10].
6. Мозгот В.Г. и С.А. Мозгот. Новые системы воспитания и образования одарённых детей в России. *Педагогика*. 2020, № 2, с. 40–47. ISSN 0131-6826.
7. *Национальный проект РФ «Придумано в России»*. Disponibil: https://culture.gov.ru/press/news/minkultury_rossii_podvelo_itogi_realizatsii_klyuchevykh_proektov_natsproekta_kultura_pushkinskaya_ka/ [accesat 2025-09-10].

METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS ON DEVELOPING THE COURSE SUPPORT ENGLISH FOR ART STUDENTS

CONSIDERAȚII METODOLOGICE PRIVIND ELABORAREA SUPTULUI DE CURS LIMBA ENGLEZĂ PENTRU STUDENȚII DIN DOMENIILE ARTELOR

ELENA POPOV⁴⁴

asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0000-6310-1747>

DIDINA SAHARNEAN⁴⁵

asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0000-3748-7180>

CZU 37.016:811.111

37.091.64

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.17>

The article is dedicated to the methodological aspects of developing the course support "English for Art Students." The theoretical and methodological foundations of teaching English for Specific Purposes (ESP), as well as the principles of integrating an interdisciplinary approach and using authentic artistic materials, are analyzed. The needs of the target audience, the structure and content of the course, the types of tasks, and the forms of assessment are examined. Special attention is paid to the practical aspects of the course support implementation, including the organization of face-to-face, distance, and mixed learning, the use of digital and multimedia resources, and the evaluation of effectiveness based on feedback and student assessment. The methodological recommendations presented aim to improve the quality of linguistic training of future specialists in the field of arts.

Keywords: English language, artistic specialties, ESP (English for Specific Purposes), EFA (English for Arts), authentic materials, interdisciplinary approach, teaching methodology

Articolul este dedicat aspectelor metodologice ale elaborării suportului de curs „Limba engleză pentru studenții din domeniile artelor”. Sunt analizate fundamentele teoretico-metodologice ale predării limbii engleze în scopuri profesionale (ESP), principiile integrării abordării interdisciplinare

⁴⁴E-mail: popovelenas34@gmail.com

⁴⁵ E-mail: sahdidina@gmail.com

și utilizării materialelor artistice autentice. Se examinează necesitățile publicului-țintă, structura și conținutul suportului, tipurile de sarcini și formele de evaluare. O atenție deosebită este acordată aspectelor practice ale implementării suportului, inclusiv organizării învățământului cu prezență fizică, la distanță și mixt, utilizării resurselor digitale și multimedia, precum și evaluării eficienței pe baza feedback-ului și a evaluării de către studenți. Recomandările metodice prezentate vizează îmbunătățirea calității pregătirii lingvistice a viitorilor specialiști din domeniul artelor.

Cuvinte-cheie: limba engleză, specialități artistice, ESP (English for Specific Purposes), EFA (English for Arts), materiale autentice, abordare interdisciplinară, metodică predării

Introduction

Students in artistic fields typically possess a well-developed visual-figurative way of thinking and a creative perception of the world. Their motivation for studying English is generally professional: they aim to participate in exhibitions, consult specialized literature, promote their own projects, and interact with the international artistic communities. At the same time, first-year students often demonstrate different levels of English proficiency, usually having only basic grammatical knowledge and a limited vocabulary. Traditional textbooks, which are primarily oriented towards general or academic English, do not reflect the specifics of art education. As a result, there is a growing need to develop teaching materials directly adapted to artistic activity and the creative process.

Methodological Foundations of the *English for Art Students* Course Support

In developing the course support *English for Art Students*, we relied on the methodology of ESP (English for Specific Purposes) by Dudley-Evans and Maggie Jo St John (1998) [1]. The ESP approach, which has been actively developing since the 1960s, involves teaching the language in a professional context and ensures a close correlation between course content and the real needs of students. As Dudley-Evans and Maggie Jo St John (1998) [1] emphasize, the essential features of ESP include: practical orientation, necessity analysis and the functional use of language skills.

In recent decades, within the ESP framework, the direction known as English for Arts (EFA) has emerged—an approach dedicated to teaching English within artistic education. Researchers (Hyland, (2006) [2]; Basturkmen, (2010) [3] point out that EFA integrates the development of visual literacy, intercultural communication skills, and the ability to analyse artistic texts. Recent studies on foreign-language teaching methodology for students in creative fields confirm the need for an approach that combines lexical-grammatical material with project-based activities, presentations, and in-depth discussions of artistic concepts.

Thus, creating the course support for students of artistic specialties requires adherence to the methodological principles of ESP and EFA, the promotion of interdisciplinarity, and the

assurance of a practical orientation in the learning process. Similarly, the development of the course support intended for students of artistic specializations must be grounded in the methodological principles of ESP and EFA, promote interdisciplinarity, and ensure a practical-oriented learning process.

Key Principles, Structure and Content of the Course Support *English for Art Students*

The course support *English for Art Students* is based on three core principles: authenticity, professional orientation, and integration of theory and practice. Original materials, including contemporary articles, interviews, and biographical texts, are used to enhance practical relevance and familiarize students with the professional art environment. The content is directly related to artistic professions and creative practices, ensuring that students develop language skills applicable to their future careers. Vocabulary and grammar are reinforced through reading, discussions, mini-projects, and presentations, fostering critical and creative thinking and promoting lasting competencies in professional communication in English. The main priority of the course support was the development of communicative competence and the acquisition of vocabulary specific to the field.

