

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA**

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNI CULTURALE

15 aprilie 2022

TEZELE COMUNICĂRILOR

Chișinău, 2022

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA**

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNI CULTURALE

15 aprilie 2022

TEZELE COMUNICĂRILOR

Chișinău, 2022

COLEGIUL DE REDACȚIE

Tatiana COMENDANT, doctor în sociologie, conferențiar universitar,
prorector activitate științifică și de creație, AMTAP

Rodica AVASILOAIE, director al Bibliotecii AMTAP

Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conferențiar universitar, AMTAP

*Tezele comunicărilor sunt recomandate spre publicare de Consiliul
Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice*

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA

Conferință științifică internațională „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, 15
aprilie 2022 : Tezele comunicărilor / colegiul de redacție: Tatiana Comendant [et al.]. –
Chișinău : AMTAP, 2022. – 129 p.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Antetit.: Min. Educației și Cercet. al Rep. Moldova, Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice.
– Texte : lb. rom., engl., rusă. – Referințe bibliogr. în subsol.

ISBN 978-9975-117-81-4.

7+378(082)=135.1=111=161.1

C 65

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009

Web: <https://amtap.md/>

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CUPRINS

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

ОЛЬГА ОЛЕКСЮК

МЕТАФОРИЗАЦИЯ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОЦЕССА В СОДЕРЖАНИИ ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

METAFORIZAREA PROCESULUI COMUNICATIV ÎN CADRUL SISTEMULUI DE ÎNVĂȚĂMÂNT SUPERIOR ARTISTIC

METAPHORIZATION OF THE COMMUNICATIVE PROCESS IN THE CONTENT OF HIGHER ARTISTIC EDUCATION12

VICTORIA MELNIC, VLADIMIR ANDRIEȘ

„AUTENTICISMUL” ÎN INTERPRETAREA MUZICALĂ: PRO SAU CONTRA?

"AUTHENTICITY" IN MUSICAL PERFORMANCE: FOR OR AGAINST?.....14

ELENA MIRONENCO

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АППАРАТА В НОВЕЙШЕМ МУЗЫКОЗНАНИИ

EVOLUȚIA APARATULUI TERMINOLOGIC ÎN ȘTIINȚA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ

THE EVOLUTION OF TERMINOLOGICAL APPARATUS IN MODERN MUSICOLOGY16

VICTORIA TCACENCO

GENRES OF JAZZ ORIGIN IN MOLDOVAN MUSIC FROM THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: RAGTIME BY ȘTEFAN NEAGA

GENURILE DE ORIGINE JAZZISTICĂ ÎN MUZICA MOLDOVENEASCĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SEC. AL XX-LEA: RAGTIME DE ȘTEFAN NEAGA.....17

IGOR SOCICAN

STILURILE JAZZULUI CLASIC NEW ORLEANS ȘI CHICAGO: ASPECTE ISTORICE ȘI TRATAREA CONTRABASULUI

CLASSICAL JAZZ STYLES NEW ORLEANS AND CHICAGO: HISTORY ASPECTS, DOUBLE BASS TREATMENT19

ANGELA ROJNOVEANU

PRINCIPIILE MUZICII DE JAZZ CA ELEMENT DEFINITORIU ÎN PIESA PE-UN PICIOR DE PLAI DE SNEJANA PÎSLARI

THE PRINCIPLES OF JAZZ MUSIC AS A DEFINING ELEMENT IN THE PIECE PE-UN PICIOR DE PLAI BY SNEJANA PÎSLARI20

MIRELA MERCEAN-ȚÂRC

GENUL SIMFONIEI ÎN ȘCOALA TRANSILVANĂ DE COMPOZIȚIE – ULTIMELE ȘAPTE DECENII

THE GENRE OF SYMPHONY IN THE TRANSYLVANIAN SCHOOL OF COMPOSITION – THE LAST SEVEN DECADES22

IULIA ROMAN

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

INTERPRETIVE VISION ON THE WORK HABANERA FOR VIOLIN AND PIANO BY THE ROMANIAN COMPOSER DUMITRU CAPOIANU23

CIPRIAN-CĂTĂLIN ROMAN

LA SERVA PADRONA DE G.B. PERGOLESI. ELEMENTE DE STIL ȘI LIMBAJ INTERPRETATIV ÎN ARIA A SERPINA PENSERE

LA SERVA PADRONA BY G. B. PERGOLESI. ELEMENTS OF STYLE AND INTERPRETIVE LANGUAGE IN THE ARIA A SERPINA PENSERE.....24

ELENA MARDARI, SVETLANA BADRAJAN

CREAȚIA COMPOZITORULUI VLAD BURLEA – OBIECT DE CERCETARE ȘTIINȚIFICĂ

THE CREATION OF THE COMPOSER VLAD BURLEA - OBJECT OF SCIENTIFIC RESEARCH26

ANASTASIA ALEXANDREANU

ȚAMBALUL ÎN CULTURA MUZICALĂ DIN SPAȚIUL FOLCLORIC AL REPUBLICII MOLDOVA

THE CEMBALO IN THE MUSICAL CULTURE FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA'S FOLKLORE SPACE.....27

CONSTANȚA CRISTESCU

STILURI MUZICALE DE TRADIȚIE BIZANTINĂ DIN VESTUL ȘI SUD-VESTUL ROMÂNIEI

Lansare de carte: Anastasimatarul arădean, alcătuit după notațiile muzicale ale lui Trifon Lugojan de Constanța Cristescu, 2021, Timișoara, Eurostampa

MUSICAL STYLES OF BYZANTINE TRADITION FROM WESTERN AND SOUTH-WESTERN ROMANIA Book launch: Anastasimatarul arădean, composed after the musical notations of Trifon Lugojan by Constanța Cristescu, 2021.....28

VASILE GRECU

SUGESTII TEORETICO-METODOLOGICE PRIVIND GÂNDIREA MUZICALĂ ȘI DEZVOLTAREA POTENȚIALULUI CREATIV AL PIANIȘTILOR

THEORETICAL-METHODOLOGICAL SUGGESTIONS REGARDING MUSICAL THINKING AND THE DEVELOPMENT OF THE CREATIVE POTENTIAL OF PIANISTS30

ION-ALEXANDRU ARDEREANU

PREDAREA ISTORIEI MUZICII ÎN INSTITUȚIILE ROMÂNEȘTI DE ÎNVĂȚĂMÂNT SUPERIOR MUZICAL DE ASTĂZI

TEACHING MUSIC HISTORY IN TODAY'S ROMANIAN HIGHER MUSIC EDUCATION INSTITUTIONS32

ВЕРА НИЛОВА

ЖИЗНЬ ПИЕТИСТСКОГО ПРОПОВЕДНИКА НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ (ПОСЛЕДНИЕ ИСКУШЕНИЯ ЙОНАСА КОККОНЕНА)

VIAȚA UNUI PROPOVĂDUITOR PIETIST PE SCENA OPEREI (ULTIMELE TENTAȚII DE JOONAS KOKKONEN)

THE LIFE OF A PIETIST PREACHER ON THE OPERA STAGE ("THE LAST TEMPTATIONS" BY JOONAS KOKKONEN)33

МАРИЯ ГЕОРГИЕВА

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

COMBINAREA TRĂSĂTURILOR LIRICE ȘI DRAMATICE ÎN DEZVOLTAREA UNIVERSULUI IMAGINAR DIN SONATA-AMINTIRE OP. 38, NR. 1 DE N. METNER

THE COMBINATION OF LYRICAL AND DRAMATIC CHARACTERISTICS IN THE DEVELOPMENT OF THE IMAGINATIVE WORLD IN THE SONATA –REMEMBRANCE OP.38, NO.1 BY N.METNER35

АЛЕКСАНДР ВИТЮК

РОЛЬ ВИДЕОШКОЛ ДЛЯ БАС-ГИТАРЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

ROLUL CURSURILOR VIDEO DE CHITARĂ BAS ÎN CADRUL EDUCAȚIEI MUZICALE CONTEMPORANE

THE ROLE OF VIDEO SCHOOLS FOR BASS GUITAR IN MODERN MUSIC EDUCATION36

ALIN-CORNELIU VACEAN

JAZZUL: SCURT PERIPLU PRIN ISTORIA GENULUI

JAZZ: SHORT JOURNEY THROUGH THE HISTORY OF THE GENRE37

НАТАЛЬЯ ГОРБУНОВА

ТАЙМ-АУТ ДЛЯ СКРЯБИНА (ОБРАЗ КОМПОЗИТОРА В СОВЕТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ЖУРНАЛЕ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ)

TIME-OUT PENTRU SCRIABIN (IMAGINEA COMPOZITORULUI ÎN REVISTA DE MUZICĂ SOVIETICĂ DIN EPOCA STALINISTĂ)

SCRIABIN'S TIME-OUT (THE COMPOSER'S IMAGE IN THE SOVIET MUSIC MAGAZINE OF THE STALINIST ERA).....39

ИРИНА ПЛЕШКАН

ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

TRIO PENTRU PIAN ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA: ASPECTE ISTORICE ȘI TEORETICE

THE PIANO TRIO IN THE COMPOSITION CREATION OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA: HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS.....40

ВЕРА ЮДИНА

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ГОРОДСКОЙ ПЕСНИ

FACTORII SOCIO-CULTURALI ÎN FORMAREA ȘI DEZVOLTAREA CÂNTECULUI URBAN

SOCIO-CULTURAL FACTORS IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE URBAN SONG ..41

ЛЮБОВЬ КУПЕЦ

«КАК МЕЙЕРБЕР ПЕРЕСТАЛ БЫТЬ ГЕНИЕМ» (ПО МАТЕРИАЛАМ РОССИЙСКИХ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВВ.)

„CUM A ÎNCETAT MEYERBEER A MAI FI UN GENIU” (DIN MATERIALELE EDIȚIILOR ENCICLOPEDICE RUSE DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI XIX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI)

”HOW MEYERBEER CEASED TO BE A GENIUS” (BASED ON MATERIALS FROM RUSSIAN ENCYCLOPEDIAS OF THE LATE 19TH AND EARLY 21ST CENTURIES43

NATALIA BLINDU

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ *ДОЙНА* В ПЕРИОД 1958-1963 ГГ

ACTIVITATEA CAPELEI CORALE *DOINA* ÎN PERIOADA 1958-1963

ACTIVITIES OF THE *DOINA* STATE CHOIR IN THE PERIOD BETWEEN THE YEARS 1958 AND 196345

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

ANGELINA ROȘCA-ICHIM

ALTERNATIVA TEATRALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA CA GEST SOCIAL

THE THEATER ALTERNATIVE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA AS A SOCIAL GESTURE46

LAURA BILIC

TRECUT ȘI PREZENT ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ

THE PAST AND PRESENT IN ROMANIAN PLAYWRITING48

CONSTANTIN ȘCHIOPU

ADEVĂR ȘI/SAU ADEVĂR ARTISTIC ÎN TEATRUL DOCUMENTAR: NOI CONTEXTE DE ABORDARE

THE TRUTH AND / OR ARTISTIC TRUTH IN DOCUMENTARY THEATER: NEW APPROACH CONTEXTS49

VIOLETA TIPA

VIZIUNI IDENTITARE ÎN OPERA CINEASTULUI CONSTANTIN BĂLAN

IDENTITY VISIONS IN THE CREATION OF THE FILMMAKER CONSTANTIN BALAN.....51

IRINA CATEREVA

NIVELURI DE PERCEPȚIE ALE VIBRAȚIILOR SUNETELOR ÎN EXPRESIVITATEA VERBALĂ A ACTORULUI

PERCEPTION LEVELS OF SOUND VIBRATION IN THE ACTOR'S VERBAL EXPRESSIVENESS52

ALINA EPÎNGEAC

RECEPTAREA PROFESIONISTĂ ÎN ARTELE SPECTACOLULUI

PROFESSIONAL RECEPTION IN PERFORMING ARTS54

LUDMILA TIMOTIN, VIRGILIU MĂRGINEANU

ROLUL CULTURII ORGANIZAȚIONALE ÎN ADMINISTRAREA EFICIENTĂ A AFACERII

THE ROLE OF ORGANIZATIONAL CULTURE IN THE BUSINESS EFFICIENCY MANAGEMENT55

ADINA GIURESCU

EXPERIENȚA ESTETICĂ A SPECTATORULUI CONTEMPORAN DE TEATRU

THE AESTHETIC EXPERIENCE OF THE CONTEMPORARY THEATER AUDIENCE.....56

VICTOR GIURESCU

PROFESORUL – SCULPTOR DE TALENT

THE PROFESSOR – TALENTED SCULPTOR58

CATINCA NICOARĂ

GENERICUL FILMULUI, O PIATRĂ ROSETTA A NARAȚIUNII CINEMATOGRAFICE

THE FILM OPENING SCENE, A ROSETTA STONE OF THE CINEMATOGRAPHIC NARRATIVE.....60

ANA-MARIA NISTOR

METAMORFOZELE EROULUI: DE LA TRAGEDIE LA FANTASY, DE LA OEDIP LA SUPERMAN

THE HERO'S METAMORPHOSES: FROM TRAGEDY TO FANTASY, FROM OEDIPUS TO SUPERMAN61

DUMITRU OLĂRESCU

EVOLUȚIA FILMULUI DOCUMENTAR, DEDICAT INTERPREȚILOR DE MUZICĂ POPULARĂ
THE EVOLUTION OF THE DOCUMENTARY FILM, DEDICATED TO POPULAR MUSIC PERFORMERS62

MARIANA STARCIUC

TEATRUL TRADIȚIONAL VERSUS TEATRUL DOCUMENTAR: REPERE TEORETICE ȘI DELIMITĂRI CONCEPTUALE
TRADITIONAL THEATER VERSUS DOCUMENTARY THEATER: THEORETICAL REFERENCES AND CONCEPTUAL BOUNDARIES64

DIANA TĂNASE

ȘCOALA ROMÂNEASCĂ DE REGIE. PRECURSORI, ÎNTEMEIETORI, REFORMATORI
THE ROMANIAN SCHOOL OF DIRECTING. PRECURSORS, FOUNDERS, REFORMERS65

LIDIA PANFIL

CONCEPTUL REGIZORAL ȘI VIZIUNEA ARTISTICĂ A SPECTACOLULUI
THE DIRECTOR'S CONCEPT AND THE ARTISTIC VISION OF THE SHOW66

TATIANA CARAUȘ

IMPACTUL ȘCOLII SUPERIOARE DE TEATRU *BORIS ȘCIUKIN* ASUPRA DEZVOLTĂRII ESTETICE ȘI CULTURALE A PUBLICULUI ȘI STUDENȚILOR DIN MOLDOVA
THE IMPACT OF THE *BORIS ȘCIUKIN* HIGH THEATER SCHOOL ON THE AESTHETIC AND CULTURAL DEVELOPMENT OF THE MOLDOVAN PUBLIC AND STUDENTS68

LILIANA CERGA, ANGELINA ROȘCA-ICHIM

***HAMLET* ÎN UNIVERSUL RITUALIC AL LUI ALEXANDRU VASILACHE**
HAMLET IN THE RITUAL UNIVERSE OF ALEXANDRU VASILACHE69

DIANA ISTINA PĂCURAR

ETNOGRAFIA ÎN PROCESUL DE DOCUMENTARE AL SPECTACOLULUI DE TEATRU
ETHNOGRAPHY IN THE DOCUMENTATION PROCESS OF A THEATER PERFORMANCE71

ELENA BASAEV

MANAGEMENTUL PROIECTULUI CULTURAL-ARTISTIC. POLITICI ȘI STRATEGII
CULTURAL AND ARTISTIC PROJECT MANAGEMENT. POLICIES AND STRATEGIES.....72

ALEXANDRU ROȘCA

EXPERIENȚELE TEATRULUI PANDEMIC: STUDIUL DE CAZ AL *THEATRE IN QUARANTINE*
PANDEMIC THEATER EXPERIMENTS: THE *THEATER IN QUARANTINE* CASE STUDY74

LUDMILA ALEXEI, ANA GHILAȘ

TEATRUL RADIOFONIC, FORMĂ DE COMUNICARE ARTISTICĂ – PROLEGOMENE
RADIO THEATER, A FORM OF ARTISTIC COMMUNICATION - PROLEGOMENA.....75

VICTORIA ALESENKOVA

ANALIZA COGNITIVĂ A IMAGINILOR SCENICE ÎN BAZA CONCEPTELOR „STAT” ȘI „PUTERE”
COGNITIVE ANALYSIS OF STAGE IMAGES ON THE EXAMPLE OF THE CONCEPTS "STATE" AND "POWER"77

ANGELA BEȚIȘOR

**TIPOLOGIZAREA CHIPURILOR SCENICE ÎN PROCESUL CREĂRII SPECTACOLULUI
COREGRAFIC**

TYOLOGY OF ARTISTIC IMAGES IN THE PROCESS OF CREATING THE CHOREOGRAPHIC
PERFORMANCE.....78

ANA GHILAȘ

MEMORIE CULTURALĂ ȘI IDENTITATE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN

CULTURAL MEMORY AND IDENTITY IN CONTEMPORARY THEATER79

LIDIA CAZACU

**CU PRIVIRE LA UNELE CORESPONDENȚE FRAZELOGICE ÎN LIMBILE ROMANICE
ÎNRUDITE**

REGARDING SOME PHRASEOLOGICAL CORRESPONDENCES IN RELATED ROMANCE
LANGUAGES.....80

DORINA KHALIL-BUTUCIOC

**O LECȚIE DE ISTORIE ÎN PIESELE DRAMATURGILOR CONTEMPORANI DIN REPUBLICA
MOLDOVA**

A HISTORY LESSON IN THE PLAYS OF CONTEMPORARY PLAYWRIGHTS FROM THE REPUBLIC
OF MOLDOVA.....82

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

CORNELIA BRUSTUREANU

**POSSIBILITĂȚI ȘI PROVOCĂRI PENTRU ADOPTAREA CONCEPTELOR DE SUSTENABILITATE
ÎN DESIGNUL VESTIMENTAR**

POSSIBILITIES AND CHALLENGES FOR THE ADOPTION OF SUSTAINABILITY CONCEPTS IN
FASHION DESIGN84

FLORIN PÎNZARIU

RĂZBOIUL IMAGINILOR

WARS OF IMAGES85

ION JABINSCHI

**INFLUENȚA PLEIN AIR-ULUI LA DEZVOLTAREA PERCEPȚIEI VIZUALE A STUDENȚILOR ÎN
PICTURĂ**

THE INFLUENCE OF PLEIN-AIR ON THE DEVELOPMENT OF THE VISUAL PERCEPTION OF
STUDENTS IN PAINTING.....87

MĂDĂLINA VIERIU

OBIECTUL TEXTIL

THE TEXTILE OBJECT.....89

ANA MARIAN

CONSTRUCȚII ANATOMICE ÎN ELABORAREA PORTRETULUI SCULPTURAL MOLDOVENESC

ANATOMICAL CONSTRUCTIONS IN THE ELABORATION OF THE MOLDOVAN SCULPTURAL
PORTRAIT.....91

ЛЮ ФЭЙ

ОБРАЗ ГОРОДА В РАБОТАХ ХУДОЖНИКА–АБСТРАКЦИОНИСТА ЯН СИНЬЯ

THE IMAGE OF THE CITY IN THE WORKS OF THE ABSTRACTIONIST PAINTER YANG XINGYA ...92

VITALIE MALCOCI

ORIGINILE SCENOGRAFIEI ROMÂNEȘTI BASARABENE

THE ORIGINS OF THE BASARABIAN ROMANIAN SCENOGRAPHY94

VEACESLAV DAMIR

EVOLUȚIA ARTEI BATIK-ULUI CONTEMPORAN DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE EVOLUTION OF THE ART OF CONTEMPORARY BATIK IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA95

НАТАЛЬЯ ВАВИЛИНА

LEGILE OBIECTIVE ALE COMPOZIȚIEI BAZATE PE CRITERII MODERNE DE PROIECTARE

ОБЪЕКТИВНЫЕ ЗАКОНЫ КОМПОЗИЦИИ ИСХОДЯ ИЗ СОВРЕМЕННЫХ КРИТЕРИЕВ ДИЗАЙНА

OBJECTIVE LAWS OF COMPOSITION BASED ON MODERN DESIGN CRITERIA96

INGA MAȚCAN-LÎSENCO

**TIRON OLGA (POPOVSKII), MAIESTRUL BIJUTERIILOR ARTISTICE CONTEMPORANE
BASARABENE**

TIRON OLGA (POPOVSKII), MASTER OF BASARABIAN CONTEMPORARY ARTISTIC JEWELERY .98

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI CULTUROLOGIE SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTUROLOGY

LUDMILA LAZAREV

PEISAJUL URBAN: VALENȚE ESTETICE ȘI IDENTITARE

URBAN LANDSCAPE: AESTHETIC AND IDENTITY VALENCES99

SERGHEI SPRINCEAN

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

DEMOCRATIZATION PERSPECTIVES THROUGH STRENGTHENING THE PERSON'S SECURITY

CULTURE.....101

VERONICA LAURA DEMENESCU

**MANAGEMENTUL PROIECTELOR CULTURALE – O NOUĂ DIRECȚIE ÎN DEZVOLTAREA
INSTITUȚIONALĂ**

MANAGEMENT OF CULTURAL PROJECTS – A NEW DIRECTION IN INSTITUTIONAL

DEVELOPMENT102

ANA GHEȚU, TATIANA COMENDANT

ESENȚA ȘI CONSTITUIREA TERMINOLOGICĂ A NOȚIUNII DE CREAȚIE ARTISTICĂ

THE ESSENCE AND TERMINOLOGY OF THE NOTION OF ARTISTIC CREATION.....104

ANDREI PROHIN

MĂRȚIȘORUL ASTĂZI: VALENȚE ARTISTICE ȘI CULTURALE

THE "MARTISOR" NOWADAYS: ARTISTIC AND CULTURAL SIGNIFICANCE106

VALENTINA ENACHI

**IMAGINEA PATRIMONULUI CULTURAL NAȚIONAL ÎN PRESA SOVIETICĂ DIN ANII 70 AI
SECOLULUI XX: ÎNTRE POLITICĂ ȘI CULTURĂ**

THE IMAGE OF THE NATIONAL CULTURAL HERITAGE IN THE SOVIET PRESS OF THE 1970s:
BETWEEN POLITICS AND CULTURE.....107

MARIANA ZUBENSCHI

CULTURA PROFESORULUI PRIN VALORIFICAREA POTENȚIALULUI IDENTITAR

THE TEACHER'S CULTURE THROUGH CAPITALIZING ON THE IDENTITY POTENTIAL.....109

TATYANA BATYR

**EUROPEAN ESSAYS BY FYODOR M. DOSTOEVSKY (to the 160-th anniversary of the writer's first
trip to Europe)**

ESEURI EUROPENE DE FIODOR M. DOSTOEVSKI (la aniversarea a 160 de ani de la prima călătorie a
scriitorului în Europa).....111

DUMITRU DODUL

RECONFIGURĂRI IDENTITARE ÎN CONTEMPORANEITATE

IDENTITY RECONFIGURATIONS IN THE CONTEMPORARY PERIOD.....113

MARINA VALUEVA

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

PROVOCĂRI ȘI OPORTUNITĂȚI DE DEZVOLTARE A PROGRAMELOR DE FORMARE CONTINUĂ ÎN
CADRUL PROIECTULUI COMPASS (EARASMUS +).....114

ARINA ȚURCAN-DONȚU

INFLUENȚA STRESULUI ASUPRA PERFORMANȚEI ARTISTICE LA STUDENȚI

THE INFLUENCE OF STRESS ON THE STUDENTS' ARTISTIC PERFORMANCE.....116

IURIE BADICU

**ASPECTE CULTUROLOGICE ALE FUNCȚIONĂRII ȘI DEZVOLTĂRII INDUSTRIEI MUZICALE
GLOBALE**

CULTUROLOGICAL ASPECTS OF THE OPERATION AND DEVELOPMENT OF THE GLOBAL MUSIC
INDUSTRY117

VERONICA CURCHI

REPERE TEORETICE ÎN STUDIUL COMUNICĂRII ARISTICE

THEORETICAL MARKS IN THE STUDY OF ARTISTIC COMMUNICATION119

EUGENIA DODON

PREOCUPĂRILE MUZICALE ALE LUI MIHAI EMINESCU

MIHAI EMINESCU'S MUSICAL PREOCCUPATIONS.....121

FLAVIUS GHENDER

**MANIPULAREA SIMBOLURILOR CULTURAL-ISTORICE ÎN CONSTRUCȚIA POPULISMULUI
DIGITAL**

MANIPULATION OF CULTURAL-HISTORICAL SYMBOLS IN THE CONSTRUCTION OF DIGITAL
POPULISM.....123

MARIA DRAGHICI

TRANSPEDAGOGIA

TRANSPEDAGOGY124

ЕКАТЕРИНА ЮДИНА

ТУРИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ИНТЕРНЕТ ПРОСТРАНСТВЕ

TURISMUL ÎN MEDIUL ONLINE125

IURIE CARAMAN, VALERIU MÎNDRU

EVOLUȚIA INDICELUI VIETII CULTURALE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

THE EVOLUTION OF THE CULTURAL LIFE INDEX IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA.....127

VASILE FOTESCU

**APĂRAREA DREPTURILOR DE AUTOR ȘI A DREPTURILOR CONEXE PRIN PRISMA
REGLEMENTĂRIILOR JURIDICE NAȚIONALE ȘI INTERNAȚIONALE**

PROTECTION OF COPYRIGHT AND RELATED RIGHTS THROUGH PRISM NATIONAL AND
INTERNATIONAL LEGAL REGULATIONS128

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

МЕТАФОРИЗАЦИЯ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОЦЕССА В СОДЕРЖАНИИ ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

METAFORIZAREA PROCESULUI COMUNICATIV ÎN CADRUL SISTEMULUI DE ÎNVĂȚĂMÂNT SUPERIOR ARTISTIC

METAPHORIZATION OF THE COMMUNICATIVE PROCESS IN THE CONTENT OF HIGHER ARTISTIC EDUCATION

ОЛЬГА ОЛЕКСЮК¹,

доктор педагогических наук, профессор,
Киевский университет имени *Бориса Гринченко*, Украина

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7785-1239>

Трансдисциплинарное понимание музыкально-педагогического процесса создает синергию между отдельными дисциплинами, рассматривая их как единое целое и закладывает основу для дидактических инноваций в содержании высшего художественного образования. В частности, опора на метафору в образовательном дискурсе рассматривается как альтернатива традиционной педагогике с целью ее переориентации на человекоцентрированность. На наш взгляд, именно метафора часто обуславливает переход к новым знаниям, расширяет освоенное человеком семантическое пространство, выступает инструментом содержательной передачи и обмена личностным опытом. **Методологической основой** для метафоризации образовательного процесса в содержании высшего художественного образования выступают **разновидности трансдисциплинарной матрицы.**

Как универсальный феномен, метафора моделирует и интерпретирует как самого человека, так и сообщество, и мир в целом. Метафора имеет огромное значение в процессе коммуникации. По мнению украинских философов (Бистрицкий Е.К., Зимовец Р.В., Пролеев С.В.) коммуникация является не только посредником взаимодействия людей, а также является способом бытия человека или онтологической характеристикой человеческого существования. Люди успешно общаются между собой посредством разных языковых средств, используя в том числе и метафору..

¹ E-mail: olga4148@gmail.com

Метафора как коммуникативное действие является сложным образованием. Структурными компонентами метафоры выступают мироощущение, мировосприятие и миропонимание, которые формируют своеобразное метафорическое мировоззрение личности, благодаря которому человек мыслит метафорами и познает мир. По нашему мнению, метафоризация в педагогическом дискурсе как художественная конструкция обеспечивает функционирование . важного механизма человеческого мышления. Поскольку метафора – весомая часть когнитивных процессов, поэтому пройти путь от восприятия предметного образа до формирования концепта, минуя этап метафоризации, невозможно. Соглашаемся с мнением Л. Киященко, что реализация на практике трансдисциплинарного подхода предполагает опору на концепт как на результат совместной деятельности как минимум двух индивидуумов, форму диалогического языка, сохраняющего открытое пространство для другого как принципиально нового.

Ярким примером внедрения метафоризации в образовательный процесс Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко стал межкафедральный проект – сторителлинг. Форма сторителлинга (storytelling) – рассказ историй, связанных общей темой, оказался оптимальным для воплощения многих граней лирического мира украинского писателя, педагога, общественного деятеля Бориса Гринченко. Форма сторителлинга в контексте реализации постнеклассических практик создала открытую и благоприятную атмосферу для трансдисциплинарного трансфера педагогического мастерства, который позволил синергию интеллектуального и творческого потенциала преподавателей и студентов из 4-х кафедр Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко (музыковедения и музыкального образования, инструментально-исполнительского мастерства, академического и эстрадного вокала, хореографии).

Завершая размышления по поставленной проблеме, важно подчеркнуть, что при введении любых трансформационных изменений в развитие элементов инфраструктуры научной и музыкально-педагогической деятельности должны руководствоваться логикой устойчивого развития и учитывать оптимальный баланс между традициями и инновациями.

Благодаря процессу метафоризации участники коммуникации могут выходить за пределы повседневного мышления на уровень, требующий активного сотворчества. Обращение к метафоре как к нелинейной форме создает условия для построения целостного образовательного процесса, избегая его фрагментации и разделения на отдельные сегменты.

Ключевые слова: метафоризация, коммуникативный процес, трансдисциплинарность

„AUTENTICISMUL” ÎN INTERPRETAREA MUZICALĂ: PRO SAU CONTRA?

"AUTHENTICITY" IN MUSICAL PERFORMANCE:
FOR OR AGAINST?

VICTORIA MELNIC²,

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

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

VLADIMIR ANDRIEȘ³,

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

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7659-6953>

Autentic – conform DEX-ului, înseamnă „adevărat, natural, corespunzător sie însuși”. Acest cuvânt se folosește foarte frecvent în contextul tuturor artelor, „autenticul” fiind una din condițiile obligatorii înaintate pentru aprecierea valorii și calității unui produs artistic. Însă sensul termenului de autenticitate și câmpul său semantic au variat în funcție de momentul istoric și de domeniul artistic. Dacă în artele plastice noțiunea rămâne limitată la sensul care se dezvăluie în opoziția binară dintre adevărat și fals (în sensul unui Da Vinci autentic sau o copie de pe acesta) în muzică cuvântul autentic/autenticitate (deși cu siguranță prezent în timpul discuțiilor privind atribuirea unei partituri unui compozitor din trecut, ca, de exemplu, în cazul celebrului *Adagio* de Albinoni) este folosit mai frecvent pentru a evalua operele și artiștii pe o scară orientată de la mai mult spre mai puțin autentic și care de multe ori exprimă o poziție subiectivă a celui care face aprecierea. Astfel, „autentică” trebuie să fie orice piesă nou compusă, dar și orice interpretare a unor lucrări cunoscute. Totuși, în prezent, cel mai frecvent, acest concept este asociat cu interpretarea muzicii vechi, în special, celei baroce (deși, evident, poate fi aplicabil oricărei alte muzici) ca o alternativă la interpretările clasico-romantice ale aceluiași repertoriu, considerate neautentice.

Astăzi constatăm existența mai multor curente în executarea muzicii. Ele se deosebesc, în special, prin atitudinea față de partitură, prin gradul de libertate în „interpretarea” textului acesteia și „tălmăcirea” intențiilor compozitorului și pot fi asociate celor trei direcții principale

² E-mail: victoria.melnic@amtap.md

³ E-mail: vladimir.andries@amtap.md

despre care am scris într-o publicație anterioară: *interpretarea istorică* sau *autenticistă*, *interpretare academică* sau *stilizată* și *interpretare acanonică* sau *individualizată*.

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

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

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

Considerăm că în oricare din aceste trei direcții pot exista interpretări „autentice” și „neautentice” sau „mai puțin autentice”. De exemplu, dacă o lucrare este executată așa cum și-a dorit autorul ei sau cel puțin într-o manieră apropiată spiritual de intenția acestuia prin respectarea tradițiilor interpretative dominante în epoca respectivă o putem cataloga ca fiind o interpretare autentică. În acest context apar o mulțime de întrebări legate de intențiile autorilor – atât celor din trecut cât și celor contemporani care, în opinia noastră, constituie subiecte foarte interesante și incredibil de complexe care merită a fi discutate atât printre interpreți cât și printre muzicologi.

În comunicarea de față însă ne propunem să abordăm prima din cele trei direcții nominalizate – interpretarea autenticistă.

Pentru a înțelege corect lucrurile trebuie să deosebim autenticismul ca metodă artistică și autenticismul ca stil interpretativ. În contextul metodei problema interpretării autenticiste nu este doar una artistică ci mai curând una culturologică deoarece interpretarea textului muzical original trebuie să fie fundamentată pe o cercetare serioasă. Acest proces implică un studiu laborios ce presupune analiza comparată a edițiilor existente pornind de la facsimil sau Urtext și necesită cunoștințe speciale în domeniul notației muzicale și textologiei. Interpretarea autenticistă presupune cunoașterea regulilor și tehnicilor de interpretare, dar și capacitatea de a improviza și de a interpreta cu precizie ornamentele și, în general, cunoștințe solide cu privire la toate aspectele practicii și teoriei muzicale din țara și perioada în care a fost scrisă muzica, cunoștințe fixate în diverse documente ale epocilor respective. Acest tip de interpretare nu poate face abstracție nici de particularitățile construcției instrumentelor și echiparea lor corespunzătoare (trompete naturale, coarde de maș, arcușuri de tip vechi etc.), nici de specificul acordajului și altor aspecte asemănătoare. În același timp, autenticismul ca stil se poate limita doar la îndeplinirea formală a unor presupuse condiții ale interpretării istorice, ca, de exemplu, utilizarea instrumentelor vechi, a trăsăturilor de arcuș și modalităților specifice de emisie a sunetului, dinamica terasată ș.a., devenite astăzi niște „semne” arhicunoscute ale acestui stil care au adus la trivializarea și chiar vulgarizarea discursului despre autenticitate, însăși termenul

prefăcându-se într-o „marcă comercială”. Acest fapt a condus spre abandonarea treptată a termenului *interpretare autenticistă* în favoarea celui de *interpretare istoric documentată* (în discursurile științifice serioase, dar nu și în vocabularul interpreților și al presei).

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


ЭВОЛЮЦИЯ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АППАРАТА В НОВЕЙШЕМ МУЗЫКОЗНАНИИ

EVOLUȚIA APARATULUI TERMINOLOGIC ÎN ȘTIINȚA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ

THE EVOLUTION OF TERMINOLOGICAL APPARATUS IN MODERN MUSICOLOGY

ELENA MIRONENCO⁴,

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

 <https://orcid.org/0000-0003-0495-0356>

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

Текст: в современном музыкознании является важным всеобъемлющим понятием, вошедшим в новую научную лексику. *Текст* понимается как источник и лексики, и образов, и смыслов. Понятие *текст* образует целый ряд однокоренных терминов и

⁴ E-mail: el_mironenko@rambler.ru

понятий – гипертекст, интертекст, интертекстуальность, контекст, коннотация, подтекст. **Материал.** Это понятие часто путают с *объектом* и *предметом*. В анализе современной музыки термин *материал* приобретает новое значение: это музыкальный *текст* на основе избранного музыкально-звукового материала, который может быть единичным или множественным. Главное, что это понятие зачастую определяет оригинальность и актуальность исследования, особенно тогда, когда избирается *материал* новейшей музыки, опусов пост-культуры.

Парадигма и смыслообразующие однокоренные с этим понятием термины **парадигмальность** и **межпарадигмальность**. Культурная *парадигма* определяется как сложное иерархическое целое, образованное из единства идей, рефлексий, мировосприятий, охватывающих вертикаль жизни. На высшем уровне парадигмального обобщения находятся *классическая* и *неклассическая парадигмы* как универсальные модели культуры определённого исторического периода. В рубежные периоды, подобнопереходному с XX в XXI век, сосуществуют в одновременности различные *парадигмы*. Их смешение в пространстве современной культуры и искусства позволило выдвинуть новый термин *парадигмальность*.

