

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

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC - DIMENSIUNI CULTURALE

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

26 aprilie 2024



Chișinău

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



**ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC —
DIMENSIUNI CULTURALE**

**CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ
INTERNĂȚIONALĂ**

26 aprilie 2024

Chișinău, 2024

CZU 7:378(082)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024>

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

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

Redactor coordonator: Rodica AVASILOAIE, directoarea Bibliotecii AMTAP

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

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

Redactor responsabil Arte plastice, decorative și design: Victoria ROCACIUC, dr. hab. în studiul artelor și cultură, conf. cercetător, AMTAP

Redactor responsabil Științe socio-umanistice, Studii culturale și management artistic: Ludmila LAZAREV, dr. în istorie, conf. univ., AMTAP

MEMBRI:

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

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

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

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

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

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

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

Andrzej MOSKWIN, dr. hab., conf. univ., Universitatea din Varșovia, Polonia

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

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

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

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

Redactori literari: Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

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

Asistență computerizată: Rodica AVASILOAIE, directoarea Bibliotecii AMTAP

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

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA

"Învățământul artistic – dimensiuni culturale", conferință științifică internațională (2024 ; Chișinău). Învățământul artistic – dimensiuni culturale : Conferința științifică internațională, 26 aprilie 2024, [Chișinău] / colegiul de redacție: Victoria Melnic (redactor-șef) [et al.]. – Chișinău : AMTAP, 2024. – 203 p. : fig., imagini, tab.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

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

ISBN 978-9975-176-05-7 (PDF).

7:378(082)

Î-59

CUPRINS

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

ANGELA CORJAN-COLESNIC, VICTORIA TCACENCO

**INFLUENȚE JAZZISTICE ALE CICLULUI POEMELE LUMINII PENTRU MEZZO-SOPRANO
ȘI PIAN DE IGOR IACHIMCIUC7**

JAZZ INFLUENCES UPON THE *POEMS OF LIGHT* VOCAL CYCLE FOR MEZZO-
SOPRANO AND PIANO BY IGOR IACHIMCIUC7

ELENA SAMBRIȘ

**КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ ВЛАДА БУРЛИ: ПРОБЛЕМА
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОСТИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЖАНРА DANSE MACABRE14**

CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DE VLAD BURLEA: PROBLEMA
EXISTENȚIALITĂȚII PRIN PRISMA GENULUI DANSE MACABRE14

CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA BY VLAD BURLEA: THE PROBLEM OF
EXISTENTIALITY THROUGH THE PRISM OF THE DANSE MACABRE GENRE14

ОЛЬГА ВЛАЙКУ

**ЖАНР БАЛЛАДЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА26**

GENUL BALADEI PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN COMPONISTICA DIN REPUBLICA MOLDOVA ..26
THE BALLAD GENRE FOR VIOLIN AND PIANO IN THE WORK OF COMPOSERS FROM THE
REPUBLIC OF MOLDOVA26

ANA ȘIMBARIOV, MIHAI MIHALAȘ

**DEZVOLTAREA ARTEI INTERPRETATIVE CORALE NAȚIONALE ÎN ȘCOLILE DIN
REPUBLICA MOLDOVA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX34**

THE DEVELOPMENT OF NATIONAL CHORAL PERFORMING ART IN THE SCHOOLS OF THE
REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY34

LIGIA FĂRCĂȘEL

**CONCURSURI DE CANTO DIN ROMÂNIA – OPORTUNITĂȚI DE DEZVOLTARE A CARIEREI
PENTRU ELEVI ȘI STUDENȚI41**

ROMANIAN SINGING CONTESTS – CAREER DEVELOPMENT OPPORTUNITIES FOR STUDENTS
AND UNIVERSITY STUDENTS41

ALEXANDR VITIUC

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИНЦИПЫ БАС-ГИТАРИСТА ДЖЕКА БРЮСА В КОМПОЗИЦИИ
CROSSROADS48**

PRINCIPIILE DE INTERPRETARE ALE BASISTULUI JACK BRUCE ÎN PIESA

<i>CROSSROADS</i>	48
JACK BRUCE'S BASS-GUITAR PLAYING PRINCIPLES IN THE <i>CROSSROADS</i> COMPOSITION.....	48
IULIA ROMAN	
ROLUL COMPETIȚILOR ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ	55
THE ROLE OF COMPETITIONS IN MUSIC EDUCATION.....	55
ELENA BUGOR	
РОМАНСЫ АЛЕКСЕЯ СТЫРЧИ НА СТИХИ ГРИГОРЕ ВИЕРУ	62
ROMANȚELE LUI ALEXEI STÂRCEA PE VERSURI DE GRIGORE VIERU.....	62
ALEXEI STARCEA'S ROMANCES ON THE LYRICS BY GRIGORE VIERU.....	62
PETRU MOISEEV	
FREE JAZZ: ESTETICA, STILISTICA, TRATAREA INSTRUMENTELOR DE PERCUȚIE	70
FREE JAZZ: AESTHETICS, STYLISTICS, TREATMENT OF PERCUSSION INSTRUMENTS	70
ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN	
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА МОРИСА РАВЕЛЯ ДВЕ ЭПИГРАММЫ КЛЕМАНА МАРО	76
CARACTERISTICA GENERALĂ A CICLULUI VOCAL AL LUI MAURICE RAVEL <i>DOUĂ EPIGRAMME DE CLEMENT MAROT</i>	76
GENERAL CHARACTERISTICS OF MAURICE RAVEL'S VOCAL CYCLE <i>TWO EPIGRAMS BY CLEMENT MAROT</i>	76
NATALIA BLÎNDU	
ХОРОВАЯ КАПЕЛЛА <i>ДОЙНА</i> В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА ГЛАЗАМИ ХОРМЕЙСТЕРА	84
CAPELA CORALĂ <i>DOINA</i> ÎN PRIMUL SFERT AL SECOLULUI XXI ÎN VIZIUNEA MAESTRULUI DE COR	84
THE <i>DOINA</i> CHOIR CHAPEL IN THE FIRST QUARTER OF THE 21 st CENTURY IN THE VISION OF THE CHOIR MASTER.....	84
ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA	
THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA	
LUDMILA TIMOTIN, VIRGIL MĂRGINEANU	
STRADEGII MODERNE DE PROMOVARE A DISTRIBUȚIEI DE FILM	94
MODERN STRATEGIES FOR THE PROMOTION OF FILM DISTRIBUTION	94

CAROLINA MOGA

ROLUL MIJLOACELOR DE REFACERE A ORGANISMULUI ÎN SISTEMUL DE PREGĂTIRE A ARTIȘTILOR DE DANS.....103

THE ROLE OF THE MEANS OF BODY RECOVERY IN THE TRAINING SYSTEM OF DANCE ARTISTS.....103

DUMITRIȚA MAXIMCIUC, ANGELINA ROȘCA-ICHIM

TEATRUL DOCUMENTAR DIN REPUBLICA MOLDOVA (PRIMELE DOUĂ DECENII ALE SECOLULUI XXI).....111

DOCUMENTARY THEATRE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA (THE FIRST TWO DECADES OF THE 21st CENTURY)111

OLGA TRIBOI, SVETLANA TÂRȚĂU

DE LA IDEE LA FORMĂ ÎN MONODRAMELE REALIZATE ÎN SCENA TEATRALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA116

FROM IDEA TO FORM IN THE MONODRAMAS PERFORMED ON THE THEATRICAL SCENE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA116

CONSTANTIN ȘCHIOPU

PERSPECTIVE DE EFICIENTIZARE A CALITĂȚII STUDIILOR ȘI A PERFORMANȚEI VIITORILOR SPECIALIȘTI ÎN DOMENIUL ARTELOR124

PERSPECTIVES FOR IMPROVING THE QUALITY OF STUDIES AND THE PERFORMANCE OF FUTURE ARTS SPECIALISTS 124

MARIA BRIHUNEȚ, ANA GHILAȘ

EXPRESII CULTURALE TRADIȚIONALE ÎN DISCURSUL ARTISTIC: PROLEGOMENE132

TRADITIONAL CULTURAL EXPRESSIONS IN THE ARTISTIC DISCOURSE: PROLEGOMENA.....132

ELEONORA VARNACOVA

VALORIFICAREA SPECTACOLULUI *CARMEN* PE SCENELE DIN SPAȚIUL ROMÂNESC138

CAPITALIZATION OF THE *CARMEN* PERFORMANCE ON THE STAGES IN THE ROMANIAN SPACE138

NINA ERMICIOI, SVETLANA TÂRȚĂU

РЕФОРМУЛИРОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ЯЗЫКА В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ЗАПАДНОГО И ВОСТОЧНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА145

REFORMULAREA LIMBAJULUI TEATRAL ÎN CONTEXTUL RELAȚIEI TEATRUL OCCIDENTAL/TEATRUL ORIENTAL 145

REFORMULATION OF THE THEATRICAL LANGUAGE IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN WESTERN AND EASTERN PERFORMING ART145

IRINA FOTESCU

FILMUL-PORTRET ÎN CONTEXTUL FILMULUI DOCUMENTAR CONTEMPORAN	152
PORTRAIT- FILM IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY DOCUMENTARY FILM	152

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

ION JABINSCHI

IMPACTUL PLEIN-AIRULUI AUPRA DEZVOLTĂRII PERCEPȚIEI VIZUALE A STUDIOȘILOR DE LA ARTELE PLASTICE	160
THE IMPACT OF THE PLEIN-AIR ON THE DEVELOPMENT OF THE VISUAL PERCEPTION OF FINE ARTS STUDENTS	160

CHEN YUHANG, LI XINXIN, IARÎNA SAVIŢKAIA-BARAGHIN

DISCUSSION ON INTERDISCIPLINARY ART EDUCATION WITH KNOWLEDGE ORIENTATION	168
DISCUȚIE PRIVIND EDUCAȚIA ARTISTICĂ INTERDISCIPLINARĂ CU ORIENTARE SPRE CUNOAȘTERE	168

INGA MAȚCAN-LÎSENCO, ANTONINA BARBĂNEAGRĂ

THE NEED TO CREATE A SUITABLE ENVIRONMENTAL SETTING FOR THE DEVELOPMENT AND SUPPORT OF CHILDREN WITH AUTISM SPECTRUM DISORDERS IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA	174
NECESITATEA FORMĂRII UNUI CADRU DE MEDIU ADECVAT PENTRU DEZVOLTAREAȘI SPRIJINUL COPIILOR CU TULBURARE DE SPECTRU AUTIST ÎN REPUBLICA MOLDOVA	174

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE, STUDII CULTURALE ȘI MANAGEMENT ARTISTIC

SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES, CULTURAL STUDIES AND ART MANAGEMENT

LILIANA CIOBANU

MANAGEMENTUL TEATRELOR DE OPERĂ DIN SPAȚIUL ROMÂNESC	182
THE MANAGEMENT OF OPERA THEATERS IN THE ROMANIAN SPACE	182

VALERIA ȘEICAN

CULTURA – MOTOR AL DEZVOLTĂRII DURABILE	191
CULTURE- ENGINE OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT	191

VEACESLAV REABCINSCHII

MODELE DE POLITICI CULTURALE ÎN ȚĂRILE UNIUNII EUROPENE	196
MODELS OF CULTURAL POLICIES IN EU COUNTRIES	196

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

INFLUENȚE JAZZISTICE ALE CICLULUI POEMELE LUMINII PENTRU MEZZO-SOPRANO ȘI PIAN DE IGOR IACHIMCIUC

JAZZ INFLUENCES UPON THE *POEMS OF LIGHT* VOCAL CYCLE FOR MEZZO-SOPRANO AND PIANO BY IGOR IACHIMCIUC

ANGELA CORJAN-COLESNIC¹,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0004-0905-7983>

VICTORIA TCACENCO²,
doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-7253-5501>

CZU 784.3:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.01>

În centrul atenției autoarei se află ciclul „Poemele luminii” pentru mezzo-soprano și pian scris de compozitorul Igor Iachimciuc din Republica Moldova pe versuri de Lucian Blaga. Pentru prima dată în muzicologia națională sunt scoase în evidență specificul limbajului muzical, aspectele metro-ritmice și armonice, arhitectonica ciclului, primate ca rezultat al influenței limbajului muzical jazzistic asupra acestei creații cameral-vocale talentate a compozitorului.

Cuvinte-cheie: acompaniament, ciclul vocal, jazz, mezzo-soprano, pian, voce

In the center of the author's attention is the cycle „Poems of Light” for mezzo-soprano and piano written by the composer from the Republic of Moldova Igor Iachimciuc on poems by Lucian Blaga. For the first time in the national musicology, the specifics of the musical language, metro-rhythmic and harmonic aspects, and architectonics of the cycle are highlighted as a result of the influence of the jazz musical language on this talented chamber-vocal creation of the composer.

Keywords: accompaniment, vocal cycle, jazz, mezzo-soprano, piano, voice

Introducere

Poemele luminii este un ciclu vocal semnat de compozitorul Igor Iachimciuc pe baza

¹E-mail: angelinaviva@mail.ru

² E-mail: amtap2003@yahoo.com

primei culegeri a poetului Lucian Blaga – *Poemele luminii*, editată în 1919 la Sibiu. Fiind prima manifestare a tânărului creator, această culegere blagiană are unele trăsături tipice întregului univers al acestuia. Ciclul lui I. Iachimciuc este alcătuit din patru părți, reflectând pe deplin conceptul poetic al lui L. Blaga.

Ne vom axa pe analiza fiecărei miniaturi vocale din cadrul ciclului *Poemele luminii*, având drept scop studierea specificului limbajului muzical, a aspectelor metro-ritmice și armonice, arhitectonicii ciclului, privite ca rezultat al influenței limbajului muzical jazzistic asupra acestei creații cameral-vocale talentate a compozitorului.

Partea 1 – *Vreau să joc!*

Prima parte a ciclului poartă denumirea *Vreau să joc!* Aici poetul dezvăluie „bucuria absolută a creatorului în atingerea cu misterul lui *Deul ludens*. Divinitatea captivă este eliberată prin joc, într-un elan cosmic de sacralizare, de spiritualitate și creație ingenuă” [1 p. 344]. Structura poeziei pare una deosebită: lungimea diferită a rândurilor poetice, construcția liberă a acestora, nerespectarea rimei și alte procedee creează un flux liber și spontan al discursului poetic.

I. Iachimciuc întărește acest efect prin repetarea cuvântului *vreau*, în mm. 1-10, apoi în mm. 11-16, 18-22, 23-28; aceasta deformează sau chiar distruge structura poetica incipientă. O astfel de tehnică redirectionează atenția ascultătorului de la conținutul textului la aspectele sonore, iar folosirea unui cuvânt scurt cu două consoane consecutiv (vr) amintește de un astfel de procedeu al jazzului vocal ca *scat*. În ceea ce privește intonația vocală, cântăreața trece liber de la Sprechstimme la intonare vocală tipică muzicii avangardiste din componisticul universal din a doua jumătate a sec. XX. Prin acest procedeu compozitorul sporește rolul aspectului ritmic în materia sonoră a primei părți. În ceea ce privește fondul intonațional, compozitorul introduce intonațiile bazate pe intervalele primei, octavei, sextei mari, septimei mici.

Dacă ne referim la studiul fundamental *Muzica și cuvântul poetic*, semnat de V. Vasina-Grossman, putem depista că formulele intonaționale ale muzicii vocale pot fi sistematizate în două grupe. Din prima grupă fac parte „intonațiile bazate pe intervale acustice simple și pe trepte stabile ale gamei (intonația de exclamare, de chemare, de poruncă)”, iar din a doua – „intonațiile bazate pe intervale acustice complexe și trepte instabile ale gamei (intonația tristeții, a durerii, intonația întrebării)” [2 p. 43]. Implicarea intervalelor din grupa a doua nu creează o tensiune sonoră, redând o atmosferă relaxantă, plină de bucurie, de emoții pozitive.

Un procedeu tipic al primei părți a ciclului reprezintă lărgirea treptată a diapazonului vocal, când săriturile melodice ascendente, făcute din una și aceeași înălțime (sunetul e^1), cresc cu fiecare salt, reamintind jocul sau mișcările copilului, dorința lui firească de a descoperi ceva necunoscut. O altă aplicare a procedurii de „descompunere” a cuvântului în favoarea aspectului

ritmic găsim în mm. 133-136. În plus, compozitorul apelează la un procedeu specific al muzicii vocale menit să schimbe accentul de la semnificația cuvântului la aspectul sonor al lui: este vorba de vocalizarea „melodiei din interiorul silabei”, atunci când vocala cântată corespunde mai multor sunete ale melodiei [3 p. 17]. Astfel, în m. 17 (*vreau să jo-oc*) compozitorul folosește acest procedeu, având ca scop redarea stărilor lăuntrice ale copilului. Un alt exemplu al folosirii vocalizării din interiorul silabei este cântarea pe vocala *o* în mm. 41-44. În cazul acesta atenția ascultătorului se redirecționează de la cuvântul propriu-zis la calitățile vocale, la linia melodică, fortificând astfel calitățile pur sonore ale discursului muzical-poetic.

Unul din mijloacele de expresivitate interpretativă folosit în cadrul primei părți a ciclului vocal este folosirea procedurii *portamento*. Pentru prima dată îl găsim în zona cadenței (mm. 31-33). În cadența finală a primei părți acest procedeu este utilizat și mai pronunțat: aici *portamento* cuprinde un diapazon mai vast de o octavă – de la g^2 până la g^1 . Aplicarea procedurii *portamento* în zona cadențială seamănă cu mai multe exemple din literatura muzicală mondială legată de jazz. Printre ele menționăm *Cântec de leagăn al Clarei* din actul întâi al operei *Porgy și Bess*, semnată de G. Gershwin în 1935. În pofida faptului că în versiunea compozitorului cadența finală în partida eroinei constituie o pedală pe sunetul h^1 , în istoria operei din sec. XX s-a format o altă tradiție de interpretare a acesteia. De obicei, ultimele patru măsuri se interpretează cu o octavă mai sus, iar spre sfârșitul secțiunii vizate a partidei solistei vocea ei coboară treptat și foarte lin spre sunetul inițial, plasat cu o octavă mai jos, folosind procedeul *portamento*.

Un alt aspect manifestat în conceptul muzical al ciclului se referă la tratarea metro-ritmului în *Poemele luminii*. Mai întâi de toate, este vorba de „abundența ritmurilor sincopate” [4 p. 6], cum caracterizează unul din elementele esențiale ale muzicii jazz cercetătorul în domeniul jazzului M. Gridley din SUA. Această calitate face parte din simțul swingului (așa-numitul *swing feeling*). Sincoparea (în formă ei mai simplă, definită în teoria jazzului ca *primary rag*) pătrunde în toate straturile sonore ale acompaniamentului pianistic. Astfel, în partitura creației vizate sunt mai multe cazuri de sincopare de tip *off beat*. Ca exemplu, putem enumera accentele pe sunetele e^2 pe ultima optime a măsurii 12, d^2 în măsura 16, unde accentul se pune pe cea de-a patra optime în condițiile măsurii de 4/4. În măsura 18 găsim sincopa între bătăile 1 și 2, completată cu sincoparea între prima și cea de-a doua parte a măsurii.

În sensul mai larg al cuvântului, gândirea metro-ritmică pur jazzistică se realizează și în conflictul gândirii binare și ternare, care stă la baza jazzului. Acesta se manifestă în abundența trioletelor în cadrul măsurii de 4/4. Ca exemplu demonstrăm mm. 14-17 din partea finală a ciclului *Trei fețe*, când toate straturile facturii pianistice și vocale accentuează gândirea ternară,

contrar metrului binar indicat de compozitor. În ceea ce privește tratarea facturii pianistice (inclusiv raportul ei cu linia vocală), aceasta seamănă, într-o oarecare măsură, cu unele pagini din clavierul muzicalului *West Side Story* de L. Bernstein, căpătând uneori și o anumită asemănare vizuală.

În mod ipotetic, putem presupune că acest tip de factură a apărut sub influența limbajului componistic al lui L. Bernstein, drept exemplu servind un fragment din *West Side Story* (nr. 7, *The Girls Song and Dance*) [5 p. 68].

În general, amprenta jazzului asupra facturii pianistice se evidențiază prin predominarea gândirii lineare, caracterul dezvoltat și relativ independent al fiecărui strat factual, pregnant cu ritmuri sincopate. Un procedeu tipic caracteristic stilului individual al lui I. Iachimciuc este folosirea figurilor *ostinato* în linia melodică și în acompaniamentul pianistic, care, neavând o corelație directă cu jazzul, totodată, preia unele elemente din arsenalul jazzului, ale căror origine o putem găsi în tehnica numită *stomping*, care se bazează pe modelele melodico-ritmice scurte, numite *pattern*. După cum ne relatează W. Sargeant, cercetător al jazzului din SUA, „în cele mai multe cazuri, *pattern*-ul nu coincide – după mărimea și structura accentelor sale – cu ciclurile prezentate de bătăile de bază ale măsurii, cu gruparea ritmică, cu pulsația metrică de bază, prin urmare, în procesul de repetare a lor apare un efect ce dăunează stabilității metrice” [6 p. 244].

Partea a 2-a doua – *Mugurii*

În partea a doua a ciclului se observă o transformare bruscă a bucuriei în tragic, caracteristică stilului blagian. În pofida mărimii sale destul de modeste (38 mm.), partea a doua a ciclului reprezintă o altă latură a conceptului componistic. Aici procedeele depistate în cadrul primei miniaturi nu sunt în centrul atenției: în schimb, găsim alte influențe stilistice și de gen, legate, pe de o parte, de practica avangardistă și, pe de altă parte, de fenomenul *rock*-ului. În partida pianului compozitorul utilizează un procedeu specific: în secțiunea introductivă și cea concluzivă a miniaturii respective el introduce emiterea sunetului prin zgârierea strunei pianului cu unghia (vezi remarca compozitorului: *Scratch the string with fingernail*). Ca rezultat apare un sunet atipic pentru pian, puțin deformat, ca în interpretare la chitară sau la sitar în muzica *rock*, cu intonația labilă și sonoritatea foarte specifică (*distortion*). Astfel se creează o anumită asociere între *rock*, ca cultura tinerilor, și eroul convențional al acestei poezii bligiene. Această miniatură se deosebește printr-o paletă sonoră mai senină, transparentă, prin implicarea tuturor registrelor pianului, prin folosirea procedeelelor tipice școlii noi vieneze.

Spreschtimme, pe cuvintele *gândind aiurea* (mm. 17-18), duce la o mini-cadență în mm. 22-23, a cărei origine poate fi explicată ca influența atât a jazzului cât și a folclorului (melodia

vocală se repetă imitativ în partida pianului). Linia melodică este foarte firească și neobișnuită, cu implicarea intervalelor de nonă, decimă, octavă micșorată.

La capitolul structuri verticale în această parte găsim tratarea destul de individualizată a procedurii de *block chords* sau *barbershop harmonies*, când acordul se mișcă în direcția descendentă sau ascendentă cu păstrarea unei structuri interne, folosind conducerea melodică a vocilor. În cazul dat acest principiu se realizează doar parțial (vezi mm. 7-8). Împreună cu elementele tehnicii *block chords*, care leagă sunetele *dis-c*, *h-b*, *eis-es*, *gis-g*, fiind aplicate destul de liber cu nerespectarea intervalului mișcării fiecărui sunet în interiorul acordului, compozitorul adaugă și niște sunete folosite în funcție de pedală, ca sunetul comun al acestor două acorduri, asigurând o sonoritate mai naturală a acestora. Sunetele care se rețin sunt: *ais-b*, *cis-des*, *eis-fa*.

Merită de menționat și diferența de notație a acestor două acorduri: dacă primul este notat cu folosirea diezilor, cel de-al doilea – cu implicarea bemolilor. Astfel de ignorare a centrului tonal, al tonalității în genere, este tipic notației în muzica jazz, unde doar înălțimea sunetului sau a acordului contează, iar legăturile funcționale între ele nu sunt atât de importante. Prin aceasta se dezvăluie influența gândirii jazzistice asupra limbajului componistic.

Partea a 3-a – *La mare*

Partea a treia a ciclului este o manifestare a unui suflet solitar. Aici, de asemenea, pot fi găsite unele legături stilistice, metro-ritmice, facturale cu *West Side Story*: este vorba de scriitura pianistică, formată din acorduri în partida ambelor mâini, când acordul în mâna stângă întârzie în condițiile unei sincope. Acest efect sonor se aseamănă cu primele pagini ale *Introducerii* (actul 1, scena 1) din renumitul musical de L. Bernstein (vezi p. 5 a clavierului). Gândirea lineară, mișcarea paralelă a vocilor din acompaniamentul pianistic predomină și în această parte, drept exemplu servind mm. 42-44. Totodată, factura pianistică este mai transparentă, mai laconică în comparație cu părțile precedente.

La nivel de factură aici interacționează două principii diferite: factura lineară, cu accentul pus pe orizontală, și factura pe baza acordurilor sincopate, descrisă anterior, care devine un material sigur pentru construirea partidei pianistice în ultima secțiune a formei: *Moderato*, mm. 45-61. Vocea cântăreței, folosită pe respirație *non vibrato* cu implicarea procedurii de emiterie a sunetului *Sprechstimme*, creează o atmosferă ireală, accentuând astfel cuvintele concluzive ale poeziei.

Partea a 4-a – *Trei fețe*

Ultima parte a ciclului *Poemele luminii* se numește *Trei fețe*. Caracterul simbolic al

textului poetic are ca fundament trei categorii ale existenței umane: jocul, iubirea, înțelepciunea, inerente copilăriei, adolescenței și bătrâneții. Toate procedeele descrise găsesc o întruchipare nouă în cadrul părții finale. De exemplu, procedeul de folosire a silabelor onomatopice, apropiat tehnicii *scat*-ului, îl găsim în cadrul unei secțiuni aparte, după expunerea primei strofe. Având un caracter relativ finalizat pe baza silabelor *ta-ga-da ti-ta-ra*, care nu sunt tipice scăt-ului jazzistic, această secțiune exploatează, totodată, principiul de bază al acestuia. Mai mult decât atât, *scat*-ului îi este alocată o secțiune aparte (mm. 19-23). Acest procedeu reconstruiește, într-o oarecare măsură, succesiunea temei, după care urmează improvizația.

Reamintim că deplasarea motivului (*pattern*-ului de bază) pe diferiți timpi ai măsurii tratează în mod individual tehnica *stompling*-ului, depistată în cadrul părților precedente. Accentuăm că anume în partea concludivă acest procedeu este aplicat pe deplin, căpătând cea mai mare amploare și creând un efect puternic de „frânare” a activității muzicale, dinamizând, astfel, materia sonoră.

Un mijloc important al conceptului componistic și anume vocalizarea melodiei din interiorul silabei este aplicat și aici, în diferite cazuri căpătând o semnificație diferită: se cântă pe cuvântul *copilul* la începutul primei strofe, apoi pe cuvântul *mea* în cadrul sintagmei *iubirea mea*. Acest mijloc, pe de o parte, accentuează un cuvânt-cheie în cadrul conceptului piesei finale, iar, pe altă parte, imită legănatul copilului, fapt confirmat prin structura intervalică (secunda mică), particularități ritmice și alte procedee: prin urmare, vocalizarea melodiei din interiorul silabei devine unul din mijloacele caracteristice ce aparțin imaginilor principale ale ciclului.

În secțiunea dedicată adolescenței compozitorul introduce un citat, mai bine zis, o intonație din *Aria lui Tony* din musicalul *West Side Story*, expusă în tonalitatea *Fis-dur* (spre deosebire de tonalitatea originală *Es-dur*), păstrând linia vocală și compunând o partidă pianistică proprie, care reiese stilistic din limbajul muzical al ciclului. Reamintim că aria lui Tony redă nașterea sentimentului de dragoste a eroului: aici acest simbol muzical susține textul poetic pe repetarea cuvântului *iubire*. Grație păstrării liniei melodice neschimbate, procedeul dat se recunoaște cu ușurință de ascultător.

Concluzii

Pe marginea analizei întreprinse putem trage unele concluzii. În ciclul *Poemele luminii* semnat de compozitorul I. Iachimciuc pe versurile lui L. Blaga stilistica jazzului este asimilată în trei sfere diferite. Stilistica muzicii scrise sub influența jazzului se realizează prin folosirea procedeului de citat din linia vocală a *Ariei* lui Tony din musicalul *West Side Story* al compozitorului american L. Bernstein. În acest context, citatul se folosește ca o metaforă

muzicală, ca un reper stilistic și estetic. Concomitent, includerea citatului din capodopera genului *West Side Story* de Leonard Bernstein în partea finală a ciclului pe cuvintele *iubirea, iubirea, iubirea, iubirea* poate fi tratată și ca o influență a genului de *musical* asupra stilului melodic al ciclului. Procedeele de origine jazzistică sunt folosite ca un factor arhitectonic important. Drept exemplu servește folosirea *scat*-ului în partea finală a ciclului în funcția unei secțiuni a formei muzicale.

Așadar, procedeele de origine jazzistică penetrează, practic, toate aspectele creației vizate, fie dezvoltarea melodică, metro-ritmică sau factuală etc. Astfel, sub aspect metro-ritmic, observăm folosirea diferitelor procedee parvenite din gândirea metro-ritmică a *swing*-ului, cum ar fi *down beat, off beat*, îmbinarea simultană sau consecutivă a figurilor binare și ternare, *stomping*. Aspectul melodic (partida vocală) reprezintă o fuziune a diferitor procedee: stilul academic de canto se completează cu *Sprechstimme, portamento*, un procedeu folosit destul de des în muzica academică scrisă sub influența jazzului. Limbajul armonic destul de complex al creației vizate dezvăluie influența verticalei jazzistice prin implicarea acordurilor multisonore de structură cvarto-cvinto-secundă, procedee de *ostinato* și *poliostinato*, a căror geneză, de asemenea, este legată de muzica de jazz (*Vreau să joc!*). Mijloace componistice de origine avant-gardistă putem găsi în partea a doua a ciclului *Mugurii*, cu tratarea instrumentală a vocii, cu folosirea procedeelelor noi de emiterie a sunetului instrumental ș.a.

Elementele de jazz nu sunt depuse direct în conceptul sonor al ciclului vocal *Poemele luminii*: invers, ele sunt transformate, încadrate perfect în conceptul autorului. Limbajul componistic al lui I. Iachimciuc se bazează pe o transformare inovativă a mai multor genuri și stiluri, precum și a diferitor straturi muzicale (muzica academică, folclor, muzica jazz, rock, teatrul muzical de orientare non-academică) [7 p. 247]. Toate aceste surse de geneză diferită se contopesc firesc în cadrul unei idei individualizate, formând o fațetă unică a imaginii de creație a talentatului compozitor din Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. CRĂCIUN, Gh. *Istoria didactică a literaturii române*. București: Magister, 1997. ISBN 973-98063-1-7.
2. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*. Ч. 2. *Интонация*. Ч.3. *Композиция*. Москва: Музыка, 1978.
3. *Анализ вокальных произведений*: Учеб. пособие. Ленинград: Музыка, 1988. ISBN 5-7140-0001-3.
4. GRIDLY, M. *Jazz styles: History and analyses*. New Jersey: Prentice Hall, 1997. ISBN 9-13-260985-1.
5. БЕРНСТАЙН, Л. *Вестсайдская история: Мюзикл*: переложение для пения с фортепиано. Москва: Музыка, 1979.
6. САРДЖЕНТ, У. *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 1987.

7. ТКАЧЕНКО, В. О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 4, pp. 242–247. ISSN 1857-2251.

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ ВЛАДА БУРЛИ: ПРОБЛЕМА ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОСТИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЖАНРА DANSE MACABRE

CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DE VLAD BURLEA:
PROBLEMA EXISTENȚIALITĂȚII PRIN PRISMA GENULUI DANSE
MACABRE

CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA BY VLAD BURLEA: THE
PROBLEM OF EXISTENTIALITY THROUGH THE PRISM OF THE DANSE
MACABRE GENRE

ELENA SAMBRIȘ³,

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

<https://orcid.org/0000-0002-5583-5764>

CZU [785.6:780.614.333]:781.61
DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.02>

На протяжении многих веков в искусстве развивался ряд «вечных» тем, приобретших статус мифологемы. Одной из них является danse macabre («пляска смерти»), появившаяся в период средневековья и получившая в современной музыке новую трактовку. Ее претворение в Концерте для альты с оркестром известного композитора Республики Молдова Влада Бурли демонстрирует яркое художественное решение, обусловленное глубокой философской трактовкой образа и его мастерским воплощением музыкальными средствами. Композитор дает программные заголовки каждой из трех частей сочинения («Quo vadis?», «Misterium», «Quem quaeritis?») и выстраивает единую драматургическую линию развития от образов водоворота времени в I части до danse macabre в финале. Посвящая произведение румынскому поэту Никите Стэнеску, автор «втягивает» в орбиту культурного диалога резонирующие Концерту образы и смыслы. Используя мотивы-символы, лейтинтонации, жанровые формулы, определенные тембровые средства, композитор реализует метод концептуальной программности и раскрывает драму конечности бытия, представленную в понимании современного художника.

Ключевые слова: творчество Влада Бурли, мифологема danse macabre, инструментальный концерт, концептуальная программность

De-a lungul mai multor secole în artă s-au dezvoltat o serie de teme „eternе”, dobândind statutul de mitologemă. Unul dintre ele este danse macabre („dansul morții”), care a apărut în Evul Mediu și a primit o nouă interpretare în muzica modernă. Utilizarea sa în Concertul pentru violă și orchestră de către celebrul compozitor din Republica Moldova, Vlad Burlea, demonstrează o soluție artistică strălucitoare, datorită unei interpretări filosofice profunde a imaginii și întruchiparea sa magistrală prin

³ E-mail: elenasambris@gmail.com

mijloace muzicale. Compozitorul oferă titluri de program pentru fiecare dintre cele trei părți ale operei („Quo vadis?”, „Misterium”, „Quem quaeritis?”) și construiește o singură linie dramaturgică de dezvoltare de la imaginile vârtejului timpului din partea I la danse macabre din final. Dedicând lucrarea poetului român Nikita Stănescu, autorul „trage” în orbita dialogului cultural imaginile și semnificațiile care rezonază cu Concertul. Folosind motive-simboluri, leittonații, formule de gen, mijloace timbrale, compozitorul implementează metoda programatismului conceptual și dezvăluie dramatismul finitudinii existenței, prezentat în înțelegerea unui artist modern.

Cuvinte-cheie: *creativitatea lui Vlad Burlea, mitologema danse macabre, concert instrumental, programatism conceptual*

Over the course of many centuries, a number of „eternal” themes have been developing in art, acquiring the status of mythologeme. One of them is the danse macabre („dance of death”), which appeared during the Middle Ages and received a new interpretation in modern music. Its use in the Concerto for Viola and Orchestra by the famous composer of the Republic of Moldova Vlad Burlea demonstrates a bright artistic solution, due to a deep philosophical interpretation of the image and its masterful embodiment by musical means. The composer gives program headings for each of the three parts of the work („Quo vadis?”, „Misterium”, „Quemquaeritis?”) and builds a single dramatic line of development from the images of the whirlpool of time in Part I to the danse macabre in the finale. By dedicating the work to the Romanian poet Nikita Stănescu, the author „draws” into the orbit of cultural dialogue the images and meanings that resonate with the Concerto. Using motifs-symbols, leitintonations, genre formulas, timbre means, the composer implements the method of conceptual programming and reveals the drama of the finitude of existence, presented in the understanding of a modern artist.

Keywords: *creativity of Vlad Burlea, mythologeme, danse macabre, instrumental concerto, conceptual programming*

Введение

В музыкальном искусстве издавна существуют темы, кочующие из эпохи в эпоху и повторяющиеся в разных вариантах, с новой трактовкой. К ним относятся, например, мифы об Орфее, Прометее, Эдипе, легенды о Фаусте, Дон Жуане, царстве Грааля, библейские повествования о сотворении мира, распятии Христа, литературные сюжеты, связанные с такими героями, как Гамлет, Ромео и Джульетта, Отелло, Кармен, Дон Кихот, Пер Гюнт. В наши дни они часто переосмысливаются в духе постмодернизма, получают иные акценты и, несмотря на различный генезис, приобретают статус мифологемы, культурной универсалии.

Одной из таких «вечных» тем является образ смерти, представленный в жанре danse macabre. Возникнув в период средневековья в XIV веке, он ярко расцвел в эпоху романтизма и, будучи трансформирован в современном искусстве, переродился в сцены катастроф, апокалипсиса, военного нашествия, за которыми, в свою очередь, следуют торжество хаоса, плач по человечеству или постскриптум, уход в многоточие. Однако собственно danse macabre оказывается «редким гостем» в наши дни, и его использование в Концерте для альты с оркестром известного композитора Республики Молдова Влада Бурли во многом уникально и интересно с исследовательской точки зрения. Какое художественно-философское послание закодировал композитор в сочинении? Каковы его

культурологические коннотации и параллели? Целью данной статьи является анализ композиции названного произведения и рассмотрение особенностей трактовки в нем проблемы экзистенциальности сквозь призму жанра *danse macabre*.

Полисемантическая мифологема *danse macabre*

Аллегорический сюжет *danse macabre* (в переводе с французского – «пляска смерти») был популярен в средние века во многих европейских странах⁴. Мифологема раскрывала идею бренности человека и быстротечности жизни, она получила широкий резонанс в живописи, литературе, музыке, театре, подпитанная не только христианскими проповедями о конце света и страшном суде, но и неисчислимыми людскими страданиями от эпидемий чумы, войн, голода. «*Memento mori*» («помни о смерти») – первый и главный смысл макабрической темы, однако параллельно с ним развивался второй – «*memento vivere*» («не забывай жить»), «что обосновывается такими характеристиками средневековой культуры, как дуализм и карнавализация» [1 с. 7].

Справедливым является утверждение, что «макабрические сюжеты и символы не теряют актуальность с концом эпохи Средневековья, но продолжают функционировать в культуре, наделяя привычные формы новыми смыслами» [1 с. 9]. В современном искусстве они отражают драму экзистенциальности, связанную с множеством переживаемых обществом и личностью кризисов – политических, экономических, военных, экологических, социальных, культурных, творческих. Смерть предстает в большей мере не как материальное, онтологическое явление, а как духовное, нравственное, подразумевая также крах нереализованных идей, непреодолимые противоречия, безвыходность ситуации, личные потери. В данном ракурсе мифологический архетип *danse macabre* приобретает чрезвычайно многоплановую трактовку.

Философские грани музыки Влада Бурли

Среди сочинений Влада Бурли часто встречаются произведения со сложными философскими темами, демонстрирующими приверженность концептуальному искусству, например, симфония-кантата *Mărturiile calvarului* (1997), кантата *Oră eternă* (1992-2002), эпические картины *Monastirea Argeşului* (2015), симфония *Destine* (2010), Концерт для

⁴ Известны три сюжетных варианта макабра: «пляска смерти» (танцующие скелеты ведут людей разных сословий в зловещем хороводе), «триумф смерти» (подобно царю или полководцу смерть восседает на троне или на коне), а также «трое мертвых и трое живых» (трое знатных юношей встречают трех мертвецов, которые говорят: «Таковыми как вы мы были, таковыми как мы вы будете»).

саксофона-альт с оркестром *The Gate* (2016), *Existențe* для камерного ансамбля (1999). Из недавно созданных работ отметим сочинение *Klepsydra* для аккордеона, виолончели и фортепиано (2020) и Концерт для альты с оркестром (2021), которые, несмотря на различие жанров (одночастное камерное сочинение и трехчастный сольный концерт), обнаруживают много общего в реализации художественной идеи. Сверхтемой, объединяющей обе композиции, является образ времени как безостановочного потока. Произведения тяготеют к макроциклу, раскрывающему разные грани философской проблемы, подчеркивая, с одной стороны, повторяемость бытия («время-круг»), а с другой – его устремленность к концу («время-стрела»); как известно, оба архетипа издавна присутствуют в сознании людей, образуя противоречивое единство.

Так, *Klepsydra*⁵ строится на сопоставлении трех тем-образов – «пробуждение воспоминаний», «капающие мгновения» (тт. 11-16 – контрапункт тем) и «карусель времени» (в наиболее ярком виде она представлена в тт. 112-115) (**Пример 1**). В трехчастной структуре АВА₁ второй раздел значительно превышает остальные (49+130+18 тактов) и является драматургическим центром. «Водоворот жизни» в середине композиции представлен то, как зловещее механическое движение с подчеркиванием интонации тритона в басу (*as-e*), то в виде виртуозных пассажей на фоне тонико-доминантовых звуков (*b-f*), напоминающих молдавский народный танец. Эта «смена кадров» происходит дважды – время словно движется по кругу, но, в конце концов, иссякает, «мгновения» замирают, растворяясь в небытии.

Иные пропорции и смысловые акценты характеризуют Концерт для альты с оркестром⁶, посвященный крупнейшему румынскому поэту второй половины XX века Никите Стэнеску. В начале партитуры цитируются его строки: «Eu sunt un cântec/ eu sunt un cântec/ pe care singur îl cânt» («Я – песня, я – песня, которую сам пою») [2], они становятся символом жизненного пути человека, его предназначения и его одиночества. Помимо эпиграфа, композитор указывает программные заголовки для каждой части: I – «Quo vadis?» («Куда идешь?»), II – «Misterium» («Тайна»), III – «Quem quaeritis?» («Кого ищешь?»), которые дают дополнительную опору художественно-философскому дискурсу, реализуя метод концептуальной программности⁷. Все три части – это обобщение главного вопроса бытия: «Кто ты есть?», который как бы разбит на три составляющие: «Куда стремишься?», «О чем думаешь?», «Кто рядом с тобой?», и им очень созвучна поэзия

⁵ Клепсидра – водяные часы эпохи Античности, отмерявшие определенный промежуток времени; их устройство позволяло видеть движение воды, отсюда произошло выражение «время истекло».

⁶ Сочинение было впервые исполнено на фестивале *Zilele muzicii noi* в 2023 году в Кишиневе оркестром Телерадио Молдовы, дирижер – Георге Мустя, солистка – Беатриче Фитокарев.

⁷ Подробнее о данном методе см. в нашей статье [3].

Н. Стэнеску с его идеей, выраженной афоризмом: «Suntem ceea ce iubim» («Мы есть то, что мы любим») [4].

Художественные образы Концерта: между фантасмагорией и реальностью

Музыка Концерта окрашена в скорбно-трагические тона с долей гротеска. Драматургическое развитие устремлено к финалу: I часть отражает поиск себя и попытку вырваться из неумолимого водоворота бытия; II часть передает тяжелые раздумья, страхи, наваждения; III часть – *danse macabre*, жесткий и бескомпромиссный, где грань между вымыслом и реальностью стирается. Здесь нет победного финала, никто не выигрывает, это лишь повторяющийся круг времени, поскольку невозможно преодолеть законы Вселенной – так выстраивается сугубо постмодернистская концепция⁸.

Каждый этап драматургии нацелен на раскрытие основной идеи как дуализма бытия и небытия, субъекта и времени-вечности. Они воплощаются в двух тематических комплексах – «человека» и «ирреальности». Концерт напоминает традиционный сонатно-симфонический цикл с соотношением темпов «умеренно – медленно – быстро»⁹, однако его внутреннее содержание значительно обновлено. Композитор использует индивидуальные структуры, при этом пропорции цикла уравновешены (106-107-192 тактов), произведение пронизано сквозными мотивами и интонациями. Основой архитектоники каждой части является широко понимаемая вариационность как синтез оstinатных и вариационно-вариантных приемов, реализуемых на макро- и микроуровне – это новый тип развития, совмещающий обновление и повтор и значительно вуалирующий границы формы.

I часть содержит семь разделов, близка двойным вариациям $AB+A_1B_1+B_2+A_2B_3+CB_4+$ переход+BA, где в функции тем выступают сложные интонационные комплексы, характеризующие два образа – inferнальный (A) и субъективный (B). Они подвергаются постоянным преобразованиям, причем первый показан широко и многогранно как грозно-неумолимый, таинственно-пугающий, насмешливо-передразнивающий, гротескно-зловещий, автоматически-бездушный, в то время как второй дан почти неизменно в модусе напряженно-страдающем, словно человек ищет и не находит выхода. «Инфернальное» оказывается главным персонажем

⁸ Сравним, например, с трактовкой образа смерти в творчестве Д. Шостаковича, где она персонифицирована – в контексте диктаторского режима и мифологем советского строя – как духовная смерть, подавление свободы и явное зло. Как искусный шифровальщик, Д. Шостакович глубоко прятал смысл своих посланий, используя «поэтику намека» (Л. Акопян).

⁹ Композитор выставляет указания темпа по метроному, не обозначая его в итальянских терминах, за исключением *Largo* в коде 1 части. Так, 1 часть $\theta=50$, 2 часть $\theta=60$ (звучит медленно за счет крупных длительностей), 3 часть $\theta=100$.

разворачивающейся драмы и постепенно вырастает до вселенских масштабов. В драматургии содержится повтор, акцентирующий «вращение» времени; основные ее этапы – это экспозиция двух супертем (раздел 1, тт.1-15 – А, тт.16-20 – В), первый круг «водоворота» с агрессивной полькой-галопом (раздел 3, тт. 42-51), переходящей в скачку, затем второй круг «водоворота» с устрашающим вихрем зомби-призраков и погружением в хаос (раздел 5, тт. 68-82), наконец, зеркальная реприза-кода (раздел 7, тт. 89-106).

К ведущим тематическим элементам, содержащимся в начальном разделе Концерта, относится интонация тритона (т. 11 в партии солиста) – это самая узнаваемая звуковая лексема произведения, ассоциирующаяся с образами потусторонних сил, получившая, как известно, в эпоху средневековья значение *diabolus in musica*. Уменьшенная квинта является лейтинтонацией, пронизывающей тематизм не только сферы инфернального, но и субъективного, она многократно обыгрывается на разной высоте, особенно в развернутых репликах солирующего альты и в каденциях II и III частей, дает опору яркой теме финала. Помимо этого, интервал *c-ges* становится центральным элементом гармонической системы Концерта, заменяя устой и главную тональность – сочинение начинается со звука *c* и им же заканчивается, при этом тритон действует как скрытая режиссирующая тоника, «собирая» вокруг себя важнейшие мотивы произведения и притягивая к ним внимание.

Среди узловых интонаций экспозиции отметим также малую секунду с производными хроматическими мотивами (тт. 1-3, 6, 9); она часто действует как инципит (начальный толчок) в ключевых фразах в партии альты и тоже имеет свою закрепленную «тональную» высоту вокруг звука *c* (тт. 1-3, 16-17, 29 в I части, тт. 28-29, 48-49, 79 во II части, тт. 100, 189-190 в III части). Важнейшую роль играет мотив-кластер (т. 4, 7-8, 10-15), звучащий вначале ирреально у вибратона, а затем приобретающий множество смыслов: агрессивный аккорд-удар (т. 7, II часть), вскрик (т.18-21, там же), грозный бой курантов, будто отсчитывающих истекающее время (завершение II части), три роковых удара в конце (III часть).

Интонационное развитие продолжается во II части, структура которой воспроизводит вариационную форму с обрамлением и чертами трехчастности: $A+B+V_1+каденция/V_2+A_1$. На фоне педалей, «шорохов», мерцаний звучит соло альты – рефлексия-осмысление, трижды прерываемая вторжением мрачных образов потустороннего, неожиданными всплесками-вскриками. Скорбный монолог-каденция у солиста (тт. 71-90) включает лексемы вдоха (малые секунды, разделенные паузами, в т.71), порыва (тт. 72-74), усилий (настойчиво повторяемый тритон в т. 78), последней

попытки преодоления (т. 78 с «разбегом» фразы в три октавы), постепенно снижающего духа (тт. 82-89). Ужимки «злых масок» и неумолимый «бой часов» (7 ударов) завершает круг размышлений героя.

Роковая развязка наступает в III части, рисующей грандиозную фреску *danse macabre* как неизбежный итог жизни. Форма $A+A_1+A_2+A_3$ +каденция/ BA_4+A_5+BA приближается к остигматным вариациям, развитие которых подчиняется индивидуальной драматургии. Основная тема (**Пример 2**) воссоздает некоторые черты архетипа – секвенции *Dies irae* (моноритмическое движение, опора на интервалы терции и секунды), хотя в целом это самобытная, очень выразительная мелодия с тритоновой интонацией, с заключенной внутри идеей повтора-вращения, реализуемой в последующих проведениях (например, тт. 20-29). Финал воспроизводит танец-втаптывание типа бэтуты, но ассоциации с фольклорной моделью возникают только в плане сильной кинетической энергии, ритмической четкости акцентированных восьмых при возникающей иногда метрической переменности ($3/4, 2/4, 4/4, 5/5, 6/4$), с господствующим в целом размером $5/4$.

Этапы драматургии III части выстраиваются от экспозиции образа макабра (подготовительные интонации у вибратона, проведение темы у солиста и затем у низких струнных) к регистрово-тембровому варьированию (раздел 2, тт. 30-51), к введению мелких длительностей (техника диминуирования) и росту экзальтации (раздел 3, тт. 52-67), затем к первой кульминации – появлению токкаты-бэтуты (раздел 4, тт. 68-78) и ритма скачки (тт. 79-99). Еще одна зона рефлексии в Концерте – вторая каденция солиста (раздел 5, тт. 100-130), где скорбное высказывание «наедине с собой» объединяет начальный малосекундовый элемент из I части с интонацией тритона и мотивами основной темы III части. Постепенно звучание становится более насыщенным за счет пассажей и широких скачков с двойными и тройными нотами, высказывание превращается в нервно-импульсивный поток, демонстрирующий попытку преодолеть преграду; последний рывок – несколько нисходящих мотивов от звука *ges*², приходящихся на точку золотого сечения Концерта (тт. 127-130), и все возвращается на круги своя.

После каденции пляска infernalного бушует с новой силой (раздел 6, тт. 131-182), это значительно динамизированная реприза, местами напоминающая разработку, где вновь появляется ритм токкаты-бэтуты, постепенно уплотняется фактура, доходящая до *tutti*, возвращается ритм скачки (восьмая и две шестнадцатые), часто мелькают карикатурные пассажи у деревянных духовых, напоминающие ужимки и кривлянья, а завершает все «гомерический хохот» духовых инструментов (нисходящие триоли на *f*, тт.

169), после чего звуковая ткань рвется на отдельные мотивы, словно мир дробится на осколки. Вместо театрального эффекта «в зале гаснет свет» – здесь почти осязаемый «распад на атомы». Как итог (раздел 7, тт. 183-192) – последний речитатив героя, символизирующий потерянность, хаос, затем краткий заключительный подъем, обрываемый «тремя роковыми ударами» (кластерами с основным звуком *c*) – «занавес...».

Трагический театр

Как видно из данного анализа, в Концерте много завуалированных подсказок для расшифровки содержания, которые кроются не только в интонационно-тематическом материале, но и в приемах драматургии, звукоизобразительных, жанровых, тембровых средствах, что типично для метода концептуальной программности. Произведение очень репрезентативно, что в целом присуще сольному концерту генетически, но в данном случае обусловлено, в первую очередь, его необычным содержанием. Композитор воссоздает трагический театр жизни, где действует живой человек, окруженный различными масками, наваждениями, призраками, но исход всегда предсказуем. В сравнении с сочинением *Klepsydra*, где также показан водоворот времени и его исчерпание (вдобавок, широко используется «кочующая» интонация тритона), в Концерте I часть словно усиливает данный образ, представляет его более агрессивным, а финал, благодаря остигато повторяемой гротескно-ужасной теме, превращается в сцену *danse macabre*, поддерживающую напряженный дуализм сознания.

В раскрытии идеи и усилении ряда эффектов огромную роль играют оркестровые средства. Композитор использовал необычный состав – одинарный в I части, двойной во II и III частях (без тубы), это малый симфонический оркестр с добавлением вибратона, фортепиано, большого барабана, тарелок, бича. Тембр вибратона подчеркивает ирреальный характер, фортепиано трактовано в ударно-токатном амплуа, звук бича, включенного только в III часть, словно подстегивает жуткую пляску. Безусловно, первостепенное значение имеет выбор солиста: матовый низковатый тембр альты способствует созданию соответствующего образа скорбного и обреченного героя.

И, наконец, если возможно в целом говорить о «драматургии ритма», то в данном произведении именно ритмическое развитие выстраивает части цикла в единую линию, рисует его «сценографию», создает зримую пластику движения, усиливая ассоциативный ряд. Не ограничиваясь традиционным сопоставлением активности и статики, В. Бурля последовательно «возводит в степень» ритмическую формулу макабра: в I части сначала появляются скерцозные фигуры (восьмые с паузами, 2 раздел), затем полька-галоп

(подчеркнутые восьмые, 3 раздел), яростная скачка (две шестнадцатые–восьмая, 4 раздел), вихрь злых сил (группа шестнадцатых с триолью тридцатьвторыми внутри, 5 раздел) – все в размере 4/4; в III части в пятидольном метре звучат токката-бэтута («втаптываемые» восьмые, 1-3 разделы), затем дикая скачка (восьмая–две шестнадцатые, 4 раздел), и после каденции идет усиленное повторение обоих ритмов (6 раздел); это путь постоянного обновления, несмотря на круговорот.

Художественные образы Концерта в контексте современной культуры

Многочисленные культурологические параллели и коннотации демонстрируют значимость мифологемы *danse macabre* в современной культуре. Напряженный диалог между прошлыми и нынешними художественными явлениями – вечная парадигма культурного сознания. В этой связи отметим, в первую очередь, знаменитый роман польского писателя Генрика Сенкевича *Quo vadis?* (в русском переводе – *Камю грядёши?*), удостоенного Нобелевской премии в 1905 году. Сюжет повествует о ранних веках христианства и дает отсылку к легенде, где апостол Петр встретил по дороге из Рима Иисуса Христа, который спросил его: «Куда идешь?» Петр устыдился своей слабости, вернулся в Рим и проповедовал дальше. Философский посыл легенды – «делай предназначенное тебе дело, несмотря на трудности» – становится дополнительным «комментарием» к Концерту.

В музыкальном искусстве контекстный ряд образуют такие широко известные произведения, как вокальный цикл *Песни и пляски смерти* М. Мусоргского, *Фантастическая симфония* Г. Берлиоза, симфоническая поэма *Пляска смерти* К. Сен-Санса, парафраза *Totentanz (Пляска смерти)* для фортепиано с оркестром Ф. Листа (вариации на тему *Dies irae*), *Рансодия на тему Паганини* С. Рахманинова (с темой *Dies irae*) и многие другие¹⁰. Они отличаются разной, порой противоположной, трактовкой макабрического сюжета, достаточно сравнить, например, сочинения Ф. Листа и К. Сен-Санса.

Еще более многообразно понимание «темы танатоса» в наши дни. Как справедливо пишет А. Сейберт, «пророчества вселенской катастрофы, разрушительные социально-политические процессы, обострение военных конфликтов – все это вносит очевидный эсхатологический контекст в мироощущение современного человека» [5 с. 3]. От физической угрозы – до духовного насилия, одиночества-расставания, любви-смерти – таков спектр преломления данной темы в современном искусстве.

¹⁰ А. Сейберт указывает около 30 произведений на тему *danse macabre*, написанных в XIX веке [5].

И, пожалуй, самый масштабный диалог смыслов предлагает изобразительное искусство. Не пытаясь объять необъятное, представим метафору смерти в двух графических работах современной художницы Республики Молдова Маргариты Корсак – «Общественное мнение может убивать» (2023) и «Древо нерожденных возможностей» (2022) (рисунки 1, 2).

Выводы

- Художественные образы Концерта для альты с оркестром В. Бурли рисуют трагическую картину мира, в которой, с одной стороны, проявляются экспрессионистские черты (гротеск, наваждения, агрессия), с другой – идущие от средневековой традиции, где серьезное соседствует с карнавальной культурой, а «время-круг» и «время-стрела» тесно взаимосвязаны. Через множество «театральных» приемов в Концерте воплощается идея игры самой жизни, ярко претворяется образ водоворота времени и «сценически эффектно» преподносится *danse macabre*, в кинетической энергии которого усматриваются отдаленные фольклорные прототипы.
- Используя индивидуальные структуры и выстраивая единую линию драматургии, композитор вводит ряд лейтинтонаций, среди которых символом inferнального становятся тритон и кластер; он также мастерски оперирует возможностями тембровой палитры и остигатно-вариационными приемами развития.
- Высокие художественные достижения Концерта связаны, в немалой степени, с драматургией ритма (типов движения) – тщательно продуманной и вдохновенно выполненной.
- Метод концептуальной программности, опирающийся на многочисленные «подсказки» – мотивы-символы, жанровые формулы, тембры, речевые обороты и др. – способствует раскрытию драмы конечности бытия в видении современного композитора.

Пример 1. В. Бурля, *Klepsudra*. Тема «карусель времени», тт. 112-114

Acc. *f*

Vc. *arco* *mp*

Pno. *mp*

Пример 2. В. Бурля, *Концерт для альта с оркестром*, III часть, тема *danse macabre*, тт. 10-13

$\text{♩} = 100$

Vbf.

B. Dr.

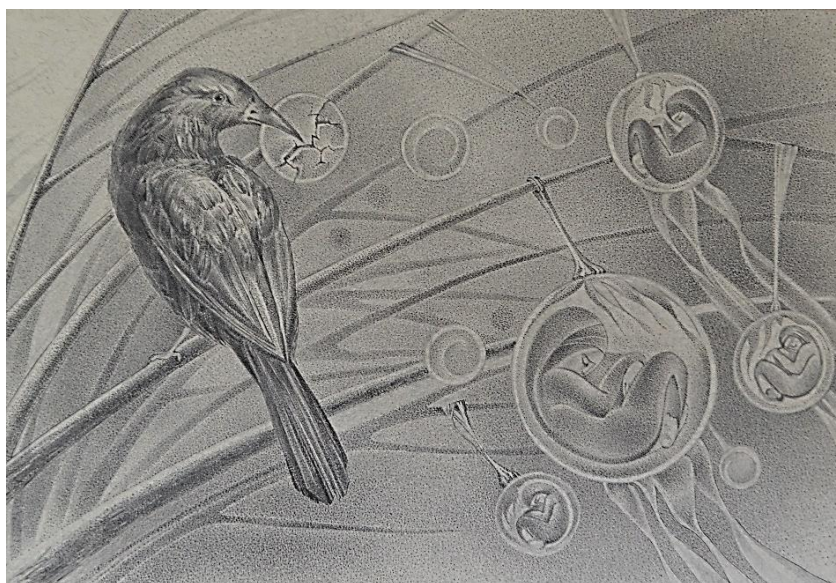
Pno.