The course support aims to familiarize students with the life, creative work, and professional activity of prominent contemporary figures in culture and the arts from the Republic of Moldova, who promote the culture of our country at the international level. It also contributes to the development of reading, listening, speaking, and writing skills in English, as well as to the formation of analytical and critical thinking through biographies, interviews, practical tasks, and glossaries.

The content of the support material is organized according to modular principles, which allows the material to be flexibly adapted to different profiles of art education and to students' levels of language proficiency. Each module combines theoretical and practical components, ensuring the development of linguistic, communicative, and professional competencies. The course support includes a series of thematic modules that reflect the main directions of artistic education and professional activity. Each module is built around a key theme that combines lexical and grammatical material, texts, and project tasks.

The course support is structured into an introductory block, eight thematic units, and a concluding block. The introductory block, which contains a description of the course support objectives and aims. This block allows students to set their own learning goals and become familiar with the methodology used throughout the course.

The main block includes 8 thematic units: Eugen Doga is known as a composer of timeless music. Valentina Nafornița was recognized as the best soprano in the world in 2011. Alexandra Conunova's life and musical career highlight her achievements in the arts. Inna Jeleascova (iZZY iZVNE) uses murals as a way to communicate with society. Silvia Busuioc believes that acting is not just a profession, but a way of life. The Sunstroke Project gained international attention through the Eurovision Song Contest. Dorian Boguța is both an actor and a film director. Anatol Durbală is an actor, teacher, director, screenwriter, and TV presenter. Each of the eight thematic units includes four key components:

Biography — a description of the main stages of life, career path, general activity, and personality achievements. The biographies were taken from contemporary European websites dedicated to various artistic fields.

Interview — questions and answers that reveal personal perspectives and professional strategies. The interviews, as well as the biographies, come from current European websites and represent original texts, not translations into English from Romanian or other languages.

Exercises — reading comprehension tasks, lexical and grammatical exercises, mini-projects such as oral presentations and essays. The material includes a variety of activity types designed to develop different aspects of linguistic competence. The tasks are organized according to the principle of gradual progression, from linguistic exercises to independent use of the language in professional activity.

Glossary — a selection of key vocabulary and expressions, consolidation of specialized terminology, and preparation for oral and written tasks.

The unified structure of each unit, progressing from biography to interview, exercises, and glossary, ensures a systematic approach to learning. The combination of listening, reading, writing, and speaking activities helps students develop complex linguistic competencies. Practical tasks and mini-projects foster the growth of creative and analytical skills. Glossaries consolidate vocabulary and prepare students for discussions as well as written and oral assignments.

The concluding block of the course support includes a synthesis of information about the personalities and students' specialties. It also provides a bibliography that includes the main sources of literature for further study. One of the distinctive features of this course support material is the active use of digital and multimedia resources, which contribute to interactivity and to the visualization of the learning process. The course support integrates video and audio interviews with representatives from various fields of art. The use of digital resources enables the implementation of the blended learning principle, where traditional forms of instruction are

combined with online tools. This not only expands access to up-to-date information sources but also develops students' skills in using modern media in a professional context.

Assessment of Students' Feedback on the Course Support *English for Art Students*

The effectiveness of the course support implementation was evaluated through students' feedback and self-assessment. This approach allowed not only for monitoring learning outcomes but also for identifying areas where the teaching methodology could be further improved. The primary goal of this assessment was to understand students' perceptions of the course support materials and to formulate recommendations for enhancing the overall learning process.

The methodology for collecting students' feedback involved a survey conducted among first-year students of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. A total of one hundred and ten students participated in the survey, which took place during the period from October to November two thousand twenty-five. The survey utilized an open-ended question format, inviting students to provide comments on the content, tasks, and overall usefulness of the course support materials.

The qualitative evaluation of the collected feedback highlighted several key points. Students reported that the course support was well adapted to their needs as art students. They particularly appreciated that the materials featured personalities and topics familiar and relevant to young people, which increased engagement and motivation. Exercises designed to improve vocabulary and listening skills were found to be interesting and effective. The clear and consistent structure of each unit, moving from biography to interview, followed by tasks and glossary, was praised for its logical flow. Students also noted that the number of exercises for independent grammar practice was appropriate, and that the course included a sufficient variety of interactive tasks and multimedia materials to support active learning.

Overall, the feedback demonstrated that the course support effectively combines authenticity, professional relevance, and practical engagement, contributing to the development of students' language skills and their ability to communicate confidently in English within the context of artistic professions.

Students provided a variety of comments reflecting their experiences with the course support: *"From my point of view, I believe that this course support is and will be more captivating for students, because I have actually heard peers saying that it would be good for us to learn about important and famous personalities from the Republic of Moldova who are recognized worldwide. I really hope that this course support will interest students and will*

serve as a more engaging way of studying English. »; „This course support 'English for Art Students' is an excellent, well-structured, and modern resource that perfectly combines English language learning with the promotion of Moldovan culture and artists. The content is varied, interesting, and adapted to the artistic field, and the proposed exercises develop vocabulary, speaking skills, and reading comprehension. The course support offers a practical and motivating approach, turning the study of English into a valuable, creative and cultural experience."; "In my opinion, this course support can be very useful for student. My favourite part of the units is the section with text-based questions. I find the topics interesting for people of my age."

Conclusion

In evaluating the methodological foundations for developing the course support *English for Art Students* the theoretical principles, structure and practical approaches for implementing the course support were established. These approaches are oriented towards forming the professional and communicative competence of future specialists in the arts.

The assessment showed that effective English language learning for art students is possible when keeping to a number of methodological conditions: professionally oriented content, the use of authentic materials, an intercultural focus, and the integration of theory with practice. The structure of the course support, based on the modular principle, ensures the development of linguistic and professional competencies, while the combination of various types of tasks contributes to the formation of students' creative autonomy and critical thinking.