Ключевые слова: современное музыкознание, анализ музыки, новые термины, понятия, текст, интертекст, материал, парадигма, межпарадигмальность

GENRES OF JAZZ ORIGIN IN MOLDOVAN MUSIC FROM THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: RAGTIME BY ȘTEFAN NEAGA

GENURILE DE ORIGINE JAZZISTICĂ ÎN MUZICA MOLDOVENEASCĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SEC. AL XX-LEA: RAGTIME DE ȘTEFAN NEAGA

VICTORIA TCACENCO⁵

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

ORCID 0000-0002-7253-5501

This article is dedicated to the initial stage of the development of jazz in Moldovan music, which covers the 20-30s of the 20th century. The author notes that due to the geopolitical

⁵E-mail: amtap2003@yahoo.com

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

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

In the context of the above, of particular interest is the story connected with the Bucharest period of the classic of Moldovan music, the author of the first symphonic opus in national music, *Poem about the Dniester*, Ștefan Neaga. In 1931-1937 composer lived in Bucharest, studying piano and composition at the Royal Academy of Music and Dramatic Art. At the same time, he worked in restaurants in Bucharest, and, apparently, in order to expand his own repertoire, he wrote *Ragtime for piano*. This piece has been discovered in the early 1990s by the Moldavian musicologist Ion Pacuraru in the collections of one of the Bucharest libraries.

Judging by the materials available to us, the play was published. Noteworthy is the title of the composition, spelled with a mistake – *regtim*, as a „loan-translation” from oral speech, with a subtitle *Danse nouvelle* in French (new dance). Such details allow us to suggest that Neaga did not have access to written samples of ragtime (e.g. Scott Joplin's collections), and accumulated only auditory experience in perceiving examples of this genre.

As for the musical material itself, here one can see the adherence to the textural and metro-rhythmic features of ragtime: the contrast of the regular-accented pulsation of the „bass-chord” type in the left hand part and the syncopated melodic lines in the right hand part (the so-called primary rag). Regarding architectonics, some typical features for ragtime examples including a complex three-part form with a trio-type middle section, are identified. At the same time, composer is trying to create melodic phrases in the right-hand part, which are not quite typical for this genre, based on the cultivation of non-emotional melodic constructions in a percussive manner.

As conclusion we can confirm that the analyzed example demonstrates the detailed study of the early jazz genre features by Ș. Neaga, on the one hand, and the intuitive composers' attempt to introduce some melody patterns typical for national music culture, on the other hand.

Keywords: Ștefan Neaga, early jazz, ragtime

STILURILE JAZZULUI CLASIC *NEW ORLEANS* ȘI *CHICAGO*: ASPECTE ISTORICE ȘI TRATAREA CONTRABASULUI

CLASSICAL JAZZ STYLES *NEW ORLEANS* AND *CHICAGO*: HISTORY ASPECTS, DOUBLE BASS TREATMENT

IGOR SOCICAN⁶,

doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice⁷

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8498-8674>

Stilul *New Orleans Jazz* a apărut în New Orleans, Louisiana, la începutul anilor 1900. *New Orleans Jazz* este considerat drept primul stil al jazzului clasic ale cărui predecesori istorici au fost formele jazzului arhaic – orchestrele stradale de fanfare (*marching bands*), *spirituals*, *blues* și *ragtime*. Trăsăturile sale stilistice sunt: improvizația colectivă; trompeta ca voce principală (interpretată de celelalte instrumente de suflat); principiul responsorial (call-and-response).

Alt termen bine-cunoscut, *Dixieland*, descrie aceleași caracteristici similare *New Orleans Style* și anume gruparea instrumentală și ritmică. Diferența dintre acestea putea fi sesizată în componența etnică a muzicienilor: *New Orleans Style* se interpretează în special de americanii de culoare și creoli, *Dixieland* – de europeni.

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

La sfârșitul primului deceniu al sec. XX mulți muzicieni din New Orleans veniseră la Chicago (inclusiv King Oliver, Jelly Roll Morton și Louis Armstrong). Unul dintre principalele motive pentru aceasta a fost că districtul de divertisment de atunci din New Orleans, Storyville, a fost închis printr-un decret. În plus, existau un număr mare de locuri de muncă în Chicago, iar

⁶ E-mail: socicani@gmail.com

muzicienii negri puteau lucra acolo, lucru neobișnuit la acea vreme. Unii studenți de clasă mijlocie albi care ascultau New Orleans Jazz în Southside din Chicago au început să-și copieze modelele americanilor africani, dezvoltându-și propriul stil.

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

Introducerea contrabasului în componența formațiunilor a fost datorată multor factori printre care se poate menționa interpretarea în încăperi, unde nu era nevoie de așa sunet puternic al tubei care și a fost la rândul său înlocuită. Neavând tradiții de interpretare deja stabilite, muzicienii foloseau orice tehnici și procedee ce se potriveau muzicii, demonstrând o creativitate surprinzătoare. Aceasta a fost o perioadă de formare activă a procedeelelor interpretative care, ulterior, vor fi dezvoltate în cadrul altor stiluri jazzistice. Contrabasiștii de jazz din perioadă respectivă foloseau astfel de procedee precum *arco*, *pizzicato*, îmbinate cu *slap* peste tastatură.

Cuvinte-cheie: *Classic Jazz, New Orleans Jazz, Dixieland, Chicago Style, Double bass, Contrabas*

PRINCIPIILE MUZICII DE JAZZ CA ELEMENT DEFINITORIU ÎN PIESA *PE-UN PICIOR DE PLAI* DE SNEJANA PÎSLARI

THE PRINCIPLES OF JAZZ MUSIC AS A DEFINING ELEMENT IN THE PIECE *PE-UN PICIOR DE PLAI* BY SNEJANA PÎSLARI

ANGELA ROJNOVEANU⁸,

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

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9882-3915>

Opusul Snejanei Pîslari *Pe-un picior de plai* pentru cvartetul de saxofoane a fost creat în 2006 pentru a fi interpretat la Festivalul Internațional *Do#Jazz* desfășurat în orașul Donețk (numele festivalului este o versiune prescurtată a *Donețk Jazz*). În cadrul acestuia a fost organizat

⁸ E-mail: angela.rojnoveanu@amtap.md

Concursul Internațional pentru Tineri Interpreți *Do#Jazz junior*, unde studenții Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, sub conducerea lui Vadim Ostroukhov, au prezentat piesa compozitoare din Republica Moldova la acest forum internațional.

Caracterul inedit al lucrării este creat, în primul rând, de alegerea timbrurilor mai rar întâlnite în muzica academică. Se știe că saxofonul este asociat cu muzica de jazz. Un alt aspect deosebit al acestei compoziții este legat de titlul ei, preluat din primul vers al celebrei și inconfundabilei balade populare *Miorița – Pe un picior de plai*. Menționăm că această trimitere către capodopera populară nu aduce elemente de programatism în piesă. Mai mult decât atât – în muzica ei lipsesc aluzii la arta folclorică și asocieri cu etosul românesc. Alegerea titlului este simbolică, ne trimite către una dintre valorile unice ale poporului care reflectă, în mare parte, identitatea noastră națională.

Din punct de vedere structural, piesa *Pe-un picior de plai* reprezintă o formă variațională, în care tema este scrisă în genul jazz-vals. Valsurile jazzistice se deosebesc de cele tradiționale prin aplicarea unor varieri metroritmice importante. Păstrând măsura de trei timpi, în valsurile de jazz este semnificativ modificată ritmicitatea constantă a accentelor metrice datorită sincopelor din acompaniament. În combinație cu paleta armonică colorată și bogată în acorduri complexe, sonoritatea jazz-valsurilor are un caracter deosebit de rafinat.

Tema piesei este concepută de autor ca un standard jazzistic folosit de către interpreții de jazz ca bază pentru realizarea improvizației individuale sau de ansamblu. În acest context, tema variațiunilor (A) reprezintă o perioadă din 24 de măsuri, în care cvartetul de saxofoniști interpretează o melodie expresivă, redată în modalități armonice inedite și succesiuni de acorduri cu sonorități stridente.

În variațiunea întâia (A1) este concepută improvizația de jazz la sax-soprano, pentru care în partitură este indicată doar grila armonică, peste care solistul își desfășoară solo-ul improvizatoric. În variațiunea a doua (A2) auzim o nouă variantă a temei, în care este evidențiat complexul ritmic-armonic, iar linia melodică este trecută în planul secund. În ultima variațiune (A3) materialul tematic reia în mare parte caracterul său inițial, creând astfel principiul de repriză. Totodată, menționăm că în acest segment muzica răsună mai impunător, fastuos, potrivit cu punctul culminant al întregii lucrări.

Opusul începe cu o scurtă introducere (din 4 măsuri), care pregătește intonațiile temei. Materialul introductiv este readus înainte de prima, de a doua variațiune, precum și în codă. Această revenire a intonațiilor din introducere coagulează compoziția, integrează discursul împresurat cu elemente de improvizație și liberă desfășurare.

În concluzie remarcăm principiul sintetizării tradițiilor clasice cu principiile muzicii de jazz, prin care tânăra compozitoare Snejana Pîslari a reușit să creeze o lucrare originală și rafinată, o adevărată „bijuterie” jazzistică, care a primit aprecierea publicului.

Cuvinte-cheie: Snejana Pîslari, cvartet de saxofoane, jazz-vals, formă variațională, improvizație de jazz

GENUL SIMFONIEI ÎN ȘCOALA TRANSILVANĂ DE COMPOZIȚIE – ULTIMELE ȘAPTE DECENII

THE GENRE OF SYMPHONY IN THE TRANSYLVANIAN SCHOOL OF COMPOSITION – THE LAST SEVEN DECADES

MIRELA MERCEAN-ȚÂRC⁹,

doctor habilitat, conferențiar universitar,
Universitatea din Oradea, România

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4135-2833>

Termenul Școală de compoziție a fost utilizat, în special, pentru a defini o grupare de compozitori a cărei direcție în creația muzicală întrunește două condiții: se revendică de la un maestru fondator și continuă tradiția, de multe ori depășind modelul acestuia.

În acest sens, în cea de-a doua jumătate a secolului XX, maestrul școlii de compoziție muzicală a principalului centru de cultură muzicală de învățământ din Transilvania – Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca – a fost Sigismund Toduță. Figură dominantă prin autoritatea conferită de erudiție și de spiritul său enciclopedic, S. Toduță a format generații întregi de compozitori a căror drum creator a marcat, de asemenea, orientări în muzica contemporană românească. Compozitorii Cornel Țăranu, Vasile Herman, Erwin Junger, Emil Simon, Hans Peter Türk, Dan Voiculescu, Csiky Boldizsár, Peter Vermessy, Valentin Timaru, Adrian Pop au fost discipolii lui S. Toduță, care au creat simfonii de mare forță expresivă, marcând direcții stilistice diverse în peisajul muzicii contemporane. Având filiații „componistice” diferite, Eduard Terenyi (care a studiat cu Jodál Gábor) și Tudor Jarda (discipol al lui Mihail Andreescu) au fost, de asemenea, importanți creatori de simfonii, reprezentând spiritul multiculturalității transilvane.

⁹ E-mail: merceanmirela@yahoo.com

Maestrul Cornel Țăranu a preluat conducerea acestei școli de compoziție după retragerea lui S. Toduță din activitate, în ultimele două decenii ale secolului XX și primul deceniu al noului mileniu. Rod al unei devotate și responsabile coordonări artistice și componistice, generația de compozitori „crescută” de C. Țăranu fost reprezentată de: Adrian Pop, Dora Cojocaru, Ionică Pop, Iulia Cibișescu, Adrian Borza, urmați în secolul XXI de Cristian Bence Muk, Șerban Marcu, Metea Răzvan, Tudor Feraru. Actualmente, compozitorul Adrian Pop este coordonatorul principal al destinelor viitorilor compozitori, Adrian Borza, Șerban Marcu și Cristian Bence Muk, preluând responsabilitatea consolidării unui viitor strălucit al compoziției muzicale în acest prestigios sălaș de învățământ transilvan, Academia de Muzică „Gh. Dima din Cluj-Napoca.

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

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

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

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

IULIA ROMAN¹⁰,

doctor, lector universitar,
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România

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

La începutul secolului XX, în inima Moldovei lua naștere un nucleu muzical, sub egida marelui compozitor român George Enescu. Activitatea creatoare și cea interpretativă au avut un rol hotărâtor în privința destinului școlii muzicale naționale românești de compoziție.

Contactul compozitorilor români cu marile curente artistice manifestate la începutul secolului XX în întreaga Europă a determinat pătrunderea și explorarea resurselor folclorice prin noi procedee.

¹⁰ E-mail: iuliaroman13@gmail.com

Tânăra ramură a artei sonore românești, muzica cultă, reușește să parcurgă și să refacă un drum istoric într-un secol, traseu care în Europa a fost străbătut în decursul a o mie de ani. Animatorii vieții muzicale românești s-au format la școlile din Occident, Germania, Franța, Italia, Franța, însușindu-și limbajul muzical european direct de la sursă.

Mihail Jora, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Sigismund Toduță, Paul Constantinescu sau Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Dumitru Capoianu sunt doar câteva nume reprezentative ale componisticii românești ai secolului XX.

Compozitorul Dumitru Capoianu face parte din generația compozitorilor români care au dăruit muzicii contemporane lucrări de mare valoare ce vor rămâne cu siguranță în peisajul artistic românesc și nu numai.

Creația sa cuprinde miniaturi vocale pentru copii, operete și music-hall-uri, lieduri, cantată și oratoriu, muzică ușoară, jazz, muzică ambientală și electronică, compozitorul căutând să descopere în fiecare lucrare un element inedit.

Într-o zonă expresivă se plasează unele din lucrările camerale ale compozitorului Dumitru Capoianu. Conținutul muzical al acestor lucrări se caracterizează prin utilizarea diferitelor tehnici avansate, pe discursul sonor ancorat în armonii atonale, uneori seriale, desfășurări motivice realizate din succesiuni sau suprapuneri de cvarte, precum și prin preferința rigorii contrapunctice.

Habanera pentru vioară și pian este lucrarea care se înscrie în genul miniaturii instrumentale. Compusă pentru vioară și pian, *Habanera* constituie o îmbinare a elementelor de jazz de café concert cu pasajele de virtuozitate în duble coarde.

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

LA SERVA PADRONA DE G.B. PERGOLESİ. ELEMENTE DE STIL ȘI LIMBAJ INTERPRETATIV ÎN ARIA A SERPINA PENSERE

LA SERVA PADRONA BY G. B. PERGOLESİ. ELEMENTS OF STYLE AND INTERPRETIVE LANGUAGE IN THE ARIA A SERPINA PENSERE

CIPRIAN-CĂTĂLIN ROMAN¹¹,

asistent universitar,
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9297-4640>

¹¹ E-mail: cipriancatalin.roman@gmail.com

Compozitor de origine italiană, Giovanni Battista Pergolesi este considerat primul reprezentant al operei buffe italiene.

Născut în 4 ianuarie 1710 în orașul Jesi – Ancona din Italia, își începe pregătirea muzicală la vioară, profesorul său fiind *maestro di cappella* în orașul său natal. A studiat muzica la *Conservatorio dei Poveri di Gesu Cristo* de la începutul anilor 1720 până aproximativ în anul 1731. Abilitățile sale de compozitor și interpret au fost remarcate încă în timpul studiilor la Conservator. Astfel, prima comandă de a scrie o operă sacră – *San Guglielmo* – a primit-o în anul 1731. Prima sa operă comică, *Salustia*, scrisă în circumstanțe nefavorabile, a fost interpretată în anul 1732, însă nu a fost bine primită. Cu toate acestea, renumele său de compozitor s-a răspândit rapid și ulterior s-a bucurat de patronajul mai multor familii regale napolitane.

Deși foarte apreciat în timpul vieții sale, Pergolesi a devenit și mai faimos postum. Muzica sa a exemplificat trăsăturile a ceea ce a devenit cunoscut sub numele de stilul muzical Galant. Se spune că acest stil compozițional poate fi parțial atribuit influențelor lui Leonardo da Vinci (1690-1730), Leonardo Leo (1694-1744) și altor compozitori anteriori. Acest stil a reprezentat o întoarcere la simplitate după complexitatea epocii barocului târziu. Stilul este definit de pregnanța melodiilor mai simple, asemănătoare cântecelor, precum și a frazelor scurte, periodice. Totodată, se observă utilizarea redusă a polifoniei, un vocabular armonic care subliniază tonica și dominantă și o distincție clară între solist și acompaniament.

Principala ramură creatoare a compozitorului Giovanni Battista Pergolesi este reprezentată de muzica vocală.

Trei dintre libretele apreciatului scriitor de comedie al secolului XVIII din Napoli, Gennaro Antonio Federico (1726-1743) au fost alese de G.B. Pergolesi. *Lo Frate 'nnamorato* (1732), *La Serva Padrona* (1733) și *Il Flaminio* (1735) au fost foarte apreciate și s-au bucurat de o mare popularitate.

Lo Frate 'nnamorato și *Il Flaminio* erau comedii muzicale, însă *La Serva Padrona* era un *intermezzo*. Deși scris în limba italiană a vremii, se spune că libretul său pentru *La Serva Padrona* adoptă ritmurile și inflexiunile dialectului napolitan, pe care Gennaro Antonio Federico le-a exploatat pentru efectul comic și dramatic. Acest libret a oferit compozitorului un mijloc de expresie, facilitând o exprimare naturală a emoțiilor și intențiilor personajelor.

Cuvinte-cheie: *Giovanni Battista Pergolesi, La Serva Padrona, arie, A Serpina pensare*

CREAȚIA COMPOZITORULUI VLAD BURLEA – OBIECT DE CERCETARE ȘTIINȚIFICĂ

THE CREATION OF THE COMPOSER VLAD BURLEA - OBJECT OF SCIENTIFIC RESEARCH

ELENA MARDARI¹²,

doctorandă

Academia de Muzică, Teatru și Artă Plastice

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3460-3419>

SVETLANA BADRAJAN¹³,

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

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3842-9676>

Creația compozitorilor din Republica Moldova de la hotarul secolelor XX-XXI reprezintă o etapă calitativ nouă în dezvoltarea artei muzicale naționale. Tendința spre noutate, experiment pe de o parte și păstrarea unor tradiții deja bine stabilite în componistica autohtonă pe de alta, lasă o amprentă bine conturată și benefică asupra culturii muzicale din Republica Moldova. Tradiția și inovația se împletesc creativ, dând naștere unor opusuri inedite. Vlad Burlea este un nume de referință în cultura muzicală românească. Prin activitatea sa de creație completează șirul de lucrări valoroase ale componisticii naționale scrise de-a lungul timpului de mari maeștri ai condeiului muzical.

Palmaresul compozitorului Vlad Burlea include o varietate de lucrări ce reprezintă practic toate genurile muzicale. Astfel, referindu-ne la muzica instrumentală de cameră, observăm o diversitate la nivel tematic, timbral, și de gen, începând de la miniaturi pentru pian până la creații pentru grupuri instrumentale. Un segment important în creația lui Vlad Burlea sunt lucrările corale, atât *a capela*, cât și cele însoțite de ansamblul instrumental.

Genul simfonic și cel vocal-sinfonic reprezintă pentru Vlad Burlea un teren important în dezvoltarea unor idei inspirate din subiecte filosofice, biblice, istorice, populare etc. Un rol important în creația lui Vlad Burlea o are sursa folclorică, pe care o valorifică la diverse nivele: intonațional, ritmic, modal, arhitectonic, timbral, semantic etc. și o îmbinată cu măiestrie cu diferite tehnici de scriere contemporană.

¹² E-mail: leancamardari@gmail.com

¹³ E-mail: svetlana.badrajan@amtap.md

Nu-i este străină lui Vlad Burlea nici muzica pentru spectacole și filme. Compozitorul experimentează mereu în domeniul creației. Drept dovadă este muzica electro-acustică. Aici evidențiem lucrări pentru bandă magnetică și sintezator sau bandă magnetică, sintezator și declamator. Studiarea creației compozitorului Vlad Burlea deschide perspective de cunoaștere și completare a cercetărilor referitoare la fenomenul componistic autohton, a direcțiilor stilistice și de gen specifice muzicii contemporane din spațiul Republicii Moldova.

Cuvinte cheie: Vlad Burlea, creație, limbaj componistic, tematică, genuri, sursa folclorică

ȚAMBALUL ÎN CULTURA MUZICALĂ DIN SPAȚIUL FOLCLORIC AL REPUBLICII MOLDOVA

THE CEMBALO IN THE MUSICAL CULTURE FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA'S FOLKLORE SPACE

ANASTASIA ALEXANDREANU¹⁴,

doctorandă, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Artă Plastice

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8821-2996>

Țambalul, ca instrument popular românesc, își are rădăcinile în cultura traco-geto-dacă. Trecând prin diferite etape de evoluție, actualmente a ajuns la un înalt nivel de interpretare, fiind prezent nu numai în muzica populară, dar și în cea academică. Acest fapt a determinat deschiderea claselor de țambal în instituții de învățământ artistic de diferit nivel. Școala de țambal în Republica Moldova, având o istorie ce cuprinde un interval de timp relativ scurt începând cu anii postbelici, se impune prin originalitate și un repertoriu bogat. Printre primele personalități care au dat importanță studierii sistematice a acestui instrument au fost Isidor Burdin și Valentin Vilinciuc.

Soliștii instrumentiști care și-au început activitatea prin anii '60-'70 ai secolului XX și au înscris pagini valoroase în istoria artei interpretative la țambal sunt: Victor Copacinschi, Mihai Cangaș, Vasile Crăciun, Vladimir Sârbu, Sergiu Crețu ș.a. Ei au realizat și primele înregistrări pentru fonoteca Televiziunii și Radioului din Moldova. Au urmat apoi Petru Dabija, Anatol Golomoz, Grigore Severin, Ion Surguci, Andrei Mustea, Valeriu Cașcaval, Alexandru Șura și mulți alții.

¹⁴ E-mail: anastasia.lazarencu@gmail.com

Astfel se creează o tradiție a interpretării la țambal în republica noastră. Evident, această tradiție are legături nemijlocite cu arta lăutarilor din întreg toposul românesc. În acest sens, îl putem menționa pe marele instrumentist, maestru al țambalului, Toni Iordache, care a fost și rămâne părintele spiritual al instrumentiștilor autohtoni. Cele patru volume ale lui Toni Iordache reprezintă de-a lungul anilor o adevărată școală de interpretare pentru elevi și studenți, iar numele lui a devenit legendă. Totodată, fiecare dintre muzicienii țambalagii și-au creat stilul său propriu, fiind originali și autentici în interpretare. Vladimir Sârbu, Victor Copacinschi au fost primii care au inclus în repertoriul lor muzica clasică. În prezent, practic, nu mai există gen de muzică care să nu fie interpretat la țambal. La sfârșitul sec. XX – începutul sec. XXI, viabilitatea țambalului în organologia națională este asigurată, în bună măsură, de interesul manifestat în mediul cultural-artistic și de studierea sistemică a instrumentului în instituțiile de învățământ specializat. Important este faptul că țambalul a solicitat și continue să solicite interesul compozitorilor. Din muzica de esență folclorică, țambalul se impune în creații de factură simfonică și nu numai, cu funcție integrată în textura orchestrală, dar și solistică, precum, spre exemplu, Suita simfonică *Pe-un picior de plai* de Tudor Chiriac, Suita pentru țambal și cvartetul de coarde de B. Dubosarschi, *Monodie* pentru țambal solo de Gh. Mustea și altele.

Cuvinte-cheie: Școala de țambal, arta lăutarilor, stil interpretativ, Toni Iordache, creații academice pentru țambal

STILURI MUZICALE DE TRADIȚIE BIZANTINĂ DIN VESTUL ȘI SUD-VESTUL ROMÂNIEI

Lansare de carte: Anastasimatarul arădean, alcătuit după notațiile muzicale ale lui Trifon Lugojan de Constanța Cristescu, 2021, Timișoara, Eurostampa

MUSICAL STYLES OF BYZANTINE TRADITION FROM WESTERN AND SOUTH-WESTERN ROMANIA

Book launch: Anastasimatarul arădean, composed after the musical notations of Trifon Lugojan by Constanța Cristescu, 2021

CONSTANȚA CRISTESCU¹⁵,

doctor, consultant artistic muzicolog,
Centrul Cultural Bucovina – Centrul pentru Conservarea și
Promovarea Culturii Tradiționale, Suceava, România

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7037-6594>

¹⁵ E-mail: cristescu_constanta@yahoo.com

În cultura muzicală de tradiție bizantină din vestul și sud-vestul României, datorită îndelungatei dominații străine, iar apoi, începând din secolul XVIII – și Uniunii, tradiția muzicală bisericească ortodoxă a fost conservată pe cale orală la strane până în prima jumătate a sec. XX, când o serie de preoți și profesori de muzică s-au îndeletnicit cu notarea pe portativ a repertoriului muzical bisericesc din zona în care își desfășurau activitatea, folosindu-și cunoștințele muzicale dobândite în preparandii, seminarii și conservatoare.

Astfel, cântarea bisericească ortodoxă, dar și cea greco-catolică din Ardeal, Banat și Crișana a fost notată muzical în sistemul occidental și publicată în diverse antologii, cu funcție prioritar didactică, dar și uzuală bisericească, pentru strană. Au rezultat o serie de antologii de cântări bisericești semnate de diverși transcriitori, ce ilustrează formarea în aceste zone, printr-un proces îndelungat de enclavizare, a unor stiluri muzicale regionale, ca rezultat al inter-influenței muzicii bizantine cu folclorul și muzica occidentală impusă prin școală.

Unul dintre aceste stiluri din sud-vestul României este stilul configurat în zona Aradului, fixat pe partituri de dascălul de școală bisericească Trifon Lugojan în diverse soluții de notare muzicală mai mult sau mai puțin adecvate. Colecțiile muzicale publicate la Arad sub egida Episcopiei Aradului în perioada anilor 1913-1940 au stat la baza învățământului muzical bisericesc din zonă până în zilele noastre.

Volumul pe care îl prezint în continuare, intitulat „Anastasimatarul arădean”, este soluția contemporană de reeditare, într-o formă actualizată pe criterii științifice și didactice, a cântării reprezentative a stilului muzical arădean conservat în tipărituri din prima jumătate a sec. XX. Pentru prima dată cântările sunt redată în ambele notații uzuale în Biserica Ortodoxă Română: notația psaltică și notația occidentală. Partiturile sunt dispuse paralel pe două pagini – una redând cântarea pe psaltichie, iar alta redând-o pe portativ, pentru accesibilitate largă, dar și pentru a ajuta cititorul muzical prin evitarea parazitării lecturii într-o notație muzicală de cealaltă, așa cum se întâmplă în cazul partiturilor cu notațiile muzicale sinoptice.

Probleme de concepție:

Data fiind evoluția limbii române pe parcursul unui secol de la editarea cărților pe care le folosesc în realizarea Anastasimatarului arădean, am diortosit-o, folosind textele oficiale actuale cuprinse în Catavasierul (Octoiul mic) publicat la Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2000.

Data fiind conservarea orală timp de secole a cântării bisericești din Banat, Transilvania, Crișana, Maramureș și Oaș, cu alterarea inevitabilă a structurii unor glasuri sub influențe culturale diverse și, constatând unele deficiențe impardonabile de notare muzicală relativă a lui Trifon Lugojan, s-a impus soluția diortosirii textului muzical al majorității cântărilor, folosind modelul notației muzicale utilizată de specialiști în cărțile oficiale de strană editate de Patriarhia

Română sub înaltul patronaj al Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române și ținând seama de particularitățile stilului local intens folclorizat, târăganat și, în același timp, tonalizat sub influența armonizărilor corale din perioada interbelică și postbelică.

Diortosirea muzicală a vizat următoarele probleme:

a) notarea melodiilor-model prin transpunerea lor în sistemul notării muzicale relative uniformizate – sinoptic psaltic și occidental – al Bisericii Ortodoxe Române, pe bazele glasurilor tradiționale, evidențiind astfel particularitățile stilului local, fără a modifica structura melodiilor;

b) notarea amensurală a melodiilor, respectând structura celular-motivică și frazală proprie melodicii de tradiție bizantină în concordanță cu textul liturgic prozodic;

c) notarea modificărilor structurale survenite în procesul multiseclar de enclavizare;

e) reprezentarea rubatoului în semiografia psaltică.

Publicarea acestui volum dedicat ilustrării repertoriale a unui stil muzical bisericesc puternic personalizat în contextul culturii muzicale de tradiție bizantină de pe teritoriul României aduce o importantă contribuție la studierea evoluției culturii muzicale bisericești și la înțelegerea valorilor culturale, spirituale și artistice a stilurilor muzicale regionale de tradiție bizantină.

Cuvinte-cheie: stil, bizantin, anastasimatar, glas

SUGESTII TEORETICO-METODOLOGICE PRIVIND GÂNDIREA MUZICALĂ ȘI DEZVOLTAREA POTENȚIALULUI CREATIV AL PIANIȘTILOR

THEORETICAL-METHODOLOGICAL SUGGESTIONS REGARDING MUSICAL THINKING AND THE DEVELOPMENT OF THE CREATIVE POTENTIAL OF PIANISTS

VASILE GRECU¹⁶,

doctorand, cercetător științific stagiar,
Institutul Patrimoniului Cultural

ORCID<https://orcid.org/0000-0003-2617-639X>

Educația artistică este considerată o importantă premisa a formării unei personalități culte, cu înalte aspirații morale și spirituale.

Evoluția elevului pe tărâmul muzicii prevede capacitățile de însușire a procedeelelor tehnice și creative a materialului teoretic în acord cu experiența căpătată pe parcursul instruirii

¹⁶ E-mail: vasile_grecu@list.ru

muzicale, toate acestea fiind strâns legate de procesele intelectuale de gândire, iar gândirea muzicală devenind esențială în activitatea artistică respectivă.

Referindu-ne la I. Secenov am putea spune că, gândirea poate fi înțeleasă numai de acela, la care ea intră în structura experienței personale. Excepție, în sensul respectiv nu ar fi trebuit să facă nici gândirea muzicală. Ea, la fel, cere insistent experiență personală pentru a putea fi asimilată de conștiința muzicală.

Interpretarea la un instrument muzical îmbogățește elevul cu o experiență căpătată prin muncă, formând temelia pentru dezvoltarea proceselor de gândire muzicală.

Totodată, determinarea și utilizarea anumitor mijloace de învățare/exersare eficiente în procesul de studiere a unei creații muzicale, facilitează obținerea rezultatelor plus valoare și stimulează dorința de a cunoaște și a parcurge un număr mai mare de creații artistice, extinzându-se orizonturile culturii muzicale a elevilor.

Uneori însă, calitatea dezvoltării muzicale la elev, nu depinde numai de volumul cunoștințelor primite - poți să știi multe despre muzică, iar nivelul de interpretare să fie mic, de aceea nu poate fi ignorat factorul de creștere cantitativă a cunoștințelor bazate pe practica de interpretare.

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

Așadar, cunoașterea unui anumit material teoretic muzical - factori, fenomene, legități ale limbajului muzical - sunt premise obligatorii ale gândirii muzicale.

Gândirea muzicală reprezintă reflectarea chipului muzical în conștiința omului; începe cu operarea chipurilor muzicale - pornind cu cele mai simple și terminând cu cele compuse.

Totodată, gândirea muzicală matură demonstrează posibilitatea de a pătrunde în cele mai adânci straturi ale artei muzicale și de a acumula cele mai complexe idei artistice.

Procesele muzical intelectuale, la etapa respectivă, se caracterizează prin trecerea treptată de la acte reproductive la cele productive, de la reproducere la creație.

Muzica nu poate exista fără emoții, deci, fără emoții nu există nici gândirea muzicală, care este strâns legată de viața sentimentelor și emoțiilor omenești. Apelarea la părțile emoționale ale conștiinței muzicale este principala cale spre însușirea unui instrument muzical.

Interpretul tinde spre performanțe pentru a impresiona prin capacitățile de a crea o lume magică cu evenimente și transformări, cooperând cu spiritul și cu simțirea umană, totodată, comunicare artistică, presupune, cunoașterea forței imaginilor care includ fatalitatea vieții și revelațiile viselor, a spiritului divin, toate acestea se regăsesc în activitatea interpretativă a muzicianului artist.

Cuvinte-cheie: gândire muzicală, educație artistică, arta pianistică, cultura muzicală, performanță, gust, formă

PREDAREA ISTORIEI MUZICII ÎN INSTITUȚIILE ROMÂNEȘTI DE ÎNVĂȚĂMÂNT SUPERIOR MUZICAL DE ASTĂZI

TEACHING MUSIC HISTORY IN TODAY'S ROMANIAN HIGHER MUSIC EDUCATION INSTITUTIONS

ION-ALEXANDRU ARDEREANU¹⁷,

doctor, lector universitar,
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5717-7769>

În mod evident, disciplina Istoria Muzicii reprezintă un reper fundamental pentru formarea noilor generații de muzicieni, indiferent de specializarea muzicală pe care o urmează. Dacă marele Nicolae Iorga spunea cândva „un popor care nu își cunoaște istoria și eroii e ca un copil care nu își cunoaște părinții”, extrapolând și, totodată, limitându-ne strict la domeniul muzical, putem spune că miza este cu mult mai mare: a nu cunoaște, ca muzician, istoria muzicii reprezintă nu doar o incapacitate de a înțelege contextul în care te situezi, ci mai mult – a fi incapabil de a-ți manifesta în mod coerent însăși menirea de muzician, întrucât orice act interpretativ situat în afara stilisticii muzicale este nul ca valoare, oricât de corect ar fi cântată, în sens strict, partitura muzicală. E drept că nu doar cunoașterea Istoriei Muzicii este necesară pentru a crea noua generație de interpreți, muzicologi, compozitori sau dirijori, însă, dacă privim cu atenție, ea se află la originea acestui proces, celelalte discipline teoretice (cu excepția Teoriei Muzicii, o altă componentă fundamentală a educației muzicale) nefiind altceva decât aprofundări ale tematicilor cu care tânărul muzician intră pentru prima oară în contact în cadrul cursurilor de Istoria Muzicii. Aceasta rămâne, așadar, responsabilă de a efectua primul ghidaj pe baza căruia alte discipline (precum Armonia, Contrapunctul, Formele, Stilistica ș.a.) vor aprofunda universul interior al muzicianului în formare, conducându-l în mod fericit spre așa-numita maturitate artistică.

Din cele expuse mai sus, putem menționa că pentru cercetătorii care sunt preocupați de domeniul educației muzicale modul în care se desfășoară procesele didactice aferente disciplinei Istoria Muzicii este, evident, de un real interes, dată fiind importanța acestei discipline.

¹⁷ E-mail: ion.ardereanu@uav.ro

Așadar, prezenta cercetare își propune a studia pe baza fișelor de disciplină, publice pe siturile universităților de profil, conform legislației românești, a principalelor caracteristici aferente modului în care Istoria Muzicii se predă azi în mai sus numitele instituții, încercând, totodată, o raportare a celor constatate la modul în care instituțiile de prestigiu din alte țări ale Uniunii Europene fac acest lucru, respectiv – o creionare a unor potențiale îmbunătățiri ale procesului didactic propriu acestei discipline.

Cuvinte-cheie: educație românească, învățământ muzical românesc, învățământ superior muzical, istoria muzicii

ЖИЗНЬ ПИЕТИСТСКОГО ПРОПОВЕДНИКА НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ (ПОСЛЕДНИЕ ИСКУШЕНИЯ ЙОНАСА КОККОНЕНА)

VIAȚA UNUI PROPOVĂDUITOR PIETIST PE SCENA OPEREI
(*ULTIMELE TENTAȚII DE JOONAS KOKKONEN*)

THE LIFE OF A PIETIST PREACHER ON THE OPERA STAGE
("THE LAST TEMPTATIONS" BY JOONAS KOKKONEN)

ВЕРА НИЛОВА¹⁸,

доктор искусствоведения, доцент
Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова, Российская
Федерация

[ORCID https://orcid.org/0000-0002-8056-6076](https://orcid.org/0000-0002-8056-6076)

Йонас Кокконен (1921-1996) – один из наиболее значительных композиторов Финляндии второй половины XX века. Он был членом Финской академии наук, преподавал композицию, теорию и историю музыки в Академии имени Сибелиуса. Он также был видным эссеистом и музыкальным критиком, публиковавшимся в крупных финских газетах того времени *Ilta Sanomat* и *Uusi Suomi*. В современной музыкальной историографии, «не сосредоточенной исключительно на музыкальной деятельности к западу от Рейна» (Юрковский), Кокконена оценивают как композитора – автора симфоний, созданных в период увлечения молодыми композиторами Финляндии западным музыкальным авангардом.

¹⁸ E-mail: inverafox@mail.ru

В многожанровом творческом наследии композитора есть единственная опера – «Последние искушения» («Viimeiset kiusaukset»), созданная в 1975 году на либретто троюродного брата композитора Лаури Кокконена по его собственной пьесе (1960). В Финляндии опера как жанр укоренялась в музыкальной жизни страны в сложных условиях. И хотя со второй половины XIX века жители столицы Финляндии Гельсингфорса имели возможность услышать оперы зарубежных композиторов, национальные оперные традиции не были заложены до 1911 года, когда открылся театр Финской оперы.