VI. solo *f*

Рисунок 1. М. Корсак, *Общественное мнение может убивать*. 2023 г. 30x21 см, бумага, карандаш, линер.



Рисунок 2. М. Корсак, *Древо нерожденных возможностей*. 2022 г. 21x30 см, бумага, карандаш, линер.



Библиографические ссылки

1. САПОЖНИКОВА, Л. *Репрезентация макабрического в контексте темпоральных моделей европейского Средневековья* [online]: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2018. [accesat 15 mai 2024]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/reprezentatsiya-makabricheskogo-v-kontekste-temporalnykh-modelei-evropeiskogo-srednevekovya/read>.

2. STĂNESCU, N. *Dis-de-dimineală* [online]. [accesat 15 mai 2024]. Disponibil: <https://www.poezie.ro/index.php/poetry/39835/Dis-de-dimineala%C8%9B%C4%83>.
3. САМБРИШ, Е. Художественные парадигмы симфонического творчества Геннадия Чобану: новая «старая» программность (о методе концептуальной программности). В: *Музыковедение*. 2024, № 2, с. 30–37. ISSN 2072-9979.
4. *Citate de Nichita Stănescu* [online]. [accesat 15 mai 2024]. Disponibil: https://www.nichitastanescu.eu/opere/citate/nichita_stanescu.html#google_vignette.
5. СЕЙБЕРТ, А. *Danse macabre в западноевропейской музыке XIX века* [online]: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2022. [accesat 15 mai 2024]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/danse-macabre-v-zapadnoevropeiskoi-muzyke-khikh-veka/read>.

ЖАНР БАЛЛАДЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

GENUL BALADEI PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN COMONISTICA DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE BALLAD GENRE FOR VIOLIN AND PIANO IN THE WORK OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ОЛЬГА ВЛАЙКУ¹¹,

доктор искусствоведения, доцент,
Академия музыки театра и изобразительных искусств

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

CZU 780.8:780.614.332.083.52(478)
[780.8:780.614.332.083.52]:781.61
DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.03>

В статье анализируются наиболее значимые образцы жанра баллады для скрипки и фортепиано, созданные композиторами Республики Молдова во второй половине XX века.

В процессе исследования произведений П. Ривилиса, Е. Мамота и Е. Доги выясняется, что они обладают сходными типологическими чертами, обусловленными принадлежностью к эпическому музыкальному жанру баллады. Главным средством выразительности в них является кантиленная мелодия, гармонический язык ориентирован на аккордику мажоро-минора; в метроритмической организации сочетается регулярная акцентность и quasi-импровизационность. Инструменты ансамбля трактуются сходно: скрипка – носитель мелодического начала, роль фортепиано, в основном, аккомпанирующая.

Различие между сочинениями связано с жанрово-стилевыми приоритетами композиторов: в «Балладе о трех чабанах» П. Ривилис отталкивается от неофольклорной трактовки жанра в духе Б. Бартока; исходным ориентиром для Е. Мамота и Е. Доги стали баллады Дж. Энеску и Ч. Порумбеску.

Ключевые слова: баллада, композиторы Республики Молдова, пьеса для скрипки и фортепиано, песенные и танцевальные жанры молдавского фольклора

¹¹ E-mail: vlaicu74@gmail.com

În acest articol sunt analizate cele mai semnificative exemple ale baladei pentru vioară și pian, create de compozitori din Republica Moldova din a doua jumătate a secolului XX.

În procesul studierii lucrărilor lui P. Rivilis, E. Mamot și E. Doga, am remarcat trăsături tipologice similare, datorită apartenenței lor la baladă ca specie a genului epic. Principalul mijloc de exprimare este melodia cantilenei, limbajul armonic fiind concentrat pe acordurile major-minor. Organizarea metrou-ritmică îmbină accentuarea regulată și cvasi-improvizarea. Instrumentele ansamblului sunt interpretate sincronic: vioara e purtătoarea liniei melodice, iar pianul, în principiu, are rol de acompaniament.

Diferența dintre lucrări este asociată cu genul și prioritățile stilistice ale compozitorilor: în „Balada celor trei ciobani” P. Rivilis pleacă de la interpretarea neofolclorică a genului în spiritul lui B. Bartok; punctele de referință inițiale pentru E. Mamot și E. Doga au fost baladele lui G. Enescu și C. Porumbescu.

Cuvinte-cheie: baladă, compozitori ai Republicii Moldova, piesă pentru vioară și pian, genuri de cântec și dans ale folclorului moldovenesc

The article analyzes the most significant examples of the ballad genre for violin and piano, created by the composers of the Republic of Moldova in the second half of the twentieth century.

In the process of studying the works of P. Rivilis, E. Mamot and E. Doga, it turns out that they have similar typological features due to their belonging to the epic musical genre of ballads. The main means of expression in them is the cantilena melody, the harmonic language is focused on the major-minor chords; the metro-rhythmic organization combines regular accentuation and quasi-improvisation. The instruments of the ensemble are interpreted synchronically: the violin is the bearer of the melodic line, and the piano has mainly the role of accompaniment.

The difference between the works is associated with the genre and stylistic priorities of the composers: in “The Ballad of the Three Shepherds” P. Rivilis starts from the neo-folklore interpretation of the genre in the spirit of B. Bartok; the initial reference points for E. Mamot and E. Doga were the ballads of G. Enescu and C. Porumbescu.

Keywords: ballad, composers of the Republic of Moldova, piece for violin and piano, song and dance genres of Moldovan folklore.

Введение

Жанр инструментальной баллады используется в музыке многих национальных композиторских школ. Как указывается в *Музыкальной энциклопедии*, этот жанр имеет богатую традицию и характеризуется многообразием форм проявления [1, стлб. 308-309]. Обращаются к нему и молдавские авторы. В настоящей статье ставится цель представить образцы баллад для скрипки и фортепиано, созданные композиторами Республики Молдова во второй половине XX века, и обнаружить в них как общие жанровые черты, так и индивидуальные особенности, продиктованные стилевыми приоритетами авторов музыки. Для достижения этой цели проанализированы баллады П. Ривилиса, Е. Мамота и Е. Доги, а также предложены разборы скрипичных баллад Ч. Порумбеску и Дж. Энеску, которые многими музыкантами оцениваются как классические модели жанра в национальной культуре.

Баллады Ч. Порумбеску и Дж. Энеску

Скрипичные баллады Ч. Порумбеску и Дж. Энеску до настоящего времени часто

включаются в концертные программы, изучаются в классах по специальности в музыкальных учебных заведениях. Эти две баллады органично сочетают в себе общие принципы западноевропейской романтической миниатюры с национальными музыкальными традициями.

«Визитной карточкой» Баллады Ч. Порумбеску, написанной в 1880 г., становится уже начальный восходящий гаммообразный ход в партии скрипки между V и III ступенями дважды гармонического *e-moll*. В темпе *Andante flebile* плавно разворачивается выразительная мелодия, которая делится на двутактовые фразы, а остановки на сильных долях очерчивают контуры мелодических волн. Фортепианное сопровождение по типу бас – два аккорда в размере 3/4 выявляет вальсовую основу. Первая тема пьесы сразу же настраивает на несколько экзальтированную лирическую образность румынского городского романса. Остальные певучие темы баллады производны от исходной. Они обогащают гармоническую структуру тональности *e-moll*, которая остается неизменной на протяжении всей пьесы, варьируют фактурную формулу фортепианного сопровождения, но не выводят за границы лирической образности.

В середине формы¹² возникает контраст: на смену *e-moll* приходит *E-dur*, ритмическая пульсация шестнадцатыми в характере *Poco piu moto* и размере 4/4, а также мелодия фигуративного склада – все способствует созданию танцевального наигрыша виртуозного характера в народном стиле. Тем не менее завершение пьесы связано с возвращением исходного кантиленного образа, который утверждается как лидирующий. Баллада Ч. Порумбеску существует в различных тембровых версиях, но именно сочетание скрипки и фортепиано в наиболее адекватной мере передает ее национальный характер. Это объясняется тем, что скрипка является ведущим инструментом в молдавских и румынских тарафах, а виртуозное владение инструментом может рассматриваться как неотъемлемое качество лэутаров.

Баллада Дж Энеску возникла на 15 лет позже – в 1895 г., когда юный автор музыки (ему было всего 14 лет) учился в Париже. В этом раннем сочинении нашли отражение тоска по родине и любовь к ее музыкальным традициям. В Балладе проявился мелодический дар Дж. Энеску, умение гармоническими средствами достигать разнообразия в звучании, а также способность развивать тематический материал, доводя его до ярких кульминаций. В произведении, решенном в простой трехчастной форме, тоже имеется контраст медленной кантилены первого раздела и взволнованной середины. Но, если у Ч. Порумбеску это противопоставление песенного и танцевального начал, то в

¹² Форма Баллады Ч. Порумбеску сочетает черты сложной трехчастности с сокращенной репризой и простого рондо.

Балладе Дж. Энеску это антитеза кантиленной мелодии и пафосно декламационных реплик листовского типа. Сближает обе баллады их прочная опора на национальные музыкальные традиции и общее лирическое наклонение.

Таким образом, скрипичные баллады Ч. Порумбеску и Дж. Энеску определили лирический характер образного строя жанра, выразительную мелодию как основное средство музыкального языка, контрастную трехчастность как структурную основу.

Баллада о трех чабанах П. Ривилиса

В композиторском творчестве Республики Молдова известны три баллады для скрипки и фортепиано – П. Ривилиса, Е. Доги и Е. Мамота. Исторически первой, в 1966 г., стала *Баллада о трех чабанах* П. Ривилиса, входившая второй частью в его *Сюиту* для скрипки и фортепиано¹³. Такое программное название сразу же отсылает к сюжету популярнейшей народной баллады *Миорица*, настраивает на серьезное, полное драматизма содержание, предполагает эпический тип развертывания сюжета и повествовательный характер интонационного процесса. Однако общий эмоциональный колорит в пьесе П. Ривилиса двойственен: с одной стороны, в ней чувствуется отголосок того тягостно-мучительного чувства, которое именуется румынским словом *dor*, с другой стороны, танцевальная жанровая основа тематического материала придает музыкальным событиям некоторую отстраненность и объективированность.

Пьеса написана в простой трехчастной форме, выдержана в темпе *Andante* и в мягком трехдольном метре 12/8. Она начинается небольшим вступлением, в котором примечательны глиссандирующие ходы у скрипки, завершающиеся *pizzicato* в партии левой руки. Они словно имитируют отдаленный звон колокольчиков на шеях овец. В это время в фортепианной партии в диапазоне трех октав стереофонично «зависает» звук *e*, который также должен быть исполнен *quasi pizzicato*. После этого у фортепиано возникает основная тема пьесы, оформленная в ритмическом рисунке, характерном для хоры. Постепенно к ведению мелодии присоединяется скрипка, вступая с фортепиано в диалог. Композитор активно использует низкий регистр рояля, что усиливает качество стереофоничности музыки.

Средний раздел формы контрастен начальному. В партии фортепиано появляются звончатые фигурации, напоминающие цимбальную фактуру. На таком фоне в высоком

¹³ *Сюита* для скрипки и фортепиано П. Ривилиса не имеет программного названия, однако каждая из ее частей озаглавлена: I часть названа *Ворота из белого камня*, II – *Баллада о трех чабанах*, III – *Кэлушарий*, IV – *Бочет*, V – *На посошок*. Сюжетного развертывания в последовательности частей не наблюдается, но образный мир всей сюиты связан с молдавским фольклором, с наиболее показательными его жанрами и сюжетами.

регистре скрипка проводит лирическую танцевальную мелодию, обильно украшенную трелями и форшлагами. Переход к репризе подготовлен небольшим связующим построением, где звуковысотное пространство постепенно сужается до среднего регистра. Реприза возвращает к музыкальному образу начала произведения. Однако, как отзвук среднего раздела, мелодия скрипки проводится преимущественно в верхнем отрезке диапазона, постепенно истаявая к концу формы. Глиссандирующие нисходящие ходы на тонике тональности *a-moll* перекидывают арку к вступительным тактам пьесы.

При кажущейся простоте фактуры *Баллада* П. Ривилиса сложна для исполнения и восприятия. В звуковысотной организации сочетаются элементы свободной атональности, а также признаки дорийского и фригийского ладов; гармонический язык включает много диссонирующих созвучий; скрипичная мелодия имеет чисто инструментальный, не кантиленный характер¹⁴. Все это свидетельствует о характерных чертах неофольклоризма, которые П. Ривилис развивает в духе Б. Бартока. В частности, вспоминаются знаменитые *Румынские танцы* венгерского мастера, основанные именно на подобной трактовке фольклорного материала. Таким образом, жанровое решение баллады для скрипки и фортепиано в творчестве П. Ривилиса не опирается на моделирование романтического архетипа, черты которого определились в миниатюрах Ч. Порумбеску и Дж. Энеску. Композитор избрал более современную, неофольклорную его трактовку.

***Баллада* Е. Доги**

Вторым примером жанра баллады для скрипки и фортепиано в современной молдавской музыке стала *Баллада* Е. Доги, написанная в 1972 г. Это произведение изначально возникло как музыкальный номер в драматическом спектакле по пьесе И. Друзэ *Птицы нашей молодости*. В постановке она звучит дважды: в сцене свадьбы как прощание невесты с родным домом и в финальной картине, где главный герой Павел Руссу умирает¹⁵. В обоих случаях показаны пограничные ситуации в жизни персонажей, их эмоциональная окраска предельно усилена звучанием музыки, которая воспринимается как апофеоз жизни во всех ее проявлениях. В качестве отдельной пьесы *Баллада* Е. Доги часто исполняется в концертных программах, включается в педагогический репертуар; она представляет собой типичный образец инструментального стиля композитора.

Баллада трехчастна. Крайние разделы, сдержанные в темповом отношении,

¹⁴ В интернете имеется прекрасная запись всех частей *Сюиты* П. Ривилиса для скрипки и фортепиано, сделанная Г. Нягой и Г. Страхилевич [2].

¹⁵ В. Гилаш в статье *Cromatică elegiacului în muzica la spectacolul „Păsările tinereței noastre”* подробно анализирует этот фрагмент музыки к спектаклю, говорит о народных истоках *Баллады* и выявляет ее драматургическую роль в сценической постановке [3].

претворяют жанровые элементы плавной лирической хоры. Как пишет Т. Березовикова, «жанр хора маре можно считать лидером среди фольклорных прототипов песен Доги <...> с их характерными ритмикой, типом мелодического движения, фактурой сопровождения» [4 с. 36]. Контрастная середина изложена в быстром темпе. Танцевальность проявляется здесь более завуалированно: в акцентности метра, ровности ритмических рисунков, периодичности масштабно-тематических структур. Произведение начинается большим фортепианным вступлением, в котором определяется тональность *h-moll*, темп *Andante*, гомофонно-гармоническая фактура, а также экспонируется основная тема. Главная выразительная роль в ней принадлежит мелодии, построенной на опевании кратких секундово-терцовых мотивов. Своим интонационно-тематическим строением данная мелодия напоминает многие песенные темы Е. Доги. Многократный повтор начальной интонации динамизируется при помощи перегармонизации. Ритмический рисунок шестидольной хоры придает мелодии черты плавного покачивающегося движения.

Партия скрипки начинается восходящим гаммообразным ходом, напоминающим тот, который использовал Ч. Порумбеску, а также наподобие начальных оборотов во многих молдавских инструментальных дойнах. Ритмически свободное движение на низких струнах (сначала – *G*, потом – *D*) акцентирует I и V ступени лада. Несмотря на четкую формулу сопровождения, скрипичная мелодия словно стремится к ощущению импровизационной свободы, *quasi-rubato*. Каждый звук начальной фразы скрипки артикулируется весомо и значительно, без суетливости и поспешности. В дальнейшем изложении функции скрипки и фортепиано разграничены: скрипка ведет мелодию, фортепиано поддерживает ее гармонически в фактурной формуле хоры. Композитор предпочитает насыщенное звучание струны *G*, что само по себе характерно для речитативно-свободных вступительных разделов формы. Особую выразительность в мелодии приобретает сочетание контрастных длительностей: крупные ноты соседствуют с мелкими. Это усиливает эффект импровизационности, непредсказуемости интонационного развертывания. Временами в партии скрипки движение осуществляется параллельными терциями, усиливающими экспрессию музыкального образа. Между скрипкой и фортепиано возникают диалоги-переключки, подводящие к кульминации первого раздела *Баллады*. Здесь расширяется звуковысотный диапазон, увеличивается уровень громкостной динамики.

Средний раздел *Баллады* начинается внезапно: после *ritenuto* и *diminuendo* неожиданно возникает вихревая скрипичная мелодия. Граница между этими разделами подчеркнута небольшой паузой. Важен одновременный звуковой «толчок» у обоих

участников ансамбля: у фортепиано звучит резкий *A-dur*'ный аккорд, скрипка начинает стремительную мелодию, в которой присутствует скрытое двухголосие. Как уже указывалось, в ней заметны черты танцевальности, сочетающиеся с элементами *perpetuum mobile*. Безостановочное мелодическое движение поддерживается лишь скупыми аккордами фортепиано, которые акцентируют опорные точки скрипичной мелодии. Средняя часть *Баллады* подразделяется на две фазы. Вторая ознаменована малосекундовым сдвигом в *b-moll*. Интересен тематический контраст в строении данной фазы. Скрипичная мелодия продолжает стремительное развертывание, в то время как у фортепиано появляется основная тема первого раздела, словно предвосхищая приближение репризы.

Реприза возникает на гребне динамической волны и воспринимается как апофеоз лирического начального образа произведения. Здесь возвращается ритмический пульс хоры. Партия скрипки насыщена аккордовыми арпеджио. Мелодическое движение вновь возвращается к тембровой краске струны *G*.

Лирический характер музыки, контраст напевных крайних разделов простой трехчастной формы с зажигательной танцевальной серединой, простота гармонических средств и фактуры – все это роднит *Балладу* Е. Доги с произведением Ч. Порумбеску. Индивидуальные черты стиля Е. Доги проявляются в мелодическом профиле его опуса: в опоре на ритмические формулы молдавской хоры, в секвенцировании кратких мотивов как главном средстве интонационного развития, в использовании терцовых и секстовых дублировок мелодии как типичном способе обогащения фактуры.

***Баллада* Е. Мамота**

Написанная в 1989 г., *Баллада* Е. Мамота приходится на период интенсивной композиторской деятельности этого музыканта, когда, как указывает А. Шимбарева «...были написаны такие сочинения, как: *Весна (Primăvara)* для женского хора на стихи Г. Асаки (1989); *Трио* для сопрано, флейты и ксилофона на стихи Г. Виеру (1989); романс для голоса и фортепиано *Тоатна* на стихи Г. Виеру (1988); вокальный цикл *Из детского фольклора* (1990); *Концерттино* для скрипки и фортепиано (1990); хоровая сюита *Жаворонок (Lie-Ciocârlie)* на стихи Г. Виеру (1993); обработки молдавских народных мелодий для детского, женского, мужского и смешанного хора» [5 с. 200]. Как и все названные произведения, *Баллада* для скрипки и фортепиано предназначена для учащихся музыкальных школ. Поэтому в партии скрипки нет технических сложностей; фортепианный аккомпанемент также отличается простотой. Общий характер музыки

лирический. В отличие от ранее рассмотренных скрипичных баллад П. Ривилиса и Е. Доги, здесь нет противопоставления песенной и танцевальной сфер.

Разделы простой трехчастной формы в интонационном плане не контрастны: первый период экспонирует основную тему, в середине материал развивается и достигает кульминации, варьированная реприза возвращает первоначальный характер музыки. На протяжении всей пьесы выдерживается тональность *c-moll*, представленная основными ладовыми функциями. Примечательной особенностью гармонического письма становится использование трезвучий с заменными тонами (кварты вместо терций), что усложняет вертикаль и придает звучанию терпкость. Мелодия кантиленного генезиса имеет волнообразный характер и разворачивается в диапазоне октавы. В ее строении обращает на себя внимание акцентирование сильных долей крупными длительностями, которые окружаются более дробными ритмическими фигурами. В структуре периода композитор использует идею тембрового диалога: в первом предложении мелодия поручена скрипке, во втором – фортепиано. Такой интонационный диалог инструментов использован и в остальных разделах формы.

Тематическое развитие середины сопряжено с обогащением гармонических средств (отклонение в *f-moll*, секвенцирование), расширением звуковысотного диапазона, усилением громкостной динамики и усложнением метроритмического развертывания путем использования переменного размера, а также учащения пульсации за счет появления триолей. Следовательно, Е. Мамот трактует жанр скрипичной баллады как миниатюру раздумчивого характера, в которой основное значение принадлежит кантиленной мелодии, представленной в виде диалога.

Выводы

Суммируя сказанное, можно констатировать, что жанр баллады для скрипки и фортепиано в творчестве композиторов Республики Молдова трактуется многообразно. П. Ривилис, будучи представителем академической музыкальной традиции и отталкиваясь от содержания фольклорной баллады *Миорица*, видит в нем пьесу с элементами обобщенной программности; композитор-песенник Е. Дога трактует как инструментальную «песню без слов» с танцевальным отыгрышем-ритурнелем; Е. Мамот решает как лирическую пьесу детского педагогического репертуара. Таким образом, каждое из названных сочинений несет на себе отпечаток авторской индивидуальности.

Вместе с тем во всех трех сочинениях имеются общие черты, которые можно считать обусловленными принадлежностью к единому жанру – баллады для скрипки и

фортепиано. В числе этих общих закономерностей назовем следующие: трактовка мелодии как основного средства выразительности, использование простой трехчастной формы с лирическим характером крайних частей и образно-тематическим контрастом в середине.

В трактовке жанра баллады источником для названных композиторов служили разные ориентиры: для Е. Мамота и Е. Доги – баллады для скрипки и фортепиано Дж. Энеску и Ч. Порумбеску, для П. Ривилиса – пьесы фольклорного характера Б. Бартока.

Библиографические ссылки

1. ЦАРЕВА, Е. Баллада. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия, 1973, стлб. 308–310.
2. Pavel Rivilis (1936–2014): *Suite for violin and piano* [imagine video]. 1966 [accesat 24 apr. 2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=DP68B3NusP4&ab_channel=ThorstenGubatz.
3. GHILAȘ, V. Cromatica elegiacului în muzica la spectacolul „Păsările tinereții noastre”. In: *Eugen Doga, compozitor, academician*. Chișinău: Știința, 2007, pp. 99–104. ISBN 978-9975-67-572-7.
4. BEREZOVICOVA, T. Cântecul liric în creația lui Eugen Doga. In: *Eugen Doga, compozitor, academician*. Chișinău: Știința, 2007, pp. 24–43. ISBN 978-9975-67-572-7.
5. ШИМБАРЕВА, А. Творчество Евгения Мамота в репертуаре детских хоровых коллективов. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. Chișinău: Grafema Librs, 2012, nr. 4, pp. 199–202. ISSN 1857-2251.

DEZVOLTAREA ARTEI INTERPRETATIVE CORALE NAȚIONALE ÎN ȘCOLILE DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

THE DEVELOPMENT OF NATIONAL CHORAL PERFORMING ART IN THE SCHOOLS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

ANA ȘIMBARIOV¹⁶,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0009-0004-4212-2230>

MIHAI MIHALAȘ¹⁷,

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

<https://orcid.org/0000-0001-6530-402x>

¹⁶ E-mail: simbariovana@mail.ru

¹⁷ E-mail: mihalasmm@gmail.com

Articolul prezintă o retrospectivă istorico-culturală a procesului de dezvoltare a artei interpretative în corurile de copii, în special, și a educației muzicale, în general, în a doua jumătate a secolului XX pe teritoriul Republicii Moldova.

În articol sunt relatate informații despre apariția studiourilor corale și a unora dintre cele mai importante colective corale de copii, despre dezvoltarea metodologiei lucrului cu formațiile corale, precum și unele aspecte ale influenței principiilor de lucru a școlilor pedagogice europene asupra progresului muzical-educational pe teritoriul țării noastre. De asemenea, sunt menționate câteva personalități marcante, dirijori și compozitori, a căror activitate a avut un rol important în procesul de dezvoltare a artei corale și interpretative în colectivele de copii de pe teritoriul Republicii Moldova.

Cuvinte-cheie: *artă interpretativă, artă muzicală, cor de copii, dirijor de cor, educație corală, îndrumări practice, metode de predare, organizare corală, studio coral*

The article presents a historical-cultural retrospective of the development process of interpretative art in children's choirs, in particular, and of musical education, in general, in the second half of the 20th century on the territory of the Republic of Moldova.

The article contains information about the emergence of choral studios and some of the most important children's choral collectives, about the development of the methodology of working with choral groups, as well as some aspects of the influence of the working principles of the European pedagogical schools on the musical-educational progress in our country. Also, some outstanding personalities, conductors and composers are mentioned, whose activity had an important role in the process of developing choral and interpretive art in children's collectives on the territory of the Republic of Moldova.

Keywords: *interpretative art, musical art, children's choir, choir conductor, choral education, practical guidelines, teaching methods, choral organization, choral studio*

Introducere

Spre deosebire de etapele de evoluție a artei corale pe parcursul secolului XIX pe teritoriul Republicii Moldova, în care se atestă un interes continuu pentru muzica maselor și cultivarea frumosului pentru populație în general, pe parcursul următorului secol, observăm o ramificare în acest sens, realizându-se câteva direcții principale, și anume: dezvoltarea artei corale interpretative profesionale, catalizatorul căreia a fost fondarea CCA *Doina* de către C. S. Pigrov, educarea interpreților și dirijorilor prin organizarea catedrei de dirijat coral în cadrul Conservatorului de Stat, fondată de către A. Iușchevici, discipola celebrului dirijor și compozitor P.G. Cesnokov, și, nu în ultimul rând, inițierea copiilor în arta corală prin diferite metode și forme de educație muzicală și estetică. Ultima direcție reprezintă și studiul nostru în realizarea articolului de față.

Apariția studiourilor corale

O nouă etapă în dezvoltarea artei interpretative pentru colectivele corale de copii începe în anii '50 ai secolului XX și este caracterizată prin căutarea și apariția unor noi forme de educație muzicală. O astfel de formă reprezintă și studiourile corale, care au cunoscut o răspândire largă

pe teritoriul tuturor țărilor sovietice socialiste. Fondatorul primului studio coral apărut în anul 1954 în regiunea Moscovei este considerat G.A. Struve. Acesta a organizat un ansamblu pioneresc în cadrul școlii de muzică din satul Vișniaki, unde activa în calitate de profesor de canto. În lucrarea sa intitulată *Школьный хор* dirijorul relatează următoarele: „Deja la începutul muncii mele mi-am dat seama că școala are nevoie de un cor. Și nu doar școala, ci și satul Vișniaki de lângă Moscova, unde se afla școala – corul școlăresc avea să devină, aici, singurul centru de cultură muzicală” [1 p. 67].

Acest studio a devenit un laborator metodologic în care, treptat, s-au dezvoltat principiile organizării procesului muzical educațional. Aici copiii cu vârste cuprinse între patru și șase ani cântau în cor, dar și se familiarizau cu alfabetul muzical, își dezvoltau simțul ritmului și chiar învățau să cânte la un instrument muzical – toate acestea prin intermediul jocului. În scurt timp, asemenea grupuri (studiouri) au început să ia ființă în toate republicile uniunii. În Moldova aceste organizații apar în anii '80 ai secolului XX, dintre care s-au evidențiat studiourile corale de pe lângă școala gimnazială nr. 11, sub îndrumarea lui Șt. Andronic, școala gimnazială nr. 36, sub conducerea lui M. Vartic, și școala gimnazială nr. 32, care era și atelierul coral pentru copii al Radio-Televiziunii Naționale, sub regia lui Șt. Caranfil.

Trebuie să menționăm că încă înainte de perioada apariției studiourilor corale de pe lângă școlile gimnaziale, în anii '70, ca rezultat al încercărilor de organizare a procesului muzical educațional, au luat naștere două colective corale de copii, și anume: ansamblul coral *Firicel* din orașul Tiraspol, sub conducerea E. Iankovskaia, și *Lia-Ciocârlia*, la Chișinău, organizat de E. Mamot. Studioul *Firicel* este bine cunoscut nu numai în țară, ci și peste hotare. Acesta a fost condus un timp îndelungat de Ekaterina Iankovskaia, profesoară la catedra de dirijat coral la Colegiul de Muzică din Tiraspol. Sub conducerea ei corul a atins un nivel înalt de performanță, devenind și un laborator pentru lucrul practic al dirijorilor absolvenți. După Iankovskaia studioul și-a continuat activitatea sub conducerea celebrului dirijor Tatiana Tverdohleb, care, prin capacitățile sale organizatorice și profesionale, a extins și mai mult nivelul de creație a grupului și a suplinit repertoriul coral cu lucrări ale compozitorilor contemporani.

În anul 1973, datorită eforturilor depuse de Șt. Andronic, S. Volkova și E. Mamot, ia ființă corul de copii *Lia-Ciocârlia*, organizat sub egida Palatului Național de Creație pentru Copii și Adolescenți (Дворец Творчества Детей и Подростков). În cei peste 40 de ani de activitate, studioul coral a adus un aport imens la dezvoltarea culturii muzicale naționale prin identificarea și cultivarea tinerelor talente, dezvoltând o varietate de forme și metode eficiente de inițiere a copiilor pe tărâmul muzicii, popularizarea artei corale și promovarea creației compozitorilor autohtoni. Pe parcursul existenței sale corul *Lia-Ciocârlia* a fost condus de Eugen Mamot (1973-

1974, 1990-2006), Valentin Budilevschi (1974-1988) și Sofia Volkova (1988-1990). Din septembrie 2006 dirijorul acestui colectiv este Svetlana Istrati, absolventă a Institutul de Stat de Arte și fostă elevă a studioului *Lia-Ciocârlia*. Activitatea corului de studio este una impresionantă, având susținute peste 600 de concerte în Moldova, Ucraina, Rusia, România, Letonia, Lituania, Belarus, Turcia și Franța. Studioul *Lia-Ciocârlia* a realizat numeroase înregistrări ale creațiilor corale din repertoriul său la Radio și Televiziunea Națională și a lansat Albumul „Lia-Ciocârlia”, despre care au fost realizate două filme muzicale. De asemenea, studioul de muzică a devenit în repetate rânduri laureat al concursurilor și festivalurilor naționale și internaționale, pentru care merite i s-a acordat titlul onorific de *Colectiv Exemplar* și a obținut *Premiul Republican pentru Tineret*, precum și alte premii.

Dezvoltarea metodologiei lucrului cu colectivele corale de copii

Progresul realizat pe tărâmul interpretării corale în anii '70 și '80 i-a stimulat pe compozitorii autohtoni să scrie creații corale pentru copii în diferite genuri: cântece, cicluri, cantate și oratorii. Pe lângă compozițiile originale ale autorilor, un loc important îl ocupă și prelucrările cântecelor populare. Unii autori au scris muzică dedicată interpretării de către un anumit cor de copii, ținând cont de capacitățile lor vocale și interpretative.

Tot în anii '80 apar și primele studii metodologice și teoretice asupra problemelor interpretării corale. De regulă, autorii acestor studii nu erau altcineva decât conducătorii colectivelor corale, dirijori de cor cu experiență. Unul dintre cele mai apreciate studii teoretice cu referire la problemele procedurii de organizare și conducere a unui cor de copii este monografia lui Șt. Andronic *Organizarea corului de copii*, publicată în 1983. Pe lângă principiile metodologice tradiționale, în această cercetare autorul acordă o atenție deosebită caracteristicilor vocilor de copii și metodelor de protejare a acestora [2 pp. 4-28]. Interesant este faptul că Șt. Andronic a dedicat un compartiment întreg din studiul său elementelor de bază ale prelucrărilor și aranjamentelor creațiilor corale pentru copii [2 pp. 49-67].

Un alt studiu care merită menționat este intitulat *Îndrumări practice pentru dirijorul de cor* [3] și este realizat de către E. Bogdanovschi și I. Popescu. Această cercetare reprezintă valoare prin faptul că oferă instrucțiuni specifice privind tehnica dirijorală, metode de lucru cu corul, precum și principii de selectare a repertoriului coral. În plus, broșura conține o anexă voluminoasă de partituri și aranjamente corale semnate de compozitori moldoveni și români.

Influența școlilor pedagogice muzicale europene

În etapa de dezvoltare a metodelor de educație corală și estetică a copiilor din RSSM, proces ce încorporează tradițiile formate în Imperiul Rus și, ulterior, în URSS, în secolul XIX și în prima jumătate a secolului XX, în paralel, în Europa și în alte părți ale lumii, iau ființă câteva școli pedagogice muzicale cu viziuni novatoare care, în scurt timp, au căpătat recunoaștere la nivel mondial. Fondatorii acestor școli au fost compozitorii celebri B. Bartok, Z. Kodaly, C. Orff, H. Villa-Lobos și alții. Metodele de predare ale acestora s-au răspândit în Moldova la începutul anilor '80.

Sistemul de educație muzicală pentru copii, creat de Zoltan Kodaly și Bela Bartok, are ca scop prioritar conservarea tradițiilor populare: „Ideea este clară: copiii trebuie să însușească o „limbă maternă” muzicală unică, ei trebuie aduși în imperiul muzicii populare maghiare, la izvorul inepuizabil al cântecului popular maghiar” [4 p. 174]. Datorită lui Kodaly, metoda de desemnare a înălțimii sunetelor prin intermediul semnelor spațiale gesticulate (metodă elaborată inițial ca solfegiere relativă la începutul sec. XIX în Marea Britanie de către J.S. Kerven) a devenit răspândită în practica muzicală și pedagogică a fostelor republici ale URSS, fiind folosită pe larg și astăzi nu numai în predarea alfabetului muzical, ci și în stadiul incipient de lucru cu corurile de copii.

„Experiența artistică și cea din domeniul educației muzicale a compozitorului Carl Orff a dat naștere metodologiei pedagogico-muzicale *Orff Schulwerk*, bazată pe unitatea dintre muzică, mișcare, dans și vorbire” [5 p. 16]. Modelul de educație muzicală *Schulwerk* este menit să stimuleze creativitatea muzicală a copiilor și are ca scop trezirea interesului copiilor pentru cânt. Cântarea colectivă ocupă un loc de bază în formele de executare a modelului *Schulwerk*. Mai mult de șaptezeci la sută din toate exercițiile propuse de Orff sunt vocale. În mod firesc, autorul ghidului metodic a acordat o mare importanță folclorului german. Pentru cei care doresc să adapteze sistemul în alte țări, el recomandă diversificarea acestuia cu arta populară verbală și muzicală locală, în special, a folclorului pentru copii.

O mare parte din activitatea de creație a compozitorului brazilian Heitor Villa-Lobos a fost dedicată educației muzicale și inițierii copiilor în arta muzicală. Reforma sa pedagogică s-a bazat pe ideea dezvoltării pe scară largă a cântului coral, care urma să servească drept bază pentru educația muzicală profesionistă: „În efortul de a „învăța toată Brazilia să cânte”, în zilele sărbătorilor naționale acesta dirija o orchestră de 1.000 de interpreți pe stadionul *Vasco da Gama* din Rio de Janeiro, iar în 1942 a adunat un cor de 40 de mii de școlari” [6 p. 408]. Mai mult, Villa-Lobos a pus bazele creării a zeci de școli de muzică și formații corale, a organizat o școală de profesori – maeștri de cor, pe care el însuși a condus-o, iar în 1942 a fost înființată Academia

Națională de Canto Coral, al cărei conducător până în ultima clipă a vieții sale a fost Villa-Lobos.

Ultimul deceniu al secolului XX în Republica Moldova a fost marcat de căutarea unor noi direcții de dezvoltare în diverse sfere sociale și culturale. Totodată, începe și procesul de formare a unui nou concept în sistemul de învățământ gimnazial. Unul dintre domeniile prioritare în activitatea pedagogică a fost dezvoltarea noilor principii, metode și mijloace de formare a personalității elevilor prin activități educaționale extra-curriculare și extrașcolare. Ca urmare, a fost luată decizia de a organiza în școli clase cu profil muzical-coral, care au jucat un rol important în dezvoltarea educației muzicale de masă și a artei interpretative a colectivelor corale de copii. La inițiativa celebrului dirijor de cor Ștefan Andronic au fost organizate, în 1988, primele patru clase experimentale în mai multe școli gimnaziale – Nr. 11 (azi Liceul Teoretic „Ion Creangă”), Nr. 36 (azi Liceul Teoretic „George Meniuc”), Nr. 37 (azi Liceul Teoretic „Nikolai Gogol”) – și în internatul Nr. 2. În prezent există 14 instituții publice de învățământ, în baza cărora activează clase cu profil muzical-coral.

Nivelul înalt de pregătire a colectivelor de creație este susținut, în mare parte, de către secțiile de cultură ale consiliilor raionale prin elaborarea diferitor planuri speciale ce cuprind numeroase evenimente și activități destinate elevilor. Aceste planuri presupun și organizarea obligatorie a concursurilor pentru corurile de copii în rândul școlilor cu profil muzical-coral. În calitate de jurați sunt invitați dirijori cu renume din cuprinsul republicii. Primul concurs orășenesc destinat corurilor de copii a avut loc în 1992 la inițiativa lui Șt. Andronic. Pe parcursul anilor acest concurs a devenit unul tradițional.

Manifestarea cântului coral în masă

Cunoscând tradiții seculare pe tărâmul sărbătorilor destinate cântului popular, Țările Baltice dintotdeauna au prezentat cele mai bune rezultate și performanțe în domeniul artei interpretative corale pentru copii din toată fosta URSS. Aceasta se datorează, în mare parte, faptului că personalitățile marcante din domeniul culturii în țările respective dintotdeauna au considerat că nivelul general al culturii muzicale depinde de educația muzicală în școală, de aceea au și acordat o importanță deosebită pregătirii muzicale, precum și organizării activităților corurilor de copii în cadrul instituțiilor de învățământ primar și gimnazial. Este interesant faptul că la Tallinn, capitala Estoniei, pe lângă celebrul festival internațional de muzică corală *Lauluväljak* (câmpul muzical sau câmpul cântului), la care nu pot participa toate corurile de copii existente în țară, au loc și festivaluri republicane destinate, în special, corurilor și ansamblurilor vocale școlărești. Primul festival de acest tip a avut loc în anul 1962 și a adunat circa 20.000 de

participanți. Această tradiție estoniană a avut un impact pozitiv și asupra dezvoltării artei interpretative corale a colectivelor de copii din Moldova. Astfel, începând cu anul 1992, la Chișinău se desfășoară festivaluri care reunesc cele mai pregătite coruri școlare din republică.

Printre cele mai cunoscute festivaluri se numără și *Sărbătoarea corului*, care a fost pentru prima dată organizat de dirijorul de cor V. Creangă. În anii '60-'70 ai secolului XX, Creangă a avut prilejul de a se afla printre cei mai mult de jumătate de milion de amatori ai cântului coral la celebrul *Lauluväljak* din Tallinn. Impresiile de neuitat de la acest festival l-au captivat atât de mult încât Creangă a venit cu ideea de a organiza un astfel de eveniment și în Moldova. Inițiativa sa a fost susținută de Anatol Mocreac, doctor în științe pedagogice, Alexandru Roman și Tatiana Tverdohle, foști conducători ai Direcției Generale Educație, Tineret și Sport.

Astfel, în anul 2003, pe 31 mai, în ajunul Zilei Internaționale a Ocrotirii Copilului, a avut loc prima ediție a festivalului *Sărbătoarea corului*, care a adunat pentru prima dată pe treptele Teatrului Național de Operă și Balet 37 de formații corale atât din școli primare și gimnaziale cât și din licee cu un profil muzical-coral. Ca premieră în istoria Republicii Moldova, un cor unit din 2.500 de copii au interpretat 16 lucrări în comun, printre care: *Limba noastră* de A. Cristea, *Ca o zi de primăvară* de G. Musicescu, *Hora și sârba* de S. Zlatov, *Cântecul primăverii* de W.A. Mozart, *Plai natal* de V. Creangă, *Școala natală* de E. Mamot ș.a. Imnul festivalului a devenit o creație corală intitulată *Sărbătoarea Corului*, prelucrare realizată de V. Creangă în baza unei creații clasice din palmaresul celebrului compozitor C.W. Gluck. Programul a fost susținut sub conducerea dirijorilor V. Creangă, Șt. Caranfil, E. Marian, A. Prisăcaru, S. Istrati, M. Ganea, E. Mamot ș.a. Edițiile festivalului din 2005 și 2007 au adus împreună și mai mulți participanți, inclusiv oaspeți din afara țării – Belarus și România. Astfel au participat până la 45 formații și ansambluri corale formate din aproximativ 3.000 de interpreți. Repertoriul, la rândul său, a fost extins semnificativ, incluzând creații corale noi ale compozitorilor moldoveni.

Concluzii

Făcând o retrospectivă istorico-culturală a educației muzicale, în general, și a celei corale în rândurile formațiilor de copii, în special, conchidem că în a doua jumătate a secolului XX pe teritoriul Republicii Moldova s-a manifestat un interes continuu pentru arta corală sub toate aspectele: cultural, educațional și profesionist. Personalități notorii din domeniul educației muzicale au fost preocupate de identificarea și realizarea noilor metode de predare a cântului coral, inclusiv prin adaptarea metodelor de predare a școlilor europene fondate de compozitorii și muzicologii C. Orff, Z. Kodaly etc. Dezvoltarea procesului de educație corală în școli a dus la posibilități de manifestare a cântului coral în masă prin organizarea festivalurilor și concursurilor

de nivel local, republican și internațional. Astfel, datorită personalităților marcante din domeniul educației muzicale și activității lor, arta corală își poate continua evoluția și poate atinge noi niveluri de dezvoltare în sec. XXI în Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. СТРУБЕ, Г. *Школьный хор*. Москва: Просвещение, 1981.
2. ANDRONIC, Șt. *Organizarea corului de copii*. Chișinău: Literatura Artistică, 1988.
3. BOGDANOVSCI, E., POPESCU, I. *Îndrumări practice pentru dirijorul de cor*. Chișinău: Știința, 1985.
4. ХАЙДУ, М. Наша музыкальная педагогика и венгерская народная музыка. В: *Из истории музыкального воспитания*: сб. ст. Сост. О.А. Апраксина. Москва, 1990, с. 174. ISBN 5-09-002774-9.
5. FILIMON, R.C. Metoda Orff Schulwerk și Muzicoterapia Orff. Provocările trecutului, realizările prezentului. In: *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului*: conf. și internațională dedicată aniversării a 75 de ani de învățământ artistic din Republica Moldova. АМТАР. 25–26 noiem. 2015. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 16. ISBN 978-9975-52-196-3.
6. ГАВРИЛОВА, Н.А. *История зарубежной музыки. XX век*. Москва: Музыка, 2007.

CONCURSURI DE CANTO DIN ROMÂNIA – OPORTUNITĂȚI DE DEZVOLTARE A CARIEREI PENTRU ELEVI ȘI STUDENȚI

ROMANIAN SINGING CONTESTS – CAREER DEVELOPMENT OPPORTUNITIES FOR STUDENTS AND UNIVERSITY STUDENTS

LIGIA FĂRCĂȘEL¹⁸,

doctor, cercetător științific,

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

<https://orcid.org/0009-0006-6440-2510>

CZU 784.087.61.092(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.05>

Concursurile, în general, sunt concepute ca oportunități de afirmare – mai ales pentru tineri – și, de obicei, oferă câștigătorilor recompense financiare. Dar sunt oare acestea tot ceea ce caută un concurent să obțină prin participarea la o competiție? Se poate merge mai departe de atât? Desigur. În străinătate, de mai mult timp, și în România, de ceva vreme, unii organizatori ai concursurilor de interpretare muzicală au început să ofere ca premiu oportunitatea de colaborare cu instituții muzicale. Acest pas important realizat este vital pentru dezvoltarea și evoluția reală a carierei interpreților tineri. Fără a desconsidera valoarea și utilitatea recompenselor financiare, această nouă abordare, din ce în ce mai întâlnită, le facilitează artiștilor adaptarea, recunoașterea și validarea valorii, dar, desigur, și posibilitatea închegării unui viitor profesional, personal și material superior.

Cuvinte-cheie: concurs, interpretare, competiție, premiu, oportunitate, colaborare, instituții, sustenabilitate

¹⁸E-mail: ligiafarcasel@yahoo.ro

Competitions, in general, are designed as opportunities for recognition – especially for young people – and usually offer financial rewards to winners. But are these all that a contestant seeks to gain from participating in a competition? Can we go further than that? Certainly. Having been established abroad for some time and in Romania for a while now, some organizers of music interpretation competitions have begun to offer the opportunity of collaboration with musical institutions as a prize. This significant step is crucial for the real development and evolution of the young performers' careers. Without disregarding the value and usefulness of the financial rewards, this increasingly common new approach facilitates artists in adapting, recognizing, and validating their worth, and, of course, in building a superior professional, personal, and material future.

Keywords: *contest, interpretation, competition, prize, opportunity, collaboration, institutions, sustainability*

Introducere

Dacă vorbim despre umanitate și despre evoluție este esențial să aducem în discuție conceptul de învățare. De ce? Pentru că individul este pus în contexte continue și diverse de învățare, strâns corelate cu supraviețuirea propriu-zisă și cu dezvoltarea personalității. Învățarea implică, pe de o parte, adaptare și, pe de alta, evoluție. În opinia specialistei Dorina Sălăvăstru, „învățarea este răspândită în întreaga lume vie, dar sfera, conținutul, complexitatea și, mai ales, semnificația ei pentru organism depind de treapta de evoluție pe care se află organismele care sunt supuse învățării” [1 p. 13]. Aici, avem de-a face cu acțiunea reciprocă a învățării și a evoluției: învățarea conduce spre evoluție (de diferite tipuri și grade), iar o persoană care a trecut printr-un proces de evoluție va fi dornică să învețe mai mult. Un factor de influență esențială în demararea procesului de învățare a unui elev sau student este curiozitatea, care este în sine o „motivație perpetuă de a învăța, dar și disponibilitatea de a se expune la următoarea lecție” [2 p. 39]. Totuși, învățarea, ca și munca, nu se poate desfășura în absența motivației. Întâlnim din nou relația de reciprocitate, de această dată între motivație și performanță. „Performanța joacă un rol important în dinamica motivațională. Ea este și o consecință a motivației, deoarece cu cât un elev e mai motivat, cu atât performanța sa va fi mai bună” [1 p. 81]. Mergând un pas mai departe, constatăm că motivația poate fi intrinsecă sau extrinsecă; așadar, o persoană poate învăța pentru simpla satisfacție oferită de proces sau pentru o recompensă externă. Desigur, foarte întâlnită este învățarea motivată atât intrinsec cât și extrinsec. În această situație, îi întâlnim cel mai adesea pe participanții la concursuri, care învață și pentru propria evoluție, dar și pentru beneficiile materiale conexe.

1. Învățare-evoluție-performanță

Pentru un artist, fie acesta elev sau student, participarea la concursuri de interpretare este foarte importantă, atât pentru confirmarea și reconfirmarea valorii sale profesionale cât și pentru stabilirea unor borne în parcursul său și a unor noi obiective. Fără îndoială, orice apariție pe o scenă publică – inclusiv cea a unui concurs de specialitate – aduce cu sine recunoașterea la

anumite niveluri și, implicit, potențiale oportunități de colaborare.

Încă din cele mai vechi timpuri spiritul competitiv nu doar că a existat în relațiile interumane, ci, mai mult decât atât, a constituit un element propulsor în evoluția individului și, treptat, a societății. Probabil că nu ar fi prea mult să afirmăm că spiritul competitiv este unul din pilonii supraviețuirii, aspect valabil nu doar în societatea arhaică, ci și în epoca modernă, în termenii specifici. Dacă secole în urmă țelul comportamentelor competitive era strâns legat de câștigarea resurselor vitale, în prezent lupta nu se mai duce necesarmente pentru supraviețuire, ci interesul se concentrează, mai degrabă, în obținerea unui bine profesional și social.

Între procesul de învățare și ideea de competiție există o relație reciprocă. Învățarea aduce cu sine nevoia de a concura pentru a progresa, la fel cum participarea la competiții furnizează experiențe și abilități cu finalitate acumulative. Deși necesitatea studiului constant este evidentă pentru evoluția profesională, cercetătorii, fără a aluneca în plasa redundanței, îi ilustrează și dovedesc o dată în plus greutatea în balanța dintre muncă și rezultate. În studiile efectuate s-a constatat că numărul mare de ore de lucru garantează la modul real un nivel de evoluție direct proporțional. Un alt aspect care face diferența este timpul sau, mai degrabă, experiența anilor. În acest sens, un studiu din 1993 observă că o persoană poate avea performanțe concrete remarcabile după cel puțin un deceniu de muncă sistematică, organizată, consecventă [3 p. 563].

2. Concursurile de interpretare. Considerații

De obicei, în concepția tradițională, la concursurile importante, premiile prevăzute pentru câștigători se concretizează în beneficii financiare, care, în funcție de valoare, sunt, fără îndoială, binevenite. Dar acest tip de recompensă vizează doar realitatea imediată și nu facilitează la modul real și direct sustenabilitatea procesului perpetuu de învățare. Într-un sistem de educație care se dorește modern, centrat pe dezvoltarea eficientă a individului și durabilitatea abilităților dobândite, este important să se creeze legături rentabile între activitatea prezentă și cea proiectată. În România perspectiva clasică asupra competițiilor muzicale, cu tot ce implică acestea, începe să facă pași în spate, lăsând loc unei concepții novatoare, orientate către dezvoltare și continuitate. Astfel, întâlnim din ce în ce mai mulți organizatori de concursuri care concep premiile sub formă de colaborări cu instituții de muzică, oferindu-le astfel elevilor și studenților posibilitatea de a evolua și pe scene consacrate, alături de muzicieni de calitate. Un alt premiu întâlnit în paleta de recompense a concursurilor constă în participarea la cursuri de măiestrie susținute de interpreți de prestigiu.

Cercetătorii internaționali preocupați de interpretarea muzicală – în special psihologul american Lauren Sosniak – au constatat că, pentru a ajunge ca în jurul vârstei de 20 ani să-și

asume un stil propriu de lucru, de învățare și interpretare, un muzician trece prin trei faze cronologice principale de dezvoltare, caracterizate de un anumit tip de abordare specific vârstei; astfel, prima fază este aceea a familiarizării, care include elemente de joc; a doua, presupune direcționarea mai concretă a interesului și creșterea timpului de studiu; în a treia etapă de dezvoltare tânărul artist vedește un interes deosebit pentru personalități marcante din domeniul pe care îl studiază și urmărește să devină discipolul lor [3 p. 562]. Având în vedere această tendință, decizia organizatorilor de concursuri de a oferi tinerilor artiști posibilitatea de a participa la cursuri de măiestrie este nu doar binevenită, ci și necesară. Fie că vorbim de interpreți instrumentali sau vocali, ocaziile de a performa pe scene de prestigiu sunt indispensabile devenirii artistice și profesionale.

Un alt aspect care nu trebuie trecut cu vederea este asigurarea prin diferite mijloace a unui format modern al competiției. De pildă, organizatorii de concursuri au propus în ultimii ani fazele eliminatorii în format online, ceea ce poate constitui un însemnat avantaj logistic pentru participanți. De altfel, așa cum observă cercetătorii, „familiarizată deja cu noile tehnologii, cu mediul online și numeroase aplicații, comunitatea și-a plasat multe dintre activități, provizoriu, desigur, în zona virtuală, ceea ce a reprezentat cumva un lucru pozitiv din perspectiva continuității evenimentelor culturale și educaționale” [4 p. 192].

Pentru a ilustra aspectele amintite, legate de finalitatea practică a concursurilor de interpretare din România în ceea ce privește dezvoltarea profesională, voi realiza o succintă analiză a unor astfel de evenimente. Studiul de față nu se dorește o analiză exhaustivă a concursurilor de interpretare din România, motiv pentru care se concentrează doar pe o selecție de trei, relevante pentru tematica sustenabilității progresului: *Concursul de Interpretare Vocală „Elena Botez” Piatra Neamț, VerumSolitus Vocal Competition Cluj-Napoca și „Alexandru Fărcaș” VoiceCompetition Cluj-Napoca*. Pentru a înțelege mai bine conceptul fiecărui concurs, le voi aborda pe rând.

2.1. Concursul de Interpretare Vocală „Elena Botez”

Concursul de Interpretare Vocală „Elena Botez” este organizat de Liceul de Arte Victor Brauner din Piatra Neamț și Inspectoratul Județean Neamț, prin intermediul Asociației *Elena Botez* și sub egida Ministerului Educației. În 2024 se desfășoară ediția a VII-a.

Concursul s-a născut din dorința sopranei Cellia Costea de a-i oferi profesoarei sale de canto o dovadă vie a mulțumirii pentru îndrumarea oferită pe parcursul devenirii sale profesionale. Astfel, în 2017, anul în care soprana Elena Botez a împlinit vârsta de 92 de ani, discipola ei a inaugurat concursul care îi poartă numele. Elena Botez s-a născut în 1925 la Piatra

Neamț, unde a și început formarea profesională. Studiile universitare le-a efectuat la Academia Regală de Muzică din București, iar ulterior vocea ei de soprană de coloratură a răsunat pe scenele Teatrului de Operetă *Ion Dacian* din București și a Operei Naționale Române din Timișoara. De altfel, în perioada de tinerețe a avut fericita oportunitate de a cânta și alături de George Enescu [5]. După încheierea perioadei de performanță, Elena Botez s-a întors în orașul natal pentru a-i îndruma pe tinerii artiști lirici ai Liceului de Arte „Victor Brauner” [5].

Juriul concursului are ca președinte onorific pe soprana Elena Botez și ca președinte pe soprana Cella Costea, solistă la Opera Națională din Atena. În fiecare an, ca membri ai juriului, sunt invitate personalități ale vieții muzicale din țară și străinătate. *Concursul de Interpretare Vocală „Elena Botez”* se adresează elevilor de liceu, studenților și masteranzilor.

Începând cu ediția a V-a (2022), organizatorii concursului au făcut un pas înainte pentru a-i ajuta pe tinerii câștigători să-și construiască o carieră solistică; astfel, cele două câștigătoare ale Marelui Premiu, respectiv, sopranele Noemi Onucu (elevă, clasa a X-a, Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* din Iași) și Andra Stoica (studentă, anul IV, Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași) au primit oportunitatea de a performa pe scena Operei Naționale Române din Iași de-a lungul stagiunii 2022-2023. În acest mod, experiența de învățare a fost răsplătită cu validarea într-un context consacrat al muzicii clasice.

2.2. *Verum Solitus Vocal Competition Cluj-Napoca*

Verum Solitus Vocal Competition Cluj-Napoca este o competiție tânără, înființată în 2023, ce reunește sub egida sa numele a numeroase instituții lirice din România și Republica Moldova. *Verum Solitus Vocal Competition* urmărește să descopere noi talente operistice și să le susțină în construirea carierei, facilitând astfel plămădirea unei garnituri tinere de soliști.

„Competiția marchează un parteneriat de amploare între Opera Națională Română Cluj-Napoca – prima instituție lirică din țară – și majoritatea instituțiilor lirice din România, în speranța realizării unui proiect de succes care să adauge *Verum Solitus Vocal Competition* pe lista concursurilor interpretative de prestigiu” [6].

Concursul are un juriu generos, alcătuit din artiști consacrați de talie națională și internațională: soliști, dirijori, muzicieni de prestigiu. Premiile oferite câștigătorilor (Marele Premiu pentru voce feminină și Marele Premiu pentru voce masculină) se constituie în extraordinara oportunitate a unui contract în toate teatrele din România, dar și în Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* Chișinău, cu extindere pe două stagiuni, fiecare reprezentație fiind remunerată cu suma de 5.000 de lei (Opera Națională Română Cluj-Napoca, Opera Națională Română Iași, Opera Maghiară de Stat Cluj-Napoca, Opera Națională București, Opera Națională

Română Timișoara, Teatrul Național de Operă și Balet *Oleg Danovski* Constanța, Teatrul Național de Operă și Operetă *Nae Leonard* Galați, Opera Brașov, Opera Comică pentru copii București, Teatrul Național de Operetă și Musical *Ion Dacian* București). În acest mod, tinerilor vocaliști din România și Republica Moldova, care au vârsta între 20 și 35 de ani, le este oferită posibilitatea extraordinară de a intra în contact cu marile scene naționale, de a-și îmbunătăți și extinde calitățile vocale și scenice în cele mai potrivite contexte și, implicit, de a-și îmbogăți paleta de activități profesionale.

2.3. „*Alexandru Fărcaș*” *Voice Competition*

„*Alexandru Fărcaș*” *Voice Competition* este o competiție organizată de Asociația culturală *Alexandru Fărcaș* (ACAF) sub egida Academiei Naționale de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca și se adresează studenților cu limitele de vârstă 18-28 de ani. Asociația ce poartă numele baritonului clujean a fost înființată de discipoli ai muzicianului, ca dovadă de prețuire și onorare. *Alexandru Fărcaș* s-a născut în 1935 la Arad și a trăit până în 2017. A fost dascăl din 1962 la catedra de canto-operă și regie de teatru muzical la Conservatorul de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca, instituție a cărei conducere generală a asigurat-o pentru o vreme.