Further development of the course support involves material supply and expanding the digital and multimedia components. Special attention should be given to individualizing of the learning process and adapting the materials to specific profiles—music, dance, theatre, design and visual arts.

Bibliographical References

1. DUDLEY-EVANS, Tony and Maggie Jo ST JOHN. *Development in English for Specific Purposes: A Multi-disciplinary Approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. ISBN 978-0-521-59675-6.
2. HYLAND, Ken. *English for Academic Purposes: An Advanced Resource Book*. New York: Routledge, 2006. ISBN 9780415358705.
3. BASTURKMEN, Helen. *Developing Courses in English for Specific Purposes*. London: Palgrave Macmillan, 2010. ISBN 978-0-230-22798-9.

CREȘTEREA EFICIENȚEI PRELEGERII ACADEMICE

INCREASING THE EFFICIENCY OF ACADEMIC LECTURES

CLAUDIA CRĂCIUN,

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

<https://orcid.org/0009-0006-1586-3388>

CZU 378.091.32

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.18>

Actualmente, lumea universitară este preocupată de eficientizarea procesului de instruire. Astfel sunt amplu practicate diverse forme de instruire interactivă, fapt ce contribuie la participarea activă a studenților în diferite activități care îi ajută să însușească materia de studiu și să-și dezvolte anumite abilități. Asemenea forme sunt deosebit de potrivite pentru instruirea continuă, centrate nu pe studierea unor discipline, dar pe acumularea informației și dezvoltarea abilităților pentru un domeniu anumit sau o temă concretă.

În instituția superioară studentul trebuie să însușească disciplina de studiu integral, adică la nivel teoretico-conceptual și aplicativ. Numai în cadrul prelegerii academice noi putem să-l ajutăm pe student să înțeleagă structura teoretico-conceptuală a disciplinei. Cu toate că prelegerea este una din cele mai vechi forme de instruire, mulți savanți sunt preocupați de eficientizarea ei și propun soluții viabile pentru creșterea acesteia. Autorul acestui articol propune să examinăm posibilitatea eficientizării acestei forme de studiu în baza experienței activității didactice de 54 de ani.

Cuvinte-cheie: *prelegere academică, proces de instruire, instruire continuă, atenție post-voluntară, eficiență, materie de studiu*

Currently, the academic world is concerned with increasing the efficiency of the instructional process. Thus, various forms of interactive teaching are widely practiced, which contribute to the active participation of students in different activities that help them assimilate the study material and develop certain skills. Such forms are particularly suitable for continuous education, focused not on studying specific disciplines, but on acquiring information and developing skills for a particular field or a concrete topic.

In higher education, the student must master the subject of study in its entirety, that is, at both the theoretical-conceptual and the practical-applied levels. Only within the framework of the academic lecture can we help the student understand the theoretical-conceptual structure of the discipline. Although the lecture is one of the oldest forms of instruction, many scholars are concerned with its efficiency and propose viable solutions for its improvement. The author of this article suggests examining the possibility of streamlining this form of study based on 54 years of teaching experience.

Keywords: *academic lecture, instructional process, lifelong learning, secondary attention, efficiency, subject matter*

Introducere

Majoritatea dintre noi practicăm în activitatea didactică prelegerea academică și s-ar părea că cunoaștem această formă de instruire destul de bine, dar experiența proprie de asistență la orele colegilor m-a convins că mulți dintre noi sunt prea puțin preocupați de asigurarea eficienței acestei

forme de instruire. Să încercăm să trecem în revistă cele mai oportune mijloace care contribuie la creșterea eficienței prelegerii academice.

Cerințele generale pentru eficiența prelegerii academice

De la bun început trebuie să constatăm că eficiența prelegerii academice este greu de contabilizat. În cadrul seminarelor și examenelor putem constata câtă materie au memorizat studenții, cum au înțeles esența și conținutul temei, ce concluzii au formulat privitor la problema examinată. Și aici intervin un șir de factori obiectivi adăugători, precum sunt capacitățile intelectuale ale studentului, contribuția literaturii recomandată pe care a consultat-o etc. Astfel trebuie să conchidem că eficiența prelegerii academice poate fi constatată prioritar în procesul și după realizarea ei.

Prelegerea academică prezintă o expunere monologică a materiei de studiu consacrată unei teme din curriculumul disciplinei de studiu efectuată de cadrul didactic conform cerințelor stabilite în instituția de învățământ. Profesorul universitar, doctorul Mariana Marinescu de la Universitatea din Oradea, consideră că „prelegerea – modalitate de expunere pre-elaborată a informațiilor dintr-un anumit domeniu (idei, teorii, concepte) trebuie să țină cont de cele patru reguli de bază în procesul de predare-învățare formulate de Sorina Paula Bolovan, și anume:

- Definirea în mod clar a temei sau a problemei ce urmează a fi abordată.
- Să se ia în considerare nivelul de cunoștințe și capacitatea de înțelegere a auditoriului.
- Să se explice problemele într-o manieră ce concordă cu nivelul de cunoaștere și înțelegere a celor care ascultă.
- Să se țină seama de criteriile valorice, de interesele și preocupările auditoriului” [1].

Sigur că particularitățile prelegerii derivă din tipul ei, fie că e una de inițiere (introdactivă, care specifică obiectul, sarcinile disciplinei de studiu, aria de cunoștințe și abilități ce urmează să fie dezvoltate), sau de formulare a problemei și analizei opiniilor specialiștilor, ori de recapitulare (expunerea exhaustivă a conținutului cursului).

Oricare nu ar fi tipul prelegerii eficiența ei depinde de anumite componente care, în fond, sunt aceleași pentru toate.