Одной из главных проблем национальной оперы стала проблема оперного героя. Актуальность этой проблемы и в последней четверти XX века заметна в опере Кокконена. Главным персонажем пьесы и либретто Лаури Кокконена и оперы Йонаса Кокконена является крестьянин Пааво Руотсалайнен (1777-1852) – лидер пиетистского движения в Финляндии. Следы его деятельности в истории Финляндии столь значительны, что его имя вошло в биографический справочник «Сто замечательных финнов».

Руотсалайнен не был ни первым, ни единственным главным крестьянским персонажем финской оперы. В опере Лееви Мадетоя «Северяне» («Pohjalaisia») на либретто композитора по одноименной пьесе Артури Ярвилуома главным персонажем является крестьянин Юсси Харри.

Пиетистская среда и её лидер, воссозданные в опере Кокконена, вызывают ассоциации с биографией первого профессионального финского писателя Юхани Ахо (1861-1921), родившегося в семье пиетистов. Дед, отец и мать Ахо были связаны с пиетистским движением в провинции Похъянмаа, а сам Ахо написал шесть новелл о пиетистах на севере Финляндии («Пробудившиеся», 1894).

В опере «Последние искушения» два действия. В первом акте повествуется о личной жизни Пааво, во втором – о его религиозных идеях и конфликтах с лютеранской церковью. Соответственно, в каждом акте есть монолог Пааво. Для обрисовки жизненной среды лидера пиетистского движения Кокконен использовал гимн «Sinuhin turvaan, Jumala» («Под твоей защитой, о, Господь»). Юрковский характеризует этот гимн как «сборку» гимнов из «Книги псалмов пиетиста». Но этот гимн есть и в собрании лютеранских гимнов, используемых в лютеранском богослужении в настоящее время. Впервые он встречается в книге псалмов 1688 года, а в финском лютеранском собрании гимнов – в 1701 году. Исторический Пааво Руотсалайнен происходил из провинции Северное Саво, чем и объясняется выбор гимна. В опере гимн появляется неоднократно, характеризуя и среду Пааво, и место, где образовалась первая группа последователей Руотсалайнена.

Опера написана в додекафонной технике, оригинально сочетающейся с терцовой поддержкой рядов.

Премьера оперы «Последние искушения» состоялась в Хельсинки 2 сентября 1975 года.

Ключевые слова: Йонас Кокконен, финская опера, пиетизм, лютеранская церковь, «Последние искушения», Пааво Руотсалайнен

СОЧЕТАНИЕ ЛИРИЧЕСКИХ И ДРАМАТИЧЕСКИХ ЧЕРТ В РАЗВЕРТЫВАНИИ ОБРАЗНОГО МИРА

СОНАТЫ-ВОСПОМИНАНИЕ ОП. 38, № 1 Н. МЕТНЕРА

COMBINAREA TRĂSĂTURILOR LIRICE ȘI DRAMATICE ÎN DEZVOLTAREA UNIVERSULUI IMAGINAR DIN *SONATA-AMINTIRE* OP. 38, NR. 1 DE N. METNER

THE COMBINATION OF LYRICAL AND DRAMATIC CHARACTERISTICS IN THE DEVELOPMENT OF THE IMAGINATIVE WORLD IN THE *SONATA* –*REMEMBRANCE* OP.38, NO.1 BY N.METNER

МАРИЯ ГЕОРГИЕВА¹⁹,

докторант,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

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

Ключевое произведение Н. Метнера *Соната-воспоминание* оп. 38, № 1 воплощает собой сочетание двух родов музыкальной организации: лирического и драматического. Достигается это за счет качества музыкального материала, воплощения в тематизме стилизованных особенностей народного песенно-танцевального искусства. Способность композитора трансформировать мелодию до неузнаваемости при первом рассмотрении, создает впечатление использования нового тематического материала. Однако, приблизившись к теме «лицом к лицу», становится очевидно, что она строится на тех же интонациях, что и изначальная мелодическая линия. Возникает такой эффект из-за смены ритмических формул, изменения образного содержания, использование разного фактурного сопровождения, гармонического обрамления. Тематический материал

¹⁹ E-mail: nika2verter@gmail.com

насыщен как лирическими, так и драматическими чертами, которые то мастерски сбалансированы между собой, то сталкиваются в неистовом конфликте. Мастерство Н. Метнера заключается в максимальном использовании возможностей единственной темы. Обращаясь лишь к одному мотиву или фразе, он старается добиться максимального ее развития, преломления и выражения всего ее лирико-драматического наполнения. В творчестве композитора отчетливо прослеживается синтез лирики и драмы, создающий особый тип фортепианной драматургии, где лирические черты провоцируют на углубленное познание внутреннего мира человека, его мыслей, образов, чувств; драматический же элемент как бы «снимает» оттенок субъективности в содержании, оставляя его в сфере объективного. Помимо этого, анализируемое произведение может явиться прекрасным примером воплощения метнеровской концепции и новаторства *разнообразия в однородности*, о которой он подробно пишет в своем трактате «Муза и мода». Все необычные аспекты композиции, делающие *Сонату-воспоминание* мало похожей на сонатную форму в классическом понимании, оправданы программой сочинения и стремлением автора через сочетание лирических и драматических черт придать ей схожесть с процессом воспоминания.

Ключевые слова: воспоминание, драма, лирика, Николай Метнер, соната

РОЛЬ ВИДЕОШКОЛ ДЛЯ БАС-ГИТАРЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

ROLUL CURSURILOR VIDEO DE CHITARĂ BAS ÎN CADRUL
EDUCAȚIEI MUZICALE CONTEMPORANE

THE ROLE OF VIDEO SCHOOLS FOR BASS GUITAR
IN MODERN MUSIC EDUCATION

АЛЕКСАНДР ВИТЮК²⁰,

доктор искусств, доцент,
Институт искусств им. А.Г. Рубинштейна

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

В настоящее время сложно представить обучение игре на бас-гитаре без использования видеошкол. Популярность данного образовательного направления постоянно растет, объединяя

²⁰ E-mail: vityuk150582@mail.ru

в себе несколько специфических особенностей. Главным источником передачи информации в видеошколах является визуализация изучаемого материала. Благодаря возможности воспроизведения подвижного изображения, учащийся способен рассмотреть предлагаемую аппликатуру, повторить движения рук и пальцев, а также замедлить скорость воспроизведения при иллюстрировании сложных технических элементов.

Принципиальным отличием изучения бас-гитары при помощи видеошкол является показ исполняемого примера. Нотный материал может помещаться в окне просмотра видео, делая подобную визуализацию максимально полной. В случае показа изучаемого примера в медленном темпе, нотный материал, как правило, не требуется, поскольку рассматриваемая информация изложена в доступной форме. В описании к некоторым видеошколам производится настройка бас-гитары по звуковым сигналам, соответствующим четырём открытым струнам инструмента.

При рассмотрении специализированных видеоизданий для бас-гитары необходимо подчеркнуть, что данный вид образовательной информации ориентирован на практическое изучение инструмента. Конечной целью любой видеошколы является изучение предлагаемого материала на основе самостоятельных занятий учащегося. Благодаря наглядной визуализации процесс обучения проходит гораздо быстрее, однако, в течение одного видеоурока невозможно получить весь комплекс необходимых исполнительских навыков. Предлагаемый материал рассчитан на определённый уровень теоретической и практической подготовки учащегося и может использоваться только в качестве дополнительного материала в специальном классе бас-гитары.

Ключевые слова: видеошколы, видеоуроки, бас-гитара, музыкальное образование, исполнительская техника

JAZZUL: SCURT PERIPLU PRIN ISTORIA GENULUI

JAZZ: SHORT JOURNEY THROUGH THE HISTORY OF THE GENRE

ALIN-CORNELIU VACEAN²¹,

doctor, lector universitar
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România

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

²¹ E-mail: composer_alin@yahoo.com

Din punct de vedere estetic, **JAZZUL** se recomandă ca *o artă a emancipării, creativă*, ca un registru de apogeu al *muzicii improvizate*. Pragmatic vorbind, genul utilizează frecvent, în regim spontan, tehnica *temei cu variațiuni*, care, dusă la ultimele consecințe, favorizează o fericită *mediere între consonanță și disonanță*, denotând o voință a nestăvilitei *inovări melodico-armonico-ritmice*.

Merită a cita chiar aici în rezumat câteva inspirate încercări de a caracteriza jazzul, datorate unor distinși compozitori români precum **Cornel Țăranu** (fostul meu maestru), **Laurențiu Profeta**, **Dumitru Capoianu**: „Jazzul – un complement al culturii muzicale a veacului XX”; „Jazzul – depozitar al armoniei funcționale abandonată în muzica academică contemporană”; „Jazzul ca o stare de spirit, o trăire”...

A studia doar implicațiile pur muzicale, tehnice ale jazzului, fără a stăpâni istoria acestui fascinant gen muzical, ar fi o operațiune sterilă, pentru că el însuși se definește prin vitale raportări la domeniile spiritualității. Totodată, conceptul de jazz etalează un pronunțat caracter **catalizator al artelor**.

O definiție rigidă a fenomenului jazz incipient este greu de conceput, tocmai datorită mării sale capacități de adaptare la mutațiile epocii. În spirit și fizionomie, jazzul comunică aspecte esențiale, straturi sufletești inexprimabile („este relevare veritabilă și anume revelare a ceea ce nu se poate exprima în nici un alt limbaj” – astfel caracterizează Nicolai Hartmann funcția generală a muzicii noi), specifice unei civilizații care, printre atâtea alte finalități, are de aflat căile spre un autentic limbaj universal, spre armonizarea relațiilor interumane și intercomunitare, ameliorarea raporturilor dintre om și mediu, redimensionarea însăși a condiției umane, pe măsura progreselor fără precedent înregistrate de gândire.

În acest context, apariția jazzului a fost o revoluție epocală, forjând un limbaj nou în muzică și situându-se în albia complexului proces de **înnoire a artei**.

Cuvinte-cheie: jazz, improvizație, blues, Negro Spiritual, Swing Era, Bebop, Cool, Free jazz.


ТАЙМ-АУТ ДЛЯ СКРЯБИНА (ОБРАЗ КОМПОЗИТОРА В СОВЕТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ЖУРНАЛЕ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ)

TIME-OUT PENTRU SCRIBIN (IMAGINEA COMPOZITORULUI ÎN
REVISTA DE MUZICĂ SOVIETICĂ DIN EPOCA STALINISTĂ)

SCRIABIN'S TIME-OUT (THE COMPOSER'S IMAGE IN THE SOVIET
MUSIC MAGAZINE OF THE STALINIST ERA)

НАТАЛЬЯ ГОРБУНОВА²²,

докторант,
Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова, Российская
Федерация

 <https://orcid.org/0000-0003-0828-3386>

Александр Скрябин занимал ведущее место среди русских композиторов эпохи Серебряного века. В начале 1920-х годов, после его смерти в 1915 году, его слава стремительно возрастала, а его музыку и биографические сведения активно встраивались в политический и идеологический контекст, способствуя формированию образа лидера революционного академического искусства. Развитие этого образа было продолжено в советскую эпоху, но вскоре композитор был свергнут с пьедестала.

Несмотря на это, обсуждение его музыки и размышления о его месте в пантеоне советских классиков продолжались на протяжении как минимум всего сталинского периода, и были запечатлены в журнале «Советская музыка» (с 1992 года носит название «Музыкальная академия»). Журнал являлся официальным печатным органом Союза композиторов и до 1957 года был единственным специализированным музыкальным изданием в стране.

Журнал начали издавать в 1933 году, и к этому времени скрябинский проект был уже провален. Тем не менее, вопрос о его репутации волновал исследователей, для обсуждения этой темы даже были созданы тематические номера в 1940 и 1946 годах. Среди материалов журнала о Скрябине – статьи, рецензии, эпистолярное наследие, а также ноты. Среди авторов встречаются имена известных музыковедов (Л. Данилевич, И. Мартынов, А. Альшванг, Ю. Келдыш) и пианистов (А. Гольденвейзер, А. Дроздов). Материалы 1933-1953 годов подтверждают высокий профессиональный статус и авторитет Скрябина, особенно раннего и среднего периода творчества. Наиболее спорные оценки относятся к позднему периоду. Многие авторы отмечают противоречивость его

²² E-mail: natalya.gorbunova@glazunovcons.ru

творчества, которая мешает включить его в число русских классиков. Подобно собственной эмоциональной палитре музыки Скрябина, оценки критиков варьируются из крайности в крайность, от «гениальный» до «бредовый». Кульминация этой дискуссии это статья Юрия Келдыша «Идейные противоречия в творчестве А. Н. Скрябина» (1950 № 1), в которой Скрябин достоин места среди русских классиков лишь с оговорками и исключая поздние сочинения, которые он считает нереалистическими.

Ключевые слова: советская музыка, музыкальный журнал, конструирование советского, социалистический реализм в музыке, Скрябин

ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ


TRIO PENTRU PIAN ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ DIN REPUBLICA
MOLDOVA: ASPECTE ISTORICE ȘI TEORETICE

THE PIANO TRIO IN THE COMPOSITION CREATION OF THE REPUBLIC
OF MOLDOVA: HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS

ИРИНА ПЛЕШКАН²³,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

 <https://orcid.org/0000-0001-5255-7394>

Камерно-инструментальный ансамбль – один из старейших видов инструментальных составов в музыкальном искусстве, имеющий богатую историю. Он ярко представлен в творчестве композиторов разных эпох, национальных школ и стилей – от европейского барокко до современной музыки. При всем разнообразии инструментальных составов в камерной музыке, на первом месте находится камерно-инструментальный ансамбль *с участием фортепиано*.

Формирование жанра камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано можно отнести к середине XVIII века, когда партия фортепиано впервые получила самостоятельное мелодическое значение в трио Й. Гайдна и В. Моцарта. В музыкальных опусах Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и Ф. Шопена

²³ E-mail: irinapvmk@mail.ru

фортепиано отводится роль ведущего инструмента. Монументальность и оркестровая мощь рояля проявляется в камерных ансамблях И. Брамса, П. Чайковского, С. Танеева, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Шнитке. К одному из самых популярных жанров камерно-инструментального ансамбля относится *жанр фортепианного трио*.

В настоящей статье автор рассматривает эволюцию молдавской камерно-инструментальной музыки в контексте становления молдавской композиторской школы. Здесь же представлен краткий обзор музыковедческой, методической и справочной литературы, в той или иной степени затрагивающей вопросы исследуемой области музыкального искусства. В статье рассматриваются работы молдавских музыковедов советского периода (А. Абрамовича, С. Лобеля, Л. Аксеновой, И. Милютиной, Е. Клетинича и др.), труды последних трех десятилетий (Е. Мироненко, И. Сухомлин-Чобану, С. Циркуновой, Н. Козловой, А. Лапикуса, Ю. Маховича, Н. Кичук), а также работы молодых ученых, связанных с исполнительским осмыслением жанра фортепианного трио в композиторского наследии Республики Молдова (Н. Костиковой, Н. Джалиловой).

Ключевые слова: фортепианное трио, камерно-инструментальный ансамбль, композиторское творчество Республики Молдова

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ГОРОДСКОЙ ПЕСНИ

FACTORII SOCIO-CULTURALI ÎN FORMAREA ȘI DEZVOLTAREA CÂNTECULUI URBAN

SOCIO-CULTURAL FACTORS IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE URBAN SONG

ВЕРА ЮДИНА²⁴,

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент,
Орловский государственный институт культуры, Российская Федерация

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0387-0314>

²⁴ E-mail: udina@orel.ru

В жанровой системе русского народного песенного творчества городская песня занимает особое место. Она явилась результатом взаимодействия различных факторов, определивших формирование нового типа культуры на рубеже XVII-XVIII вв. – национальных и интернациональных, художественно-морфологических и социально-исторических.

С начала XVIII в. в соответствии с процессами социальной дифференциации углублялось различие между традиционной музыкальной культурой города и деревни, что породило такое своеобразное явление, как городской песенный фольклор. Традиционно его специфика рассматривается через сопоставление с сельским фольклором – как культуры письменной и устной традиции. В том же сравнительном ракурсе определяется и происхождение городского фольклора как традиционного крестьянского, трансформированного урбанистической культурой, которая усвоена оторванным от земли городским населением. Его качественное отличие состояло в изменении массового сознания горожан, связанного с повышением уровня урбанизации, а, следовательно, с появлением новых культурных запросов основной массы населения городов. Как самостоятельно функционирующая и развивающаяся область он тяготел к ослаблению каноничной традиционности, усилению личностного начала. Фольклор по происхождению сосуществовал с фольклором по бытованию (художественный примитив, любительские формы искусства). Трансформировалось и само понимание традиционности народной культуры как исключительно крестьянской – это уже не столько тип культуры, а ее характеристики, соотносимые с различными общностями городских жителей – дворянством, мещанами, купечеством и др.

Музыкальный фольклор в провинциальном городе имел повсеместное распространение, хотя и неравнозначное в различных слоях городского социума. Русская песня звучала в домах городской аристократии. Однако, основную социальную базу распространения песенного фольклора составляли пестрые по составу, широко разветвленные слои городского демоса: дворовые, прислуга, оброчные, отходники, артельщики, работающие по найму приносили из деревни свой фольклор, который переплавлялся в адекватные городской среде урбанизированные формы. Именно мещанская субкультура, или «третья культура», культура городского простонародья, выполняла системообразующие функции, соотносясь с иными весьма многочисленными субкультурными пластами – низового городского фольклора (фабрично-заводского, фольклора деклассированных элементов, т.н. блатного), светской письменной, профессионально ориентированной, промежуточными, смешанными субкультурами.

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

Ключевые слова: городская песня, фольклор, народно-песенная традиция, урбанизация, культурная трансформация, городские субкультуры, жанровые разновидности


«КАК МЕЙЕРБЕР ПЕРЕСТАЛ БЫТЬ ГЕНИЕМ» (ПО МАТЕРИАЛАМ РОССИЙСКИХ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВВ.)

„CUM A ÎNCETAT MEYERBEER A MAI FI UN GENIU” (DIN
MATERIALELE EDIȚIILOR ENCICLOPEDICE RUSE DE LA SFÂRȘITUL
SECOLULUI XIX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI)

”HOW MEYERBEER CEASED TO BE A GENIUS” (BASED ON MATERIALS
FROM RUSSIAN ENCYCLOPEDIAS OF THE LATE 19TH AND EARLY
21ST CENTURIES

ЛЮБОВЬ КУПЕЦ²⁵,

кандидат искусствоведения, доцент,
Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова, Российская
Федерация

 <https://orcid.org/0000-0003-3344-2318>

В российской науке и тем более творческой практике фигуру Джакомо Мейербера с полным правом можно назвать *persona non grata*. На данный момент на русском языке отсутствует крупная монография о композиторе, да и весь корпус текстов о нем мизерный. По этой причине представляется перспективным анализ образа Мейербера на

²⁵ E-mail: lkupets@yandex.ru

примере массива текстов иной направленности – это энциклопедические издания с эпохи Серебряного века и до наших дней. Такой выбор источников не случаен: именно в лонгитюдном анализе энциклопедических статей за более чем сто лет можно увидеть не только нормативное восприятие каждой эпохой персоны Мейербергера, но и трансформацию образа композитора. Если иметь в виду, что все эти издания есть в свободном интернет-пространстве, то можно представить весьма пеструю картину ликов мастера для неофитов – ведь именно для широкого круга читателя написаны все эти статьи и именно они формируют образ композитора для широкой публики и нашего времени.

Русский имидж Мейербергера в универсальных энциклопедиях со времени Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона (ЭСБЕ) претерпел сильные изменения, активно подстраиваясь под ту или иную историко-культурную ситуацию в стране. Так до 1930-х годов Мейербергер выглядит как «гений» (ЭСБЕ) или же «герой нашего времени», чьи сочинения исполняются и весьма значимы для русской и раннесоветской музыкальной культуры (первое издание Большой советской энциклопедии – БСЭ). Затем вплоть до 2015 года (второе и третье издания БСЭ, Большая российская энциклопедия – БРЭ) он оказывается чужим персонажем для русского читателя, оставшимся далеко в историческом прошлом – исключительно в слуховом опыте своих современников, которого критиковали русские классики XIX века. В то же время русскоязычная аудитория миллениалов и поколения альфа, обращаясь к статье в русскоязычной википедии, основой которой стала англоязычная версия, имеют возможность увидеть иного «западного» Мейербергера и сравнить его с российской версией образа композитора в БРЭ.

Актуальность анализа энциклопедических текстов резко возрастает еще и потому, что они как публичные (часто и официальные) тексты о музыке конструируют и историю эмоций российского слушателя. А если учесть, что с 1930-х годов оперы Мейербергера на российской сцене являются фигурой умолчания, то именно эти энциклопедические нарративы фактически их замещали и замещают в музыкальной картине мира советской и постсоветской публики до сих пор, вольно или невольно создавая текстовый образ и самого композитора, и его оперных сочинений.

Ключевые слова: энциклопедии, рецептивный анализ, советский канон композитора, википедия

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ *ДОЙНА* В ПЕРИОД 1958-1963 ГГ

ACTIVITATEA CAPELEI CORALE *DOINA* ÎN PERIOADA 1958-1963

ACTIVITIES OF THE *DOINA* STATE CHOIR IN THE PERIOD BETWEEN
THE YEARS 1958 AND 1963

NATALIA BLINDU²⁶,

докторант,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

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

Одним из важнейших этапов истории Государственной хоровой капеллы *Дойна* и ее эволюции как ведущего исполнительского коллектива Республики Молдава является период 1958-1963 гг. Этот этап ознаменован вступлением в должность художественного руководителя капеллы и активной деятельностью В.Н. Минина.

Творческая и административная деятельность В.Н. Минина в полной мере раскрывается при обработке следующих типов документов, содержащих взаимодополняющую информацию об интересующем нас периоде (1958-1963) на каждый год: приказы Управления по делам искусств МССР, текстовые отчеты о работе филармонии за каждый год, протоколы заседаний художественного совета, в который входил и В.Н. Минин, годовые бухгалтерские отчеты, включающие в себя статистику концертов, инвентаризацию имущества и библиотечного фонда каждого коллектива, справки о деятельности филармонии, представленные в вышестоящие организации (документы вертикального регламентирования). К документации отраслевого взаимодействия отнесены афиши и рекламные материалы, договоры с поэтами, композиторами, балетмейстерами, художниками, отзывы и рецензии на концерты (из союзной прессы и периодики), программы и афиши концертов на Декаде Молдавского искусства и литературы в Москве. Важное значение для исследования приобретают и документы внутреннего пользования: текстовые и статистические отчеты по кадрам, списки сотрудников коллективов Молдгосфилармонии, заявления артистов, внутренние приказы, а также личные карточки и личное дело В.Н. Минина.

²⁶ nataliacons1290@mail.ru

Обнаружение, расшифровка, анализ и систематизация этих документов на данном этапе раскрывают перед исследованием различные аспекты: состояние и исполнительский уровень капеллы *Дойна* до, во время и после исследуемого периода, роль Владимира Минина как художественного руководителя коллектива в данный исторический период, а также связь молдавского хорового исполнительства с традициями русской хоровой культуры.

Делается вывод о вкладе личности дирижёра Владимира Минина в деятельность хоровой капеллы *Дойна* как об эволюционном этапе развития академического коллектива и о включении его в единый музыкальный процесс на всем пространстве СССР в XX веке.

Ключевые слова: хоровая капелла «Дойна», В. Н. Минин, архивные документы, нормативные акты, хоровое исполнительство, история

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

ALTERNATIVA TEATRALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA CA GEST SOCIAL

THE THEATER ALTERNATIVE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA AS A SOCIAL GESTURE

ANGELINA ROȘCA-ICHIM²⁷,

doctor în studiul artelor, profesor univerversitar, Maestru în Artă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ORCID<https://orcid.org/0000-0001-6754-8917>

Dacă în primul deceniu post-comunist prevalează dimensiunea estetică a alternativei teatrale din Republica Moldova, în perioada următoare accentul se pune pe dimensiunea politică.

²⁷ E-mail: angelina.rosca@gmail.com

Timpu cere o artă participativă. O artă care se implică în dezbaterile noilor raporturi ideologice și politice. Contează spectacolul de tip intervenționist în care se resimte febra urgenței. Evident, instituțiile subvenționate în mod centralizat nu sunt interesate de spectacole cu tentă critică asupra statului. Aceasta e prerogativa proiectelor independente. Teatrele de stat își permit doar să devină din când în când gazde ale unor proiecte individuale de alternativă. Acestea conțin o teatralitate agresivă, cu joc grotesc, cu gaguri și atracțioane, cu personaje stranii și teme atipice. Meditațiile despre lumea contemporană și soarta omului în această lume sunt materializate în forme șocante. O noua realitate teatrală crează Mihai Fusu cu *Povești de familie* de Biljana Srbjanić la Teatrul Național *Mihai Eminescu*. Și la Teatrul *Eugène Ionesco* se fac experiențe atipice. Veaceslav Sambris încearcă o expresie teribilistă prin spectacolele *Șefe* de Werner Schwab (2009) și *Veghe* de Morris Panych (2010). Mult mai puternic, însă, spiritul alternativ se manifestă în teatrele independente. Teatrul de stat și teatrul independent constituie antiteze instituționale și conceptuale. Funcția muzeistică (repertoriu clasic, canoane artistice) a teatrelor instituționalizate diferă flagrant de cea intervenționistă, cu spectacole participative a laboratorului independent de experiențe. Practicile independenților se caracterizează prin mesaje radicale, texte extra-estetice și in progress, construcție de colaj etc. Conceput ca manifest împotriva teatrelor mari și jucat în spații nonconvenționale, teatrul alternativ valorifică texte contemporane (sau aduce personaje reale în scenă prin intermediul tehnicii Verbatim), testează noi idei, forme și metode artistice, stabilește o comunicare directă/interactivă cu spectatorii. În efortul creării unei contraculturi prin gesturi deseori anarhice (cum ar fi cyberpunk-ul moldovenesc *Necrotitanium*), teatrul underground preferă să caute noi resurse ale limbajului în estetica macabruului. Opțiunile artistice ale independenților sunt diferite. Ceea ce-i unește însă pe creatorii non-conformiști este necesitatea prezenței în acest teatru a mesajului social. Spre deosebire de teatrele mari, ce pun miza pe texte clasice, independenții își manifestă spiritul rebel prin textele contemporane care reflectă realitatea. Zona teatrală de interes major este cea a reacției imediate la problemele societății și teme tabuizate prin intermediul teatrului documentar. În funcție de modalitatea de abordare a problemelor spinoase ale lumii înconjurătoare, am putea diviza experiențele alternative ale teatrului social în două categorii: (1) Realitatea redată documentar, (2) Realitatea redată artistic. Diferențele apar în funcție de cum se raportează la faptul real. Faptul extras din document istoric, de la o persoană concretă, sau din altă sursă. De remarcat că teatrul alternativ din Moldova, cu foarte puține contra-exemple, este mai degrabă unul al temelor, decât al performanțelor. Teatrul independent mizează pe un spectru de teme incomode pentru teatrul de stat. El vorbește despre file neelucidate din istoria recentă, despre manipulare (media și politică), violența în familie, trafic de ființe umane, despre evenimentele care nu le găsim în manualele de istorie, despre efectele perfide ale ideologiei

comuniste asupra minții individului, discriminarea homosexualilor și presiunile sociale asupra acestora ș.a. Dar și aici am avea de spus că cele mai dureroase teme ale societății abia așteaptă să fie abordate. Printre ele se numără: pauperizarea maselor și îmbogățirea elitelor, descreșterea numărului populației, corupția la toate nivelurile, lipsa protecției sociale, furtul granturilor acordate de Uniunea Europeană de către cei aflați la conducerea țării, creșterea criminalității, asistența medicală proastă, presiunea religiei asupra vieții culturale, devastarea clădirilor istorice, privatizarea spațiilor publice etc. Din aceste motive teatrul alternative din Republica Moldova nu poate fi pus alături de cea alternativă bazată pe estetism și pe angajament politic deopotrivă, pe care o urmărim în Polonia, Rusia, Țările Baltice, Georgia. Deseori, în Moldova, procesul colectării documentelor este mai complex și mai interesant decât rezultatul artistic.

Cuvinte-cheie: alternativa, gest politic, tehnica Verbatim, teme tabuizate, laborator independent, mesaje radical, funcție intervenționistă, artă participativă

TRECUT ȘI PREZENT ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ

THE PAST AND PRESENT IN ROMANIAN PLAYWRITING

LAURA BILIC²⁸,

doctor în teatru și artele spectacolului, lector universitar,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Din epoca modernă și până azi în epoca *podcastului* și *youtubului*, artistul și-a tot depășit limite, a adăugat și a încrucișat diferite forme de exprimare artistică. Totuși, la o privire mai atentă, asemănarea între trecut și prezent este surprinzătoare. Imperativul dramaturgiei contemporane rezidă în formula „Fii implicat!”. Textele dramatice ale anilor 2000 au ca punct de plecare realitatea zilelor noastre, autorii întrecându-se în tratarea scenică a problemelor stringente ale societății actuale, exact același lucru care s-a dorit și în vechiul regim: angajarea socială a teatrului și ilustrarea în spectacole a temelor și subiectelor contemporane. Iată câteva fragmente din cuvântarea lui Nicolae Ceaușescu din 1971, cu privire la programul PCR pentru îmbunătățirea activității ideologice: „Filmul să devină un puternic mijloc de educație socialistă a maselor [...]. Pe scena teatrelor noastre, a Operei trebuie să-și facă loc [...] lucrări contemporane, cu caracter revoluționar, militant [...]. Casele de cultură, cluburile și căminele culturale trebuie să desfășoare o activitate cultural-artistică multilaterală, să cuprindă milioane de oameni, îndeosebi

²⁸ E-mail: laurabilic@yahoo.com.

tineretul.”²⁹ Dacă astăzi s-ar scoate din acest discurs termenul „socialist” sau alte formule clișeizate, el ar putea fi valabil și pentru dramaturgia anilor 2000. În prezent se blamează propaganda de odinioară, dar oare libertatea de exprimare de care ne bucurăm după ’89 exclude neapărat și „propaganda”? Ea nu se mai face acum la nivel de stat, nu este instituționalizată, dar aceasta nu înseamnă că nu există. Se pare că nevoia de a milita pentru ceva se regăsește în firea artistului dintotdeauna.

Indiferent dacă ne referim la dramaturgia și teatrul antedecembrist sau la cel postdecembrist, un anumit aspect rămâne de necontestat și anume faptul că dramaturgia a fost și este oglinda societății dintr-o anumită perioadă istorică, iar societatea este indubitabil reflexia istoriei petrecute în respectiva perioadă. Artiștii de teatru au căutat, caută și vor căuta în permanență să depășească limitele impuse de înaintași, să descopere noi și noi forme de exprimare. Până când? Probabil până se va ajunge la saturație când se va reveni la simplu, simplist și simplitate și procesul o va lua de la capăt.

Cuvinte-cheie: artist, societate, cantitate, calitate

ADEVĂR ȘI/SAU ADEVĂR ARTISTIC ÎN TEATRUL DOCUMENTAR: NOI CONTEXTE DE ABORDARE

THE TRUTH AND / OR ARTISTIC TRUTH IN DOCUMENTARY THEATER: NEW APPROACH CONTEXTS

CONSTANTIN ȘCHIOPU³⁰,

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

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

Imersiunea esteticului în social, apariția la începutul secolului XX și revalorificarea în primele două decenii ale secolului XXI a teatrului documentar, în forma lui anticanonică, a suscitat un șir de discuții, parte dintre ele negând conceptul de „adevăr artistic” ca drept caracteristică a acestei manifestări spectaculare. Evident, în epoca contemporană, s-au constituit noi contexte de abordare a conceptelor „asevăr,” și „adevăr artistic”, cum ar fi: contextul logico-semantic (reconstrucția conceptului de adevăr în cadrul unor sisteme semantice sau limbaje formalizate; elaborarea conceptului de adevăr formal; studierea condițiilor formale de atribuire a

²⁹ Apud Bogdan Ficeac, *Cenzura comunistă și formarea „omului nou”*, prefață de Daniel Barbu, postfață de Petru Ignat, Editura Nemira, București, 1999, p. 16.

³⁰ E-mail: schiopu_constantin@yahoo.com

valorilor de adevărat și fals); contextul metodologic (studierea aspectelor pragmatice ale adevărului, a regulilor și procedurilor de confirmare sau infirmare a diferitelor componente și niveluri ale cunoașterii umane); contextul epistemologic (elaborarea unui concept integrator al adevărului, ținând seama de specificul cunoașterii considerate și de relațiile ei cu alte forme de cunoaștere; stabilirea unei tipologii cuprinzătoare a adevărului pentru știință, filozofie, artă; poziția valorii de adevăr în configurația ansamblului valorilor cunoașterii științifice). Totodată putem vorbi și despre câteva teorii cu privire la natura adevărului: teoria corespondenței, conform căreia adevărul reprezintă concordanța dintre cunoștințele subiectului epistemic cu obiectul exterior la care se referă; teoria coerenței, care afirmă că adevărul exprimă consistența reciprocă a ideilor, a propozițiilor unui sistem de gândire, a unei teorii; teoria operațional-pragmatică, pentru care adevărul semnifică valoarea operațională a unor cunoștințe etc. Când privește termenul „adevăr artistic”, denumit și „adevăr estetic”, „adevăr în artă”, acesta, la rândul lui, trezește o serie de interogații, mai ales dacă îl raportăm la fenomenul teatrului documentar: „Ce relație există între frumosul artistic și adevărul gnoseologic?”, „Este justificată utilizarea calificativelor de adevărat și fals în etichetarea obiectelor estetice?”, „Căror aspecte sau secțiuni ale operelor li se potrivesc atributele de adevăr sau fals?”, „În ce măsură raportul dinamic obiectiv – subiectiv determină, dimensionează sau estompează adevărul artistic?”, „Ce criterii concurează și dau consistență adevărului operelor de artă?”, „Putem vorbi de adevăr al operei sau adevăr în operă?”, „Ce raport există între adevărul artistic și autenticitate?”, „Prin ce demers metodologic s-ar putea evidenția și teoretiza specificul și trăsăturile adevărului artistic?” etc. Dincolo de aceste întrebări, în cazul în care însăși ideea că adevărul în artă nu corespunde fenomenalității naturii (faptele în sine, relatate într-o operă nu coincid cu cele din realitatea istorică) este raportată la teatrul documentar, pare să nu mai fie atât de plauzibilă. Pe de altă parte, totuși trebuie de avut în vedere și faptul că adevărul poetic este o expresie, care se schimbă când îi modifici enunțarea, că adevărul nu este doar ceea ce există *a priori* și în afara subiectului cunoscător, ci este creat de om ca adevăr (Șt. Lupașco), că adevărul în artă decurge, întâi și-ntâi, din trăirea estetică. Când privește autenticitatea teatrului documentar, considerat de unii un adevăr ce decurge din copiere, aceasta rămâne un termen ce presupune numeroase ambiguități și implicații contradictorii. Presupusul adevăr din teatrul documentar nu există decât ca urmare a unei apropieri active care este de fiecare dată re-creație, fiind supus în permanență unei transformări din partea creatorilor, fie și la nivel de structură dramatică, de personaj, de opțiune pentru anumite episoade, replici etc.

Cuvinte-cheie: adevăr, adevăr artistic, operă literară, teatru documentar

VIZIUNI IDENTITARE ÎN OPERA CINEASTULUI CONSTANTIN BĂLAN

IDENTITY VISIONS IN THE CREATION OF THE FILMMAKER CONSTANTIN BALAN

VIOLETA TIPA³¹,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Institutul Patrimoniului Cultural

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

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

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

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

Presiunile și învinuirile de naționalism îl fac să se retragă pentru o perioadă de timp în teatru, o mai veche pasiune a pictorului. La Teatrul Național *Vasile Alecsandri* din Bălți va crea scenografie pentru spectacole montate în baza dramaturgiei naționale: *Si sub cerul acela* (1970) de Aureliu Busuioc, regia Anatol Pânzaru, *Tragedia de la Tatarbunar* (O rază de întuneric, 1973) de M. Ris, P. Cravțov, regia Anatol Pânzaru, A. Rusu, *Cel mai bun om* (Vivat Cuțulea!, 1974) de Gheorghe Malarciuc, regia A. Pânzaru ș. a. Constantin Bălan este solicitat și de Teatrul de Operă pentru a realiza scenografia pentru opera *Aleco* (1973) după muzica lui Serghei Rahmaninov, în regia lui Eugen Platon.