Membrii asociației *Alexandru Fărcaș* își propun să promoveze valorile maestrului lor, așa cum declară ei înșiși: „promovarea culturii muzicale de înaltă ținută, programe educative adresate tinerilor elevi și studenți, descoperirea și lansarea de tinere talente din sfera muzicii vocale, parteneriate cu asociații similare din țară și din străinătate, organizarea de manifestări culturale (Concursul *Alexandru Fărcaș*, Festivalul *Alexandru Fărcaș*, workshop-uri, conferințe, recitaluri)” [7].

Prima ediție, 2023 (ediția pilot) a concursului de canto s-a desfășurat în regim intern. Începând cu prima ediție națională, respectiv, cea din 2024, concursul se extinde la nivel național, cu intenția ca, din 2025, să se lărgescă și în zona internațională.

Dincolo de beneficiile financiare pe care le oferă concursul câștigătorilor, „laureații vor putea evolua în concerte sau spectacole de operă la instituții de profil din țară și străinătate” [7]. Astfel, este alocat Premiul *Elena Teodorini*, ce constă într-un rol în stagiunea 2024-2025 a Operei Române Craiova (câștigat anul acesta de tânărul tenor *Adelin Cadmiellca* din Cluj). De asemenea, este alocat Premiul *Éva László*, concretizat în oportunitatea de a juca un rol în stagiunea 2024-2025 a Operei Maghiare de Stat Cluj (premiu oferit baritonului *Mihai Damian* din Cluj, care a fost, de altfel, și câștigătorul Marelui Premiu *Alexandru Fărcaș*, în valoare de 2.000 de euro).

Ediția de anul acesta a concursului (desfășurată în perioada 22-24 martie 2024) a fost promițătoare, însumând mai bine de o sută de participanți înscriși.

Concluzii

Pentru un elev sau student, a participa la concursuri de specialitate reprezintă atât o experiență de viață cât și o modalitate de învățare. Cu siguranță, nu toate tipurile de personalitate sunt perfect compatibile cu presiunea competiției, însă, fără îndoială, un astfel de context aduce oricărui artist în devenire ocazia de a primi validare, conturarea și solidificarea stimei de sine și, deci, un nou impuls pentru proiecte viitoare.

În contextul modern în care se urmărește din ce în ce mai mult sustenabilitatea procesului de evoluție profesională și artistică, este mai mult decât binevenită propulsarea interpreților către scenele naționale prestigioase. Astfel, este salutară decizia organizatorilor de concursuri de a oferi ca premiu posibilitatea de a realiza roluri solistice în stagiunile instituțiilor de operă și operetă.

În cercetarea de față am urmărit această tendință în desfășurarea a trei concursuri de interpretare vocală: *Concursul de Interpretare Vocală „Elena Botez” Piatra Neamț*, *Verum Solitus Vocal Competition Cluj-Napoca* și *„Alexandru Fărcaș” Voice Competition Cluj-Napoca*. Totuși, un aspect pozitiv și îmbucurător este acela că atitudinea este asumată de tot mai multe concursuri, ceea ce facilitează realizarea unei conexiuni puternice între educația artistică în rândul tinerilor și reflectarea ei în context cultural.

Referințe bibliografice

1. SĂLĂVĂSTRU, Dorina. *Psihologia educației*. Iași: Polirom, 2004. ISBN: 973-0-04235-7.
2. FĂRCĂȘEL, Ligia. Musical education in the family. Challenges and fulfillments in the parent-teacher role. În: *Review of Artistic Education*, no. 25/2023. Iași: Artes, 2023. ISSN = 2501-238X [online]. [accesat 15.03.2024]. Disponibil: <https://sciendo.com/article/10.2478/rae-2023-0007>.
3. GABRIELSSON, Alf. The performance of music. În: *The Psychology of Music*. Second Edition. Editor Diana Deutsch. Cambridge – Massachusetts: Academic Press Series in Cognition and Perception, p.221–272. ISBN-13: 978-0123814609.
4. ȘTEFĂNESCU, Mirela. Spiritul de solidaritate reflectat în educație și cultură. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale, Conferința științifică internațională, 7 aprilie 2023*. Chișinău: Notograf Prim, 2023, p. 192. ISBN 978-9975-84-202-0.
5. *Figuri marcante — ELENA BOTEZ* [online]. [accesat 15.03.2024]. Disponibil: <https://cooltneamt.ro/figuri-marcante-elena-botez/>.
6. *Verum Solitus Vocal Competition* [online]. [accesat 19.03.2024]. Disponibil: <https://verumsolitus.com/despre-noi/>.
7. *Asociația Culturală „Alexandru Fărcaș”* [online]. [accesat 19.03.2024]. Disponibil: <https://acaf.ro/asociația/>.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИНЦИПЫ БАС-ГИТАРИСТА ДЖЕКА БРЮСА В КОМПОЗИЦИИ *CROSSROADS*

PRINCIPIILE DE INTERPRETARE ALE BASISTULUI JACK BRUCE ÎN PIESA *CROSSROADS*

JACK BRUCE'S BASS-GUITAR PLAYING PRINCIPLES IN THE *CROSSROADS* COMPOSITION

ALEXANDR VITIUC,

doctor în arte, conferențiar universitar,
Institutul de Arte A.G. Rubinștein, Tiraspol

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

CZU [780.653.1:780.614.131]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.06>

В данной статье анализируется басовая партия бас-гитариста Джека Брюса в произведении Crossroads. Рассматривается применение музыкантом безладовой модели бас-гитары, близкое по своему звучанию к контрабасу. Данная особенность позволяет вводить восходящее и нисходящее глиссандо и форшлаги к нотам, значительно обогащая партитуру ансамбля. Особый интерес представляет собой трактовка басовой партии Дж. Брюса, характеризующаяся активным использованием пентатоники и блюзового лада в синкопированных пассажах, создавая особый колорит, напоминающий аутентичную манеру вокального исполнения ранних блюзов.

Ключевые слова: бас-гитара, безладовый бас, Джек Брюс, Crossroads, Cream, исполнительская техника

În acest articol se analizează linia de bas a lui Jack Bruce din piesa Crossroads. Se examinează interpretarea pe un model de chitară bas fretless, ce sună aproximativ ca un contrabas. Această caracteristică permite introducerea glissando-urilor ascendente și descendente, precum și a apoggiaturilor, îmbogățind considerabil partitura ansamblului. Un interes deosebit prezintă interpretarea liniei de bas a lui J. Bruce, caracterizată prin utilizarea activă a modurilor pentatonice și blues în pasaje sincopate, creând o colorare specifică, autentică a interpretării vocale a bluesului timpuriu.

Cuvinte-cheie: chitară bas, bas fretless, Jack Bruce, Crossroads, Cream, tehnici interpretative

This article analyzes Jack Bruce's bass line from the Crossroads composition. The performance on a fretless bass guitar model, which sounds roughly like a double bass, is examined. This feature allows the introduction of ascending and descending glissandos and appoggiaturas, significantly enriching the ensemble's score. Of particular interest is the interpretation of J. Bruce's bass line, characterized by the active use of pentatonic and blues modes in syncopated passages, creating a specific, authentic coloring of the vocal interpretation of early blues.

Keywords: bass guitar, fretless bass, Jack Bruce, Crossroads, Cream, interpretative techniques

Введение

Становление рок-музыки, начавшееся в 1950е годы, активно продолжилось в середине 1960-х годов и привело к образованию новых ритмико-стилистических приемов, основанных на слиянии элементов различных музыкальных жанров. В частности,

«ортодоксальный» ритм-энд-блюз в артистической деятельности музыкантов европейского континента и США постепенно превратился в блюз-рок. Описывая тенденции 1950-х – середины 1960-х годов, итало-американский писатель и музыкальный критик Пьеро Скаруффи (Piero Scaruffi) охарактеризовал жанр блюз-рока как ритм-н-блюз в исполнении европейских музыкантов [1]. Вместе с тем, образование таких коллективов, как *The Yardbirds*, *The Who*, *Cream*, *Led Zeppelin* и других, было связано с воспроизведением оригинальной музыки традиционных американских блюзменов и искаженного звучания электрогитары. Важнейшим компонентом мелодического и гармонического сопровождения на инструменте было использование *овердрайва*¹⁹.

Первоначально солисты стремились исполнять продолжительные импровизационные партии, характерные для жанра ритм-энд-блюз. Музыкальные фразы в основном строились на пентатонических ходах и отличались типичным блюзовым звучанием. Однако, с применением специальных звукообрабатывающих устройств, звучание инструментов становилось более жёстким, выводя на передний план исполнение музыкальных риффов.

Творчество Джека Брюса

Одним из наиболее известных солистов 1960-х годов, исполнявших музыку в таких жанрах как блюз-рок и хард-рок, был шотландский композитор и бас-гитарист Джек Брюс (Jack Bruce). Профессиональную артистическую деятельность музыкант начинал как контрабасист в составе английского коллектива *Alexis Korner's Blues Incorporated* (1962). Ансамбль состоял из таких исполнителей, как органист Грэм Бонд (Graham Bond), саксофонист Дик Хэкстолл-Смит (Dick Heckstall-Smith) и барабанщик Джинджер Бейкер (Ginger Baker). Спустя год группа распалась и Дж. Брюс, Г. Бонд и Дж. Бейкер, совместно с гитаристом Джоном Маклафлином (John McLaughlin), сформировали *Graham Bond Quartet*²⁰ (1963) [3]. Звучание обновленного коллектива предусматривало использование специального звукоусилительного оборудования и, как следствие, изменение стилистических особенностей ансамбля. Данная инициатива побудила Дж. Брюса постепенно отказаться от применения контрабаса в пользу электрической бас-гитары. Следует отметить, что основным басовым инструментом в профессиональной деятельности Дж. Брюса была безладовая бас-гитара.

¹⁹ Овердрайв (англ. *overdrive* – перегруз) – преобразование искаженного сигнала путем его плавного ограничения по амплитуде. Овердрайвом также называется соответствующее устройство, создающее схожий эффект [2 p. 156].

²⁰ Впоследствии группа называлась *The Graham Bond Organisation*.

После ухода из коллектива в 1965 году исполнитель около года работал в различных ансамблях, и, в дальнейшем, вместе с электрогитаристом Эриком Клэптоном (Eric Clapton) и барабанщиком Дж. Бейкером, музыканты образовали музыкальное трио *Cream*. Несмотря на довольно непродолжительную деятельность коллектива (1966-1968), группа смогла заложить фундаментальные основы в жанре блюз-рока, а сам Дж. Брюс вошел в историю как один из самых влиятельных солистов, сформировавших базовые принципы бас-гитарного исполнительства. Как отмечает немецкий исследователь Стефан Лаш (Stefan Lasch): «С технической точки зрения такие исполнители, как Пол Маккартни, Джон Густавсон и особенно Джек Брюс разработали свой собственный способ игры на бас-гитаре, расставив акценты в рок-музыке 1960-х годов» [4 с. 87].

Исполнительские принципы Джека Брюса в композиции *Crossroads*

Обращаясь к индивидуальному стилю Дж. Брюса, а также использованию музыкантом безладовой электрической бас-гитары, проанализируем басовую партию композиции *Crossroads* (1968), исполненной музыкантом в составе группы *Cream*. Произведение является кавер-версией известной блюзовой песни *Cross Road Blues*, созданной американским музыкантом Робертом Джонсоном (Robert Johnson) в 1937 году. Оригинал песни представляет собой стандартный дельта-блюз²¹, исполняемый Р. Джонсоном под аккомпанемент акустической гитары.

Композиция *Crossroads* группы *Cream* написана в стиле блюз-рок и состоит из вступления, 5 куплетов и двух гитарных соло между 3-4 и 4-5 куплетами. Форма произведения включает в себя стандартный 12-тактовый период, исполняемый в тональности *A-dur*.

Таблица 1

Раздел формы	Вступление	Куплет 1 + Куплет 2 + Куплет 3	Гитарное соло 1	Куплет 4	Гитарное соло 2	Куплет 5
Такты	12	12+12+12	12+12	12	12+12	13

Crossroads начинается с инструментального вступления (*Intro*), призванного показать жесткую исполнительскую манеру музыкантов. Следует отметить, что основу вступления составляет рифф, проводимый в унисон электрогитарой и бас-гитарой, пронизывающий все произведение. Музыкальный пассаж базируется на пентатонических

²¹ Дельта-блюз (англ. *delta blues*) – один из самых ранних стилей блюзовой музыки. Он возник в дельте Миссисипи, регионе Соединенных Штатов, который простирается от Мемфиса, штат Теннесси, на севере до Виксбурга, штат Миссисипи, на юге [5 р. 4691].

ходах и имеет четкую синкопированную основу.

Пример 1

Необходимо подчеркнуть трактовку исполнения данного риффа электрогитарой и бас-гитарой, предполагающую непрерывное импровизационное развитие в каждой из партий. Кроме того, все последующие проведения основного риффа имеют неповторную структуру, основанную на постоянном усложнении музыкального материала. Отметим попутно, что подобный эффект характерен для импровизационных соло в стилистике блюза.

Специфическое звучание безладового баса Дж. Брюса, близкое по своему звучанию к контрабасу характеризуется плотным и акцентированным звуком. Одновременно с этим, техника пиццикато, практикуемая музыкантом на бас-гитаре, используется как традиционная контрабасовая. Это обусловлено тем, что игра на контрабасе предполагает исполнение щипков более коротким звуком с определенным перкуссионным оттенком.

Следует отметить адаптацию техники контрабасового пиццикато применительно к бас-гитаре, поскольку Дж. Брюс, играя басовые линии переменным штрихом, в значительной степени увеличил технический потенциал бас-гитары, необходимый для скоростных музыкальных пассажей. Освещая исполнение Дж. Брюсом композиции *Crossroads*, известный поп- и рок-журналист Дэвид Синклер (David Sinclair) пишет: «басовая партия Брюса сама по себе является дополнительным соло; густая, быстрая и безумно синкопированная, она звучит на протяжении всей песни на фоне бурного напора сравнительно прямолинейного барабанного ритма Бейкера» [6].

Пример 2

После вступления звучат 3 куплета, в которых бас-гитара исполняет характерное для стиля блюз-рок гармоническое сопровождение в виде основного риффа, и первое гитарное соло, в которых бас-гитара воспроизводит звучание контрабаса. Это характеризуется восходящими и нисходящими глиссандо к ноте (такты 1-2), активными щипками пиццикатной техники, имитирующими звукоизвлечение слэп на контрабасе, а также сольным аккомпанементом, напоминающим контрабасовые линии в стилистике *роккабилли* и *сайкобилли*.

Пример 3

Для обострения блюзового звучания во второй части гитарного соло Дж. Брюс

вводит блюзовую ноту *Es*, исполняя ее с помощью короткого форшлага на слабой доле (такты 1-3). На безладовой бас-гитаре это создает особый колорит, рождая аналогию с пением афроамериканцами ранних блюзов. Наряду с этим, в партии бас-гитары создается звуковой конфликт терции малого мажорного септаккорда от звука *A* и блюзовой терции, воспроизводя тем самым ладовую специфику блюза. Еще одним интересным приемом является разнонаправленное движение октав (такты 9-10), подчеркивающие «качание» блюза не только ладово, но и ритмически.

Пример 4

После исполнения 4 куплета звучит второе гитарное соло, в котором Дж. Брюс словно стремится дополнить основную импровизацию электрогитары. Музыкальная партия построена на стремительном басовом соло (особенно, в первых 4 тактах). Басовая линия исполняется в высоком регистре, напоминая контрабасовые импровизации блюзовых исполнителей, основанные на использовании пентатонических паттернов. Обращает на себя внимание введение музыкантом *мертвых нот*²² в 5 и 12 тактах, что также проводит аналогию с активными контрабасовыми щипками пиццикато. Использование данной техники звукоизвлечения не только подчеркивает жесткую метроритмическую основу партий Дж. Брюса, но и предлагает оригинальную исполнительскую трактовку на безладовой модели бас-гитары. Одновременно с этим, анализируемый раздел формы можно разделить на 2 фрагмента: первый – сольный (такты 1-4), второй – яркий басовый аккомпанемент.

Завершается *Crossroads* исполнением 5 куплета, состоящего из 13 тактов.

Выводы

Таким образом, на основе анализа исполнительской техники Дж. Брюса в композиции *Crossroads* можно сделать следующие выводы:

1. Трактовка басовой партии Дж. Брюса характеризуется активным применением пентатоники и блюзового лада в синкопированных пассажах.
2. Исполняемое музыкантом на бас-гитаре пиццикато используется как традиционное контрабасовое, что находит воплощение в воспроизведении кратких звуков, а также *мертвых нот* перкуссионного характера.
3. Адаптация техники контрабасового пиццикато к бас-гитаре отличается

²² *Мёртвые ноты* (англ. *dead notes*) – ноты, присутствующие в ритмическом рисунке, но не имеющие конкретной звуковысотности [7 p. 6].

применением переменного штриха, что в значительной степени увеличивает технический потенциал бас-гитары, необходимый для игры музыкальных пассажей в быстром темпе.

4. Использование безладового вида бас-гитары позволяет Дж. Брюсу вводить в басовую партию восходящее и нисходящее глиссандо и форшлагги, что заметно обогащает партитуру ансамбля, а также создает особый колорит, напоминающий аутентичную манеру вокального исполнения ранних блюзов.

5. Изучение партии безладовой бас-гитары Дж. Брюса в композиции *Crossroads* выявил характерные особенности исполнительского стиля музыканта. Практическое применение безладовой модели инструмента в рок-музыке позволило сформировать принципиально новое звучание коллектива, отличающееся оригинальными тембральными красками. Введение в исполнительскую практику техники переменного штриха при игре пиццикато создало возможность исполнения музыки в более подвижных темпах.

6. Профессиональная деятельность Дж. Брюса повлияла на творчество таких выдающихся бас-гитаристов, как Джако Пасториус (Jaco Pastorius), Стэнли Кларк (Stanley Clarke), Маркус Миллер (Marcus Miller), Пино Палладино (Pino Palladino), Стив Бэйли (Steve Bailey) и др., продолживших традиции своего предшественника.

Пример 1:²³

Crossroads (Cross Road Blues)
Words and Music by Robert Johnson

Blues Rock (♩ = 130)
Instrumental Introduction

The musical score for the instrumental introduction of 'Crossroads' is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff begins with an A7 chord and contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff features a D7 chord and continues the melodic line. The third staff starts with an E7 chord and concludes the introduction with a final A7 chord. The tempo is marked as Blues Rock with a quarter note equal to 130 beats per minute.

Пример 2:

Guitar Solo

The musical score for the guitar solo of 'Crossroads' is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves. The first staff begins with an A7 chord and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second staff continues the solo with a D7 chord. The third staff includes an E7 chord and shows a change in the rhythmic pattern. The fourth staff concludes the solo with a D7 chord and a final A7 chord. The tempo is marked as Blues Rock with a quarter note equal to 130 beats per minute.

²³ Музыкальный текст композиции *Crossroads* заимствован из издания *25 Essential Rock Bass Classics* [8 p. 35-44].

Пример 3:

Example 3 is a bass line in A major. It consists of four staves. The first staff has a melodic line with a chord of A7 above it. The second staff has a rhythmic pattern with a chord of D7 above it. The third staff has a melodic line with chords of A7 and E7 above it. The fourth staff has a melodic line with chords of D7/F#, C, and A7 above it.

Пример 4:

Example 4 is a bass line in A major. It consists of four staves. The first staff has a melodic line with a chord of A7 above it. The second staff has a rhythmic pattern with a chord of D7 above it. The third staff has a melodic line with chords of A7 and E7 above it. The fourth staff has a melodic line with chords of D7, A7, and E7 above it.

Библиографические ссылки

1. SCARUFFI, P. The History of Rock and Dance Music: 1966–1969 [online]. In: *History of Rock Music*: [blog]. [accesat 28 ian. 2024]. Disponibil: <https://www.scaruffi.com/history/cpt22.html>.
2. FRENDEL, M. *The Unorthodox Guitar: A Guide to Alternative Performance Practice*. New York: Oxford University Press, 2017. ISBN 978-0199381852.
3. ШАМАРИН, И. Джек Брюс («Cream») [online]. In: *Игорь Шамарин от "А" до "Я"*: [blog]. [accesat 15 ian. 2024]. Disponibil: <https://igor-shamarin.ru/my-articles/rok-kalendar/klub-gromoverjtsev/rok-may/dzhek-bryus-cream/>.
4. LASCH, S. *Instrumentarium des Rock*. Berlin: VEB Lied der Zeit Musikverlag, 1987.
5. SFETCU, N. *The Music Sound*. Published by Nicolae Sfetcu, 2021.
6. SINCLAIR, D. How Cream and Eric Clapton delivered four minutes of magic and the Holy Grail of guitar solos [online]. In: *Classic Rock*: [site]. [accesat 18 ian. 2024]. Disponibil: <https://www.loudersound.com/features/how-cream-and-eric-clapton-delivered-four-minutes-of-magic-and-the-holy-grail-of-guitar-solos>.

7. MATHEOS, C. *Percussive Slap Bass*. Fenton: Mel Bay Publications, Inc., 2011. ISBN 978-16106-5552-1.
8. *25 Essential Rock Bass Classics*. Milwaukee: Hal Leonard, 1998. ISBN 0-7935-8280-6.

ROLUL COMPETIȚIILOR ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ

THE ROLE OF COMPETITIONS IN MUSIC EDUCATION

IULIA ROMAN²⁴,

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

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

CZU 78.092:371

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.07>

Competițiile joacă un rol important în educația muzicală, oferind elevilor oportunitatea de a-și demonstra abilitățile artistice, de a-și descoperi potențialul maxim și de a-și câștiga stima de sine. Acestea stimulează competiția sănătoasă, îi încurajează pe elevi să-și depășească propriile limite, să muncească și să-și perfecționeze tehnicile interpretative. De asemenea, competițiile pot oferi oportunități de a cunoaște și interacționa cu alți elevi, profesori și artiști profesioniști din domeniul muzical. Competițiile în domeniul muzical pot fi un instrument valoros în educația muzicală, ajutând la formarea și cultivarea talentului și pasiunii pentru muzică.

Cuvinte-cheie: competiție, educație muzicală, concurs, interpretare

Competitions play an important role in music education, giving the students the opportunity to demonstrate their artistic abilities, discover their full potential and gain self-esteem. They stimulate healthy competition, encourage students to go beyond their own limits, to work on and perfect their interpretive techniques. Competitions can also provide opportunities to meet and interact with other students, teachers and professionals in the field of music. Music competitions can be a valuable tool in music education, helping to form and nurture talent and passion for music.

Keywords: competition, music education, contest, performance

Introducere

Competiția presupune, în general, activarea și dezvoltarea potențialului uman prin comparație și competiție cu ceilalți, ceea ce este firesc în educație. Interrelația și complementaritatea dintre competiție și cooperare poate fi o forță motrice pentru creșterea interesului elevilor la propria educație.

Competiția se bazează pe efortul și unele abilități de bază pe care elevul le-a dobândit și este testat comparativ cu alți elevi. Putem vorbi despre o circumstanță subînțeleasă și naturală, înnăscută a competiției, desfășurată sistematic oră de oră, însă apar și oportunități de întrecere

²⁴E-mail: iuliaroman13@gmail.com

planificate, cu niveluri de dificultate diferite, ivite prin prisma unor întreceri, concursuri și olimpiade școlare desfășurate la nivel local, județean, național sau internațional.

Competițiile pot juca un rol semnificativ și pot avea numeroase beneficii în dezvoltarea și creșterea elevilor din toate domeniile de activitate.

Participarea la competiții poate stimula elevii să-și depășească propriile limite, să-și stabilească obiective și să depună eforturi intense pentru a le atinge. Totodată, în cadrul acestor manifestări elevii sunt expuși la interacțiuni cu alți concurenți, ceea ce poate conduce la îmbunătățirea abilităților lor de comunicare, de colaborare și chiar de gestionare a stresului.

Prin *competiție* elevii învață să aprecieze și să conștientizeze efortul și munca depuse pentru a obține succesul, aspect ce conduce la dezvoltarea unei mentalități pozitive, le dezvoltă încrederea în sine și le poate oferi sentimentul de împlinire și satisfacție atât personală cât și profesională.

În domeniul artei muzicale competițiile oferă elevilor oportunitatea de a performa în fața unui juriu și a unui public avizat. Părerile și rezultatele împărtășite atât de către membrii jurați cât și de profesorii sau concurenții participanți pot oferi informații și sugestii valoroase referitoare la îmbunătățirea actului interpretativ.

Participarea la astfel de competiții necesită o pregătire intensă, ore întregi de practică și studiu—aspecte care vor conduce la dezvoltarea abilităților muzicale ale elevilor prin îmbunătățirea tehnicii și interpretării vocale sau instrumentale.

Metode

Profesorul universitar, doctor Constantin Cucos, menționează că *competiția* poate deveni o tehnică sau o strategie didactică de stimulare a învățării pentru elevi, însă poate reprezenta și o ierarhizare sau o recunoaștere formală a unor competențe deținute de elevi [1]. În aceeași ordine de idei, dna Jinga I., profesoară, susține că „... formele și metodele de instruire nu se împart în bune sau rele, tradiționale sau moderne, active sau pasive, ci sunt potrivite sau nepotrivite pentru atingerea obiectivelor proiectate și, de regulă, se recurge la o combinație a lor...” [2 p. 134]. În continuare, tot dumneaei spune: „Utilizarea metodelor active, participative (din care fac parte și metodele interactive) va fi întotdeauna preferată celor pasive, neparticipative, deoarece învățarea cu ajutorul lor este mai temeinică și mai durabilă” [2 p. 136].

Una dintre metodele și formele de instruire active este *metoda emulației*, care este reprezentată de sentimentul, dorința și strădania de a egala sau de a întrece pe cineva într-un anumit domeniu de activitate. Astfel, prin participarea la concursuri și întreceri, această metodă are rolul de a stimula comunicarea și cooperarea, favorizează autoeducația, autoevaluarea,

spiritul de răspundere și, nu în ultimul rând, creativitatea.

Vestul României are o bogată moștenire culturală, iar orașul Timișoara, cu o tradiție muzicală importantă, oferă diverse competiții artistice, vocale și instrumentale, destinate atât elevilor care studiază muzica în liceele și facultățile de specialitate cât și tinerilor care studiază în sistemul privat, a interpreților amatori. În acest context, Constantin Cucoșprecizează:

„Implicarea elevilor pasionați de muzică într-un mediu competitiv se particularizează în raport cu capacitățile și abilitățile pe care le probează sau care se cer a fi antrenate și evidențiate, dar și în funcție de anumite cerințe ale situațiilor de învățare... În orice caz, o astfel de realitate educațională influențează parcursul educațional al elevilor pe o linie ascendentă, dacă este judicios și echilibrat dimensionată sau prescrisă, dar și negativ, dacă se abuzează prin exces, generalizare, obligare” [1].

Rezultate

Oferim mai jos listacompetițiilor din domeniul muzical, reprezentative pentru sistemul școlar de stat și privat din **Timișoara**, în anul școlar 2023-2024.

1. Alma Cornea Ionescu – International festival and piano competition XXI edition

„Festivalul-concurs *Alma Cornea Ionescu*”, aflat la a XXI-a ediție, a devenit un punct de reper pe harta culturală și educativă a Timișoarei și a zonei DKMT (zonă care include Serbia, Ungaria și partea de vest a României). Inițiat ca un concurs prin care elevii care studiază pianul în școlile vocaționale din regiune să aibă ocazia să se cunoască între ei și să își poată evalua progresele într-un cadru competitiv profesionist, Festivalul-concurs Internațional *Alma Cornea Ionescu* a devenit un punct de reper artistic și profesional pe harta națională și internațională” [3].

Cu un juriu internațional format din pianiști și cadre didactice cu rezultate deosebite, această manifestare s-a dezvoltat treptat, schimbându-și în timp formatul. În acest an se va desfășura în luna mai, în cadrul Liceului de Artă *Ion Vidu* din Timișoara și a Facultății de Muzică și Teatru din Timișoara, pe parcursul unei săptămâni și va cuprinde recitaluri, concursul propriu-zis, *master-class*-uri și conferințe susținute de membrii juriului.

Festivalul *Alma Cornea Ionescu* este adresat formațiilor de muzică de cameră, care au ocazia să performeze în cadrul recitalului organizat, iar concursul se adresează atât elevilor cât și studenților din județele Timiș, Arad, Hunedoara, Caraș-Severin, precum și celor din Serbia și Ungaria.

Repertoriul de concurs interpretat de către concurenți nu este impus și va cuprinde două lucrări muzicale din perioade stilistice distincte, diferite ca stil, gen, formă și caracter.

2. Concursul Internațional de Interpretare vocal-instrumentală *Classicaland Folk Music International Competition*, ediția a III-a

Concursul Internațional de Interpretare *Classicaland Folk Music International Competition* este organizat de Liceul de Artă *Ion Vidu* din Timișoara, în colaborare cu Ministerul Educației, Inspectoratul Școlar al Județului Timiș, Consiliul Județean al Județului Timiș, Primăria Municipiului Timișoara, Facultatea de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest din Timișoara, Filarmonica de Stat *Banatul* Timișoara, Opera Națională Română Timișoara, Centrul de Cultură și Artă al Județului Timiș și Colegiul Național Pedagogic *Carmen Sylva* Timișoara. Concursul se desfășoară în cadrul Liceului de Artă *Ion Vidu* din Timișoara în luna mai într-o singură etapă.

„Concursul se adresează tinerelor talente din domeniile de studiu ale instrumentelor de suflat –muzică clasică, interpretării vocale tradiționale, precum și instrumentelor populare tradiționale din țară și din străinătate și oferă copiilor și tinerilor cu vârste cuprinse între 9 și 19 ani, care studiază muzica instrumentală și vocală, posibilitatea exprimării lor artistice” [4].

Concursul cuprinde următoarele secțiuni:

- instrumente de suflat – lemn (flaut, oboi, clarinet, fagot, saxofon clasic);
- instrumente de suflat – alamă (corn, trompetă, cornet, fligorn, trombon, eufoniu, tubă, suzafon);
- muzică vocală tradițională (amatori și profesioniști);
- instrumente populare –amatori și profesioniști (nai, țambal, acordeon, fluier, cobză, taragot).

Juriul concursului este alcătuit din personalități artistice și cadre didactice din școlile și liceele de artă din România și din străinătate.

Repertoriul de concurs se interpretează integral din memorie și cuprinde două lucrări diferite ca stil, gen, formă și caracter pentru secțiunile de suflat lemn și alamă, exceptându-se studiile și lucrări aparținând genului muzicii de cameră.

Pentru secțiunile muzică vocală tradițională și instrumente populare tradiționale repertoriul de concurs va cuprinde în mod obligatoriu un cântec doinit, cântec ceremonial sau baladă și un cântec propriu-zis din zona folclorică reprezentată de concurent, interpretat cu acompaniament.

3. Concurs Internațional de canto *Voci de primăvară*, ediția a X-a

Organizat de Liceul de Artă *Ion Vidu* din Timișoara și Inspectoratul Școlar Județean Timiș, în colaborare cu Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, Facultatea de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest din Timișoara, TVR Timișoara și Radio Timișoara, concursul de

canto se adresează tuturor elevilor din învățământul preuniversitar vocațional, cu vârsta cuprinsă între 14 și 19 ani. Desfășurat în luna aprilie, concursul cuprinde o singură etapă și următorul repertoriu de concurs [5]:

Clasa a IX-a și a X-a:

- arie antică;
- lied universal.

Clasa a XI-a și a XII-a:

- arie de operă, operetă, oratoriu;
- lied universal.

Juriul concursului este format din interpreți renumiți, cadre didactice și personalități artistice din zonele participante.

4. Concurs Internațional de Muzică *ArtsOn*, ediția a III-a

Concursul este destinat elevilor din clasele IX-XII din unitățile de învățământ preuniversitar din România, Ungaria, Serbia și Republica Moldova și are ca obiectiv general promovarea Facultății de Muzică și Teatru din Timișoara, cu toate specializările domeniului muzică [6]. Concursul *ArtsOn* se desfășoară în perioada februarie-martie în două etape, prima online și cea de a doua în format fizic.

Concursul cuprinde trei secțiuni:

- instrumente (pian, orgă, vioară, violă, violoncel, flaut, clarinet, fagot, trompetă, trombon, tubă, corn);
- canto;
- studii teoretice muzicale.

Competiția se desfășoară în format mixt, atât cu prezență fizică cât și online. Repertoriul de concurs este afișat separat pentru fiecare etapă a competiției și pentru fiecare instrument participant, în regulamentul privind organizarea și desfășurarea concursului, și poate fi accesat pe pagina Facultății de Muzică și Teatru din Timișoara.

Juriul concursului este alcătuit din personalități artistice și cadre didactice din mediul preuniversitar și universitar din țară și străinătate.

5. Concursul Internațional de Interpretare și Creație artistică *Young Artists*, ediția a XIII-a [7]

Manifestarea este organizată de Societatea Internațională de Studii Muzicale din Timișoara, în parteneriat cu Universitatea *Aurel Vlaicu* din Arad, Centrul de Cultură și Artă al Județului Timiș, Incubatorul de Arte Timișoara și Asociația Extravaganza Cluj-Napoca, și a

ajuns la cea de a XIII-a ediție.

Conceput inițial pentru elevii care studiază muzica în sistem privat, a fost primul concurs de acest gen din vestul țării, promotor pentru toate celelalte astfel de concursuri apărute ulterior.

Cu o tradiție și o ascensiune uimitoare, cu un număr între 300 și 500 de participanți anual, concursul și-a actualizat și schimbat formatul la cererea unităților școlare și a instituțiilor participante și partenerere. Astfel, începând cu anul 2024, concursul se va desfășura în două etape, între lunile martie-mai. Destinat atât interpreților amatori cât și elevilor și studenților din cadrul liceelor și facultăților de profil, concursul cuprinde secțiunile:

- muzică instrumentală;
- muzică vocală.

Juriul concursului este alcătuit din personalități artistice și cadre didactice din mediul preuniversitar și universitar din Arad și Timișoara.

Repertoriul de concurs cuprinde obligatoriu două lucrări de facturi diferite pentru categoria *profesioniști* și o singură lucrare pentru categoria *amatori*.

6. Concurs Internațional de Creație și Interpretare artistică RomArte, ediția a V-a

Concursul *RomArte*, ajuns la cea de a V-a ediție este organizat de Societatea Internațională de Studii Muzicale din Timișoara în colaborare cu Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, Liceul de Artă *Ion Vidu* din Timișoara, Incubatorul de Artă Timișoara, Asociația *EstravaganzaCluj- Napoca* și *Musikschule Stuttgart* Germania [8].

Competiția se desfășoară în luna noiembrie și este destinată elevilor și studenților care studiază în cadrul liceelor și facultăților de muzică, dar și elevilor din mediul privat.

Concursul cuprinde secțiunile:

- interpretare muzicală instrumentală;
- interpretare muzicală vocală.

Cele două categorii ale concursului, profesioniști și amatori, pot opta pentru a participa la una sau mai multe secțiuni.

Juriul concursului este alcătuit din cadre didactice din mediul preuniversitar și universitar din Arad și Timișoara și personalități artistice ale instituțiilor partenerere.

Repertoriul de concurs cuprinde două lucrări diferite ca gen, perioadă stilistică, formă și caracter pentru categoria *profesioniști* și o singură lucrare pentru categoria *amatori*.

Concluzii

Competițiile pot juca un rol semnificativ în educația muzicală și în dezvoltarea elevilor din mai multe perspective:

- **Motivație**

Cadrul competitiv poate motiva elevii să depună eforturi suplimentare pentru a crește și obține performanțe mai bune. Dorința de a câștiga poate incita angajamentul și perseverența lor în fața unor noi provocări.

- **Dezvoltarea abilităților**

Competițiile oferă elevilor oportunitatea de a-și demonstra abilitățile și cunoștințele dobândite în diverse domenii și poate ajuta la consolidarea și dezvoltarea competențelor lor specifice.

- **Învățare prin experiență**

Competițiile pot oferi elevilor oportunitatea de a învăța din experiențe practice și de a-și îmbunătăți competențele interpersonale, precum lucrul în echipă sau gestionarea timpului și a stresului.

- **Creșterea încrederii**

Succesul dobândit în cadrul competițiilor poate contribui la creșterea încrederii în sine a elevilor și la dezvoltarea unei atitudini pozitive față de propria lor capacitate de a performa în diverse contexte. Totodată, ierarhizarea în urma rezultatelor îi poate oferi elevului un *feedback* clar cu privire la performanțele sale în raport cu ceilalți concurenți, o validare a efortului depus și a talentului său.

- **Construirea caracterului elevului**

Participarea la diverse competiții poate oferi elevilor oportunitatea de a-și dezvolta calități precum corectitudinea, respectul pentru ceilalți, capacitatea de a gestiona atât victoriile cât și înfrângerile într-un mod constructiv și educativ.

- **Explorarea intereselor și pasiunilor**

Competițiile pot reprezenta pentru elevi un excelent mod de a-și descoperi și de a-și explora pasiunile și interesele în diverse domenii, oferindu-le o perspectivă asupra posibilelor cariere sau direcții urmărite.

Prin urmare, considerăm că participarea la competiții poate fi un element esențial în dezvoltarea elevilor, contribuind la formarea lor într-un mod holistic și diversificat.

Referințe bibliografice

1. CUCOȘ, C. Statutul și rolul competițiilor școlare [online]. In: *Constantin Cucos*: [blog]. 4 mar. 2024 [accesat 19 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.constantincucos.ro/2024/03/statutul-si-rolul-competitiilor-scolare>
2. JINGA, I. *Educația și viața cotidiană*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2005. ISBN 973-30-1915-1.
3. Despre concurs: [Festival-concurs Internațional „Alma Cornea Ionescu”] [online]. In: *Alma Cornea Ionescu*: [site]. [accesat 19 apr. 2024]. Disponibil: <https://almacorneaionescu.ro/despre/>

4. *Concursul Internațional de Interpretare „Classicaland Folk Music International Competition”* [online]. [accesat 19 apr. 2024]. Disponibil: <https://liceulionvidu.ro/wp-content/uploads/2023/03/Regulament-concurs-2023-RO-final-dupa-director-1.pdf>
5. *Concursul Internațional de Canto „Voci de primăvară”* [online]. [accesat 19 apr. 2024]. Disponibil: <https://liceulionvidu.ro/wp-content/uploads/2024/03/Regulament-Voci-de-primavara-2024.pdf>
6. *Concursul Internațional „ArtsOn”* [online] [accesat 19 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.uvt.ro/wp-content/uploads/sites/3/2024/01/Regulament-Concurs-ArtsOn-final.pdf>
7. *Concursul Internațional de Interpretare și Creație artistică „Young Artist”* [online]. In: *Facebook* [accesat 19 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.facebook.com/p/Concursul-de-interpretare-și-creație-artistică-Young-Artists-100070716856805/>
8. *Concursul Internațional de Interpretare și Creație artistică „RomArte”* [online]. In: *Facebook* [accesat 19 apr. 2024]. Disponibil: <https://m.facebook.com/people/RomArte/100076093868119>

РОМАНСЫ АЛЕКСЕЯ СТЫРЧИ НА СТИХИ ГРИГОРЕ ВИЕРУ

ROMANȚELE LUI ALEXEI STÂRCEA PE VERSURI DE GRIGORE VIERU

ALEXEI STARCEA'S ROMANCES ON THE LYRICS BY GRIGORE VIERU

ELENA BUGOR²⁵,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-7196-4056>

CZU 784.3:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.08>

В статье рассматриваются романсы, написанные Алексеем Стырчей на стихи Григоре Виеру, одного из самых известных поэтов Молдовы. Романсы «Plai moldovenesc» и «Dor de plai» посвящены теме любви к Родине, в центре песни «Lăutare, măi» – образ молдавских скрипачей, а «Материнская песня» – лирико-драматической монолог стареющей женщины, обращенный к сыну. Появившиеся в 1966-1968 годах, песни А. Стырчи демонстрируют характерную тенденцию творчества композитора этого периода, а именно проникновение в романс некоторых особенностей, свойственных песенному жанру. Это проявляется в куплетной форме романсов, в фольклорном характере родовой основы, в относительной простоте музыкального языка и интерпретативных задач. Романсы отличаются доступной мелодической вокальной линией, что позволяет певцу раскрыть свой потенциал и продемонстрировать возможности голосового аппарата в условиях достаточно комфортной тесситуры.

Ключевые слова: Алексей Стырча, Григоре Виеру, песня, распев, романс, вокализация

În articol sunt examinate romanțele scrise de Alexei Stârcea pe versurile lui Grigore Vieru, unul din cei mai consacrați poeți din Moldova. Romanțele „Plai moldovenesc” și „Dor de plai” se axează pe tematica iubirii pentru Patrie, în centrul piesei „Lăutare, măi” se află imaginea lăutarilor moldoveni, iar „Cântecul mamei” reprezintă un monolog lirico-dramatic al unei femei îmbătrânite adresat fiului său. Apărute în anii 1966-1968, piesele lui A. Stârcea demonstrează o tendință caracteristică operei compozitorului din această perioadă, și anume pătrunderea în romanță a unor particularități specifice

²⁵ E-mail: elenabugor87@gmail.com

genului de cântec. Acest lucru se manifestă în forma de cuplet a romanțelor, în caracterul folcloric al bazei genuistice, în simplitatea relativă a limbajului muzical și a sarcinilor interpretative. Romanțele se disting printr-o linie melodică vocală accesibilă, care permite cântărețului să-și etaleze potențialul și să demonstreze capacitățile aparatului vocal în condițiile unei tesituri destul de confortabile.

Cuvinte-cheie: Alexei Stârcea, Grigore Vieru, cântec, riturnelă, romanță, vocaliză

The article examines the romances written by Alexei Stârcea on the lyrics of Grigore Vieru, one of the most famous poets in Moldova. The romances „Plai moldovenesc” and „Dor de plai” are focused on the theme of love for the Motherland, in the center of the song “Lautare mai” is placed the image of the Moldovan folk musicians – lautarii (fiddlers), and „Cantecul mamei” (Mother's song) is a lyrical-dramatic monologue of an aging woman addressed to her son. Appearing in the years 1966-1968, the pieces by A. Stârcea demonstrate a characteristic tendency of the composer's work of this period, namely the penetration of some special features of the song genre into the romance. This can be traced in the couplet form of the romances, in the folkloric character of the genuistic basis, in the relative simplicity of the musical language and interpretative tasks. The romances are distinguished by an accessible melodic vocal line, which allows the singer to demonstrate his potential and show the capabilities of the vocal apparatus in the conditions of a fairly comfortable tessitura.

Keywords: Alexei Stârcea, Grigore Vieru, song, ritornello, romance, vocalize

Введение

В камерно-вокальном творчестве Алексея Стырчи 1960-х гг. выделяются произведения на стихи одного из самых почитаемых молдавских поэтов – Григоре Виеру, внесшего глубочайший вклад в культуру и искусство Молдовы. Историк И. Ротару пишет о нем, что он «второй знаковый поэт Бессарабии, пришедший примерно через полвека после Алексея Матеевича» [цит. по: 1].

Лирика Гр. Виеру – это особый пласт национального поэтического наследия. Каждое его произведение несет индивидуальный философский смысл, раскрывает особые стороны души, глубокое понимание смысла мироздания и скоротечности жизни. Его творчество многогранно и многолико, в нем отражены красота и гармония мира, доброта и милосердие, человеколюбие и гуманизм.

Тема Родины и любви к матери – основные в творчестве поэта, они глубоко взаимосвязаны между собой. В стихотворении *Patria* Гр. Виеру пишет: *Piatra este pâine caldă. / Vântul ăsta e vin domnesc. / Și pelinul – busuioc sălbatic, / Vine ziua aurindu-mi pâinea. / Vine seara aromindu-mi vinul. / Vine mama îndulcindu-mi gândul* (Камень – теплый хлеб, ветер – божественное вино, полынь – дикий базилик. Приходит день, золотя мой хлеб, приходит вечер, придавая вкус моему вину, приходит мама, делая сладкой мою мысль). Тоска по матери, по родному селу, по зерну, хлебу, испеченному в печи его детства, – все сливается в тему любви к Родине, столь характерную для произведений Гр. Виеру.

«Поэту не свойственно упиваться словесными красотами, – отмечает М. Чимпой, – несмотря на это, а вернее благодаря этому его стихи и песни полновочны, их музыкальная ткань отличается изяществом, тонкостью и точностью рисунка» [2 с. 41].

Стихи Григоре Виеру очень напевны, они как будто созданы для того, чтобы быть положенными на музыку. Многие композиторы находили и находят вдохновение в стихах знаменитого поэта, среди них такие известные авторы, как Д. Гершфельд, А. Муляр, С. Лунгул, В. Загорский, З. Ткач, Е. Дога, Г. Мустя, П. Теодорович, И. Алдя-Теодорович, Я. Райбург и другие. Не стал исключением и А. Стырча, написавший четыре романса на стихи Гр. Виеру: *Plai moldovenesc* (1966), *Lăutare, măi* (1966), *Dor de plai* (1968) и *Cântecul mamei* (1968). Пьесы *Plai moldovenesc* и *Dor de plai* посвящены любви к Родине, *Lăutare, măi* – творчеству молдавских народных музыкантов, а *Cântecul mamei* – это лирико-драматический монолог постаревшей матери, обращенный к сыну.

Plai moldovenesc

Романс (*a-moll*, 2/4) написан в куплетной форме с припевом. Вокальная мелодия куплета украшена мелизматикой, свойственной фольклорным образцам. В создание фольклорного колорита вносит свою лепту и партия фортепиано, имитирующая специфическую фактуру цимбального аккомпанемента. Каждая вокальная фраза куплета заканчивается длинной нотой, дающей певцу возможность продемонстрировать наличие широкого дыхания. Долгие вокальные звуки расцвечены имитациями в партии фортепиано, что создает диалог между вокальной и фортепианной партиями (**Пример 1**).

Пример 1. А. Стырча. Plai moldovenesc, куплет

[Andante molto espressivo] *mf con calore*

Fo - i - cea, co - druț me - reu,

Dra - gu - mi-i pă - mân - tul_ meu!

Припев по сравнению с куплетом более разнообразен темпово-ритмически (в нем

задействованы триоли, синкопы, *ritenuto*, ферматы), ладомелодически (появление пятой пониженной ступени *es* в т. 32) и динамически (нарастания, спады, резкие сопоставления *p – f*). Обращает на себя внимание и новое фактурное решение аккомпанемента: отдельные аккорды противопоставлены «цимбальным разливам» в конце фраз. Последние два такта фактурно предвосхищают начало следующего куплета.

В данном романсе А. Стырчи генеральная кульминация как таковая отсутствует, хотя ее элементы можно усмотреть в припеве – в частности, во втором предложении, включающем вокализ. Заканчивается романс отнюдь не на бравурной высокой ноте, а на тонике *a¹*, исполняемой на *p*, *diminuendo* – это своего рода «тихая кульминация».

Lăutare, măi

Романс (*g-moll*, 2/4) написан в куплетной форме. Ощущение легкости, игривости придают музыке мелодические взлеты к V ступени в конце фраз, на словах *Lăutare, măi!* Будучи украшенной форшлагами, а также характерной каденцией со II низкой ступенью (тт. 15, 28-29), мелодия несет в себе черты самобытного молдавского фольклора. Фортепианный аккомпанемент, имитирующий фактуру цимбал, построен на музыке вступления и составляет единое целое с партией вокалиста (**Пример 2**).

Пример 2. А. Стырча. *Lăutare, măi*, куплет

Вокальная мелодия не отличается особой сложностью, хотя ее исполнение предполагает наличие в голосе идеальной кантилены. Партия певца написана в основном в средней тесситуре, но особые задачи перед певцом ставит окончание третьей и

четвертой фраз на высоких f^2 и g^2 . В этом смысле характерен и последний куплет, который завершается восходящим октавным скачком в партии певца: $g^1 - g^2$. Такое решение концовки произведения, часто практикуемое исполнителями песенного фольклора, служит дополнительным свидетельством близости романса к жанру народной песни.

Dor de plai

Романс (g -moll, 4/8, 7/8, 5/8, 3/8), в соответствии со строением стихотворной основы, состоит из трех куплетов. Вместе с тем, композитор усложняет куплетную форму за счет включения между вторым и третьим куплетами вокально-инструментального ригурнеля, содержащего вокализ и фортепианную связку – вступление к 3-му куплету. Морденты и форшлаги, а также характерные ладоинтонационные детали (повышенная IV, пониженные V и II ступени) придают пьесе фольклорную окраску (**Пример 3**).

Пример 3. А. Стырча. *Dor de plai*, куплет

[Moderato molto sesibile]
mf *Con calore*

Ci - ne a - re dor de plai_ se sub - Ńi - e ca un pai_

Куплет начинается в размере 4/8, но в процессе развития задействованы также 7/8, 5/8, 3/8. Постоянная смена размера придает изложению импровизационный характер, свойственный ряду фольклорных произведений, в частности, в жанре баллады (см., например: [3 с. 13-15, 20, 31 и др.]). Такое метроритмическое решение подчеркивает своеобразие романса по сравнению с остальными произведениями автора.

Партия фортепиано соединяет в себе гармонический и мелодический пласты. Аккорды в аккомпанементе, взятые на арпеджио, сближают фортепиано со звучанием цимбал. Мелодические линии в партии правой руки – словно включение скрипок и духовых инструментов в музыкальную ткань партитуры оркестра молдавской народной музыки. Они, с одной стороны, выполняют функцию интонационной поддержки вокалиста, а с другой – обеспечивают диалог с вокальной партией. Эти две задачи очевидны на протяжении всего произведения, в том числе и в ригурнеле.

В романсе *Dor de plai*, как и в пьесе *Plai moldovenesc*, отсутствует генеральная

кульминация, но в каждом разделе обнаруживается устремление вокальной мелодии к наиболее высокой ноте, подчеркнутой динамически: в первом разделе это f^2 , во втором разделе и в вокализе – g^2 . Этим же звуком заканчивается третий куплет, завершающий произведение. В целом певческий диапазон романса не превышает средней тесситуры. Основной акцент приходится на кантилену, на хорошее *legato*, на распевность каждой фразы. Единственной трудностью является постоянная смена размера на протяжении куплета – она непроста как для певца, так и для пианиста, и требует особой концентрации и сноровки.

Cântecul mamei

В оригинале стихотворение Гр. Виеру содержит шесть двустиший. А. Стырча объединил строфы поэтического текста в 3 куплета:

<i>Nu-mi lua cercei și salbe,</i>	<i>Rochie nu-mi lua de lână,</i>	<i>Ia-i mai bine noiei, lasă,</i>
<i>Că de-amu am plete albe.</i>	<i>Că de-amu eu sunt bătrână.</i>	<i>Că ea-i tânără, frumoasă.</i>
<i>Nu-mi lua năfrâmi străine,</i>	<i>Încălțări nu-mi mai alege,</i>	<i>Iar eu, fiule-s bătrână.</i>
<i>Că de-amu eu nu văd bine.</i>	<i>Că de-amu eu nu pot merge.</i>	<i>Cine m-o vedea-n țărână?!</i>

Наряду с этим, в произведение включен вокализ, отделяющий первые два куплета от третьего – тем самым структура произведения приобретает черты простой трехчастной формы $a b a^1$ как формы второго плана (аналогичное строение имеет романс *Dor de plai*).

Романс написан в тональности *dis-moll* с включением пониженной II и повышенной VI ступеней, придающих пьесе черты фригийского и дорийского ладов, характерных для фольклорных мелодий. Музыка обнаруживает характер плавного вальса с чертами колыбельной песни (**Пример 4**).

Пример 4. А. Стырча. *Cântecul mamei*, 1 куплет

[Larghetto flessibile rubato]

Nu-mi lu - a cer - cei și sal - bă, Că de-a-mu am plea-tă al - bă.

Как пишет Е. Вдовина, созданный автором образ представляет собой «органичное единство душевной теплоты и ласковой мягкости со строгой простотой и печалью (...). Нисходящие интонации говорят здесь об усталости и грустной покорности судьбе» [4 с. 77]. Музыка куплетов развивается неспешно (темп *Larghetto*), без динамических всплесков и кульминаций. Единственная кульминация романса приходится на вокализ, помещенный между вторым и третьим куплетами и поддерживаемый взволнованными пассажами фортепианной партии. Здесь в полный голос (хотя и без слов) выражена боль материнского сердца: глубоко скрытая в куплетах, в вокализе-связке она взрывается эмоциональным криком на *ff*. Еще один вокализ появляется в коде – это своего рода «тихая кульминация», исполняемая на *p*. Включение вокализов сближает романс *Cântecul mamei* с пьесами *Dor de plai* и *Plai moldovenesc*.

Куплетная форма обычно предполагает точное повторение куплета на протяжении всего произведения. В данном случае изменения в вокальной мелодии незначительны: присутствие или отсутствие ферматы, включение в третий куплет ряда звуков, не имеющих точной высоты и произносимых приемом *parlato*. Вместе с тем, стремясь обогатить музыкальный язык, автор придал разноплановый характер фортепианной партии, фактурное решение которой меняется в каждом куплете. Таким образом форму романса можно определить как куплетно-вариационную.

Пьеса *Cântecul mamei* существенно отличается от написанных ранее композитором камерно-вокальных произведений. Автор впервые пробует себя в жанре лирико-драматического романса, раздвигая тем самым привычные ему рамки лирических образов. Произведение позволяет певцу не только проявить свой опыт вокалиста с наличием распевности и кантилены в голосе, но и продемонстрировать себя в качестве драматического артиста.

Выводы

1. В пьесах А. Стырчи на стихи Гр. Виеру проявляется характерная для творчества композитора тенденция конца 1950-1960 гг.: проникновение в романс особенностей

песни. Это выражается в куплетной форме романсов, в опоре на фольклорную жанровость и относительной простоте музыкального языка. Влияние на жанр романса черт песни сказывается и в некотором упрощении певческих задач. Романсы отличаются вокальной мелодической линией, позволяющей певцу в достаточно комфортных тесситурных условиях раскрыть свой потенциал и показать возможности голосового аппарата.

2. Мелодическая линия пластична, она то мягко льется в ритме вальса или *hora mare*, то неспешно разворачивается в характере раздумчивой баллады. В романсах появляются вокализмы, как бы продолжающие мысль, выраженную в тексте, или «досказывающие» невысказанное словами. Мелодия ряда пьес несет в себе фольклорные черты, что выражается в чередовании параллельных мажора и минора, во включении характерных ступеней народных ладов и использовании мелизматике (мордентов, форшлагов).

3. С вокальной партией тесно взаимодействует фортепианная. В каждом романсе она решена индивидуально, но при этом во всех пьесах можно отметить общие черты: фортепиано не только аккомпанирует певцу в разной аккордовой фактуре, не только создает песенно-танцевальный или балладный фон, но и выполняет другие функции. Так, в партии фортепиано важную роль играют мелодические линии, которые в одних случаях дублируют вокальную партию, служа интонационной опорой певцу, а в других выступают в качестве реплик-контрапунктов. Мелодические линии фортепиано образуют постоянный диалог с вокальной мелодией, создавая развитую, эмоционально насыщенную музыкальную ткань.

4. Говоря о фортепиано, следует отметить его роль в формировании разнообразных дополнительных разделов: вступлений (ко всей пьесе, к куплету), интерлюдий между частями и внутри них, заключений, порой вместе со вступлением образующих тематическое обрамление формы. В мелодической линии и фортепианной фактуре используются элементы фольклорных жанров, насыщающие музыку большинства произведений национальным молдавским колоритом. Включение фрагментов, в которых имитируются различные инструменты оркестров молдавской народной музыки (цимбалы, мелодические инструменты типа флуэра), нередко придает фортепианной партии оркестровый характер.

5. Указанные черты свидетельствуют о постепенном совершенствовании камерно-вокального творчества А. Стырчи в конце 1950-1960 гг., открывающих новую веху на его композиторском пути.

Библиографические ссылки

1. PACHIA-TATOMIRESCU, I. Mesianicul simbol al mamei în lirica lui Grigore Vieru. In: *Limba română*. 2009, nr. 1/4, pp. 113–118. ISSN 0235-9111.
2. ЧИМПОЙ, М. *Миражи детства: очерк творчества Григоре Виеру*. Кишинев: Лумина, 1970.
3. *Cântece populare moldovenești*. Alcăt.: P. Stoianov. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1967. Ediție cu caractere chirilice
4. ВДОВИНА, Е. *Молдавский советский романс*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1982.

FREE JAZZ: ESTETICA, STILISTICA, TRATAREA INSTRUMENTELOR DE PERCUȚIE

FREE JAZZ: AESTHETICS, STYLISTICS, TREATMENT OF PERCUSSION INSTRUMENTS

PETRU MOISEEV²⁶,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0007-8940-7526>

CZU 78.036.9(73)

[780.8:780.62.085.3]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.09>

În centrul atenției autorului se află instrumentele de percuție de origine jazzistică din anii 1960. Scopul autorului constă în analiza trăsăturilor interpretative dezvoltate în cadrul curentului numit *avant-garde jazz*, *free jazz* sau *modal jazz*. Specificul stilistic al bateriștilor stilului *free jazz* se remarcă prin modul deosebit de exprimare legat de emanciparea tuturor mijloacelor de expresivitate muzicală, inclusiv a ritmului. Trăsăturile de bază ale stilului interpretativ al lui Elvin Jones, unul din cei mai de seamă reprezentanți ai stilului dat, se studiază pe baza compoziției muzicale „*The Promise*” înregistrate în anul 1963 la New York de membrii cvartetului faimosului saxofonist John Coltrane, liderul incontestabil al curentului *free jazz*. Se studiază conceptul inovator de interpretare la instrumente de percuție, o abordare poliritmică, o modificare a așa-numitului *swing feeling* și crearea unor straturi sonore cu implicarea secției de ritm. O atenție deosebită se acordă introducerii trioletelor de către Elvin Jones în țesătura muzicală a partidei *tobelor*.