Un component esențial pentru eficiența prelegerii este motivarea discipolului pentru memorizarea materiei propuse de cadrul didactic. De ce studentul are nevoie de informația pe care i-o oferă pedagogul? La ce îi va prinde bine în experiența lui profesională și în viața cotidiană? Experiența de peste 50 de ani de activitate didactică permite să afirmăm că doar o parte foarte mică de studenți conștientizează cum va influența materia studiată la formarea personalității proprii.

O componentă obligatorie pentru oricare prelegere academică este definirea termenilor. Greșesc amarnic acei pedagogi care consideră că trebuie explicați doar termenii sofisticăți ce țin de conceptualizarea materiei. Vocabularul multor studenți este destul de modest (uneori sărac), astfel unele narațiuni ale cadrului didactic nu sunt înțelese de ei. Pe lângă faptul că explicăm semnificația termenilor, putem să utilizăm sinonimele, dialectele, arhaismele, comentariile privitor la utilizarea acestui cuvânt în contextul materiei examinate.

O importanță deosebită pentru memorizarea materiei de studiu o atribuim limbajului cadrului didactic. Vocabularul sărac, lipsit de utilizarea metaforelor, epitetelor, comparațiilor și altor figuri de stil face prelegerea monotona, uniformă și puțin relevantă, astfel eficiența ei este mică.

Studenților din AMTAP le place când în cadrul prelegerii academice pedagogul recită anumite versuri, apelează la opiniile unor personaje din filme, spectacole, citează cele relatate de personalitățile din lumea artelor, aduce exemple neobișnuite, astfel erudiția cadrului didactic manifestată în cadrul prelegerii devine un mijloc de majorare a eficienței ei.

Sawjanya Pedada afirmă că „citările adecvate reflectă, de asemenea, o cercetare aprofundată și o bază solidă în cunoștințele existente, ceea ce vă consolidează argumentele și concluziile” [2].

Extrem de important pentru eficiența prelegerii este personalitatea cadrului didactic. Felul lui de a rându-narațiunile, de a formula concluziile, de a manifesta atitudinea față de materia de studiu sunt prioritare pentru student. Studentului îi este interesant care este atitudinea cadrului didactic față de problema abordată, cum apreciază diferite personalități, la care din opiniile existente aderă sau dacă are părerile proprii privind o idee sau un concept.

Dacă cadrul didactic citește de pe foaie și nu este capabil să formuleze concluzii, eficiența prelegerii este extrem de mică. Mai mult decât atât, studenții consideră materia de studiu lipsită de importanță. Cine nu este în stare să formuleze singur anumite narațiuni pentru disciplina pe care o predă, nu are dreptul să practice prelegerea academică.

Aspectul psihologic al eficienței prelegerii academice

Memorizarea materiei de studiu este direct proporțională cu implicarea atenției studentului. Dacă pornim de la constatarea că individul manifestă atenție involuntară (care durează foarte puțin), atenția voluntară se manifestă atunci când studentul face efort de voință ca să memoreze cele ce relatează pedagogul (durează nu mai mult de 15-20 minute), iar atenția post-voluntară se manifestă atunci când individul demonstrează interes față de cele relatate de cadrul didactic (poate dura până la 1,5 ore). Reieșind din această realitate, lectorul trebuie să capteze atenția studentului

în primele 15-20 minute ale prelegerii. Dacă după 20 de minute nu s-a inclus atenția post-voluntară, este necesar de creat o „oază de relaxare”, în cadrul a 2-3 minute facem o glumă, povestim ceva ce nu este pentru student obligatoriu de memorizat. Abia când vedem că discipolii s-au înviorat, putem continua expunerea materiei de studiu. Astfel procedăm de fiecare dată când vedem că atenția studenților a scăzut. Obiceiul unor cadre didactice de a face obiecții, cum ar fi, de exemplu: „Vă rog, fiți atenți!”, are un efect mic.

O importanță prioritară pentru eficiența prelegerii o are dozarea materiei. Este o eroare opinia că prelegerea trebuie să includă mult material (mai ales nou) pentru student. Capacitățile intelectuale de a percepe și înțelege ale studenților sunt destul de modeste. Astfel, dacă noi centram atenția pe 7-9 blocuri de informații, studentul are șanse reale să le înțeleagă. Dacă mărim numărul de blocuri de informații, discipolul nu va mai memoriza integral structura prelegerii, ci doar unele secvențe. Mai mult ca atât, cu cât suntem mai aproape de sunetul la repaus, cu atât atenția este mai slabă, astfel obișnuința unor pedagogi de a relata niște lucruri importante când sună clopoțelul este absolut sterilă și ineficientă.

Există un șir de metode de a actualiza atenția studentului, printre care adresarea către auditoriu cu anumite întrebări, citarea unor surse notorii [3], utilizarea exemplelor, folosirea diverselor diagrame, tabele, desene care permit ilustrarea celor relatate verbal cu alte surse de informare. Îmbinarea câtorva surse de informare, cuvântul viu, desenul, materialul ilustrativ majorează eficiența informației. Contribuie la actualizarea atenției și unele tertipuri triviale precum sunt pauza și schimbarea intonației.

Mijloacele neverbale sunt extrem de importante pentru majorarea semnificației frazei rostite de cadrul didactic. Gesturile permit atribuirea importanței fiecărei fraze, sublinierea semnificației narațiunii formulate. În această ordine de idei, cadrul didactic trebuie să fie preocupat de estetica gesturilor practicate. Cadrul didactic nu trebuie să gesticuleze excesiv, dar nici să vorbească fără utilizarea gestului. Important este ca gestul să ilustreze cele vorbite și să atribuie o anumită importanță narațiunii verbalizate.