În anul 1985, în creația lui Constantin Bălan începe o nouă perioadă de activitate, ce se ridică la un alt nivel, înscrie noi cuceriri. De acum înainte, regizorul se va adresa la izvoarele mitice, la folclor, în mod special, îl atrag legendele, ce devin punct de pornire pentru următoarele

³¹ E-mail: violeta_tipa@yahoo.com

sale filme, înscriindu-le într-o arie poetico-filosofică. Filmele din această perioadă scot în evidență probleme majore ale societății noastre, cum ar fi devalorizarea celor mai umane sentimente, căutarea unui echilibru cu natura... Peliculele: *Ramură de arțar* (1985), *Povestea de la etajul zece* (1986), *Ruxanda* (1987) trec sub semnul unei filosofii poetice, unde regizorul revine la miturile și baladele populare. Iar fabula filosofică *Ploaia* (1989), spre regret, este ultimul film de animație creat de regizorul C. Bălan.

Întreaga creație a cineastului Constantin Bălan ne demonstrează pledoaria sa pentru valorile naționale, universul spiritual, identitatea poporului nostru.

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

NIVELURI DE PERCEPȚIE ALE VIBRAȚIILOR SUNETELOR ÎN EXPRESIVITATEA VERBALĂ A ACTORULUI

PERCEPTION LEVELS OF SOUND VIBRATION IN THE ACTOR'S VERBAL EXPRESSIVENESS

IRINA CATEREVA³²,

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

Capacitatea unui actor de a controla fluxul energetic, ca tehnică conștientă, fie prin intermediul expresivității corporale, sau a celei verbale, devine din ce în ce mai importantă în arta teatrală modernă. Forța expresivității actorului depinde nu atât de cantitatea de energie, deși și aceasta este importantă, ci de capacitatea de a dirija fluxul energetic în prezența spectatorului, de iscusința de a-l stăpâni în procesul de trecere de la calm la acțiuni active. Este importantă abilitatea actorului-om de a transmite, prin intermediul sunetului și cuvântului, vibrațiile spirituale, impulsurile subconștientului, în scopul redării semnificațiilor profunde ale acestora, care se află dincolo de sensurile aparente. Experimentele în această direcție au fost începute în prima jumătate a secolului al XX-lea de către personalități notorii ale teatrului, precum sunt Antonin Artaud, Mihail Cehov, Vsevolod Meyerhold, Alexandr Tairov ș.a., fiind dezvoltate și cercetate în lucrările teoreticienilor și practicienilor teatrali din a doua jumătate a secolului al XX-lea: Jerzy Grotowski, Peter Brook, Andrei Șerban, Anatoly Vasiliev și alții.

Interpretând sunetul ca element primar de bază, ca materie universală a vorbirii umane, autoarea atribuie acestui concept totalitatea formelor posibile a sunetului vocii pe scena teatrală:

³² E-mail: caterevi@mail.ru

fie că este vorba despre un cuvânt sau geamăt, melodie sau sunet abstract, cu alte cuvinte tot ce se referă la expresivitatea vocală (verbală) a actorului.

Se știe că energia sacră a sunetului a fost folosită în Marile Tradiții Spirituale, care sunt o combinație de cunoștințe universale și concepte despre existență, univers și om. Cunoștințele transcendente ale Egiptului Antic, Romei, Greciei, Indiei, Tibetului și altor civilizații, având drept esență metafizică care nu delimitează lumea spirituală de cea fizică, recunoșteau vibrațiile drept sursă primară a existenței. Din punctul de vedere al fizicii cuantice moderne, orice manifestare exteriorizată a unui actor reprezintă energie (emoțională, fizică, psihică etc). Fiind o formă de existență a materiei, energia umple și contopește întreaga esență umană. Pătrunzând fiecare sunet sau cuvânt, mișcare sau gest, ea le umple de sens, cu alte cuvinte, acest tot întreg – constituie mișcarea energiei.

Sunetul sau cuvântul este legat într-un mod inexplicabil de mișcarea energiei și în momentul în care aceasta încetează să mai fie spontană, transformându-se într-un proces controlat și dirijat, ea devine un tip de tehnică actoricească. Totodată, sunetul sau melodia pot servi actorului-om drept procedeu, care i-ar permite să descopere în sine sursa de energie ce naște impulsurile interioare. Pe de altă parte, capacitatea actorului de a folosi diferite niveluri ale energiei este în legătura indisolubilă cu procesele sale biologice.

Utilizarea intenționată a energiei sonore este o rezervă uriașă a expresivității verbale a actorului. El obține un aliat foarte eficient, invizibil - energia sunetului. Acest flux de energie se manifestă la trei niveluri interdependente: profesional (nivelul de eliberare și dezvoltare a vocii actorului, deschizând calea către autoperfecționarea profesională și personală); metafizic (nivelul de dezvăluire a codului semantic al sunetului, care este în afara sensului direct și împinge granițele autodezvoltării spirituale); fiziologic (conține elemente de terapie sonoră, declanșând mecanisme de autovindecare).

Cuvinte-cheie: teatru, energia sunetului, transmiterea energiei, expresivitate verbală, expresivitate actoricească

RECEPTAREA PROFESIONISTĂ ÎN ARTELE SPECTACOLULUI

PROFESSIONAL RECEPTION IN PERFORMING ARTS

ALINA EPÎNGEAC³³,

doctor în teatru și artele spectacolului, lector universitar,
Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică
Ion Luca Caragiale, București, România

În contextul generos pe care îl oferă tematica intitulată *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, discuția pe care o aduc în atenție este axată pe etapa finală a actului de creație artistică: receptarea. Împlinirea deplină a produsului artistic nu poate avea loc în afara exprimării în fața unui public. Statutul de „spectator profesionist” pe care îl ocupă criticul de artă – de teatru în cazul nostru specific – oferă o perspectivă paradoxal privilegiată și, totodată, restrictivă. În procesul academic, predarea criteriilor ce pot jalona, atât din punct de vedere profesional, cât și etic, parcursul ulterior în profesia de critic devin un tablou în continuă perfecționare, mereu raportat la realitatea peisajului spectacular actual.

Necesitatea unei aplecări aprofundate asupra studiului metodelor specifice de apropiere a ustensilelor critice devine un imperativă atâta timp cât dinamizarea genurilor și subgenurilor performative se adresează pe din ce în ce mai multe paliere artistice și extra-estetice. Fixarea unor linii generatoare stabile în limitele cărora poate exista o interpretare critică ce analizează actul artistic, atât în context curatorial, social, cât și elementele strict estetice care îl compun, devine o prioritate pentru bazele unui dialog plauzibil între scenă și sală.

Pornind de la experiența de spectator ingenuu, ce presupune activarea unilaterală a receptării de tip emoțional și exclusiv personală, trecând prin etapele de specializare a receptării și ajungând la obiectivarea subiectivă, sumă a tuturor acțiunilor aplicate de observație, decantare, interpretare, fixare, analiză și argumentare, se poate ajunge la judecata de valoare livrată sub forma unui feedback analitic. Detaliind acest proces, îmi propun să trasez premisele unei școli critice în care statutul criticului de artă să fie reconsiderat în acord cu realitatea prezentului vieții artistice; în locul autorității tranșante, rolul criticului poate deveni acela de *entitled adviser*, plasat în locul interșanjabil aflat între scenă și sală, un mediator mercurian, ce poate contribui activ și benefic la împlinirea calitativă a actului artistic.

Premisele acestei teze sunt acelea de a urmări câteva concepte în jurul cărora se poate construi structura unui astfel de demers; orizontul de așteptare, convenția teatrală, obiectivarea și fixarea electivă a feedback-ului analitic. Consider oportun contextul acestei conferințe pentru a

³³ E-mail: alina.epingeac@unatc.ro

pune în discuție principiile de funcționare a unui astfel de model perfectibil în sfera învățământului artistic și un punct de plecare solid în inițierea unui dialog necesar pe această temă.

Cuvinte-cheie: receptare, orizont de așteptare, convenție, obiectivare, etică, feedback analitic, judecată de valoare

ROLUL CULTURII ORGANIZAȚIONALE ÎN ADMINISTRAREA EFICIENTĂ A AFACERII

THE ROLE OF ORGANIZATIONAL CULTURE IN THE BUSINESS EFFICIENCY MANAGEMENT

LUDMILA TIMOTIN³⁴,

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

VIRGILIU MĂRGINEANU³⁵,

magistru în economie, doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8671-1919>

Un bun producător, indiferent de profilul și mărimea firmei administrate, vizavi de înțelegerea și cunoașterea comportamentului organizațional, trebuie să aibă anumite abilități manageriale. Asemenea abilități pot fi însușite și deprinse în contextul identificării și cunoașterii culturii organizaționale în administrarea afacerii.

Cultura de afaceri are un rol important în administrarea eficientă a caselor de producție audiovizuală. Pentru a avea performanțe în domeniu și o dinamică pozitivă pe piață, trebuie stabilită eficacitatea administrării entității, creat brand-ul firmei, dezvoltată cultura de afaceri și organizațională, precum și poziția strategică.

Cultura de afaceri se referă la misiunea, obiectivele, așteptările și valorile unei companii care îi ghidează pe angajați. Afacerile cu o cultură bine definită tind să aibă mai mult succes decât companiile mai puțin structurate, deoarece au sisteme care promovează performanța, productivitatea și implicarea angajaților. *Cultură organizațională* permite observarea și evaluarea comportamentului uman, contribuind la declanșarea energiilor și acțiunii salariaților, astfel încât aceștia să contribuie la realizarea obiectivelor firmei.

³⁴ E-mail: ludmila_tima@yahoo.com

³⁵ E-mail: virgiliu.margineanu@gmail.com

Studierea culturii organizaționale oferă posibilitatea fundamentării transferurilor eficace de know-how managerial și tehnologic, pe baza cunoașterii specificului cultural al firmelor din domeniu. Cunoscând elementele culturale specifice se poate determina ce elemente manageriale pot fi transferate de la o firmă la alta cu rezultatele scontate și cum trebuie realizată adaptarea. Deseori, datorită diferențelor culturale, naționale și organizaționale nu este posibil transferul de know-how tehnologic. Cultura organizațională poate avea un impact major asupra funcționalității și creșterii performanțelor firmei, datorită practicării unui management al resurselor umane bazat pe cunoașterea sistemului de valori, a așteptărilor, aspirațiilor și a comportamentului salariaților și al organizației în ansamblul.

Cultura organizațională controlează managerii de producție prin filtre care, în mod automat, înclină și influențează percepțiile managerului, gândirea și sentimentele acestuia. Cultura organizațională stabilește fundamentul unei înțelegeri ce poate face din casa de producție o entitate de succes. O cultură puternică poate permite, cel puțin, evitarea unor probleme de organizare (cum ar fi repartizarea transportului, catering, etc.), de gestiune și control. În cadrul unei astfel de culturi, managerii vor putea lua decizii mai eficiente și cu cheltuieli mai mici. Acest fapt este esențial în domeniul producției audiovizuale, întrucât bugetele fiind restrânse, iar costurile producției mari - cheltuielile trebuie controlate la maxim, pentru a evita irosirea neargumentată a resurselor financiare.

***Cuvinte-cheie:** administrarea afacerii, cultura de afaceri, cultură organizațională, management, administrare eficientă*

EXPERIENȚA ESTETICĂ A SPECTATORULUI CONTEMPORAN DE TEATRU

THE AESTHETIC EXPERIENCE OF THE CONTEMPORARY THEATER AUDIENCE

ADINA GIURESCU³⁶,

doctorandă,

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Observația că spectacolul de teatru satisface o necesitate nu mai trebuie argumentată. De la *catharsisul* aristotelian privind efectele tragediei asupra celui prezent în sala de spectacol și

³⁶ E-mail: adina.giurescu@yahoo.com

până la dorința actuală a spectatorului să vadă neapărat o comedie s-a parcurs un drum lung în cercetarea efectului actului artistic asupra tuturor celor implicați.

De-a lungul istoriei arta teatrală a avut în vedere atingerea mai multor țeluri. A pendulat între metodă de educație, instrument politic sau operă de artă de sine stătătoare. Hans Robert Jauss ne amintește că în Evul Mediu opera literară avea ca subiect dificultățile cu care se confruntau nobilii vremii, îndemnând astfel auditoriul, format din oameni simpli și în vârstă, să-și accepte mai ușor propria viață plină de greutate. Spectatorii se regăsesc în suferințele personajelor, indentificându-se cu ele. Sau dimpotrivă, luând cunoștință, se detașează. Orice act artistic lasă o amprentă, iar această experiență va crea la rândul ei noi și noi reacții. Poate schimba atitudini, caractere și chiar mentalități. Brecht susținea că teatrul ar putea fi și formator, adică să aibă un rol educațional, dar în același timp să ofere și divertisment. Un lucru este evident. Spectacolul de teatru se construiește inevitabil cu gândul la spectator și, în realizarea lui, se are în vedere mai ales impresia pe care acesta o poate lăsa receptorului.

K.S. Stanislavski dorea să construiască un loc în care spectatorul să poată petrece în liniște și detașat de problemele cotidiene noaptea de dinainte de spectacol. Spectatorul, în acest caz, ar fi avut o altă stare psihică atunci când ar fi asistat la spectacolul de teatru.

Ne punem întrebarea dacă evenimentele prezentului atunci când sunt expuse sub forma unui act artistic pot deveni și estetice?

Actualizând situația, ne întrebăm dacă principiile esteticii se aplică în prezentarea pe scenă a unei piese despre pandemie în condițiile în care spectatorul prezent în sala de spectacole trăiește în vremuri pandemice și asistă la piesa de teatru cu masca de unică folosință pe figură și cu sticluta de dezinfectant în buzunar. Există o discuție recurentă dacă teatrul ar trebui să fie o modalitate de educație. Unii spun că doar asta ar trebui să fie.

Dorința publicului de a vedea comedie și numai comedie nu este întâmplătoare. Comedia devine instrument de eliberare din cotidian, de transcendere a realității. De uitare pentru un moment de viața care se desfășoară dincolo de zidurile instituției teatrale.

În situații de bombardament în timpul unui război oamenii, ascunși în subterane, ajung să recite poezii, să cânte la unison și mai puțin să vorbească despre ce se întâmplă afară. Omul aflat într-un conflict este obosit, sătul să i se arate, chiar dacă se încearcă o formă estetică, ceea ce el trăiește deja. Arta teatrală trebuie să fie la modul prezent, însă nu făcând concurență știrilor de televiziune.

Războiul, pandemia pot deveni o sursă importantă în îmbogățirea universului intrinsec al artistului. Unele dintre cele mai importante opere de artă au apărut în urma unor suferințe sufletești, calamități sau dureri fizice. Pictura *La persistencia de la memoria* a lui Dali este creată în urma unei dureri de cap sfâșietoare a artistului. Măiestria de natură artistică sub care ia naștere

o operă de artă oferă spectatorului posibilitatea ca acesta, martor la zbuciumul artistului, să aibă propriile conștientizări care pot fi politice, sociale și chiar medicale. Tudor Vianu spunea că obiectul devine estetic atunci când se supune legilor esteticii. Spectacolul de teatru *ready made* s-ar putea să nu aibă impactul dorit. Spectatorul nereușind să interpreteze obiectul, o mască chirurgicală de exemplu, ca făcând parte dintr-o paradigmă estetică.

Rămâne de văzut și analizat dacă în timpul unui spectacol de teatru o informație, privind regulile de purtare ale măștii chirurgicale de unică folosință în timpul pandemiei, poate să depășească bariera unei fraze strict informaționale și să acumuleze valoare estetică, devenind astfel parte dintr-o operă de artă.

Cuvinte-cheie: spectator, educație, estetică, pandemie

PROFESORUL – SCULPTOR DE TALENT

THE PROFESSOR – TALENTED SCULPTOR

VICTOR GIURESCU³⁷,

doctorand,

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

„Miza actului pedagogic nu este aceea de a distribui informații *ex cathedra* către student, ci de a dialoga, de a putea trăi întâlnirea care are ca temei experiența culturală, intelectuală. Într-un curs universitar se poate întâmpla ceea ce în procesul descoperirii informației pe internet sau prin lectură particulară nu se poate obține niciodată: revelația unei anume situații față de subiect, a unei anumite înțelegeri umane și intelectuale totodată. Este extrem de important să recunoaștem învățământului umanist acest rost profund, de a oferi un *schimb de idei în și prin dialog*. Astăzi, studenții pot descoperi în regim individual, prin studiul propriu, mult mai mult decât orice profesor le poate oferi în sensul informațiilor cuantificabile. Însă ceea ce un student nu poate descoperi în fața unui ecran de calculator, nici chiar prin lectura individuală, este acel tip de perspectivă asupra ideilor însușite prin natura directă, imediată a dialogului și a prezenței”, spunea Octavian Saiu într-un interviu.

Mai are învățământul de azi dimensiune artistică? Sau este doar o teoretizare a unor cunoștințe teoretice exhibate de profesori prolici care nu au urcat niciodată pe o scenă de teatru? Obligatoritatea unui doctorat, în vederea alegerii și a unei cariere pedagogice, a făcut ca în fața studenților să vină persoane fără trecut în teatru. Dacă cei în cauză, profesorii, predau materii

³⁷ E-mail: victor_tori@yahoo.com

teoretice, nu putem decât să-i felicităm. Dar ce ne facem dacă ei predau actorie, improvizație, vorbire sau mișcare scenică? Cu tot respectul pentru George Banu, pentru toată cariera dumnealui, magnifică de altfel, pentru tot ce a împărtășit lumii din cercetările și „achizițiile” dumnealui, dar ar putea, domnia sa, să scoată din școală generații de actori, talentați (nu toți, ce-i drept), așa cum făceau Dem Rădulescu, Sanda Manu, Ion Cojar, Mircea Albulescu, Florin Zamfirescu, ș.a.m.d.. Și să nu-i uităm nici pe regizori: Radu Penciulescu, Cătălina Buzoianu, Andrei Șerban, Victor Ioan Frunză, etc.. Evident că nu trebuie, și nici nu avem voie, să știrbim din aportul pe care îl are un doctorat în cizelarea unui viitor profesor. Acroamatica dacă nu este susținută și practic nu este decât o scurtă informare cu privire la un domeniu atât de vast practic. Naturalitatea, adevărul și înlăturarea manierelor de joc, așa cum și-a propus Școala din Meiningen, nu pot fi doar verbalizate studenților. De aceea comuniunea dintre profesor și student trebuie să fie mai mult decât una academică. Ea trebuie să aibă valențe familiale. Dezvoltarea artistică a unui student ține foarte mult de felul de relaționare impus de modelatorul lui. Revelările celui „de modelat” pot avea un impact marcant pentru viitoarea lui carieră. Se știe că actorii, și cu atât mai mult studenții, sunt foarte sensibili la critici. Așadar, profesorul trebuie să fie în aceeași măsură și profesor, și părinte, și psiholog. Nu e ușor, nu e nici greu. Trebuie să fii TALENTAT. Talentul este condiția sine-qua-non. Condiția care face diferența între actori, între regizori, între scenografi, între dramaturgi (scenariști). Este condiția care face diferența între tiranie și culanță.

Andre Antoine implementează ideea că actorul trebuie să fie verosimil. Adevărul sau similitudinea cu adevărul trebuie să fie în tot ce înseamnă artă. Chiar și în abstract și în absurd. Ar fi absurd să facem abstracție de adevăr, tot așa cum adevărul abstract ar putea fi considerat absurd. Tot Andre Antoine ne spune că actorul trebuie să fie un instrument perfect acordat care să întrunească cerințele regizorului și, am adăuga noi, exigențele rolului. Ori actorul cum poate fi acordat? Cine îl poate acorda? Răspunsul trebuie căutat în anii de facultate. Se spune despre un copil obedient, maleabil, bine crescut în general, că are „cei șapte ani de-acasă”. Extrapolând, putem spune despre un actor talentat că are „cei patru ani de facultate”. Pentru ceilalți lăsăm sistemul Bologna să decidă.

Cuvinte-cheie: profesor, modelator, talent, comuniune, verosimil

GENERICUL FILMULUI, O PIATRĂ ROSETTA A NARAȚIUNII CINEMATOGRAFICE

THE FILM OPENING SCENE, A ROSETTA STONE OF THE CINEMATOGRAPHIC NARRATIVE

CATINCA NICOARĂ³⁸,

doctorandă,
Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică *Ion Luca Caragiale*,
București, România

Primul contact cu lumea ce urmează să fie narată de film se produce în plan sonor și aproape imediat în plan vizual. Desigur că există filme care fac excepție de la această formă a discursului cinematografic și aceste excepții trebuie analizate separat.

Astfel voi argumenta despre importanța deosebită a genericului care transmite informații cruciale pentru caracterizarea lumii în care se va desfășura narațiunea. Acest discurs vizual, codat grafic sub forma genericului filmului, comunică subconștientului audienței toate elementele necesare pentru ca narațiunea cinematografică să capete forța adevărului, adică să fie veridică.

Așadar, devine evident că elementele vizuale constituie o cheie pe care audiența o va folosi de fiecare dată când va fi necesar să înțeleagă semnificațiile profunde ale discursului cinematografic, de fiecare dată când anumite momente dramatice vor avea nevoie de argumente pentru a fi credibile. Am putea spune că aceste prime momente ale discursului filmic constituie fundația pe care narațiunea va construi lumea în care vor evolua personajele scenariului cinematografic.

Genericul filmului este de fapt un simbol al întregului film, o prevestire a ursitoarelor cu privire la destinul celor care vor popula lumea discursului cinematografic. Aflat în posesia acestui simbol, spectatorul îl va folosi pentru a trăi prin empatie destinele personajelor scenariului cinematografic.

Am putea spune cu destulă certitudine că aceste prime momente transmit spectatorului stimuli care devin informații fundamentale despre viitorul destinului personajelor, informații care nu pot fi comunicate altfel. Din acest motiv, apare ca evidentă unicitatea discursului cinematografic constituit de genericul filmului. Un limbaj special a cărui sintaxă o vom schița deslușind-o din contextul semiotic și morfologic al mesajului cinematografic.

Astfel, dacă elementele comunicate în aceste momente de început ale filmului vor fi

³⁸E-mail: catinca.nicoara@gmail.com

consecvente, audiența va adera la universul care se constituie acum, chiar dacă filmul propune o lume virtuală care nu are echivalent în lumea cunoscută spectatorului.

Revenind la obiectivul acestui demers, trebuie să spun că informațiile cuprinse în aceste momente sunt transmise folosind în principal limbajul compus din semn grafic, cea mai veche formă de comunicare interumană. Prin cercetarea întreprinsă dovedesc că acest limbaj este unul care se adresează simțurilor, deci inconștientului și într-un alt strat al mesajului comunicat, conștientului și la fel ca și în cazul descifrării hieroglifelor pornind de la inscripțiile de pe piatra denumită Rosetta, genericul filmului constituie alfabetul fundamental pe baza căruia se va edifica complexa narațiune cinematografică. Pentru argumentarea ipotezei de lucru am să folosesc un set de filme din genuri diferite și din perioade diferite pe care le voi analiza din această perspectivă.

Cuvinte-cheie: generic, limbaj grafic, axiologia lumii narate, veridicitate și adevăr

METAMORFOZELE EROULUI: DE LA TRAGEDIE LA FANTASY, DE LA OEDIP LA SUPERMAN

THE HERO'S METAMORPHOSES: FROM TRAGEDY TO FANTASY, FROM OEDIPUS TO SUPERMAN

ANA-MARIA NISTOR³⁹,

doctor habilitat în teatru și artele spectacolului, profesor universitar,
Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică *Ion Luca Caragiale*, București, România

Nevoia de poveste (*mithos*), ca și nevoia de erou reprezintă constante care traversează epocile și artele, încă de la epopeile homerice și până astăzi. Eroul (*hērōs*), în călătoria sa prin târâmuri schimbătoare, după gusturile estetice ale vremurilor, cunoaște metamorfoze care au efect nu doar artistic, ci și axiologic și antropologic. Trece de la „semizeu” (Homer) și „om cu vază și bunăstare” (Aristotel) la eroul etic de tip shakespearian, la cel politic și civic din Clasicismul francez, până la cel prea serios, aproape plictisitor, din interbelic și postbelic. Pare că e vremea să dispară, precum un dinozaur, în fața Personajului care, în extremis, reprezintă negarea acestuia: antierou, non-erou, infrapersonaj. Cu o excepție: eroul din dramaturgia socialistă, eroul revoluționar care, cel puțin în România, a fost trecut atât de bine prin hârtia de turnesol a ideologiei încât a devenit o fantoșă. Și totuși, nevoia de erou ca model există și persistă, în ciuda defăimării sale: eroul se mai strecoară, timid, în ultimii zeci de ani prin câteva

³⁹ E-mail: ana.maria.nistor@unatc.ro

piese de teatru, precum textele istorice ale lui Marin Sorescu, prin dictatura din *Țara lui Gufi* de Matei Vișniec sau ca jertfă fără voie, în *Incendii* de Wajdi Mouawad.

Odată instaurată hegemonia personajului, eroul se vede batjocorit (*Iubirile Phaedrei* de Sarah Kane) sau expulzat din teatru, emigrant prin arte vecine, dar străine. El își va găsi domiciliu în cinema, în lumea benzilor desenate, ori exilat în jocurile video. Aici, împrumută trăsături din basm, dar, cel mai mult, se contaminează cu date și caracteristici ale epicii, o scriitură aflată la întretăierea dintre epopee și nuvela modernă SF. Deposedat de *hybris*, își va dedica viața luptei contra forțelor răului, reprezentate de un inamic suprem (*archenemy*), ambii fiind mai mult tipuri decât arhetipuri. Interesul spectatorului va fi transferat de la jertfă și sacrificiu către eveniment, către natura impredictibilă a faptelor (ceea ce urmează). Având o Misiune, metode specifice de luptă, un costum (mască) anume croit, o dublă identitate (diurnă și nocturnă), fostul erou se va transforma în Supererou, invadând, prin variantele sale, universurile ficționale ale artelor, dar și extraartisticul. Devine marfă, icon, industrie, prieten imaginar al copiilor și model al celor care vor lua iluzia produsă de ficțiune drept ceva real și adevărat.

După opinia lui Nietzsche, formulată în *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*, plăcerea identificării cu eroul este fenomenul dramatic fundamental. Aceasta însă nu mai este de natură *catartică*, ci „dispoziția receptorului” (H.R. Jauss) se concentrează înspre modalitatea de identificare *admirativă* și cea *cu simpatie* față de eroul de sec. XXI.

Cuvinte-cheie: *interferențe artistice, antropologie culturală, receptare, personaj iconic, identificare, arhetip, iluzie artistică*

EVOLUȚIA FILMULUI DOCUMENTAR, DEDICAT INTERPREȚILOR DE MUZICĂ POPULARĂ

**THE EVOLUTION OF THE DOCUMENTARY FILM,
DEDICATED TO POPULAR MUSIC PERFORMERS**

DUMITRU OLĂRESCU,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Institutul Patrimoniului Cultural

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

Cântecele noastre populare, venite de peste secole să exprime și astăzi cel mai profund sufletul lumii interioare a omului, trăirile lui sentimentale în mijlocul lumii, legăturile cu oamenii

dragi, cu plaiul natal, cu societatea. Dar poporul își cântă și timpul despărțirii lui de toate aceste lucruri dragi și sfinte, de lume, însușindu-și cântece pentru toate pragurile vieții: de la moarte până la înmormântare.

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

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

În 1965 regizorul Emil Loteanu include într-o revistă de actualități un subiect despre tânărul interpret Nicolae Sulac. Același regizor, Emil Loteanu, în 1967 dedică un subiect formației de muzică populară „Mugurel”, integrându-l în almanahul cinematografic „Viața în imagini”.

Filmul „Cântecul și dansul” despre interpretul Nicolae Sulac și dansatorul Spiridon Mocanu, lansat în 1964 de către regizorul Vitalie Kalașnikov, poate fi considerat primul film documentar dedicat interpreților de muzică populară. De atunci creația acestora s-a aflat la baza mai multor filme documentare, realizate la studioul „Moldova-film” de către cineștii: Emil Loteanu („Frescă pe alb”, „Ecolul văii fierbinți”), Andrei Buruiană („Nicolae Sulac”, „Cântecele noastre”, „Vine nunta”), Anatol Codru („Tălăncuța”), Ana Iuriev („Fluieraș”), Iacob Burghiu („Surorile”), Vlad Druc („Ploi de dor”, „Vai sărmana turturică”), Ștefan Bulicanu („Așa-i viața omului”) ș.a.

Vom încerca să elucidăm specificul estetic-artistic al filmului documentar muzical, modalitățile de expresie cinematografică, precum și perspectivele acestui gen în epoca digitalului.

Cuvinte-cheie: muzica populară, film documentar muzical, regizor, interpret, limbaj cinematografic, specific artistico-estetic

TEATRUL TRADIȚIONAL VERSUS TEATRUL DOCUMENTAR: REPERE TEORETICE ȘI DELIMITĂRI CONCEPTUALE

TRADITIONAL THEATER VERSUS DOCUMENTARY THEATER: THEORETICAL REFERENCES AND CONCEPTUAL BOUNDARIES

MARIANA STARCIUC⁴⁰,

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

Scopul demersului autoarei constă în identificarea caracteristicilor teatrului documentar prin raportare la cel tradițional. Reflectând asupra conceptelor teoreticienilor teatrali concluzionăm că teatrul tradițional este unul iluzoriu, receptorul-spectator crede drept realitate lumea fictivă produsă de spectacolul teatral. Subiectele dramatice au structură integră și logică, cu „început, mijloc și sfârșit”, acțiunea scenică se succede într-o ordine canonică, iar elementele care se regăsesc în toate textele teatrale considerate tradiționale sunt a) expozițiunea b) evenimentele cheie c) deznodământul. În drama tradițională personajele reprezintă caractere puternice, deosebindu-se de oamenii din viața reală, acestea neavând trecut, viitor ori continuitate în viață. Spectacolul teatral are un efect de *catharsis* asupra spectatorului, produce imitarea evenimentelor care provoacă emoții și obține prin spectacol eliberarea de aceste emoții. Spectatorii teatrului tradițional sunt receptori, ei contemplă, admiră spectacolul teatral, fără a fi implicați în reprezentația teatrală.

Spre deosebire de teatrul tradițional, teatrul documentar este unul anti-iluzoriu, anti-ficțiune și se remarcă prin reproducerea fidelă, exactă a realului, având la bază investigația, cercetarea și reflectarea: a) documentelor de arhivă, actelor legislative, rapoartelor, stenogramelor proceselor de judecată, proceselor verbale înregistrate la diverse acțiuni, întruniri, congrese etc.; b) biografiilor; c) mărturiilor, interviurilor preluate de la respondenții-donatori și transpuse într-o formulă neprelucrată artistic; d) cazurilor, evenimentelor întâmplare într-o realitate imediată ș.a.

Disociind opiniile mai multor experți din domeniu privind acest tip de discurs, concluzionăm că elementele specifice teatrului documentar sunt: comunicarea directă, interactivă cu spectatorul și atribuirea rolului activ și decisiv publicului în crearea spectacolului; centrarea pe problemele grupurilor sociale oprimare, marginalizate (minorități etnice, sexuale, rasiale,

⁴⁰ E-mail: starciumariana@gmail.com

persoane cu dizabilități etc.); investigarea și abordarea temelor sociale actuale, provocatoare, interzise: discriminarea, opresiunea celor vulnerabili, încălcarea drepturilor fundamentale ale omului, violența în familie, traficul de ființe umane, fenomenul migrației, incluziunea socială ș.a.

La nivelul modificărilor de structură și compoziție dramatică în drama documentară acțiunea este schematică, relatarea faptelor, întâmplărilor este acronică. Procedeele de compoziție, tehnicile de construcție preponderent utilizate într-o piesă documentară sunt monologurile succesive, intercalate, alternative, structurate în blocuri, bazate pe interviuri preluate de la respondenții-donatori și intercalate cu date statistice, documente din arhivă, procese de judecată, investigații, texte teoretice, evenimente din istoria recentă etc.

Schimbări substanțiale se remarcă în teatrul documentar și la nivel de limbaj. Spre deosebire de limba literară, elevată a teatrului tradițional, textului documentar îi este specific stilul colocvial, are la bază graiul viu al poporului, exprimarea directă, arhaică, regională, cu pauze, erori gramaticale, ezitări etc. – toate acestea având rolul de a accentua stările afective, psihologia, mentalitatea personajului.

Cuvinte-cheie: teatru documentar, teatru tradițional, compoziție dramatică, structura dramatică, tematică socială

ȘCOALA ROMÂNEASCĂ DE REGIE. PRECURSORI, ÎNTEMEIETORI, REFORMATORI

THE ROMANIAN SCHOOL OF DIRECTING. PRECURSORS, FOUNDERS, REFORMERS

DIANA TĂNASE⁴¹,

doctorandă în teatru și artele spectacolului,
Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică *Ion Luca Caragiale*, București, România

Nevoia unei mâini ferme care să coordoneze activitatea artistică pe scenele teatrului s-a simțit încă de la începutul acestei arte în lume, dar apariția regizorului ca artist autonom are loc relativ recent în istoria teatrului universal. Și mai recent, însă, are loc alinierea școlii românești de teatru la această imperioasă nevoie care în Europa își găsisse drumul și resorturile încă din secolul al XIX-lea.

⁴¹ E-mail: diana.tanase@unatc.ro

„Spectacolul de teatru e știința de a prepara artistic reprezentarea unei drame. Această știință se numește Spectacologie și trebuie predată în școli care trebuie înființate” spunea Ion Sava într-un articol din 1945. Acest vis avea să se împlinească în doar câțiva ani. Prima dată cu o organizare neoficială, sub forma unor cursuri și seminarii pregătite și susținute de teoreticienii vremii, apoi sub formă academică organizată ca departament al Institutului de Teatru, școala românească de regie se conturează din ce în ce mai clar în peisajul educațional românesc. Lucrarea de față își dorește o incursiune în istoria acestei ramuri a teatrului, cu stabilirea celor mai importanți exegeți care și-au adus aportul la întemeierea și dezvoltarea ei de la începuturi și până la forma pe care școala de regie de teatru o are astăzi.

Începând cu Camil Petrescu (*Modalitatea estetică a teatrului, Modalitatea artistică a teatrului*), dramaturg și teoretician a cărui preocupare continuă a fost de a contura și implementa regia de teatru ca formă de artă autonomă prin conceperea unor reguli și transmiterea lor practicienilor în cadrul seminariilor de regie, continuând cu Ion Sava (*Teatralitatea teatrului*), regizor cărui îi putem atribui, pe drept, însăși întemeierea școlii de regie, și terminând cu Radu Penciulescu și Valeriu Moiescu (*Persistența memoriei, Însemnări contradictorii*), regizori a căror activitate pedagogică a adus reforme școlii românești de regie până la ajungerea acesteia în forma ei actuală, educația academică în acest domeniu a parcurs un drum de peste 70 de ani în peisajul amplu al teatrului (și educației) din România. Figuri marcante ale regiei românești de teatru, Camil Petrescu, Ion Sava, Radu Penciulescu și Valeriu Moiescu, prin principiile teoretice cu care rămân în istoria teatrului românesc și prin regulile implementate la nivel academic, aport considerabil în acest domeniu educațional, sunt principalii piloni ai școlii românești de regie, care le datorează existența.

Cuvinte-cheie: teatru, regie, școala românească de regie, știință, întemeietor, reformă, cercetare

CONCEPTUL REGIZORAL ȘI VIZIUNEA ARTISTICĂ A SPECTACOLULUI

THE DIRECTOR'S CONCEPT AND THE ARTISTIC VISION OF THE SHOW

LIDIA PANFIL⁴²,

profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

⁴² E-mail: panfil.lidia@yahoo.com

Principiul fundamental al artei în genere este intenția de a transmite o concepțiune prin mijloace convenționale; încercarea de a realiza acea intenție constituie opera de artă: ori de ce fel ar fi concepțiunea, — înaltă sau joasă, rafinată sau primitivă, sacră ori profană, — numai câtuși de puțin să fie o izvorâre nu voită, ci pornită firește din adâncimea, infinită ca și natura ce se oglindește în ea, a creierului omenesc, ea merită să se arate lumii, numai să poată *cum*; și dacă poate *cum* trebuie, atunci se va impune înțelesului altor minți omenești, numai capabile să fie a înțelege. Aici stă rațiunea finală a artei umane: înțelesul omenesc.