Cuvinte-cheie: *free jazz*, instrumente de percuție, interpretare, Elvin Jones, *The Promise*

*In the center of the author's attention are the percussion instruments of jazz origin from the 1960s. The author's aim is to analyze the interpretative features developed within the trend called *avant-garde jazz*, or *modal jazz*. The stylistic specificity of free jazz drummers stands out through the free jazz special way of expression linked to the emancipation of all means of musical expressiveness, including rhythm. The basic features of the interpretive style of Elvin Jones, one of the most prominent representatives of this style, are studied on the basis of the musical composition „*The Promise*” recorded in 1963 in New York by the members of the quartet of the famous saxophonist John Coltrane, the undisputed leader of free jazz. The innovative concept of interpretation with percussion instruments, a polyrhythmic approach, a modification of the so-called *swing feeling* and the creation of sound layers with the involvement of the rhythm section, including drums, are studied. Particular attention is paid to the introduction of triplets by Elvin Jones into the musical fabric of the drum part.*

²⁶ E-mail: peter.megadrummer@gmail.com

Keywords: *free jazz, percussion instruments, performance, Elvin Jones, The Promise*

Introducere

Înainte de a studia rolul instrumentelor de percuție de origine jazzistică din anii 1960, merită să clarificăm unele momente de ordin culturologic, estetic și filosofic, care au determinat schimbările pe care le-a suferit jazz-ul în anii 1960. După cum afirmă V. Tcacenco în manualul său dedicat istoriei culturii muzicale non-academice, situația în *mainstream*-ul jazzistic la sfârșitul anilor 1960 a fost destul de complicată, „resursele jazzului au fost epuizate, interesul auditoriului față de jazzul modern (...) scăzând semnificativ” [1 p. 46]. Generația nouă a jazzman-ilor a venit cu un spirit puternic de revoltă, având drept scop distrugerea tuturor principiilor *mainstream*-ului, o revoltă, care ducea uneori la negarea totală a valorilor jazzului.

Printre premisele apariției stilului *free jazz* autoarea citată mai sus scoate în evidență și sistematizează diferite grupuri – cele culturale, politice și pur muzicale [Ibidem]. Printre premisele culturale sunt nominalizate „explozia” avant-gardismului în diferite genuri și forme de artă (creația lui J. Cage sau K. Schtockhausen, în *fluxul de conștiință în literatură etc.*); printre premisele politice sunt numite mișcările politice radicale de tineret american și european (*hippie, negrii tineri supărați*), care negau valorile culturale ale societății [Ibidem].

Premisele apariției curentului *free jazz*

Cele mai importante premise ale curentului *free jazz* sunt de natură pur muzicală. Astfel, este vorba de apariția unor proiecte și compoziții care au schițat conceptul *free jazz*. Printre ele putem nominaliza compoziția lui Lennie Tristano, *Intuition* (1949), care se deosebește printr-o „organizare metro-ritmică liberă, prin schimbări neașteptate ale tempourilor și armoniilor, prin îmbinarea diferitor sisteme melodice în partițiile fiecărui instrument” [Ibidem].

Un alt exemplu elocvent care a conturat conceptul estetic și sonor al curentului *free jazz* îl reprezintă albumul *Free Jazz* de Ornette Coleman, înregistrat în anul 1960. Descrierea specificului stilistic al acestui album, de fapt, coincide în linii mari cu descrierea curentului propriu-zis. Astfel, în cartea lui W. Seargent *Jazz, Hot and Hybrid* (este vorba de un glosar, al cărui autor este cercetătorul jazzului din Rusia, V. Ozerov), se indică următoarele: „Ceea ce este de remarcat în interpretarea lui O. Coleman este timbrul neobișnuit al sunetului instrumentului său (...), îmbinarea tehnicii perfecte de interpretare cu dorința de vocalizare a melodiei instrumentale, culoarea intonației tipică *blues*-ului cu rolul dominant al atonalității libere și cromaticii microtonale, logică și concentrație în dezvoltarea materialului tematic incipient, împreună cu o tendință spre improvizația spontană, o abatere de la principiile tradiționale de structurare a formei (lipsa formei strofice, independența de *chorus*-ul armonic, împărțirea în

secțiuni egale etc.), o tendință de a folosi metode de gândire modală și aleatorică [2 p. 260]. O descriere foarte similară a curentului *free jazz* găsim în enciclopedia online *Brittanica*:

„Principala caracteristică a *free jazz*-ului este lipsa regulilor. Muzicienii nu aderă la o structură armonică fixă (succesiuni acordice predeterminate) în timp ce improvizează; în schimb, ei modulează (adică schimbă tonalitățile) după bunul plac. Improvizatorii de *free jazz*, de obicei, construiesc frazele pe baza intervalelor și armoniilor cromatice, iar unii obțin atonalitate în timp ce cântă, folosind microtonuri, armonicile, multifonice (note simultane jucate pe un instrument melodic) și clustere. Interpreții *free jazz* improvizează adesea fără respectarea metrului sau tempoului fix. Rolurile solo și de acompaniament tind să fie fluide, asigurând un echilibru dintre compoziție și improvizație în interpretare. Dezvoltarea supremă a *free jazz*-ului este improvizația liberă (*free improvisation*), care combină toate aceste calități – fără a folosi roluri instrumentale sau structuri armonice, ritmice sau melodice fixe și abandonând complet compoziția” [3].

Vom apela la o altă sursă de referință și anume cartea semnată de P.O.W. Tanner, D.W. Megill și M. Gerow cu genericul *Jazz. Eight edition*. Autorii sursei nominalizate la fel dau o explicație proprie privind specificul și unicitatea curentului *free jazz*. Astfel, ei afirmă următoarele: „Cele mai multe noi dezvoltări în jazz au fost extensii ale tradițiilor anterioare și modifică doar structurile muzicale ale stilurilor precedente. Avangarda unei forme de artă în dezvoltare implică o ruptură conștientă de tradiția stabilită de acea formă de artă. *Free jazz* a fost o astfel de mișcare. *Free form*, cunoscută și sub numele de improvizație liberă se desprinde brusc de predecesorii săi muzicali. De fapt, este mai ușor să descrii ce nu este forma liberă decât să găsești termeni pentru numărul nelimitat de expresii de care este capabilă. Cele mai multe eforturi de formă liberă operează într-un mediu care nu este definit de formele armonice și ritmice prescrise de practicile *jazz*-ului anterior.

Chiar și cu abordarea nouă adoptată de *bebop*, structura cântecului, cu forma sa armonică repetitivă, a fost menținută. Melodiile erau caracterizate de un aspect metrou-ritmic constant, care varia puțin pe parcursul interpretării. Dacă o melodie era în 4/4, probabil, va rămâne așa pe tot parcursul interpretării. Chiar dacă melodia era adesea absentă în zonele de improvizație liberă, armoniile rămâneau aceleași. Există, prin urmare, o structură formală, neschimbătoare, care susține improvizația fiecărui instrumentist” [4 p. 145].

Improvizația liberă elimină aceste structuri ale repetiției armonice și regularității ritmice pentru a permite instrumentiștilor să reacționeze în mod reciproc fără restricții. Materialul muzical pentru improvizație vine din partea instrumentiștilor în loc să provină dintr-un cântec cunoscut. Este necesară cea mai mare empatie posibilă pentru ca acest mod de interpretare să fie reușit. De asemenea, axioma „Cu cât este mai mare libertatea permisă, cu atât este mai mare

disciplina necesară” este pertinentă pentru acest stil. Fără disciplină, un interpret ar putea produce doar sunete neobișnuite, în loc să reacționeze într-un mod muzical la ceilalți instrumentiști.

Într-o epocă în care produsul finit este singurul criteriu de judecată, este revigorant să avem o situație în care procesul, nu produsul, este cu adevărat important. Acest lucru face ca jazz-ul liber să fie dificil de înțeles – cel puțin la început. Ascultătorul trebuie să observe cu conștiinciozitate și apoi să încerce să empatizeze cu instrumentiștii pentru a aprecia excitația procesului. De multe ori este mai ușor să înțelegeți stilistica *free jazz* mai întâi într-o interpretare *live*, unde ascultătorul poate să devină mai ușor implicat cu instrumentiștii.

Acest tip de muzică poate fi comparat cu pictura de acțiune sau non-reprezentativă, cum ar fi o lucrare a lui Jackson Pollock despre înregistrările realizate de Red Mitchell (contrabas) și de Shelly Manne (tobe) în timp ce încearcă să comunice cu Ornette Coleman (și invers) în cadrul compoziției *Lorraine*. Saxofonistul, alto Joe Harriott, pretinde că a dezvoltat această stilistică muzicală înainte de a fi putut exista vreoa influență Ornette Coleman.

Nu ar fi illogic să percepi că semințele *free jazz*-ului au existat încă de la începuturile jazz-ului însuși. Natura spontană a improvizației pune mare accent pe creativitatea muzicală spontană. Într-o anumită măsură, fiecare interpretare de jazz conține un element de improvizație, chiar dacă doar în secțiunea de ritm notele specifice sunt lăsate la discreția instrumentiștilor. Echilibrul dintre compozițiile fixe și dezvoltarea improvizată s-a schimbat de-a lungul istoriei jazz-ului. *Free jazz*-ul se dovedește a fi cea mai completă expresie a compoziției spontane, iar improvizația preia rolul dominant. Cei mai importanți interpreți și compozitori în acest mediu provin din diferite medii muzicale și filozofice, care adaugă o amprentă distinctivă fiecărui efort al lor. După cum vom vedea, structurile muzicale tradiționale ale armoniei și ritmului sunt doar două dintre multele posibile variante de „adezivi” disponibili pentru muzicieni.

Eficiența interpretării în *free jazz* se bazează pe forțele componistice individuale și colective ale instrumentiștilor. Caracteristicile muzicale individuale ale instrumentiștilor se reflectă în interpretare, conferindu-i o expresie unică. Vocea muzicală dominantă dintr-un ansamblu ajută la stabilirea caracteristicilor care unifică și restrâng infinitul posibilităților unei compoziții *free jazz*. Aceste caracteristici, la rândul lor, ajută la distingerea interpretărilor lui Cecil Taylor de cele ale lui Ornette Coleman sau John Coltrane. *Free jazz*-ul nu a apărut brusc odată cu înregistrarea lui Ornette Coleman *Free Jazz*. Compozitori, precum Charles Mingus, deja interveniseră puternic în țesătura muzicală, forțând-o să capete o expresie mai liberă. Încă din 1956, Mingus înregistrase *Pithecanthropus Erectus* și a șocat lumea ascultătoare cu îndrăzneala sa de a utiliza unele improvizații libere. Într-un mod similar, John Coltrane s-a îndreptat către un

stil liber, ca rezultat natural al propriilor sale extensii armonice și melodice. Totuși, Ornette Coleman a fost cel care a tras cea mai clară linie între idiomul tradițional de jazz și noul său stil, el inventând un nume pentru această nouă expresie: *free jazz*.

Aportul bateristului Elvin Jones în evoluția procedeelelor interpretative ale stilului *free jazz*

Dacă ne vom adresa la cei mai reprezentativi toboșari în *free jazz*, locul întâi îi aparține lui Elvin Jones (1927-2004). S-a născut în Pontiac, Michigan, fiind cel mai mic copil într-o familie cu zece copii. Frații săi, Hank și Thad, au fost muzicieni de jazz, așa că muzica a fost întotdeauna ținută la mare respect în familia lui Elvin Jones. La vârsta de 13 ani, Jones era hotărât să devină baterist și exersa până la zece ore pe zi. Jones și-a început cariera în 1949 la Detroit. Curând a început să cânte cu muzicieni precum Charlie Parker, Miles Davis și Wardell Gray. În 1955, la New York s-a alăturat ansamblului lui Charles Mingus. În perioada anilor 1960-1966 a cântat ca membru al cvartetului lui John Coltrane, înregistrând o serie de albume celebre de jazz, inclusiv *A Love Supreme*. După ce a părăsit cvartetul, Jones a cântat pentru o vreme în orchestra lui Duke Ellington, apoi și-a creat propriul grup, *The Elvin Jones Jazz Machine*.

Jones a folosit instrumentele de percuție nu atât pentru accentuarea timpilor din cadrul măsurii, ci pentru a crea partida proprie simultan cu instrumentele *solo*. Tehnica sa de interpretare i-a influențat pe toboșarii celebri Mitch Mitchell și Ginger Baker [5].

Unii cercetători îl consideră pe Elvin Jones cel mai copleșitor toboșar din istoria jazzului, egalat prin inovația și aportul său cu Charlie Parker sau John Coltrane. După cum afirmă cercetătorii, „Jones este un interpret remarcabil de consecvent. Pare să cânte fiecare melodie de parcă ar fi ultima șansă a sa. O energie aproape supranaturală și rezistența sunt asociate cu el, iar imaginația sa pare să se potrivească cu energia sa” [6 p. 258].

Așadar, E. Jones evită simplitatea relativă și repetiția majorității toboșarilor din stilurile precedente ale jazzului, rareori interpretând partida tobelor care ar părea evidentă sau tradițională. După cum relatează M. Griedly, „în lucrările sale cele mai aventuroase, el chiar evită să declare direct prima bătaie a fiecărei măsurii. Conceptul său despre bătăile măsurii este o unitate mai largă în timp decât fusese, de obicei, cu toboșarii anteriori. Menținerea timpului său este constantă, dar lejeră, plină de subtilități ritmice. Se plimbă prin tobele și talgerele sale, distribuind porțiuni de triplete. Își exprimă frazele în trei, în loc de doi sau patru măsurii. Adesea începe diviziunea triplexă a timpului la mijlocul sau sfârșitul unei bătăi și continuă să juxtapună o senzație de vals împărțită pe parcursul a câtorva măsurii. În tot acest timp, el menține în

continuare un metru de bază de patru pătrimi și *swing*-ul contagios” [6].

Fiind membru al trupei lui John Coltrane, „E. Jones a fost capabil să cânte multe figuri ritmice în același timp și să facă întregul sunet să crească... Acest lucru este evident în lucrările sale de pe *The Promise* și *Your Lady*. E. Jones a fost unul dintre primii toboșari care au cântat în mod poliritmic și, totuși, *swing*-ul său a fost realizat în mod lejer și fluid. În comparație cu Elvin Jones, toboșarii din perioada precedentă a evoluției jazzului care încercau să folosească poliritmia sunau rigid și conștient calculați” [6].

Nivelul de invenție și imprevizibilitate a partidei tobelor în versiunea lui Elvin Jones întotdeauna a fost foarte înalt. Ascultându-l pe muzician, se simte că procedeele sunt doar schițate, niciodată bine definite în proporții exacte și previzibile. „Ritmurile diferite cântate simultan nu erau doar diferite aleatoriu; erau construite pentru a se completa reciproc. Și, într-un sens larg, se potriveau împreună. S-ar putea să nu fie evident decât dacă ascuți cu atenție secvențele de patru și opt măsuri în întregime. Unele dintre figurile sale omit intenționat o lovitură sau două. El distribuie sunetele care fac parte din trioletelor astfel încât, poate, primul sunet din trei nu se interpretează și următoarele două sunt redade de *snare drum*, sau elementul intermediar este omis. Uneori, primele două sunete ale unui triolet vor suna pe *snare drum* și al treilea – pe talgere sau pe tobă bas.

Un aspect aparte reprezintă modul în care Elvin Jones interacționează cu alți membrii ai cvartetului lui John Coltrane. E. Jones „și împletea părțile în jurul celor ale colegilor săi de formație într-un mod la fel de important ca orice solist de instrument cu ventilație la o sesiune de jam Dixieland. Caracterul întregului cvartet al lui Coltrane reflecta stilul său extrem de interactiv. E. Jones cânta cu puterea și imaginația a doi sau trei toboșari combinați, iar forța sa era absorbită în mod cu totul muzical în conceptul cvartetului. De fapt, stilul lui Elvin Jones a fost, posibil, cea mai indispensabilă parte a aceluia concept de ansamblu” [6].

Această tratare nouă a rolului toboșarului în cadrul ansamblului de jazz poate fi explicată prin conceptul sonor deosebit al stilului *free jazz*: după cum afirmă autorul articolului din enciclopedia *Britannica*. Una din particularități esențiale ale stilului constă în improvizația colectivă, fapt confirmat prin citatul ce urmează: „Muzica energetică”, numită mai târziu „zgomot”, a devenit o etichetă de identificare pentru improvizațiile colective (n.n. – P.M.) de înaltă energie, în care texturile de sunet dense au fost create din secvențe de note generate cu furie” [3].

După ce a părăsit formația lui J. Coltrane, E. Jones a format o serie de trupe de înaltă calitate (perioada cuprinde sfârșitul anilor 1960 – tot parcursul anilor 1970). Muzicianul refuză să urmeze tendințele noi în jazz de epocă, cum ar fi *jazz rock fusion* (cu implicarea

instrumentelor electrice) sau *third stream* (cu predilecția spre culturi muzicale exotice), folosind, de obicei, o componentă *combo* fără pian, care includea doi saxofoniști tenori și un basist (bineînțeles, alegerea tipului de saxofoane poate fi explicată ca influență puternică a stilului lui John Coltrane).

Concluzii

Pe marginea celor spuse putem trage unele concluzii. Cele mai importante inovații ale stilului *free jazz* în ceea ce privește interpretarea la instrumente de percuție se referă la maniera mai lejeră de accentuare a pulsației ritmice, deseori cu omiterea timpului tare. Tratarea mai liberă și individualizată a tobelor duce la apariția propriilor „linii melodice”, deci, la crearea partidelor, care, după conținutul său muzical, pot fi comparate cu partidele instrumentelor melodice – saxofon sau trompetă. Un muzician, care ocupă un loc aparte în avansarea interpretării la instrumentele de percuție în perioada evoluției stilului *free jazz*, este Elvin Jones.

Referințe bibliografice

1. Тсасенко, V. *Istoria muzicii de estradă și jazz*. Chișinău: AMTAP, 2019.
2. Сарджент, У. *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 1987.
3. Free jazz. In: *Britannica* [online] [accesat 22 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.britannica.com/art/free-jazz>
4. TANNER, P., MEGILL, D.W., Gerow, M. *Jazz*. Eight ed. L.A.: Brow&Benchmark Publishers, 1997. ISBN 978-0697288073.
5. Джонс, Элвин. In: *РУВИКИ*. 2023 [accesat 22 apr. 2024]. Disponibil: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Джонс,_Элвин
6. Gridley, M. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА МОРИСА РАВЕЛЯ ДВЕ ЭПИГРАММЫ КЛЕМАНА МАРО

CARACTERISTICA GENERALĂ A CICLULUI VOCAL AL LUI MAURICE RAVEL DOUĂ EPIGRAMME DE CLEMENT MAROT

GENERAL CHARACTERISTICS OF MAURICE RAVEL'S VOCAL CYCLE TWO EPIGRAMS BY CLEMENT MAROT

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN²⁷,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-1776-5317>

²⁷ E-mail: krasnovaseverin@bk.ru

В статье представлена общая характеристика вокального цикла М. Равеля «Две эпиграммы Клемана Маро». Рассматривается поэтический текст, строение вокальной мелодии, ее связь с инструментальным аккомпанементом. Особое внимание уделяется анализу фортепианной фактуры, использование которой способствует более глубокому раскрытию художественного содержания музыки. Предлагается сравнительный анализ нескольких интерпретаций названного вокального цикла (Ж. Сузе – Д. Болдуин, Ж.-К. Бенуа – А. Чикколини, Дж. Финли – Дж. Дрейк).

Ключевые слова: Морис Равель, вокальный цикл, *chanson*, *mélodie*, камерно-вокальный ансамбль, фортепианная партия

Articolul oferă o prezentare generală a ciclului vocal al lui Maurice Ravel „Două epigrame de Clément Marot”. Se examinează textul poetic, structura melodiei vocale și conexiunea sa cu acompaniamentul instrumental. O atenție deosebită se acordă analizei texturii pianului, folosirea căreia contribuie la o înțelegere mai profundă a conținutului artistic al muzicii. În articol se propune o analiză comparativă a mai multor interpretări ale ciclului vocal menționat (G. Soyzay – D. Baldwin, J.-C. Benoît – A. Ciccolini, G. Finley – J. Drake).

Cuvinte-cheie: Maurice Ravel, ciclul vocal, *chanson*, *mélodie*, ansamblu vocal de cameră, partida pianului

The article provides a general overview of Maurice Ravel's vocal cycle "Two Epigrams by Clément Marot". It examines the poetic text, the structure of the vocal melody, and its connection with the instrumental accompaniment. Special attention is paid to the analysis of the piano texture, the use of which contributes to a deeper understanding of the artistic content of the music. A comparative analysis of several interpretations of the above-mentioned vocal cycle is proposed (G. Soyzay – D. Baldwin, J.-C. Benoît – A. Ciccolini, G. Finley – J. Drake).

Keywords: Maurice Ravel, vocal cycle, *chanson*, melody, vocal chamber ensemble, piano part

Введение

Предметом исследования настоящей статьи является вокальный цикл М. Равеля *Две эпиграммы Клемана Маро*. Автор ставит своей целью создать общее представление о композиции, драматургии и средствах музыкального языка названного произведения, а также сравнить три интерпретационные версии: француза Жерара Сузе, одного из крупнейших камерных певцов XX в., и его постоянного аккомпаниатора американца Далтона Болдуина; французского баритона Жан-Кристофа Бенуа и итало-французского пианиста Альдо Чикколини, а также канадского певца Джеральда Финли и британского пианиста Джулиуса Дрейка. Для этого выполнен анализ поэтической формы обеих эпиграмм, рассмотрен способ ее воплощения в вокальной мелодии и принципы взаимодействия с фортепианным аккомпанементом. В решении этих вопросов важными методологическими положениями явились высказанные В. Васиной-Гроссман идеи о том, что «...процесс музыкального претворения поэтического ритма <...> обусловлен и ритмическими особенностями поэтического произведения, и особым в каждую историческую эпоху способом восприятия и интонирования стиха, стремлением

подчеркнуть в самом произнесении то те, то другие его элементы» [1 с. 145-146].

В исполнительском анализе основное внимание было уделено характеристикам темпа, агогики, динамических оттенков, особенностям звукоизвлечения и педализации.

История создания и исполнения цикла

Вокальный цикл *Deux épigrammes de Clément Marot* (Две эпиграммы Клемана Маро) является самым ранним в творчестве М. Равеля. Он написан на текст известного поэта и гуманиста эпохи Возрождения, творчество которого отличается богатством образов, тем и идей²⁸. Сочинение посвящено певцу Люсьену Арди-Те, совместно с композитором осуществившему премьерный показ опуса [2].

Характеризуя этот цикл, И. Мартынов писал: «Две эпиграммы на слова Клемана Маро – произведения оригинальные, отмеченные чистотой стиля, изяществом письма как в вокальной, так и в фортепианной партиях <...>. По точности декламации, мелодическому изяществу и детальности разработки фактуры они могут служить примером мастерства, к тому же – индивидуального» [3 с. 16-17]. Качества изысканности музыки этих вокальных миниатюр подчеркивала и украинская исследовательница В. Жаркова: «Изощренный литературный язык, утонченные сравнения и витиеватые построения фраз поэта XVI века нашли тонкое воплощение в особенностях музыкальной композиции Равеля, более всего напоминающей тщательно сделанную шкатулку с изысканной инкрустацией, которая поражает богатством украшений» [4 с. 235].

Первой, в 1896 г., возникла эпиграмма *D'Anne jouant de l'espinette* (Об Анне, играющей на клавесине). Через три года идея сочинения эпиграмм на тексты К. Маро нашла продолжение в создании вокальной миниатюры *D'Anne qui lui jecta de la neige* (Об Анне, бросившей в меня снегом). Впоследствии М. Равель представил иной порядок следования эпиграмм, объединив их в двухчастный цикл и подчинив его логике музыкального развития – после медленной музыки первой песни естественно воспринимается оживленный характер второй. Помимо этого, тональные связи эпиграмм вскрывают гармонические отношения натуральной доминанты (*gis-moll*) и тоники (*cis-moll*). Таким образом, финал циклической формы оказывается функционально устойчивым.

В эпиграммах показаны две сценки, разыгрываемые одними и теми же персонажами: помимо самого лирического героя (можно предположить, что это

²⁸ Примечателен сам факт обращения М. Равеля к такого рода поэзии, так как стихи К. Маро часто носили остроумный и даже скабресный оттенок. Известно, что данные эпиграммы были написаны поэтом как форма признания в любви к маркизе Анне д'Алансон.

влюбленный молодой человек) присутствует кокетливая юная брюнетка Анна, снисходительно принимающая ухаживания кавалера.

Исходя из содержания поэтического текста, *Deux épigrammes de Clément Marot* чаще всего исполняются мужскими голосами – в оригинальной тональности или в транспорте на тон ниже. Иногда их интерпретируют женские голоса. В числе известных исполнителей-женщин назовем Элли Амелинг (в ансамбле с пианистом Рудольфом Янсенем), Фелисити Лотт (с Далтоном Болдуином), Анне Софи фон Оттер (с Бенгстом Форсбергом), Роберту Питерс (с Жоржем Тровийо). Среди баритонов выделим ансамбли Филиппа Кантора и Софи Рив, Сэнфорда Сильвана и Дэвида Брейтмана, Жерара Сузе и Далтона Болдуина, Жан-Кристофа Бенуа и Альдо Чикколини, Джеральда Финли и Джулиуса Дрейка.

Характеристика первой эпиграммы

В первой эпиграмме, *D'Anne qui lui jecta de la neige* (Об Анне, бросившей в меня снегом), развертывается сценка, разыгрываемая между лирическим героем и его пассией на фоне зимнего пейзажа. Во время прогулки Анна в шутку бросается снежком в своего спутника. Однако вместо охлаждающего действия молодой человек, напротив, испытывает ощущение пламенного огня в душе, так как понимает игривый подтекст ее поступка. Он рассуждает, что если даже снег для него ассоциируется с огнем, то, нет такого места на земле, где его душа не горела бы. Поэтому он признается Анне, что только ее грация способна потушить это пламя, ведь ни вода, ни снег, ни лед не в состоянии сделать это.

Поэтический текст эпиграммы написан в форме одной десятистрочной строфы со свободным размером и чередованием рифм (*vers libre*). Композитор стремится следовать логике поэтической структуры, он привносит в нее закономерности простой трехчастной формы с контрастной серединой и сокращенной репризой, которая, одновременно выполняет и функцию коды (**Схема 1**).

Схема 1. Строение формы в эпиграмме *D'Anne qui lui jecta de la neige*

текст	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>	<i>j</i>	-	
музы ка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>h₁</i>	<i>i</i>	-
	ф-но	<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>a₁/a</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>c</i>	<i>c₁</i>	<i>x/a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>c</i>	<i>a</i>
такты	1	2-3	4-5	6	7	8	9	10-11	12	13-14	15	16	
тон-ть	<i>gis</i>	<i>gis</i>	<i>dis</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>H</i>	<i>H</i>	<i>dis</i>	<i>fis</i>	<i>cis/dis</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>	
форма	вст.	1 часть (<i>a</i>)					2 часть (<i>b</i>)					3 часть (<i>a₁</i>)	
		реприза-кода											

Инструментальное вступление впоследствии будет использовано и в качестве небольшой связки между двумя предложениями начального периода, а также в репризе-коде. Его фактура включает нисходящую мелодию, дублированную в три октавы с кварто-квинтовым гармоническим наполнением, образованным ходами по звукам V и I ступеней лада. Они оформлены более крупными длительностями и помещены на начало каждой доли такта. Последний из таких звуков, *Gis*, остается звучать на протяжении всей первой вокальной фразы в качестве органного пункта. Особую выразительность вступлению придают форшлагги, украшающие слабые доли тактов.

Диапазон вокальной партии охватывает интервал ундецимы от *cis*¹ до *fis*², мелодия голоса выдержана в силлабической манере, когда каждому слогу соответствует одна нота (без мелодических распевов), что придает ей речитативно-декламационный характер. Этому же способствует преимущественное использование коротких длительностей, переменный размер (7/4, 5/4, 6/4, 4/4, 3/4) и волнообразное, преимущественно постепенное движение.

Фортепианное сопровождение равноценно вокальной партии по своему выразительному значению. Именно здесь представлена наиболее выразительная кантиленная мелодия, которая соперничает по яркости с вокальной линией. Звуковысотное пространство фортепианной фактуры максимально широко, господствуют октавные дублировки, изредка обогащенные аккордовыми звуками и форшлагами. Часто присутствуют выдержанные басы, которые предполагают использование третьей педали либо искусное оперирование правой педалью. В середине формы фортепианная фактура более скромна: содержит три компонента (мелодия, бас, средние голоса) и отличается в основном тесным расположением в среднем регистре.

Ж. Сузе и Д. Болдуин исполняют этот номер на тон ниже оригинала, в тональности *fis-moll*. Голос певца создает образ мужчины, влюбленного в Анну. Ж. Сузе поет размеренно, серьезно, с глубоким чувством. Несмотря на большое количество мелких длительностей, провоцирующих на речитацию, вокальная партия звучит кантиленно. Фортепианное сопровождение вносит холодные краски, словно отображающие зимний пейзаж. У Д. Болдуина очень плавное туше и выверенная педаль. Отметим общую меланхоличную атмосферу, в исполнении нет ощущения движения.

Ж.-К. Бенуа и А. Чикколини исполняют эпиграмму в оригинальной тональности. В данном варианте темп подвижнее, чем у Ж. Сузе и Д. Болдуина. Благодаря этому первый нисходящий пассаж фортепианного вступления, словно изображающий снегопад, звучит

как одно целое. В сравнении с певучим аккомпанементом Д. Болдуина, туше А. Чикколини более сухое, острое и блестящее. Пианист ведет за собой певца, ясно разграничивая ритмику дуолей и триолей. Общее настроение эпитагмы печально-лирическое, без ощущения серьезности и драматизма.

Исполнение Дж. Финли и Дж. Дрейка (на тон ниже оригинала) – самое свободное по ритму и агогике. Во вступлении пианист сначала ускоряет движение, затем замедляет к концу фразы. Средняя мажорная часть звучит контрастно благодаря смене краски в партии рояля. В конце эпитагмы Дж. Дрейк выигрышно используется штрих *staccato*. В целом данное исполнение очень поэтично, оно привлекает разнообразием штрихов, фортепианный звук мягкий, соответствующий представлению об импрессионистическом туше.

Особенности второй эпитагмы

Поэтический смысл второй эпитагмы *D'Anne jouant de l'espinette (Об Анне, играющей на клавесине)* сводится к восторженному описанию играющей на спинете Анны. Всем своим видом – голосом и игрой, она доставляет ушам и глазам лирического героя удовольствие, сравнимое с блаженством святых в их бессмертной славе, с кратким счастьем быть любимым этой очаровательной красавицей. Текст эпитагмы имеет форму двух строф, написанных четырехстопным ямбом с перекрестными рифмами. Композитор трансформирует ее в простую трехчастную форму, в первую часть которой включена начальная строфа, а разделенная пополам вторая становится основой для контрастной середины и динамической репризы (**Схема 2**).

Схема 2. Строение формы в эпитагме *D'Anne jouant de l'espinette*

текст	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	-	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	-	
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i> ₁	-	<i>d</i>	<i>d</i> ₁	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂	-
	ф-но	<i>a/x</i>	<i>a</i> ₁ / <i>x</i>	<i>a</i> ₂ / <i>x</i>	<i>a</i> ₃ / <i>x</i>	<i>a</i> ₄ <i>x</i>	<i>x</i>	<i>b</i>	<i>b</i> ₁	<i>x</i>	<i>x</i>	<i>a/x</i>
такты	1-6	7-8	9	10	11	12	13	14	15-16	17	18–23	
тон-ть	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>	<i>fis</i>	<i>dis</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>	<i>cis</i>	
форма	вст.	1 часть (а)				проигр.	2 часть (b)		3 часть (а ₁)		кода	

Эпитагма обрамлена развернутым фортепианным вступлением и кодой, которые идентичны по музыкальному материалу. На нем же строится и проигрыш между начальными двумя частями. Значение этих разделов велико, поскольку они содержат яркий музыкальный материал, который в основных разделах поручен голосу. Использование сложного размера 5/4 способствует текучести, плавности развертывания, а

дорийский лад придает музыке черты архаичности.

Партия солиста написана в сравнительно небольшом диапазоне $h - gis^2$, мелодия речитативного характера строится волнообразно, как и в первой эпиграмме, в силлабической манере. Характерно, что границы между строками текста совпадают с цезурами между музыкальными фразами. Только в динамической репризе цезуры практически отсутствуют и достигается мелодическая вершина. Фактура инструментального сопровождения отличается сухостью и ясностью. Более того: М. Равель предполагал исполнение этого романса с двумя альтернативными вариантами аккомпанемента – с клавесином либо с фортепиано на левой педали (указание автора).

Отталкиваясь от содержания поэтического текста, исполнители иногда выбирают клавесин, как, например, в дуэте баритона Ж.-К. Бенуа и пианиста А. Чикколини. Однако в такой интерпретации теряются те детали, которые важны для воссоздания адекватного музыкального образа. На клавесине оказывается затруднительным добиваться большого звукового разнообразия, возможного при использовании фортепианной педали. Так, фактура сопровождения во втором куплете не свойственна для клавесинных сочинений; она многослойна, изложена на трех нотных строчках и содержит выдержанных нот (недоступных для игры на клавесине), равномерное ритмическое движение и синкопированные фигуры. В клавесинном исполнении невозможно наслаивать звуки для передачи импрессионистических красок, кроме того, клавесинные аккорды подразумевают арпеджирование, неуместное в данном случае. В музыкальном же тексте анализируемой эпиграммы очень много созвучий, даже на *legato*. Только те фрагменты, в которых на первый план выходит ритмическое *ostinato* шестнадцатых, звучат более убедительно в клавесинном варианте²⁹. Исполнение партии сопровождения на рояле лучше воспроизводит идею композитора, что можно подтвердить анализом двух других интерпретационных версий: Ж. Сузе – Д. Болдуин и Дж. Финли – Дж. Дрейк. Они исполняют эпиграмму на тон ниже оригинала в *h-moll*.

Ж. Сузе трактует вокальную партию романса в свободном романтическом ключе, гибко передавая контуры речевой интонации, в то время как партия рояля в исполнении Д. Болдуина искусно балансирует между двумя стилями: барокко и импрессионизмом. При этом стилевые ориентиры ансамблистов синтезированы очень органично. Партия рояля тщательно проработана, все указания автора строго соблюдены, филигранная детализация штриховой палитры, а также использование педали придают музыке изысканную прелесть. Вся миниатюра в этой интерпретации выдержана в едином темпе с

²⁹ В интерпретации Ж. К. Бенуа и А. Чикколини темп, по нашему мнению, слишком подвижный, создающий впечатление торопливости.

ритмическим движением, напоминающим старинный французский танец паспье, о чем говорит преимущественное использование мелких длительностей и небольшое акцентирование каждой доли³⁰.

В интерпретационной версии Дж. Дрейка и Дж. Финли эпитаграмма прекрасно выстроена по форме благодаря идеально подобранному темпу: он не быстрый и не медленный, что позволяет хорошо прослушивать фразы без спешки. Пианист использует только один вид туше, больше подходящий для интерпретации старинной музыки: точно соблюденные штрихи, аккуратная минимальная педаль, даже некоторые зализанные звуки он играет отдельно. Это выразительное цельное исполнение без значительных агогических отклонений.

Выводы

История создания *Двух эпитаграмм Клемана Маро* свидетельствует о том, что при компоновке цикла М. Равель отталкивался, прежде всего, не от содержания словесного текста, а от чисто музыкальных закономерностей: темповое соотношение частей соответствует распространенному в западноевропейском искусстве принципу *медленно – быстро*, а тонико-доминантовая тональная связь укрепляет единство целого. Исполнение эпитаграмм преимущественно мужскими голосами обуславливается их содержанием, что нашло отражение в выборе материала исполнительских версий названного цикла в представленной статье.

В трактовке же музыкальной формы обеих эпитаграмм М. Равель опирается на строение поэтической основы, обогащая ее принципами простой трехчастной структуры. Соотношение вокальной и фортепианной партий, индивидуализированных по интонационно-тематическому материалу, выявляет их паритет. Вокальные мелодии, построенные в силлабической манере, имеют речитативный характер. Инструментальное сопровождение, оттеняющее мелодию голоса, играет не только выразительную, но и формообразующую роль: его интонационный материал формируется во вступлении и возвращается в коде, обрамляя основные разделы и способствуя единству целого.

Каждая из представленных в статье интерпретационных версий преломляется сквозь призму видения исполнителей и гарантирует индивидуальную неповторимость

³⁰ Обращение к выразительности старинных танцев становится закономерным явлением во французской музыке рубежа XIX-XX в. Об этом свидетельствуют *Три сарабанды*, *Готические танцы*, *Стрельчатые своды*, *Первый менуэт* Э. Сати, *Прелюдия*, *Менуэт* и *Паспье* из *Бергамасской сюиты* К. Дебюсси. И в целом при прослушивании эпитаграммы *D'Anne jouant de l'espinette* вспоминается фортепианная сюита М. Равеля *Гробница Куперена*.

Библиографические ссылки

1. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*. Ч. 1. Москва: Музыка, 1972.
2. Deux épigrammes de Clément Marot. In: *Wikipedia* [accesat 20 mai 2024]. Disponibil: https://fr.wikipedia.org/wiki/Deux_%C3%A9pigrammes_de_Cl%C3%A9ment_Marot.
3. МАРТЫНОВ, И. *Морис Равель*. Москва: Музыка, 1979.
4. ЖАРКОВА, В. *Прогулка в музыкальном мире Мориса Равеля*. Киев: Автограф, 2009. ISBN 978-966-7357-48-1.

ХОРОВАЯ КАПЕЛЛА *ДОЙНА* В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА ГЛАЗАМИ ХОРМЕЙСТЕРА

CAPELA CORALĂ *DOINA* ÎN PRIMUL SFERT AL SECOLULUI XXI
ÎN VIZIUNEA MAESTRULUI DE COR

THE *DOINA* CHOIR CHAPEL IN THE FIRST QUARTER OF THE 21st
CENTURY IN THE VISION OF THE CHOIR MASTER

NATALIA BLÎNDU³¹,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.087.68:061.231(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.11>

В статье представлены материалы интервью с артисткой хоровой капеллы «Дойна» Светланой Цуркан, которая в период 2002-2024 гг. занимала в коллективе должности концертмейстера и хормейстера. Годы хормейстерской деятельности С. Цуркан совпали с периодами руководства коллективом В. Гарштейн и И. Степан. Охарактеризованы факты профессиональной деятельности и творческих успехов капеллы в указанный период, определены место, роль и методы хормейстерской работы в капелле. Включены также воспоминания о личностях художественных руководителей, отмечен заметный вклад ныне здравствующих и действующих артистов хоровой капеллы «Дойна», а также огромная ценность их личных свидетельств.

Ключевые слова: Вероника Гарштейн, Илона Степан, концерт, хормейстер, хоровая капелла «Дойна», хоровое исполнительство

Acest articol prezintă materialele interviului realizat de autoare cu artista Svetlana Țurcan, care pe parcursul anilor 2002-2024 a ocupat funcția de acompaniator și maestru de cor al Capelei Corale „Doina”. Anii de activitate ai artistei au coincis cu perioada când la conducerea acestui colectiv coral se afla Veronica Garștea, iar acum această funcție este exercitată de Ilona Stepan. În discuție se caracterizează activitatea profesională și succesul artistic al capelei în perioada vizată în viziunea Svetlanei Țurcan, se determină locul, rolul și metodele de lucru ale maestrului de cor în capelă. Interviuul conține amintiri despre personalitățile conducătorilor artistici ai capelei, remarcându-se contribuția semnificativă a artiștilor actuali la dezvoltarea repertoriului artistic al Capelei Corale „Doina”, precum

³¹ E-mail: nataliacons1290@mail.ru

și valoarea enormă a mărturiilor lor personale.

Cuvinte-cheie: Veronica Garștea, Ilona Stepan concert, maestru de cor, capela corală „Doina”, interpretare corală

This article presents the materials of the interview with the artist Svetlana Turcan, who during the years 2002-2024 held the position of accompanist and choir master of the „Doina” Choir Chapel. The years of her activity as choir master coincided with the period when this choral collective was led by Veronica Garștea and Ilona Stepan, who performs this function at present. In the discussion, the professional activity and the artistic success of the chapel during this period are characterized, the place, role, and working methods of the choir master in the chapel are determined. The article also contains reminiscences of the personalities of the chapel's artistic directors, noting the significant contribution of the current artists to the development of the artistic repertoire of the „Doina” Choir Chapel, as well as the enormous value of their personal testimonies.

Keywords: Veronica Garștea, Ilona Stepan, concert, choir master, the „Doina” Choir Chapel, choral performance

Введение

В марте 2024 г. автором настоящей статьи была проинтервьюирована Светлана Цуркан³², одна из ныне действующих артисток хоровой капеллы *Дойна*, в разные годы занимавшая там должности концертмейстера и хормейстера. В статье по материалам этой беседы предпринята попытка уточнить некоторые события творческой и повседневной жизни капеллы, раскрыть детали концертмейстерской и хормейстерской работы в ведущем исполнительском коллективе страны в первой четверти XXI в., а также сравнить деятельность *Дойны* при двух ее художественных руководителях.

Деятельность капеллы *Дойна* в начале XXI века

– *Расскажите, пожалуйста, о Вашем появлении в коллективе и о первом впечатлении о ее главном дирижере.*

– Я пришла в *Дойну* в 2002 г. и застала Веронику Гарштю³³, когда ей вот-вот должно было исполниться 76 лет. Это был уже последний период ее деятельности и я могу только догадываться о том, чем характеризовались предыдущие 40 лет ее дирижерской работы, совпавшие с творческим расцветом. По случайному стечению обстоятельств я оказалась на должности концертмейстера, так как внезапно освободилось это место в связи с состоянием здоровья предыдущего коллеги. В составе *Дойны* всегда было два штатных концертмейстера, поскольку участие аккомпаниаторов в работе капеллы было обязательным.

Первые пару лет моей работы Вероника Александровна сама распевала хор, садясь

³² Цуркан (Кушнир) Светлана (род. 1975) – артистка хоровой капеллы *Дойна* с 2002 г. В период 2002-2012 гг. работала в должности концертмейстера и хормейстера капеллы (периодически). С 2019 – хормейстер.

³³ Гарштя Вера Александровна (1927-2012) – советский, молдавский хормейстер, педагог. Народная артистка СССР. Художественный руководитель хоровой капеллы *Дойна* в период 1963-2012 гг.

за инструмент – это длилось примерно 15-20 минут. Репетиция начиналась ровно в 10 часов утра, но в свой кабинет В. Гарштя приходила уже за полчаса до работы. Сама она была очень активна: живя в центре Кишинева, ходила на работу пешком; лично мне она рассказывала, что каждое утро выходила во двор делать зарядку. Вообще, это была «железная леди». Ее сильный характер ясно прочитывался, несмотря на возраст.

– *Какими были первые дни Вашей работы в капелле?*

– Я пришла на работу 2 сентября 2002 года, а на 11 сентября уже был назначен концерт (к годовщине трагедии в США³⁴). До концерта оставалось несколько дней, за которые я должна была выучить клавиры *Stabat Mater* Дж. Россини и *Реквием* В.А. Моцарта. Следует отметить, что для Вероники Александровны хормейстеры и концертмейстеры были правой и левой рукой, весьма важной компонентой ее дирижерства и руководства, поэтому ответственность была велика.

– *Сколько лет Вы проработали концертмейстером?*

– В *Дойне* всегда был гибкий набор ставок и периодически я оказывалась то в должности артистки хора, то концертмейстера, то дирижера. Но аккомпанировала я все десять лет (2002-2012). С коллегами по концертмейстерству мы ничего не делили: всегда нужно было быть в курсе всего репертуара.

– *Какой репертуар исполнялся капеллой на гастролях?*

– На гастроли *Дойна* везла оперный репертуар и крупные вокально-симфонические произведения. В Португалии мы участвовали в постановке оперы *Травиата* Дж. Верди, в Испании (Малага) – *Кармен* Ж. Бизе. Хоровые сцены из этих опер разучивались по партиям, потом собирались и репетировали на сцене. Все сцены режиссировала Элеонора Константиновна Константинова³⁵. Помню, как она комментировала: «Дамы из высшего общества лицо не трогают, кожу не трогают».

– *В 2002 г. преобладали артисты какого возраста?*

– Преимущественно солидного. Все они были серьезными, внушительными, осознавая, что собой представляют и в каком коллективе работают. В басах пели артисты 75-80 лет, в тенорах – 65-70 лет. Основная масса капеллы относилась к среднему возрасту: 40-50 лет. Они друг с другом работали практически всю жизнь, так как новому человеку получить работу в *Дойне*, как в одном из престижнейших коллективов Молдовы, было очень сложно. Добрая часть хористов имела звания народных и заслуженных артистов, и

³⁴ 11 сентября 2001 года в США был совершен крупнейший по числу жертв теракт в истории.

³⁵ Константинова Элеонора Константиновна (род. 1940) – режиссер Национального театра оперы и балета им. Марии Биешу, преподаватель оперного мастерства в Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Заслуженный деятель искусств МССР, Народная артистка Республики Молдова, лауреат Государственной премии Молдовы, кавалер орденов *Meritul Civic* и *Gloria Muncii*.

эти звания они получали именно за работу в *Дойне*. В кабинетах филармонии еще с советских времен висели доски почета и там были фотографии отличившихся певцов с подписью имени, фамилии и звания.

Коллектив принимал не всех новичков, а отношение к новому члену капеллы зависело от его личных качеств.

Не у всех артистов было высшее музыкальное образование, поэтому одну песню коллектив мог учить один-два месяца, зато они запоминались на всю жизнь (это касается именно песенного репертуара: дойны, хоры). Крупные вокально-симфонические произведения, например, *Stabat Mater*, разучивались до полугода – и на общих репетициях, и с хормейстерами.

– *Была ли актуальна в 2000-е гг. практика совмещения работы в «Дойне» с другими видами профессиональной деятельности?*

– В то время хористы в школах работали мало, в основном пели в церквях и где-то в других местах. Лично я знала одного артиста, который работал не по профессии, потому что зарплаты на содержание семьи уже не хватало. Конечно, официально практика совмещения не приветствовалась. Когда у нас по храмам были службы, это не афишировалось: люди оставляли пение на богослужениях, чтоб успеть вовремя на репетиции.

– *Когда Вы пришли в коллектив, кто был хормейстером в капелле?*

– В каждой хоровой партии было по одному хормейстеру: в альтовой партии – Юлия Краснопольская, в сопрано – Евгения Александровна Мындру, в басовой партии – Анатолий Жар, в тенорах – Василий Николаевич Кондря. Анатолий Жар и Василий Кондря являлись дирижерами, дамы – хормейстерами, они работали с коллективом по партиям. В концертной практике Вероника Александровна не выпускала на сцену всех хормейстеров – дирижировали только специалисты с опытом.

– *Существовал ли какой-то график работы хормейстеров: они работали по очереди в течение недели или свободно чередовались?*

– При мне не было строгого графика, не было четко назначенных дней. Была такая ситуация: я, как концертмейстер и хормейстер, работала с молодыми артистами, кто только приходил в коллектив – с 8.00 до 10.00 или с 9.00 до 10.00. Официальная работа коллектива начиналась в 10.00 и заканчивалась в 14.00, но фактически работали с 10.00 до 13.00. Хормейстер должен был оставаться после репетиции для изучения нового материала и дополнительных репетиций с новичками, то есть, с вновь прибывшими в течение года.

В то время, когда я пришла, в коллектив поступало много молодых, которым предстояло выучить всю программу *Дойны*. Некоторые хормейстеры работали весьма скрупулезно, отрабатывая не только интонацию, но и каждый штрих, каждую лигу. Я не видела острой необходимости детально репетировать с каждым отдельно, потому что сам темп работы в коллективе был довольно неспешный, а если сравнить его с нынешним – то он и вовсе стоял на месте. На сольфеджирование нового произведения – на крупную форму или на сборник молдавских пьес – могла быть выделена неделя, даже две или три. Затем Вероника Александровна могла соединить партию сопрано с басами, сопрано с альтами. Конечно же, в современном коллективе такого не позволяют и не требуют.

– *Учились ли концертные программы наизусть?*

– При мне уже нет, за исключением программ, с которыми артисты ездили на гастроли по районам и селам республики; таковая исполнялась наизусть. Когда я только устроилась в коллектив, я как раз попала на один из прогонов такого концерта *a cappella*. Помню свои впечатления – это была настоящая мощь, огромная волна звука. В коллективе практически каждый был солистом, каждый пел полным звуком – это было масштабно.

– *На что В.А. Гарштя обращала особое внимание при работе со звуком в хоре?*

– На подачу звука, на дыхание, на извлечение звука *belcanto*, сформированного, тембрового, красивого, круглого и, самое главное, ансамблевого звука в партии. Встав в хор, я чувствовала себя в строю, спиной ощущала вокальную мощь и поддержку со всех сторон, от последнего ряда до первого.

– *Существовало ли в области хорового исполнительства Молдовы такое явление как конкуренция и как это отражалось на деятельности «Дойны»?*

– Понятия «конкуренции» вообще не было. Были очень хорошие коллективы, например, хор компании *Телерадио-Молдова* под управлением В. Будилевского, хороший коллектив *Кредо* под руководством Валентины Болдурат. Мы с ними вместе выступали и слушали друг друга. *Дойна*, на мой взгляд, отличалась от них тембром, силой звука и русской манерой пения: Вероника Александровна в свое время стажировалась у А.В. Свешникова³⁶, несколько лет с хором работал также Владимир Минин³⁷; эта

³⁶ Свешников Александр Васильевич (1889-1980) – советский российский хоровой дирижёр, хормейстер, педагог, общественный деятель. С 1941 г. возглавлял организованный им Государственный хор русской песни (ныне – Государственный академический русский хор имени А.В. Свешникова), которым руководил до конца жизни. Среди учеников А.В. Свешникова – крупнейшие хормейстеры А.А. Юрлов и В.Н. Минин. В 1957 г. В.А. Гарштя проходила стажировку в хоре А.В. Свешникова [1].

³⁷ Минин Владимир Николаевич (род. 1929) – российский хоровой дирижер, педагог; Заслуженный артист МССР, лауреат Государственной премии СССР, Народный артист СССР, создатель и художественный руководитель Московского государственного академического камерного хора. В период с 1958 по 1963 гг. – художественный руководитель и дирижер хоровой капеллы *Дойна*.

традиция продолжалась в *Дойне*³⁸.

– Каково было отношение дирижера к хормейстерам и концертмейстерам? Как В. Гарштя выстраивала с ними коммуникацию: это были особенные отношения или наравне с остальными артистами?

– С хормейстерами выстраивались субординационные отношения: Вероника Александровна вела себя по отношению к ним как к «первым среди равных». Она нас очень уважала, выделяла при хоре, всегда соблюдала дистанцию и была с нами на Вы, приглашала в свой кабинет. Когда утверждалась программа, она спрашивала наше мнение, предлагала хормейстерам дирижировать, а при работе с хором никогда не отпускала критических реплик в адрес хормейстеров. Если возникало недопонимание, их вызывали в кабинет, там уже могла проходить беседа на повышенных тонах.

– Часто ли «Дойна» сотрудничала с симфоническим оркестром? Много ли исполнялось вокально-симфонические произведения? Вплоть до 1975 года репертуар капеллы едва ли набирал с десятков вокально-симфонические произведения, включая кантаты советской тематики [4]. Когда же в репертуаре и в работе капеллы стали появляться сочинения Бетховена, Россини?

– К 2002 г. коллектив уже не раз исполнял *Stabat Mater* Дж. Россини, *Реквием* В.А. Моцарта, *Carmina burana* и *Catulli Carmina* К. Орфа. Был готов к исполнению *Немецкий реквием* И. Брамса. В принципе, вся западноевропейская хоровая классика была уже впета и преобладала в исполнительской практике капеллы. Национальный репертуар имел развлекательный характер – для фестиваля *Мэрцишор* и для гастролей по регионам республики.

– В процессе репетиционной работы практиковался ли индивидуальный опрос артистов?

– Когда мы в качестве хормейстеров работали по партиям, мы такого себе не позволяли. Но я застала тот период, когда Вероника Александровна при полном хоровом составе спрашивала сложные пассажи у каждого из хористов, например, партию сопрано в произведении *В молитвах неусыпающую* С.В. Рахманинова (до ноты *си*²). Иногда такой опрос проходил только в присутствии певцов одной партии. Я лично пела ей фугу из последнего номера *Реквиема* Дж. Верди – такие опросы организовывались во всех партиях. Конечно, подобные методы очень стимулировали хористов к самосовершенствованию, несмотря на то, что при подобном опросе В. Гарштя не делала

³⁸ О работе В. Минина с капеллой *Дойна* речь идет в статьях Н. Блынду – *От первого лица: хоровая капелла «Дойна» в воспоминаниях В.Н. Минина, художественного руководителя коллектива в 1958-1963 гг.* [2] и *Декада молдавского искусства и литературы в Москве 1960 года: успех хоровой капеллы «Дойна»* [3].

никаких замечаний и не оценивала «правильно/неправильно» – мы просто пели по одному. Каждый мог и должен был спеть любой пассаж правильно. Солисты капеллы – все были из хора, так как базовый состав капеллы составляли в основном вокалисты. Поэтому практика индивидуального опроса воспринималась как само собой разумеющееся.

– Уделялось ли особое внимание внешнему виду на концертах: были ли требования к прическе, макияжу, чтоб все выглядели более или менее одинаково, выстраивались ли артисты по росту, репетировались и синхронизировались ли входы-выходы на сцену?

– Входы-выходы репетировались, даже до получаса. За счет этого передвижения коллектива на сцене были идеальными. Визуальный аспект и красота восприятия хоровых линий обязательно отрабатывались. Сцена всегда пробовалась до концерта, в том числе и ее физические параметры, ступеньки, подставки и т.д. Что касается внешнего вида и макияжа – скорее всего, эти традиции интуитивно передавались из поколения в поколение. Макияж был сценический, в ярких оттенках.

– На этапе подготовки произведения к концерту уделяла ли Вероника Александровна внимание смыслу, идейному содержанию произведения, приводила ли примеры и культурные ассоциации?

– Конечно, примерно 30 % репетиционного времени уделялось смысловому анализу: она работала над содержанием, говорила о смысловых оттенках, могла показать голосом, чего хотела достичь. Музыка была внутри нее, она ее чувствовала и несла в себе звучание. Музыка была у нее на первом месте, и это заслуживало уважительного отношения.

Новый этап в деятельности капеллы

– Насколько сложным и напряженным для коллектива был переход под руководство нового дирижера, Илоны Афанасьевны Степан³⁹?

– После кончины В. Гаршти я продолжила работать в *Дойне* и перешла под руководство нового дирижера – И.А. Степан. Мы – хормейстеры и молодые артисты – ждали этой смены, потому что в последние годы работы В. Гаршти очень ощущались профессиональные проблемы: страдала интонация (в течение одного произведения спадала порой до терции), чувствовался репертуарный «голод». Поэтому при всем почтении к заслугам уважаемого руководителя *Дойны*, с профессиональной точки зрения ситуация была сложной. От нового дирижера мы, конечно, были в восторге. Пожилые же

³⁹ Степан Илона Афанасьевна (род. 1964) – дирижер, педагог, художественный руководитель и главный дирижер хоровой академической капеллы *Дойна* с 2013 г., Народная артистка Республики Молдова.

артисты оказались в шоковом состоянии, потому что, скорее всего, от них никогда не требовали в такой мере чистоты интонации и напряженности в работе.

– *Вероника Александровна рассматривала вариант своего ухода из коллектива или передачу поста предполагаемому приемнику?*

– Она не рассматривала никаких вариантов. Я думаю, что для нее это означало бы вынуть собственную душу – *Дойна* для нее была смыслом всей жизни. Даже будучи больной, В. Гарштя приходила на репетиции и старалась дирижировать как могла, либо сидела в зале на репетициях. Насколько я знаю, в молодости она была единственной женщиной-дирижером в кругу мужчин-дирижеров, уже умудренных опытом, и, тем не менее, добилась своего места у дирижерского пюпитра и волевым усилием удерживала его долгие годы⁴⁰.

– *Вы упоминали, что при В. Гарштите в коллектив набиралось относительно немного молодых артистов?*

– Насколько я помню, молодые артисты принимались редко, потому что коллектив был настолько сплоченным, что текучки не было. Более того: для адаптации в *Дойне* нужна была определенная закалка характера.

– *Были ли довольны профессиональным уровнем и подготовкой артистов капеллы дирижеры, с которыми вам приходилось работать на гастролях? Делались ли какие-то существенные замечания во время сводных репетиций? Вы были хорошо готовы к выступлениям?*

– На гастроли с оперным репертуаром мы ездили очень маленьким составом: в основном, молодежь. Была поездка, куда мы ездили составом в 50 человек, это было еще начало 2000-х годов, то есть какая-то свежесть и молодость в коллективе еще чувствовались. На сцене интонация хора улучшалась всегда, хотя на репетициях с дирижером, особенно в местах *a cappella*, после которых вступает оркестр – были заметны интонационные расхождения. Во время концертов и выступлений такого не было.

– *За чей счет организовывались заграничные гастроли? Государство финансировало эти поездки или это было задачей приглашающей стороны?*

– К сожалению, на государственном уровне нам не предоставлялось никакой помощи. Последние заграничные гастроли *Дойны* были в 2012 г.