Nivelul vocii, ridicarea sau scăderea intensității ei permite să atribuim importanță diferită diverselor episoade ale prelegerii.

Cadrul didactic trebuie să fie conștient că în timpul prelegerii el repartizează atenția pentru a asigura coerența mesajului, pentru a aplica diverse metode de actualizare a atenției studenților și a constata cum ascultă și cum înțeleg ei materia de studiu. În această ordine de idei, dacă constată că studenții nu au înțeles ceva, intervine cu exemple care ilustrează afirmația făcută, expune cu alte cuvinte narațiunea. Este greșit ca studenții să fie întrebați: „Ați înțeles?”, deoarece ei, deseori, din politețe, vor răspunde afirmativ.

Cadrul didactic cu experiență cunoaște capacitățile studenților, care din ei „prinde din mers”, care înțelege abia după un exemplu sau un comentariu, astfel el organizează expunerea în așa mod ca să le asigure tuturor posibilitatea să memorizeze materia de studiu. Eficiența prelegerii crește dacă cadrul didactic utilizează PowerPoint, elemente de brainstorming și alte forme interactive contemporane.

Este foarte important să obișnuim discipolii să formuleze întrebări dacă nu le este ceva clar. Autorul acestui articol îi îndemna pe studenți să ridice mâna în timpul prelegerii dacă nu le este ceva clar, deoarece, la finalul orei, ei, de regulă, sunt grăbiți și nu mai pun întrebări.

Lucrarea de față propune un șir de sugestii pentru creșterea eficienței prelegerii academice în AMTAP, formulate de autor în urma unei experiențe de activitate didactică de 54 de ani în instituțiile universitare.

Concluzii

Prelegerea academică este metoda principală de instruire care permite formarea la discipoli a structurii teoretico-conceptuală a disciplinei de studiu. Acest fapt stimulează cadrele didactice la căutarea mijloacelor de creștere a eficienței prelegerii academice. Savanții au specificat căi de creștere a eficienței acestei forme de studiu, dar schimbările contextului instruirii și diversitatea domeniilor de instruire solicită noi mijloace de creștere a eficienței prelegerii academice. În această ordine de idei, devine extrem de utilă analiza experienței cadrelor didactice în practicarea prelegerilor pentru a identifica noi mijloace de creștere a eficienței ei.

Preocuparea cadrelor didactice de creșterea eficienței prelegerii academice trebuie să poarte un caracter permanent și să asigure perfecționarea procesului de predare/învățare în instituțiile universitare. Fiecare cadru didactic aplică în activitatea sa diverse metode și mijloace de actualizare a atenției studenților, de amplificare a capacității lor de a însuși materia de studiu și de a-și dezvolta noi abilități.

Prelegerea academică este o formă complexă de instruire, iar creșterea eficienței ei solicită de la cadrul didactic multă atenție, creativitate și cunoștințe.

Referințe bibliografice

1. MARINESCU, Mariana. Metode de activare a studenților în cadrul prelegerilor. In: *Prelegerea – formă și modalitate a expunerii*. Disponibil: [ru.scribd.com/ presentation/454561999/prelegere](https://ru.scribd.com/presentation/454561999/prelegere) [accesat 2025-10-12].
2. PEDADA, Sowjanya. *Ghidul complet despre cum să citezi o prelegere în mod eficient*. Mind The Graph. Blog științific. 2024-07-14. Disponibil: <https://mindthegraph.com/blog/ro/how-to-cite-a-lecture/> [accesat 2025-11-01].

3. MARINESCU, Mariana. *Noile educații în societatea cunoașterii*. Ed. a 2-a. București: Pro Universitaria, 2023. ISBN 9786062616694.

PREDAREA LIMBII ITALIENE ÎN CONTEXTUL ARTELOR PLASTICE ȘI DECORATIVE: PERSPECTIVE INTERDISCIPLINARE

TEACHING THE ITALIAN LANGUAGE IN THE CONTEXT OF VISUAL AND DECORATIVE ARTS: INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVES

LIDIA CAZACU⁴⁶,

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

<https://orcid.org/0009-0002-8232-5767>

CZU 37.016:811.131.1

7:81

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2025.19>

Prezenta comunicare propune o reflecție asupra interdisciplinarității în predarea limbii italiene la Facultatea de Arte Plastice și Decorative, analizând modul în care limbajul verbal și cel vizual se pot completa reciproc în procesul de formare artistică. Pornind de la caracterul specific al studiilor din domeniul artelor, care implică gândirea și exprimarea preponderent prin imagine a studenților, se argumentează necesitatea unei abordări metodologice bazate pe integrarea mijloacelor senzoriale și estetice. În acest sens, vocabularul artistic italian – bogat în termeni expresivi și metafore vizuale – devine nu doar obiect de studiu lingvistic, ci și instrument de dezvoltare a sensibilității estetice. Prin activități interdisciplinare, precum descrierea și analiza operelor de artă, realizarea de proiecte tematice sau crearea unui „vocabular vizual”, învățarea limbii italiene capătă valoare formativă, contribuind la dezvoltarea competențelor comunicative, critice și culturale. Rezultatele evidențiază o creștere a motivației și a implicării studenților, o îmbogățire a lexicului activ și o consolidare a gândirii estetice.