Dar câte sunt mijloacele convenționale pentru transmiterea unei intenții artistice? Sunt desigur multe și mulți critici au căutat să le clasifice. Concepțiunea *creatorului de teatru* se formulează în gândirile lui proprii, care sunt chiar materialul intern al artei sale, și care, constituiesc de-a dreptul obiectul de artă desăvârșit.

Arta regizorală constă în organizarea artistică a tuturor elementelor dintr-un spectacol, cu scopul de-a crea un tot întreg, un întreg armonios într-o creație artistică. Acest scop pe care și-l propune regizorul îl poate obține doar datorită conceptului regizoral. Fiecare produs artistic are ca punct de plecare un anumit concept. Conceptul regizoral într-un spectacol de fiecare dată este perceput de regizor la nivel psihologic, chiar și intuitiv. Din acest considerent conceptul regizoral nu se restructurează în două replici, ci pe tot parcursul actului scenic.

Dacă spectatorul este un receptor, un "ochi" dintr-o parte și are dreptul să afirme sus și tare conceptul regizoral "întrevăzut" de el, atunci, regizorul este un emițător al propriilor sale sentimente și trăiri, sistematizate într-un concept și reflectate cu o anumită percepere și viziune asupra lucrurilor și fenomenelor.

Lexemul "concept" releva *felul de a vedea sau ansamblul de păreri, de idei cu privire la problemele filozofice, științifice, tehnice, literare; ansamblul de prezentări și de idei despre lumea înconjurătoare, care tinde să îmbrățișeze toate fenomenele acesteia, natura, societatea, gândirea, omul și locul omului în lume, într-o interpretare unitară.*

Viziunea regizorală devine semnificantă numai dacă marchează dincolo de convergența unor modele elementare, o convergență mai subtilă a diverselor dimensiuni psihice investite de regizor în creația sa, aceasta fiind un produs al fanteziei creatoare, care are la bază imaginea artistică. Imaginea artistică este modalitatea prin care arta își exercită funcția de cunoaștere. Orice autor are propria sa viziune, modul său propriu de a-și imagina lumea. Această perspectivă proprie oricărui creator se numește viziune artistică.

Conceptul semantico-artistic al spectacolului este parte indispensabilă procesului de creație și constituie o componentă necesară la elaborarea conceptului regizoral și viziunii artistice. Această etapă de lucru asupra conceptului regizoral are drept obiectiv în a stabili estetica, stilistica, forma și compoziția viitorului spectacol, duce la formarea unei viziuni artistice

originale, dezvoltă competențe tehnice, tehnologice și estetice noi, abordează toate aspectele conceptului artistic, de la elaborarea proiectului, până la transpunerea lui în material.

Constituirea actului scenic, interdependența părților determinate de concept, de logica artistică și menirea operei țin de organizarea compozițională a spațiului scenic. Astfel, compoziția scenografică poate fi considerată structură scenografică determinată de conceptul regizoral și viziunea artistică a spectacolului.

Conceptul regizoral, viziunea artistică și compoziția scenografică sunt interdependente, se află într-o strânsă determinare și relaționare.

Cuvinte-cheie: concept regizoral, viziunea artistică, compoziția scenografică, concept semantico-artistic

IMPACTUL ȘCOLII SUPERIOARE DE TEATRU *BORIS ȘCIUKIN* ASUPRA DEZVOLTĂRII ESTETICE ȘI CULTURALE A PUBLICULUI ȘI STUDENȚILOR DIN MOLDOVA

THE IMPACT OF THE *BORIS SCIUKIN* HIGH THEATER SCHOOL ON THE AESTHETIC AND CULTURAL DEVELOPMENT OF THE MOLDOVAN PUBLIC AND STUDENTS

TATIANA CARAUȘ⁴³,

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2208-4925>

Fiecare perioadă de timp scoate în prim-plan talente care exprimă esența acestui timp. Dacă aceste talente sunt valorificate, apreciate și încurajate, devin, la rândul lor izvor de învățare, de predare, de „furare” a misterului care se numește Teatru. După experiențe complexe în domeniul artei teatrale, multitudine de realizări scenice, viață zbuciumată și creație multilaterală, după practica de actor, regizor, etc, mulți dintre „veteranii” scenei reușesc să transmită tinerilor harul și măiestria artei teatrale.

Există multe școli pentru educarea actorilor dramatici și fiecare are propriile sale merite, istorie și o listă de parcursuri, victorii, reușite, discipoli. Una dintre ele este Școala de Teatru Vakhtangov, acum Școala Superioară de Teatru *Boris Șciukin*, instituție importantă în lumea

⁴³ E-mail: tatiana.caraus2@gmail.com

pedagogiei teatrale. Mulți artiști ai teatrelor din Moldova își amintesc despre Școala Vakhtangov cu mari emoții și recunoștință.

Bazată pe învățăturile lui K.S. Stanislavski, care l-a caracterizat pe E.B. Vakhtangov ca fiind cel mai bun elev și discipol al său, această Școală are o serie de avantaje excepționale. Vakhtangov a vegheat, fără îndoială, originile sistemului profesorului său: anume, în primul studiou al Teatrului de Artă din Moscova, unde au studiat tânărul Vakhtangov și talentații săi colegi (unul dintre ei fiind fenomenalul Mihail Cehov).

La Școala Teatrală *B. V. Șciukin* din Moscova, s-au format trupele a cel puțin două teatre de renume din Moldova: din studioul moldovenesc din 1960 s-a născut teatrul *Luceafărul*, din Chișinău, iar din lansarea din 1985, teatrul "Eugene Ionesco". Dar nu numai ei... În general, în casa Șciukin erau patru studiouri moldovenești, despre care voi menționa ulterior.

Mari actori care s-au format în acel studiou, au jucat și continua să lucreze acum în multe teatre din țară, dar și în multiple instituții de învățământ din Moldova, inclusiv Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP) din Chișinău. Absolvenții Școlii de Teatru Vakhtangov, promovează felul și metoda însușirii artei teatrale preluată anterior de la mentorii lor, iar lista discipolilor poate continua și continuă.

Cuvinte-cheie: impact, teatru, discipol, colaborare, evoluție, cultură, fondatori

HAMLET ÎN UNIVERSUL RITUALIC AL LUI ALEXANDRU VASILACHE

HAMLET IN THE RITUAL UNIVERSE OF ALEXANDRU VASILACHE

LILIANA CERGA⁴⁴,

asistent univiversitar
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ANGELINA ROȘCA-ICHIM⁴⁵,

doctor în studiul artelor, profesor univiversitar, Maestru în Artă
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6754-8917>

Hamletul lui Alexandru Vasilache (Teatrului Național *Mihai Eminescu*, 1996) este o abordare ritualică, debordând de trăiri intense și istovitoare. Regizorul folosește ritualul asemeni

⁴⁴ E-mail: liliana_popusoi@yahoo.fr

⁴⁵ E-mail: angelina.rosca@gmail.com

unei punți de trecere de la o scenă la alta, dar și ca o modalitate de fixare a unor concluzii, adevăruri care nu pot fi supuse îndoielii. Putem afirma cu siguranță că în aceste contexte, ritualul nu are doar o funcție estetică, ci este o modalitate de accentuare a impactului emoțional pe care îl vor avea asupra spectatorului procedeele folosite.

Veșmintele negre ale actorilor, cimpoiul, podiumul în formă de cerc (folosit mai întâi drept scenă pentru dansatoare și apoi ca pat nupțial), batista de culoare bordo a Getrudei – toate aceste elemente poartă încărcătură simbolică, subliniind ideea de himere care apar și dispar în dependență de intensitate cu care se poartă în spectacol lupta între viață și moarte, dragoste și trădare, setea de putere în contrapunct cu bunul-simț. Ceremonia funerară a regelui este redată de către regizor de asemenea prin recurgerea la ritual. Ritmul tobelor, instrumente muzicale prin intermediul cărora din cele mai vechi timpuri lumea era chemată la război sau la sărbătoare; prin intermediul băităilor în tobe erau anunțate cele mai importante vești, prin sunetul pe care îl scoteau, ele aveau capacitate să inducă mulțimea într-o stare de euforie, spaimă sau transă – dacă erau ghidate de un bun cunoscător. În acest spectacol tobele vin să anunțe o schimbare majoră de situație, dar procesiunea funerară pare doar o formalitate, o constatare. În timp ce toboșarii bat ritmat în tobe, acțiunea devine confuză. Pentru cel care este implicat în spectacol, semnalul este că trebuie doar să repete acțiunea atât timp cât vor dura bătăile tobei. În acest răstimp, este purtată prin scenă urna cu cenușa lui Hamlet-tatăl. Claudius, fratele răposatului și totodată asasinul lui, va smulge de pe capul reginei basmaua de culoare neagră, ca un simbol al încetării doliului și al reluării vieții conjugale și sociale. Doar că gesturile celor implicați în ceremonia funerară – când fiecare ia din urnă câte un pumn de cenușă cu fraza ”Regele a murit!” pentru a-i cinsti memoria și împrăștiind cenușa sfârșesc cu: ”Trăiască regele!” – nu sună ca o continuare a cauzei și memoriei celui plecat ci, mai degrabă ca o pângărire a acestei memorii, deoarece imediat se dă vestea că locul său este ocupat de alt rege. Pe durata spectacolului, regizorul va folosi în mai multe scene jocul cu cenușa răposatului (vânturarea cenușii), fie că face referință la amintirile pe care le au protagoniștii sau pentru a sublinia noțiunea de *efemer* în contrast cu *perenul*.

Prin înlocuirea multor scene și fragmente din piesă cu replici, gesturi și acțiuni plasate în cadrul unor ritualuri scenice, asociate cu un melanj de simboluri creștine, oculte, sacre sau de definire a identității – procedee care conferă profunzime și notă estetică distinctă și elegantă spectacolului, regizorul urmează textul și mesajul piesei lui William Shakespeare, dar îi atribuie o notă personală prin oglindirea și răvășirea trăirilor interioare ale personajelor. Versiunea scenică a piesei *Hamlet*, în realizarea lui Alexandru Vasilache, cu recurgerea la ritualuri și simboluri este, fără îndoială, un exemplu elocvent despre cum ritualul poate îmbunătăți și face mai atractiv și curios pentru public un spectacol de teatru.

Cuvinte-cheie: ritual, simbol, funcție estetică, impact emoțional, procesiune, ceremonie

ETNOGRAFIA ÎN PROCESUL DE DOCUMENTARE AL SPECTACOLULUI DE TEATRU

ETHNOGRAPHY IN THE DOCUMENTATION PROCESS OF A THEATER PERFORMANCE

DIANA ISTINA PĂCURAR⁴⁶,

doctorandă în teatru și artele spectacolului,
Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică *Ion Luca Caragiale*, București, România

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4145-4864>

Ceea ce îmi propun să investighez aici nu este prezența actorului sau relația „imediată” dintre mediul teatral și spectatorii săi, ci ideea existenței unui context spațio-temporal precis ce aparține piesei de teatru și necesitatea cunoașterii informațiilor legate de timpul și spațiul real din care s-a inspirat dramaturgul. Există o diferență majoră între lumea spațială și temporală descrisă în piesa de teatru și cea construită de regizor prin intermediul spectacolului. Când regizorul, alături de întreaga echipă artistică, începe să lucreze la o piesă de teatru, el are nevoie de un mod simplu de organizare al planului său de documentare. Acest plan conține zece pași esențiali, pași ce pot fi folosiți de toată echipa de creație a spectacolului astfel încât universul descoperit de regizor în urma cercetării să fie cunoscut, personalizat și chiar îmbogățit de către membrii echipei.

Orice univers teatral are la bază o structură socio-culturală ce aparține unor personaje excepționale care interacționează și reacționează în fața unor evenimente excepționale. Actorul trebuie să știe cât mai multe despre personajul său și despre lumea în care acel personaj s-a dezvoltat. Fără acest context, este imposibil să creeze un rol total autentic. Scenograful percepe spațiul teatral ca un produs al interrelațiilor, spațialitatea conturându-se în urma unor macro și microinteracțiuni ce se reflectă atât în structura globală dar și în cea intimă, spațiu care este într-o continuă metamorfozare, nu este niciodată terminat, niciodată finalizat. În același timp spațiul poate fi perceput ca o oglindă ce reflectă simultaneitatea acțiunilor trecute. Astfel că pentru construirea acestei lumi, scenograful are nevoie să caute și să cunoască toate elementele istoriei socio-culturale care au generat povestea spațiului său.

Regizorul este cel care desenează lumea spectacolului, cel care imaginează și mai apoi, făurește pilonii pe care se așează noul univers. În acest context se impune o anumită investigație, o

⁴⁶ E-mail: diana.pacurar@student.unatc.ro

analiză minuțioasă, o reală ancorare regizorală în lumea creată de textul ales, pe de o parte și de lumea spectacolului ce urmează a fi creat, pe de altă parte. Fără această analiză, viața personajelor, a decorului, a muzicii, a luminilor, va fi lipsită de conținut, ireală. Dincolo de toate aceste aspecte, regizorul trebuie să înțeleagă motivațiile, dorințele și circumstanțele fiecărui personaj, precum și atmosfera piesei, pentru a putea livra mai departe, imaginile și gândurile făuritoare de lumi noi. Cercetarea regizorului se transformă într-o reală anchetă etnografică în centru căreia se afla în aceeași măsură oamenii din spatele personajelor imaginate de dramaturg, cu istoricul lor personal, cultura și societatea din care fac parte dar și însuși dramaturgul alături de propriul său destin. Prin urmare, etnografia și teatrul fuzionează și se contopesc, pentru a arăta lumii, drumul spre cunoașterea absolută.

Cuvinte-cheie: antropologie, etnografie, documentare, cercetare cantitativa, cercetare calitativa, spatiu scenic, spatiu dramaturgic, spatiu teatral

MANAGEMENTUL PROIECTULUI CULTURAL-ARTISTIC. POLITICI ȘI STRATEGII

CULTURAL AND ARTISTIC PROJECT MANAGEMENT. POLICIES AND STRATEGIES

ELENA BASAEV⁴⁷,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Ideea de proiect sau program cultural/artistic s-a impus în spațiul larg al culturii din Republica Moldova, forma proiectului sau a programului cultural/artistic având avantajul de a îmbina în mod eficient înțelegerea teoretică cu exercițiul practic.

Profesionalizarea treptată a domeniului operativ în cultură (apariția noilor meserii în management, comunicare, gestiune) au determinat elaborarea unei structurări sistematice a informațiilor și formularea competențelor pe care le-am acumulat în ultimii ani, pentru a oferi noilor generații de operatori culturali (studentilor) pe care încerc să-i inițiez în domeniul managementului artistic câteva instrumente concrete de lucru.

Anii de experiență dobândiți la nivelul managementului proiectelor cultural-artistice realizate împreună cu regizorul Lidia PANFIL, Artist al Poporului, Cavaler al Ordinului Republicii, dar și experiența în domeniul universitar, au fost ani de acumulări teoretice și

⁴⁷ E-mail: elena_gutsu@mail.com

practice, ani de noi forme de responsabilități asumate, de sute de evenimente care au marcat izbânzi sau neîmpliniri, un important număr de informații care au constituit baza teoretică a prezentului curriculum. Am fost obligată să recurg la o abordare teoretică destul de limitată a proiectului cultural-artistic, bazată mai ales pe exercițiul experiențelor concrete, verificate în practica concertistică și universitară, dar și pe credința că avem datoria de a transmite această practică pentru a determina profesionalizarea domeniului nostrum cultural, pe care îl consider, deja competitiv la nivel european.

În acest context, managementul unui proiect cultural-artistic presupune nu doar stăpânirea tehnicilor și a instrumentarului respectiv. Managementul proiectului cultural-artistic poate exista și funcționa în mod real atunci când avem un sistem în interiorul căruia, printr-o activitate permanentă, putem asigura o dezvoltare spirituală, definind spațiul în care se asigură condițiile creației culturale și artistice, modalitățile de dezvoltare a acestora și modul lor de receptare de către publicul larg. Managementul proiectului cultural-artistic reprezintă știința organizării activităților culturale și modelele de organizare a acestora în diverse societăți și în diferite perioade istorice în toate sectoarele culturii.

Managementul proiectului cultural-artistic al zilelor noastre trebuie să ofere soluții valabile realizării proiectului cultural-artistic, în condițiile manageriale complexe și uneori atât de restrictive la nivelul resurselor financiare. El are obligația morală de a iniția, planifica și realiza proiecte cultural-artistice valoroase, nu doar „bunuri culturale” de consum. Reperete valorice sunt obligatorii, iar competențele manageriale sunt măsurabile în zona culturală tocmai prin verificarea capacității de a combina știința de a construi o participare socială, cea de a face posibil accesul democratic la valorile universale, cu aceea de a propune și realiza proiecte într-o structură economică viabilă.

Preocupările actuale la nivelul managementului proiectului cultural-artistic trebuie să se axeze pe valoarea produsului cultural-artistic ca element necesar dezvoltării și reconstrucției sociale, pe evaluarea impactului ofertei culturale la nivel educațional, al sănătății și al mediului. Aceasta va garanta obținerea unor rezultate cu impact pe termen mediu și lung asupra unei societăți în reconstrucție.

Prin manifestările culturale, ale căror instrumente principale sunt proiecte și programe diversificate, inovatoare și accesibile, se materializează solicitările actuale ale consumatorilor potențiali. Prin participare și acces la aceste manifestări, se constituie treptat un spațiu de lucru la nivelul educației și al dezvoltării creative a individului.

Cuvinte-cheie: management cultural-artistic, proiect cultural-artistic, politici și strategii

EXPERIENȚELE TEATRULUI PANDEMIC: STUDIUL DE CAZ AL *THEATRE IN QUARANTINE*

PANDEMIC THEATER EXPERIMENTS: THE *THEATER IN QUARANTINE* CASE STUDY

ALEXANDRU ROȘCA⁴⁸,

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

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6442-377X>

Odată cu instaurarea pandemiei mulți artiști live au fost nevoiți să-și transfere opera pe internet, un spațiu altădată evitat. "Virtualul" a fost de mult perceput ca fiind antitetic față de real. În ciuda îngrijorărilor comunității actorilor de teatru precum că carantina a marcat sfârșitul spectacolului live (a se citi: a teatrului în persoană), o serie de cercetători precum Michael LeVan susțineau cu mult înainte de izbucnirea COVID-19 că spațiul virtual are de fapt potențialul de a-și produce propriul model de "live digital", pe care LeVan încă în 2013 îl definea ca "un mod de implicare experiențială", capabil de "intimitatea, proximitatea și interactivitatea" proprii spațiului digital.

Un exemplu clasic este oferit de artistul din New York Joshua William Gelb care, pentru a continua exercițiile creative în apartamentul său din Lower East Side, și-a transformat dulapul de 1,20m X 2,40m X 60cm într-un spațiu artistic complet functional, căptușit în stofă albă. Următorul pas a fost să inițieze colaborarea cu artiști precum coregrafa Katie Rose McLaughlin, pentru a dezvolta ceea, ce se numește acum Theatre in Quarantine (TiQ). Gelb și McLaughlin au devenit co-directori de creație ai TiQ. Cu câteva excepții, noile producții au fost transmise în direct la interval de două – trei săptămâni pe canalul de Youtube al TiQ (actualmente – aproape 5 mii de urmăritori). Spectacolele TiQ au fost, de obicei, variații ale subiectelor de singurătate și consolare, opere ce continuă să puncteze pe o explorare a creației catartice în fața izolării dezastruoase. Gelb și McLaughlin nu sunt în niciun caz singurii artiști care au continuat explorarea spațiilor triviale în timpul pandemiei, dar totuși TiQ a fost una din puținele companii care a depășit clișeul clasic al unui teatru pandemic – efortul de documentare elocventă a anxietății pandemice, care făcea și unele spectacole jucate exceptional să arate ca un simulacru al vieții reale, cu o minima componenta artistică.

⁴⁸ E-mail: rosca.md@gmail.com

Într-o operă clasică deja, *Performance in a Mediatized Culture* (1999), Philip Auslander a definit caracteristica unui spectacol live ca "o condiție definită nu ontologic, ci prin variabilele istorice din punct de vedere istoric ale mediatizării", ceea ce ar însemna că caracteristica de viu/însuflețit/live se adaptează în timp. Această caracteristică depinde de ceea ce este disponibil pentru înregistrare, captare și reprezentare și, prin urmare, istoria spectacolului live este legată de istoria suportului de înregistrare. La un moment dat, conținutul termenului începe să depindă de un schimb între actor/spectator, în timpul căruia mediul interacțiunii "revendică" acțiunea spectatorului, care trebuie să o accepte. Prin urmare, caracteristica de "live" nu este pur și simplu o calitate deținută de actor/obiect, ci mai degrabă o interacțiune produsă prin implicarea spectatorului cu obiectul și disponibilitatea sa de a accepta revendicarea acestuia. În acest articol vom urmări cum a știut TiQ să folosească practicile tradiționale de teatru pentru a marca acești parametri. Ipoteza de la care pornim este că atingând însuflețirea digitală în termenii lui LeVan, TiQ a devenit capabil să creeze apropieri și schimburi similare cu spectacolele pe viu/ în persoană.

Cuvinte-cheie: teatru, carantină, pandemie, izolare, estetică, live, digital, liveness, performance, real, Youtube

TEATRUL RADIOFONIC, FORMĂ DE COMUNICARE ARTISTICĂ – PROLEGOMENE

RADIO THEATER, A FORM OF ARTISTIC COMMUNICATION - PROLEGOMENA

LUDMILA ALEXEI⁴⁹,

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

ANA GHILAȘ⁵⁰,

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

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5440-660X>

În demers este abordată problema specificului teatrului radiofonic în contextul altor forme de comunicare artistică (teatrul dramatic, muzică, poezie, proză ș.a.), lucrarea constituind un studiu introductiv la tema respectivă. Metoda principală de investigare a problemei este cea

⁴⁹ E-mail: liuda.alexei@gmail.com

⁵⁰ E-mail: ana_ghilas@yahoo.com

istoric-comparativă. În acest sens, se întreprinde o retrospectivă a originii și devenirii discursului teatral în calitate de artă radiofonică: anii 1920, la radio Londra; scrierea și prezentarea dramei-radio, realizarea unor radio-compoziții, radio-poeme ș.a. Se montează opere epice, dramatice sau sunt scrise lucrări artistice special pentru radio (B. Brecht, F. Durrenmatt, M. Frich ș.a.), iar din anii 1960 dramaturgia radio devine un gen aparte.

În comunicare se propune o caracterizare a teatrului radio ca artă în comparație cu arta cinematografică și arta televizată –tele-spectacolul. În acest context sunt evidențiate deosebirile de spectacolul jucat pe scena teatrului, prin prezența unor tehnici speciale: rolul cuvântului rostit, sunete reale și sunete artificiale, emise special pentru crearea autentică a imaginii auditive, uneori cu valențe vizuale; rolul special al muzicii, al pauzelor, al efectului sonor. În așa fel, ascultătorul le vede pe toate în imaginația sa, fiind astfel îndemnat să-și concentreze simțurile pentru a putea recepționa mesajul artistic al discursului rostit de actori, modelat de un regizor artistic, îmbrăcat în haină sonoră de operator sau regizor muzical. Receptorul spectacolului își reface în mintea sa spațiul, locul desfășurării acțiunii, grație decorului sonor, care în teatrul radiofonic, deși lipsește, este creat de sunete și zgomote, de muzică, de scurte acorduri și semnale acustice. Cu cât lumea interioară a receptorului este mai bogată, cu atât spectacolul audiat se impune cu mai multă pregnanță în conștiință.

Condițiile artei spectacolului radiofonic sunt: existența dramaturgiei radio, expresivitatea sonoră, abilitățile individuale ale imaginației creatorilor: actor, regizor artistic, regizor muzical, operator, redactor. În lipsa acestor legi ce guvernează în teatrul radiofonic textul sonor devine doar pur material literar-dramaturgic. Concluzionăm că acest gen teatral, numit teatrul sonor, teatrul literar sau teatrul la microfon, deschide noi oportunități de popularizare a operelor literare și muzicale, de afirmare a actorilor, de expresie artistică a conținuturilor literare, dar și de cercetare a evoluției teatrului radio în Republica Moldova. Acest articol este unul introductiv la tema respectivă.

Cuvinte-cheie: teatru radio, imaginația receptorului, artă verbal-sonoră, tehnici teatrale

ANALIZA COGNITIVĂ A IMAGINILOR SCENICE ÎN BAZA CONCEPTELOR „STAT” ȘI „PUTERE”

COGNITIVE ANALYSIS OF STAGE IMAGES ON THE EXAMPLE OF THE CONCEPTS "STATE" AND "POWER"

VICTORIA ALESENKOVA⁵¹,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,
Conservatorul de Stat din Saratov *L.V. Sobinov*, Federația Rusă

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3768-7024>

Articolul este dedicat analizei cognitive a imaginilor scenice create prin intermediul mijloacelor non-verbale ale artei teatrale. În cadrul cercetării, a fost efectuată extrapolarea teoriei metaforei conceptuale (J. Lakoff - M. Johnson) la limbajul acțiunii scenice. Baza demersului nostru constă în faptul că forma naturală a limbajului în spectacol există ca metatext al regizorului, care se materializează în formele vizuale ale acțiunii teatrale și este citit în ordine opusă/inversă de către spectator. Astfel, metafora conceptuală, construind o analogie cu acțiunea, în domeniul artei teatrale se transformă într-un simbol conceptual, întrucât constituie o suprastructură semantică secundară asupra formelor vizual-acustice. Analiza cognitivă în articol este realizată pe exemplul conceptelor STAT și PUTERE în contextul discursului teatral. Materialul studiului îl constituie spectacolele: *Regele Lear* (2006), *Richard al III-lea* (2004), regie Iu. Butusov; *Revizorul* (2003), *Elisabeta I* (2004) în regia lui P. Vutcărașu; *Regele Lear* (2003), *Livada cu vișini* (2004) realizate scenic de I. Șaț; *Othello* (2001), *Caligula* (2011), regie E. Nekrosius ș.a.

În procesul de analiză observăm că imaginea mentală, reprezentată în limbaj prin cuvântul „stat”, formează o legătură simbolică între conceptele „structură” și „ierarhie”, care demonstrează principiul interacțiunii gândirii lingvistice și mitice. Dacă ne referim la viziunea lui J. Lakoff, conform căreia raportul „stat - structură” semnifică o metaforă conceptuală (proiectată în sens opus, invers), atunci „statul” în raport cu „ierarhia” va constitui un simbol conceptual, întrucât reprezintă axa de proiecție a experienței empirice în metafizic.

Conceptul „putere” include două legături metaforice: „putere – serviciu” și „putere – autoafirmare”, constituind metafore conceptuale, iar în raport cu procesul constructiv-distructiv, „puterea” va fi un simbol conceptual care reflectă cauza dezechilibrului de putere în stat. În rezultatul cercetării, s-a constatat faptul că în arta teatrului, conceptul are o dublă existență: o formă lingvistică de înțelegere și una mitică. Analiza cognitivă a imaginilor, bazată pe limbajul

⁵¹ E-mail: alesenic@gmail.com

non-verbal al acțiunii scenice, contribuie la cunoașterea esenței metafizice a conceptului, al cărui fundament este experiența empirică.

Cuvinte-cheie: analiză cognitivă, imagine scenică, metaforă conceptuală, simbol conceptual, concept

TIPOLOGIZAREA CHIPURILOR SCENICE ÎN PROCESUL CREĂRII SPECTACOLULUI COREGRAFIC

TYOLOGY OF ARTISTIC IMAGES IN THE PROCESS OF CREATING THE CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE

ANGELA BEȚIȘOR⁵²,

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

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

Crearea și redarea chipurilor scenice sunt o permanentă preocupare artistică a fiecărui coregraf. Ideile și temele îmbinate în soluții creative constituie esența expunerii coregrafice contemporane. În balet, chipul coregrafic de multe ori este identic cu protagonistul, personajul spectacolului. Baza chipului coregrafic este concepută de maestrul de balet. Fiind reprodusă de interpret, ea capătă o întruchipare individuală în spectacol.

Boris Eifman spunea că nu montează mișcări, ci montează tipurile, caracterele protagoniștilor săi, care trebuie să descopere lumi noi, pentru că plastica oferă oportunități nemărginite. „Fiecare protagonist este o lume lăuntrică proprie, lângă care au loc patimi, anumite tragedii interioare. Și pentru întruchiparea acestora este nevoie nu doar de corpuri expresive profesioniste, dar și capacitatea de a exprima prin mișcare, prin limbajul corpului sensul, ideea emoțională a operei sau a chipului artistic”.

Diversitatea tipurilor de chipuri artistice este determinată de apartenența lor de tip, legile de dezvoltare interioare și de „materialul” folosit de fiecare artă. Coregraful are sarcina să identifice un echivalent vizual al conceptului despre imaginea personajului, să conducă spre o dominanță absolută sau relativă a categoriei etice a lui. Aspectul etic în balet este exprimat mereu prin prisma dimensiunii estetice.

Autorul încearcă, prin analiza spectacolelor clasice de balet, să descifreze tipologia chipurilor scenice în contextul creării conceptului regizoral-coregrafic al spectacolului de balet contemporan. În acest context sunt evidențiate 3 grupuri principale: chipuri-simboluri, chipuri-

⁵² E-mail: angela.bets@mail.ru

categorii și chipuri-funcții. Fiecare categorie este caracterizată și exemplificată detaliat. Totodată sunt expuse câteva reguli-principii în scopul organizării și interpretării chipurilor principale în spectacol.

În concluzie se menționează că diversitatea tipurilor de chipuri artistice este determinată de apartenența lor la tip, de legile de dezvoltare interioare și de „materialul” folosit de fiecare artă.

Cuvinte-cheie: chipuri scenice, chip coregrafic, spectacol coregrafic, categorie estetică

MEMORIE CULTURALĂ ȘI IDENTITATE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN

CULTURAL MEMORY AND IDENTITY IN CONTEMPORARY THEATER

ANA GHILAȘ,⁵³

doctor în filologie, cercetător științific coordonator,
Institutul Patrimoniului Cultural

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5440-660X>

Obiectul cercetării îl constituie relația memorie culturală – identitate, în special modalitățile artistice de manifestare a unei asemenea relații în textul dramaturgic și în spectacolul teatral. Suportul teoretic, respectiv metodologia investigației are la bază paradigma memoriei culturale, după Jan și Aleida Assmann, teorii ale identității și tipologia ei (Stuart Hall ș.a.), intertextualitatea, precum și aspecte teoretice privind teatrul documentar. Metodele de investigare utilizate sunt metoda cultural-istorică, analiza discursului artistic (dramaturgic și teatral), iar noutatea cercetării rezidă în interpretarea acestui tip de discurs din perspectiva inter-și transdisciplinarității.

Memoria culturală ca model al receptării reflexive a evenimentelor istorice și al interpretării lor din perspectiva prezentului evidențiază atât identitatea unei societăți, a unei etnii, a unui grup social cât și identitatea celui care interpretează evenimentele, faptele, în cazul nostru aceștia fiind personalitatea creatoare, personajul și receptorul discursului artistic. Din acest punct de vedere, în comunicare sunt analizate texte dramaturgice și spectacole teatrale prin intermediul cărora se reliefează o cultură a memoriei prin mijlocirea textelor artistice ce au ca temă isihasmul și neoisihasmul în credința creștină, având o funcție importantă în mentalul colectiv sud-est și est european (*Hramul Înălțării* de I. Druță, spectacolul în regia lui I. Ungureanu), organizarea

⁵³E-mail: ana_ghilas@yahoo.com

foametei și a deportărilor în Basarabia postbelică (spectacolele *Copiii foametei* și *Dosarele Siberiei*, montate la Teatrul Național „Mihai Eminescu”).

În tratarea primului subiect privind memoria culturală apelăm la documente istorice și la autobiografia lui Paisie Velicicovski. Sunt relevate lirismul, contemplativitatea și efuziunea religioasă, care nu pot fi dissociate în structura rugăciunii isihaste, transfigurate artistic prin imagini metaforice; relevăm, de asemenea, rolul intermedialității și al intertextualității, jocul actorilor în transmiterea mesajului artistic. În spectacolele Teatrului Național „M. Eminescu” evidențiem rolul de modelare și de re-modelare identitară (personală, etnică, socială) prin memoria trecutului pentru actorii și spectatorii acestui discurs teatral. Concluzionăm că memoria culturală și identitatea sunt categorii ce contribuie la reflectarea unor realități sociale și ale esteticii teatrale.

Cuvinte cheie: text dramaturgic, spectacol, memorie, identitate personală, identitate etnică, estetică teatrală

CU PRIVIRE LA UNELE CORESPONDENȚE FRAZEOLOGICE ÎN LIMBILE ROMANICE ÎNRUDITE

REGARDING SOME PHRASEOLOGICAL CORRESPONDENCES IN RELATED ROMANCE LANGUAGES

LIDIA CAZACU⁵⁴,

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

După cum se știe, limbile înrudite se caracterizează printr-o asemănare tipologică evidentă - fapt specific și pentru limbile italiană și română. Totodată, între acestea există deosebiri structurale, cauzate de procesul dezvoltării lor individuale. Analiza comparativă a sistemelor frazeologice din italiană și română prezintă un teren care, în unele privințe, nu a fost studiat suficient. Ne referim în mod special la confruntarea anumitor unități frazeologice din limbile respective, urmărind scopul de a demonstra că, în pofida așteptărilor, asemănarea dintre cele două limbi romanice, deseori poate genera anumite dificultăți de ordin semantic chiar și în cazurile când din punct de vedere lexico-structural acestea par identice.

Examinarea sistemelor în cauză va contribui la perfecționarea metodicii de predare a limbilor străine, precum și la îmbunătățirea practicii de traducere, la stabilirea unor criterii de

⁵⁴ E-mail: lidiacazacu1@gmail.com

selectare a unitatilor frazeologice în cele doua limbi, acestea din urmă având o însemnătate practică la întocmirea dicționarelor româno - italiene.

Sarcina descrierii comparative are drept scop relevarea fenomenelor izomorfe și alomorfe, adică stabilirea identităților și diferențelor între limbele cercetate. Ca instrument de cercetare am ales metoda omparativă și cea a confruntării diferitelor aspecte lingvistice ale unităților frazeologice. La confruntarea istemelor lingvistice este necesar sa fie stabilite anume deosebiriile dintre ele, înrucât corespondenții formali și cei funcționali din limbile inrudite s-ar putea sa nu coincidă.

Drept material faptic la elucidarea fenomenului lingvistic examinat, ne-au servit exemplele selectate din diferite surse bibliografice, mai ales cele cu tematica muzicală. Interesul nostru sporit pentru acest domeniu ține de specificul predării limbii italiene în instituții cu profil cultural-artistic. Subliniem că frecvența acestor expresii a depășit în multe cazuri limitele limbajului strict profesional, fiind folosite cu prisosință în aria limbii comune. Analiza comparativă a expresiilor frazeologice ne-a permis să stabilim urmatoarele tipuri de corespondențe:

a) Unități frazeologice (UF) echivalente. b) Unități frazeologice (UF) variante; c) transformări frazeologice; d) echivalente aparente.

a) *UF echivalente* se caracterizează prin comunitatea sensurilor și a orientării stilistice.

De regulă, acest tip este frecvent întâlnit în limbile care au la origine o sursă comună:

Dare il tono = *a da tonul* (a fi inițiatorul unei mode, a unui anumit fel de a fi, a gândi)

Essere il primo violino = *a fi prima vioară* (a juca rolul cel mai important, a fi protagonist)

b) *UF variante* sunt expresiile cu sens comun, dar fondate pe imagini diferite;

Non ha nè arte, nè parte = *Nu ai carte, nu ai parte* (sens comun ‘*meserie*’, exprimat respectiv în italiană prin cuvântul ‘*arta*’, iar în română – ‘*carte*’)

c) Prin *transformări frazeologice* subînțelegem o transformare semantică (invariantă).

Invarianta semantică este o totalitate unică de seme în exprimări echivalente.

A bate toba (la urechea surdului) = *parlare in vano/cantare ai sordi/parlare ai sordi/parlare al deserto/sprecare parole/consigli*

d) *Echivalentele aparente* sunt cauzate de alegerea incorectă a îmbinării respective drept corespondent adecvat. Este cazul frecvent al fenomenului numit ‘calc’. Ponderea echivalentelor aparente în limbile italiană și română nu este chiar mare, dar anume acestea complică traducerea, fapt ce duce deseori la distorsionarea completamente a sensului.