Для филармонии в целом и для *Дойны* в частности, очень многое сделала Светлана Ивановна Бивол⁴¹. На момент ее вступления в должность у организации было очень много

⁴⁰ О начальном этапе деятельности В. Гаршты речь идет в статье Н. Блынду – *Вероника Гарштя: начало творческой карьеры в хоровой капелле «Дойна»* [5].

⁴¹ Бивол Светлана Ивановна (род. 1959) – музыковед, директор Национальной филармонии им. С. Лункевича

долгов. Светлана Ивановна долго и упорно «раскручивала» потенциал филармонии, привлекала спонсоров, за что ей огромная благодарность. Через два-три года филармония уже постоянно давала концерты, информационное панно изобиловало афишами, деньги поступали от сдачи в аренду нескольких помещений.

– *С тех пор, как пришла Илона Афанасьевна, резко ли обновился репертуар капеллы? Или новые произведения вводились постепенно, не исключая уже существующий репертуар?*

– Илона Афанасьевна сначала работала со старым репертуаром. Это было сложно и для нее, и для коллектива: народ был растерян. Но через три-четыре года стал заметно меняться состав хора: стали уходить представители старшего поколения (те, кому было за 70-80 лет), началось заметное омоложение певческих рядов, что позволило постепенно обновлять и усложнять хоровой репертуар.

– *На современном этапе деятельности «Дойны» хормейстерам отводится минимальное количество времени для работы, например, один-два рабочих дня за весь период разбора и изучения произведения. Возможно, этого недостаточно для качественного усвоения нового материала большим разновозрастным коллективом. Хотя поколение последних 6-10 лет, особенно выпускники кафедры Дирижирование АМТИИ, привыкли к быстрому комплексному подходу в изучении хорового произведения: один-два раза сольфеджирование, потом пение с текстом, в правильном штрихе, динамике, фразировке. Но при В. Гарште, вероятно, использовались иные методические принципы работы: уделялось большее количество времени на разбор, применялись различные техники разбора, и т.д.?*

– Да, при В. Гарште работали именно так. У нас сейчас работа идет очень активно: большие программы, много произведений, весьма насыщенная и разнообразная концертная деятельность, одним словом, марафон. Исходя из этого, Илона Афанасьевна работает соответственно: дается ограниченное количество времени на каждую программу.

– *Иными словами, можно сказать, что в наши дни «Дойна» ведет более насыщенную концертную деятельность?*

– Да, в начале 2000-х что-то новое из музыкального материала было практически недоступно. Изучение и внедрение нового произведения представляло собой весьма сложный процесс. В наши дни возможности коллектива намного разнообразнее. Исходя из этого, сегодня мы работаем в другом ритме.

Выводы

Суммируя сказанное, можно констатировать, что на протяжении первой четверти XXI в. хоровая капелла *Дойна* сохраняла за собой положение одного из ведущих творческих коллективов Национальной филармонии им. С. Лункевича. Данный период деятельности капеллы распадается на два этапа, сопряженные с руководством разными дирижерами – В. Гарштей и И. Степан.

Будучи связанными между собой, эти этапы различаются по ряду параметров, ведущими из которых являются два. Первый отражает кадровый состав капеллы: в начале XXI в. в коллективе преобладали исполнители зрелого возраста, не всегда имеющие профессиональное музыкальное образование; после 2012 г. доминируют молодые выпускники АМТИИ. Вторым различием выступает репертуарная политика: медленное разучивание небольшого числа хоровых партитур уступило место быстрому освоению разных по жанрам и стилям сочинений.

Дальнейшее изучение истории и современного положения хоровой капеллы *Дойна* позволит уточнить и обогатить представление об этом замечательном творческом коллективе.

Библиографические ссылки

1. Приказы по Молдавской Государственной филармонии за 1-ую половину 1957 года. Архив Дирекции «Moldova-Concert». Ф. 1. Оп. 2. Д. 147. Л. 312.
2. БЛЫНДУ, Н. От первого лица: хоровая капелла «Дойна» в воспоминаниях В.Н. Минина, художественного руководителя коллектива в 1958–1963 гг. В: *Universum: филология и искусствоведение: научный журнал*. Москва: МЦНО, 2023, № 4(106), с. 11–16. ISSN 2311-2859.
3. БЛЫНДУ, Н. Декада молдавского искусства и литературы в Москве 1960 года: успех хоровой капеллы «Дойна». In: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare: materialele conf. șt. naț. a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat*, 9 dec. 2022. Chișinău: АМТАР, 2023, pp. 107–112.
4. *Инвентаризационная опись и сличительная ведомость фактического наличия нотной библиотеки хоровой капеллы «Дойна» на 1 ноября 1960 г.* НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 348. Л. 164–204.
5. БЛЫНДУ, Н. Вероника Гарштя: начало творческой карьеры в хоровой капелле «Дойна». In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. șt. intern.*, 7 apr. 2023. Chișinău: Notograf Prim, 2023, pp. 69–75. ISBN 978-9975-9517-8-3.

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

STRADEGII MODERNE DE PROMOVARE A DISTRIBUȚIEI DE FILM

MODERN STRATEGIES FOR THE PROMOTION OF FILM DISTRIBUTION

LUDMILA TIMOTIN⁴²,

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

<https://orcid.org/0000-0001-8497-0378>

VIRGIL MĂRGINEANU⁴³,

doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 791.65

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.12>

Producția și distribuția filmelor se caracterizează prin transformări remarcabile în ultimii ani, modelate de progresele tehnologice și de preferințele consumatorilor în evoluție. Pe măsură ce industria filmului continuă să se extindă la nivel global, înțelegerea complexității distribuției filmelor a devenit imperativă pentru producătorii de film. Faza de distribuție a filmului joacă un rol crucial în determinarea succesului unui film, deoarece implică promovarea filmului, determinarea strategiilor de lansare, a canalelor de distribuție utilizate și respectarea normelor legale. Această etapă a realizării de film constituie aspectul cel mai puțin teoretizat al industriei cinematografice, ceea ce înseamnă că cercetătorii se află adesea blocați în detaliile cifrelor de lansare sau ale acordurilor de vânzare, fără instrumentele teoretice care i-ar putea ajuta să dea sens acestui teren nefamiliar prin determinarea strategiei de marketing și de lansare a filmului.

Cuvinte-cheie: strategie de distribuție, canale de promovare, branding, influencer marketing, bugetarea

Film production and distribution have undergone remarkable transformations in recent years, shaped by technological advances and the evolving consumers' preferences. As the film industry continues to expand globally, understanding the complexity of film distribution has become imperative for filmmakers. The film distribution phase plays a crucial role in determining the success of a film as it involves promoting the film, determining release strategies, distribution channels used and compliance with legal norms. This stage of filmmaking is the least theorized end of the film industry, meaning that researchers often find themselves bogged down in the details of release figures or sales deals, without the theoretical tools that could help them make sense of this unfamiliar terrain by determining the marketing and release strategy of the film.

⁴² E-mail: ludmila_tima@yahoo.com

⁴³ E-mail: virgiliu.margineanu@gmail.com

Keywords: *distribution strategy, promotion channels, branding, influencer marketing, budgeting*

Introducere

Distribuția de film este ultima etapă a procesului de realizare a filmului și urmează pre-pre-producția, pre-producția, producția și post-producția. Acest proces implica o serie de pași strategici pentru a se asigura că filmul ajunge la publicul țintă prin diverse canale, cum ar fi cinematografe, televiziunea, festivaluri de film sau platforme de streaming. Mulți cinești debutanți așteaptă până când proiectul lor este finalizat înainte de a se gândi măcar la distribuție, pe când cineștii experimentați înțeleg că trebuie să elaboreze o strategie de distribuție cât mai curând posibil pentru a putea atinge rezultate cel puțin, pentru a răscumpăra producția. Astfel, este important ca distribuția să fie bine gândită din timp pentru a putea reuși filmul să atingă la anumite rezultate.

Etapele de producție a filmului

În procesul de producție a filmului este recomandabil să fie respectați următorii pași:

1. *Cercetarea pieței.* O cercetare de piață amănunțită presupune identificarea publicului țintă, datele demografice și preferințele acestuia. Întrebări utile în această etapă sunt: Care este intervalul de vârstă și populația pe care o vizează acest film? Unde își urmăresc filmele? Ce platforme anume? Ce tipuri de filme îi interesează? Cum pot ajunge la ei? Aceste informații ajută la adaptarea strategiilor de producție și marketing pentru a răspunde publicului identificat.

2. *Definirea strategiei de distribuție* în fază inițială prin determinarea canalelor de distribuție care se aliniază cu genul filmului, bugetul și publicul țintă și unde va avea loc lansarea filmului: la cinema, pe platformele digitale, la festival de film sau la televiziune. Definirea strategiei de distribuție include și alocarea în bugetul de producție pentru *cheltuielile de distribuție și marketing*. Acest lucru asigură că sunt disponibile fonduri suficiente pentru a sprijini lansarea filmului și activitățile de promovare alese.

3. Al treilea pas este unul opțional și presupune luarea în considerare a trimiterii filmului la festivaluri de film relevante, care se aliniază genului și publicului țintă. Festivalurile oferă o oportunitate de a genera entuziasm, de a câștiga recunoaștere și de a atrage potențiale oferte de distribuție sau atenția industriei.

Odată ce acești pași sunt realizați, urmează dezvoltarea unei cronologii de distribuție ce conturează datele de lansare planificate și ferestrele de distribuție pentru diferite platforme. Acest lucru ajută la coordonarea programului de producție cu strategia de distribuție și permite o planificare și execuție eficiente.

Tot în fazele inițiale pot fi realizate negocierile cu agenți de vânzări sau distribuitori

pentru a explora oportunitățile de pre-vânzare. Pre-vânzarea implică vânzarea drepturilor de distribuție pe anumite teritorii sau platforme înainte de finalizarea filmului, oferirea de sprijin financiar pentru producția filmului. Acest pas, de obicei, are succes cu casele de producție deja bine stabilite pe piață, care poate fi explorat de orice producător.

4. Ultimul pas este începerea construirii unei *campanii de marketing și publicitate* a filmului în fazele de producție. La această etapă se poate implica crearea unei prezențe în rețelele sociale, unde să fie construită interacțiunea cu publicul și valorificarea oricăror aspecte unice ale filmului pentru a crea anticipare și conștientizare.

În primul rând, planificarea strategiei de distribuție în timpul etapei de producție permite producătorilor de film să identifice cele mai potrivite canale și platforme pentru a-și prezenta filmul. Cu numeroase opțiuni de distribuție disponibile astăzi, este esențial să se adapteze planul de distribuție la natura specifică a filmului. Fie că este un film de artă independent sau un blockbuster cu buget mare, fiecare film necesită o abordare personalizată pentru a ajunge în mod eficient la publicul vizat. Mai mult decât atât, începerea promovării în timpul etapei de producție le permite producătorilor să creeze anticipare și entuziasm pentru filmul lor înainte de lansare. Activitățile promoționale timpurii, cum ar fi lansarea de teasere, trailere și filmări din culise, pot genera entuziasm și intrigă în rândul potențialilor spectatori. Această implicare inițială poate crea un sentiment de anticipare și declanșează interesul față de film, fiind echivalentul, în cele din urmă, la o prezență mai mare la lansare.

În plus, începerea devreme a promovării oferă oportunități de a interacționa cu publicul țintă și de a construi o bază de fani. Prin intermediul platformelor de social media, realizatorii de film pot interacționa direct cu publicul lor, împărtășind actualizări, conținut exclusiv și informații din culise. Acest angajament nu numai că creează un sentiment de comunitate, dar stimulează și loialitatea și promovarea prin recomandare, ceea ce poate avea un impact semnificativ asupra succesului filmului.

Strategii moderne de promovare a filmului pentru o distribuție eficientă

Nu se mai poate vorbi de lansarea unui film azi fără a lua în considerare platformele de streaming. Promovarea filmului are loc, de obicei, în coordonare cu procesul de distribuție a filmului. Pentru a promova eficient un film, pot fi folosite diverse metode, inclusiv valorificarea diferitelor canale de promovare, elaborarea unui plan de marketing cuprinzător și gestionarea atentă a bugetului.

Canalele de promovare a unui film sunt diverse. Este recomandat să fie folosite mai multe canale în acest proces de promovare pentru a putea asigura că se ajunge la un public

potențial cât mai larg. În continuare vor fi prezentate principalele canale de promovare utilizate în distribuția de film [1 p. 101-115].

Marketingul tradițional include canalele tradiționale precum televiziunea, radioul, presa scrisă, panourile publicitare și afișele. Acestea sunt canale folosite din primele decenii ale promovării de filme către public și rămân a fi la fel de actuale și în prezent, continuând să joace un rol semnificativ în promovarea filmelor. Drept exemple de canale de marketing tradițional sunt reclamele la televiziune, interviurile la talk-show-uri cu echipa de producție sau anunțuri în programele de știri. Presa scrisă poate include articole în reviste de specialitate, unde sunt incluse interviuri, detalii despre producție sau păreri ale criticilor. Panourile publicitare plasate strategic în zonele cu trafic intens pot crea impact vizual și pot genera interes pentru public. O combinație a acestor metode de marketing tradițional pot garanta deja un succes destul de bun al procesului de promovare a filmului, dacă sunt folosite corect. Aceste metode sunt eficiente și permit ajungerea la o audiență destul de largă, însă dezavantajul constă în faptul că pot fi costisitoare.

Marketingul digital este un canal de promovare tot mai popular și care prezintă avantaje față de marketingul tradițional prin faptul că sunt mai eficiente din punct de vedere al costurilor. În era digitală platformele online oferă oportunități vaste pentru promovarea filmelor. Platformele de social media precum Facebook, Instagram, Twitter și YouTube sunt canale populare pentru interacțiunea cu publicul, partajarea de trailere, distribuire de clipuri cu filmări din culise și desfășurarea de campanii interactive. Acum multe filme care sunt în producție au o reprezentanță online prin pagini de Facebook, Instagram, Tik-Tok sau alte rețele de socializare, unde publică conținut divers cu scopul de a crea interes și așteptare față de film, dar și pentru a publica noutăți înainte și după lansarea filmului.

O nouă metodă de promovare, apărută odată cu dezvoltarea rețelelor sociale este **Influencer Marketing**, care presupune colaborarea cu lideri de opinie, persoane publice sau persoane cu o audiență mare pe rețelele de socializare. De obicei, următorii acestor persoane au încredere în opiniile și recomandările lor. Colaborând cu influencerii, a căror audiență se aliniază cu audiența țintă a filmului, realizatorii de film pot ajunge în mod eficient la publicul dorit. Ei pot crea conținut dedicat, cum ar fi recenzii, reacții sau discuții despre film, ceea ce ajută la generarea de entuziasm în rândul următorilor. Beneficiul este că atunci când ei susțin un film, acesta apare mai degrabă ca o recomandare autentică decât ca o reclamă tradițională, ceea ce este mai ușor perceput de către public. Autenticitatea lor poate avea un impact semnificativ asupra percepției filmului, ceea ce duce la creșterea interesului. Pentru producătorii de film această metodă este ușor de urmărit cât de efektivă este prin instrumente analitice și date despre impactul conținutului distribuit. Această opțiune permite măsurarea efectivității promovării prin asemenea

modalitate, ceea ce face raportarea către investitori mai ușoară [1, 2, 3].

Ultimul canal de promovare a filmelor sunt *evenimentele de promovare*. Acestea presupun organizarea de premiere, conferințe de presă, evenimente pe covorul roșu și proiecții speciale. Aceste evenimente oferă actorilor și echipajului oportunități de a interacționa cu presa, cu profesioniștii din industrie și fanii, generând entuziasm.

Canalele de promovare utilizate în promovarea filmului sunt diverse și, dacă sunt utilizate împreună și corect, pot aduce rezultate frumoase pentru distribuția de film. Pentru ca activitățile de promovare folosite să aibă un impact cât mai mare, este nevoie de un *plan de marketing*, unde sunt detaliate toate etapele și procesele importante în distribuția filmului. Un plan de marketing pentru distribuția de filme cuprinde strategiile și tacticile utilizate pentru promovarea și distribuirea unui film către publicul țintă [2, 3, 4]. Acesta își propune să creeze gradul de conștientizare, să genereze noutăți și să stimuleze implicarea publicului, conducând, în cele din urmă, la succes comercial pe diverse platforme de distribuție. Sunt câteva elemente-cheie de luat în considerare atunci când se creează un plan de marketing pentru distribuția filmelor și anume:

Analiza publicului țintă este o componentă critică a planului de marketing pentru distribuția filmelor, care implică identificarea și înțelegerea demografiei, intereselor și preferințelor publicului. Se efectuează cercetări de piață pentru a identifica segmentele de public, cel mai probabil, să fie interesate de film. Această analiză ajută la adaptarea strategiilor și a mesajelor de marketing pentru a ajunge și a interacționa eficient cu spectatorii vizați.

Una dintre caracteristicile-cheie ale analizei publicului țintă este identificarea trăsăturilor demografice. Aceasta include factori precum vârsta, sexul, etnia, locația și statutul socioeconomic. Înțelegerea componentei demografice a publicului țintă permite distribuitorilor să-și adapteze campaniile promoționale și strategiile de distribuție pentru a rezona cu grupul specific pe care îl vizează. De exemplu, un film de animație pentru familii ar fi comercializat diferit pentru părinții copiilor mici, comparativ cu un film de groază care vizează adolescenții. Caracteristicile psihologice sunt un alt aspect important al analizei audienței. Aceasta implică aprofundarea în interesele, hobby-urile, valorile, atitudinile și stilul de viață ale publicului țintă. Înțelegând profilul psihografic al audienței, distribuitorii pot crea materiale de marketing și campanii promoționale care se aliniază preferințelor și aspirațiilor lor. De exemplu, un film de comedie romantică poate atrage un public care prețuiește umorul, dragostea și relațiile, în timp ce un thriller plin de acțiune poate viza indivizi care caută entuziasm și adrenalină. Trăsăturile comportamentale joacă un rol semnificativ și în analiza publicului țintă. Aceasta implică analizarea comportamentului trecut și a modelelor de consum ale publicului, cum ar fi obiceiurile de vizionare a filmelor, genurile preferate și frecvența vizitelor la cinema. Prin

examinarea acestor comportamente, distribuitorii pot identifica tendințele și preferințele care le pot ghida strategiile de distribuție. De exemplu, dacă publicul țintă consumă, în principal, filme prin intermediul platformelor de streaming online, un distribuitor poate acorda prioritate lansării digitale și eforturilor de marketing pe acele platforme.

Branding în distribuția de filme se referă la procesul de creare a unei identități distincte și recunoscute pentru un film sau un studio de film. Aceasta implică dezvoltarea unei imagini de marcă unice, mesaje și elemente vizuale care ajută la diferențierea filmului sau studioului de concurenți și a rezona cu publicul țintă. Brandingul joacă un rol crucial în stabilirea încrederii, generarea de loialitate a publicului și stimularea succesului comercial al unui film.

Una dintre caracteristicile-cheie ale brandingului în distribuția filmelor este crearea unei identități de brand consistente. Aceasta implică dezvoltarea unui titlu de film puternic și memorabil, logo, slogan și stil vizual care reflectă esența filmului și publicul vizat. O identitate de brand bine concepută ajută filmul să iasă în evidență pe o piață aglomerată și creează un sentiment de familiaritate și recunoaștere în rândul publicului țintă. De exemplu, marca Disney este recunoscută instantaneu prin logo-ul său iconic și imaginea sănătoasă, prietenoasă cu familia.

Brandingul ar trebui să fie prezent în toate materialele promoționale pentru a crea recunoaștere, pentru a stabili o conexiune puternică cu potențialii spectatori și pentru a fi ținut minte. Consecvența este un aspect vital al brandingului în distribuția filmelor. O experiență consecventă a mărcii în diferite puncte de contact, cum ar fi trailere, afișe, rețelele sociale și marfă ajută la consolidarea identității mărcii și la consolidarea echității mărcii. Menținând tematica mesajelor, elementelor vizuale și tonului, distribuitorii pot crea o prezență puternică și unificată a brandului, care rezonază cu publicul și construiește încredere [1, 2].

Alte elemente importante ale planului de marketing sunt **trailerul și materialele promoționale**. Un trailer este un scurt instrument de promovare audiovizual, conceput pentru a crea interes, anticipare și entuziasm pentru un film. Acesta servește ca o previzualizare a filmului, prezentând elementele sale cheie, cum ar fi povestea, personajele, imaginile și tonul, în timp ce atrage publicul să vizioneze filmul complet. Trailererele sunt, de obicei, lansate înainte de premiera filmului sau la data lansării și sunt distribuite prin diverse canale, inclusiv cinematografe, televiziune, platforme online și rețele sociale. Materialele promoționale în distribuția de filme cuprind o gamă largă de active de marketing menite să promoveze și să creeze gradul de conștientizare pentru un film. Aceste materiale pot include postere, imagini statice, filmări din culise, interviuri, comunicate de presă, merchandise și conținut online

interactiv. Scopul materialelor promoționale este de a genera interes și entuziasm, de a comunica publicului țintă mesajele-cheie ale filmului.

Strategia de lansare în distribuția de filme se referă la elaborarea și planificarea atentă a calendarului pentru a pune un film la dispoziția publicului. Aceasta implică determinarea datei optime de lansare, selectarea canalelor de distribuție adecvate și implementarea activităților de marketing și promovare pentru a maximiza acoperirea publicului și succesul comercial. O strategie de lansare bine executată joacă un rol esențial în generarea de entuziasm, atragerea spectatorilor și maximizarea performanței de box office a filmului.

Distribuitorii iau în considerare diverși factori, cum ar fi concurența din alte filme, sărbători, tendințele sezoniere și preferințele publicului țintă atunci când aleg data lansării. Scopul este de a găsi o perioadă care să ofere cea mai bună șansă ca filmul să iasă în evidență și să capteze atenția publicului vizat. Activitățile de marketing și promovare sunt componente esențiale ale unei strategii de lansare. Distribuitorii dezvoltă campanii cuprinzătoare ce includ publicitate, promovare pe rețelele sociale, comunicate de presă, trailere și alte materiale promoționale. Scopul este de a crea conștientizare, a genera anticipare și de a implica publicul țintă. Strategiile de marketing eficiente iau în considerare genul filmului, preferințele publicului țintă și canalele cele mai eficiente. De exemplu, un film de groază se poate baza în mare măsură pe crearea de trailere pline de suspans și pe utilizarea platformelor de social media populare printre pasionații de groază.

Flexibilitatea și adaptabilitatea sunt caracteristici cruciale ale strategiilor de distribuție a filmelor. Distribuitorii monitorizează tendințele pieței, feedback-ul publicului și indicatorii de performanță în perioada de lansare. Pe baza acestor informații se pot face ajustări la strategia de distribuție, la eforturile de marketing sau chiar la data lansării propriu-zise. Această flexibilitate permite distribuitorilor să valorifice recepția pozitivă, să răspundă la cererea publicului sau să pivoteze dacă planurile inițiale nu dau rezultatele dorite. De exemplu, dacă un film primește recenzii pozitive și un impact ridicat în timpul lansării sale limitate, distribuitorii își pot extinde rulajul cinematografic pentru a valorifica impulsul.

Ultimul element important al planului de marketing este *măsurarea impactului*. În distribuția filmului acesta se referă la efectele cuantificabile și observabile care pot fi evaluate și analizate pentru a evalua succesul și performanța unui film. Una dintre caracteristicile-cheie ale impactului măsurabil este capacitatea de a urmări și analiza datele legate de performanța filmului. Acestea includ veniturile de la vânzarea biletelor, participarea publicului și descărcări sau fluxuri digitale. Aceste valori oferă indicatori măsurabili ai succesului comercial al filmului

și a cererii de pe piață. Măsurarea impactului financiar permite distribuitorilor să evalueze profitabilitatea filmului, rentabilitatea investiției și performanța generală a pieței. Implicarea publicului este un alt aspect important al impactului măsurabil. Aceasta implică evaluarea unor valori precum evaluările publicului, recenziile, interacțiunile pe rețelele sociale, discuțiile online și reacțiile critice. Analizând aceste date, distribuitorii pot obține informații despre recepția filmului de către public și nivelul lui de implicare.

Bugetarea și alocare resurselor de distribuție deține un rol esențial în determinarea acoperirii și impactului unui film. Alocarea strategică a resurselor financiare pe diferite canale de distribuție, campanii de marketing și activități promoționale poate influența semnificativ vizibilitatea și recepția unui film.

Practica internațională presupune faptul că cheltuielile pentru distribuție, promovare și marketing nu sunt incluse în bugetul total al filmului, pe motiv că acestea sunt puse pe responsabilitatea distribuitorului sau a companiei de distribuție angajată. Aceasta este o practică care se folosește în cazul caselor de producție mari și a filmelor cu bugete mari. În cazul caselor de producție tinere distribuția poate fi pusă de la început în bugetul total al filmului. Există unele recomandări în industrie, care specifică faptul că bugetul total al filmului trebuie să fie împărțit în: 10% pre-producție, 35% producție, 35% post-producție și 20% distribuție și marketing [4]. Respectiv, poate fi observat faptul că la distribuție se recomandă a se oferi mai mult de jumătate din suma cheltuită pentru producție. Altă regulă nescrisă menționează faptul că pentru distribuție și marketing ar trebuie să fie alocate aproximativ 30% din bugetul total de producție. Care regulă să fie urmată decide fiecare producător, pe argumentul faptului că el cunoaște și înțelege cel mai bine particularitățile filmului pe care îl produce.

În realitate, alocarea bugetului de distribuție ca procent din bugetul total al filmului poate varia în funcție de mai mulți factori, precum dimensiunea și domeniul de aplicare a producției, strategia de distribuție și nevoile și obiectivele specifice ale filmului. De exemplu, un film documentar despre reproducerea peștilor va avea un buget de distribuție mult mai mic ca procent din bugetul total al filmului decât în cazul unui film de ficțiune dezvoltat timp de 5 ani. Respectiv, nu există un răspuns unic pentru a determina „cel mai bun” procent, deoarece acesta poate diferi de la proiect la proiect.

Cu toate acestea, există unele aspecte care pot ajuta la determinarea procentului atribuit cheltuielilor pentru distribuție și marketing din totalul cheltuielilor. Unul dintre aceste aspecte este *genul și publicul țintă* al filmului. Filmele cu un public mai larg sau care vizează un grup demografic mai larg pot necesita un buget de distribuție mai mare pentru a ajunge la întregul public, care trebuie abordat prin diferite canale. Pe de altă parte, filmele de nișă sau

independente, cu un anumit public țintă pot alocă un procent mai mic pentru distribuție, concentrându-se pe eforturile de marketing direcționate cât mai specific. *Strategia de distribuție* aleasă pentru film poate afecta și procentul bugetului de distribuție. De exemplu, canalul de distribuție ales pentru lansare și difuzare inițială influențează prin cheltuielile determinate de factorul tehnic. Dacă filmul vizează, în primul rând, o lansare în cinematografe, un procent mai mare poate fi alocat pentru cheltuielile de marketing și distribuție în cinematografe, astfel încât să atragă destui oameni în cinematografe. Dacă se pune accent pe platformele digitale sau serviciile de streaming, bugetul poate fi ajustat în consecință și poate fi axat pe direcționarea campaniilor. *Valoarea și scara producției* influențează bugetarea prin faptul că filmele cu bugete de producție mai mari pot alocă un procent mai mic pentru distribuție, deoarece pot avea mai multe resurse disponibile pentru marketing și distribuție. În schimb, filmele cu buget redus sau independente pot alocă un procent mai mare pentru a compensa resursele limitate de marketing. *Veniturile potențiale* și rentabilitatea așteptată a investiției pentru film pot juca, de asemenea, un rol important în determinarea procentului bugetului de distribuție. Filmele cu așteptări mai mari de venituri pot alocă un procent mai mare pentru marketing și distribuție pentru a-și maximiza șansele de succes [5 pp. 19-26, 6 pp. 29-32].

Concluzii

Planificarea distribuției și inițierea eforturilor de promovare în faza de producție sunt pași esențiali pentru ca producătorii de film să maximizeze succesul filmului lor. Prin poziționarea strategică a filmului, generarea de entuziasm și interacțiunea cu publicul țintă se pot optimiza șansele de a ajunge la un public mai larg, creând un impact de durată și, în cele din urmă, să obțină succes comercial.

Este important de remarcat că alocarea bugetului de distribuție ar trebui determinată pe baza unei evaluări atente a nevoilor, obiectivelor și potențialului pieței specifice ale filmului. Este recomandabil de lucrat cu profesioniști cu experiență din industrie, distribuitori sau agenți de vânzări care pot oferi informații și îndrumări cu privire la alocarea bugetului, în funcție de circumstanțele specifice ale filmului. În cazul în care acest lucru nu este posibil fie datorită numărului redus de specialiști pe domeniu, precum este situația în Republica Moldova, fie din cauza bugetului mic, este recomandat ca producătorii de film să studieze practica și experiența altor filme cu caracteristici tehnice precum genul, subiectul, durata și bugetul, pentru a prelua idei pe care să le introducă în munca lor.

O recomandare pentru producătorii tineri sau cei mai puțin experimentați în direcția de distribuție este cercetarea strategiei de distribuție a altor filme deja realizate din nișa filmului

care se află acum în producere. În așa mod se poate de observat care sunt pașii ce merită și care nu merită a fi realizați, ce poate fi preluat și integrat în propria strategie de distribuție sau ce nu trebuie de întreprins. O astfel de analiză obiectivă poate pune lucrurile în perspectivă, oferind numeroase sugestii pentru producătorii tineri și cu puțină experiență.

Referințe bibliografice

1. *Distribution revolution: conversations about the digital future of film and television*. Ed.: M. Curtin, J. Holt, K. Sanson [online]. Oakland: University of California Press, 2014 [accesat 21 mar. 2024]. Disponibil: <https://books.google.md/books?hl=en&lr=&id=LaowDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=film+distribution&ots>
2. Film Marketing: Everything You Need To Know [online]. In: *NFI*: [blog]. [accesat 21 mar. 2024]. Disponibil: <https://www.nfi.edu/film-marketing/>
3. Ce este influencer marketing? Care sunt avantajele și cele mai bune practici? [online]. In: *Image marketing*: [blog]. 10 mar. 2022 [accesat 22 mar. 2024]. Disponibil: <https://imagemarketing.md/ro/blog-ro/ce-este-influencer-marketing-care-sunt-avantajele-%C8%99i-cele-mai-bune-practici/>
4. MCGREGOR, L. Build a foolproof budget for your short film or video [online]. In: *Premium Beat*: [blog]. 28 oct. 2022 [accesat 23 mar. 2024]. Disponibil: <https://www.premiumbeat.com/blog/budget-short-film-or-video/>
5. LAZOC, R., LAZOC, A., GOIA, D.C. *Tehnici promoționale* [online]. Timișoara: Eurostampa, 2007 [accesat 22 mar. 2024]. Disponibil: https://file.ucdc.ro/cursuri/T_3_n313_Tehnici_%20promotionale.pdf
6. FITZGERALD, J. *Filmmaking for Change: Make Films That Transform the World* [online]. San Francisco: Michael Wiese Productions, 2012 [accesat 25 mar. 2024]. ISBN 9781615931477. Disponibil: <https://www.barnesandnoble.com/w/filmmaking-for-change-jon-fitzgerald>

ROLUL MIJLOACELOR DE REFACERE A ORGANISMULUI ÎN SISTEMUL DE PREGĂTIRE A ARTIȘTILOR DE DANS

THE ROLE OF THE MEANS OF BODY RECOVERY IN THE TRAINING SYSTEM OF DANCE ARTISTS

CAROLINA MOGA⁴⁴,
doctor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-0690-708X>

CZU 793.3-05:613.6

793.3-05:159.944.2

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.13>

Actualmente, procesul de pregătire a artiștilor de dans impune condiții stricte care generează solicitări fizice, psihice și psihosociale majore. Pe termen lung, această activitate de intensitate înaltă

⁴⁴ E-mail: mogacarolina10@gmail.com

poate genera stări de oboseală, surmenaj sau epuizare. Articolul de față are drept scop identificarea simptomelor oboselii în rândul artiștilor de dans și evidențierea celor mai eficiente mijloace de recuperare a organismului și restabilire a capacității de muncă a acestora. Totodată, urmare a chestionarului aplicat, dansatorii au dobândit cunoștințe despre simptomele oboselii și au obținut unele recomandări care le vor ajuta să evite supraoboseala și să-și păstreze capacitatea de muncă la un nivel înalt.

Cuvinte-cheie: artiști de dans, capacitate de muncă, oboseală, mijloace de refacere a organismului

Currently, the training process of dance artists imposes strict conditions that generate major physical, mental and psychosocial demands. In the long term, this high-intensity activity can generate states of fatigue, overwork or exhaustion. The purpose of this article is to identify the symptoms of fatigue among dance artists and highlight the most effective means of recovering the body and restoring their work capacity. At the same time, as a result of the applied questionnaire, the dancers acquired knowledge about the symptoms of fatigue and obtained some recommendations that will help them avoid overfatigue and keep their work capacity at a high level.

Keywords: dance artists; work capacity, fatigue, body recovery means

Introducere

Actualmente, procesul contemporan de pregătire impune artistului de dans condiții riguroase care generează solicitări fizice și psihice majore. Activitatea dansatorilor reprezintă un proces continuu de învățare și dezvoltare fizică, însoțit de eforturi care ajung uneori la limita posibilităților organismului acestuia. Pe termen lung, activitatea fizică de intensitate înaltă poate genera stări de oboseală, surmenaj sau epuizare. Astfel, este de menționat că în situații de oboseală extremă persoana poate pierde simțul realității, fapt ce ar putea duce la accidentări severe [1].

Actualitatea cercetării

Cauzele care duc la apariția formelor acute sau cronice ale oboselii pot fi de natură diversă: fiziologice, psihologice, medicale, material-tehnice și pedagogice [2].

Este de menționat că oboseala se află în conexiune cu odihna în timpul căreia au loc procese de restabilire a organismului condiționate de efort. Astfel, dirijarea necontrolată a efortului fizic în timpul activităților și lipsa odihnei pot duce la forme de oboseală tot mai profunde care în timp nu mai pot fi compensate prin repaos, aceasta trecând într-o formă patologică [3]. Situația se intensifică în timpul concursurilor, concertelor frecvente sau turneelor, care pot epuiza sistemul nervos al dansatorului, dezorganizându-i activitatea.

Oboseala se manifestă printr-un șir de simptome caracteristice, după cum urmează: dereglarea funcțiilor SNC și procesului de transmitere a impulsurilor nervoase către mușchi, imunitate scăzută, epuizare psihică și fizică, creșterea cheltuielilor de energie în timpul îndeplinirii uneia și aceleiași activități, reacție întârziată și viteză scăzută de prelucrare a

informației, dificultate în procesul de concentrare a atenției, diminuarea forței și rezistenței musculare, înrăutățirea coordonării etc. [4, 5].

Totalizând, se poate menționa că activitatea musculară rațională, menținerea capacității optime de muncă și a sănătății fizice și psihice trebuie să constituie un obiectiv esențial în procesul de pregătire a artiștilor în orice gen de dans [6]. În acest sens, evitarea consecințelor nefaste, urmare a suprasolicitării organismului dansatorului, se poate obține cu ajutorul mijloacelor de refacere a stării generale și a capacității de efort fizic și intelectual. Odată planificate și aplicate corect, aceste mijloace stabilizează starea fizică, psihologică și emoțională, persoana devine mai rezistentă la factorii externi și stres, își îmbunătățește lucrul sistemelor: respirator, nervos central, muscular, cardiovascular etc.

Scopul cercetării constă în identificarea și selectarea celor mai eficiente mijloace de refacere a organismului în sistemul de pregătire a artiștilor de dans.

Obiectivele cercetării:

1. Analiza și generalizarea datelor din literatura de specialitate referitor la oboseală și la procesul de refacere a organismului după efort.

2. Identificarea celor mai frecvente simptome ale oboselii manifestate de studenții DACPM și modalitățile de a-și restabili capacitatea optimă de muncă.

3. Selectarea și recomandarea unor acțiuni complexe pentru diminuarea oboselii și refacerea capacității de muncă a artiștilor de dans.

Pentru realizarea scopului și obiectivelor propuse au fost folosite următoarele *metode de cercetare*: studiul bibliografic; observația pedagogică; metoda convorbirii; metoda chestionării; metoda grafică.

Pentru o argumentare veridică a importanței problemei enunțate în scopul și obiectivele cercetării, de către noi s-a realizat un chestionar sociologic destinat artiștilor de dans din Republica Moldova și România. Au fost supuși chestionării 32 de studenți, masteranzi și antrenori de dans cu vârsta cuprinsă între 18 și 49 ani, care practică următoarele genuri de dans: clasic, sportiv, popular, modern etc. Dansatorii incluși în cercetare sunt de sex masculin (21,9%) și feminin (78,1%). Astfel, în cercetare s-a folosit chestionarul în format on-line și pe suport de hârtie, compus din 16 întrebări accesibile și ușor de perceput. Întrebările au avut drept scop examinarea părerilor specialiștilor în domeniu cu accent pe subiectele identificării celor mai frecvente simptome ale oboselii manifestate și modalitățile de a-și menține capacitatea optimă de muncă.

Așadar, la întrebarea „Care este activitatea d-voastră de bază?”, respondenții au avut posibilitatea de a opta pentru câteva variante de răspuns. Din rezultatele obținute putem deduce faptul că majoritatea combină statutul de student cu cel de angajat în câmpul muncii. În această ordine de idei, 53,1% au ales opțiunea student, 78,1% din participanți la sondaj au indicat că sunt angajați în domeniul artei, 12,5% au afirmat că sunt angajați în alte domenii și doar 3,1% au menționat faptul că nu sunt angajați în câmpul muncii.

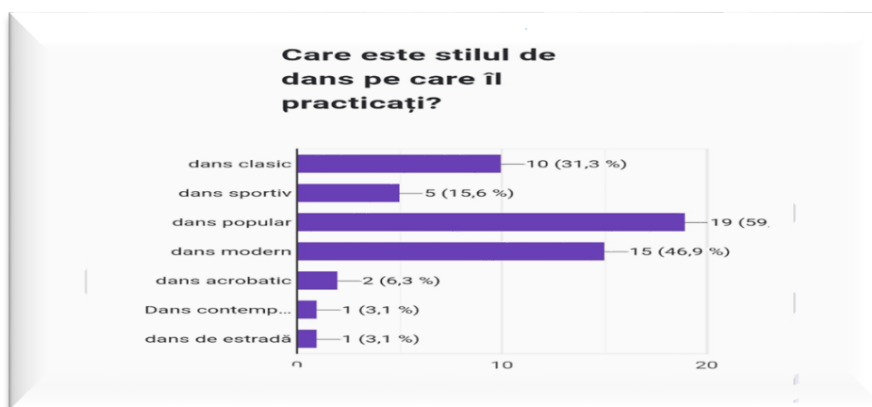
Răspunsurile obținute la următoarele întrebări ne-au permis să stabilim că respondenții posedă un stagiu de practicare a dansului până la 5 ani și mai mult de 15 ani. Astfel, în cadrul sondajului, 37,5% din intervievați au remarcat un stagiu de până la 15 ani de practicare a dansurilor, alți 31,3% practică acest gen de artă mai mult de 15 ani, 28,1% – au un stagiu de până la 10 ani, iar 3,1% au bifat răspunsul – până la 5 ani.

Următoarea întrebare a chestionarului descrie cele mai solicitate stiluri de dans practicate de respondenți. Un număr mare dintre ei au indicat că practică 2 sau mai multe stiluri de dans. Acestea sunt următoarele (**Figura 1**): dansul popular este practicat de 59,4% din dansatorii chestionați, urmați de 46,9% dintre respondenți care practică dansul modern și 31,3% dintre cei intervievați practică dansul clasic. Pentru celelalte stiluri au optat un număr mic de persoane.

Din răspunsurile acestora, de asemenea, am aflat că cea mai mare parte din ei practică dansul zilnic – 65,6%, de 3-5 ori pe săptămână practică dansul 25% dintre respondenți, iar 9,4% dintre dansatori se antrenează de 1-2 ori pe săptămână.

Analiza rezultatelor sociologice obținute la întrebarea „Care este durata activităților de dans într-o zi?” a demonstrat faptul că majoritatea celor chestionați practică dansul mai mult de 120 min. zilnic – 65,6%, alți 12,5% dintre respondenți au indicat o durată zilnică de practicare a dansului de până la 90 minute. Acest fapt este firesc, deoarece majoritatea sunt studenți la facultățile de specialitate și au zilnic discipline practice. Ținând cont de efortul mare pe care îl suportă organismul, este important de a avea o capacitate înaltă de muncă, fapt confirmat de respondenți într-un procent de 71,9. Ceilalți 28,1% consideră important pentru ei de a avea o capacitate înaltă de muncă.

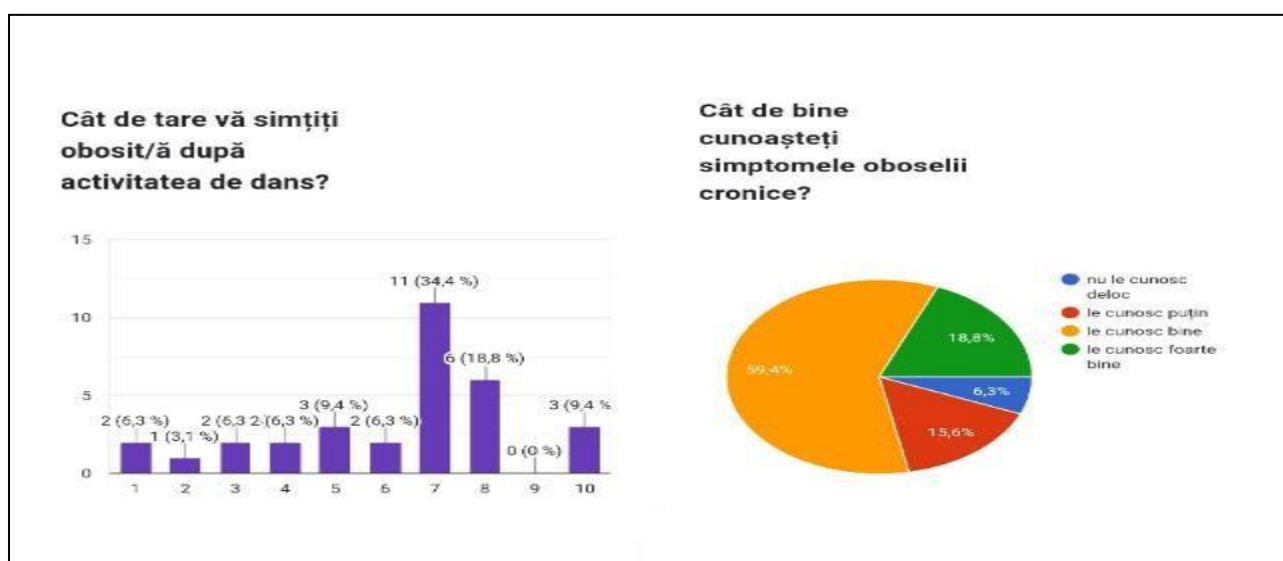
Figura 1. Repartizarea răspunsurilor privind stilul de dans practicat



La următoarea întrebare – „Pe o scară de la 1 la 10, cât de tare vă simțiți oboisit/ă după activitatea de dans?” – respondenții au propus următorul procentaj: 7-11 persoane (34,4%); 8-6 persoane (18,8%); 10-3 persoane (9,4%); 5-3 persoane (9,4%); 6, 4, 3, 1-2 persoane (6,3%); 2-1 persoană (3,1%) (**Figura 2**). Răspunsul la această întrebare, după părerea noastră, dovedește că efortul fizic mare depus zilnic duce la suprasolicitarea organismului dansatorului.

Este îmbucurător faptul că un număr mare de persoane cunosc bine (59,4%) și foarte bine (18,8%) simptomele oboselii. Cu toate acestea, 15,6% dintre respondenți le cunosc puțin, iar 6,3% nu le cunosc deloc.

Figura 2. Intensitatea oboselii, simptome



Fiind rugați să descrie simptomele oboselii acuzate cel mai des, 22 persoane au invocat dureri musculare (68,8%), 18 persoane (56,3%) au invocat scăderea capacității de concentrare a atenției și lipsa somnului odihnitor, 43,8% din respondenți au acuzat astenie fizică și instabilitate emoțională, 12 persoane (37,5%) au zis că acuză scăderea randamentului fizic, 8 persoane (25%) dintre respondenți au indicat astenie psihică, iar 2 persoane (6,3%) au invocat afectarea capacităților cognitive (**Figura 2**).

În scopul determinării răspunsurilor la întrebarea „Cât timp pe săptămână acordați refacerii organismului?”, le-am propus dansatorilor să indice timpul pe care aceștia îl rezervă săptămânal refacerii. Din numărul total de răspunsuri obținute am aflat următoarele: 40,6% acordă mai mult de 3 ore săptămânal; 25% acordă mai puțin de 1 oră săptămânal; 21,9% acordă până la 3 ore într-o săptămână; 12,5% nu acordă deloc timp refacerii organismului.

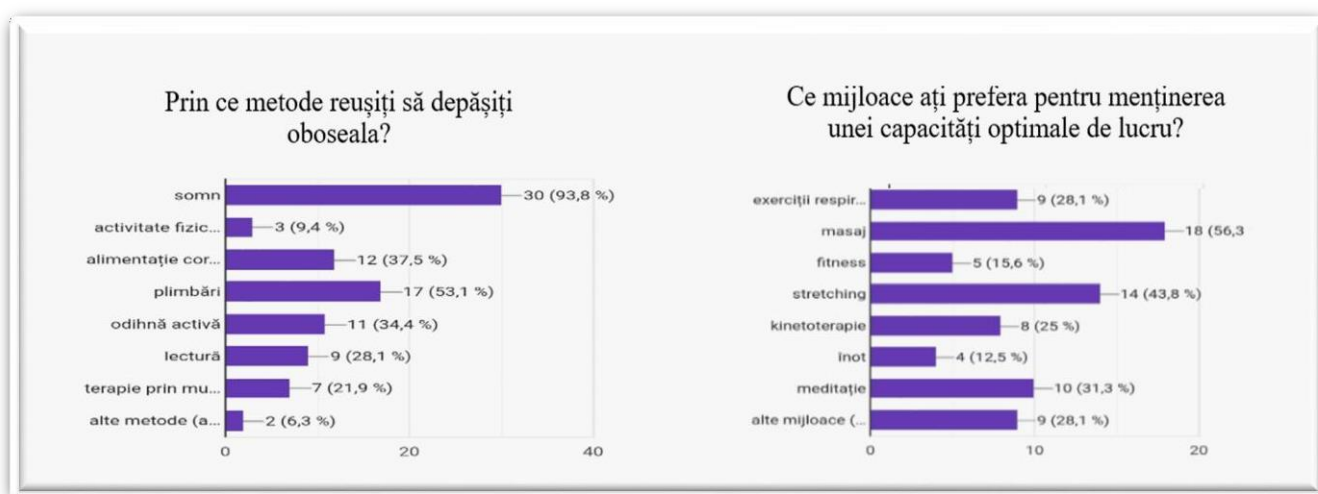
În continuare, dorind să aflăm opinia respondenților privind locul preferat unde desfășoară activitățile de refacere a organismului și menținerea capacității de muncă, 75% dintre

dansatori au optat pentru lucrul de sine stătător, în condiții casnice, iar 40,6% – în aer liber. Pentru activitățile desfășurate sub îndrumarea unui specialist au optat doar 18,8% din respondenți.

Acest fapt ne-a determinat să venim cu un set de recomandări în sensul selectării și recomandării unor activități pentru diminuarea oboselei și refacerea capacității de muncă a artiștilor de dans.

Un alt motiv care ne-a determinat să abordăm această temă este răspunsul obținut la întrebarea: „Prin ce metode reușiți să depășiți oboseala?” Respondenții au avut posibilitatea să opteze pentru mai multe variante de răspuns. Cei mai mulți dintre ei au optat pentru metode naturale și accesibile. Astfel, 93,3% dintre dansatori au menționat că depășesc oboseala prin somn, 53,1% – prin plimbări în aer liber, iar 37,5% din participanți la sondaj folosesc alimentația echilibrată. Cu părere de rău, un număr mic de respondenți au optat pentru introducerea în activitatea sa a odihnei active (34,4%) și a activității fizice (9,4%). Aceste răspunsuri sunt condiționate, după părerea noastră, de programul încărcat al artiștilor și lipsa de timp suficient pentru refacere (**Figura 3**).

Figura 3. Metode de depășire a oboselei și mijloace pentru menținerea capacității optime de lucru



Opțiunile respondenților la ultima întrebare – „Ce mijloace ați prefera pentru menținerea capacității optime de muncă un timp mai îndelungat?” – au evidențiat raportul prezentat în figura 3. Reieșind din datele obținute în urma chestionării, dansatorii, în cele mai multe cazuri, ar opta pentru folosirea ședințelor de masaj (18 persoane – 56,3%), urmate de folosirea exercițiilor de stretching-ul (14 persoane – 43,8%), 10 persoane (31,3%) preferă meditația ca mijloc de menținere a capacității optime de muncă. În același timp, la polul opus respondenții au preferat mai puțin fitness-ul (5 persoane – 15,6%), înotul – 4 persoane (12,5%), kinetoterapia – 8

persoane (25%), ca mijloace de bază pentru menținerea capacității de muncă (**Figura 3**).

Prin urmare, rezultatele primite în urma aplicării acestui chestionar evidențiază necesitatea acordării unei atenții deosebite problemei diminuării oboselii și refacerii capacității de muncă a organismului artiștilor de dans.

Este dovedit faptul că anumite mijloace pedagogice, farmacologice, fizioterapeutice și psihologice contribuie la accelerarea proceselor de refacere survenite în urma efortului și stimulează posibilitățile funcționale, care vor trebui să se manifeste la îndeplinirea eficientă la următoarea etapă a activității profesionale. Utilizarea sistematică a activităților de refacere constituie baza însușirii și executării corecte a acțiunilor de dans cu asigurarea unei economii a cheltuielilor de energie din partea organismului dansatorului [7].

În continuare ne vom referi la unele din acestea, care, în opinia noastră, sunt cele mai eficiente.

– **Exercițiile de relaxare.** La început se recomandă a fi învățate cu forme simple de relaxare a întregului organism din poziția culcat pe sol. Apoi urmează a accentua atenția asupra relaxării anumitor părți ale corpului. După însușirea acestor exerciții se va trece la încordarea întregului corp și a părților sale cu relaxarea lor ulterioară (inițial din poziția culcat, apoi stând și în deplasare) pentru ca dansatorii să poată diferenția mișcările de încordare și relaxare.

– **Yoga.** Este un sistem conceput în antichitate pentru a se preocupa de bunăstarea fizică, mentală și spirituală a omului. Unicitatea exercițiilor Yoga constau în combinarea încordărilor active, relaxării profunde și respirației corecte. Respirația corectă în timpul executării exercițiilor permite conducerea energiei în corp. Complexul de exerciții Yoga este alcătuit din diferite tipuri de „asane” (poziții canonizate), cu menținerea unei poziții de la câteva secunde până la un minut și mai mult, în plus o trecere lentă de la o poziție la alta. Lecțiile de Yoga unesc în ele metode de atingere a artei de încordare și relaxare a mușchilor, bazate pe formula: întindere, relaxare, respirație profundă, întărirea circulației sanguine și a concentrării [8].

– **Stretching.** Este un program care constă în folosirea exercițiilor de întindere pentru influențarea mușchilor, membranei lor, fasciile, ligamentele și capsulele articulațiilor. Acest lucru duce la relaxare după activități de antrenament intense [8]. Totodată, exercițiile cu caracter de mobilitate pot ajuta la calmarea crampelor musculare la nivelul picioarelor, reducerea sau eliminarea durerilor musculare după efort sau după traumă [9]. De asemenea, unele exerciții de stretching ajută la scăderea nivelului de stres în organismul dansatorului.

– **Meditația.** Meditația vizează capacitatea organismului de a obține o stare interioară de conștientizare prin reconectarea cu sine însuși din trei perspective: mentală, emoțională și fizică.

Această metodă ajută la relaxare, la evitarea stresului și anxietății etc. Practicând exercițiile de meditație, se pot schimba emoțiile, gândurile, poate crește activitatea interioară și exterioară a persoanei, poate crește percepția sunetelor, mișcărilor etc.

– **Exercițiile respiratorii.** Acest sistem de exerciții poartă un efect terapeutic și poate fi inclus în programul de pregătire a artiștilor de dans cu diferit nivel de pregătire. Schimbând arbitrar regimul de respirație, dansatorul poate schimba și regimul activității sale psihice. Astfel, exercițiile de respirație constituie cel mai accesibil și sigur mijloc de reglare a stării emoționale a artiștilor din toate genurile de dans.

– **Alimentația echilibrată.** Alimentația echilibrată joacă un rol important în obținerea unei performanțe în activitățile practice, iar nivelul adecvat de energie este esențial pentru atingerea obiectivelor stabilite. Astfel, pentru o bună stare de sănătate, refacere rapidă după efort și prevenirea accidentărilor, meniul unui dansator trebuie să conțină carbohidrați complecși – terci, paste, fasole ($\approx 8-12$ g/kg), proteine din surse slabe – pește, ouă, carne, lapte ($\approx 1,5-1,8$ g/kg pe zi), grăsimi – avocado, nuci, ulei de măsline, carne (≈ 1 g/kg), micronutrienți (vitamine, minerale, electroliți, microelemente), fructe ($\approx 1-2$) și legume (≈ 400 g/zi), dar și evitarea deshidratării. Deshidratarea afectează organismul în mod fundamental, afectează capacitatea organismului de reglare a temperaturii, fapt ce poate genera mai rapid simțul oboselii fizice, mentale etc. Astfel, în dependență de intensitatea activității motrice, majoritatea dansatorilor trebuie să poată bea între 200 și 300 ml de lichid din sfert în sfert de oră, dar acest nivel poate să fie influențat de o creștere a intensității antrenamentului [3].

Concluzii

Astfel, generalizând cele expuse anterior putem trage următoarele concluzii:

– Activitatea artiștilor de dans reprezintă un proces continuu multianual de învățare și dezvoltare, însoțit de eforturi care ajung uneori la limita posibilităților organismului acestuia.

– Rezultatele obținute în urma aplicării chestionarului evidențiază necesitatea acordării unei atenții deosebite problemei diminuării oboselii și refacerii capacității de muncă a organismului artiștilor de dans.

– Introducerea în regimul de muncă a activităților sistematice de refacere constituie baza executării corecte a acțiunilor complexe de dans cu asigurarea unei economii a cheltuielilor de energie din partea organismului dansatorului

– Îmbinarea eforturilor de antrenament cu mijloacele de refacere într-un sistem unificat

constituie soluția de bază în menținerea și dirijarea capacității optime de muncă a dansatorilor.

Referințe bibliografice

1. DRAGNEA, A. *Antrenamentul sportiv*. București: Ed. Didactică și Pedagogică, 1996. ISBN 973-30-4703-1.
2. ПЛАТОНОВ, В.Н. *Общая теория подготовки спортсменов в олимпийском спорте*. Киев: Олимпийская литература, 1997. ISBN 966-7133-00-1.
3. RENEE, M. *Alimentația sportivilor amatori și de performanță: Cum să obții energia de care ai nevoie înainte, în timpul și după antrenament*. București: Lifestyle, 2017. ISBN 978-606-8566-87-0.
4. EPURAN, M., HOLDEVICI, I., TONIȚA, F., *Psihologia sportului de performanță*. București: Ed. Trei, 2022. ISBN 978-606-40-1236-4.
5. ИЛЬИН, Е.П. *Психология спорта*. СПб.: Питер, 2019. ISBN 978-5-4461-0897-8.
6. EPURAN, M. *Modelarea condiției sportive*. București: Sport-Turism, 1990. ISBN 973-41-0148-X.
7. GRIMALSCHI, T. *Gimnastica artistică: teorie și metodologie*. USEFS. Chișinău: Ed. Foxtrot, SRL, 2016. ISBN 978-9975-89-000-7.
8. AFTIMICIUC, O., AFTIMICIUC, V. *Teoria și metodologia fitness-ului. Manual*. USEFS. Chișinău: Valinex SRL, 2017. ISBN 978-9975-68-340-1.
9. HAAS, J.G. *Anatomia dansului*. Ed. a 2-a. București: Lifestyle Publishing, 2020. ISBN 978-606-789-202-4.

TEATRUL DOCUMENTAR DIN REPUBLICA MOLDOVA (PRIMELE DOUĂ DECENII ALE SECOLULUI XXI)

DOCUMENTARY THEATRE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA (THE FIRST TWO DECADES OF THE 21st CENTURY)

DUMITRIȚA MAXIMCIUC⁴⁵,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0007-2845-7933>

ANGELINA ROȘCA-ICHIM⁴⁶,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792:316(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.14>

Acest articol abordează paradigma teatrului documentar din Republica Moldova de la începutul secolului XXI, care s-a dezvoltat în ultimele două decenii folosind noi tehnici și forme spectaculare, având caracteristici variate în diversele spații geografice, dar cu un element comun: interdependența dintre teatru și realitățile social-politice. Teatrul documentar a devenit extrem de influent în lume, având

⁴⁵E-mail: dumitrita.mirza94@gmail.com

⁴⁶E-mail: angelina.rosca@gmail.com

un impact semnificativ asupra scenei teatrale din Republica Moldova. Textele dramatice documentare elaborate de dramaturgii autohtoni utilizează tehnici precum verbatim, combinarea documentului cu ficțiunea sau inspirarea din cazuri reale și experiențele creatorilor. Prin libertatea de a explora și de a experimenta teatrul documentar aduce pe scena teatrului moldovenesc noi metode de lucru, un nou stil și un mod de comunicare inedit.