***Cuvinte-cheie:** didactica L2, interdisciplinaritate, arte vizuale, competențe cognitive, discurs lingvistic*

This paper proposes a reflection on interdisciplinarity in teaching Italian at the Faculty of Fine and Decorative Arts, analyzing how verbal and visual language can complement each other in the process of artistic training. Starting from the specifics of students in the field of arts, who think and express themselves predominantly through images, the need for a methodological approach based on the integration of sensory and aesthetic means is argued. In this sense, the Italian artistic vocabulary – rich in expressive terms and visual metaphors – becomes not only an object of linguistic study, but also a tool for developing aesthetic sensitivity. Through interdisciplinary activities such as the description and analysis of works of art, the realization of thematic projects or the creation of a “visual vocabulary”, learning Italian acquires formative value, contributing to the development of

⁴⁶ E-mail: lidiacazacu1@gmail.com

communicative, critical and cultural skills. The results highlight an increase in student motivation and involvement, an enrichment of the active lexicon and a consolidation of aesthetic thinking.

Keywords: *L2 didactics, interdisciplinarity, visual arts, cognitive skills, linguistic discourse*

Introducere

Predarea limbii italiene într-o instituție de învățământ artistic, cum este Academia de Arte, reprezintă o provocare, dar și o oportunitate deosebită. Studenții de la arte plastice și decorative nu învață o limbă străină doar pentru comunicare cotidiană, ci pentru a-și extinde orizontul cultural, pentru a pătrunde în vocabularul universal al artei și pentru a înțelege sursele estetice ale propriei creații. Italia, patria Renașterii și a marilor școli de pictură, sculptură și design, oferă un repertoriu terminologic și cultural extrem de bogat. Cunoașterea limbii italiene devine, astfel, o cale de acces directă la istoria artei, la teoria formelor și la spiritul estetic care a modelat cultura europeană. În acest context, profesorul de limbă devine un mediator între cuvânt și imagine, între discursul lingvistic și discursul plastic. Astfel, predarea limbii italiene la Facultatea de Arte Plastice presupune o abordare diferită de cea tradițională: studenții percep lumea prin imagine, prin culoare și prin compoziție. Învățarea limbii se poate sprijini pe această gândire vizuală și pe sensibilitatea lor artistică. În articolul de față ne propunem să explorăm dimensiunea interdisciplinară a acestui proces – felul în care limbajul verbal și cel vizual se întâlnesc, se completează și se îmbogățesc reciproc în formarea artistică și lingvistică a studenților.

Interdisciplinaritatea în contextul fundamentelor teoretice ale pedagogiei artistice contemporane

Conceptul teoretic de interdisciplinaritate presupune o integrare a conținuturilor din mai multe domenii, în scopul dezvoltării unei gândiri complexe, capabile să stabilească relații între discipline. În ultimele decenii, conceptul teoretic a devenit o direcție esențială în educație. Dintr-o perspectivă educațională, acesta se referă la capacitatea de a integra cunoștințe și limbaje diverse pentru a promova o înțelegere mai complexă și cuprinzătoare a experienței umane. În domeniul artelor această abordare este firească: arta, literatura, limbile, istoria și filosofia se întâlnesc constant într-un dialog de idei și forme.

Relația dintre limbajul verbal și limbajul vizual, mai concret, dintre cuvânt și imagine a fost studiată de mult timp în științele limbajului, semioticii și esteticii. Conform opiniei lui R. Arnheim, „percepția vizuală nu este un simplu proces pasiv, ci o formă de gândire” [1 p. 13], iar gândirea vizuală posedă o structură analoagă lingvisticii: ambele sisteme organizează percepția prin forme și relații simbolice. Cuvintele, la fel ca imaginile, sunt un act de

construcție mentală care transformă experiența în reprezentare. Această transcodificare între limbajul vizual și cel verbal stimulează creativitatea și dezvoltă competențe cognitive superioare, precum sinteza, analiza critică și exprimarea simbolică. Astfel, limba nu mai este un obiect de studiu autonom, ci parte integrantă a procesului de creație artistică.

În artele vizuale, în special, interdisciplinaritatea capătă o dimensiune cognitivă și semiotică: permite inter-relaționarea unor coduri eterogene – lingvistice, vizuale, corporale și sonice – într-un proces de semnificare comună. Cercetările semiotice ale lui U. Eco, care afirmă că „semnul este tot ceea ce poate fi luat ca substitut pentru ceva” [2 p. 26], și teoria „mediilor complementare” [3 p. 13], formulată de W.J.T. Mitchell, potrivit căreia relația dintre imagine și cuvânt trebuie înțeleasă ca una de complementaritate reprezentativă, evidențiază faptul că limbajele verbal și vizual nu sunt antagonice, ci cooperative. Fiecare formă de comunicare artistică se constituie printr-o tensiune dinamică între descriere și viziune, între semnele verbale și cele figurative. În aceeași ordine de idei, R.E. Mayer susține că „oamenii învață mai profund din cuvinte și imagini decât doar din cuvinte” [4 p. 3], iar în educația artistică această interacțiune se traduce prin practici care stimulează reflecția critică și exprimarea personală, consolidând competența semiotică și interculturală a elevilor. Aplicată în didactica limbilor moderne, interdisciplinaritatea presupune depășirea granițelor strict lingvistice și deschiderea către contextul cultural, vizual și simbolic al comunicării.