Flauto dulce (**flauto a becco**) nu este ceea ce ar putea fi tradus calchiat în română ca ‘*flaut dulce*’ sau ‘*flaut cu clanț*’ ci *recorder*; iar ‘**voce pecorina**’ nu înseamnă ‘*voce de câine*’ ci ‘*voce răgușită*’

În baza celor expuse mai sus, ajungem la concluzia că corespondențele echivalente la nivel frazeologic în limbile italiană și română constituie o parte neînsemnată, în timp ce partea considerabilă revine corespondențelor variante și transformărilor frazeologice. Necorepondențele frazeologice în limbile examinate sunt reprezentate de așa-numitele ‘echivalente aparente’, care se datoresc structurilor apropiate ale limbilor din aceeași grupă genetică.

În concluzie menționăm că în prezentul articol nu au fost relevate toate corespondențele frazeologice, ci doar cele tipice, care prezintă interes, atât teoretic, cât și practic, la studierea comparativă a limbilor înrudite.

Cuvinte-cheie: *expresii frazeologice, echivalente semantice, corespondențe frazeologice, fenomene izomorfe, alomorfe*

O LECȚIE DE ISTORIE ÎN PIESELE DRAMATURGILOR CONTEMPORANI DIN REPUBLICA MOLDOVA

A HISTORY LESSON IN THE PLAYS OF CONTEMPORARY PLAYWRIGHTS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

DORINA KHALIL-BUTUCIOC⁵⁵,

doctor în studiul artelor,
Asociația Internațională a Criticilor de Teatru
(IATC/AICT), Germania

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6105-6989>

La intersecția dintre secole, autorii dramatici basarabeni și-au schimbat accentele în ceea ce privește temele de interes ale pieselor de teatru, optând pentru subiecte anterior tabuizate de expresia publică, cum era și încă mai este Războiul de pe Nistru din 1992. Or, evocarea acestui eveniment devenit deja istorie a servit drept pre/subtext următoarelor texte dramatice: *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, montat de Mihai Fusu la Teatrul „Luceafărul” în 1998; piesele lui C. Cheianu *Noi*, montată la Teatrul „Luceafărul” în 1994, și *Țara asta a uitat de Noi...*, montată

⁵⁵ E-mail: b_dory2000@yahoo.com

la Teatrul Național „Satiricus I.L. Caragiale” în 2011; *Tără(z)boi* de Mariana Starciuc, montat pe scenele teatrelor din Satu Mare, Iași, Piatra Neamț, România, în 2018; *Valsul Tancurilor* de Irina Nechit, pus în scenă la Teatrul Național „Satiricus I.L. Caragiale” în 2020.

Scrise în registre diferite, scenele pieselor alternează de la un dramatism profund la un tragism covârșitor, amalgamul de realism și ficțiune fiind, totuși, nuanțat. „Probă de orchestră în două acte”, *Saxofonul cu frunze roșii* a lui Val Butnaru voalează parabolico-simbolic nu doar **tema** războiului din Transnistria, ci și a „câmpului de război” care era Republica Moldova anilor ’80-90 sau, poate, dintotdeauna. Celelalte opere dramatice întrunesc, într-o măsură mai mare sau mai mică, caracteristicile teatrului documentar. Or, atât textele lui C. Cheianu *Noi și Țara asta a uitat de Noi...*, cât și piesele *Tără(z)boi* de Mariana Starciuc și *Valsul tancurilor* de Irina Nechit, se bazează pe documente de arhivă, presă, înregistrări, mărturii, dialoguri cu martorii oculari sau cu participanții nemijlociți la conflictul de pe Nistru etc.

Codul ideatic al pieselor încifrează tentativa cunoașterii de sine a oamenilor plasați în fața conflictului exterior, care e „războiul propriu-zis”, și a celui interior, care e „războiul cu lumea și cu sine”. „Starea de război” reprezintă perioada în care și cursul obișnuit al lucrurilor merge conform altor reguli, și oamenii devin altfel, retrăind evenimentele pe muchie de cuțit. În această lume de criză, unele personaje luptă cu disperare pentru apărarea valorilor umane, altele cedează cu resemnare în fața realității. În toate piesele, însă, protagoniștii funcționează ca un ansamblu dezacordat, fiecare având ceva de interpretat celuilalt: o crimă și o pedeapsă, o amintire și o uitare, o înșelăciune și o trădare, o dragoste și o ură, o condamnare și o iertare etc.

Or, aceste opere dramatice de o actualitate copleșitoare ne creează impresia nu doar a unor cronici, ci și a unor dosare deschise în care personajele joacă rolul de participanți, martori, procurori, avocați, executori. Astfel, piesele acestor dramaturgi sunt o adevărată lecție de istorie, provocând atingerea coardelor sensibile și resuscitarea memoriei generațiilor prezente și viitoare.

Cuvinte-cheie: dramaturg, piesă, dramaturgie contemporană, tragism, lecție, istorie, război

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

POSSIBILITĂȚI ȘI PROVOCĂRI PENTRU ADOPTAREA CONCEPTELOR DE SUSTENABILITATE ÎN DESIGNUL VESTIMENTAR

POSSIBILITIES AND CHALLENGES FOR THE ADOPTION OF SUSTAINABILITY CONCEPTS IN FASHION DESIGN

CORNELIA BRUSTUREANU⁵⁶,

doctor în arte plastice și decorative, conferențiat universitar,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu* Iași, România

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5843-2007>

Industria modei de astăzi cere soluții pentru preocupări stringente, care decurg din epuizarea mediului și metodele de producție nedurabile. Consumul excesiv și ratele de producție mari, cu un număr de patru ori mai mare față de producția de acum douăzeci de ani, contribuie la poluarea mediului, același număr de haine cumpărat fiind aruncat la gunoi în fiecare an. Sistemul rapid de producție ajutat de tehnologia digitală, permite acum producerea unui număr triplat de „sezoane” de modă în fiecare an, oferind spre vânzare în magazine noi modele la fiecare două săptămâni. Pentru a acoperi cerințele de producție, tone de țesături și materiale sunt produse în fiecare an, acest aspect contribuie la crearea un raport aproape egal între articolele de îmbrăcăminte achiziționate și articolele de îmbrăcăminte aruncate.

În acest context, rolul designerului de modă, așa cum a fost cândva, este unul diferit. În prezent începem să înțelegem că un designer are un rol esențial, de legătură, care poate avea un impact semnificativ asupra economiilor locale și globale și implicit asupra mediului. Designerii trebuie să treacă cu mult dincolo de rolul lor actual, de furnizare de forme noi și produse vandabile pentru industria existentă, la acela de promotori ai schimbării. Noua ipostază impune designerilor de modă o gândire mai critică, dacă se dorește inovarea și îmbunătățirea industriei, vechiul „ce” care conducea designul și educația în design, trebuie înlocuit cu „cum”, generat de gândirea conceptuală și contextuală.

⁵⁶ E-mail: cbrustureanu@arteiasi.ro

Provocările globale de sustenabilitate ale industriei modei ne obligă să analizăm cum designerii de modă pot ajuta tranziția către o economie circulară, ne obligă să identificăm cum aceștia pot avea un rol central în procesul de tranziție de la moda liniară la cea circulară. Înțelegerea designului ca mod de construcție a unei noi lumi, a unei noi vieții, prin interacțiunea dintre artă și tehnologie, determină în mod semnificativ studierea subiectului din diferite perspective teoretice și practice. Există o necesitate tot mai mare de a lua în considerare sustenabilitatea în designul de modă nu doar din perspectivă consumatorilor și a industriei, ci și a educatorilor. Educația contemporană în modă necesită ajustări multidimensionale ale curriculei, reflectând natura complexă a problemelor de sustenabilitate.

Cheia acestui studiu este de a constata suplimentar, oportunitățile și provocările de creație/inovare din perspectiva unui design de modă durabil. Designerii vestimentari pot avea un rol cheie în a face modă mai durabilă, deoarece sunt capabili să influențeze și să contribuie la toate nivelurile de impact ale modei: economic, de mediu, social și cultural, atât pozitiv cât și negativ. Există o necesitate tot mai mare de a lua în considerare sustenabilitatea în designul de modă nu doar din perspectivă consumatorilor și a industriei, ci și a educatorilor. Educația în designul de modă trebuie să reprezinte o șansă de a-i face pe absolvenții programului de studiu să conștientizeze provocările și potențialul designului pentru durabilitate și să-i doteze cu cunoștințele și abilitățile necesare pentru a implementa abordări de modă durabilă. În cadrul studiului, activitățile examinate atât în context global cât și în cel românesc sunt clasificate în funcție de principalele dimensiuni ale educației, cu scopul de a oferi o imagine a situației actuale și o trecere în revistă a caracteristicilor specifice.


Cuvinte-cheie: designer de modă, design circular, gândire sistemică, educație pentru sustenabilitate, modă sustenabilă

RĂZBOIUL IMAGINILOR

WARS OF IMAGES

FLORIN PÎNZARIU⁵⁷,

doctor în arte vizuale, lector universitar,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu* Iași, România

 <https://orcid.org/0000-0001-9326-6227>

Problematica etică a mesajului vizual transmis prin intermediul imaginilor grafice se manifestă atât în zona propagandismului instituțional, ori statal, cât și a celui privat. Charles

⁵⁷ E-mail: florinpim@yahoo.com

Larson (2003) ne indică faptul că accepțiunea termenului *propagandă* a variat de-a lungul timpului, de la sensul inițial instituțional de promovare a unei doctrine, incluzând apoi și doctrina în sine și tehnicile de comunicare folosite în acest scop, devenind mai târziu și un concept neutru din punct de vedere etic, de *campanie de persuadare în masă*. În alte definiții, propaganda ajunge să fie considerată o practică imorală, fapt cauzat de utilizarea intențională de către comunicator a sugestiei, prin prezentarea de dovezi false, cu scopul de a împiedica procesul de analiză și de luare a unei decizii bine gândite de către receptori. Mai observăm în studiul lui Larson variația conotației etice a acestui termen, în funcție de intenția și modul în care sunt aplicate în mesaj tehnicile specifice pentru îndeplinirea scopului.

Având de această dată ca repere sursa și scopul mesajului, Zbyněk Zeman (1978) identifică trei arhetipuri ale acestui fenomen: *propaganda albă*, prin care comunicatorul își declară deschis scopul și sursa mesajului, *propaganda gri*, unde sursa și scopul sunt ambigue, și reprobabila *propagandă neagră* ce induce în eroare receptorul dându-i impresia că mesajul este emis de tabăra adversă.

Din aceste perspective, propun o scurtă reliefare contextuală a metodelor și tehnicilor prin care aceste comunicate vizuale au acționat și continuă să certifice, să ne convingă, să persuadeze, să valideze acțiuni controversate, să manipuleze, altfel spus, ne influențează deciziile și convingerile, formează curente de opinii, prin informare sau dezinformare, definind centrele de influență. Imaginile grafice au participat activ, benefic sau nociv, la propagarea doctrinelor ultimului secol și își fac simțită prezența și în contemporaneitate.

Canalele de diseminare au evoluat de-a lungul timpului, în tandem cu tehnologiile existente la momentul respectiv. Fie că sunt publicate prin intermediul afișului, a pancartelor, ori prin intermediul altor materiale tipărite, sau prin formatele electronice contemporane, suntem nevoiți, ca receptori, să încercăm să identificăm comunicatorul real al mesajului, contextul comunicării și nu în ultimul rând scopul comunicării, pentru a nu contribui la amplificarea și răspândirea mesajelor înșelătoare cu scop ascuns. Fie că suntem vizați de mesaje politice, ori private, suntem nevoiți să filtrăm într-un mod cât mai rațional posibil toate imaginile grafice cu care suntem asaltați.

Cuvinte-cheie: *propagandă, imagini grafice, persuadare*

INFLUENȚA PLEIN AIR-ULUI LA DEZVOLTAREA PERCEPȚIEI VIZUALE A STUDENȚILOR ÎN PICTURĂ

THE INFLUENCE OF PLEIN-AIR ON THE DEVELOPMENT OF THE VISUAL PERCEPTION OF STUDENTS IN PAINTING

ION JABINSCHI⁵⁸,

master în artele plastice și decorative, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

Studiul artelor plastice la facultate la etapa actuală are ca scop formarea unei personalități creative deschise, manifestată în imaginație și gândire spațială dezvoltată, spirit de observație, inițiativă și independență în gândire, gust estetic, capacități dezvoltate la nivelul potențialului maxim. Axându-ne pe studiul efectuat de Vl. Pâslaru, se stabilește că prin actul educațional în dezvoltarea la studenți a abilităților *percepției vizuale* în creația *picturii* se demonstrează că paradigma educației artistice a studenților poate deveni un construct viabil dacă este întemeiată pe:

- sursele cunoașterii artistice, manifestate în sfera suprasensibilului, unde domină creația asupra experienței, gândirea reflexivă asupra gândirii determinative;
- raportul specific al subiect-obiectului în creație și receptarea artistică, în care subiectul receptor/subiectul educat se identifică cu obiectul receptării/educației și unde subiectul receptor re-crează/valorifică obiectul receptat, ca și propria esență;
- capacitatea subiectului receptor de a aborda în mod diferit și inegal opera de artă, în funcție de timpul - spațiul - modalitatea - finalitatea proprie;
- unitatea valorii estetice/valorii educației;
- natura specifică a limbajului plastic, prin care opera de artă se deschide către privitor ca „loc unde operează survenirea adevărului”, unde se produce ființarea ființei, prin studiul în/la natură efectuat prin diferite tehnici de executare a *picturii*⁵⁹.

O metodă specifică dezvoltării *percepției vizuale* este *plein air*-ul, care este considerată drept una dintre metodele cele mai eficiente de educația artistic-plastică a studenților, în special de formare-dezvoltare a abilităților *percepției vizuale* prin creații proprii de pictură.

Teoria *picturii en plein air* este atribuită lui Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819), expusă pentru prima dată în tratatul *Reflecții și sfaturi pentru un student despre pictură*, în

⁵⁸ E-mail: ionjabinschi78@gmail.com

⁵⁹ vezi PÂSLARU, Vl. *Introducere în teoria educației literar-artistice*. MUSEUM, 2001. – 273p. ISBN 9975-906-41-9, p. 269

special despre peisaj (1800), unde autorul a dezvoltat conceptul de portretizare de peisaj prin care artistul pictează direct pe pânză la fața locului și permite artistului să surprindă mai bine detaliile schimbătoare ale vremii și luminii.

Luând în discuție *percepția vizuală*, precizăm că aceasta este o reflectare subiectivă, o imagine stocată în conștiința omului a faptelor lui, a obiectelor și fenomenelor din realitatea obiectivă care acționează direct organele de simț. În context, organele de simț sunt categorisite drept analizatori. *Percepția* constituie un nivel superior de prelucrare și integrare a informației despre lumea exterioară și despre propriul nostru „eu” - universul intim. Superioritatea *percepției* constă în crearea unei imagini sintetice, unitare, în care obiectele și fenomenele, acționând direct organele analizatoare, sunt reflectate ca entități - ca obiecte integrale, în individualitatea lor specifică.

Percepția vizuală a naturii/mediului înconjurător de către student, procesată preliminar de ochiul lui, la nivel cerebral, asigură penetrarea în esența procesului de creație artistică, îi oferă posibilitatea de a evoluționa de la gând la acțiune și privind/văzând/imaginându-și obiectul, caută metode de desăvârșire a imaginației prin îndeplinirea în material. Aplicând tehnici și tehnologii picturale, studenții însușesc cele mai importante structuri și modele ale tabloului artistic al naturii, se familiarizează cu sistemul perceptiv-vizual și estetic, începe formarea și stabilirea atitudinilor și relațiilor cu lumea/mediul înconjurător, pe care îl poate reda într-o viziune proprie - în raport cu propriul univers intim, deci cu starea afectivă de moment, fiind intensificat procesul de dezvoltare a conștiinței de sine, inclusiv a conștientizării apartenenței sale la neam, popor și/sau națiune, viziunii despre lume/mediul înconjurător și rolul de expunere al acestei viziuni.

Socializarea conștiinței studentului prin studiul *en plen air* atinge un grad superior de conștientizare și de manifestare în autodeterminarea profesională, în formularea conștientă a idealurilor de viață artistic-estetică și socială.

În concluzie, menționăm că orice pictură creată trebuie să poarte un mesaj, să constituie un mijloc de comunicare între om și natură, între student și alți oameni. Simplitatea obiectelor implică nu numai aspectul vizual în sine și prin sine, dar și relația dintre imaginea văzută și mesajul pe care opera de artă o transmite. Pentru dezvoltarea *percepției vizuale* prin prisma *picturii en plen air*, este necesar ca studenții să îndeplinească anumite sarcini, deci ei trebuie să posede desenul și pictura, să cunoască legile compoziției și elementele limbajului plastic.

Deschiderea orizonturilor spre *plen air* și conștientizarea necesității studiului din natură oferă studenților posibilitatea de a se manifesta în calitate de artiști plastici în viața socială și constituie o cale confirmată și realist motivată de dezvoltare multilaterală a studentului.

Cuvinte-cheie: *en plen air, percepție vizuală, pictură*

OBIECTUL TEXTIL

THE TEXTILE OBJECT

MĂDĂLINA VIERIU⁶⁰,

doctor în artă, lector universitar,
Universitate Națională de Arte *George Enescu* Iași, România

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1098-0041>

Comunicărea dintre artist și receptor este constant supusă interogării și investigației diferitelor forme artistice ce apar și redefinesc un curent, o direcție sau chiar o societate. Din perspectiva domeniului artelor și designului textil se constată o formă ce este definită ca obiect textil. Conturarea obiectului din perspectiva artistică se redefinește constant ca o ramificație din diferite perspective de concepere și oferă diverse analogii în domenii conexe. Astfel fie ca formă textilă tridimensională, fie ca element definitiv în compunerea formelor ambientale artistice și redescoperit în formele de veșmânt-artă, obiectul textil este unul din reperele ce pot coagula tendințele stilistice ce au determinat perioade sau redefinesc azi arta contemporană.

Sintagma *obiect textil* face trimitere clară către ideea de formă tridimensională. Însă cuvântul *obiect* este un purtător de conotații clare, care face apel la lucruri ce ne înconjoară. Acest aspect, speculat și de artiști, conduce la modul de utilizare a termenilor în artă. Atunci când ne raportăm la obiecte uzuale din viața noastră și le identificăm la nivel formal în artă, chiar și atunci când sunt interpretate de artiști, putem să definim concret aceea opera ca trimitere la obiect. Obiectul textile implică însă o construcție cu trimitere la materialitate, fie ea reală sau interpretată prin alte mijloace de compunere. Însă nu se pot exclude acele interpretări volumetrice ce fac parte din spectrul tridimensionalului și care sunt agreate de artiști și public în raportarea lor ca obiecte textile, chiar dacă acestea nu reclamă o formă reală și fac apel la spațiul 3D. *Artele Textile* moderne stau sub semnul diversității de concepte și mijloace de exprimare, care vizează reevaluarea rolului artistic și utilitar în viața socială, printr-o detașare netă de reminiscentele decorativismului artizanal și, în același timp, prin căutarea unor noi expresii, modalități de realizare, aflate în acord cu tendințele estetice de dată recentă. O asemenea deschidere în Arta Textilă contemporană este asigurată de prezența și reformularea *Obiectului Textil*, analizat ca operă de artă unicat sau de serie, dar și ca gen artistic contemporan de sine stătător.

⁶⁰ E-mail: madalina.vieriu@yahoo.com

Formele artistice textile se caracterizează prin experiment și tendințe, astfel că obiectul în vestimentație se prezintă prin construcția simbolică a veșmântului și a piesei ca obiect-concept. Astfel conceptului de *Wearable Art* („arta purtabilă”) în vestimentația contemporană, oferă obiectului textil să se identifice, la nivel simbolic, în raportul: piesa vestimentară cotidiană - obiect expozițional.

Tendințele estetice contemporane cristalizate în jurul obiectului textil vizează, pe de o parte, evoluția de la parietal la tridimensional, prin exploatarea obiectelor textile uzuale, pe de altă parte au în centrul lor căutări diverse, de folosire a ultimelor descoperiri tehnologice în realizarea formelor textile tridimensionale. Pe această linie se manifestă activitatea unei serii de artiști care explorează domeniul științific, astfel că se creează un nou dialog vizual între artă și tehnologie, în sens interdisciplinar. Tendința în arta contemporană a obiectului de origine textilă este ilustrată de diversitatea operelor care trec de la o etapă la alta: de la miniatural la monumental, fiecare artist fiind liber să-și aleagă dimensiunea cea mai reprezentativă pentru redarea conceptului artistic.

Prin intermediul Artelor Textile, un mediu plastic efemer, mulți creatori contemporani optează pentru manifestarea a două direcții. Într-o primă etapă, fibra textilă poate deveni motiv și suport al ideii artistului, iar într-o altă ipostază, această materie poate deveni sursă de inspirație și pentru alte medii de expresie plastică. Astfel, obiectul devine un manifest artistic capabil să redea idei și concepte diferite, fiind total supus demersului artistic impus de creator. Versatilitatea sa îl transformă într-un mijloc de expresie plastică ideal, atât pentru artiștii textiliști, cât și pentru cei care adoptă ocazional această formă de exprimare.

Cercetarea Obiectului Textil ca formă tridimensională textilă, atât în plan teoretic, cât și în plan aplicativ, a generat multiple direcții relaționare și interactive în Arta Contemporană. Analiza Artelor Textile prin prisma obiectului reprezintă și o tentație de investigare a potențialului configurației tridimensionale prin obiectul textil.

Cuvinte-cheie: *obiect textil, artă textilă, artă vizuală, tendință, tridimensional, design textil, design vestimentar, ambient, conceptual*

CONSTRUCȚII ANATOMICE ÎN ELABORAREA PORTRETULUI SCULPTURAL MOLDOVENESC

ANATOMICAL CONSTRUCTIONS IN THE ELABORATION OF THE MOLDOVAN SCULPTURAL PORTRAIT

ANA MARIAN⁶¹,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,
Institutul Patrimoniului Cultural

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1530-0765>

Un moment important în elaborarea portretului sculptural prezintă construcțiile anatomice. Atât școala academică de modelare, cât și tendințele moderniste pot fi sesizate în opera lui Alexandru Plămădeală (1888-1940). Celebrul *Monument al lui Ștefan cel Mare și Sfânt* (1928), portretele marilor personalități ale literaturii române (1933-1936), *Portretul soției Olga Plămădeală* (1924), portretul modelului preferat, *Valentina Poleacov-Tufescu* (1932) sunt realizate în cunoașterea profundă a anatomiei. Tratarea anatomică riguroasă este caracteristică și operelor lui Lazăr Dubinovschi (1910-1982), cum ar fi *Portretul voinicului rus, Ivan Zaikin* (1946), *Portretul academicianului A.V. Șciusev* (1949), portretele scriitorilor de pe Aleea Clasicilor din Chișinău. Deja în seria de lucrări dedicate colegilor săi de breaslă (1968-1979), Lazăr Dubinovschi a conștientizat prevalarea redării lumii interioare în portret, fapt care s-a revărsat în modelarea trăsăturilor anatomice ale portretizaților. Claudia Cobizev (1905-1995) posedă, și ea, cunoștințe elevate, ceea ce-i permite actualizarea construcțiilor anatomice în portretele sale feminine: *Ana-Maria* (1937), *Cap de moldoveancă* (1947), *Portretul mamei* (1966). Un alt bun cunoscător al construcțiilor anatomice în portretul sculptural este Dumitru Rusu-Scvorțov (1926-1991): *Portretul de femeie* (1987), *Portretul lui Alexe Mateevici* (1991). Alexandra Picunov-Târțău (1928-2002) se afirmă în calitate de portretistă excepțională cu o cunoaștere aparte a construcțiilor anatomice. În portretele colegilor de breaslă (1972-1981) miracolul chipurilor autentice constă în laconismul trăsăturilor anatomice. Sculptorița Brunhilda Epelbaum-Marcenco (n. 1927) experimentează coloristic în domeniul portretului: *Portretul Mariei Sagaidac* (1977), *Portretul lui Somov* (1978). Iurie Canașin (n. 1939) înglobează în creația sa întregul diapazon dintre redarea realistă și cea stilizată. Portretele marilor personalități, începând cu *Portretul lui Sarghei Ciocolov* (1971), evoluează sub aspectul redării anatomice.

⁶¹ E-mail: anisoara-marian@yandex.ru

Sculptorul Constantin C. Constantinov (n. 1943) implementează construcțiile anatomice în portretele oamenilor vârstnici (1985-1989). Cu totul altfel abordează construcțiile anatomice Dumitru Verdianu (n. 1954). Portretele sale (1982-1989) conțin o redare impresionistă, dar și modernistă, sculptorul recurgând la actualizarea construcțiilor anatomice. În creația lui Ion Bolocan (n. 1961), ancorată la minimalism și conceptualism, construcțiile anatomice își pierd din actualitate, respectând doar formele exterioare intercalate și extrase. Construcțiile anatomice, indispensabile portretului sculptural, au contribuit la conferirea vitalității și expresiei plastice.

Cuvinte-cheie: sculptură, portret, construcții anatomice, realism, impresionism, modernism, minimalism, conceptualism

ОБРАЗ ГОРОДА В РАБОТАХ ХУДОЖНИКА–АБСТРАКЦИОНИСТА ЯН СИНЬЯ

THE IMAGE OF THE CITY IN THE WORKS OF THE ABSTRACTIONIST PAINTER YANG XINGYA

ЛЮ ФЭЙ⁶²,

аспирант,

Белорусская государственная академия искусств

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5736-8402>

Ян Синья – современный художник из Китая с мировым именем. Многие его картины хранятся в частных коллекциях ценителей восточного искусства в Европе, США, Азии.

В творческом багаже Ян Синья встречаются портретные работы, городские пейзажи, художественные абстракции. Городская тематика, выраженная через абстрактные формы, наиболее ярко демонстрирует специфику авторского языка художника.

Образ города стал типичным для современного изобразительного искусства Китая. Художниками по-разному определяется эстетическая ценность городских пространств, каждый мастер наблюдает за городом, пропускает городские мотивы через собственное восприятие и передает сложившиеся у него впечатления на картинах.

⁶² E-mail: fei220518@gmail.com

Ян Синъя работает в направлении абстракционизма. Его картины предлагают зрителю взглянуть на образы городов, отказавшись от привычных рамок восприятия действительности. «Абстракция как художественный метод является психофизиологическим объединением визуального и чувственного опыта художника. В абстракции сливаются в единый сплав то, что художник видит и то, что он от увиденного чувствует»⁶³. Ян Синъя стремится выразить своё впечатление от конкретного города через форму, цвет, ритм, пятно - основные художественные средства абстрактного искусства.

Художник изучает город изнутри, ищет его внутреннюю символику. Китайский живописец черпает вдохновение из самых разных уголков нашей планеты. Ян Синъя выбирает для авторского анализа города, которые преимущественно расположены не в Китае: это известные мировые столицы, небольшие европейские городки. В живописи Ян Синъя с первого взгляда бывает непросто увидеть намек на городские пространства, так как художник отражает сущностный облик города при помощи средств и приёмов нефигуративного искусства и не стремится к мимезису.

В ряде картин Ян Синъя образ города формируется за счет цветовой схемы, построенной на гармонии темных оттенков: «Таймс-сквер в Нью-Йорке», «Европейский город», «Блеск ночи», «Размышление», «Фантазия». Темная палитра дала возможность передать озабоченность художника о перспективах городской жизни и бесконтрольной урбанизации.

Творчеству Ян Синъя присуще желание воплощать собственные впечатления в формальные конструкции. Пестрые и суетливые будни города он превращает в бессознательные представления, которые может по-своему интерпретировать каждый, кто сталкивается с работами Ян Синъя. В работах художника зрители могут в меру своего жизненного опыта и характера увидеть свою «версию» городского пространства.

Ключевые слова: образ города, китайские художники, изобразительное искусство, абстракционизм

⁶³ Дагддиян К.Т., Поливода Б.А. *Абстрактная композиция: основы теории и практические методы творчества в абстрактной живописи и скульптуре: учеб. пособие для вузов.* – М.: Издательство ВЛАДОС, 2018.

ORIGINILE SCENOGRAFIEI ROMÂNEȘTI BASARABENE

THE ORIGINS OF THE BASARABIAN ROMANIAN SCENOGRAPHY

VITALIE MALCOCI⁶⁴,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, cercetător științific coordonator,
Institutul Patrimoniului Cultural

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5528-4723>

Interpretări rudimentare cu caracter spectacular pot fi urmărite cu ușurință din timpuri imemorabile, odată cu practicarea formelor colective de manifestare. Anume obiceiurile și riturile au stat la temelia formării înscenărilor teatralizate. Acest fond al spiritualității culturale a favorizat constituirea unei artei dramatice cu origini străvechi în substratul mito-folcloric al poporului românesc. Astfel, creația populară a conservat și păstrat continuitatea conștiinței neamului prin viziuni teatralizate arhaice.

În această privință putem nominaliza reminiscențe ale jocurilor teatrului folcloric românesc ca: *Ursul, Calul, Plugușorul, Paparudele, Caloianul* ș. a., desfășurate în mijlocul naturii cu costumație și măști zoomorfe legate de mitologia agricolă, meteorologică sau a cultului solar. Însoțite de cântece, muzică și dans ritmic aceste practici spectaculoase *au căpătat trăsăturile specifice ale unei noi spiritualități, fiind îmbogățite apoi cu adaosuri laice și religioase medievale, pentru a fi sintetizate treptat în producții folclorice cu caracter teatral, care aveau să devină în secolele XVIII – XIX elemente formative ale fenomenului teatral național cult.*⁶⁵

În secolul al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea în Moldova aveau loc diferite reprezentări spectaculoase, deseori scamatoricești, sau de păpușari. La hotarul secolelor menționate, odată cu traducerea operelor marilor poeți și scriitori, începe să fie cultivată atracția pentru cultura clasică. Aceste opere desigur cultivau și gustul pentru spectacolul de teatru, care firesc erau îmbrăcate în haina unei scenografii și costumații scenice.

Un rol decisiv în crearea teatrului profesionist în Moldova l-a avut crearea unui ”repertoriu național original” și turneele teatrelor din Iași care fac turnee în diferite localități: Chișinău, Bălți, Soroca, Hotin, Reni, Bolgrad, Ismail etc.

La sfârșitul secolului al XIX-lea în teatrele din Basarabia se intensifică viața teatrală, care duce spre mijlocul secolului al XX-lea la perfecționarea metodelor de montare, se acordă mai multă atenție regiei și scenografiei. Putem menționa de asemenea critica din presa timpului asupra decorurilor din spectacolele montate. Arta teatrală decorativă făcea pași siguri evoluând

⁶⁴ E-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

⁶⁵ BURADA, T. *Istoria teatrului în Moldova*, Chișinău, 1991, p. 13.

de la o perioadă la alta cu noi succese și rezolvări neobișnuite. Sunt întâlnite în presa periodică și primele nume de scenografi care își desfășoară activitatea în teatrele moldovenești, printre care putem menționa activitatea pictorului-scenograf Th. Chiriakoff, A. Baillayre, B. Nesvedov ș. a.

Cuvinte-cheie: reprezentări teatralizate, tradiție, spațiul scenic, decor, costumație, scenografi

EVOLUȚIA ARTEI BATIK-ULUI CONTEMPORAN DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE EVOLUTION OF THE ART OF CONTEMPORARY BATIK IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

VEACESLAV DAMIR⁶⁶,

asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3357-3086>

Traseul evolutiv al artei *batik*-ului contemporan din Republica Moldova, cuprins în perioada dintre anii `80 ai secolului XX și timpul prezent, este vădit diferit de cel al perioadei premergătoare, în care creația artistică a domeniului respectiv reprezenta etapa incipientă de dezvoltare cu însemnele tipice precum ar fi: structuri compoziționale simple, preluări de formule și procedee din alte genuri de artă (gravură, pictură, vitraliu, broderie), limbaj realist, amprentă ideologică sovietică ș.a., dar, care la rândul său a condiționat apariția premizelor propice pentru un salt calitativ spre noi dimensiuni artistice și valențe estetice. Astfel, arta batik-ului devine un spațiu al sintezei mai multor domenii de artă cu mari capacități de a genera noi idei, noi viziuni artistice, noi tehnologii și procedee tehnice, toate, în ansamblul lor, contribuind benefic la trezirea interesului sporit pentru explorarea noului gen artistic a mai multor artiști din diferite domenii ale artei. Prin urmare, imaginea *batik*-ului contemporan din Republica Moldova, în mare parte datorată „exploziei creative” produse în anii `90 ai secolului trecut, susținută ulterior și pe întreg procesul evoluției sale, a îmbrățișat aspecte inedite atât în plan tehnico-constructiv cât și în cel al finalității afective, marcând continuu diversitate de stiluri, idei inovative, expresivitate, înaltă măiestrie tehnică.

Important e de menționat faptul că aspectul specific al creațiilor artistice ale artei *batik*-ului se constituie din interacțiunea organică a suportului textil cu multitudinea modalităților și procedeele tehnice de aplicare a imaginilor conform proiectelor compoziționale realizate în baza

⁶⁶ E-mail: damirveaceslav@mail.ru

unor concepte plastice fortificate ideatic. Amintim că spațiul operațional al artei *batik*-ului, grație capacității de a sintetiza în sine mai mai multe genuri de artă, deține o amplă și variată gamă de expresivități estetice extrase din capacitățile de expresie a tehnicilor proprii sau adaptate domeniului. Printre cele mai utilizate pot fi enumerate: tehnica liberă (acuarelei), tehnica rece, tehnica fierbinte, tehnica serigrafiei ș.a. În funcție de acestea, de selecția individuală a componentelor operaționale, se reliefează și preferința fiecărui autor pentru o anumită orientare, stil sau viziune artistică, iar valoarea elaborărilor creatoare se institue în raport direct cu ponderea componentei ideatice care determină forma – indică elementele participante la construcția imaginii și modul lor de organizare estetică.

Realizând o privire de ansamblu asupra întregului proces creator în domeniul artei *batik*-ului contemporan din Republica Moldova sub diverse aspecte constatăm o varietate amplă de abordări, stiluri, tehnici de execuție, viziuni și concepte artistice materializate în creații inedite de un înalt profesionalism și măiestrie artistică care indică evoluția domeniului spre dimensiuni și valori de rezistență în spațiu și timp.

Cuvinte-cheie: batik, evoluție, contemporan, perioadă, proces

LEGILE OBIECTIVE ALE COMPOZIȚIEI BAZATE PE CRITERII MODERNE DE PROIECTARE

ОБЪЕКТИВНЫЕ ЗАКОНЫ КОМПОЗИЦИИ ИСХОДЯ ИЗ СОВРЕМЕННЫХ КРИТЕРИЕВ ДИЗАЙНА

OBJECTIVE LAWS OF COMPOSITION BASED ON MODERN DESIGN CRITERIA

НАТАЛЬЯ ВАВИЛИНА⁶⁷,

преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,

докторант,

Государственный педагогический университет имени *Иона Крянгэ*

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

Сегодня я хочу более основательно рассмотреть законы *композиции* исходя из современных *объективных* принципов дизайна. Каждая школа дизайна создает свои приемы и техники проектирования исходя из тенденций и предпосылок создаваемых

⁶⁷ E-mail: designervavilina@gmail.com

современным им обществом и культурным основам исходящим из глубины веков. Но если мы начнем анализировать исторический опыт, то поймем, что в основе любого направления в *дизайне* лежит несокрушимый слой из универсальных *объективных законов* и правил, которые не зависят от течений и направлений в творчестве конкретных школ либо персон. Эти *объективные законы* являются неотъемлемыми составляющими *композиции*.

Любой *дизайн проект* можно рассмотреть, как *композицию* из линий, точек и пятен, подкрепленных цветовым решением. Но, чтобы из этих составляющих родился на свет интересный объект *дизайна* нужно, чтобы одновременно в мастере включились такие понятия, как творческая *идея*, являющаяся идейно-творческим началом любого произведения искусства, интуитивный анализ и ассоциативный разум, базирующийся на знаниях, полученных в результате обучения и благодаря личному опыту. Продуктивная *дизайнерская идея* может возникнуть только благодаря совместной работе интуиции, творческого воображения и образного аналитического мышления. А доведение *идеи* до ее законченной версии и затем воплощения может произойти только благодаря анализу, основанному на умениях и знаниях, который прокладывает дорогу от *идеи* к законченному произведению *дизайна*. И здесь не важно о каком направлении в творчестве *дизайнера* мы говорим: мода, интерьер, промышленный *дизайн*. *Композиция* же является корнем идейно творческого ростка прорастающего из него произведения *дизайна*.