Cuvinte-cheie: *teatru documentar, spectacol, Republica Moldova*

This article addresses the paradigm of documentary theater in the Republic of Moldova at the beginning of the 21st century, which has developed over the last two decades using new techniques and spectacular forms, with varied characteristics in different geographical areas, but with one common element: the interdependence between the theater and the socio-political realities. Documentary theater has become extremely influential worldwide, having a significant impact on the theater scene in the Republic of Moldova. Documentary dramatic texts created by local playwrights employ techniques such as verbatim, combining documents with fiction, or drawing inspiration from real cases and the experiences of the creators. Through the freedom to explore and experiment the documentary theater brings new working methods, a new style, and an original mode of communication to the Moldovan theater scene.

Keywords: *documentary theater, performance, Republic of Moldova*

Introducere

Istoria teatrului documentar din Republica Moldova își are începutul în anul 2001, odată cu apariția textului *A șaptea kafana*, iar deschizătorul acestui drum este Mihai Fusu, actor, regizor, dramaturg. Teatrul anilor 1990-2000 propune un teatru liber și creativ, noi forme estetice, abordează absurdul, grotescul și este în căutarea unui nou dialog cu publicul. În primele două decenii ale secolului XXI teatrul documentar a înflorit considerabil în Republica Moldova, devenind un instrument puternic de reflecție și analiză a realității sociale și politice.

O explorare a evoluției, temelor și impactului

În anul 2000 își face loc un *altfel de teatru*. Acest gen teatral, bazat pe utilizarea documentelor și mărturiilor reale a oferit o perspectivă unică asupra evenimentelor și problemelor contemporane, provocând publicul să se implice activ în dezbateră temelor abordate [1 p. 110]. Dezvoltarea teatrului documentar în Republica Moldova a fost influențată de contextul istoric și social specific al țării. Căderea Uniunii Sovietice și tranziția către democrație au deschis spațiul pentru explorarea liberă a temelor sensibile și controversate, iar teatrul documentar a devenit o platformă importantă pentru exprimarea acestor preocupări. Conflictele sociale și politice, precum conflictul transnistrean și protestele din aprilie 2009[2], au alimentat și ele nevoia de a înțelege și reprezenta realitatea prin intermediul artei.

În primul deceniu al secolului XXI teatrul documentar este abordat în Republica Moldova în mod special de regizorii/dramaturgii Mihai Fusu, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu. „După anul 2000 nu mai putem vorbi de literatura dramatică, fără să amintim de textele semnate de Nicoleta Esinencu, Angelina Roșca, Larisa Turea, Irina Nechit, Luminița Țîcu, Emanuela

Sprânceană, Mariana Starciuc” [3 p. 22]. Teatrele independente, precum *Laborator teatral/Foosbook* și *Spălătorie*, au fost primele spații în care s-a experimentat și practicat acest gen teatral la Chișinău. Creatorii au abordat o gamă largă de teme și subiecte, reflectând diversitatea și complexitatea societății moldovenești. Printre principalele direcții explorate se numără:

- Memoria colectivă și traumele trecutului. Spectacolele *100 de minute de libertate*, *Valsul tancurilor*, prezentate la *Satiricus I.L. Caragiale*; *Copiii foametei*. *Mărturii*, regizat de Luminița Țicu; *Moldova independentă*. *Erată*; *Dosarele Siberiei*, *Pustiirea și sabia dreptății*. *Treptele infernului*, *Fata cu miros de busuioc*, în regia lui Petru Hadârcă; *Tără(z)boi*, de Mariana Starciuc; *Tata*, montat de Dumitru Acriș; *1946*, după *Cartea Foametei* de Larisa Turea, în regia lui Slava Sambriș, ambele jucate la Teatrul *Luceafărul*, au abordat teme precum deportările staliniste, foamea din anii 1946-1947 și conflictul transnistrean. Aceste producții au contribuit la recuperarea și reevaluarea memoriei colective, oferind o platformă pentru exprimarea durerii și suferinței, dar și pentru vindecare și reconciliere.
- Probleme sociale și politice actuale. Alte spectacole, de exemplu, *șara asta a uitat de noi*; *Casa M.*; *A șaptea kafana*; *Corp de copil*; *Shakespeare pentru Ana*; *Dragă Moldova, putem să ne pupăm puțin de tot?*; *Uneducated*; *Mi(n)ority* au investigat subiecte precum corupția, migrația, discriminarea, inegalitățile sociale, violența domestică și drepturile minorităților. Aceste spectacole au oferit o voce celor marginalizați și au contestat statu-quo, stimulând dezbateră publică și promovând schimbarea socială. Autorii acestor spectacole au explorat teme legate de identitatea națională, etnică și culturală, precum și relațiile interetnice și interculturale. Aceste producții au contribuit la promovarea dialogului și înțelegerii reciproce între diferitele comunități din țară.
- Experimente formale și estetice. Creatorii Nicoleta Esinencu, Luminița Țicu, Mihai Fusu, Mariana Starciuc au explorat diverse tehnici și abordări, de la verbatimtheater, în care textul este construit exclusiv din mărturii reale, la performance documentar, care combină elemente de teatru, dans și arte vizuale. Aceste experimente au îmbogățit limbajul scenic și au provocat convențiile teatrului tradițional, atrăgând un public nou și divers.

Trăsături distinctive

„Caracteristicile producțiilor documentare sunt: interdependența dintre teatru și realitățile social-politice, tendința de a experimenta cu metode de interpretare și stilistici de comunicare inedite; adoptarea formulei de creație non-ierarhice; atribuirea rolului important și activ al publicului în spectacolul teatral”[4p. 180]. Teatrul documentar a jucat un rol esențial în

democratizarea scenei culturale din Republica Moldova, stimulând dialogul și reflecția critică asupra realității contemporane. Acest gen a oferit o platformă sigură pentru exprimarea liberă și pentru abordarea temelor dificile, contribuind la formarea unei societăți informate, interesate de aspectul politic și mai angajate civic. Recunoaștem sau nu, dar „toată arta este politică, chiar dacă nu are conștiință politică. Dacă faceți un spectacol despre flori pe timp de război, aceasta este, de asemenea, o declarație politică. Contextul îl face politic” [5], susține scriitoarea Nicoleta Esinencu.

Teatrul documentar în Moldova se distinge prin următoarele trăsături:

Spectacolele documentare se bazează pe evenimente și mărturii reale, abordând teme sociale sensibile și provocând publicul la reflecție și dezbateră. Această autenticitate poate genera un impact emoțional puternic și poate stimula dialogul social. Acest gen teatral îmbracă diverse forme, de la spectacole clasice cu actori, la performance-uri, instalații sau proiecte interactive. Această diversitate formală permite explorarea unor abordări creative și inovatoare în prezentarea realității. Procesul de creație a unui spectacol documentar poate include participarea comunității prin interviuri, ateliere sau alte forme de colaborare.

Impactul și relevanța teatrului documentar

Teatrul documentar a avut un impact semnificativ asupra educației și formării tinerilor. Prin intermediul spectacolelor documentare studenții și elevii au avut ocazia să învețe despre istoria și cultura țării lor, să înțeleagă mai bine problemele sociale și politice actuale și să-și dezvolte gândirea critică și abilitățile de analiză. Noua generație de creatori se regăsește tot mai mult în modelul teatrului documentar, fapt pe care-l confirmă și spectacolele de realizate de studenții Facultății de Artă Teatrală, Coregrafică și Multimedia pe parcursul anului universitar 2023-2024. Drept exemplumentionăm aici în mod special spectacolele de licență *1984. Sensuri*, *Chișinău bynight* și *Octameron party*, care au la bază atât tehnici de lucru, abordare, stil, cât și multe alte caracteristici și elemente specifice teatrului documentar. Diversitatea noilor tehnologii apărute în ultimele decenii ale secolului XXI oferă posibilități nelimitate de a crea mijloace expresive în arta spectacolului: instalațiile video, tehnologiile media, sistemele rețelelor de socializare etc. Totuși, caracteristicile esențiale ale teatrului documentar rămân a fi actualitatea, relevanța textului și a mesajului transmis publicului.

Deși teatrul documentar în Moldova se bucură de o creștere vizibilă, există și provocări ce trebuie depășite:

Obținerea accesului la documente și mărturii relevante poate fi uneori dificilă. Teatrul independent, inclusiv cel documentar, se confruntă adesea cu dificultăți în obținerea finanțării

necesare. Este nevoie de o mai mare susținere financiară din partea statului și a sectorului privat pentru a asigura dezvoltarea durabilă a acestui gen teatral. Dezvoltarea programelor de educație și formare în domeniul teatrului documentar este esențială pentru a pregăti o nouă generație de artiști și pentru a cultiva un public informat și receptiv. Cu toate acestea, perspectivele teatrului documentar în Moldova sunt promițătoare. Prin abordarea temelor sociale importante și prin implicarea comunității acest gen teatral poate juca un rol esențial în promovarea dialogului, înțelegerii și schimbării sociale, fiindcă „teatrul documentar a devenit indispensabil mișcării teatrale mondiale, aducând noi tehnici și nume: docudrama, verbatim, teatrul realității, teatrul martorilor, teatru-tribunal, teatrul neficțional, teatrul faptelor, playback teatru etc.” [6 p. 12].

Concluzii

Teatrul documentar în Republica Moldova a abordat o gamă largă de teme și subiecte, reflectând complexitatea societății moldovenești și provocând publicul să se implice activ în dezbateră problemelor contemporane.

Formele teatrului documentar actual (2000-2024) se remarcă prin diversitatea de producții teatrale (spectacole *digitale* și *multimedia*, *verbatim*, *investigație*, *reconstituire*, *performance-uri* ș.a.).

Teatrul documentar continuă să se dezvolte și să se adapteze noilor provocări, reprezentând o voce importantă în peisajul teatral autohton. Acesta este nu doar un instrument, ci și o formă de artă scenică dinamică și relevantă, cu un potențial semnificativ de creștere. Prin autenticitatea lui, angajamentul social și diversitatea formală teatrul documentar poate juca un rol crucial în stimularea reflecției critice, în promovarea dialogului și în construirea unei societăți mai informate și mai angajate.

Referințe bibliografice

1. PAVIS, P. *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analysethéâtrale*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998. ISBN 9782209053971.
2. Chișinău, 7 aprilie: *Teatru-Document*. București: Fundația Culturală Camil Petrescu, 2010. ISBN 978-606-92268-6-5.
3. *Dramaturgie*. Chișinău: Știința ; ARC, 2017. (Literatura din Basarabia. Început de secol XXI). ISBN 978-9975-85-095-7 (Știința). ISBN 978-9975-0-0050-5 (ARC).
4. STARCIUC, M. Interdependența relației dintre teatrul documentar și realitățile socio-politice. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 1 (38), pp. 180–184. ISSN 2345-1408.
5. Moldova independentă. Erată: [despre spectacol] [online]. In: *Teatrul Spălătorie*: [site] [accesat 21 aug. 2021]. Disponibil: <http://www.spalatorie.md/#performance/290>
6. *Teatru documentar*. Vol. 1. Coord.: Mihai Fusu, Luminița Țicu. Chișinău: Cartier, 2023. ISBN 978-9975-86-689-7.

DE LA IDEE LA FORMĂ ÎN MONODRAMELE REALIZATE ÎN SCENA TEATRALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

FROM IDEA TO FORM IN THE MONODRAMAS PERFORMED ON THE THEATRICAL SCENE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

OLGA TRIBOI⁴⁷,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-8458-6706>

SVETLANA TÂRȚĂU⁴⁸,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9619-5137>

CZU 792.081(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.15>

Relația între idee și formă a unui text dramatic și realizarea în scenă este interconectată și interdependentă, fiecare aspect contribuind la crearea unei experiențe teatrale complexe și profunde. În articol vom analiza câteva monodrame realizate în scenele din Republica Moldova. În monodramă ideea și forma joacă un rol crucial în exprimarea și prezentarea de către actor unei singure istorii sau experiențe. Monodrama poate explora o gamă largă de subiecte și emoții, de la lupta interioară a unui personaj cu proprii săi „demoni” la explorarea unei teme sociale sau politice relevante. Forma în monodramă este adesea simplă și minimală, cu un singur personaj care își povestește sau își explorează gândurile, sentimentele și acțiunile în fața publicului. Ideea și forma în monodramă sunt strâns legate, deoarece forma aleasă trebuie să susțină și să pună în valoare ideea centrală. În articol vor fi analizate următoarele spectacole din scena autohtonă: „Astro-remisie” de A. Roșca-Ichim, regia D. Acriș de la ART („Angelina Roșca Teatru”); „Maria Tănase. Aș muri moartea nu-mi vine” de N. Cozaru de la TNME (Teatrul Național „Mihai Eminescu”; „ADI” de C. Cheianu, regia D. Gherghel de la TEI (Teatrul Național „Eugene Ionesco”).

Cuvinte-cheie: formă, idee, monodramă, scenă, spectacol, text dramatic

The relationship between the idea and form of a dramatic text and the realization on the stage is interconnected and interdependent, each aspect contributing to the creation of a complex and profound theatrical experience. In the article, we will analyze some monodramas made on the stages of the Republic of Moldova. In monodrama, the idea and form play a crucial role in the actor's expression and presentation of a single story or experience. Monodrama can explore a wide range of topics and emotions, from a character's inner struggle with his own „demons” to exploring a relevant social or political theme. The form in monodrama is often simple and minimal, with a single character narrating or exploring his thoughts, feelings, and actions to the audience. The idea and form in monodrama are closely related because the chosen form must support and enhance the central idea. The article will analyze the following performances from the local scene: „Astro-remisie” by A. Roșca-Ichim, directed by D. Acriș from ART („Angelina Roșca Theater”); „Maria Tănase. I Would Die, Death Doesn't Come to

⁴⁷ E-mail: olgatriboi22@gmail.com

⁴⁸ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

Me” by N. Cozaru from TNME (National Theater „Mihai Eminescu”; „ADI” by C. Cheianu, directed by D. Gherghel from TEI (National Theater „Eugene Ionesco”).

Keywords: form, idea, monodrama, stage, show, dramatic text

Introducere

Ideea și forma într-un text dramatic depind de o serie de factori care influențează modul în care povestea este structurată și modul de transmitere a mesajelor. Unele din aspectele care determină ideea și forma într-un text dramatic sunt: *genul dramatic* (tragedie, comedie, dramă psihologică, teatru experimental etc.), *structura* (acte, scene, monologuri, dialoguri), *personajele*, *tematica*, *setările și locurile*, *intenția autorului*, *contextul istoric și cultural*, *tonul și atmosfera*, *reacția publicului*. Fiecare dintre aceste aspecte contribuie la crearea unei experiențe teatrale coerente și semnificative. Relația dintre idee și formă în monodramă este esențială și interdependentă. Ideea oferă substanță și conținut monodramei, în timp ce forma îi dă structură și stil. Ideea dictează structura, influențează tehnicile pe care interpretul le folosește. Forma poate spori și îmbogăți ideea monodramei.

Idee și formă în monodramă

Aristotel, unul dintre cei mai influenți filozofi și critici literari ai Greciei Antice, a adus contribuții semnificative la înțelegerea și clasificarea formelor teatrale. În *Poetica* sa, Aristotel a introdus ideile fundamentale despre tragedie și comedie, oferind o analiză detaliată a elementelor care alcătuiesc aceste forme de teatru. E de remarcat faptul că autorul prin *poetică* înțelege termenul *literatură*. Conceptul fundamental teoretizat în *Poetica* este *mimesisul* (imitare, mimare), acesta fiind modul în care percepem tragedia și celelalte forme de teatru. Prin *mimesis* se înțelege imitarea realității în limitele impuse de verosimilitate. Nivelul de credibilitate este impus de societate și de spiritul epocilor. La rândul său, Aristotel a stabilit că există două tipuri de dramă: tragedia și comedia. Acestea sunt similare prin faptul că ambele reprezintă ființe umane. Cu toate acestea, ele diferă prin abordarea utilizată pentru a le reprezenta: în timp ce tragedia caută să exalteze indivizii și să îi prezinte ca nobili și eroi, comedia caută să reprezinte viciile, defectele și cele mai ridicole caracteristici ale ființelor umane.

„Comedia e imitația unor oameni neciopliți; nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului. Ridicolul se poate dar defini ca un cusur și o urâtenie de un anumit fel, ce n-duce durere nici vătămare: așa cum masca actorilor comici e urâtă și frământată, dar nu până la suferință” [1 p.70].

„În chip necesar tragedia va avea dar șase părți ce-i slujesc să-i determine felul și acestea sunt: subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica. Două din ele sunt

mijloace prin care se realizează imitația, unul e chipul cum aceasta are loc, trei sunt obiecte ale ei, afară de ele altele nu mai sunt” [1 p. 72].

În secolul XX teatrul a continuat să experimenteze cu formele și structurile spectacolului. Ideile au reflectat problemele politice, sociale și culturale ale timpului. De exemplu, teatrul politic din anii '60 și '70 a abordat probleme precum rasismul, feminismul și războiul. Forma spectacolului s-a extins spre teatrul de mișcare, teatrul emers și tehnologia digitală. În lumea contemporană, teatrul își păstrează diversitatea formelor și abordează o gamă largă de idei. De la reprezentări clasice până la explorări experimentale și sociale, teatrul rămâne un mijloc important de a comunica și de a reflecta asupra aspectelor complexe ale societății și ale umanității în general. În teatrul secolului XXI conceptele de formă și idee continuă să evolueze, reflectând schimbările culturale, tehnologice și sociale ale epocii.

Monodramele abordează o gamă largă de subiecte, inclusiv probleme sociale, politice și etice. Ele sunt vehicule puternice pentru a transmite mesaje și pentru a confrunța audiența cu provocări actuale. Teatrul experimental continuă să creeze monodrame care explorează formele, tehnologiile și conceptele noi. *Teatrul site-specific, teatrul emers și tehnologia digitală* sunt utilizate pentru a extinde limitele monodramei. În general, monodrama s-a dezvoltat de la monologurile tragice ale teatrului antic la o formă diversificată și plină de posibilități artistice. Aceasta reflectă schimbările și percepția artei și modul în care artiștii și-au ales să comunice cu publicul de-a lungul istoriei. În monodramă forma și ideea joacă un rol crucial în exprimarea și prezentarea unei singure povești sau experiențe de către un singur actor. Ideea este exprimată prin intermediul monologului personajului, dezvoltându-i gândurile și sentimentele, sau poate fi ilustrată prin intermediul acțiunii și imaginilor vizuale. Forma și ideea în monodramă sunt strâns legate, deoarece forma aleasă susține și pune în valoare ideea centrală. Actorul utilizează abilitățile sale interpretative și expresive pentru a comunica cu publicul și a-l captiva prin intermediul poveștii și tematicii abordate. Prin urmare, relația dintre idee și formă în monodramă este dinamică și simbiotică. Atunci când sunt combinate eficient, cele două elemente creează o experiență teatrală puternică și memorabilă.

Monodramele acoperă o gamă largă de teme și stiluri, de la comedie și dramă la tragedie și introspecție profundă. De asemenea, explorează subiecte personale, sociale sau filozofice în funcție de intențiile artistice ale autorului. Monodrama reflectă luptele, manifestările și schimbările prin care trece personajul pe parcursul piesei. Un personaj istoric poate fi transpus în viață prin monodramă. Monodrama abordează momente importante din viața personajelor sau dezbate teme relevante pentru perioada istorică în care au trăit. Personajul devine o voce care aduce la suprafață nedreptățile, inegalitățile sau dilemele morale ale societății. Monodramele

sunt prezentate pe o scenă, în fața unui public live – o formă de interpretare tradițională. Ele pot fi înregistrate și transformate în producții cinematografice sau înregistrări video. Această formă permite adesea explorarea unor locații variate și utilizarea tehnicii de filmare pentru a crea efecte vizuale și atmosferă. De asemenea, pot fi înregistrate pentru a fi distribuite sub formă de înregistrări audio – monodramă radiofonică. Aici nu e necesară prezența fizică a actorului pe scenă sau în fața camerei. Sunetele, vocile și efectele sonore sunt folosite pentru a transmite povestea publicului, care își creează propriile imagini asupra subiectului. Uneori monodramele sunt interpretate în spații neconvenționale, cum ar fi muzee, galerii de artă sau spații urbane. Această abordare poate adăuga o dimensiune unică experienței, provocând publicul să se implice și să participe la acțiune. Odată cu dezvoltarea tehnologiei, monodramele sunt interpretate și difuzate online, pe platforme de streaming sau pe rețele sociale. Acest lucru permite o accesibilitate mai mare către un public divers și global. Utilizarea elementelor multimedia, cum ar fi proiecții video, animații sau efecte vizuale, adăuga adâncime și complexitate reprezentației. Actorul implică publicul în reprezentație, solicitând feedback sau chemându-l la discuții și momente participative.

În Basarabia, teatrul a existat din secolul XIX, dar nu se poate spune cu certitudine când a apărut monodrama. La mijlocul secolului XX, sub regimul sovietic, teatrul din Republica Moldova a fost supus unui control strict din partea statului. Spectacolele erau supuse cenzurii, iar tematica era limitată la propaganda sovietică. După apariția primei promoții de absolvenți ai studioului moldovenesc din cadrul Școlii *Çciukin* de la Moscova, Rusia, cultura teatrală din Republica Moldova cunoaște o cotitură semnificativă care aduce cu sine o serie de influențe și transformări. Din această generație vin două nume importante pentru istoria monodramei din țară: Dumitru Fusu și Marica Balan. Spectacolul *Veacul omului* montat de Nadejda Aronețkaia cu D. Fusu, o monodramă cu cele mai remarcabile fragmente din monoloagele pieselor lui W. Shakespeare. Cu această monodramă a fost lansată ideea *Teatrului unui actor* înființat de D. Fusu. Mai târziu monodramele au fost văzute de spectatori în timpul primei ediții a festivalului *One Man Show*, pe care l-a conceput D. Fusu, în 1999 împreună cu fiul său, Mihai Fusu, având ca invitați actori care prezentau monodrame, fiind conceput în spațiul autohton ca *Teatrul unui singur actor* [2]. M. Balan se remarcă prin spectacolele de poezie. Unul din ele a fost un spectacol legendar, monodrama *Meșterul Manole* după balada populară cu același nume, realizat în ultimul deceniu al secolului trecut. Tânăra actriță s-a manifestat și prin concerte folclorice, care i-au adus popularitate, inclusiv datorită faptului că repertoriul ei a cuprins piese interpretate de Maria Tănase, Maria Lătărețu și alți mari cântăreți români.

După obținerea independenței Republicii Moldova, teatrul a beneficiat de o mai mare libertate artistică și tematica spectacolelor a devenit mai diversă. În ultimii ani teatrul de la noi a cunoscut o perioadă de renaștere. Dacă până la independență era influențat de teatrul din Rusia, ulterior, din ce în ce mai mult, este influențat de tendințele teatrale din România și internaționale. Spectacolele se bazează pe forme artistice moderne și abordări inovatoare. Au apărut texte care abordează problemele sociale ale timpului, critica regimului sovietic, conflictele identitare, istoria Basarabiei, relația cu România etc. Apar noi dramaturgi care au contribuit la dezvoltarea unei dramaturgii mai critice și mai autentice. Odată cu ei apar noi stiluri dramaturgice, incluzând elemente ale teatrului absurd, epic și de avangardă. Angelina Roșca-Ichim, Constantin Cheianu, Irina Nechit, Nicolae Negru au abordat în scrierile lor dramatice și monodrama. Deseori, regizorii monodramelor sunt și autorii scenariilor, cum ar fi: Nelly Cozazu, Luminița Țăcu, Mihai Fusu și alții. Începând cu anul 2000, monodramele au început să câștige tot mai multă popularitate în rândul dramaturgilor, actorilor și spectatorilor din Republica Moldova.

Provocarea în spectacolul *Astro-remisie* de Angelina Roșca-Ichim, regia Dumitru Acriș

La 11 noiembrie 2019 a fost înființat teatrul particular „Angelina Roșca Teatru” (ART) cu premiera spectacolului *Astro-remisie* după textul Angelinei Roșca, regia semnată de Dumitru Acriș, care este și co-fondatorul Teatrului ART. Este o monodramă cu participarea actorului Victor Vorzonin.

Monodrama se bazează pe un caz real. Sașa Gavrilov, bolnav de cancer, la vârsta de 12 ani, se afla între viață și moarte. Doar intervenția chirurgicală putea să-l salveze. Însă febra ce se ținea timp de două săptămâni nu permitea acest lucru. Aflând că băiatul visa la spațiul cosmic, ziaristul Oleg Tatkov l-a rugat pe cosmonautul Yuri Lonciakov să-i sune lui Sașa de pe orbită. Sunetul a avut un efect miraculos imediat. Febra a scăzut. Pacientul a suportat operația. În scurt timp, s-a produs remisia completă a cancerului. Visul l-a salvat pe erou. „În mod cert, visul poate salva omul în orice situație dificilă” a precizat Angelina Roșca într-un interviu. Aceasta și este una dintre ideile din spectacol [3].

În piesă se folosesc materiale media, scrisori, rezultate ale analizelor medicale. Este un spectacol document. Există diferite tipuri de spectacole documentare: textual, investigativ, teatru al faptelor, teatru al martorilor, teatru biografic, etnodramă etc. Adesea, piesele de teatru documentar sunt asociate cu subiecte foarte dure ale zilelor noastre, realizarea cărora nu este deloc simplă. Aici dramaturgul a folosit tehnica *verbatim* – astfel textul s-a bazat pe monologurile care au fost adunate în interviurile și discuțiile cu copiii bolnavi de cancer.

Spectatorii sunt plasași foarte aproape, practic împreună cu eroul în scenă. Atmosfera spectacolului este încordată. E de menționat ideea regizorului de a plasa spectatorul într-o sală unde se simte și mirosul specific unui spital. Spectatorii sunt provocați prin auto-agresiunea personajului care se zbate între viață și moarte. Cruzimea momentului atacă spectatorii prin descrierea amănunțită a procesului de luptă între celule bolnave și cele sănătoase ale sângelui. Este prezent și dansul durerii, acompaniat, la rândul său, de proiecție video și sunete stridente. Urmează acel telefon salvator, tămăduitor care produce minunea [4 pp. 44-48].

La Festivalul online din New-York *BROOKLYN BRIDGE* criticul german Gottfried Regina a dat o notă pozitivă spectacolului: „Mi-am amintit acum un citat din cartea fundamentală a lui Antonin Artaud, creatorul teatrului cruzimii, *Teatrul și dublul său*: „În consecință, actorul este o hieroglifă, o sinteză de sunet, mișcare, cuvânt, conținut arhetipal, imagine vizuală și muzicală”. Când îl văd pe acest actor, văd „metoda acțiunilor fizice” ale lui Stanislavsky, îmi amintesc imediat de Michael Cehov – nu joc un scaun, ci o atitudine față de scaun, iar peruca lui este înjunghiată cu un ac de siguranță, adică există întotdeauna o distanțare... Este extraordinarul Viktor Vorzonin” [5].

ADI – un monospectacol cu Anatol Guzic, după Constantin Cheianu, regia – Diandra Gherghel

Pe 21 ianuarie 2021 la Teatrul Național *Eugen Ionesco* din Chișinău a avut loc premiera spectacolului *ADI*, după o piesă scrisă de Constantin Cheianu, în regia Diandrei Gherghel. Este o monodramă interpretată de actorul Anatol Guzic [6].

Este vorba despre perioada când Adolf Hitler conducea Germania (în perioada 1933-1945). Un șir de factori, evenimente și idei îi creează personalitatea, transformând-o într-o figură care a declanșat al Doilea Război Mondial și a înfăptuit exterminarea etniilor în masă. În ultimele zile de război, retras în buncărul personal, își joacă actul final în totală intimitate. Obsedat încă de „complexul oedipian”, care i-a întunecat copilăria, poartă un dialog cu mama lui, unica ființă care a avut încredere în steaua lui și care îl alintă Adi. Fără nici o remușcare sau căință, nu realizează dezastrul pe care îl trăiește, nu-l sperie apropierea înfrângerii Germaniei sau apropierea propriului sfârșit, ci continuă să fie fascinat de propriul destin.

Atunci când vorbim despre Hitler ne vin în minte imagini obscure despre tiranie, dictatură, al Doilea Război Mondial, deportări, holocaust, foamete, durere și multe altele. Dar ar trebui să înțelegem, ne sugerează actorul Anatol Guzic, că Adolf Hitler a fost un simplu om: cu plăgi căpătate în copilărie, motivul fiind relația malefică cu părinții; nu a avut relații normale cu femeile (ceea ce este specificat în spectacol), a fost plin de frustrări, dorințe, pasiuni, vise. Cea

mai mare problemă, crede actorul, ca și în cazul tuturor dictatorilor, cum ar fi Stalin, Franco, Ceaușescu, erau oameni care l-au susținut în nebunia lui și neputința altora de a-l opri. Nu în zadar istoricii, documentariștii, oamenii de teatru vorbesc încontinuu despre ascensiunea și dominația lui Hitler. Pentru că în orice clipă oamenii, orbiți de probleme, dezbinări și ură, pot din nou să susțină o figură asemănătoare. „Ceea ce se întâmplă în prezent pe plan mondial, susține Anatol Guzic, mai mult sau mai puțin ne confirmă acest lucru”.

Intrând în sala de spectacol, spectatorii se pomenesc în buncăr, unde deja se află personajul. Anatol Guzic folosește o varietate de tehnici pentru a întruchipa personajul lui Hitler. A obținut o asemănare exterioară uluitoare. Interpretarea sa este nuanțată și complexă. Folosește, de asemenea, umorul negru și ironia pentru a evidenția absurditatea și ororile regimului nazist. Folosirea limitată a recuzitei și a scenografiei subliniază vulnerabilitatea lui Hitler și îi permite publicului să se conecteze pe mesajul său. Iluminarea simplă, dar eficientă, creează o atmosferă tensionată și claustrofobă, reflectând starea de spirit a personajului și a Germaniei naziste în general.

Spectacolul *Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine...* de Nelly Cozaru, cu Ecaterina Mardari este jucat pe scena mică a Teatrului Național *Mihai Eminescu* din Chișinău. Pe SITE-ul teatrului găsim: „Viața Păsării Măiestre a cântului românesc, povestită de ea însăși prin expresia fenomenalei Ecaterina Mardari” [7]. Directorul proiectului, regia, autorul de scenariu este semnat de Nelly Cozaru. Un spectacol despre viața și creația celei mai iubite și prețuite interprete ale muzicii românești – Maria Tănase, supranumită *Divina Marie* sau *Pasăre Măiastră* a neamului nostru. Este primul spectacol din Republica Moldova care a adus un emoționant tribut Mariei Tănase. Creatoarele au reușit să spună din scenă povestea de viață a mării cântărețe, dezvăluind zbuciumul existenței și al creației ei. De altfel, ca și impactul pe care-l are opera ei nemuritoare. La crearea textului au fost folosite crâmpoșe din diverse cărți, interviuri, imprimări tv sau radio, la fel și testamentul lăsat de domnia sa. Este un spectacol document, bazat pe date biografice.

Creatorii spectacolului au considerat că prin realizarea proiectului vor ajuta publicul să o descopere și să o redescopere pe irepetabila cântăreață a cântecului românesc. Într-o discuție Nelly Cozaru mi-a mărturisit: „Câțiva ani în urmă, în calitate de regizor, am realizat un spectacol despre Edith Piaf. Spre bucuria noastră și a spectatorilor noștri, acel spectacol a avut un traseu foarte bogat. Și totuși, deseori se găseau spectatori care se apropiau de noi după ce spectacolul lua sfârșit și ne întrebau de ce nu am realiza o montare despre fiica neamului nostru, divina Regină a cântecului românesc Maria Tănase, zicând: „Doar avem și noi, românii, Piaf a noastră!”

Ambele cântărețe au trăit în aceeași perioadă, au avut destine dramatice. Din acea clipă, am visat să realizez un spectacol dramatic care ar vorbi spectatorului nostru, mai ales generațiilor tinere, despre Maria Tănase, devenită simbolul cântecului românesc.”

Împreună cu tânăra actriță, Ecaterina Mardari, au încercat să compună un recital despre viața artistică a celei care a fost și rămâne veșnic o voce inconfundabilă – o surprinzătoare și emoționantă lecție de ambiție, curaj, speranță și demnitate pe care ne-o servește Maria Tănase.

Ecaterina Mardari a relevat: „Nu este ușor. Până acum îmi vine greu și până acum încerc să mă apropiu, s-o simt pe Maria Tănase, mirosul Bucureștiului de altă dată, să încerc a trăi în acel balamuc care se petrecea atunci”.

Concluzii

În urma cercetării lucrării *Poetica* a marelui teoretician Aristotel, am concluzionat că ideile lui despre formele teatrale au fost influente și au rămas relevante în studiul și practica teatrului până în prezent. Conceptele sale au contribuit la dezvoltarea teoriei literare și au oferit un cadru solid pentru înțelegerea și analiza operei dramatice.

În articol sunt analizate trei monodrame jucate pe scenele din Republica Moldova din perspectiva ideilor pe care le abordează și a formelor în care sunt realizate.

Monospectacolul *Astro-remisie* este un spectacol document, verbatim, bazat pe fapte reale. Actorul nu se teme de teatrul cruzimii. Tema supremă este depășirea, iar orice depășire, fie morală, fie fizică, se produce prin suferință. Regizorul a conturat un traseu clar pe care actorul l-a respectat și l-a umplut cu emoție și trăire vie. În concluzie, provocarea, în context socio-cultural, poate juca un rol important în promovarea schimbării, normelor și valorilor existente într-o societate. Ea poate fi un catalizator pentru inovație, progres și evoluție, dar poate fi și o sursă de conflict și tensiune.

La întrebarea de ce să venim la monospectacolul *ADI*, Anatol Guzic mi-a răspuns: „Ca structură, monospectacolul este diferit. Persistă o atmosferă intimă, deoarece publicul este foarte aproape de actor, prin urmare, este aproape de personaj, iar în cazul piesei *ADI* va fi aproape de Adolf Hitler și povestea lui. Un alt aspect este că publicul devine mai mult decât un următor sau spectator. Din postura lui pasivă, el devine partenerul actorului, ceea ce înseamnă că este o parte componentă a spectacolului, iar asta înseamnă că la spectacolul *ADI* publicul va fi pe parcurs și mama, și generalii, dar și acoliții lui Hitler. Al treilea motiv este plăcerea de a pătrunde într-o lume diferită și de a cunoaște multe din secretele acesteia”. Este o monodramă cu un protagonist care a fost un criminal, un dictator, care a înscris o pagină teribilă în istoria secolului XX.

Spectacolul *Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine...* a adus în fața publicului din Chișinău atât momente inedite din viața Mariei Tănase cât și cântecele ei atât de speciale, fie că a fost vorba de muzică populară, ușoară, lăutărească sau române. Sunt texte lucrate pe metodă stil verbatim, care se bazează pe personalități și fapte reale. Este un spectacol document bazat pe date biografice. Cântecele sunt interpretate de actriță în scenă live în fața spectatorilor. Repertoriul vast al interpretei a cuprins cântece din toate regiunile României și din toate categoriile, începând cu doine și încheind cu bocete. Vocea ei unică i-a adus titlul de „Pasăre Măiastră”, iar românii o numesc Edith Piaf a lor.

În concluzie, ideea și forma sunt două componente ale teatrului care lucrează împreună pentru a crea o experiență captivantă și profundă pentru public. Forma teatrală influențează modul în care ideile sunt prezentate și percepute, iar ideile dau adâncime și semnificație conținutului formal al piesei dramatice sau al monodramei.

Referințe bibliografice

1. ARISTOTEL. *Poetica*. Ed. a 3-a. București: IRI, 1998. ISBN 973-97627-9-4.
2. UNGUREANU, L. Dumitru Fusu: între farsă și tragedie [online]. In: *Chișinău, orașul meu*: [site] 09 mar. 2018 [accesat 25 ian. 2024]. Disponibil: <https://chisinauorasulmeu.com/2018/03/29/dumitru-fusu-intre-farsa-si-tragedie/>
3. Un spectacol de Angelina Roșca va participa la trei festivaluri internaționale de teatru [online]. In: *MOLDPRES*: [site] 05 apr. 2021 [accesat 03 apr. 2023]. Disponibil: <http://news.gov.md/news/2021/04/05/21002543>
4. GHILAȘ, A. Valențe educative ale discursului teatral ca „loc al memoriei”. In: *Educația în perspectiva valorilor*. București: Eikon, 2020, t. 17, pp. 44–48. ISBN 978-606-49-0372-3.
5. GOTTFRIED, R. *About ASTRO-REMISSION* [image video]. [accesat 21 apr. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=JEm3mKGqcy8>
6. *Teatrul Național „Eugene Ionesco”* [online]. [accesat 20 oct. 2023]. Disponibil: <https://itei.md/>
7. *Teatrul Național „Mihai Eminescu”* [online]. [accesat 20 oct. 2023]. Disponibil: <https://tnme.md/>

PERSPECTIVE DE EFICIENTIZARE A CALITĂȚII STUDIILOR ȘI A PERFORMANȚEI VIITORILOR SPECIALIȘTI ÎN DOMENIUL ARTELOR

PERSPECTIVES FOR IMPROVING THE QUALITY OF STUDIES AND THE PERFORMANCE OF FUTURE ARTS SPECIALISTS

CONSTANTIN ȘCHIOPU⁴⁹,

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

⁴⁹ E-mail: schiopu_constantin@yahoo.com

CZU 7:37

7:37(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.16>

În articol este abordată problema calității studiilor și a performanței viitorilor specialiști în domeniul artelor. Inițial autorul tratează conceptul de calitate în educație, actualizând câteva nume de referință și definiții destul de importante pentru demersul său științific, care este axat pe ideea că rezultatele învățării, exprimate în cunoștințe, competențe, valori și atitudini, obținute prin parcurgerea și finalizarea unui nivel de învățământ, sunt un indiciu al calității studiilor. În viziunea autorului, relația „calitate – scop al educației artistice” implică rezolvarea mai multor probleme legate de conceptele „scop impus”, „scop firesc/adevărat”, primul tip limitând inteligența, mimând relațiile adevărate, cel de-al doilea oferind formabililor libertate și oportunități de învățare și de manifestare. Pornind de la ideea că un învățământ fără obiective nu poate fi eficient, autorul face referire la o eroare epistemică: trecerea curriculei disciplinare din Republica Moldova de la obiective la competențe. În concluzie se afirmă că obiectivele de referință concretizează competențele, realizează procesul educațional în ansamblul elementelor constitutive.

Cuvinte-cheie: învățământ artistic, calitate, scop, obiective, formabil, libertatea/prioritatea formabilului, plan de studii

The article addresses the issue of the quality of studies and the performance of future specialists in the field of arts. Initially, the author deals with the concept of quality in education, updating some reference names and definitions quite important for his scientific approach. His scientific approach is focused on the idea that learning outcomes, expressed in knowledge, skills, values and attitudes, which are obtained by going through and completing a level of education, are an indication of the quality of studies. In the author's view, the relationship „quality – purpose of artistic education” involves the solution of several problems related to the concepts of „imposed purpose”, „natural/true purpose”, the first type limiting intelligence, miming true relationships, the second one giving the trainees freedom and opportunities for learning and expression. Starting from the idea that an education without objectives cannot be effective, the author refers to an epistemic error: the transition of disciplinary curricula in the Republic of Moldova from objectives to competencies. In conclusion, it is stated that the reference objectives concretize the skills, realize the educational process in the ensemble of the constitutive elements.

Keywords: artistic education, quality, purpose, objectives, formative, freedom/priority of the formable, study plan

Introducere

Eficientizarea calității studiilor, a performanțelor viitorilor specialiști în domeniul artistic, tot mai mult amenințat de pragmatismul și de consumismul societății în care trăim, constituie/trebuie să constituie o prioritate *sine qua non* a politicilor educaționale ale țării. Problema calității, a performanței devine cu atât mai stringentă cu cât angajarea tinerilor în câmpul muncii impune, pe de o parte, cunoștințe solide în domeniu, precum și transdisciplinare, iar, pe de alta, capacități și deprinderi necesare realizării unor obiective ce urmează a fi realizate în procesul activității. Dincolo de aceste supoziții menționăm și faptul că, în mare parte, contextul social-politic și cultural actual, precum și tendințele utilitariste, consumiste ale

societății moderne, în general, inclusiv ale celei moldovenești, impun noi perspective de organizare a învățământului artistic, implicit, de formare a viitorilor specialiști în domeniul artelor. La rândul lor, potențialele perspective de eficientizare a calității studiilor, de sporire a performanțelor studenților, de pregătire a lor pentru intrarea în câmpul muncii sunt determinate de soluționarea mai multor probleme cu care se confruntă învățământul, cel puțin, în Republica Moldova, legate, în primul rând, de teleologia și epistemologia educației, inclusiv a celei artistice (idealul/scopul educației artistice, modelul teoretic al educației artistice, idealul educațional, câmpul de valori al idealului educației artistice, axiologia și taxonomia obiectivelor, standardele educației artistice). Vizând/apartținând un/unui domeniu teoretic, teleologia educației este departe de a fi înțeleasă și, mai ales, de a fi aplicată corect în practica educațională. Or, întrucât teleologia vizează toate caracteristicile, funcțiile, formele și nivelurile educației, întrucât ea este un pilon de bază, prioritar, al relației dintre scop și finalitate, nu e posibil ca activitatea umană, respectiv, cea de formare a specialiștilor în domeniul artistic (în orice altul) să fie organizată, examinată, evaluată fără abordarea dimensiunilor acesteia. „Caracterul teleologic al educației, subliniază S. Cristea, particularizează o trăsătură proprie oricărei activități umane, care presupune orientarea spre anumite scopuri. Scopurile și finalitățile au semnificația unor repere paradigmatică, necesare pentru mobilizarea energiilor interne și valorificarea resurselor externe ale acțiunilor specifice domeniului de referință. Ele oferă o a doua manieră specifică de explicare a cauzelor unei activități, după cea evolutivă, istorică. Este o manieră caracteristică domeniului socio-uman, fiind bazată pe judecata teleologică, angajată în înțelegerea globală a activității, în opoziție cu explicația mecanică” [1 p. 339]. În această ordine de idei, cercetătorul V. Pâslaru sublinia că definirea/formularea de scopuri și obiective este esențială, deoarece conceptul de educație presupune „cultivarea ființei umane în conformitate cu un anumit ideal, scop, sistem de obiective” [2 p. 51]. Legat congenital de frumos (utilul, pragmaticul, plăcerea confortului și a comodității nu-l deosebesc pe om de alte vietăți, nu-l pot defini ca atare), omul, mai mult decât ființă biologică, este/ trebuie să fie o ființă intelectuală, dotată cu capacitatea de a gândi, și, totodată, una spirituală (gândind artistic, el creează o a doua existență, proprie doar lui, și astfel se creează pe sine). Prin urmare, educația omului prin artă este definitorie ființei sale.

Conceptul de calitate în educație

Înainte de a aborda conceptul de calitate în educație, trebuie să menționăm că funcționarea sistemului național de asigurare a calității educaționale în Republica Moldova este reglementată de Codul educației (COD Nr. 152 din 17-07-2014), de Strategia de dezvoltare a educației pentru anii 2014-2020 „Educația 2020” (Hotărârea Guvernului nr.944 din 14 noiembrie

2014).

Deziderat al procesului de educație, conceptul de calitate, amplu dezbătut în literatura de specialitate, cunoaște o multitudine de definiții și de interpretări [3, 4, 5, 6]. În accepțiune largă, termenul respectiv este plasat în domeniul valorilor absolute de tipul binelui, adevărului și frumosului. Accepțiunea lui relativă, conform cercetătorului E. Sallis, cunoaște, cel puțin, două aspecte: a) măsurarea conformității unui produs, a unui serviciu, cu standarde prestabilite – o abordare cunoscută sub numele „adevare la scop” și care răspunde la întrebarea „Acoperă acest produs sau serviciu scopul pentru care a fost realizat?”; b) abordarea transformățională, orientată către îmbunătățirea continuă și transformarea organizațională, spre relații interpersonale și strategii bazate pe creșterea gradului de satisfacere a nevoilor clientului [7 pp. 13-15]. Raportat la educație, acest al doilea aspect, vizează motivația personalului didactic/a instituției pentru susținerea unui demers didactic centrat pe formabili, în condițiile unui leadership eficient. Viziunea respectivă o atestăm și în cercetările lui Ș. Iosifescu, potrivit căruia, „calitatea educației este ansamblul de caracteristici ale unui program de studiu și ale furnizorului acestuia prin care sunt satisfăcute așteptările beneficiarilor, precum standardele de calitate” [8 p. 55]. În această ordine de idei, V. Lefter V. Petrescu, R. Sârbu menționează: „Calitatea în educație reprezintă o prioritate permanentă pentru orice organizație furnizoare de educație, fiind măsurată prin rezultatele învățării, exprimate în cunoștințe, competențe, valori și atitudini, care se obțin prin parcurgerea și finalizarea unui nivel de învățământ” [9 pp. 24-31]. Abordând conceptul de calitate din perspectivă economică, O. Marinescu consideră că diversitatea ofertelor educaționale, adecvarea lor la solicitările elevilor, părinților, comunității, accesul la ofertele educaționale ale școlii, pe de o parte, și rezultatele („produsul final”), pe de alta, sunt două componente complementare ale calității educației [10 p. 17]. În contextul abordării termenului de calitate, o definiție relevantă este și cea a lui Philip Crosby, conform căruia „calitatea înseamnă eliminarea tuturor defectelor” [11 p. 117]. Întrucât școala, inclusiv, cea de învățământ superior artistic mizează/trebuie să mizeze pe progresul individual al fiecărui elev/student și pe împlinirea potențialului fiecăruia, totodată, ea urmează să minimalizeze erorile ocurente atestate la toate nivelurile: teleologic, epistemologic, metodologic.

Relația „calitate – scop al educației artistice”

Omul, prin însăși natura sa, ca ființă biologică, intelectuală, spirituală, este marcat de necesitatea schimbării, manifestând, în același timp, capacitatea de a face opțiuni. Astfel, el formulează pentru fiecare acțiune a lui un scop și anumite obiective. Ca și orice tip de activitate, educația nu poate exista în afara scopurilor. Această axiomă ar fi incompletă, dacă am trece cu

vederea faptul că, în cazul în care scopurile sunt impuse din afară (scopuri extrinseci), ele limitează inteligența, nu au și nu pot avea relații adevărate, reale cu condițiile concrete ale unei sau altei situații. Fiind ceva îndepărtat, rigid și fixat, scopul impus din exterior, de cele mai multe ori, nu permite desfășurarea unei activități libere, echilibrate, el constituind, de fapt, o limită. Mai mult: activitatea, prin ea însăși, încetează de a mai fi importantă și semnificativă pentru formabili. Ceea ce urmează de reținut este faptul că adevăratul scop, odată fixat, nu trebuie absolutizat, ci tratat din perspectiva unei flexibilități și mobilități ale lui, în sensul că el poate exista doar atât cât există aceleași condiții. Schimbarea circumstanțelor (resurse, posibilități, obstacole), condițiilor, obligatoriu, revendică/trebuie să revendice și modificarea scopului. În această ordine de idei, ilustrul cercetător în domeniul educației, Dewey J, menționa că scopul, pe lângă faptul că „marchează viitoarea orientare a activității”, este și „un mijloc al acțiunii la fel ca și orice componentă a activității” [12 p. 92]. Autorul citat propune drept caracteristici de bază ale unui scop eficient următoarele: a) scopul să se bazeze pe nevoile lăuntrice (inclusiv, pe instincte) și pe activitățile formabilului (un scop adevărat, „funcțional” va fi formulat în urma evaluării capacităților și slăbiciunilor tinerilor); b) scopul să sugereze tipul de mediu necesar pentru manifestarea și organizarea capacităților viitorilor specialiști într-un domeniu sau altul (în activitatea educativă a studenților predomină scopurile exterioare, impuse, ceea ce duce, cu certitudine, la formalism, uniformizare, birocratizare. Aceste scopuri-prejudecăți, impunând anumite limite, permit evaluarea doar a unor aspecte, comportamente. Însăși inteligența profesorului nu este liberă ca să se manifeste, întrucât el se supune unor standarde/scopuri „de mai sus”. „Prea arareori, sublinia Dewey, profesorul este eliberat de prevederile controlului autoritar, încât să poată lăsa intelectul său să fie în contact nemijlocit cu intelectul copilului și cu obiectul de studiu” [12 p. 94-95]); c) scopurile să fie îndeajuns de largi, de permisibile și de flexibile pentru a permite creșterea individului, pentru a pătrunde și surprinde specificitatea celui educat. Formularea scopurilor din rațiuni instituționale și culturale nu poate să nu aibă un impact negativ asupra calității pregătirii specialiștilor în domeniu.

Așadar, definirea scopului/scopurilor educației artistice de calitate va antrena: raporturile subiect-obiectului în domeniile cunoașterii artistice, științifice și praxiologice; obiectele cunoașterii; procesul cunoașterii: receptarea, interpretarea, aprecierea, comunicarea etc.; esența formabilului ca interpret/receptor/cunoscător; instrumentarul de cunoaștere și de formare: teoretic, estetic, comunicativ etc.; domeniile performante.

O educație artistică de calitate fără obiective nu este posibilă

Teleologia educației, implicit, a celei artistice, răspunde la întrebările „Ce?”, „Cât?”, care

trebuie să învețe tinerii pentru a se forma ca specialiști în domeniu, precum și la întrebarea „De ce?”. De fapt, întrebările formulate confirmă axioma că educația se realizează prin valori și creează valori. Abordând problema valorilor educației, V. Pâslaru menționa că „nu numai conținuturile educaționale (materii de învățare) sunt valori, dar și ceea ce proiectează educația – obiectivele educaționale și tot ce ține de modalitatea valorificării conținuturilor, pentru a atinge obiectivele formulate – metodologiile educaționale, precum și ceea ce obține efectiv educația – finalitățile (competențe, abilități, reprezentări, trăsături de caracter, comportamente etc.) sunt valori și cea mai importantă valoare este educabilul, astfel fiind explicată centrarea educației pe personalitatea acestuia” [2 pp. 111-112].

Gândirea pedagogică din Republica Moldova, în intenția de a „moderniza”, de „a sincroniza” curricula disciplinară, în 2009 (până în prezent) a lansat și a promovat ideea „trecerii de la obiective la competențe”, ceea ce, după opinia noastră, este o eroare epistemică, fapt confirmat și de V. Pâslaru, care, în acest context, subliniază că „educația, dintotdeauna, a fost centrată pe competențe, iar competențele sunt mai întâi proiectate în formă de obiective, apoi, formate gradual, constituindu-se în competențe-finalități, adică în achiziții ale educabilului” [2 p. 118]. Eroarea epistemică, la care ne-am referit mai sus, constă în faptul că obiectivele nu sunt nimic altceva decât competențele proiectate, iar finalitățile – competențele deja formate. Menționăm că obiectivele educaționale (și nu numai educaționale), stipulate în curricula disciplinară de până la 2009, erau formulate în termeni de cunoștințe, capacități și atitudini, acestea din urmă fiind componente ale competenței. Prin urmare, „trecerea de la obiective la competențe”, în 2009, nu a fost nimic altceva decât scoaterea în prim-plan a unei probleme cu date false. Cât privește obiectivele de referință, ele, reprezentând un sistem coerent de capacități cognitive, tehnologice, atitudinale, se caracterizează printr-un grad mai mare de concretețe, decât competențele, contribuind în mod deosebit la proiectarea și desfășurarea procesului instructiv, fie în cadrul unei lecții, ciclului, trimestrului, an școlar. Reținem și faptul că anume obiectivele de referință realizează gradual procesul educațional în ansamblul elementelor constitutive. Totodată, o competență proiectată, mai ales, în afara unor obiective concrete, poate și să nu fie formată, să nu devină achiziție. Deducem că un învățământ fără obiective nu poate fi eficient. Drept argument putem invoca și faptul că în variantele de curricula disciplinare pentru învățământul preuniversitar, autorii „reformei”, simțind nevoia de concretizare a competențelor ca finalități proiectate, inițial au introdus conceptul „subcompetențe” (un termen neatestat în Dicționarul Explicativ al Limbii Române), ulterior acesta fiind înlocuit cu alte două concepte: „competențe specifice” și „unități/sisteme de competențe”. Subdivizarea competențelor nu este altceva decât o tentativă de a „moderniza” de dragul modernizării. Trecerea învățământului preuniversitar de la

obiective la competențe a avut un impact negativ și asupra planurilor de studii din învățământul superior, implicit, și asupra celui artistic. Astfel, din planurile de studii pentru învățământ, inclusiv artistic, din Republica Moldova au fost scoase obiectivele de referință, optându-se pe conceptele „competențe profesionale” și „competențe transversale”, ca finalități proiectate. Formularea acestora (CP1: „Acumularea cunoștințelor teoretice și istorice fundamentale în domeniul artei muzicale și utilizarea lor în interpretarea creațiilor artistice de diferite genuri și stiluri din tezaurul muzical național și universal”; CT2: „Formarea unui orizont larg de cultură filozofică, sociologică, estetică, comunicativă, managerială în scopul adaptabilității la cerințele pieții muncii”), după cum lesne se poate de observat, impune, categoric, o concretizare a lor în forma unor obiective de referință, care vor fi urmărite de cadrul didactic pentru a fi realizate în anumite intervale de timp. Prin urmare, introducerea acestora, de rând cu conceptul de competență, în curricula disciplinară este o necesitate stringentă și definitorie.

Planurile de studii și conceptul de prioritate a formabilului

Conceptul de prioritate a formabilului este unul dintre principiile educației, în general, și al celei artistice, în special. Principiul respectiv, conform concepției estetice a lui Șt. Lupașco, este convergent naturii creației și receptării artistice, acestea două, la rândul lor, conform filozofului român, se caracterizează prin următoarele: arta este un elan către libertate, un „mănunchi de virtualități”; arta este procesul de cunoaștere a cunoașterii; imaginația creatoare este un fenomen fecund, dar și primejdios; în artă subiectul tinde să se contopească cu obiectul sau invers; arta este, prin excelență, o activitate conceptuală; emoția pentru artă este iminentă; în imaginația creatoare totul este adevărat, pentru că totul este posibil etc. [13 p. 84]. Prin urmare, libertatea/prioritatea formabililor, nicidecum nu înseamnă investirea acestora cu dreptul de a decide ce, cât și cum trebuie să decurgă procesul educației, implicit, artistice. Tendința tot mai vădită în instituțiile superioare de învățământ de a ajusta, din intenții „democratice”, planurile de studii, potrivit doleanțelor studenților, nu poate asigura formarea unui veritabil specialist în domeniul artistic. E cert un fapt: valorile proiectate nu realizează/nu pot realiza sisteme în afara disciplinelor conexe celor de specialitate, a relațiilor dintre acestea. Or, chiar dacă este stipulată în planurile de studii, coerența intra/trans/pluridisciplinară se menține la stadiul intenționalității. Drept rezultat, putem vorbi despre lipsa unui orizont de cunoștințe și de cultură a formabililor care nu le poate asigura acestora capacitatea de a face conexiunile inter/trans/pluridisciplinare. Plasat la nivelul interdependențelor pluridisciplinare (relațiile dintre diferite științe: estetică, psihologie, filozofie etc.), interdisciplinare (utilizarea mai multor metode/perspective specifice diferitor discipline: filozofică, psihanalitică, semiotică, mitologică, stilistică etc.),

pluridisciplinare (transgresarea spațiului unei arte concrete și situarea în domeniul celorlalte arte: muzică – literatură – arta spectacolului – coregrafie etc.), formabilul are oportunitatea de a observa, analiza, interpreta, sintetiza aspecte ce-l vor ajuta să se manifeste ca personalitate de creație.

Concluzii

Educația artistică antrenează obiectul, subiectul și raporturile dintre ele, determinate de principiile artei (producerea), ale percepției (receptarea) și ale educației (demersul cultural și social („Ce?”). Prin definiție, educația artistică nu poate fi limitată, ci doar ordonată în măsura în care să acorde formabilului o dezvoltare artistic-estetică suficientă de sine, în consens cu dezvoltarea generală a personalității și cu principiul libertății („Cât?”). Totodată, cunoștințele asimilate, capacitățile formate, atitudinile manifestate atribuie personalității viitorilor artiști conștientizarea sensului existenței lor, pe care o înțeleg/o reproduc/o creează în coordonata gândirii reflexive, unde lumea este recreată din punctul în care se află creatorul, prin performanța continuă a sinelui („De ce?”).

Referințe bibliografice

1. CRISTEA, S. *Dicționar de termeni pedagogici*. Chișinău: Litera Internațional, 2000. ISBN 978-606-683-295-3.
2. PÂSLARU, V. *Epistemele educației moderne: reactualizare, redefinire*. Chișinău: Pontos, 2023. ISBN 978-9975-72-708-3.
3. ARCARO, J.S. *Quality in education: an implementation handbook*. [S. l.]: CRC Press, 1995. ISBN 9781884015588.
4. BRENNAN, J, SHAH, T. *Changing quality in higher education*. Buckingham: Open University Press, 2000.
5. HARVEY, L., GREEN, D. Defining quality. In: *Assessment and Evaluation in Higher Education*. 1993, vol. 18 (1), pp. 9–34.
6. HOY, C., BAYNE-JAEDINE, C., WOOD, M. *Improving quality in education*. Londra: Routledge, 2000. ISBN 9780750709415.
7. SALLIS, E. *Total quality management in education*. Londra: Kogan Page Ltd., 2002. ISBN 9780749437961.
8. IOSIFESCU, Ș. *Calitatea educației: concept, principii, metodologii* [online]. București: Educația 2000+, 2008 [accesat 23 mai 2024]. Disponibil: <https://pdfcoffee.com/iosifescu-2007-calitatea-educatiei-pdf-free.html>
9. LEFTER, V., PETRESCU, V., SÂRBU, R. Asigurarea calității în învățământul superior european – unitate în diversitate. In: *Strategii de asigurare și evaluare a calității în învățământ: sesiune internațională de comunicări științifice*, 18–19 mai 2007. București: ASE, 2007.
10. MARINESCU, C. *Educația: perspectivă economică*. București: Editura Economică, 2001. ISBN 9789735904289.
11. CROSBY, Ph. *Quality is free: the art of making quality certain*. New York: McGraw-Hill, 1979. ISBN 9780070145122.
12. DEWEY, J. *Democrație și educație*. București: EDP, 1972.
13. LUPAȘCO, Ș. *Logica dinamică a contradictoriului*. București: Editura Politică, 1982.