Din perspectivă cognitivă, integrarea limbajelor favorizează transcodificarea gândirii, adică abilitatea de a trece de la un sistem simbolic la altul. Această capacitate stimulează flexibilitatea mentală, imaginația și creativitatea – elemente esențiale în formarea artistului contemporan. În acest context, E.W. Eisner subliniază faptul că artele reprezintă un mod distinct de cunoaștere, capabil să dezvolte forme de gândire complexe și subtile, complementare structurilor raționale și discursiv-logice tradiționale. După cum afirmă autorul, „artele dezvoltă forme de gândire pe care alte domenii nu le pot cultiva” [5 p. 1], constituind astfel un model alternativ de gândire bazat pe intuiție, metaforă și sensibilitate, care completează și îmbogățește limbajul verbal

Cu alte cuvinte, paradigma interdisciplinară și relația dintre limbajul verbal și cel vizual nu numai că întăresc dimensiunea comunicativă a artei, dar redefinesc și rolul predării limbilor străine în academiile de arte plastice, făcând din aceasta o parte integrantă a procesului creativ și critic. Astfel se activează o serie de mecanisme cognitive și afective care facilitează învățarea: imaginea stimulează memoria vizuală, emoția estetică favorizează implicarea personală, iar interpretarea artistică devine o formă de reflecție lingvistică. Conceptele lingvistice sunt, astfel, corelate cu noțiuni [6].

Dimensiunea formativă a interdisciplinarității în predarea limbii italiene

Limba italiană, prin legătura sa istorică și conceptuală cu artele vizuale – pictura, sculptura, arhitectura și designul – reprezintă un teren privilegiat pentru aplicarea unui model didactic interdisciplinar [7]. În acest context de strategie didactică aplicată, studierea limbii italiene devine un instrument de acces la patrimoniul artistic italian, la terminologia estetică și la discursul critic despre artă. Acesta contribuie la crearea unei competențe comunicative specializate, adaptate profilului artistic al studentului. Aceasta include nu doar vocabularul de specialitate, ci și capacitatea de a reflecta asupra actului artistic, de a susține discursuri critice și de a participa la contexte culturale internaționale (expoziții, rezidențe artistice, mobilități academice). În acest sens, interdisciplinaritatea nu reprezintă doar o metodă didactică, ci și un principiu formativ, care apropie limbajul de practica artistică și de identitatea profesională a viitorului artist plastic. Integrarea limbajului vizual în didactica limbii are loc pe diferite căi [8]. Un model interdisciplinar eficient presupune utilizarea imaginilor, operelor de artă și proceselor creative ca suport pentru activitățile lingvistice [9]. Descrierea, interpretarea și argumentarea în limba italiană a unei lucrări plastice implică transpunerea formelor, culorilor și compozițiilor în structuri verbale, proces care consolidează gândirea analitică și expresivă. Prin analiza textelor descriptive, critice sau teoretice despre opere de artă (de exemplu, texte de Vasari, Alberti sau critici contemporani), studenții dezvoltă simultan competențe lingvistice și capacitatea de interpretare vizuală. Limba italiană funcționează ca mediu de mediere între percepția vizuală și conceptualizarea verbală a experienței artistice. În cazul facultăților de arte plastice și decorative, interdisciplinaritatea capătă un sens și mai concret: vocabularul, structurile sintactice și expresiile idiomatice pot fi corelate direct cu conceptele de formă, culoare, compoziție, echilibru, perspectivă sau textură. Astfel, procesul de învățare nu mai separă limba de specialitate de limba vie, ci le îmbină într-un sistem coerent de comunicare estetică [10].

De fapt, putem spune că limbajul vizual devine un suport pentru dezvoltarea limbajului verbal: atunci când studentul descrie o pictură, interpretează o sculptură sau își prezintă propria lucrare în italiană, el nu exersează doar gramatica, ci își construiește un mod personal de a exprima frumusețea și ideea artistică.

Particularități lingvistice și estetice în predarea limbii italiene la arte

După cum s-a menționat mai sus, predarea limbii italiene într-un context artistic presupune o atenție specială acordată vocabularului de specialitate, care reflectă o viziune estetică și culturală proprie Italiei. În limbajul artelor cuvintele nu au doar o valoare denotativă,

ci și una conotativă, expresivă și metaforică. Termenii devin purtători de emoție, stil și percepție vizuală. Vom încerca mai jos să analizăm anumite particularități specifice din perspectiva lingvistică, bazată pe un vocabular specific italian din domeniul artelor plastice și decorative. Vom menționa, în același timp, importanța elementelor estetice și interculturale. În linii mari, aceste aspecte ar putea fi rezumate în următoarele compartimente

a) Particularități lingvistice

- **Polisemie și metaforism:**

Multe cuvinte din limbajul artistic italian au sensuri multiple, care trec ușor de la concret la abstract: *luce* – poate desemna lumina fizică, dar și claritatea stilului, inspirația sau adevărul („una luce interiore”); *tono* – folosit pentru nuanță cromatică, dar și pentru registru expresiv („il tono emotivo di un’opera”).

- **Limbaj evaluativ și estetic:**

Adjectivele joacă un rol central în descrierea artistică, fiind încărcate de subiectivitate: *armonioso, delicato, intenso, vibrante, equilibrato, dinamico, raffinato*.

- **Expresii idiomatice și metafore vizuale:** *dare forma a un’idea* („a da formă unei idei”) – metaforă a procesului creativ; *colpo d’occhio* – expresie care desemnează capacitatea de a percepe instantaneu echilibrul vizual; *giocare con i contrasti* – folosit atât în pictură cât și în literatură sau muzică.

În tabelul de mai jos schițăm un model de vocabular italian specific artelor plastice și decorative. Acesta este structurat în funcție de domeniu și prezintă unele expresii în care se conțin anumiți termeni de bază.