Современное творчество расширило свои возможности благодаря развитию визуальных технологий воспроизведения замысла. Но это не значит, что изменились *объективные законы композиции*, на основе которых они воплощаются.

Ключевые слова: *композиция, дизайн, объективный, идея, законы, проект*

TIRON OLGA (POPOVSKII), MAISTRUL BIJUTERIILOR ARTISTICE CONTEMPORANE BASARABENE

TIRON OLGA (POPOVSKII), MASTER OF BASARABIAN
CONTEMPORARY ARTISTIC JEWELRY

INGA MAȚCAN-LÎSENCO⁶⁸,

asistent universitar,
Universitatea Tehnică a Moldovei,
doctorandă, lector universitar,
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5528-4723>

Prelucrarea artistică a metalelor (giuvaiergia), constituie o parte componentă a artei decorative tradiționale din Moldova, este determinată de activitatea tehnologică a bijutierilor, în urma căreia, aceștia, își dezvoltă competențe profesionale care păstrează cultura națională, tradițiile și valorile sale spirituale. Obiectivul cercetării constă în stabilirea profesorilor-practicieni, prelucrarea artistică a metalelor, *giuvaiergie* din cadrul instituțiilor superioare de învățământ în domeniul arte din Republica Moldova.

Tiron Olga (8 august 1963, Localitatea Borogani) este specialist în domeniul metalului. Profesor universitar care sa remarcat printre personalitățile din domeniul prelucrarea artistică a metalului, *giuvaiergiei* și a influențat dezvoltarea bijuteriilor și podoabelor de la sfârșitul secolului al XX-lea începutul sec XXI prin promovarea unui stil de abordare netradițional.

În studiul dat, autorul își expune părerea asupra operei lui Tiron Olga creatoarea unor panouri și *articole de podoabă vestimentară contemporană* care oferă o interpretare inedită a designului articolelor prin formele plastice inspirate din flora, fauna și cultura diverselor etnii. Sunt prezentate doar lucrări unice, create după schițe ale artistei, tabu fiind monstrele de producție în serie. Sculptura formelor mici este un fenomen original și interesant, un fel de simbol al culturii basarabene. Printre lucrările sale reprezentative se remarcă pandantivul - *primăvara*, cerceii - *revenirea la origini* ș.a. În aceste podoabe și bijuterii se întâlnesc *interpretări conceptuale originale executate în totalitate pe cale manuală*, utilizând un spectru larg de tehnici acestea fiind îmbinate armonios prin care reflectă și cultura basarabeană astfel sporind valoarea artistică a acestor articole pentru Republica Moldova.

De fapt vorbim despre un *profesor-model cu o atribuție substanțială la formarea în rândul studenților instituției de învățământ superior cu profil pedagogic* a unei astfel de atitudini

⁶⁸ E-mail: inna.matcanlisenco@mail.ru

față de specialitate, în care munca profesională este considerată nu numai un mijloc de soluționare a problemelor materiale, ci și ca o valoare fundamentală a vieții ca mijloc a autorealizării sociale.

Tiron Olga pe parcursul mai multor decenii *stă la baza formării motivației profesionale contribuie la atitudinea pozitivă a studenților față de domeniul giuvaieriei*, la includerea lor în activități independente. Interesul pentru munca proprie este o condiție semnificativă pentru dezvoltarea abilităților profesionale a viitorilor giuvaieri.

Only those who have felt the knife can understand the wound, only the jeweller knows the nature of the jewel.

/Meera, Irtiza Rubab/

Cuvinte-cheie: *Olga Tiron (Popovskii), giuvaier, bijuterie artistică contemporană, podoabă manuală, bijutier basarabean, profesor-giuvaier*

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI CULTUROLOGIE SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTUROLOGY

PEISAJUL URBAN: VALENȚE ESTETICE ȘI IDENTITARE

URBAN LANDSCAPE: AESTHETIC AND IDENTITY VALENCES

LUDMILA LAZAREV⁶⁹,

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

ORCID <https://orcid.org/ORCID 0000-0002-4394-690X>

Văzut drept un concept clasic transdisciplinar, peisajul ca obiect de studiu a scos la iveală multiple fațete ale acestuia, făcând imposibilă defnirea lui univocă și universală. Dacă un prim sens al peisajului este „Colț din natură care formează un tot estetic; priveliște”(DEX), atunci utilizarea lui curentă la scară largă ca și peisaj cultural, peisaj mediatic, peisaj politic etc. este o realitate.

⁶⁹ E-mail: ludmila.lazarev@amtap.md

În secolul XX, odată cu dezvoltarea geografiei umane și culturale, se pune accent și pe dimensiunea socială și culturală a peisajului, pe relația dintre societate și mediul său de viață. Astfel, noțiunea de peisaj urban care inițial semnifică o specie de peisaj artistic a prins o nouă culoare din perspectiva antropologică, aspectul estetic al peisajului fiind integrat în dimensiunea lui identitară. Conform filosofului francez Henry Lefebvre, peisajul urban, privit ca spațiu trăit, constituie un spațiu al reprezentărilor, al acumulărilor de coduri și semnificații în timp, fiind un spațiu format din imagini și simboluri care acompaniază locuitorii. Spațiul trăit apare astfel ca unul social și imaginativ, cuprinzând reprezentări fizice și imaginare - simbolice.

Dimensiunea estetică a peisajului urban ține în mare parte de aspectele vizuale ale orașului, de corespondența dintre funcție și formă a spațiilor urbane, de distribuția și compoziția acestora, pe când caracterul identitar al unui spațiu conferă peisajului urban valențe unice de percepție și semnificație. Peisajul urban se află în permanentă schimbare, reprezentând un flux de sisteme și epoci întrepășite, osmoză de momente istorice comprimate într-un singur spațiu. În cazul în care o formă urbană cuprinde un ansamblu comun de semnificații identitare, se poate vorbi de o imagine colectivă, un produs mental al comunității urbane. În această categorie, intră peisajele urbane tip emblemă, care prezintă un set de simboluri comune pentru o întreagă comunitate sau națiune și, uneori, chiar pentru comunitatea mondială.

Referindu-ne la aspectele identitare și cele estetice, la sinergia dintre patrimoniul cultural și creativitatea contemporană vom realiza o analiză comparativă a două situri urbane emblematice ale Chișinăului, puncte de atracție pentru populația orașului - Grădina publică Stefan cel Mare, monument istoric și de patrimoniu, și Parcul Industrial Tracom, parc tehnologic și inovațional, bazat pe conceptul de dezvoltare a ecosistemului antreprenorial pentru industria IT, spațiu identitar emergent. Pentru realizarea analizei vom utiliza metoda documentării și metoda observației.

Evoluția și reconfigurarea peisajului urban presupune integrarea diversității identitare și estetice a siturilor și crearea unei imagini atractive a orașului atât pentru locuitorii săi cât și pentru turiști, contribuind la creșterea calității vieții, coeziunii sociale și dezvoltării sustenabile.

Cuvinte-cheie: peisaj urban, valoare estetică, identitate, memorie colectivă, patrimoniu, sit urban

PERSPECTIVE DE DEMOCRATIZARE PRIN FORTIFICAREA CULTURII SECURITARE A PERSOANEI⁷⁰

DEMOCRATIZATION PERSPECTIVES THROUGH STRENGTHENING THE PERSON'S SECURITY CULTURE

SERGHEI SPRINCEAN⁷¹,

doctor habilitat în științe politice, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7411-9958>

Procesul de democratizare este unul extrem de complex, anevoios și de durată, mai ales pentru o societate în tranziție cum e cea Republicii Moldova (RM). În orice caz, democratizarea presupune o mai mare implicare a societății și alegătorilor în procesul politic, în cele decizionale și de extindere a libertăților politice în societate. Democratizarea reprezintă un proces care are la bază conlucrarea armonioasă dintre mai multe sisteme sociale și principii de organizare a societății umane, printre care se regăsește sistemul puterii politice exercitate în și pentru societate, cultura politică, cultura securitară, dar și principiile etice.

Din perspectiva asigurării bunăstării și parcursului de dezvoltare, atât la nivelul unui cetățean concret, cât și la cel al societății per ansamblu, devine crucial de important factorul securitar, capabil să confere robustețe și durabilitate dinamicii schimbării proceselor sociale benefice și pozitive. Astfel, domeniul securității umane poate deveni prioritar în cazul unor astfel de state precum este RM, aflate în perioada de tranziție de la un model autoritar de organizare, la unul democratic, cu condiția dominației pe plan intern a bunelor practici și exemplelor oferite de cele mai performante societăți de pe mapamond, cu un înalt grad al valorificării rezultatelor democratizării și calității vieții. Prioritățile securitare și necesitățile de fortificare a culturii securității persoanei capătă noi valențe prin prisma obiectivului de implementare a Acordului de Asociere a RM cu Uniunea Europeană (UE). Dezideratele și prioritățile ale Acordului de Asociere a RM cu UE sunt determinate de specificul societății din Republica Moldova, de necesitățile de modernizare ale ei.

⁷⁰ Comunicarea este elaborată în cadrul proiectelor de cercetare: 20.80009.1606.05 Calitatea actului de justiție și respectarea drepturilor persoanei în Republica Moldova: cercetări interdisciplinare în contextul implementării Acordului de Asociere Republica Moldova – Uniunea Europeană.

⁷¹ E-mail: sprinceans@yahoo.com

Pe de altă parte, cultura securitară a persoanei devine tot mai mult, elementul-cheie în aprofundarea implicării cetățeanului în gestionarea socială, prin (auto)responsabilizare și asumarea unor funcții publice de importanță fundamentală din perspectiva procesului de democratizare a societății.

Procesului de integrare și apropiere de UE devine pentru RM un bun prilej de spori gradul culturii securitare a cetățeanului, pentru a corespunde pe viitor unor standarde generale ale familiei popoarelor din Europa. Cel mai important document politic încheiat de către diplomația de la Chișinău cu UE – Acordul de Asociere a RM cu UE, semnat la 27 iunie 2014, presupune instaurarea unui nivel înalt al protecției drepturilor și libertăților fundamentale ale omului, inclusiv prin intermediul instituirii unor mecanisme de fortificare a culturii securitate și a abilităților cetățenilor de a se proteja contra diversității de riscuri securitare.

În concluzie, deducem că cultura securitară este strict legată de modul și posibilitatea de asigurare a siguranței persoanei. Aceasta poate și trebuie să fie amplificată prin cunoașterea mai aprofundată a caracterului și specificului unor asemenea fenomene precum democratizarea, securizarea, responsabilizarea socială a cetățeanului, investirea acestuia cu noi date și abilități care pot contribui operativ și decisiv la autoasigurarea securității și siguranței personale și comunitare.


Cuvinte-cheie: democratizare, cultură, securitate, cultură securitară, siguranța persoanei, securitate umană

MANAGEMENTUL PROIECTELOR CULTURALE – O NOUĂ DIRECȚIE ÎN DEZVOLTAREA INSTITUȚIONALĂ

MANAGEMENT OF CULTURAL PROJECTS – A NEW DIRECTION IN INSTITUTIONAL DEVELOPMENT

VERONICA LAURA DEMENESCU⁷²,

doctor habilitat, profesor universitar,
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România

 <https://orcid.org/0000-0003-1902-5569>

Dezvoltarea instituțională presupune abordarea diferențiată a resurselor financiare externe, sub aspectul accesării și producției de plusvaloare. În acest sens, majoritatea instituțiilor

⁷²E-mail: veronica_demenescu@yahoo.com

apelează la resursele financiare disponibile prin apelurile de proiecte lansate de principalii finanțatori în domeniul culturii.

O proiecție a situației actuale în domeniul finanțărilor externe, precum și modalitatea de accesare a acestora vor sta la baza studiului nostru, astfel încât să putem fi informați cu privire la principalele aspecte ce vor putea fi luate în calcul la momentul solicitării unei astfel de finanțări.

Pornind de la resursele disponibile, vom identifica cele mai importante aspecte ale unei abordări profesionale, urmărind principalele etape precum: înființarea unui departament/centru de proiecte instituțional, identificarea principalelor nevoi financiare, identificarea programelor naționale și internaționale de finanțare, constituirea unei rețele profesionale de parteneri, identificarea regulată a potențialilor experți în domeniul managementului de proiecte din cadrul instituției și din afara acesteia, întocmirea unui catalog al furnizorilor de servicii specializate și nu în ultimul rând, formarea în cadrul instituției a unei noi generații de specialiști în domeniul atragerii de fonduri externe, care vor contribui printr-o nouă viziune la racordarea nevoilor tinerei generații la prioritățile de finanțare.

Exercițiul financiar 2021-2027 este cel mai important instrument prin intermediul căruia se vor putea accesa fonduri nerambursabile din Programele și fondurile UE finanțate din bugetul UE și din NextGenerationEU, a căror principale priorități compatibile cu instituțiile de învățământ și cultură sunt menționate la:

- **Rubrica 1: Piața unică, inovare și sectorul digital** - Cercetare și inovare; Orizont Europa; InvestEU;

- **Rubrica 2: Coeziune și valori/Investiții în oameni, coeziune socială și valori;** Fondul social european+; Erasmus+; Europa Creativă

În același timp, o linie de finanțare dedicată cooperării transfrontaliere, deschisă recent și activă pentru exercițiul financiar 2021-2027 este INTERREG NEXT România-Republica Moldova care va acoperi acoperă zona eligibilă a celor patru județe din România: Botoșani, Iași, Vaslui și Galați și întregul teritoriu al Republicii Moldova.

Studiul nostru urmărește evidențierea principalelor aspecte expuse anterior, cu detalierea direcțiilor propuse spre analiză.

Cuvinte cheie: management, proiecte culturale, dezvoltare instituțională

ESENȚA ȘI CONSTITUIREA TERMINOLOGICĂ A NOȚIUNII DE CREAȚIE ARTISTICĂ

THE ESSENCE AND TERMINOLOGY OF THE NOTION OF ARTISTIC CREATION

ANA GHEȚU⁷³,

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9367-6493>

TATIANA COMENDANT⁷⁴,

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

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

Pornind de la ideea constituirii terminologice a noțiunii de *creație artistică*, ne propunem mai întâi să elucidăm pe scurt sensul propriu al noțiunilor de *artă*, dar și de *creație*. Atât de mult ne-am deprins să vorbim despre creația artistică, înlocuind noțiunea de artist cu cea de creator, încât s-ar zice că ele sunt inseparabile. Cu toate acestea, studiind timpurile mai vechi, observăm că lucrurile stau altfel și că abia nu de mult aceste noțiuni au fost legate una de alta.

Apariția și constituirea terminologică a noțiunii de *artă* parcurge o cale lungă, dar mai întâi de toate, primele manifestări ale activității artistice umane datează din perioada paleolitică superioară, aproximativ 40 - 50 mii de ani în urmă, marcând un eveniment destul de însemnat pentru cultura societății primitive. Pe măsura dezvoltării individului ca o celulă socială, el încearcă să găsească anumite căi de comunicare a acestei bogate experiențe spirituale.

Însăși apariția ca termen al cuvântului „*artă*”, găsim în mai multe surse, că provine de la latinescul „*ars*”, însemnând același lucru cu grecescul „*techne*”, astfel reiese că termenul își trage originea încă din antichitate. Totuși, nici unul nici altul nu însemnau exact ceea ce înțelegem astăzi prin „*artă*”. În antichitate, în Evul mediu, chiar și la începuturile erei moderne, în epoca Renașterii, acest termen semnifica mai degrabă pricepere, cunoașterea anumitor regulilor, deci nu există artă fără reguli, fără prescripții. Efectuarea indiferent cărui obiect fără a ține seama de reguli, numai după inspirație sau fantezie, nu era o artă, era contrariul artei. Artă, înțelesă așa cum au înțeles-o antichitatea și veacurile de mijloc, avea pe-atunci o sferă cu mult mai largă decât cea pe care o are astăzi, incluzând meseriile și cel puțin o parte dintre științe.

⁷³ E-mail: anaghetu25@gmail.com

⁷⁴ E-mail: tatiana.comendant@amtap.md

În ciuda formulării noțiunii artelor, nu se ajunsese încă la stadiul sistemului noțional actual: artele desenului încă nu erau reunite cu muzica, poezia, teatrul. Din secolul XV-lea până în sec. XVIII-lea s-au înregistrat numeroase tentative de a formula o noțiune comună care să le cuprindă pe toate. De la mijlocul secolului Luminilor, nu mai încăpea nici o îndoială că meseriile sunt meserii și nu arte, că anumitele iscusințe aplicate nu sunt nici ele arte și că numai artele frumoase sunt arte cu adevărat. Și terminologia aceasta a fost acceptată, ce-i drept, nu de îndată, ci în secolul următor.

În Romantism arta este o creație, și nu o copie a unei realități. Artistul, eliberat de orice constrângeri exterioare, dă frâu imaginației. Artă nu este expresie, nici imitație, ci o creație. Prin urmare, în sec. al XX-lea, teoreticianul Conrad Fiedler constată că activitatea artistului se întemeiază nu pe principiul imitației sau al transformării realității, ci pe principiul producerii realității. Trăsătura caracteristică a artei precum că provoacă trăiri puternice, este o definiție tipică a secolelor XX-XXI. Altfel spus, menirea artei nu e expresia ei, ci impresia puternică, șocul care frapează pe receptorul de artă.

Vorbind despre creația artistică ne-am obișnuit să reunim noțiunea de *artist* cu cea de *creator* încât s-ar zice că ele sunt inseparabile, dar studiind timpurile mai vechi, observăm cât de mult se diferențiază sensul acestora. În antichitate nu se vorbea despre creație în artă. În concepția celor vechi, noțiunea de creator și de creație implică o libertate specială, pe câtă vreme, noțiunea de artist și cea de arte se subordonau legilor și normelor. Nu existau termeni corespunzători termenilor noștri de „creație” și „creator”, însă poetul era considerat într-adevăr drept cel care creează — și numai el era considerat așa.

În Evului mediu termenul *creație* e legat, în exclusivitate, de aprecierea acțiunii lui Dumnezeu și, deci nu se referă la activitatea omului. Abia în epoca modernă, noțiunea de „creație” a fost supusă unei transformări, iar sensul expresiei s-a schimbat și chiar în mod radical. În această nouă accepțiune, creația devenea înfăptuirea unor lucruri noi, mai curând decât înfăptuirea lor din nimic. Noțiunea de noutate o definea pe cea de creație. O dată cu noțiunea cea nouă a apărut și o nouă teorie: creația e atributul exclusiv al artistului, începuturile ei datează din veacul al XVII-lea, însă ea a fost admisă mult mai târziu. Astfel expresiile „creator” și „artist” au devenit sinonime, precum odinioară „creator” și „Dumnezeu”. Noțiunea de creație a deschis atunci o nouă epocă în istoria teoriei artei: arta fusese imitație în clasicism, expresie în romantism și concepută ca o creație până în veacurile noastre.

Dacă în secolele trecute era predominantă convingerea că doar artistul e creator, începând cu secolul XX se afirmă că și alți oameni activi în alte domenii ale culturii pot fi creatori, nu numai artiștii. Creația e posibilă pe toate tărâmurile în care produce omul. Atare lărgire a sferei creației trebuia să constituie nu schimbarea, ci aplicarea consecventă a noțiunii

admise, căci creația e recunoscută după noutatea celor produse și această noutate apare nu numai în opere de artă, ci și în știință sau tehnică. Dar totuși în timpurile noastre aprecierea superioară a creației s-a născut mai cu seamă pe tărâmul artei. Și e de la sine înțeles, căci alte activități umane îndeplinesc alte sarcini: știința servește la cunoașterea lumii, tehnica la organizarea și înlesnirea vieții, etc.

Odată cu trecerea timpului observăm cum noțiunea de creație artistică parcurge diferite etape, fiind supusă transformărilor timpurilor, corespunzând cerințelor și nevoilor socio-culturale. Varietatea terminologică multiplă a ceea ce numim creație artistică e un fapt în diverse timpuri, țări, curente, stiluri, operele de artă nu numai că au forme diverse, dar îndeplinesc diverse funcții, dau expresie unor intenții diverse și operează în mod divers. Dar până la urmă totuși, cum scrie filosoful englez S. Hamshire (*Logic and Appretiation*, 1967), „nu e un adevăr afirmația că toate operele de artă din toate timpurile și pentru toți oamenii au corespuns aceluiași necesități și preocupări”.

Cuvinte-cheie: artă, creație, fenomen artistic, creație artistică, terminologie

MĂRȚIȘORUL ASTĂZI: VALENȚE ARTISTICE ȘI CULTURALE

THE "MARTISOR" NOWADAYS: ARTISTIC AND CULTURAL SIGNIFICANCE

ANDREI PROHIN⁷⁵,

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

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9775-046X>

„Practicile culturale asociate zilei de 1 martie” constituie al treilea element de patrimoniu imaterial din Republica Moldova, înscris în *Lista reprezentativă UNESCO a patrimoniului cultural imaterial al umanității*, împreună cu România, Bulgaria și Macedonia de Nord. Dintre toate datinile de la începutul primăverii, în prezent, de cea mai mare atenție se bucură mărțișorul. Specificul vieții contemporane a influențat substanțial aspectul exterior și semnificațiile mărțișorului. Acesta a pierdut valențele sale magice, în schimb, a căpătat altele noi, care exprimă aspirații și necesități actuale. În prezenta comunicare, vom analiza câteva dintre valențele artistice și culturale ale sărbătorii Mărțișorului în Republica Moldova. Subiectul respectiv ne va

⁷⁵ E-mail: andrei.prohin@gmail.com

permite să înțelegem mai profund particularitățile perpetuării unei tradiții populare la începutul mileniului III.

Anual, în perioada februarie-martie, se organizează numeroase ateliere și expoziții de măștișoare, în muzee, școli, universități, centre de creație etc. Unii organizatori le propun participanților să confecționeze măștișoare din materiale ecologice sau deșeuri. Târgurile stradale de măștișoare, în capitală și în centrele raionale, oferă o diversitate crescândă de produse. Se poate lesne observa că măștișoarele tind a fi supradimensionate, pentru a fi prinse de ușă, deasupra intrărilor în clădiri ori plasate pe mobilier. Cele purtate la piept sunt frecvent însoțite de broșe sclipitoare, pentru a fi mai vizibile. Între accesoriile asociate măștișoarelor întâlnim simboluri ale primăverii (ghiocelul sau alte flori, albina, buburuza), ale norocului (potcoava, trifoiul cu patru frunze), ale dragostei (inima, un băiat și o fată), embleme naționale sau alte obiecte ce exprimă gusturile publicului de astăzi (ghitara electrică, personaje din desenele animate etc.). Purtarea măștișorului la piept devine o ocazie de a exprima în public anumite gusturi și convingeri actuale. Pe de altă parte, întâlnim și multe măștișoare confecționate din materiale (lână, ață de bumbac, fibre vegetale, lut, ghindă) și prin metode (împletirea, croșetatul) caracteristice artei populare. Mulți oameni încearcă să revitalizeze aspecte mai vechi ale măștișoarelor. Le confecționează în formă de găitan, le poartă la încheietura mâinii sau la gât. Atenția sporită de care beneficiază astăzi Măștișorul constituie o excelentă oportunitate de a explora bogăția tradiției populare și a o valorifica multilateral.

Cuvinte-cheie: măștișor, primăvară, cultură tradițională, artizanat, mentalitate contemporană

IMAGINEA PATRIMONULUI CULTURAL NAȚIONAL ÎN PRESA SOVIETICĂ DIN ANII 70 AI SECOLULUI XX: ÎNTRE POLITICĂ ȘI CULTURĂ

THE IMAGE OF THE NATIONAL CULTURAL HERITAGE IN THE SOVIET PRESS OF THE 1970s: BETWEEN POLITICS AND CULTURE

VALENTINA ENACHI⁷⁶,

doctor în istorie, conferențiar universitar,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1682-3103>

Mass-media din URSS în anii 70 ai secolului XX a realizat propagarea unui set de atitudini politice relevante pentru societatea sovietică. Conținutul materialelor din presă a vizat

⁷⁶ E-mail: valentina_enachi@yahoo.com

nu numai reflectarea selectivă a realității socio-culturale, ci și crearea prin intermediul culturii a unei imagini pozitive asupra modelului socialist de viață. Sistemul totalitar impunea presei realizarea funcțiilor de agitație și propagandă, fapt care condiționa apariția unor produse media cu un pronunțat caracter ideologic. Rolul mass-mediei în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească pe dimensiunea culturală s-a relevat prin faptul că deși a plătit tribut politicului, ea a reușit parțial să realizeze diseminarea produselor culturii și a promovat cu circumspecție valorile culturale naționale. Astfel în societatea moldovenească din perioada anilor 70 ai secolului XX au apărut reviste literare, de cultură și săptămânale cultural-artistice.

Analiza materialelor referitoare la patrimoniul național în mass-media din RSSM permit cunoașterea atât a mecanismelor de influență politică asupra societății cât și a problemelor patrimoniului cultural în general. Ca urmare a analizei de conținut blocului tematic „Patrimoniul național cultural” în baza materialelor presei republicane din anii ’60–’70 ai secolului XX, au fost identificate și sistematizate circa 90 de articole, interviuri și reportaje. Materialul colectat a demonstrat că, începând din a doua jumătate a anilor 60 a secolului XX, mass-media a reflectat sumar problemele referitoare la patrimoniul național și a creat un tablou ideologizat culturii moldovenești. Astfel în ”Calendarul anului 1969” erau menționate în 220 de pagini doar Muzeul de stat de istorie și Studierea Ținutului natal, Muzeul arheologic al Academiei de Știință a RSS Moldovenești și Muzeul de arte plastice prin schițe culturale dintre care cinci articole descriu patrimoniul cultural de până la perioada sovietică.

Segmentul de presă scrisă reprezentat prin ziarul „Moldova Socialistă” oglindea tematica patrimoniului cultural în mod rigid și doctrinar. Puritatea ideologică a ziarului era vegheată de instituțiile abilitate să asigure cenzură mediilor. Articolele consacrate patrimoniului cultural erau prezentate în spiritul ideologiei timpului. Astfel, referindu-se la M. Gorki, se arată că folclorul moldovenesc este doar „sursă de inspirație pentru un poet proletar...” În doina moldovenească Gorchii a văzut nu amar și resemnare, ci „înfrângerea acestora prin cântec, biruința finală a unui viitor luminos...”. Tratarea folclorului ca o metodă de relaxare se observă și în reportajele: ”La straja păcii și independenței cuceririlor Marelui Octombrie stă ostașul nostru sovietic; pentru ai da o ripostă convenită agresorului, care va încerca să ne calce hotarul, el își desăvârșește mereu cunoștințele. În orele libere el se odihnește și interpretează cântece populare în fața tovarășilor săi de arme...” Documentele oficiale ale timpului: ”Mesajul artei socialiste” consacrat congresului artiștilor plastici nu menționează nici un rând despre patrimoniul istoric național.

Săptămânalul „Cultura” în anii 70 ai secolului XX a reflectat mai larg subiectele asupra patrimoniului cultural. Articolele ”Flori de piatră”, ”Cântece și dansuri moldovenești - fărâme din inima poporului - rod neseecat al fanteziei.” ș.a. au relatat despre evenimentele

culturale de la sate. De un interes sporit din partea săptămânalului s-au bucurat lansările de cărți, seratele de creație, concertele de binefacere, festivalurile.

În concluzie putem afirma că presa social-politică din RSSM a plătit tribut dogmelor politice ale timpului. Jurnalismul cultural din RSS Moldovenească a inițiat discuții asupra patrimoniului cultural însă ele au avut un caracter timid și inconsecvent. Presa timpului nu a oferit diferite puncte de vedere asupra patrimoniului național istoric și nu a insistat asupra necesității păstrării acestuia. Prezența materialelor cu tematică culturală în mass-media anilor 70 totuși a contribuit sumar la trezirea interesului față de patrimoniul cultural, deși a tratat acest subiect unilateral și ideologizat.

Cuvinte-cheie: presă scrisă, patrimoniu cultural, ideologie, model socialist de viață

CULTURA PROFESORULUI PRIN VALORIFICAREA POTENȚIALULUI IDENTITAR

THE TEACHER'S CULTURE THROUGH CAPITALIZING ON THE IDENTITY POTENTIAL

MARIANA ZUBENSCHI⁷⁷,

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

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4890-2068>

A. *Menținerea și îmbunătățirea relațiilor profesionale dintre instituția educațională, cadre didactice și societate, în interes public și social trebuie să urmărească asigurarea următoarelor aspecte psihopedagogice enunțate în codul de etică al cadrului didactic și managementul educațional la diverse etape de formare continuă: recrutare în profesia de cadru; formarea, dezvoltarea carierei și managementul performanței cadrelor didactice; oferirea de modele profesionale în procesul de predare/învățare/evaluare axate pe valori și practică profesională, cunoaștere și înțelegere, predare, planificare, așteptări și obiective, monitorizare și evaluare, predare și managementul clasei etc.; evaluarea necesităților la nivel de societate, sistem educațional, instituție educațională și cadre didactice; standarde de suport accesibile; standarde de conduită profesională a cadrelor didactice; rolul profesiei didactice; ridicarea statutului de profesor; răspunderea privind nerespectarea prevederilor codului de etică al cadrului didactic.*

⁷⁷ E-mail: marianazubenschi@gmail.com

B. *Evaluarea condițiilor și criteriile care vor asigura procesul de predare-învățare-evaluare în societate, axat pe necesitățile contemporaneității sale, sinteze după Olivier Reboul: **intenția de a preda, un cadru instituțional, educația este un bun cultural, predarea este o activitate pe termen lung, să aibă și să valorifice profesori competenți și predarea are ca scop formarea gândirii critice.***

C. *Competențe și criteriile de bază care trebuie să le dobândească profesorul debutant în cadrul formării profesionale continue sunt clasificate în cinci domenii mari: înțelegerea curriculumului și cunoștințele profesionale; cunoașterea subiectului și aplicarea subiectului; strategii și tehnici de predare și managementul clasei; evaluarea și înregistrarea progresului elevilor și asigurarea accesului la resurse necesare pentru dezvoltarea profesională ulterioară.*

D. *Conform metodologiei privind formarea continuă a cadrului didactic formarea se realizează prin: programe și activități de perfecționare a pregătirii științifice, psihopedagogice și didactice; programe de formare în domeniile conducerii, îndrumării și evaluării învățământului; cursuri de pregătire și susținerea examenelor de obținere a gradelor didactice II și I; programe de conversie profesională; și studii corespunzătoare unei specializări din alt domeniu de licență.*

E. *Tipul de educație formal este raportat la curriculum oficial, fiind un proces care implică o intenție deliberată și sistematic. În programul de formare continuă a cadrelor didactice unitățile de conținut sunt axate pe studiul cadrului conceptual și legislativ, managementul educației, conținuturi și strategii didactice. Acest fapt asigură diversitatea posibilităților de creștere și formare profesională, orientând să aleagă o carieră liniară pe orizontală sau verticală, liberă sau alta mixtă.*

F. *Dimensiunile: „impactul asupra practicii pedagogice”, „motivația și atitudinea” și „cunoștințele și abilitățile” implică niveluri mai profunde de înțelegere, reflexivitate critică și rațiuni teoretice în legătură cu conținutul curriculumului, procesele de predare și învățare. Fiecare dintre aceste dimensiuni poate fi găsită în programele extinse, acreditate, care sunt evaluate de profesori. Valoarea specială a acestei abordări constă în complexitatea conceptualizării sale a rezultatelor programelor de formare continuă, care contrastează puternic cu tigonul contextelor didactice cunoștințe-abilități-metode. Aceste abordări dimensionale, pe zone sau contexte sunt susținute calitativ de educabilitatea celor ce învață, dezvoltarea prin educație sau conținutul intrinsec-semnificativ.*

G. *Conceptul de educabilitate, conform căreia ființa umană conține ca matrice internă a structurii sale funcționale evoluția în progresie relativ controlabilă a echilibrului tuturor componentelor personalității sale unde: psihologia educației abordează educabilitatea conținând ca intrinsec-semnificativă problema ordinii create în personalitate de interacțiunea celor patru*

factori: ereditatea, mediul, educația și Eul/Sinele fiecăruia (pentru analiza distincției Eu și Sine, vezi M. Zlate, *Eul și personalitatea*, Editura Trei, București, 1997) .

H. *Domeniile de dezvoltare profesională a profesorilor identificate integrează teoria ancorelor carierei, ce se concentrează pe modalitatea în care motivarea, competența profesională și valorile se combină treptat în conceptul de sine al carierei, în plan intern și extern, care constrânge și determină alegerea carierei pe tot parcursul vieții profesionale a cadrului didactic, fiind vulnerabile la modelele de gestionare a carierei, în plan intern și extern.*

I. De altfel, în plan intern sau individual, ar corela direct cu capacitățile și abilitățile profesionale, factori cognitivi, emoționali, senzorial perceptivi, necesități personale, motivație, IQ, EQ și SQ și factori psihologici de sănătate mentală (bunăstare, echilibru profesional, stres și ardere profesională).

J. *Competență emoțională* are capacitatea de a stimula, se caracterizează ca o extroversiune și demonstrează un nivel înalt de rezistență emoțională la factorii de stres, reflexie și putere de a intra în competiție cu alți oameni. Respectiv aceste persoane denotă capacitatea de a fi stimulați de aspectele emoționale, interpersonale și de crizele ce pot apărea într-o instituție de învățământ. Este o capacitatea de a se încărca cu responsabilități înalte, fără a se simți paralizați cât și o capacitatea de a exercita putere sau de a lua decizii dificile fără de sentimentul de vinovăție sau rușine, iar pe măsură ce câștigă încredere în propriile abilități, în a controla emoțiile și sentimentele, se câștigă încrederea în succesul lor general.

K. *Competențele de socializare* sau aspecte externe încadrează necesitățile profesionale axate pe exigențe și cerințe profesionale, necesități instituționale, necesități sociale (tehnologizare, siguranță, comunicare), activitate profesională, grad de organizare, factori de mediu și cultură profesională, satisfacție în muncă.

Cuvinte-cheie: educabilitate, percepție socioală, potențial identitar, competență emoțională

EUROPEAN ESSAYS BY FYODOR M. DOSTOEVSKY
(to the 160-th anniversary of the writer's first trip to Europe)

ESEURI EUROPENE DE FIODOR M. DOSTOEVSKI
(la aniversarea a 160 de ani de la prima călătorie a scriitorului în Europa)

TATYANA BATYR⁷⁸,

Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Taraclia State University *Grigory Tsamblak*.

⁷⁸ E-mail: tbbatir@gmail.com

Fyodor M. Dostoevsky can be called by right the most European of the Russian writers. Europe was for him that endlessly attractive land of which he had dreamed «since childhood» and where he, in his own words, «wanted to flee» at the age of sixteen. However, his dream had come true in 1862, when the author of the «great Pentateuch» was forty years old. Having visited a number of cities in Germany, France, Italy, Switzerland, Italy, England (for two and a half months!), the writer received «general, synthetic, panoramic, but at the same time, new, wonderful, and strong» impressions that were embodied in the artistic and journalistic essay «Winter Notes on Summer Impressions» which not only have not lost its relevance today but, on the contrary, have acquired even greater significance in the light of modern political, geopolitical and cultural transformations. The ingenious gift of a realist writer who surfs the Universe of the human soul and the universe of culture, generated by the former overwhelms us with confidence in the sincere and suffering Logos of the writer. One can argue and disagree with Dostoevsky's assessment of certain phenomena, but to ignore them would be tantamount to neglecting the very strong foundations of cultural heritage.

During his first trip abroad the writer wanted not only «to see as much as possible, but even to see everything, absolutely everything». From the very beginning Berlin aroused in the writer «sweet and sour» emotions, and Paris from the first minute appeared before him as «the most moral and most virtuous city on the whole globe», the capital of France surprised him with an incredible order: «how everything is secured and lined; how happy everyone is, how all of them try to assure themselves that they are satisfied and entirely happy». And yet, not external, but «colossal internal, spiritual, coming from the soul» regulation so strongly horrified him in the French reality. In London, the traveler paid attention to the «broad, overwhelming pictures», and to the conspicuous difference with Paris, as well. «Everything is so huge and sharp in its originality <...> Each harshness and each contradiction coexist and <...> stubbornly go hand in hand contradicting each other and, apparently, not excluding each other. It seems that all this <...> lives in its own way and, apparently, does not interfere within. Meanwhile, *here* too (italics is mine) is the same stubborn, dull and already long-standing struggle <...> of the all-western individual principle with the need to somehow get along together, somehow form a community and settle down in one».