EXPRESII CULTURALE TRADIȚIONALE ÎN DISCURSUL ARTISTIC: PROLEGOMENE

TRADITIONAL CULTURAL EXPRESSIONS IN THE ARTISTIC DISCOURSE: PROLEGOMENA

MARIA BRIHUNEȚ⁵⁰,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-9005-5127>

ANA GHILAȘ⁵¹,

doctor habilitat, cercetător științific coordonator,

Institutul Patrimoniului Cultural,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792.01

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.17>

Articolul are drept obiectiv principal evidențierea specificității termenului de „expresie culturală tradițională” în comparație cu alte concepte ce vizează arta tradițională, memoria culturală ș.a. Metoda istorică și cea comparată constituie aspectele definitorii ale demersului, în care se întreprinde o incursiune în explicarea termenilor „rit”, „ritual”, „folclor”, „tradiții populare”, „expresii culturale tradiționale”. Conceptele respective contribuie la crearea metodologiei de cercetare a procesului cultural contemporan, a discursului artistic epic, liric, teatral. Aria de interes și de investigare o constituie, în special, arta spectacolului teatral din spațiul cultural românesc.

Cuvinte-cheie: rit, folclor, expresii culturale tradiționale, dramaturgie, discurs teatral

The main objective of the article is to highlight the specificity of the term „traditional cultural expression” in comparison with other concepts related to traditional art, cultural memory, etc. The historical and comparative methods are the defining aspects of the approach, which undertakes an exploration of the terms „rite”, „ritual”, „folklore”, „popular traditions” and „traditional cultural expressions”. These concepts contribute to the creation of a research methodology of the contemporary cultural process and the epic, lyrical, and theatrical artistic discourse. The main area of interest and investigation is, particularly, the art of theatrical performance in the Romanian cultural space.

Keywords: rite, folklore, traditional cultural expressions, dramaturgy, theatrical discourse

Introducere

Evoluția științelor și diversificarea genurilor în artă teatrală contemporană conduc spre abordări variate ale textului dramaturgic, ale spectacolului teatral, ca și ale modului de receptare, de implicare a spectatorului. Rolul și semnificațiile ritualului, ale folclorului, ale expresiilor

⁵⁰ E-mail: marinabrihunet@gmail.com

⁵¹ E-mail: ana_ghilas@yahoo.com

culturale tradiționale într-un discurs artistic de acest tip impun o perspectivă mai largă a analizei structurii textului dramaturgic și a realizării scenice a lui, în funcție de viziunile artistice ale regizorului. Scopul investigării în acest articol rezidă în propunerea unei metodologii de abordare a discursului artistic în concordanță cu realizările teoretice în domeniile respective: știință și performanță teatrală, fiind evidențiate aspecte ale evoluției elementelor expresiilor culturale tradiționale și rolul lor în teatrul contemporan.

Rit, ritual, folclor și arta teatrală

Istoria teatrului începe, cum se știe, cu reprezentațiile închinat zeităților, caracterizate prin joc, cântec, mimică, gesturi, care au devenit mai târziu elemente ale tehnicii dramei. În riturile arhaice se regăsesc, astfel, primele semne ale reprezentațiilor teatrale de mai târziu. Referindu-ne la noțiunea de *rit*, specificăm că, la modul general, acesta este înțeles ca un ansamblu de ceremonii care se practică într-o religie. Originea indo-europeană a cuvântului *rit* este *rta*, cu semnificația de ordine a universului, în sens de echilibru sacru – profan, lumea divinității și lumea umană.

Dicționarul de etnologie și antropologie specifică faptul că ritul presupune „refacerea circumstanțelor care determină repetarea efectuării lor” și se caracterizează „prin proceduri a căror aplicare o prescrie cu scopul de a marca situația pe care însăși intervenția sa o definește în bună parte”. Riturile sunt definite ca și „creații culturale special elaborate, presupunând articularea actelor, a vorbirii și a reprezentărilor unui număr mare de persoane, de-a lungul generațiilor” [1 p. 584]. Respectiv, riturile religioase sunt ceremonialuri ce se repetă prin tradiție, ce urmează și respectă anumite reguli. Participanții, comunitatea valorifică anumite simboluri în desfășurarea „scenariilor”, la care ei participă. În acest fel comunitatea își exprimă adorația față de zeitate, de instanța supremă. Se relevă și faptul că „etapele ritualului religios se impun a fi respectate cu minuțiozitate, iar locul desfășurării „(templul, biserica, sinagoga, moscheea), cântecul, uneori și dansul, contribuie la crearea unei emoții colective și la un puternic sentiment de apartenență la un anumit grup – religios, social, la o națiune, răspunzând nevoii individului de afecțiune și de stabilire a unei conexiuni între lumea concretă și cea invizibilă, spirituală” [2].

În evoluția teatrului, asemenea forme arhaice ale cultului religios sunt numite *forme protoscenice/prototeatrale*, care au devenit ulterior elemente ale tragediei și comediei antice grecești. Cercetătorii și regizorii contemporani apreciază rolul riturilor în reprezentațiile teatrale ca element al exprimării corporale a actorului, al teatralității actoricești, dar și ca memorie culturală. Când ritualul pierde contactul direct cu viața, el devine reprezentație teatral-spectaculară, autorul antropologiei teatrale Jerzy Grotowski specificând că ritualul

decăzut/degenerat este spectacol [3]. În ce privește teatralitatea actorului, Mihai Mălaimare relevă și faptul că actorul, în calea lui istorică spre afirmare în spectacol, a preluat în arta, jocul său și ceva din clovn, și ceva din bufon: „Clovnul și Bufonul sunt fețe ale aceluiași proteic personaj care guvernează existența multimilenară a teatrului, Actorul” [4 p. 9].

Evoluția riturilor spre ritual, spre ceremonial, tradiție, spre folclor constituie elemente de *pre-teatru*, în sensul că se păstrează aspecte din ritualurile vechi și se realizează o trecere treptată spre teatrul folcloric. Cu referire la arealul românesc, cele mai vechi forme ale artei teatrale includ atât elemente de ritual și ceremonial, masca, costumul, făcliile, forme de magie cât și descântece, ritualuri ale triburilor tracice: „mascarea magică în jocul călușarilor, travestițiile animaliere în jocul caprei, priveghiul cu măști din Munții Vrancei sunt forme evolute ale unor spectacole primitive cu origini străvechi din ținuturile carpato-dunărene” , se afirmă în *Istoria teatrului în România*, ediția Alterescu S., Oprescu G. [5 p. 40].

Relația dintre individ și comunitate, dintre lumea celor vii și a celor morți, dintre profan și sacru exprimă ritualul *Moșii*. Astfel, viziunea asupra esenței ritualice a teatrului contemporan este exprimată de regizorul polonez în spectacolul său *Dziady* (Moșii) după A. Mickiewicz, realizat în anul 1977. Un ritual asemănător, specific culturii românești, numit *Moșii*, este utilizat cu varii semnificații și funcții artistice de către regizorul Silviu Purcărete în tragedia *Phaedra*, montată la teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova (premiera a avut loc la Viena, la Wiener Fesrwochen, la 8 iunie 1993, și la Craiova, 2 iulie 1993), o adaptare a textului după *Hippolyt* de Euripide și *Phaedra* de Seneca.

Concretizăm deosebirea că pre-teatrul include elemente teatralizate în ritualurile calendaristice și de familie, în rituri de trecere, jocuri populare, sărbători populare, în timp ce *teatrul folcloric propriu-zis* include reprezentații dramatice pe baza creației populare sau a textului dramatic folclorizat, ritul/simbolul/mitul fiind protoconcepte ale gândirii folclorice. Acestea s-au păstrat sub diferite forme: reprezentații, alaiuri de datini și obiceiuri ș.a. (cum sunt, de exemplu, *Irozii*, *Capra*, *Căluțul*, *Cerbul*, *Ursul*, *Haiducii* ș.a.)

În toate aceste manifestații prezentate mai sus elementul teatral, spectacular se realizează prin prezența actorului și a privitorului (în procesul ritualic), a spectatorului în teatrul antic, în pre-teatru și în teatrul folcloric. Multe dintre forme se regăsesc atât în structura anumitor texte dramaturgice, la diferite etape ale evoluției teatrului, cât și în realizarea spectacolelor, în funcție de ideile, imaginația regizorului în *teatrul dramatic*.

Expresii culturale tradiționale

La etapa actuală, noțiunea de *expresii culturale tradiționale* este înțeleasă ca fiind

rezultatul activității de creație a unei comunități umane cu caracteristici culturale coerente, care permit delimitarea de alte comunități umane. Totodată, ele sunt memorii ale culturilor și civilizațiilor lumii. Convențiile UNESCO privind patrimoniul cultural, în special *Convenția pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial*, din anul 2003, reglementează la ora actuală „identificarea, conservarea, transmiterea și punerea în valoare a patrimoniului umanității”. În acest context, s-a propus utilizarea unor termeni mai largi ca semnificații, cum sunt *patrimoniul cultural imaterial și material, expresii culturale tradiționale*, în loc de termeni mai restrânși ca semnificații: *folclor, cultură orală, cultură populară, identitate, popor, națiune* ș.a.

Astfel, *expresiile culturale tradiționale* sunt forme de manifestare ale creativității umane cu exprimare materială, orală – forme de artă a cuvântului și expresii verbale tradiționale; forme de exprimare muzicală – cântece, dansuri, jocuri populare; forme de expresie sincretică – obiceiuri, ritualuri, sărbători ș.a. Această noțiune include, de fapt, esența conceptelor actuale despre comunicarea umană prin diferite forme, iar dacă ar fi să specificăm mai detaliat ne-am referi la: 1) creația exprimată în forme verbale: povestea, basmul, descântecul, teatrul popular, orația ș.a.; 2) creația exprimată în forme nonverbale: cântecul fără acompaniament, melodia vocală, instrumentală sau de joc, dansul ș.a.; 3) creația exprimată în forme imateriale sincretice: cântecul cu acompaniament instrumental, incantația ș.a.; 4) creația exprimată în forme materiale, denumite produse meșteșugărești și altele. Totodată, este necesară specificarea conform căreia patrimoniul cultural imaterial poate fi constituit și din manifestări aparținând artelor spectacolului, „având ca mijloace de expresie sunetul muzical și mișcarea corporală” [6 p. 18].

În acest context, ne referim la specificul *doinei* ca gen liric, ca expresie a stărilor omului în anumite momente ale vieții sale, dar și ca expresie culturală tradițională. Cântecul doinei ca arhetip cultural este descris și sugerat vizual în textul dramaturgic omonim al lui Ion Druță, respectiv, în spectacolul studenților de la Teatrul Popular *Flacăra* al Universității de Stat din Moldova, în anul 1980, regizor Vasile Căpățână. Atât didascalial cât și acțiunea dramatică propriu-zisă relevă vizual ideile lui Lucian Blaga despre spiritualitatea românească, despre „*matricea stilistică, stilul interior al vieții sale sufletești, sentimentul destinului (...), melancolia, dorul, duișia acestui suflet*”, exprimate prin melodia doinei [7 p. 9].

Doina apare la Ion Druță în imagine de „flori de măr, flori de cireș”, ulterior în chip de față. Dramaturgul creează o imagine de basm, la hotarul dintre real și mitic. Pentru a asculta doina ca pe o rugăciune, trebuie să fii smerit, să-ți ascuți doar sufletul personajul druțian, Tudor Mocanu fiind prezentat astfel: „Ascultă până la capăt, să vadă ce avea cântecul să spună, se miră de atâta frumusețe. După care rămâne smerit, molcom, de parcă ar fi fost la judecată, de parcă ar

fi fost la spovedanie. Și iată că prin țesătura acelor melodii încep a se cerne, rotind sub bolta cortului, flori de măr, flori de cireș, flori de zarzăr. Nici Tudor, nici Veta nu se miră de una ca asta. Iar din ninsoare se arată o coastă de îmaș”, de unde apare o fată – Doina. În textele druțiene din anii 1970-1980, drama *Doina*, în special, simbolul doinei a însemnat expresia etnică românească, dar și cea a relației dintre sacru și profan, dintre real și mitic, dintre material și spiritual [8 pp. 148-149].

Dramaturgul a sintetizat în imaginea melodiei tradiționale aspecte ce formează „identitatea personajului: cântecul tradițional, abia vizibil aspectul religios, negat încă, eul și întoarcerea refulatului din adâncurile arhetipale ale inconștientului colectiv. Toate împreună contribuie la reliefarea măștii omului social și a individualității sale, la conștientizarea, prin examenul de conștiință în fața Doinei ca personaj arhetipal, în urma căruia ajunge cu greu să facă deosebire între persona-masca și umbra, dintre individul social și cel psihologic, sinele” [9 p. 150]. În spectacolul Teatrului Popular *Flacăra*, imaginea florilor albe din reveriile lui Tudor Mocanu era prezentată vizual și auditiv ca o cădere a fulgilor, învolburată, ocupând tot spațiul scenic, pe melodia nostalgică, elegiacă a lui Ion Aldea-Teodorovici, interpretată de autor și creând astfel „imaginea (și, poate, starea) unui timp arhetipal, o chemare din alte vremuri a sufletului”. Iar în mijlocul scenei, încremenit, copleșit, rămase Tudor. Spațiile real-ireal se contopesc, se unesc, create fiind prin muzică, prin jocul/hora petalelor/fulgilor, prin înmărmurirea personajelor, dar și a spectatorilor, printre care se aflau scriitori, actori de la Teatrul *Luceafărul*. Acest final a fost ca un katharsis pentru spectatorii de atunci, în plină epocă totalitaristă, când se nega orice tendință de afirmare a specificului național” [9 p. 424].

În discursul teatral se manifestă diferite forme de expresii culturale tradiționale, în funcție de timpul montării spectacolului, de concepțiile regizorului, de rezultatul colaborării echipei de creație în general, indiferent de forma spectaculară. În anul 1977, regizorul Silviu Purcărete a montat la Constanța, în cadrul *Serilor de teatru antic*, în aer liber, spectacolul *Legendele atrizilor (Covorul de purpură)*. Scenariul a fost scris tot de Purcărete, în baza tragediilor lui Eschil, Sofocle, Euripide, în care un rol important în acțiunea dramatică le-a revenit cântecelor, bocetelor și descântecelor românești, regizorul fiind convins că în spectacol „muzica trebuie să se topească în rest”, să devină parte a acestei paste speciale care e reprezentația”, observă teatrologul Oltița Cîntec [10 p. 91]. Totodată, trebuie specificat rolul scenografiei, colaborarea creativă dintre regizor, scenograf, actor, costumier etc. Se impune a fi menționat parteneriatul creator pe care îl are Silviu Purcărete cu echipa de lucru la un spectacol. Un exemplu ar fi modul de includere în spectacol a diverselor expresii culturale, specifice diferitor popoare, în crearea unor scene în discursul teatral *Metamorfozele*, după poemul lui Ovidiu. Creația poetului latin este

constituită din 250 de legende versificate, regizorul a ales câteva, cu valențe scenice și vizuale, pentru a fi prezentate ca spectacol dramatic în forma unei narațiuni epopeice. Spectacolul include scene create prin diverse expresii culturale, ce amintesc de nașterea lumii și, respectiv, a teatrului: elemente de ritual, de descântece, de jocuri ritualice ș.a., cu personaje zei, oameni, creaturi umanizate.

Teatralitatea textului este realizată scenic, în principal, prin semnificațiile spațiului și ale limbajului actorilor. Se știe că inter- și trans-textualitatea scenariilor create de Purcărete se manifestă prin jocuri de aluzii, trimiteri culturale. Și în acest spectacol, un rol important le-a revenit expresiilor culturale tradiționale, a căror eficiență semnificativă a demonstrat-o jocul actorilor, dar și jocul imaginarului artistic al regizorului. În acest discurs teatral, după cum constată O. Cîntec, „Sub semnul jocului stă întreaga desfășurare spectaculară: gaguri de film comic mut, mici păcăleli, trucuri de bălci (picioare și mâini alungite, preluarea și comentarea prin mișcare a unor atitudini, ca în oglindă, alunecatul pe tobogan), de circ (joc, acrobații) etc. Sunt modalități tipice teatrului popular, care i se pare lui Purcărete atât de generos ca formulă, foarte direct în declanșarea emoției” [10 p. 50]. Sesizăm, astfel, varietatea formelor prototeatrale, cât și ale celor pre-teatrale, ale elementelor de teatru popular în spectacolul contemporan, dar și ceea ce releva actorul Mihai Mălaimare referindu-se la arta actorului, la teatralitatea actorului privind relația acestuia cu bufonul și cu clovnul, pe care îi vede simbolic „ca un buchet din trei flori, fiecare specială, fiecare cu o frumusețe absolut personală (...), cu toții aparținând aceleiași familii” [4 p. 23]. Am evidențiat, astfel, mai multe aspecte ce pot fi elucidate în analiza și interpretarea unui discurs artistic, în special, al celui teatral.

Concluzii

Elementele ritualice, expresiile culturale tradiționale, în general, se manifestă la ora actuală în diferite tipuri de discursuri artistice (dramaturgic, teatral, liric, epic), având diverse semnificații în înțelegerea demersului. În acest sens, formele de expresie culturală sunt în măsură să constituie perspective de interpretare a textelor dramaturgice, a spectacolelor teatrale, fiind astfel evidențiată relația tradiție – contemporaneitate în modul de abordare și de realizare scenică a demersului de către regizor, scenograf, actor în diferite perioade istorice.

Referințe bibliografice

1. *Dicționar de etnologie și antropologie*. Iași: Polirom, 2007. ISBN 978-973-46-0590-3.
2. CRIȘAN, S. *Teatrul de la rit la psihodramă*. Cluj-Napoca: Dacia, 2007. ISBN 978-973-35-2278-2.
3. GROTOWSKI, J. *Spre un teatru sărac*. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu” ; Cheiron, 2009. ISBN 978-606-92268-3-4.
4. MĂLAIMARE, M. *Actorul, bufonul, clovnul*. București: RAO, 2021. ISBN 978-606-006-645-3.

5. ALTERESCU, S., OPRESCU, G. *Istoria teatrului în România: în 3 vol. Vol.1. De la începuturi până la 1848*. București: Editura Academiei RSR, 1965.
6. *Ghid de patrimoniu cultural imaterial pentru învățământul preuniversitar*. Coord. I. BALOTESCU [online]. Timișoara: ArtPress, 2020 [accesat 20 apr. 2024]. ISBN 978-973-108-991-1. Disponibil: <http://please-touchpci.unibuc.ro/wp-content/uploads/2020/11/Ghid-de-patrimoniu-cultural-imaterial.pdf>
7. BLAGA, L. *Trilogia culturii. II. Spațiul mioritic*. București: Humanitas, 1994. ISBN 978-973-50-2953-1.
8. GHILAȘ, A. *Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță*. Chișinău: Epigraf, 2021. ISBN 978-9975-60-427-7.
9. GHILAȘ, A. Valens of the chronotope in theatrical discourse. In: *Journal of Romanian Literary Studies* [online]. Târgu Mureș: Arhipelag XXI Press, 2024, no. 36, pp. 418–426 [accesat 20 apr. 2024]. ISSN 2248-3004. Disponibil: <http://asociatia-alpha.ro/jrls/36-2024-Jrls-a.pdf>
10. CÎNTEC, O. *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*. Ed. a 2-a. București: Cheiron, 2020. ISBN 978-606-8220-74-1.

VALORIFICAREA SPECTACOLULUI CARMEN PE SCENELE DIN SPAȚIUL ROMÂNESC

CAPITALIZATION OF THE CARMEN PERFORMANCE ON THE STAGES IN THE ROMANIAN SPACE

ELEONORA VARNACOVA⁵²,
doctor în arte, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-2730-9983>

CZU 792.54(498:478)

792.82(498:478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.18>

Valorificarea spectacolului Carmen pe scenele românești reprezintă un subiect de importanță deosebită în peisajul cultural al țării. Adaptarea acestui spectacol celebru în România a adus nu doar un omagiu unei opere clasice, ci și oportunitatea de a explora și interpreta temele și personajele sale sub un nou aspect. Spectacolul Carmen își găsește rădăcinile într-o poveste pătimașă despre iubire, pasiune și tragedie, care a trezit ecouri prelungi în inimile publicului român. Regizorii și actorii români au dat acestei opere un nou suflu artistic prin inovațiile și interpretările proprii, contribuind astfel la diversitatea scenei teatrale locale. Aprecierea durabilă și popularitatea continuă a acestui spectacol pe scenele românești reflectă nu numai bogăția și diversitatea culturii teatrale din țară, dar și consolidarea poziției operei Carmen ca element esențial al patrimoniului cultural românesc.

Teatrele din România și cele din Republica Moldova au o colaborare prodigioasă în domeniul producției de balet și operă Carmen cu participarea artiștilor și trupelor de dans și operă din ambele țări. Această colaborare contribuie la consolidarea relațiilor bilaterale culturale și artistice.

Cuvinte-cheie: Carmen, operă, balet, colaborare, Republica Moldova, România, cultură

The value of the Carmen performance on Romanian stages represents a subject of particular importance in the country's cultural landscape. The adaptation of this celebrated performance in Romania has not only paid homage to a classic opera but has also provided an opportunity to explore and interpret its themes and characters in a new light. The opera Carmen finds its roots in a captivating

⁵² E-mail: varnacovaella@mail.ru

story of love, passion, and tragedy, which has managed to create a profound echo in the hearts of the Romanian audience. Romanian directors and actors have brought their own interpretations and innovations to this opera, thus contributing to the diversity and richness of the local theatre scene. The enduring appreciation and continued popularity of this performance on Romanian stages not only reflect the richness and diversity of the country's theatrical culture but also consolidate the position of the opera Carmen as an essential element of Romania's cultural heritage.

The theaters from Romania and those from the Republic of Moldova have a prodigious collaboration in the field of production of the ballet and opera Carmen with the participatin of artists and dance and opera troups from both countries. This collaboration contributes to the consolidation of bilateral cultural and artistic relations..

Keywords: Carmen, opera, ballet, collaboration, Republic of Moldova, Romania, culture

Introducere

Dezvoltarea artei și culturii în România este un proces complex și dinamic, care înglobează diverse aspecte și influențe ce reflectă evoluția perpetuă a istoriei și identității culturale românești, contribuind la afirmarea țării ca un centru cultural important în Europa și în lume. În secolul XXI, în special, România continuă să se bucure de o activitate culturală și artistică variată și vibrantă, care își găsește expresia într-o gamă largă de forme și medii – de la literatură și teatru la muzică, film și arte vizuale.

Odată cu integrarea în Uniunea Europeană (2007), România a devenit parte a unei comunități mai mari și a avut acces la resurse și oportunități suplimentare pentru promovarea artei și culturii. Țara a continuat să se dezvolte din punct de vedere cultural și artistic, adaptându-se la schimbările sociale, tehnologice și economice ale vremurilor moderne.

În ultimele decenii România a demonstrat un angajament continuu față de promovarea și susținerea artei și culturii în toate formele sale. Una dintre principalele direcții în dezvoltarea artei și culturii este promovarea accesului la educație artistică de calitate pentru toți cetățenii. Aceasta implică sprijinirea instituțiilor educaționale, a atelierelor de creație și a proiectelor culturale în școli și universități. Baletul și opera continuă să fie parte integrantă a vieții culturale din România, cu spectacole și producții de înaltă calitate prezentate în marile orașe ale țării. De asemenea, există un interes crescut pentru formarea tinerilor artiști în domeniul baletului și operei, iar instituțiile culturale și guvernamentale lucrează împreună pentru a promova și susține aceste arte clasice în secolul XXI. Baletul clasic rămâne popular în România, cu spectacole tradiționale, fiind prezentate regulat pe scenele teatrelor din țară. În același timp, există un interes sporit pentru baletul contemporan și coregrafia modernă, care aduc elemente de inovație și experimentare în lumea dansului.

Dezvoltarea baletului și operei în România

Istoria dezvoltării baletului și operei în România a fost marcată de-a lungul timpului de

transformări și evoluții semnificative. De la originile sale, care își au rădăcinile la vechile curți domnești, până în prezent aceste forme de artă au fost și sunt influențate de contextul cultural și social al țării.

În secolul XXI, în România baletul și opera *Carmen* au continuat să fie prezente pe scenele culturale ale țării. Stănescu I. oferă o analiză detaliată a evoluției baletului *Carmen* în România, subliniind influențele istorice și estetice care au marcat producțiile locale: „Baletul *Carmen* a fost transformat de-a lungul decadelor de diverse interpretări coregrafice și regizorale, reflectând atât evoluția estetică a baletului românesc cât și schimbările culturale și sociale” [1 p. 89]. Companiile de operă și balet, precum și artiștii individuali, au adus în prim-plan această lucrare clasică, oferind publicului experiențe artistice memorabile.

Spectacolele și festivalurile au adus atât producții tradiționale cât și reinterpretări contemporane ale acestei opere celebre. Dumitrașcu A. explorează influența operei *Carmen* în contextul cultural românesc, subliniind adaptările specifice și interpretările unice ale producțiilor locale: „Opera *Carmen* a evoluat semnificativ în România, trecând prin multiple reinterpretări care au reflectat nu doar tradițiile locale, ci și transformările sociale și culturale ale vremii” [2 p. 112]. *Carmen* a rămas un punct de referință în peisajul cultural românesc, captivând publicul prin povestea sa pasionantă și muzica remarcabilă.

Cele patru Opere Naționale Române – din București, Iași, Cluj-Napoca și Timișoara – au inclus în repertoriul lor opera și baletul *Carmen*. Aceste teatre au oferit producții remarcabile, aducând în prim-plan atât artiști români de renume cât și invitați internaționali. Festivalurile de operă și balet organizate în diferite orașe ale României au inclus adesea și reprezentații ai operei și baletului *Carmen*. Aceste evenimente s-au remarcat atât prin producții tradiționale cât și prin reinterpretări moderne ale acestei lucrări clasice. Popescu A-M. discută în detaliu interpretările celebre ale operei *Carmen* și adaptările baletului *Carmen* în teatrele românești, evidențiind diferențele și similitudinile dintre aceste producții: „În repertoriul teatrelor românești atât opera *Carmen* cât și baletul *Carmen* au cunoscut numeroase interpretări remarcabile, fiecare aducând o nouă dimensiune emoțională și artistică poveștii lui Bizet” [3 p. 134].

Baletul și opera *Carmen* au fost interpretate de către diverși artiști în spectacole și concerte solo sau în colaborare cu alte companii și instituții culturale. Aceste interpretări au adus o varietate de perspective și abordări asupra acestei arte clasice. În paralel cu producțiile tradiționale, au apărut inovații și adaptări contemporane ale operei și baletului *Carmen*. Coregrafiile moderne, reinterpretările regizorale și adaptările la contexte sociale și culturale actuale au adus un aer proaspăt și provocator acestei opere clasice. Odată cu apariția coregrafiilor moderne, scena artistică românească a găzduit spectacole de operă și balet, iar artiștii locali au

contribuit în mod esențial la susținerea acestor evenimente. Astăzi teatrele și companiile de operă și balet din România continuă să ofere publicului producții de înaltă calitate, reflectând diversitatea și bogăția culturală a țării.

România a avut și continuă să aibă artiști de operă și balet remarcabili, care depun eforturi considerabile pentru afirmarea pe scena artistică internațională. Grigorescu A. în cartea sa *Carmen: O analiză a influenței operei lui Bizet asupra baletului din România* discută în detaliu modul în care opera *Carmen* a influențat baletul românesc, subliniind adaptările și interpretările coregrafice: „Influența operei lui Bizet asupra baletului din România este profundă și de durată, reflectându-se în numeroase producții care au reușit să captureze esența pasiunii și tragediei din *Carmen*” [4 p. 87].

Opera *Carmen* de Georges Bizet a fost interpretată de numeroși artiști talentați, care au fascinat publicul prin explozia de culoare, temperament și ritmuri ale acestei opere clasice:

– *Carmen*: Elena Cernei, soprană română, vestită pentru interpretarea puternică și emoționantă a rolului *Carmen*;

– Viorica Cortez, soprană renumită, a dat o interpretare plină de pasiune și dramatism rolului *Carmen* pe scenele românești;

– *Don José*: Ion Buzea, tenor român, a oferit o profunzime emoționantă și o puternică intensitate dramatică interpretării rolului *Don José*;

– Ștefan Pop, tenor de talie internațională, a impresionat publicul român cu abordarea sensibilă și expresivă a personajului *Don José*;

– *Escamillo*: Dan Iordăchescu, bariton român, a avut o prestație excelentă și o voce impresionantă în rolul toreadorului *Escamillo*;

– Ion Piso, bariton, cunoscut pentru interpretarea dinamică și carismatică a personajului *Escamillo*.

În baletul *Carmen*, de asemenea, rolurile au fost interpretate de numeroși artiști talentați:

– *Carmen*: Alina Cojocaru, una dintre cele mai renumite balerine române, a avut o prezență puternică și o expresivitate captivantă în rolul *Carmen*;

– *Carmen*: Ioana Albu, balerină renumită, a impresionat publicul cu abilitățile sale tehnice și plasticitatea sa în interpretarea acestui personaj iconic;

– *Don José*: Mihai Ionescu, balerin talentat, cunoscut pentru abordarea sensibilă și dinamică a personajului *Don José*;

– *Escamillo*: Cristian Simion, balerin, cunoscut pentru forța și carisma sa scenică, a demonstrat un stil impresionant și puternic în interpretarea rolului lui *Escamillo*;

– *Escamillo*: Ovidiu Matei Iancu, balerin remarcabil, a captivat publicul cu abilitățile

sale atletice și pregnantă sa în acest rol figurativ.

Prin talentul vocal și coregrafic, prin interpretările excepționale, acești artiști au impresionat publicul și au contribuit în mod semnificativ la promovarea și popularizarea operei *Carmen* în România, aducându-și aportul dezinteresat la afirmarea acesteia în repertoriul operistic românesc ca una dintre cele mai importante lucrări.

În *Baletul Carmen în repertoriul Teatrului Național București*, Andrei E. explorează complexitatea și profunzimea spectacolului *Carmen*, evidențiind circumstanțele în care coregrafia și interpretarea pot revigora pasiunea și dramatismul operei originale. Autorul descrie în detaliu modul în care baletul *Carmen* a fost integrat în repertoriul Teatrului Național I.L. Caragiale București, evidențiind impactul emoțional al coregrafiei și interpretării asupra publicului: „Baletul *Carmen* reușește să transforme energia dramatică a operei într-o coregrafie vibrantă și plină de pasiune, captând esența tumultoasă a personajelor prin fiecare mișcare grațioasă” [5 p. 45].

Colaborarea interculturală și artistică între instituțiile teatrale din Republica Moldova și România

Colaborarea dintre teatrele din Republica Moldova și cele din România este un exemplu de schimb cultural și artistic între cele două țări. Această colaborare a implicat un număr mare de artiști și producții artistice din ambele țări, contribuind la diversificarea și îmbogățirea ofertei culturale pentru publicul român. Prin această colaborare au fost prezentate producții de balet și operă *Carmen* cu participarea artiștilor și trupelor de dans și operă din Moldova, alături de artiști și companii românești. Aceste spectacole au avut loc în diverse locații din România, inclusiv în teatrele naționale și regionale, festivaluri culturale și evenimente speciale.

În perioada 5-6 octombrie 2023, Opera Națională Română din Iași a găzduit un spectacol remarcabil al operei *Carmen*. Regizorii și scenograful au creat o atmosferă autentică și vibrantă, aducând în prim-plan decoruri impresionante și costume spectaculoase care au transpus în mod fidel atmosfera vibrantă a Spaniei din secolul XIX, în care se desfășoară acțiunea operei.

Sub conducerea dirijorului Nicolae Dohotaru, orchestra a reușit să redea magistral coloana sonoră a operei, subliniind pasiunea și dramatismul fiecărui moment muzical. Soliștii au impresionat prin interpretările lor remarcabile, captivând publicul prin emotivitate și expresivitate. În ansamblu, spectacolul *Carmen* de la Opera Națională Română din Iași a fost o experiență memorabilă, care a adus la viață una dintre cele mai îndrăgite opere din repertoriul clasic, evidențiind, o dată în plus, excelența artistică a acesteia.

Nicolae Dohotaru este director general și prim-dirijor al Teatrului Național de Operă și

Balet *Maria Bieșu* din Chișinău. A absolvit Institutul de Stat al Artelor *Gavriil Musicescu* din Chișinău, având o carieră impresionantă și o experiență vastă în domeniul muzicii clasice. A colaborat cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici* din Chișinău, Opera Națională Română Cluj-Napoca, Opera Brașov, Opera Națională Română Timișoara, Teatrul Național de Operă și Balet *Oleg Danovski* din Constanța, Teatrul de Operă și Balet din Odesa, Compania *Opera and Ballet International* din Marea Britanie. A susținut turnee în România, Italia, Spania, Portugalia, Olanda, Marea Britanie, Irlanda, Elveția, Thailanda, Qatar, Germania, Ucraina, România, Rusia etc. Printre titlurile și meritele deosebite de care se bucură menționăm: Artist al Poporului (2011), Maestru în Artă (1994), Cavaler al Ordinului *Gloria Muncii*.

Nicolae Dohotaru și-a adus contribuția și la interpretarea operei *Carmen* pe scenele din România. Prin talentul și abilitatea de a dirija orchestra cu pasiune și precizie, maestrul a reușit să creeze o atmosferă captivantă și plină de emoții, care subliniază frumusețea și intensitatea acestei opere clasice. În distribuția spectacolului *Carmen* montat în România au participat artiști renumiți, care și-au adus contribuția la crearea unei reprezentații memorabile: Maria Miron Sârbu și Florentina-Irina Onică, soprane, cunoscute pentru abilitățile vocale remarcabile și interpretările pasionate; Teodor Ilincăi și Cosmin Marcovici, tenori, care au adus profunzime și emoție rolului lui *Don José*; Cristina Simionescu-Fântână și Diana Bucur, soprane cu o prezență scenică impresionantă, care se potrivesc perfect în rolul Micaëlei; George Proca și Sebastian Balaj, care au interpretat rolul lui *Escamillo*; G. Proca, solist și bariton carismatic; S. Balaj, debutant, care a insuflat propețime și entuziasm rolului lui *Escamillo*; Daniel Mateianu, Cezar Octavian Ionescu, Angelica Solomon, Marinela Nicola-Pahoncea, Florin Roman și Ovidiu Manolache etc.

Analizând impactul asupra producției operei *Carmen* la Opera Națională București și contribuția acesteia la repertoriul național, precum și ținând cont de reacția publicului referitor la această operă, Ionescu A-M. menționează: „Producția operei *Carmen* la Opera Națională București a fost primită cu entuziasm de către public, evidențiind atât calitatea interpretării cât și complexitatea regiei și scenografiei” [6 p. 56].

Marinescu I. explorează tranziția operei *Carmen* de la spectacolul liric la producțiile de balet, subliniind adaptările necesare pentru a transmite emoțiile și povestea prin dans: „Adaptarea operei *Carmen* pentru balet a implicat o reconfigurare a narațiunii și a limbajului artistic, păstrând totuși intensitatea dramatică și pasiunea originalului” [7 p. 102]. Coordonarea coregrafică este încredințată talentatei coregrafe Cristina Todî, care își ghidează dansatorii cu grație și precizie pe parcursul întregului spectacol. Regia pusă în scenă de către Karel Drgáč din

Viena aduce o viziune captivantă și plină de viață asupra operei *Carmen*, înviorând personajele și atmosfera vibrante ale poveștii. Sub îndrumarea maestrului de balet și dans Dan Berihoi coregrafia este realizată cu eleganță și expresivitate de către Carlos Vilán din Madrid, în timp ce asistenții de regie Cristi Avram și Ioana Antoci contribuie la perfecționarea fiecărui detaliu al spectacolului.

Decorurile, concepute de Miruna Hriscu și Octavian Neculai din București, aduc în fața publicului o atmosferă autentică și plină de culoare, în timp ce costumele, create sub îndrumarea lui Josef Jelínek din Praga, adaugă o notă de realism și originalitate fiecărui personaj. Colaborarea între teatrele din Moldova și România în realizarea baletului și operei *Carmen* a facilitat schimbul de experiență artistică și tehnică între artiști și echipele de producție din cele două țări, contribuind la promovarea și consolidarea legăturilor culturale și artistice între Moldova și România, întărind astfel relațiile bilaterale în domeniul cultural și artistic.

Concluzii

Opera și baletul *Carmen* au avut un impact semnificativ asupra mediului cultural din România, aducând în prim-plan pasiunea, drama și frumusețea acestor forme de artă ale spectacolului. Teatrele din România și cele din Republica Moldova au o colaborare prodigioasă în domeniul producției de balet și operă *Carmen* cu participarea artiștilor și trupelor de dans și operă din ambele țări. Această colaborare între artiști de renume și regizori talentați contribuie la consolidarea relațiilor bilaterale culturale și artistice, formează o nouă viziune și oferă energie, adăugând valoare și autenticitate interpretărilor operei și baletului *Carmen*. Baletul și opera *Carmen* au devenit nu doar evenimente culturale, ci și adevărate experiențe artistice care au conectat publicul la frumusețea și profunzimea artei spectacolului. Prin intermediul acestei colaborări artistice și echipele de producție din Republica Moldova și România au posibilitatea de a face schimb de opinii referitor la dezvoltarea și perfecționarea cunoștințelor și abilităților în domeniul artei spectacolului, în scopul îmbunătățirii calității și diversificării ofertei culturale pentru publicul spectator din ambele țări.

Schimbul de experiență și cunoștințe în ceea ce privește producția și organizarea spectacolelor între teatrele din Republica Moldova și România a facilitat procesul de producție și organizare a spectacolelor, contribuind la creșterea profesionalismului și calității artistice a producțiilor comune. Colaborarea între teatrele din ambele țări în realizarea baletului și operei *Carmen* a demonstrat importanța și beneficiile unei cooperări culturale și artistice între națiuni, contribuind la promovarea dialogului intercultural și la consolidarea relațiilor bilaterale în domeniul artei spectacolului, care au un impact pozitiv asupra întregii industrii cultural-artistice.

Referințe bibliografice

1. STĂNESCU, I. *Baletul „Carmen” în România: O analiză istorică și estetică*. București: Meridiane, 1998. ISBN 973-33-0433-2.
2. DUMITRAȘCU, A. *Evoluția operei „Carmen” în România: studiu comparativ*. București: Editura Universității București, 2015. ISBN 978-606-16-0781-8.
3. POPESCU, A-M. *Interpretări celebre ale operelor „Carmen” și baletul „Carmen” în repertoriul teatrelor românești*. București: Albatros, 2008. ISBN 978-973-24-1336-8.
4. GRIGORESCU, A. *Carmen: O analiză a influenței operei lui Bizet asupra baletului din România*. București: Litera, 2012. ISBN 978-606-600-204-1.
5. ANDREI, E. *Baletul „Carmen” în repertoriul Teatrului Național București*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2007. ISBN 978-973-30-1045-7.
6. IONESCU, A-M. *„Carmen” la Opera Națională București*. București: Ars Docendi, 2010. ISBN 978-973-558-518-1.
7. MARINESCU, I. *Carmen: de la operă la balet*. București: Art, 2009. ISBN 978-973-124-654-7.

РЕФОРМУЛИРОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ЯЗЫКА В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ЗАПАДНОГО И ВОСТОЧНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

REFORMULAREA LIMBAJULUI TEATRAL ÎN CONTEXTUL RELAȚIEI TEATRUL OCCIDENTAL/TEATRUL ORIENTAL

REFORMULATION OF THE THEATRICAL LANGUAGE IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN WESTERN AND EASTERN PERFORMING ART

NINA ERMICIOI⁵³,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

SVETLANA TÂRȚĂU⁵⁴,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

CZU 792.028.3

792(4)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.19>

В этой статье авторами предпринимается попытка определения новых качеств языка европейского театра, реформулированию которого посодествовали заимствованные из

⁵³ E-mail: ninaermicioi83@gmail.com

⁵⁴ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

азиатского театра пластические средства актёрской выразительности. Благодаря теориям Арто и Крэга, драматургии Клоделя и Йейтса, практикам Станиславского, Брехта, а также Гротовского, Мнушкин, Барба, Васильева и Охлопкова, код современного западного театра обновился в аспекте, касающемся психологической пластики актёра. Текст в спектакле перестаёт быть инструментом передачи смысла. Вместо него через жест, движение, танец появляется возможность достичь высот авторской мысли.

Ключевые слова: реформулирование языка европейской сцены, восточный театр, язык тела, пластика, танец

În acest articol, autorii încearcă să definească noi calități ale limbajului teatrului european, a cărui reformulare a fost facilitată de mijloacele plastice de exprimare actoricească împrumutate din teatrul asiatic. Grație teoriilor lui Artaud și Craig, dramaturgiei lui Claudel și Yeats, precum și practicilor lui Stanislavski, Brecht, Grotowski, Mnouchkine, Barba, Vasiliev și Okhlopkov, codul teatrului occidental modern a fost reînnoit sub aspectul plasticității psihologice a actorului. Textul într-un spectacol încetează să mai fie un instrument de transmitere a sensului. În schimb, prin gesturi, mișcare și dans, există posibilitatea de a atinge culmile gândirii autorului.

Cuvinte-cheie: reformularea limbajului scenic european, teatru oriental, limbajul corpului, plasticitate, dans

In this article, the authors attempt to define new qualities of the language of the European theatre, whose reformulation has been facilitated by the plastic means of acting expression borrowed from the Asian theatre. Thanks to the theories of Artaud and Craig, the dramaturgy of Claudel and Yeats, and the practices of Stanislavski, Brecht, Grotowski, Mnouchkine, Barba, Vasiliev and Okhlopkov, the code of the modern Western theatre has been renewed in terms of the actor's psychological plasticity. The text in a performance ceases to be an instrument for conveying the meaning. Instead, through gestures, movement and dance, there is the possibility of reaching the heights of the author's thought.

Keywords: reformulation of the European stage language, oriental theatre, body language, plasticity, dance

Введение

В европейском театре XX века значительное внимание уделяется концепту театрализации, что равносильно, согласно высказыванию Ливиу Чулей, «передаче реальности образами специфичными искусству сцены» [1 с. 390]. Процесс театрализации происходит на базе активного ознакомления с культурой дальневосточного театра, ведь «на крайнем Западе (Франция, Италия, Испания, Англия) и на крайнем Востоке <...>, Театр звенит бубенцами чистой театральности» [2 с. 194]. Взглядом театральных деятелей, устремлённым поверх барьера географических традиций, исследуются возможности театра экстраполярной художественности.

Мнушкин, признавая в восточной сцене «происхождение театра, мои источники», отмечает, что «для тех артистов, которые хотят быть исследователями, азиатская традиция может стать трудовой базой» [1 с. 484]. Областью применения заимствований является физика актёра, поскольку «текст сам по себе не из сферы театра, но интегрируется в этот универсум через то, как эксплуатируется актёром...» посредством пластики и голоса [3 с. 69]. На данной почве происходит преобразование языка европейской сцены.

Западными исследователя вопроса синтеза восточных и европейских театральных

культур не раз был отмечен феномен в исканиях Арто, Клоделя, Йейтса, Крэга, который вызван «тоской по пластике» [4 с. 85].

На первый план выходит вопрос о невербальных средствах актёрской выразительности, что побуждает и драматургов, вдохновлённых исполнением азиатских артистов, включать танец и пантомиму в ткань своих произведений. Такие авторы первого поколения, как Клодель и Йейтс, принимали участие в создании обновлённой версии языка европейской сцены, в котором слову эквивалентно движение со смыслом и ритмом.

Восточные корни пластического языка в современном европейском театре

У Арто встречаем «язык тела», состоящий из «иероглифических обозначений», достигающих «величие знака». Например, в китайском народном театре артодианские «чёткие и непосредственно доступные символы» [5 с. 9], были бы подчинены ритму в такой мере, что «не только поворот корпуса актёра или взмах руки, но даже поворот глаз настолько связан с ритмом, что иногда кажется, что не музыкальные инструменты сопровождают игру актёров, а само актёрское движение звучит. Поворот глаз превращается в удар барабана, резкое повелительное движение руки – в такой же резкий и повелительный звук меди» [6 с. 78].

Мейерхольдом утверждал, что «актёр – танцор» [2 с. 219]. Брехтом отмечалась возможность использовать исполнителем лицо, по образцу своих азиатских коллег, «как чистую страницу, которую можно заполнить жестами тела» [7 с. 231]. Доказательства наличия восточных корней, питающих пластический язык европейского театра, встречаются в теориях Крэга и Арто. Одним предпринимаются попытки к художественному симбиозу вербального и невербального компонентов спектакля, другим отмечается, что «в восточном театре нет просто языка слов, есть язык жестов, поз, знаков, который с точки зрения приведённой в действие мысли обладает такой же выразительной и раскрывающей смысл значимостью, что и тот, первый» [5 с. 24].

Что касается драматургии, то и в этой области авторы задались целью подчинить словесную плоскость объёмам сценического движения. Клодель в *Атласном баимачке* обилием авторских ремарок создаёт каркас для возможных пантомимических этюдов с экзотическими персонажами.

В *Ястребином источнике* Йейтса история выражается танцем. В. Ряполова пишет о Йейтсе как о драматурге-режиссёре, выделяя появление синтетического подхода к режиссуре драмы с пластической функцией. «На первое место в сценическом мышлении Йейтса снова выходит актёр, человек, максимально приближённый к зрителю. Цель и

эффект этого приближения, собственно, и составляют самую суть его новой концепции. Йейтс объясняет её в статье *Некоторые благородные пьесы Японии*, отправляясь от впечатления, которое на него произвёл Митио Ито, показавший танец...» [8 с. 173].

Митио Ито можно считать одним из первых европейских актёров, танцующих драму. Будучи генетическим наследником эстетики японского театра Кабуки и обладателем приобретённых навыков в области современного западного пластического танца по Далькрозу, «он создал свой собственный язык тела» [9 с. 107]. При помощи пластического языка этим актёром решались следующие задачи: чередование тела физического с телом – символом, преобразование ритмом пластики животного, отрицание линейности времени за счёт существования в ритме музыки [9 с. 107-108], и другие связанные с пластикой объективы, кардинально повлиявшие на структуру спектакля.

Известно, что умение по-восточному управлять своей психофизикой увлекало и Станиславского, изучавшего возможности развивать пластичность на базе йога-упражнений.

Уделяя в своей монографии «Пластика в искусстве актёра» должное внимание театрам Японии и Китая в контексте заданной названием книги темы, Борис Г. Голубовский пишет об условности, «которая помогает воспринять реальную жизнь в её лучших, отобранных проявлениях, по одной детали нафантазировать объёмную картину, обобщить, за малым увидеть большое» [4 с. 143]. Допустимо полагать, что результатом подобных проб можно считать появление танца в драматическом спектакле. Танец – это гиперболизированное чувство, преодолевшее плоскость авторского текста и реализовавшееся в трёхмерном пространстве сцены, благодаря техникам пластического существования в образе, появившемся в европейском театре благодаря реформулированию сценического языка.

Комментатором и переводчиком монографии профессора Гундзи о Кабуки, Борисом В. Раскиным, составлено примечание, согласно которому «эдзура – но миэ» является позой, знаменующей кульминацию действия, либо чувства [10 с. 135]. Можно было бы предположить, что представление целиком является композицией из кульминаций малого и значительного порядка. Череда сменяющихся жестов составляют своего рода танец.

Это является сущностью восточной театральности, которую так бескомпромиссно желал привить Арто западной сцене посредством «визуальной и пластической материализации слова» [1 с. 300]. Мейерхольд утверждал, что актёр – это танцор и что «современный актёр мало-помалу начинает задумываться над значением жеста и

движения на сцене» [2 с. 219], то есть стремится к пребыванию в ритме, создавая таковой.

Смена ритма и секвенция жестов рожают историю. Сюжетность в танце, пусть даже и не то, что Брехтом было названо пантомимой в китайском представлении Мей Лань Фан, стали практической необходимостью во всех видах современного западного театра, например, физического театра (dance theatre). В конце XX века – начала XXI века можно наблюдать непрерывный рост интереса европейской сцены к психологической пластике, характерной для азиатского спектакля. В следующей главе данной статьи постараемся подтвердить данный тезис на примере творчества Э. Барба, А. Васильева, М. Мэлаймаре.

Психологическая пластика актёра в европейском спектакле второй половины XX века

Театральный педагог и режиссёр Борис Голубовский приводит многократные подтверждения тому, как в спектаклях второй половины XX века актёрами было протанцовано сквозное действие их роли. Например, в *Иркутской истории* А. Арбузова в Театре имени Вл. Маяковского (1960) «Охлопков предложил актёру пройти через весь зрительный зал по «цветочной тропе» <...>. Виктор может сказать многое, но невероятным усилием воли удерживает слова, говоря танцем и о безмерной любви, и о безмерной вине, и о невозможности что-либо изменить, о готовности всё простить (но кому?), начать всё сначала. Взрыв страсти тем сильнее, чем больше Виктор пытается сдержать себя, танец «расходится» не сразу, медленные шаги Виктора по тропе к костру только задерживают трагедию, но не снимают её. Слом: судорожные рыдания. И вновь – ожесточённые движения танца! Сколько же *рассказал* нам горького и жестокого этот страстный танец!» [4 с. 121-122].

В свою очередь, исследователь театра А. Карась называет производимые актёрами Васильева жесты «иероглифами страсти»: «Танец языка, пресуществлённый в телесности актёров, рождает причудливого кентавра «телоговорения», когда кисти рук с изысканностью театра Но выносят слово как бы кончиками пальцев...»⁵⁵.

Комбинацию стабильных пластических форм и гибкого духовного наполнения практиковал Гротовский, насыщая спектакль «немногим из индуизма, что-нибудь из Китая, здесь Христос, там Будда, или кто знает, что ещё из порядка Шива Кришна» [3 с. 146]. Гротовский апеллирует к азиатским техникам, но по собственному же признанию предпринимается это со значительной примесью творческой иронии, поскольку «хотели

⁵⁵ Карась Алёна, Иероглиф страсти в: «Московский наблюдатель», № 3-4, 1995, с.13. Доступно: МОСКОВСКИЙ НАБЛЮДАТЕЛЬ 1995 №3-4.pdf (librarystd.ru).

создать спектакль, который бы воссоздавал картину восточного театра, но не такого, каков он есть в действительности, но каким он представляется европейцам» [3 с. 151]. Несмотря на то, что спектакль оказывается в итоге набором клише, восточные ориентиры впоследствии будут способствовать укреплению идеи о стратификации образной ткани спектакля, один из слоёв которой (почему нет?) представляет собой репликацию восточного театра, по Гротовскому театра – алфавита, где единицей совокупности является «знак тела», или «комбинация знаков» [3 с. 164 - 165].

Подразумевая физические действия актёра, Барба пишет о рафинированной природы *bios(e)* актёра; и противопоставляет его «лишённому исторической памяти» *logos(y)* [11 с. 45]. Все тезисы этого режиссёра собираются в одну театральную теорему, посредством которой доказывается географически неоднородное происхождение идентичности современного театра из вековых сакральных культур, на азиатскую долю которой приходится весомый вклад в «проникновение и взаимообмен между безымённо-народным и профессиональным искусством» [6 с. 116]. При этом любопытной представляется способность Барба к внелогическим, оправданным эстетикой его творчества, построениям связей западный/восточный театр. Поскольку традиций как таковых не существует, но их создаёт для себя каждый артист неповторимо, перейти «от Ибсена к Дззами», от «пекинской оперы к Брехту» и «от Станиславского к Натьяшастре» [12 с. 381] считается вполне последовательным этапом в развитии современного актёра, заинтересованного в раскрытии внутренней жизни образа посредством синтеза танца, акробатики, пантомимы, то есть жанров по преимуществу пластического характера.

Для Барба спектакль – это живой организм [11 с. 36], или человеческий конгломерат «присутствий с индивидуальными кодами», выработанными в процессе *сроднения* с кодами разнообразных традиций, в числе которых пластическая метафора театра Но, присущее балийскому театру внешнее выражение духовного многоцветия, телесная механика Кабуки. Как следствие, активизирующие энергию спектакля техники Барба пикирует из азиатских театров. Таким образом, пластика актёрской игры является естественным каналом передачи витальной сущности действия от исполнителей к зрителям.

Вполне вероятно, что для Барба стержнем современного спектакля является психофизическая трёхмерность актёра, поэтому «нельзя не вспомнить японский и китайский <и индийский> театры, где пластика является главным средством создания сценического образа» [4 с. 143]. Его *Книга танцев* (1974) с обилием персонажей и их танцев, песен, музыкальных инструментов, костюмов, стягов и масок [12 с. 422]

представляется нам квинтэссенцией преобразования европейского языка на основе пластической зрелищности азиатского театра.

Когда речь заходит о театре, где практикуется исключительно жест, пантомима и телесная выразительность, без особого труда можно предположить наличие отсылок на культуру востока. Таким образом, основатель и режиссёр театра *Маска*, Михай Мэлаймаре, выбирает японский мотив и осуществляет в жанре *statue vivante* проект – перформанс *Чайный павильон* (2011). Соответственно, внимание уделяется телодвижению. Посредством техники *mouvement à vide* проигрывались «экзотические картины», где каждый жест был тождественен церемонии [13 с. 80].

Выводы

Возрождению западного театра посредством восточных пластических приёмов были посвящены идеи и реализации Арто, Крэгга, Брехта, Мейерхольда, Гротовского, Мнушкин, Барба и других театральных деятелей. Такими исследователями театра, как Ж. Бану, А. Карась, В. Ряполовой, К. Кодряну, С. Черкасским и многими другими, была зафиксирована составляющая азиатской танцевальной культуры в европейском спектакле на рубеже веков. Нам же привелось проработать практическую и аналитическую информацию с целью сведения разрозненных фактов в одну гипотезу о последовательности процесса реформирования языка европейской сцены под влиянием театральной традиции Азии.

*По Мнушкину, благодаря применению свойственных азиатскому театру некоторых рабочих моментов, возможно сконструировать *regretium mobile* воображения, бесконечно генерирующий метафоры – пластические формы игры. Гротовский пишет о классическом восточном театре, где существует алфавит знаков, то есть знаки тела; Барба упоминает об упражнениях из йоги, опыт же всей современной сцены обобщает режиссёр Борис Голубовский утверждением о теле артиста как о проводнике рождённого в мире режиссёрского замысла пластического образа в пространство сценической зрелищности.*

Библиографические ссылки

1. TONITZA-IORDACHE, M., BANU, G. *Arta teatrului*. Bucureşti: Nemira Publishing House, 2004. ISBN 973-569-629-0.
2. В. Е. МЕЙЕРХОЛЬД и его литературное наследие [online]. В: В. Е. МЕЙЕРХОЛЬД. *Статьи, письма, речи, беседы*. Ч. 1. Москва, 1968 [accesat 9 mar. 2023]. Disponibil: http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/articl_1/#_Toc127385860
3. GROTOWSKI, J. *Teatru și ritual: Scrieri esențiale*. Bucureşti: Nemira Publishing House, 2014. ISBN 978-606-579-813-7.
4. ГОЛУБОВСКИЙ, Б. *Пластика в искусстве актёра*. Москва: Искусство, 1986.

5. АРТО, А. *Театр и его двойник* [online]. Москва: Мартис, 1993 [accesat 9 mar. 2023]. Disponibil: Арто Антонен – Театр и его двойник, скачать бесплатно книгу в формате fb2, doc, rtf, html, txt (royallib.com)
6. ОБРАЗЦОВ, С. *Театр китайского народа*. Москва: Искусство, 1957.
7. БРЕХТ, Б. *О театре* [online]. Москва: Иностранная литература, 1960. [accesat 9 mar. 2023]. Disponibil: https://imwerden.de/pdf/brecht_o_teatre_1960_ocr.pdf
8. РЯПОЛОВА, В. У. Б. *Йейтс и ирландская художественная культура. 1890-е–1930-е годы*. Москва: Наука, 1985.
9. KLANKERT, T. Strange Relations: Cultural Translation of Noh Theatre in Erza Pound's Dance Poems and W. B. Yeats's at the Hawk's Well. In: *Word and Text A Journal of Literary Studies and Linguistics*. 2014, vol. 4, issue 2, pp. 98–111. ISSN-L 2247-9163.
10. ГУНДЗИ, М. *Японский театр Кабуки*. Москва: Прогресс, 1969.
11. BARBA, E. *Casa în flăcări: despre regie și dramaturgie*. București: Nemira Publishing House, 2012. ISBN 978-606-579-355-2.
12. BARBA, E. *Teatru: Singurătate, meșteșug, revoltă*. București: Nemira Publishing House, 2013. ISBN 978-606-579-703-1.
13. MĂLAIMARE, M. *Masca și Statuia Vivantă*. București: Tracus Arte, 2013. ISBN 978-606-664-089-3.