Domeniu	Termeni de bază	Expresii utile în predare/descriere
Desen/ pictură	<i>linea, tratto, contorno, sfumatura, colore, tonalità, ombra, luce, prospettiva, composizione, equilibrio, contrasto</i>	<i>La composizione è equilibrata; i colori caldi creano un’atmosfera accogliente; la linea guida conduce lo sguardo verso il centro.</i>
Sculptură/ modelaj	<i>materia, volume, superficie, forma, proporzione, equilibrio, movimento, spazio, tridimensionalità</i>	<i>La scultura presenta forme fluide e un dinamismo evidente; il materiale dona forza e densità all’opera.</i>
Artă decorativă/ design	<i>motivo ornamentale, texture, pattern, simmetria, ritmo visivo, decorazione, ornamento, equilibrio cromatico</i>	<i>Il pattern geometrico si ripete con un ritmo armonioso; la texture dà profondità alla superficie.</i>
Istoria artei/ analiza estică	<i>stile, corrente artistica, rinascimento, barocco, avanguardia, realismo, astrattismo, simbolismo</i>	<i>L’opera appartiene al periodo rinascimentale; lo stile è influenzato dall’impressionismo francese</i>

Sursa: Tabel elaborat de autor

După cum putem observa din acest tabel, limbajul artistic italian este strâns legat de tradiția culturală: cuvintele poartă în ele o mentalitate estetică. De exemplu:

- *bellezza* nu se referă doar la aspect, ci și la armonia proporțiilor, și la echilibrul interior;
- *arte* implică idee, expresie și măiestrie, nu doar tehnică;
- *creatività* este văzută ca un dialog între „inspirație” și „disciplina formei”.

Prin urmare, profesorul poate transforma vocabularul artistic într-un instrument de reflecție culturală: fiecare termen devine o poartă către modul italian de a percepe frumusețea și expresia vizuală.

b) Dimensiune metodologică

Realizarea acestor deziderate necesită, evident, abordarea unei dimensiuni metodologice, care prevede diferite strategii și activități concrete pentru a preda acest vocabular în mod interdisciplinar. Astfel, vom putea arăta concret cum se aplică interdisciplinaritatea în predarea limbii italiene la Facultatea de Arte Plastice și Decorative.

Aplicarea abordării interdisciplinare în predarea limbii italiene la Facultatea de Arte Plastice și Decorative evidențiază o serie de rezultate semnificative, atât din punct de vedere lingvistic cât și formativ. În primul rând, s-a observat o creștere a motivației studenților: contactul cu domeniul lor de specialitate prin intermediul limbii italiene le oferă un sentiment de familiaritate și utilitate imediată. Limba nu mai este percepută ca o disciplină abstractă, ci ca o prelungire a practicii lor artistice, un instrument de comunicare estetică și profesională.

Pe plan lingvistic, integrarea vocabularului artistic și utilizarea mijloacelor senzoriale au contribuit la îmbogățirea lexicului activ și la dezvoltarea capacității descriptive și expresive. Studenții reușesc să utilizeze mai exact adjectivele estetice, metaforele vizuale și structurile comparative, demonstrând o înțelegere mai nuanțată a limbii. Totodată, analiza imaginilor și proiectele interdisciplinare au favorizat dezvoltarea gândirii critice și a competențelor interculturale, prin raportarea constantă la tradiția artistică italiană.

Din perspectivă pedagogică, profesorul de limbă capătă rolul unui mediator cultural, care facilitează dialogul dintre limbajul verbal și cel vizual. Lecția devine un spațiu de experimentare creativă, unde se întâlnesc emoția, analiza și expresia personală. Această sinteză între artă și limbă confirmă faptul că învățarea estetică – bazată pe sensibilitate, percepție și reflecție – este una dintre cele mai eficiente metode de formare intelectuală și emoțională. Astfel, din cele expuse mai sus constatăm că interdisciplinaritatea în predarea limbii italiene la arte nu reprezintă doar o metodă didactică modernă, ci și o filozofie educativă, care apropie limbajul de frumos, cunoașterea de creație și învățarea de experiența vie a artei.

Ideea centrală a legăturii vii dintre limbă, artă și formare estetică se regăsește în concluziile de mai jos.

Concluzii

Predarea limbii italiene în contextul artelor plastice și decorative demonstrează că limbajul nu este doar un instrument de comunicare, ci și un spațiu de creație și reflecție estetică. Prin integrarea mijloacelor vizuale, senzoriale și culturale limba devine un canal de expresie a frumosului și un mijloc de descoperire a propriei sensibilități artistice.

Interdisciplinaritatea nu se reduce la o simplă asociere între domenii, ci se manifestă ca un dialog viu între cuvânt și imagine, între gândire și emoție. Profesorul de italiană, lucrând în acest cadru, contribuie nu doar la formarea competenței lingvistice, ci și la cultivarea gustului estetic, a empatiei culturale și a spiritului creativ al viitorului artist.

Limba italiană devine o punte între discipline, o voce a artei și un mijloc prin care frumosul se învață, se trăiește și se comunică.

Referințe bibliografice

1. ARNHEIM, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1969. ISBN 9780520242265.
2. ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.
3. MITCHELL, William John T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. ISBN 9780226532325.
4. MAYER, Richard E. *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 9781139547369.
5. EISNER, Elliot W. *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven: Yale University Press, 2002. ISBN 9780300095234.
6. MORIN, Edgar. *La tête bien faite: repenser la réforme, réformer la pensée*. Paris: Seuil, 1999. ISBN 9782020381130.
7. CAIERO, João. *L'educazione estetica: prospettive interdisciplinari*. Roma: Carocci, 2015. ISBN 9788874660841.
8. SERRAGIOTTO, Graziano. *Apprendere l'italiano per immagini: linguaggi visivi e competenza comunicativa*. Venezia: Cafoscarina, 2019. ISBN 9788875434700.
9. MICARELLI, Andrea. *L'arte come strumento per l'apprendimento linguistico*. Firenze: Loescher, 2017.
10. CAON, Fabio. *Didattica delle lingue e interculturalità*. Torino: UTET, 2008. ISBN 9788860081575.