It should be noted that with all the variety of impressions, sometimes contradicting each other, regarding and regardless the writer's state or moods, nothing could shake him in the conviction that «everything, decisively almost everything that is in us of development, science, art, citizenship, humanity, everything, everything is from *there* (italics is mine), from the same

land of sacred wonders! ... After all, our whole life in European warehouses has developed since the very first childhood. Could any of us have resisted this influence»? «How have we not been definitively reborn as Europeans yet? That we have not been reborn — with this, I think, everyone agrees, some with joy, others, of course, with malice because we have not grown up to be reborn. That's another matter. I am only talking about the fact that we were not reborn even under such irresistible influences, and I cannot understand this fact. I was just thinking about the topic: how Europe reflected upon us at different times and gradually rushed to visit us with its civilization, and how civilized we are, and exactly how many of us have civilized so far»?

Keywords: Europe, journey, F. Dostoievsky, philosophical and journalistic essay, impressions, reflections

RECONFIGURĂRI IDENTITARE ÎN CONTEMPORANEITATE

IDENTITY RECONFIGURATIONS IN THE CONTEMPORARY PERIOD

DUMITRU DODUL⁷⁹,

doctor în filosofie, conferențiar universitar
Universitatea de Stat din Moldova

 <https://orcid.org/0000-0003-4235-4467>

Abordarea problemei identității în contextul socio-cultural al globalizării este una pluri/inter/ și transdisciplinară. Astfel, în cadrul cercetării vom urmări accepțiunile și resemantizarea identității la intersecția dintre antropologia culturală și filosofie, sociologie și psihologie.

La etapa actuală se constituie un cadru care acceptă, mai mult sau mai puțin, diferențele și semnificațiile culturale ale membrilor comunități care interrelaționează în cadrul acestuia și în mare măsură ordinea socială, confortul comunicării va depinde de politicile culturale și educaționale, de felul cum vor fi implementate, dar în mod special de „produsul” acestora.

În același timp constatăm că tabloul cultural al lumii este în permanentă transformare, iar instabilitatea și schimbarea rapidă au devenit dominante și în fața lor asistăm, în majoritatea cazurilor, doar ca spectatori. Urmând raportul globalizare - localizare, distingem diminuarea rolului statului în schimbările culturale, care sunt constituentele redefinirii identității. Hotarele politice au devenit penetrabile, iar afirmarea identității naționale necesită restructurare, și tot mai

⁷⁹ E-mail: doduld@mail.ru

des întrebări de genul „Cine suntem?” generează confuzii, în locul unui răspuns coerent. Astfel, fluidizarea identității, care este la ordinea zilei, a ajuns să fie instrumentalizată în cele mai diverse scopuri. Însă, suntem conștienți de faptul și sperăm că ființa umană a surprins și va surprinde mereu prin capacitățile cu care este înzestrată și mai este capabilă să transforme orice criză în oportunitate.

Omul descoperă, estimează și creează valori care sunt diverse în dependență de factorii: individuali - persoana care creează; sociali și culturali - comunitatea în care trăiește, cultura care îl inspiră; civilizaționali - tehnologiile informaționale, care astăzi, în mod paradoxal, au dus la subminarea autorității științifice, pe de o parte, și consumarismul care îndobitoceste - de cealaltă, globalizarea care uniformizează și aplatizează; politici - influențat atât de curentele de dreapta, cât și de cele de stânga. Omului de astăzi îi este formată o atitudine deosebită față de îndatoriri și responsabilități.

Cuvinte cheie: identitate, cultură, globalizare, diversitate

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

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

MARINA VALUEVA⁸⁰,

magistru în psihologie, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4430-1836>

In the actual global economic and educational environment, main challenges for lifelong learning process are: Inducement of informal learning opportunities. Stimulation of self-motivated learning. Acceptance of self-funded learning. Stimulation of universal participation to the learning process.

The development of the informational society and the widespread diffusion of information technology give rise to new opportunities for learning and they challenge established

⁸⁰ E-mail: marinavalueva@mail.ru

views and practices regarding how teaching and learning should be organized and carried out. At the same time, globalization and the emergence of new players in the world economy have intensified competition, many countries turning production towards high value-added and knowledge-intensive products and services which request high-level skills labor force. Lifelong learning concept offers the prospect of a radical new approach especially for the higher educational process focused on the opening up traditional universities for those who want to learn lifelong. In the same time, educational institutions, universities most of all, are facing a number of challenges: globalization, aging society; growing competition between higher educational institutions both national and international, and rapid technological development. To answer successfully to all these challenges, in the opinion of most of the specialists, traditional universities must transform themselves by adopting a lifelong learning system. This system will transform how universities currently teach. To achieve this transformation, universities will have to introduce strategies and policies which implement flexible academic frameworks, innovative pedagogical approaches, new forms of assessments and institutional collaboration.

The idea of lifelong learning became a central theme in UNESCO's work with the publication of *Learning to Be* (UNESCO 1972). The report argued that lifelong learning needs to be the keystone or organising principle for education policies and that the creation of the learning society should become a key strategy for facilitating learning throughout life for individuals and societies.

Compass project Erasmus + entitled Towards the European university model of lifelong learning in Moldova -COMPASS, ref. Nr. 597889-EPP-1-2018-1-MD-EPPKA2-CBHE-SP, addresses the process of integrating the inclusive and receptive university model of lifelong learning (ULLL).

The main objectives and outputs of this project are:

Objectives:

1. OB1: To promote and strengthen the LLL culture in Moldova and to build national consensus of the key-actors on the development issues.
2. OB2: To develop and advance a national legislative framework and stimulate regulatory changes on LLL in Moldova.
3. OB3: To build up the university's integrative function in Moldova through developing the integrated university LLL strategies.
4. OB4: To enhance the university's institutional capacities in Moldova for efficient and effective implementation of LLL reform.

Outputs:

1. National Policy Roadmap on LLL;
2. Regulations on Validation of prior learning, including non-formal and formal;
3. Regulation on application of the existing ECTS tools and procedures to LLL;
4. Regulation for the continuing education of academic staff;
5. University LLL strategies;
6. Guidelines / bylaws on ULLL;

7. Development of new ULLL services;
8. Development of new ULLL courses.

Project activities are focused on raising awareness of the role of LLL in society and increasing the number of target groups and stakeholders involved. Also, development of national legislative documents on lifelong learning in Moldova and development of regulations on LLL. Besides of that, strengthening lifelong learning structures at Moldovan universities and LLL services and courses.

Keywords: lifelong learning, informal education, project, opportunity, challenges, training needs, programs, evaluation, quality

INFLUENȚA STRESULUI ASUPRA PERFORMANȚEI ARTISTICE LA STUDENȚI

THE INFLUENCE OF STRESS ON THE STUDENTS' ARTISTIC PERFORMANCE

ARINA ȚURCAN-DONȚU⁸¹,

magistru în psihologie, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0058-9655>

Stresul este o componentă inevitabilă a vieții cotidiene, în special este în legătură cu mediul socio-profesional, iar efectele sale, depresia și anxietatea, pot să apară atât în procesul de instruire cât și activitatea profesională.

Ca activitate profesională, activitatea artistică are o complexitate aparte, presupune înalte competențe, vocație și maximă responsabilitate, având în vedere efectul asupra produsului prezentat spre evaluare spectatorului.

Factorii de mediu, în special de risc socio-profesionali, se adaugă celor ce țin de vulnerabilitatea genetică la anxietate și depresie. În cazul profesioniștilor din domeniu artelor, cauzele stresului sunt: expunere frecventă în fața publicului; confruntare frecventă situații neprevăzute și cu actul de evaluare din partea spectatorului și a criticilor de artă; ambiguitate de rol; imposibilitatea planificării uniforme a activităților; program de lucru solicitant, care implică efort prelungit și activități nocturne; dificultatea urcării în carieră, care transformă o bună parte dintre actorii de vârf în persoane resemnate, interesate de găsirea altui loc de muncă, mai puțin

⁸¹ E-mail: arinaturcan@gmail.com

solicitant și mai bine plătit; autodeterminarea și autonomia financiară, transformă problema banilor într-o preocupare obsesivă, forțând preocupările pentru rentabilitate economică, mai mult decât pentru calitatea procesului artistic.

Studentii AMTAP, prin necesitatea pregătirii lor pentru profesie, precum și a adaptării la un mediu nou, cu cerințe multiple, constituie o populație vulnerabilă la stres și, implicit, la anxietate și depresie. Una dintre principalele cauze ale stresului la studenții AMTAP, încă din primul an de studiu, este lipsa timpului, examenele, anxietatea de examen, dar și adaptarea la regimul online de studii.

Anxietatea este în relație inversă cu performanța și duce la o perturbare a procesului de învățare și de realizare în cariera artistică. Stresul și anxietatea reduce capacitatea studentului de a performa. Astfel, este necesară mai multă atenție pentru înțelegerea impactului stresului asupra studenților și asupra performanței artistice.

Cuvinte-cheie: stres, anxietate, activitate artistică, performanță

ASPECTE CULTUROLOGICE ALE FUNCȚIONĂRII ȘI DEZVOLTĂRII INDUSTRIEI MUZICALE GLOBALE

CULTUROLOGICAL ASPECTS OF THE OPERATION AND DEVELOPMENT OF THE GLOBAL MUSIC INDUSTRY

IURIE BADICU⁸²,

doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3290-3832>

Această cercetare constituie o actualizare a interpretării industriei muzicale în contextul provocărilor pandemice și a tehnologiei avansate pentru a evidenția cele mai importante aspecte culturologice ale funcționării și dezvoltării industriei muzicale globale. În acest sens, activitatea muzicală comercială, precum și piața produselor și serviciilor muzicale este cercetată și prezentată în calitate de construct transnațional funcțional cu impact substanțial asupra dezvoltării societății contemporane. Explorarea actualizează atât esența culturală cât și economică a segmentelor structurale ale industriei muzicale, comparându-le și categorisindu-le. Competitivitatea și concurența sunt prezentate în calitate de caracteristici funcționale ale

⁸² E-mail: ibadicu.official@gmail.com

industrii muzicale globale cu impact puternic asupra industriilor muzicale locale. Pentru aprecierea perfecțiunii industriei muzicale s-a analizat lanțul valoric al industriei muzicale și interconexiunile dintre verigile acestuia. Aspectele interpretării culturologice sunt prezentate astfel:

Aspecte structurale: Industria muzicală reprezintă un construct tricomponent transnațional funcțional care dezvoltă relația multidimensională a pieței produselor și serviciilor muzicale. Producerea conține segmentele: creativ, tehnologic și normativ. Distribuția conține segmentele: fizic, digital, media și asociativ. Iar consumul conține segmentele: interesat de muzică (de produse și servicii), țintă și segmentul consumatorului final.

Aspecte funcționale: Piața industriei muzicale globale este o afacere oligopolistă în care concurența este sporită, iar competitivitatea concentrată. Oferta comercială este previzibilă, fragmentată și individualizată, iar cererea se caracterizează prin imprevizibilitate, dinamică sporită sau fulminantă. Funcționalitatea industriei muzicale globale este asigurată de către două grupuri de entități: minoritatea subiecților independenți și majoritatea label-urilor majore.

Aspecte ale impactului economic: Industria muzicală globală produce un impact nefast asupra industriilor muzicale locale, întrucât aceste industrii nu posedă mecanisme interne suficiente și eficiente de protecție și promovare a produselor și serviciilor muzicale autohtone. Devenind părți componente a unui construct transnațional și multidimensional, industriile muzicale autohtone - cedează piața internă pentru produse și servicii muzicale de import. Asociate cedărilor, circumstanțele și consecințele interne generează o balanță comercială negativă în detrimentul creatorilor și entităților autohtone.

Aspecte ale impactului cultural: Industria muzicală este un construct global oligopolistic imperfect care nu ține de esența mesajului muzical, de componenta valorică a produselor și serviciilor și nici de axiologia proceselor, ci este consecința explorării forțate și progresiste a spațiilor real și virtual (în devenire), actualmente reglementat insuficient. Industria muzicală globală plasează consumatorul final în centrul cercului vicios al aceluiași gust estetic, oferindu-i o pseudo decizie proprie și crescându-i ego-ul muzical. Actuala industria muzicală globală poate fi considerată un semiconductor cu goluri sau un circuit muzical cu verigi slabe și, doar fortificarea acestora poate garanta o culturalizare sănătoasă.

Aspecte ale dezvoltării: Dezvoltarea industriei muzicale globale depinde de evoluția tendințelor interne și de influența factorilor externi. Dezvoltarea evolutivă duce la acumularea supraprofitului, la armonizarea normativă și la stabilitate. Totodată, tendințele interne și factorii externi pot provoca probleme, generează crize și lăsa consecințe, uneori irecuperabile pentru industria muzicală globală. Factorii externi de influență sunt: macroeconomic, tehnologic și cultural, iar tendințele interne ale dezvoltării sunt: digitalizarea și virtualizarea. Deși segmentul

normativ și cel al distribuției digitale se fortifică pe seama slăbirii verigilor creative și a consumatorului final, structura funcțională a industriei muzicale globale per ansamblu nu devine mai perfectă, din contra: flexibilitatea exterioară ascunde rigiditatea interioară, punând în dilemă dezvoltarea structurii. Oportunitatea reabilitării și fortificării verigilor slabe poate fi realizată în cadrul acelor industrii muzicale autohtone care și-au ales model de referință - civilizația umanistă și orientarea axiologică adecvată. Astfel, edificarea unei industrii muzicale de alternativă, asistată și mecenată funcțional asemeni civilizației antice, rămâne viziune viabilă și după anul 2022.

Cuvinte-cheie: industria muzicală globală, aspecte culturologice

REPERE TEORETICE ÎN STUDIUL COMUNICĂRII ARISTICE

THEORETICAL MARKS IN THE STUDY OF ARTISTIC COMMUNICATION

VERONICA CURCHI⁸³,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3202-602X>

Domeniul comunicării este unul foarte larg și prezintă interes sporit chiar și după zeci de ani de cercetări. Putem vorbi despre comunicare în sfera medicinei, pedagogiei, matematicii chiar și biologiei. Comunicarea ne însoțește pretutindeni pentru că este parte din conceptul de ființă umană. Cercetăm evoluția procesului de comunicare realizăm că ea este legată nu doar de dezvoltarea umanității dar și de manifestările artistice ale comunității umane.

În articol se analizează legătura dintre termenul de „comunicare” și „artistic” în diferite opere și perioade istorice pentru a înțelege evoluția acestei simbioze și într-un final a reflecta asupra definiției comunicării artistice formulată de cercetători.

Deși comunicarea artistică este prezentă în viața noastră de la primele manifestări artistice ale ființei umane, studiul asupra acestui tip de comunicare se evidențiază o dată cu interesul științific asupra fenomenului comunicării în genere. Savanți din diferite domenii au cercetat tipul de comunicare artistică cum ar fi: Iurie Borev, René Berger, Ibram Nuredin, Ion Daghi, Adrian Leonard Mociulschi, Benedetto Croce, Ranjan Ghosh, Susanne Katherina Langer

⁸³ E-mail: lin.niko@yahoo.com

și alții. În lucrare evidențiez câteva direcții abordate de ei: filosofică, estetică, sociologică, culturologică și literară.

O teorie filosofică a comunicării artistice presupune că operele de artă sunt capabile să transmită mesaje concrete și clare, ele sunt capabile să transmită mesaje reale tangibile și distincte. O altă idee filosofică subliniază că o lucrare de artă este un simbol unic indivizibil care nu face referință la nimic altceva decât la sine însăși. Continuând șirul de idei, arta este analizată ca fenomen al emisie, ceea ce presupune că mesajul artistic este ca un fenomen pe cale de construire, în momentul emisie el este o acțiune personală, specifică doar emițătorului, trăită dramatic și care reprezintă un moment unic. Mesajul artistic nu este condiționat de normalitate, el inovează de la emisie până la recepție, se reinventează de fiecare dată când acesta e în acțiune.

O teorie care îmbină și esteticul și socialul și cultura este generată de relația comunicativă dintre public și opera de artă. Este o legătură cu influență reciprocă, pentru că viața unei opere artistice începe din momentul funcționării sale sociale, din clipa percepției artistice. Opera afectează publicul dar și cu opinia și înțelegerea ei influențează, de asemenea, funcționarea socială și realizarea prin opera de sine ca fapt al culturii artistice.

Arta joacă un rol mult mai important decât o simplă comunicare, ne afirmă o altă concepție. Teoria comunicării este greșită când afirmăm că arta comunică idei și emoții fără identificarea modalităților distincte în care poate avea loc. Deosebirea dintre situațiile artistice și situațiile din viață trebuie să fie clar descifrate pentru o înțelegere mai bună a funcțiilor artistice.

Cert este că fiecare opera de artă poartă în sine un mesaj fixat inițial de creator dar înțeles de fiecare om în parte prin prisma cunoștințelor sale istorice, estetice și percepere a lumii înconjurătoare. Arta ca și comunicarea este parte din activitatea socială a omului. Caracterul artistic al omului a ieșit în evidență din necesitate și dorința de exprimare nu doar prin cuvinte, nevoia de a se refugia cu eul său într-o lume a esteticii, a contemplării frumosului având drept inspirație tot ceea ce îl înconjoară.

Cuvinte cheie: comunicare, artistic, comunicare artistică, artă, mesaj, limbaj artistic

PREOCUPĂRILE MUZICALE ALE LUI MIHAI EMINESCU

MIHAI EMINESCU'S MUSICAL PREOCCUPATIONS

EUGENIA DODON⁸⁴,

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

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7480-6125>

Muzica și literatura au fost, deseori, percepute, de bună seamă, ca o unitate indisociabilă, tainică a unor elemente interdependente. Acest fapt se explică prin unele caracteristici comune celor două ramuri ale artei: ritm, emoție, lirism, inefabil, abstract și prin capacitățile lor de a transcende spațiul contingent în manieră imediată și totală, mai mult ca alte arte. De aceea e absolut firesc ca un scriitor sau un poet, a căror arie de interese este amplă și variată, să se apropie realmente de muzică, făcând-o cu măiestrie, dintr-o mare admirație față de ea.

În șirul de notorietăți ale culturi naționale, alături de Dimitrie Cantemir, Anton Pann, Dumitru Anghel etc., care au lansat gânduri profunde despre muzică și despre rolul ei în viața omului, a unei națiuni, a unei societăți evaluate, se înscrie și M. Eminescu. Există unele materiale captivante, semnate de Z. Dumitrescu-Bușulenga și Iosif Sava, de S. Pojar, El. Țurcanu, Sv. Jitariuc ș.a., care au abordat în ansamblu concepțiile muzicale ale poetului, tendința ce a urmărit-o, pe tot parcursul activității sale literare, de a promova arta, în general, de a crea o poezie cantabilă. Constatările prețioase ale autorilor nominalizați ne-au servit ca reper, pentru a releva unele idei esențiale, readucând în discuție această temă importantă, ce nu și-a pierdut actualitatea nici în zilele noastre.

Aidoma unor scriitori, poeți consacrați, ca: Marcel Proust, Henry Wadsworth Longfellow, asemenea unor compozitori clasici și contemporani de talia lui Franz Liszt, Eugen Doga, Eminescu considera că muzica reprezintă un mijloc universal de comunicare. Afirmațiile sale de genul „*Muzica are puterea de a ne apropia de esența lucrurilor și de a atinge mai mult rădăcinile ființei noastre*” conferă muzicii o dimensiune fundamentală, de profunzime.

Posedând aptitudini native și cunoștințe vaste în mai multe sfere: poezie, filosofie, economie politică, drept, el nu putea rămâne indiferent față de muzică: gânditorii romantici, după cum bine se știe, au pledat pentru fuziunea deplină a poeziei și muzicii, ceea ce denotă cu adevărat că această corelație este una justificată. A fost preocupat permanent de eufonia, de perfecțiunea sonoră și a formei versului, căutând în viață și în artă cu o sete nestinsă absolutul,

⁸⁴ E-mail: dodoneug@gmail.com

muzica devenindu-i aproape inimii și sufletului, simțind necesitatea continuă de a o cunoaște temeinic.

Pentru Eminescu, muzica, mai ales cea populară, a constituit un izvor sacru de constantă inspirație, ce l-a ajutat să scrie o operă poetică desăvârșită, în bună parte, pusă pe note de cei mai talentați compozitori de pe ambele maluri ale Prutului.

Celebrii critici literari români: T. Vianu, G. Călinescu, T. Maiorescu ș.a. au încercat să contureze contribuția substanțială a poetului la evoluția muzicii românești, accentuând mereu atitudinea vibrantă și imensa dragoste, pe care le-a manifestat pentru cântec, îndeosebi, pentru melosul popular. Oriunde s-ar fi aflat (la Viena, la Berlin, la Iași și la București), el a fost un împătimit al muzicii, al celei naționale, în primul rând, dar și al celei străine: a pătruns în sferile marii muzici europene.

Aprofundându-se în studiul creației muzicale a unor compozitori naționali de valoare: Constantin Bărcănescu, Toma Micheru, Ciprian Porumbescu, Teodor Burada, Eduard Caudella, , evident, și a celor străini: Mozart, Beethoven, Rihard Wilhelm Wagner, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Vincenzo Bellini, Pablo Sarassate ș.a., Eminescu s-a străduit să-i promoveze, ori de câte ori avea ocazia: le făcea publicitate la revistele unde colabora, își exprima punctul de vedere asupra unor reprezentanți ai muzicii naționale, ce au contribuit la ctitorirea unor instituții muzicale românești. Prin intermediul cronicilor sale muzicale, el invita publicul să ia parte la concerte, la spectacole, stimulându-i pe compozitori și interpreți. Grație participării sale active la trupele teatrale, el avea posibilitatea să cunoască muzica de scenă, vodevilurile, cântonele timpului.

În opera sa (poezie, proză literară, publicistică), descoperim idei, opinii originale despre muzică, ce are misiunea de a educa, de a cultiva, de a lărgi orizontul cultural și intelectual al ființei umane, în linii mari, de a înnobila și de a o motiva să realizeze fapte mărețe. Conform părerii lui Eminescu, prin cântec, prin audiere, printr-o relație directă cu arta sunetelor, se dezvoltă simțul estetic sănătos al unei personalități.

Cuvinte-cheie: muzică, melos popular, muzică populară, artă, poezie cantabilă, eufonie, cronici muzicale

MANIPULAREA SIMBOLURILOR CULTURAL-ISTORICE ÎN CONSTRUCȚIA POPULISMULUI DIGITAL

MANIPULATION OF CULTURAL-HISTORICAL SYMBOLS IN THE CONSTRUCTION OF DIGITAL POPULISM

FLAVIUS GHENDER,⁸⁵

doctor în științe politice, asistent universitar,
Universitatea *Aurel Vlaicu* Arad, România

Simbolurile cultural-istorice au fost o componentă importantă în formarea identității naționale a românilor, la sfârșitul secolului XVIII și pe parcursul secolului XIX. Emergența naționalismului și formarea națiunilor în spațiul european sunt o consecință a schimbărilor profunde generate de modernizare. Urbanizarea, industrializarea, consolidarea mobilitatea socială, ascensiunea limbilor vernaculare, răspândirea gazetelor tot mai ieftine și în consecință mai accesibile, standardizarea sistemelor de educație au contribuit la dezintegrarea „lumii vechi” și la construirea unor „comunități imaginate”, națiunile. Simbolurile cultural-istorice au fost reinterpretate, într-un proces descris de istoricul Eric Hobsbawn în teoria „inventării tradiției”.

Odată formate națiunile occidentale, modelul a fost o sursă de inspirație pentru Europa Centrală și de Est, unde afirmarea națiunilor a precedat unitatea și independența statului. În acest spațiu, în secolul XVIII și după aceea, naționalismul a integrat și a condiționat celelalte clivaje politice. Discursul identitar al tinerei națiuni române a utilizat din plin simbolurile cultural-istorice. Limba română și legăturile strânse cu pământul românesc („spațiul mioritic” al lui Lucian Blaga), ortodoxia și satul românesc cu tradițiile sale nealterate au constituit în imaginarul politic și în spațiul cultural simbolurile esențiale ale națiunii. După 1918, România Mare a făcut un efort considerabil pentru a omogeniza regiuni care au evoluat în condiții cultural istorice diferite, în cadrul unui proces amplu de modernizare și de construcție a unui stat modern. După primele două decenii de comunist de tip stalinist dominat de internaționalism, la mijlocul anilor 1960 principalele simboluri cultural-istorice ale naționalismului au fost recuperate și utilizate intens în cadrul curentului numit protocronism.

Cele două secole de „mitologie națională” au constituit un fundal solid pentru imaginarul politic al românilor. Democratizarea a propus așezarea competiției politice pe o axă care opune partidele pro-occidentale și favorabile reformelor economice unor partide sceptice față de integrarea europeană, conservatoare. Partidele naționaliste și populiste au ocupat constant atât un

⁸⁵ E-mail: flaviusghender@gmail.com

segment electoral important și reprezentare parlamentară, cât și o voce distinctă în opinia publică.

Schimbările profunde în tehnologie – tranziția de la ziarele tipărite la televiziunea digitală și mai departe la internet (web 1.0, web 2.0, web 3.0) au influențat stilul și retorica populismului românesc. Totuși, este de remarcat persistența și eficiența utilizării în continuare a simbolurilor cultural-istorice care s-au impus încă din secolul XVIII.

În comunicarea pe care o propun, voi analiza mesajul populist al Alianței pentru Unitatea Românilor (AUR), un partid care a realizat un succes neașteptat la alegerile parlamentare din 2020. În contextul pandemiei, AUR s-a impus ca un partid anti-sistem care a reușit să manipuleze teme vechi ale naționalismului românesc, în contexte de comunicare noi. De altfel, AUR a asumat conștient această moștenire, sub sloganul „partidul e nou dar lupta e veche”. Temele propuse: „prețuim familia, patria, credința și libertatea” au adaptat la contextul politic actual și la paradigmele predominante în comunicare temele consacrate ale populismului de tip naționalist.

Cuvinte- cheie: Populism, media digitale, cultură, rețele de socializare, ideologie, comunicare politică

TRANSPEDAGOGIA

TRANSPEDAGOGY

MARIA DRAGHICI⁸⁶,

doctor, asistent cercetare,
Universitatea Națională de Artă Teatrală
și Cinematografică, UNATC București, România

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4636-0477>

Ce mai înseamnă astăzi școala? Un loc, o instituție, o situație, o circumstanță, un context socio-cultural, o atitudine, un corpus de idei și practici mobile sau o constelație a tuturor relațiilor de transfer în obținerea, inventarierea și acumularea cunoștințelor? Cum ar trebui concepută școala astfel încât să poată dezvolta individualitatea creatoare ca parte a unei colectivități, adresându-i-se fiecăruia în parte, prin dezvoltarea individuală a libertății și creativității, concepte fără de care un țesut social nu poate fi considerat sănătos?

În ultimii 30 de ani registrul producției artistice s-a extins mult peste ce a fost creat și înregistrat anterior în istoria artei. Topografia actului creator desemnează o nivelare prin

⁸⁶ E-mail: maria.draghici@unatc.ro

întrepătrunderea disciplinelor, stilurilor, genurilor și domeniilor artistice în practica artistică contemporană a secolului precedent. Sub influența conceptualismului anilor 80, școlile de artă au eradicat granițele dintre discipline, ca efect al impactului conceptului *post- Duchampian*, ce se instaurează în toate câmpurile expresiei artistice. Școala de artă își dublează câmpul de acțiune: pe de-o parte *școala din școală* – de tip formativ, disciplinar și profesional; pe de altă parte, *școala de dincolo de ziduri* – cu caracterul ei informal, social și multiform.

În 2006, Pablo Helguera introduce termenul de "Transpedagogie" în relație cu proiectele unor artiști și colective ce combină arta cu educaționalul, oferind un alt fel de experiență, total diferit de arta convențională, academică, dar și de educația artistică așa cum este ea predată astăzi în școli, axată pe interpretarea lucrărilor de artă, sau pe predarea unor deprinderi, tehnici sau unelte de lucru. Termenul apare ca necesitate în definirea procesului de lucru în cadrul acestor proiecte participative. "Transpedagogia", alternativă radicală la pedagogia clasică, aduce conceptul pedagogic în chiar mijlocul lucrării/situației/evenimentului, transformându-l în artă.

Cum ar fi să gândim clasa de curs, nu ca pe o cameră într-o instituție publică, ci ca pe un spațiu în care profesorii și studenții construiesc "public" în interdependența și co-existența mai multor puncte de vedere? *Caracterul public* nu este ceva "dat" sau care poate fi preluat de student (viitor cetățean) dinspre vreo autoritate; el este introdus în același moment atât de educator, cât și de student. Pedagogia devine astfel o provocare în a construi laolaltă prin analiză, negociere, ascultare și gândire critică, scenografia *școlii dublului transfer*, a dialogului social. Este o resetare a acțiunii colective, de dezvoltare societală *orizontală*, în care *comunitatea de creație* (proces colectiv de transmitere a cunoștințelor la nivelul unui grup constituit deliberat pentru atingerea unui scop comun) ajunge atât *comunitate de învățare*, *comunitate socială*, cât și un mod de raportare la identitate.

Cuvinte-cheie: artă, social, participativ, peda

ТУРИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ИНТЕРНЕТ ПРОСТРАНСТВЕ

TURISMUL ÎN MEDIUL ONLINE

TOURISM IN THE MODERN INTERNET SPACE

ЕКАТЕРИНА ЮДИНА,⁸⁷

преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2163-186X>

⁸⁷ E-mail: iudina.ekaterina@gmail.com

Динамичные социально-экономические процессы, политические преобразования на всех уровнях современного общества выдвигают перед культурой новые задачи и перспективы. Туризм – одно из актуальных средств формирования культуры современного человека. Туризм – это важный способ передачи новому поколению накопленного человечеством жизненного опыта и материально-культурного наследия, формирования ценностных ориентаций, нравственного оздоровления и культурного развития нации, один из путей социализации личности.

Совершенно специфический характер в современных условиях занимает онлайн туризм, что вызвано объективными условиями современной культуры. Такого рода туризм разумнее начинать с познания родного края и города. В материалы знакомства могут быть включены как видео, так фото материалы, беседы экскурсоводов. Этот культурный процесс готовит молодых людей к осознанному постижению истории родного города и края. То, что вчера молодой человек наблюдал и узнал в онлайн путешествии, сегодня он увидел, гуляя по парку или улицам города. Такого рода знакомство и постижение истории родной страны в значительной степени проникает в самые глубины личности человека, формируя его культурные ценности. Можно представить и формы туристических бесед, когда рассматривается одно историческое место или архитектурный памятник и по нему дается историческая справка. Одним из самых содержательных моментов является обсуждение и комментарии заинтересованных людей.

Особенностью нынешнего времени является стремление человека включиться в поток событий, ощутить себя в гуще процессов и явлений, полностью пережив эти мгновенья.

Естественно, каждый из нас хочет максимально погрузиться в восприятие этих событий и времени. Таким способом в организации онлайн туризма может стать не просто рассказ и иллюстрация того или иного архитектурного памятника, а подключение информации более эксклюзивного и индивидуального характера. Историческое место или архитектурный памятник были ареной, прямым участником, или свидетелем исторически важных политических или культурных событий. Это делает предмет, объект, о котором идет речь живым, живущим во времени и пространстве.

Такую онлайн работу ведут многие энтузиасты Кишинева. Наиболее интересным из которых является совместная деятельность историков и журналистов. Записки об архитектурных перипетиях города Кишинева историка - Н П Садиковой получили своего рода новую жизнь в творческом журналистском видении В С Лупашко.

Думается эта новая форма подачи краеведческого материала может намного определить работу экскурсоводов, историков и искусствоведов.

Ключевые слова: туризм, онлайн путешествие, архитектурный памятник, прямой участник, включение в поток событий

EVOLUȚIA INDICELUI VIEȚII CULTURALE IN REPUBLICA MOLDOVA

THE EVOLUTION OF THE CULTURAL LIFE INDEX IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

IURIE CARAMAN⁸⁸,

doctor în sociologie, conferențiar cercetător,
Institutul de Cercetători Juridice, Politice și Sociologice

VALERIU MÎNDRU⁸⁹,

doctor în sociologie, conferențiar cercetător,
Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice

Creșterea rolului culturii în asigurarea dezvoltării durabile a societății tot mai mult reliefa necesitatea măsurării indicatorilor statistici care ar determina rezultatele implementării politicilor culturale. Spre deosebire de alte domenii, problemele apar din cauza dificultății măsurării indicatorilor corelați de „caracteristici distinctive de natură spirituală, material, intelectuală și emoțională” care sunt determinați prin definiția noțiunii de cultură.

Pentru a sistematiza datele culturale la nivel internațional, Comisia pentru Statistică a UNESCO a elaborat principiile colectării informatice bazate pe combinarea modelului ciclului și sectoarelor culturale. Centrul de Cercetare și Consultanță în Domeniul Culturii din România a elaborat și calculat, în baza unei metodologii proprii, indicele vieții culturale din țară.

Această metodologie a fost aplicată pentru a identifica evoluția sub-indicilor infrastructurii, producției și consumului cultural, care au determinat calcularea indicelui vieții culturale în Republica Moldova pentru anii 2010-2015.

Activitățile culturale și creative devin tot mai importante pentru îmbunătățirea calității vieții. Cultura ajută oamenii să se simtă conectați unul altuia prin menținerea și exprimarea valorilor și credințelor comune, iar creativitatea promovează gândirea inovativă, care ajută persoanele și societățile să se adapteze la provocările timpului și să găsească căile eficiente de rezolvare a problemelor cotidiene.

⁸⁸E-mail: caramaniurie@gmail.com

⁸⁹E-mail: vmindru@yahoo.com

APĂRAREA DREPTURILOR DE AUTOR ȘI A DREPTURILOR CONEXE PRIN PRISMA REGLEMENTĂRIILOR JURIDICE NAȚIONALE ȘI INTERNAȚIONALE

PROTECTION OF COPYRIGHT AND RELATED RIGHTS THROUGH PRISM NATIONAL AND INTERNATIONAL LEGAL REGULATIONS

VASILE FOTESCU,⁹⁰

lector universitar,
Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice,
doctorand,
Universitatea de Stat din Moldova

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1616-4600>

Proprietatea intelectuală, privită sub cele două componente ale sale, proprietatea industrială pe de o parte, și drepturile de autor și drepturile conexe pe de altă parte, este un instrument puternic pentru dezvoltarea și bunăstarea economică, socială și culturală a unei țări, fapt ce impune necesitatea unei protecții legale eficiente din partea statului, precum și dezvoltarea unor politici publice coerente. Activitatea de cercetare-dezvoltare și inovare este strâns legată de domeniul proprietății intelectuale, aceasta generând în mod constant progres tehnologic și asigurând durabilitatea dezvoltării și competitivitatea economică de perspectivă a Republicii Moldova.

Drepturile de autor cunoscute ca drepturi de autor în cea mai mare parte a Europei continentale acordă un pachet de drepturi autorilor de opere originale. Datorită drepturilor de autor, autorii pot controla modul în care alții le folosesc operele și pot primi o remunerație din aceste utilizări. Jurisdicțiile europene protejează, de asemenea, interesele artiștilor interpreți sau executanți, producătorilor și radiodifuzorilor.

Drepturile de autor protejează majoritatea creațiilor intelectuale umane, denumite generic opere, atâta timp cât acestea sunt originale. În plus, drepturile conexe protejează contribuțiile specifice care sunt importante pentru difuzarea operelor protejate.”

Prin crearea unui cadru juridic armonizat cu dispozițiile acquis-ului european, se asigură un grad ridicat de protecție pentru autorii și titularii de drepturi în Republica Moldova. În egală

⁹⁰E-mail: voxlex@mail.ru

măsură, *protecția drepturilor de autor și a drepturilor conexe se află în centrul veniturilor Industriilor Culturale și Creative (ICC)*, astfel încât să fie create premisele unei creșteri economice durabile a Republicii Moldova, prin atragerea de investiții, stimularea creativității și crearea de locuri de muncă.

În anul 2014 a fost semnat *Acordul de Asociere între Uniunea Europeană și Comunitatea Europeană a Energiei Atomice și Statele Membre ale acestora, pe de o parte, și Republica Moldova, pe de altă parte*. Unul dintre obiectivele principale ale asocierii este de a sprijini eforturile Republicii Moldova de a-și dezvolta potențialul economic prin intermediul cooperării internaționale, inclusiv prin aproximarea legislației sale de cea a UE, inclusiv în ceea ce privește drepturile de proprietate intelectuală.

Cuvinte- cheie: *creație intelectuală, dreptul de autor, drepturile conexe, legislație, convenție, valorificare*