FILMUL-PORTRET ÎN CONTEXTUL FILMULUI DOCUMENTAR CONTEMPORAN

PORTRAIT- FILM IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY DOCUMENTARY FILM

IRINA FOTESCU⁵⁶,
asistentă universitară,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-2639-5033>

CZU 791.229.2

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.20>

În contextul filmului documentar contemporan, filmul-portret a devenit pe parcurs mai relevant și mai diversificat. Acest gen de film se află în continuă evoluție și se adaptează la schimbările culturale, sociale și tehnologice. Tehnologia digitală a schimbat fundamental modul în care filmele-portret sunt realizate și distribuite. Astfel, filmul-portret a devenit o platformă pentru explorarea subiectivității și a diversității umane într-un mod profund și captivant. De la portrete ale artiștilor la explorarea vieții cotidiene a oamenilor obișnuiți, se aduc în prim-plan voci și povești care pot fi trecute cu vederea sau marginalizate în alte tipuri de filme documentare. În acest mod, filmul-portret contribuie la o mai mare înțelegere și empatie față de diferite experiențe umane, devenind un instrument eficient în dezvoltarea conștientizării sociale.

Cuvintele-cheie: *film-portret, film documentar, evoluție, autenticitate, diversitate, subiectivitate*

In the context of the contemporary documentary film, the portrait film has become increasingly relevant and diverse. This film genre is constantly evolving and adapting itself to the cultural, social and technological changes. Digital technology has fundamentally changed the way portrait films are made and distributed. Thus, the portrait film became a platform for exploring human subjectivity and diversity

⁵⁶ E-mail: fotescu.irina22@gmail.com

in a deep and engaging way. From portraits of artists to exploring the everyday lives of ordinary people, it brings to the fore voices and stories that may be overlooked or marginalized in other types of documentary films. In this way, the portrait film contributes to greater understanding and empathy towards different human experiences, becoming an effective tool in developing social awareness.

Keywords: *portrait film, documentary film, evolution, authenticity, diversity, subjectivity*

Introducere

Filmul documentar a evoluat semnificativ de-a lungul timpului, reflectând schimbările tehnologice și culturale. De la primele actualități ale fraților Lumière la documentarele de propagandă din timpul războiului și până la documentarele moderne difuzate pe platformele de streaming, genul a demonstrat o capacitate extraordinară de adaptare și inovație. Acest parcurs remarcabil al filmului documentar nu doar că îmbogățește peisajul cinematografic global, dar și contribuie la o mai bună înțelegere a lumii în care trăim.

În trecut realizarea unui documentar presupunea utilizarea echipamentelor de filmare costisitoare și a proceselor de editare laborioase. Odată cu apariția tehnologiei digitale, aceste bariere au fost reduse semnificativ. Acum oricine poate realiza un documentar utilizând smartphone-uri sau camere digitale accesibile, ceea ce a democratizat producția de filme și a permis apariția unor perspective diverse și autentice. Editarea video, de asemenea, a devenit mai accesibilă datorită softurilor disponibile la prețuri reduse sau chiar gratuite, cum ar fi DaVinci Resolve sau iMovie.

O altă schimbare majoră a fost modul de distribuție. În trecut documentarele erau accesibile, în principal, prin canale de televiziune, cinematografe sau pe suporturi fizice (DVD-uri). În prezent platformele de streaming precum Netflix, Amazon Prime și YouTube au revoluționat accesibilitatea, permițând publicului să vizioneze documentare oricând și oriunde. Acest lucru a contribuit la popularizarea genului și la creșterea veniturilor pentru producători.

În Uniunea Sovietică genul documentar a fost folosit ca un instrument de propagandă, axându-se pe portretizarea progresului și evitând elementele narative sau ficționale. Filmele de acest tip, cunoscute pentru stilul lor formal și accentul pus pe realism, au influențat dezvoltarea documentarelor în întreaga lume. Această tradiție a pus bazele pentru o abordare mai autentică și mai directă a subiectelor documentare.

Noile dimensiuni ale filmului-portret: de la introspecție personală la reflecție socială

În era globalizării digitale documentarele au început să combine elemente de ficțiune și non-ficțiune, rezultând în documentare creative care depășesc limitele stilistice tradiționale. Aceste filme folosesc efecte vizuale și tehnici narative pentru a îmbogăți povestirile și pentru a atrage un public mai larg.

În cartea *Theorizing Documentary* autorul Michael Renov analizează în eseu *The Truth about non-fiction* diverse moduri de reprezentare și influențele stilistice care amestecă ficțiunea cu non-ficțiunea: „Filmele documentare și emisiunile de televiziune contemporane adesea contestă clasificările tradiționale ale genurilor. Prin amestecul de stiluri și tehnici documentarele de astăzi estompează granițele dintre realitate și ficțiune, invitând publicul să reconsidere ce înseamnă *adevăr și fapt*” [1 p. 10].

Schimbările aduse de tehnologia digitală, globalizare și noile platforme de distribuție au transformat fundamental filmul documentar. Acesta a devenit nu doar mai accesibil și mai divers, dar și mai inovator, estompând limitele tradiționale ale genurilor și oferind noi perspective asupra realității. Cu toate acestea, este esențial să se mențină un echilibru între autenticitate și creativitate pentru a nu compromite integritatea genului.

În acest context, filmul-portret devine o forță puternică în peisajul cultural și cinematografic, aducând cu sine o nouă dimensiune a exprimării artistice și a comunicării umane. Această formă de artă cinematografică a adus oamenii mai aproape ca niciodată de subiectele prezentate, permițându-le să exploreze nu doar aparențele exterioare, ci și complexitatea interioară a personajelor și subiectelor.

Impactul filmului-portret este cercetat de mai mulți teoreticieni, printre care Robert Sklar, un istoric american specializat în istoria cinematografiei, care a explorat influența filmului asupra culturii și societății, și Megan Cunningham, autorul cărții *The Art of the Documentary*, care discută despre arta realizării documentarelor și influența lor asupra percepției publicului. De asemenea, Solomon Alexandru, scenarist și regizor român, a contribuit semnificativ la explorarea acestui domeniu prin lucrarea sa *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar*, în care examinează modul în care filmele-portret documentare reflectă și construiesc memoria colectivă și personală. În cele ce urmează voi prezenta succint unele abordări:

Teoreticianul Robert Sklar în lucrarea sa *A World History of Film*, subliniază că „filmele-portret explorează frecvent teme sociale, politice și culturale, oferind o privire profundă în viețile indivizilor și în dificultățile cu care aceștia se confruntă” [2 p. 10]. Aceste filme au capacitatea de a stimula empatia și de a promova înțelegerea între diferite grupuri sociale și culturale, aducând în atenție perspective și experiențe care altfel ar putea fi ignorate sau marginalizate.

Succesul filmelor-portret a inspirat o întreagă generație de regizori, producători și scriitori să exploreze subiecte mai personale și intime. Megan Cunningham menționează că „acest lucru a condus la diversificarea ofertei de filme și la o creștere a interesului pentru poveștile umane autentice și complexe” [3 p. 7]. De asemenea, filmele-portret au devenit uneori o platformă importantă pentru lansarea talentelor emergente în industria filmului.

Filmele-portret oferă adesea o experiență cinematografică profundă și captivantă, implicând spectatorii într-o călătorie emoțională și intelectuală. Solomon Alexandru subliniază că, prin „concentrarea asupra detaliilor și a caracterelor” [4 p. 91], aceste filme reușesc să creeze legături puternice între spectator și subiectul filmului, provocând introspecție și reflecție asupra propriei identități și a lumii din jur. Prin modul în care prezintă vieți și experiențe unice filmele-portret nu doar informează, ci și inspiră, oferind noi perspective și deschizând discuții despre teme esențiale legate de umanitate, memorie și autenticitate.

Filmele-portret pot prezenta uneori fapte și evenimente din viața personajelor fără a explora în profunzime emoțiile acestora sau rezultatele lor. Pentru a transmite complexitatea emoțională a personajelor regizorii utilizează diverse tehnici cinematografice. Prim-planurile frontale permit spectatorilor să vadă expresiile faciale și să între în intimitatea emoțională a personajelor. Încadrările statice pot crea o atmosferă de intimitate și contemplare, permițând spectatorilor să se concentreze pe reacțiile personajelor. Cinematografia de lungă durată poate accentua tensiunea și să creeze o senzație de neliniște sau de așteptare. Performanțele subestimate, care se bazează mai mult pe expresiile nonverbale și subtile ale actorilor, pot transmite emoții complexe. Designul sonor, inclusiv sunetele ambientale și muzica, sporesc atmosfera și subliniază starea emoțională a personajelor [5 p. 36].

Prin aplicarea acestor tehnici cinematografice, regizorii scot în evidență trăirile și profunzimea emoțională a personajelor. Astfel, filmul-portret s-a transformat într-o modalitate puternică de explorare a universului uman, dezvăluind nu doar complexitatea interioară a indivizilor, ci și legăturile profunde dintre identitate, cultură și experiențele personale. Această formă de expresie cinematografică permite aducerea în lumină a unor perspective inedite, provocând publicul să reflecteze asupra propriei condiții umane și să dezvolte o empatie mai largă față de diversitatea emoțională și culturală a celor portretizați.

Filme-portret: reflectarea complexității umanului

În cele ce urmează voi face referire la câteva filme care au apărut în ultima perioadă și reprezintă viața și activitatea unor personalități notorii. Chiar dacă unele dintre ele pot fi mai puțin cunoscute publicului larg, ele rămân importante pentru valorificarea și celebrarea diversității și complexității experienței umane.

Filmul *Alexandra* (2023), regizor Violeta Gorgos, este un portret emegent al violonistei Alexandra Conunov, care dezvăluie nu doar talentul și pasiunea sa pentru muzica clasică, ci și drama singurătății pe care o trăiesc adesea geniile.

Copilăria Alexandrei s-a derulat într-un mediu artistic care a inflammat pasiunea sa pentru

muzică încă din fragedă copilărie. Personalitatea unui copil este influențată de atmosfera în care crește și se dezvoltă, iar Alexandra a fost copilul pentru care vioara a devenit o formă veridică de exprimare a emoțiilor. Din dialogurile sale reiese o conexiune profundă cu părinții, evidențiind rădăcinile sale puternic ancorate în acest mediu.

În rol de mamă, Alexandra adoptă aceleași valori în educația copilului său, insistând asupra necesității de a-l ghida spre autenticitate și claritate în aspirațiile sale. Echilibrul interior al Alexandrei este, în parte, rezultatul mediului său de proveniență și al verticalității sale interioare. Singurătatea este prezentată ca o experiență profundă pentru sufletul creator, fiind sursă de inspirație și revelație.

Prin acest portret captivant regizoarea Violeta Gorgos evidențiază nu doar talentul și devotamentul Alexandrei față de muzică, ci și complexitatea și profunzimea emoțiilor și trăirilor sale interioare.

Filmul *Iubirile lui Mihai Volontir* (2014), regizat de Mircea Chistruga și Vlad Druc, reprezintă o incursiune captivantă în viața și cariera legendarului actor Mihai Volontir. Documentarul nu numai că explorează contribuțiile artistice ale lui Volontir, ci și aduce în prim-plan o revenire imaginară la rădăcinile sale. Prin captarea emoțiilor și trăirilor actorului filmul depășește limita ecranului, sensibilizând spectatorii și oferindu-le o experiență profundă.

Filmul începe cu o imagine poetică și evocatoare – plimbarea prin pădure amplifică atmosfera de introspecție și melancolie, aducând la suprafață amintiri și trăiri din tinerețea și copilăria lui Mihai Volontir. Pădurea devine astfel un personaj încărcat de simbolism, reflectând nu doar frumusețea naturii și trecerea timpului, ci și conexiunea profundă a actorului cu rădăcinile sale.

Actorul vorbește despre rolurile sale ca despre niște prieteni vechi și dragi, care vor rămâne mereu în suflet. Acest sentiment sugerează că fiecare rol a fost nu doar o interpretare profesională, ci și o experiență personală, o călătorie interioară pentru el, evidențiind profunzimea și complexitatea artei interpretative.

Filmul-portret *Eu Geniu Cioclea* (2020), regizat de Violeta Gorgos, explorează personalitatea complexă a poetului, eseistului și publicistului Eugen Cioclea, recunoscut ca „Cel mai trist poet al Europei”. Eugen Cioclea a fost reprezentantul unei generații de artiști care au încercat să păstreze vie flacăra conștiinței naționale prin talentul lor.

Prin această portretizare regizoarea Violeta Gorgos reflectă atitudinea deosebită a poetului față de cultura și spiritualitatea românească, chiar și în timpul învățăturii și vieții sale la Moscova. Portretul poetului este conturat cu ajutorul amintirilor și mărturiilor prietenilor și colegilor de breaslă, care dezvăluie latura intimă și influența sa asupra celor din jur. Prin

intermediul acestor relatări, filmul oferă o perspectivă profundă și emoționantă asupra vieții și operei lui Eugen Cioclea, evidențiind impactul său asupra culturii și literaturii românești.

Portrete în Timp este un ciclu de emisiuni portrete ce oferă o introspecție în viața și activitatea unor personalități notorii din diverse domenii culturale, artistice și intelectuale. Printre aceștia se numără Nina Vodă-Mocreac, Anatol Codru, Andrei Sârbu, Constantin Constantinov, Eudochia Zavtur, Eugeniu Ureche, Iacob Burghiu, Petru Ungureanu, Serafim Saka, Tudor Cataraga, Valentina Izbeștiuc, Vasile Iovu, Vasile Pascaru, Mihai Dolgan etc. Aceste figuri au contribuit esențial la îmbogățirea culturii și identității naționale moldovenești, iar autorii ciclului de emisiuni aduc în prim-plan complexitatea și impactul moștenirii lor culturale.

Nicolae Scorpan este regizorul mai multor filme din acest ciclu de portrete. Unul dintre ele este *Portretul naistului Vasile Iovu* (2010). Regizorul conturează cu măiestrie și sensibilitate chipul naistului, subliniind cariera muzicală, latura umană și personalitatea unică a artistului. Vasile Iovu, un virtuoz al naiului, este portretizat nu doar ca un talent excepțional, dar și ca un individ profund legat de rădăcinile sale și de meleagurile natale. Refuzul său de a părăsi Moldova, în ciuda numeroaselor oferte atrăgătoare, subliniază atașamentul său profund față de țară și cultura sa.

În acest portret, naiul devine un simbol viu și expresiv al sufletului moldovenesc. Vasile Iovu, prin măiestria sa, dă viață acestui instrument, transformându-l într-un personaj integrat și vibrant. Melodiile sale, în special doinele, sunt descrise ca fiind impregnate de sensibilitatea și spiritul neamului. Naratorul filmului subliniază această conexiune profundă, menționând cum „Naiul lui Vasile Iovu încălzește spiritul uman, sufletul, inima și gândirea”.

Un alt aspect important al portretului este întoarcerea artistului la casa părintească, unde copilăria și amintirile din acea perioadă joacă un rol crucial în formarea artistică și personală. Această întoarcere la origini și la poveștile auzite la gura sobei, care deveneau reale în imaginația de copil, subliniază importanța rădăcinilor și a tradițiilor în formarea personalității lui Vasile Iovu.

Portretul lui Serafim Saka, realizat în cadrul ciclului de emisiuni *Portrete în film* (2011), dezvăluie un „scriitor care nu doar că a fost martor al timpului său, dar și un martir al acestuia”, cum îl descrie Vladimir Beșleagă. Autorea filmului, Victoria Mocreac, prezintă viața lui Serafim

Saka în câteva compartimente distincte, fiecare oferind o perspectivă asupra existenței și activității sale literare.

Serafim Saka a fost marcat profund de pierderea timpurie a părinților săi, o tragedie care a jucat un rol fundamental în conturarea caracterului său puternic și în modelarea sa ca luptător pentru adevăr. În pofida destinului nemilos, Saka a reușit să își păstreze demnitatea și să lupte cu

curaj pentru convingerile sale. Această luptă este simbolizată prin cuvintele „Masa de scris – acolo este marele război, de unde nu vreau să ies învingător”, ceea ce sugerează că, pentru el, actul de a scrie era un câmp de bătălie unde adevărul trebuia să triumfe, chiar și în fața adversității.

În anii de creație Serafim Saka a fost cunoscut pentru poziția incomodă și criticile aspre pe care le-a primit. Cartea de interviuri *Aici și acum* (1976) a dus la 12 ani de interdicție literară, un lung exil artistic în care Saka a fost forțat să se retragă în sine. Acest exil a fost o perioadă dificilă, dar a contribuit la adâncirea reflecțiilor sale asupra realităților dure ale societății.

O altă lucrare importantă a lui Saka este *Basarabia în Gulag* (1995), o carte cutremurătoare care descrie tragedia poporului basarabean deportat și abandonat la capătul pământului. Talentul său literar a permis ca suferințele acestor oameni să fie prezentate cu o acuratețe și sensibilitate remarcabile, reflectând ororile „ciumei roșii” prin care au trecut mii de suflete nevinovate.

Serafim Saka a contribuit semnificativ și la dezvoltarea cinematografului moldovenesc, fiind coautor la două dintre cele mai emblematice filme documentare: *Fântâna și Piatra, piatră....*

Autoarea Victoria Mocreac vine să contureze portretul lui Serafim Saka prin memorii ale scriitorului și ale persoanelor apropiate pentru care a devenit un simbol al luptei pentru adevăr și al rezistenței în fața opresiunii.

Valoarea ciclului de filme *Portrete în timp* constă în capacitatea de a oferi o imagine autentică și detaliată a personalităților portretizate, contribuind astfel la păstrarea și promovarea patrimoniului cultural moldovenesc. Prin aceste portrete autorii reușesc să surprindă esența fiecărui individ, aducând în fața publicului nu doar figuri de referință ale culturii naționale, ci și oameni cu povești și vieți unice, profund legate de identitatea și valorile neamului.

Aceste filme nu sunt doar un omagiu adus acestor personalități, ci și o resursă valoroasă pentru viitoarele generații, oferindu-le o perspectivă asupra bogăției culturale și umane a Republicii Moldova.

Concluzii

Filmul-portret are o importanță și o valoare semnificative în contextul filmului documentar contemporan. Impactul lui poate fi văzut în diferite aspecte ale peisajului cultural.

Filmele-portret folosesc adesea povești individuale pentru a reflecta probleme sociale, politice sau culturale de rezonanță. Concentrarea atentă asupra unui individ în filmele-portret duce, de obicei, la o conexiune emoțională cu publicul. Această implicare emoțională este un

instrument puternic în realizarea de filme-portret, deoarece poate provoca o serie de răspunsuri de la empatie la indignare, inspirând spectatorii să reflecteze.

În contextul filmului documentar contemporan, filmele-portret depășesc adesea granițele structurilor narrative tradiționale și ale tehnicilor cinematografice. Regizorii experimentează cu diverse forme și stiluri, combinând interviuri, filmări de observație, material de arhivă pentru a crea narațiuni convingătoare și unice.

Această inovație contribuie la evoluția filmului documentar și încurajează alți realizatori de film să exploreze noi modalități de povestire și reprezentare vizuală.

Filmele-portret servesc ca înregistrări culturale și istorice valoroase, surprinzând viețile unor persoane care altfel ar putea fi trecute cu vederea. Ele documentează nu numai viața subiectului, ci și contextul cultural, social și istoric în care acesta a trăit.

Importanța și valoarea filmului-portret în cinematograful documentar contemporan constă în capacitatea sa de a umaniza probleme ample, de a oferi perspective profunde și autentice asupra vieții individuale și de a evoca răspunsuri emoționale puternice. Concentrându-se pe complexitatea experiențelor individuale, filmele-portret îmbogățesc genul documentar, făcându-l un mediu puternic pentru explorarea și înțelegerea complexității condiției umane.

Referințe bibliografice

1. RENOV, M. *Theorizing Documentary, The Truth about non-fiction*. London: Routledge, 1993. ISBN 0-425-90382-3.
2. SKLAR, R. *A world history of film*. New York: Harry N. Abrams, 2002. ISBN 0810906066.
3. CUNNINGHAM, M. *The Art of the Documentary*. [S. l.]: New Riders, 2014. ISBN 978-0-321-98192-9.
4. SOLOMON, A. *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar*. București: Polirom, 2016. ISBN 9789734661909. ISBN 9734661906.
5. CĂLIMAN, C. *Istoria filmului românesc*. București: Ideea Europeană, 2022. ISBN 9786066682114.

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

IMPACTUL PLEIN-AIRULUI AUPRA DEZVOLTĂRII PERCEPȚIEI VIZUALE A STUDIOȘILOR DE LA ARTELE PLASTICE

THE IMPACT OF THE PLEIN-AIR ON THE DEVELOPMENT OF THE VISUAL PERCEPTION OF FINE ARTS STUDENTS

ION JABINSCHI⁵⁷,

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

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

CZU 75.022.81:159.931:37

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.21>

Punctând pentru o dezvoltare corectă și eficientă a percepției vizuale în cadrul studiului en plein-air, autorul specifică că, prin aplicarea tehnicilor și tehnologiilor picturale, studioșii însușesc cele mai importante structuri și modele ale tabloului artistic al/din naturii/ă, se familiarizează cu sistemul perceptiv-vizual și estetic, care este imposibil fără senzațiile produse direct din contactul cu natura. Se menționează că perceperea include și experiența precedentă a omului, care se manifestă în formă de reprezentări și cunoștințe, dezvoltate prin diverse procese și fenomene psihice, precum gândirea, limbajul, sentimentul, voința, propriile interese etc., care certifică atât nivelul de educație și cultură atins cât și practicarea/exersarea continuă a acestor valori ale personalității studioșilor artelor plastice.

Cuvinte-cheie: *plein-air, percepție vizuală, artist plastic, educație*

Pointing to a correct and efficient development of visual perception in the framework of the en plein-air study, the author specifies that by applying painting techniques and technologies, the students acquire the most important structures and models of the artistic painting of nature, familiarize themselves with the perceptual-visual and aesthetic system, which is impossible without the sensations produced directly by the contact with nature. It is mentioned that perception also includes the previous experience of man, which manifests itself in the form of representations and knowledge, developed through various processes and psychic phenomena such as thinking, language, feeling, will, own interests, etc., which certify the level of education and culture achieved, as well as the continuous practice/exercise of these values of the personality of fine arts scholars.

Keywords: *plein-air, visual perception, fine arts artist, education*

Introducere

Pentru a avea idealuri de viață artistico-estetică și socială, cât și pentru a fi capabil de a atinge conștient gradul superior de conștientizare și de manifestare în autodeterminarea profesională, este necesar a îndrepta conștiința studioșilor (elevi, studenți) către studiul *en plein-*

⁵⁷E-mail: ionjabinschi78@gmail.com; i.jabinschi@mail.ru

air. Cercetarea noastră este o continuare-completare a lucrărilor științifice publicate anterior⁵⁸ și este axată pe studiul artelor plastice, având drept 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, formarea unei viziuni mai complexe asupra picturii, cât și dezvoltarea competențelor tehnice, sociologice și estetice, tratând toate aspectele concepției picturii, de la elaborare până la transpunerea lor practică în material.

Pentru executarea lucrărilor în/la *plein-air* nu este necesară o tehnică anume stabilită, fiecare pictor poate folosi un procedeu de lucru individual, după temperament și îndemânare, cu culori mai calde sau mai reci, în funcție de subiect. De altfel, în pictură tehnica nu trebuie considerată un scop în sine, procedeele tehnice urmând să ducă la o execuție artistică valoroasă, la durabilitate și, în final, la exprimarea cât mai clară a unei imagini sau subiect.

La tema studiată de noi s-au realizat valoroase cercetări psihologice, pedagogice și în domeniul artelor vizuale, problema unității percepției și a reprezentărilor compoziționale a fost sesizată și studiată în permanență. Perceperea structurilor compozițional-organizatorice a unei lucrări vizuale necesită un proces de selecție extrem de sofisticat, prin organizarea formatului/suprafeței, sesizarea stilului, gamei cromatice etc., care poate fi acumulat/căpătat prin studiul/lucrul în/la *plein-air*⁵⁹. Axându-ne pe studiul efectuat de Veronica Răileanu, constatăm că selectarea prin vedere este efectuată în planul mintal, care interpretează ceea ce vede ochiul, fiindcă cunoștințele apar sub formă de imagini, senzații și priceperi, care conduc la formarea reprezentărilor și noțiunilor, fiind păstrate în memorie și sub aceste forme. Dar oricât de generale ar fi reprezentările și oricât de abstracte ar fi noțiunile, destinația lor principală este organizarea și reglarea activității practice [1 p. 13], care contribuie la formarea gustului artistic și dezvoltă calități precum imaginația, competența de analiză conștientă a formelor văzute și traducerea impresiilor vizuale în formă plastică [2].

Cunoașterea artistico-estică prin studiul *en plein-air*

V. Pâslaru stabilește că raportul artistului plastic/pictorului față de natură și față de sine

⁵⁸*Influența plein-airului la dezvoltarea percepției vizuale a studenților în pictură*. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*: Conferința științifică internațională, 15 aprilie 2022. Chișinău: Notograf Prim, 2023. – 201 p. ISBN 978-9975-84-176-4, și *Repere conceptual-estetice privind utilizarea plein-airului cu studenții*. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*: Conferința științifică internațională, 7 aprilie 2023. Chișinău: Notograf Prim, 2023. – 208 p. ISBN 978-9975-84-202-0.

⁵⁹*Plein-air [plen-ér] (loc. fr.) subst. Expresie care desemnează pictura practică în aer liber, urmărind sugerarea atmosferei, a luminii și a efectelor cromatice specifice peisajului natural. Preocupări pentru p. au apărut din sec. 17 în pictura olandeză și franceză, dar a fost cultivată cu precădere din sec. 19 (pictorii englezi J. Turner, J. Constable, R. Bonington, pictorii Țcolii de la Barbizon, între care și românii N. Grigorescu, I. Andreescu ș.a.); sursa: DE (1993-2009) adăugată de blaurb. [online]. [accesat la 16.04.2024]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/plein-air/definitii>.*

ca relație de cunoaștere este dat de raportul subiect-obiect. Deoarece existența umană este unitară în diversitatea ei, raportul de cunoaștere al omului cu lumea (universul exterior) și cu sine (universul interior/intim) se manifestă în varii forme de cunoaștere și anume în cea artistico-estetică [3 p. 23]. Cercetătorul menționează că cunoașterea artistico-estetică este un tip aparte de cunoaștere, realizată prin trăire (emoțională) – imaginație – gândire – creație (artistice), orientate spre cunoașterea de sine și spre crearea universului intim uman [3 p. 25]. Asociind și identificând termenul *educație* cu termenul *cunoaștere*, autorul deduce/constată că cunoașterea formează și dezvoltă ființa umană, o culturalizează, iar *educația* este aferentă cunoașterii, o însoțește și o realizează [3 p. 33], căci tot ce face omul se face pentru om, pe tot parcursul vieții având și o consecință, un rezultat educativ [4, 2, 3 pp. 42-43].

O metodă specifică dezvoltării procesului educațional este *plein-airul*, care este considerată drept o metodă eficientă de educație artistico-plastică a studenților, în special, de formare-dezvoltare a abilităților *percepției vizuale* prin creații proprii de pictură și are drept obiective:

- Posibilitatea de a reda natura.
- Savurarea și redarea raporturilor cromatice.
- Însușirea schimbării coloritului în dependență de poziția soarelui.
- Redarea intensității luminii, variabilă după anotimp, oră și poziție.
- Posibilitatea de a combina amestecul fizic, cât și cel optic al culorilor.
- Studierea și redarea ținuturilor geografice.
- Studiul structurilor compoziționale în diferite formate și suportului, cât și folosirea facturii sale, la necesitate.
- Obținerea diferitelor efecte prin realizarea lucrărilor în diferite tehnici ale picturii (ulei, pastel, acuarelă etc.).
- Reprezentarea artistică și stilistică a autorului etc.

O explicație a abordării problemei formării spiritului de observație, calitatea valoroasă a personalității trebuie căutate în insuficiența ei de cercetare în Republica Moldova, din această cauză se cer elucidate următoarele aspecte:

- percepția la ore se educă sau se dezvoltă;
- prin ce mijloace, tehnologii se dezvoltă procesul perceptiv;
- care sunt posibilitățile de dezvoltare a percepției vizuale în cadrul practicării studiilor în *plein-air*.

Necesitatea studiului profund în/la *plein-air* a desenului, picturii, structurii compoziționale, după particularitățile tehnice și tehnologice ale picturii de șevalet, fie pictura în

ulei, temperă sau acrilice –cel liniar, liniar-tonal sau clarobscur, care ne favorizează alegerea, prin intermediul percepției vizuale, a tehnicii de executare, facilitează rezolvarea creativă. Dar realizarea constă în a găsi cu pricepere asemenea rezolvare grafică, picturală, care ar predomina clar ideea de elucidare a concepției determinate a lucrării cu o anumită tematică.

De aici apare necesitatea cercetării complexe a dezvoltării percepției vizuale în interacțiune cu dezvoltarea priceperilor de interpretare și creative în coeziune cu priceperea și observația.

Este cunoscut faptul că lumea înconjurătoare, la prima vedere, este percepută în perspectivă și, deoarece percepția fiecărui observator este subiectivă și individuală, se creează impresia că perspectivitatea percepției acestuia trebuie să aibă un caracter subiectiv. Or, la baza formării imaginilor vizuale stă structura ochiului și proiecția obiectului observat pe retină, identic structurată la toți oamenii, grație cărui fapt sunt formate anumite legi de percepție spațială, care permit oamenilor să comunice, să analizeze, să judece, să reprezinte cele observate prin realizarea picturii sau desenului din natură. Totodată, trebuie să atribuim percepției perspective caracter obiectiv, axat pe analiza gândirii spațiale, realizat prin rezolvarea problemelor apărute în procesul de lucru. Asemenea probleme sunt complicate pentru că/deoarece la studenți lipsește percepția vizual-spațială integră, vederea spațiului de reprezentare apare în urma instruirii, când activitatea trece în domeniul gândirii, în planul reconstituirii imaginației. Acest efort este bazat pe o calitate fundamentală a omului, pe care o numim *percepție spațial vizuală*, iar importanța ei în activitatea practică constă în însușirea psihicului de a reflecta senzorial impresiile obiectelor realității. Este un proces activ reflector, determinat de scopul și problemele activității subiectului/studentului [1 pp. 13-14].

Dezvoltarea percepției vizuale prin intermediul studiului *plein-air*

Percepția vizuală, obținută prin studiul la *plein-air*, poate fi definită, deci, ca proces și rezultat de creare a formelor, imaginilor; ca activitate de bază, impresie nemijlocită, selectare a informației și prelucrare a acesteia etc. Dezvoltarea percepției vizuale, ca rezultat al adaptării realității tridimensionale, constituie un demers de proiectare geometrică de aceeași esență ca procesul vizualizării. A vedea o compoziție/scenă înseamnă a o avea în limitele câmpului vizual și a putea-o fixa sau a răspunde efectiv acestei solicitări, fixându-o. A fi spectator al unui fenomen ce este prezentat în planul vizual înseamnă a avea capacitatea de a vedea ceea ce privești. Există o deosebire esențială între a privi și a vedea. A „privi” este un act de percepere fiziologică a semnalelor optice provenite de la un obiect sau fenomen natural, a „vedea” este un act de pricepere a ceea ce a fost perceput, „este capacitatea de a conferi o semnificație spirituală structurii materiale căpătate de privire”. Citându-l pe Picasso, *mulți privesc, puțini văd* [1 p. 14],

putem spune că percepția vizuală este un proces de judecată a cunoașterii, o aptitudine care trebuie formată. După cum remarcă R. Arnheim, *înțelepciunea privirii este vederea care s-a dovedit o receptoare cu adevărat creatoare a realității – imaginativă, ingenioasă, subtilă și plină de frumusețe, care face din vâz un organ al explorării cunoașterii și interpretării lumii* [5 p. 19].

V.S. Kuzin afirmă că *percepția spațial-vizuală nu este dată din naștere, dar apare și se dezvoltă în procesul vieții* [1 p. 15, 6 p.142]. Iar R. Arnheim remarcă că *la toate nivelurile de vârstă percepția vizuală e rezultatul unui proces de învățare și că omul are capacitatea de a-și modifica și perfecționa abilitatea perceptuală și de a dezvolta forme de percepție speciale* [1 p. 15, 5 p.16].

Un rol important în studiul percepției îl ocupă conceptul de *senzație*, deoarece, începând studiarea *percepției vizuale*, operăm cu noțiunea de senzație. Vizibilul este ceea ce sesizăm cu ochii, sensibilul este ceea ce sesizăm prin simțuri, un fel de a simți, – menționează Maurice Ponty [1 p. 15, 7 p. 29], care susține că *senzațiile sunt în mod sigur produse artificiale, dar nu arbitrare... Luate în considerație din acest punct de vedere, ele contribuie la cunoașterea structurilor și, pe cale de consecință, rezultatele studierii senzațiilor, corect interpretate, reprezintă un element important al psihologiei percepției* [1 p.16, 7 p. 30].

Senzațiile vizuale se caracterizează prin câteva proprietăți de bază:

- *tonul cromatic* diferențiază culorile unele de altele;
- *luminozitatea* exprimă locul pe care îl ocupă aceeași culoare pe o scară în care cea mai luminoasă culoare este albul, iar negru este cea mai puțin luminoasă;
- *saturația* exprimă puritatea culorii.

Senzațiile vizuale și efectele lor pot fi grupate după următoarele domenii:

- domeniul elementelor: forma (cantitatea formei, calitatea formei, topica formei), culoarea (luminozitatea, calitatea culorii, intensitatea culorii), mișcarea (direcția, ritmul plastic);
- domeniul structurilor (ordine, bogăție, aglomerat-aerat), neobișnuitul (noul) și obișnuitul (frecventul);
- domeniul semantic (factura, expresia, semnul plastic) [1 p. 18, 8 p. 44].

Un om obișnuit reușește să diferențieze circa 500 de nuanțe cromatice, pe când un pictor distinge câteva mii.

Prin senzații omul captează, înregistrează și efectuează o prelucrare inițială a informațiilor. La nivelul lor nu-i sunt accesibile decât însușirile concrete, simple, izolate ale obiectelor și fenomenelor. Superioritatea percepției în raport cu senzația s-a reflectat în concepțiile majorității autorilor.

Așadar, percepția este imposibilă fără senzații. Însă, pe lângă senzații, perceperea include experiența precedentă a omului sub formă de reprezentare și cunoștințe, manifestate plenar prin diverse procedee psihice cum este gândirea, limbajul, sentimentul, voința, propriile interese, precum și nivelul de educație și cultură. Or, percepția presupune prezența diferitelor senzații, evaluând împreună cu ea, dar nu poate fi considerată suma lor. Acesta este un proces psihic complicat, care depinde de anumite raporturi între senzații. Legătura reciprocă a acestora depinde, la rândul său, de raportul între calități, însușiri, diferite părți care intră în componența obiectului sau fenomenului. Gibson presupune că omul dispune de două feluri de vedere – cea obișnuită, al cărui rezultat este ceea ce se numește *lumea văzută*, și așa-numita *vedere iconică*, produsul căreia este *câmpul vizual*, o porțiune de spațiu ce poate fi cuprinsă cu privirea. Astfel, dihotomia senzație-percepție a fost înlocuită de el cu dihotomia câmpul vizual-lumea văzută. În opinia lui Gibson, capacitatea de a trăi emoțional *câmpul-vizual* a apărut la om mult mai târziu, pe treptele dezvoltării sale cultural-istorice, și este derivată din capacitatea omului de a percepe imaginile [1 p. 17].

Pentru Claude Bonnet percepția este o „activitate de tratare a informațiilor” [1, 8 p. 45]. Conform lui M. Golu și A. Dicu, percepția nu „este un simplu efect al acțiunii stimulului, ci un rezultat al implicării active a subiectului”. Dixon, întreprinzând o analiză comparativă între imaginea înregistrată de aparatul de fotografiat, arată că subiectul, în virtutea constanței perceptivă, vede obiectele așa cum sunt în realitate, iar aparatul de fotografiat le înregistrează așa cum apar ele, lăsându-se indus în eroare de diferențele de iluminare; subiectul stabilește o corelație între ceea ce vede și propria sa experiență [1 p. 18, 9 pp. 57-58].

Din moment ce percepția se dezvoltă în procesul interacțiunii omului cu lumea, înseamnă că „întregul conținut al percepției lucrurilor și structura sa poartă amprenta obiectivelor activității individului”, afirmă C. Radzinschi [1 p. 18, 10 p. 113]. J. Piaget folosește termenul *activitate perceptivă* ca activitate la orice punere în relație a elementelor percepute în câmpuri diferite [1 p. 18, 11 p. 16].

Promotorii plein-airului din Republica Moldova

În ultimii ani se observă o creștere de ieșire la plein-air a artiștilor plastici din R. Moldova. Sunt organizate diferite expoziții și tabere de creație atât în țară cât și peste hotare, unde artiștii plastici corelează și își studiază experiențele, influențându-se unii pe alții (contacte de creație) –prin temperamentul de executare a lucrărilor, prin stilistica și maniera de lucru, prin gama cromatică etc.

Unul dintre ei a fost Dumitru Peicev, care a preluat de la dascălii săi atât cultura plastică

cât și abilitatea de a-și axa creația pe rigori tradiționale, păstrând, asemenea lor, legătura cu natura, reușind să transmită cu succes aceste cunoștințe, principii și valori și discipolilor săi. Fiind format profesional în anii '70 ai secolului trecut, a făcut parte din generația de pictori predecesoare marilor maștri ai artei naționale, ca Mihail Grecu, Ada Zevin, Valentina Rusu-Ciobanu etc., plasticieni care și-au zidit opera în baza școlilor de pictură franceză și română de la începutul secolului XX și care au contribuit la constituirea școlii naționale de pictură.

Măreția unui pictor constă nu doar în talentul lui, în subiectele și viziunile despre lume oglindite în pânze, ci și în capacitatea de a lua din ceea ce este prețios în propriul suflet și a transmite elevilor săi. Peicev, în calitatea sa de învățător, a știut să descopere, să încurajeze și să dezvolte potențialul discipolilor, remarcând și punând pe prim-plan valoarea, unicitatea și originalitatea fiecăruia dintre ei.

La 9 februarie 2024, în incinta Bibliotecii Științifice „Andrei Lupan”, strada Academiei 5A, din Chișinău, s-a petrecut vernisajul unei expoziții spectaculoase, dar, totodată, reprezentând și un elogiu, un mesaj de recunoștință regretatului artist, plein-air-ist și mentor Dumitru Peicev, în care s-au expus creațiile artiștilor plastici Tatiana Frunze, Natalia Niș, Irina Kara și Alexandru Alavațchi. Această prestație ne comunică despre vocația și măiestria acestor pictori de a reda natura, mediul înconjurător în propriile creații, realizate în/la plein-air (**Imaginile 1, 2**).

Imaginea 1. Afișul expoziției „În căutarea pictorului” din 9.12.2024



Sursa: <https://www.facebook.com/nyshnatalia/photos>
<https://www.facebook.com/KaraIrina/photos>

Imaginea 2. Artiștii plastici (de la stânga la dreapta) Irina Kara, Natalia Niș, Tatiana Frunze și Alexandru Alavațchi



Sursa: <https://www.facebook.com/alavatchi.alexandr/photos>
<https://www.facebook.com/KaraIrina/photos>

Această generație nouă de pictori a dat dovadă de libertate imaginativă, de libertate în exprimare, dezvoltându-și fiecare dintre ei calitățile individuale, interpretând subiectele în mod unic și irepetabil. Cu toate că artiștii și-au ales căi diferite în creație, această expoziție exprimă și amprenta mentorului lor, deoarece tablourile expuse oglindesc energia, vibrația și suflul vieții, ele sunt adevărate opere de simplitate și expresivitate, de o reușită sinteză cromatică și

arhitecturală, de un colorit bogat și distins, în același timp.

Pictorița și pedagogul Rozy Gamburskaya subliniază că în arta contemporană un rol important îl are personalitatea artistului, deoarece tabloul îl reprezintă și este stigma sufletului lui. Astfel, Dorina Babaian-Chicu menționează: *Cunoscându-i personal pe acești artiști, am admirat întotdeauna inteligența și frumusețea lor sufletească. Ei știu să interpreteze subiecte trecute prin prisma luminii senine a lăuntricului lor, fapt care oferă o valoare aparte pânzelor. Astfel de tablouri au forța de a armoniza spectatorul și orice interior care le găzduiește. Artiștii plastici Alexandru Alavațchi, Tatiana Frunze, Natalia Niș, Irina Kara, prin creația lor inedită și profundă, conturează o filă nouă în istoria artelor plastice naționale românești și contribuie la recunoașterea picturii contemporane din RM dincolo de hotarele sale. Această prestație oglindește nu doar măiestria și talentul pictorilor, acest vernisaj reprezintă nu doar un omagiu lui Dumitru Peicev—această expoziție este, de fapt, un model, un simbol de legătură între generații [12].*

Concluzii

Studiul la *plein-air* oferă studentului posibilitatea de a face diferența dintre diferite stări ale mediului înconjurător, îl ajută să-și dezvolte spiritul de observație și imaginația artistică, să valorifice diferențierea raporturilor cromatice din interior și exterior și importanța lor în exprimarea artistico-plastică în diverse tehnici și tehnologii specifice picturii, prin dezvoltarea percepției vizuale. Rezolvând diverse probleme de creație apărute pe parcursul studiului atât practic și tehnologic cât și raporturile dintre ele, ce permit elaborarea și lansarea noilor idei creative, studenții vor influența potențialul de a lua decizii corecte la selectarea materialelor și tehnicilor ce urmează a fi aplicate la crearea lucrărilor artistice personale cât și ale celor de interes public. Totodată, *plein-airul* duce la formarea unei viziuni artistice originale și dezvoltă cunoștințe, competențe, abilități și aptitudini tehnice și estetice, abordează toate aspectele conceptului artistic, de la elaborarea proiectelor, până la transpunerea lor în material.

Prin socializarea conștiinței studentului asupra studiului *en plein-air* și prin intermediul *dezvoltării percepției vizuale* se poate atinge gradul superior de conștientizare și de manifestare în autodeterminarea profesională, în formularea conștientă a idealurilor de viață artistico-estetică și socială.

Totodată, studiul *en plein-air* îi permite studentului să fie liber în reprezentările proprii, care:

- îi măresc viziunea artistică de exprimare;
- îl provoacă la noi încercări;

- îl impun să încerce diferite structuri picturale și compoziționale;
- îl provoacă să încerce diferite formate, diferite tratări ale petei pictural-cromatică;
- îi oferă surse de inspirație pentru crearea noilor tablouri în diferite tehnici, formate și materiale;
- îl lasă să conștientizeze ceea ce a studiat, ce a însușit și ce poate realiza în final, ceea ce duce, inevitabil, la creșterea nivelului profesional.

Referințe bibliografice

1. RĂILEANU, V. *Dezvoltarea percepției vizuale la studenți în procesul studierii disciplinelor grafice (în baza materialului cursului de geometrie descriptivă și desen tehnic)*: tz. doct. în pedagogie. Chișinău, 2006.
2. *Ghid pentru practica Plein-air*. Catedra de Pictură [online]. [accesat 03 mar. 2023]. Disponibil: https://old.upsc.md/wp-content/uploads/2017/03/stud_fac_apd_ghid_pract_pict.pdf
3. PÂSLARU, VI. *Epistemele educației moderna: reactualizate, reeditate*. Chișinău: Pontos, 2023 ISBN 978-99-75-72-708-3.
4. JABINSCHI, I. Repere conceptual-estetice privind utilizarea plein-airului cu studenții [online]. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*: conf. șt. intern., 7 apr. 2023. Chișinău: Notograf Prim, 2023, pp. 160–164 [accesat 11 febr. 2024]. ISBN 978-9975-84-202-0. ISMN 979-0-3481-0121-7. Disponibil: <https://amtap.md/assets/%C3%8ENV%C4%82%C8%9A%C4%82M%C3%82NTUL%20ARTISTIC%20-%20DIMENSIUNI%20CULTURALE,%202023.pdf>
5. ARNHEIM, R. *Arta și percepția vizuală*. București: Meridiane, 1979.
6. КУЗНЕЦОВА, Г.В., АПОЛИНСКАЯ Р.И., ГОРБАНЬ Н.А. Методические аспекты преподавания графических дисциплин. In: *Актуальные вопросы графического образования молодежи*: сб. тез. докл. всерос. науч.-мет. конф. Рыбинск, 1998.
7. PIAGET, J. *Les mecanismes perceptifs*. Paris: P. U. F., 1961.
8. REUHLIN, M., *Psihologie*. Paris: P. U. F., 1988.
9. DAFINOIU, I. *Personalitatea: Metode calitative de abordare*. București: Polirom, 2002. ISBN 973-683-885-4.
10. RADZINSCHI, C. *Desen artistic în industria ușoară*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1992. ISBN 973-30-2159-8.
11. OPREA, O. *Didactica nova*. Pt. 2. Tehnologia didactică. Chișinău: Lumina, 1992.
12. BABAIAŢI CHICU, D. [accesat 11 febr. 2024]. Disponibil: <https://www.facebook.com/nyshnatalia>

DISCUSSION ON INTERDISCIPLINARY ART EDUCATION WITH KNOWLEDGE ORIENTATION

DISCUȚIE PRIVIND EDUCAȚIA ARTISTICĂ INTERDISCIPLINARĂ CU ORIENTARE SPRE CUNOAȘTERE

CHEN YUHANG⁶⁰,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0001-5244-0409>

⁶⁰E-mail: 1766038222@qq.com

LI XINXIN⁶¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-5277-7612>

IARÎNA SAVITKAIA-BRAGHIN⁶²,

doctor în studiul artelor și culturologie, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9581-6744>

CZU 7:37

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.22>

Students who major in art tend to possess more perceptive thinking than logical thinking. As they gain knowledge, they may need help for understanding the context behind the information. Therefore, interdisciplinary education within the art discipline should prioritize learning and integrate the multidisciplinary content. This will help the students to master knowledge and skills, emphasize the systematization of the professional theoretical and cross-subject group knowledge, and focus on constructing a rigorous knowledge context.

Keywords: *interdisciplinary, knowledge, education, art, students*

Studentii care se specializează în artă tind să posedă mai multă gândire perceptivă decât gândire logică. Pe măsură ce dobândesc cunoștințe, ar putea avea nevoie de ajutor pentru a înțelege contextul din spatele informațiilor. Prin urmare, educația interdisciplinară în cadrul disciplinei artistice ar trebui să fie prioritară învățării și să integreze conținutul multidisciplinar. Acest lucru îi va ajuta pe studenți să stăpânească cunoștințele și abilitățile, să sublinieze sistematizarea cunoștințelor teoretice profesionale și a cunoștințelor interdisciplinare de grup și să se concentreze pe construirea unui context de cunoștințe riguros.

Cuvinte-cheie: *interdisciplinar, cunoștințe, educație, artistic, studenți*

Introduction

The interdisciplinary approach has been defined by the Executive Director of the Association for Integrated Studies William H. Newell and William Green (1982) as „inquiries which critically draw upon two or more disciplines and which lead to an integration of disciplinary insights” [1 p. 17]. The essence of interdisciplinary integration is to promote the mutual interference and mechanical repetition of knowledge among different disciplines, resulting in an „optimal ratio” of expertise in unrelated methods, thinking, and resources to provide a cognitive and practical framework for solving multi-domain and complex problems. The interdisciplinary integration of knowledge orientation is centered round forming a new knowledge structure with three remarkable characteristics.

⁶¹E-mail: 952442064@qq.com

⁶²E-mail: iarina.slavitkaia-braghin@amtap.md

Firstly, the integration purpose is not to mix different disciplines but to create a new, high-level interdisciplinary knowledge structure system based on new situations. Interdisciplinary courses, like the interdisciplinary process itself, require achieving a working balance among breadth (to ensure a wide base of knowledge or information), depth (to ensure the quality of required-site knowledge and information for the task at hand), and synthesis (to ensure integration of knowledge) [2 pp. 65-66]. For instance, art history can be studied with research methods used in art anthropology. This involves analyzing and interpreting artistic phenomena, activities, artists, and artistic works in an anthropological society using anthropological theories and methods. This helps to form an overall knowledge view and world view, which in turn, helps to understand the world and solve problems from a comprehensive perspective.

Secondly, the purpose is to integrate the content and focus on multidisciplinary knowledge. It is essential to link knowledge from different disciplines to expand the students' understanding and deepen their overall cognition. When students participate in interdisciplinary programs, they are more likely to remember a specific historical period if they integrate insights from visual art, music, film, poetry, philosophy, and politics. The degree and quality of integration will naturally depend on the level of the course and the faculty's expertise in the interdisciplinary research process.

Thirdly, the integration approach focuses on the connection of knowledge of different disciplines. The knowledge in various fields is often scattered and not well-connected. To address this, it is crucial to identify the common ground and connections between the different fields by reorganizing and linking them. An interdisciplinary approach to knowledge integration can help connect courses from different fields, highlight the internal connections between course materials, and enhance the processing and retention of knowledge. This leads to a deeper understanding and transfer of knowledge, which is an essential step towards achieving a well-structured interdisciplinary curriculum.

In teaching practice, the interdisciplinary integration of knowledge is achieved through thematic teaching, including topic selection and knowledge map construction.

Choose the learning content

The learning theme determines the main content of interdisciplinary integration. A reasonable interdisciplinary learning theme of art education needs to take into account the factors of subject, student and curriculum.

1. Subject factor. Subject is a highly condensed concept, topic or topic based on subject knowledge, which is the internal reorganization and construction of inter-subject knowledge and

its related elements. Subject knowledge is both the source and the aim of subject learning.

2. Student factor. Subject selection is not a completely mechanical process of knowledge crossing and serialization, it must be built on the basis of the learners' cognition, and the students can understand and master through efforts.

3. Curriculum factors. Subject learning in interdisciplinary integration is an important part of school curriculum education. The selection of the theme should not only reflect the advanced nature of the curriculum, which can be implemented step by step, but also reflect the characteristics of the school curriculum. The limited school learning time should be concentrated on the construction of the school's characteristic curriculum, and a series of thematic courses should be planned.

The interdisciplinary integration of knowledge orientation should be closely related to disciplines, students, and courses when selecting topics to link knowledge integration with the deep understanding of disciplines, the knowledge base of students, and the characteristic courses of the school to promote the deep sense of knowledge and the deep mining of meaning. It should not only focus on the study of core knowledge and critical skills but also lead students to discover the correlation between knowledge, the connection between knowledge and life, the application value of knowledge, ideology, and spiritual significance [3 pp. 76-81]. Taking the Baoxiang flower pattern in learning art history as an example, the Baoxiang flower is very representative of ancient Chinese decorative designs. If the theme integration is inaccurate, it is easy for students to have a one-sided understanding of BaoXianghua. The study of the Baoxiang flower pattern theme covers the religious connotation of the change of aesthetic taste in the Tang Dynasty. It uses the cross-cultural research method to understand the reasons for the popularity of the Baoxiang flower in the Tang Dynasty. It is necessary to consider the timing of the lecture on the theme of BaoSanghwa, and it should be built in the framework of an extensive art history to inspire a deep understanding.

Build an interdisciplinary knowledge graph

Knowledge graph is a visual knowledge network graph which is constructed around a certain subject and reflects the relationship between knowledge of different disciplines. Knowledge graph, as a digital technology, has been widely concerned in scientific research and teaching in recent years, and its function of assisting teaching and research is constantly being explored. To be familiar with the characteristics and advantages of the knowledge graph technology, constructing and perfecting the knowledge graph of the art subject, and continuously developing the application scenarios of the knowledge graph in art teaching are necessary to

promote the reform and innovation of art courses. The complete knowledge graph usually contains three levels of content.

1. The subject knowledge layer should identify the subject knowledge points that can reflect the characteristics and significance of the subject around the theme.

2. At the disciplinary relation level, it focuses on the three dimensions of the theme, discipline and life, presents the inclusion relationship between theme and subject knowledge, the complementary relationship between subject knowledge and the service relationship between subject and life, and constructs the logic of multi-dimensional interconnection of the theme, knowledge and life.

3. At the implementation logic layer, analyze the internal logic of the subject knowledge, determine the sequence of subject learning and implementation, and sketch out a clear implementation route.

The interdisciplinary direction is selected based on the curriculum theme and teaching objectives. The relationship between information and topics is presented from multiple dimensions. The knowledge association function of the knowledge graph is utilized to clarify the relationship between any information and other information in the course of topic teaching to implement teaching, strengthen guidance, emphasize ideological communication with students, and guide students to think deeply.

Promote thematic teaching

Promoting thematic teaching is the process of transforming the knowledge graph constructed by interdisciplinary integration from design to action, and it is also the process of integrating school teachers, curriculum, and other resources to reflect the school curriculum concept and practice quality. The core of interdisciplinary theme teaching is to adhere to the premise of the main subject, integrate multidisciplinary methods and perspectives, optimize the classroom content, and highlight the goal of education through theme-based teaching design. The ideal implementation of interdisciplinary subject teaching requires teachers to have rich, comprehensive subject knowledge, break the barriers between departments and disciplines, realize cross-school and cross-department collaboration, and realize the reasonable allocation and utilization of teacher resources. However, due to the constraints of the teachers' domain, there are usually two flexible forms of practice to promote thematic teaching.

1. Model of branch implementation. Based on the knowledge and implementation logic involved in the knowledge map, teachers of different subjects will implement their respective subjects. Although this mode makes it easy to organize teaching, the disadvantage is that

discipline boundaries remain apparent. Students need to engage in self-reflection and construction to dilute and blur the discipline boundaries.

2. Comprehensive implementation model. This model takes the interdisciplinary subject learning content as a whole and is completed by different teachers according to the subject task in a single class time. This mode requires teachers to have a high sense of cooperation, which requires teachers to have a deep understanding of different subject knowledge systems and to prepare lessons cooperatively. It is necessary to break down the barriers between faculties and disciplines, achieve cross-faculty and cross-department cooperation, and realize a reasonable allocation and utilization of teacher resources through the introduction of teachers in the way of both rigid and flexible, reasonable expansion of interdisciplinary teachers.

Conclusions

Knowledge is not merely reflected and represented but created and generated. Knowledge comes from the organic, creative, and generative interaction between the cognitive subject and its environment [4 p. 96]. This kind of knowledge aggregation and teaching experience form the action energy of disciplinary or interdisciplinary clusters.

1. Adhere to the unity of knowledge and action. To build a harmonious ecology of interdisciplinary theme teaching, we should develop and maintain a sharing platform for interdisciplinary theme teaching on a knowledge-oriented basis. By continuously accumulating the experience of fine arts and other interdisciplinary disciplines, we should constantly feedback the knowledge graph and the sharing platform for interdisciplinary theme teaching and realize the transfer of experience and the transformation of the knowledge form with the help of media carriers. All schools need to break through discipline barriers continuously, recognize the specialization of school characteristic disciplines and interdisciplinary teacher teams, give play to the demonstration and leading role of school disciplines, and form the linkage effect of discipline clusters and curriculum clusters.

2. Promote reform by evaluation. In terms of evaluation methods, schools should adopt multiple evaluation methods for teachers, avoid the phenomenon of unfair education such as emphasizing achievement, undervaluing quality, undervaluing intellectual education, undervaluing moral education, undervaluing selection, and undervaluing emotion, and encourage teachers to improve teaching methods and enhance interdisciplinary teaching ability through various incentive methods. Schools should formulate corresponding development paths according to teachers at different stages of development, and the evaluation and assessment of teachers should highlight continuity, progression, and product to lead the teachers' professional

progress and growth. At the same time, teachers should also develop multiple evaluation methods in interdisciplinary subject teaching, promote thinking and reform by evaluation through various forms such as teaching demonstration lessons, teaching ability evaluation, and famous teachers' guidance, to form a teaching-learning-evaluation a consistent evaluation model and build a harmonious disciplinary ecology [5].

In short, to promote the implementation of thematic teaching, the teachers need to break the normal curriculum planning and conventional classroom organization, and reconstruct the space-time relationship of teaching, so as to help students establish a scientific conceptual system and thinking framework, and form a complete cognition of knowledge.

Bibliographical references

1. HAYNES, C. *Innovations in Interdisciplinary Teaching*. West port: American Council on Education ORYX Press, 2002. ISBN 978-1573563932.
2. Association of American Colleges. „Interdisciplinary Studies”. In: *Report from the Field*. Washington, D.C: Association of American Colleges, 1991.
3. JONES, C. *Interdisciplinary Approach – Advantages, Disadvantages, and the Future Benefits of Interdisciplinary Studies: ESSAI*. Illinois: College DuPage, 2009, vol. 7, art. 26., pp. 75–81.
4. XIA, Yonggeng. *课程哲学导论*. Changsha: Hunan Normal University Press, 2018.
5. REPKO, A.F. *Interdisciplinary Research: Process and Theory*. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc, 2012.

THE NEED TO CREATE A SUITABLE ENVIRONMENTAL SETTING FOR THE DEVELOPMENT AND SUPPORT OF CHILDREN WITH AUTISM SPECTRUM DISORDERS IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

NECESITATEA FORMĂRII UNUI CADRU DE MEDIU ADECVAT PENTRU DEZVOLTAREA ȘI SPRIJINUL COPIILOR CU TULBURARE DE SPECTRU AUTIST ÎN REPUBLICA MOLDOVA

INGA MAȚCAN-LÎSENCO⁶³,
Master of Arts, university assistant,
Technical University of Moldova,
PhD Candidate, university lecturer,
Free International University of Moldova

<https://orcid.org/0000-0002-2419-1396>

ANTONINA BARBĂNEAGRĂ⁶⁴,
Student, Faculty of Urbanism and Architecture
Technical University of Moldova

⁶³E-mail: inga.matcan@udu.utm.md

⁶⁴E-mail: antonina.barbaneagra@udu.utm.md

This study emphasizes the urgent need for specialized infrastructure for children with Autism Spectrum Disorder (ASD) in the Republic of Moldova. The article identifies the essential elements for creating specialized centers, including sensory design and color perception. Findings suggest that these centers should provide a calming environment with muted colors, controlled lighting, and functional spaces. The use of energy-efficient materials and technologies is recommended to ensure a comfortable and sustainable environment. The study highlights the importance of combining specialized design with professional expertise to enhance therapeutic outcomes and support social inclusion.

Keywords: *Autism Spectrum Disorder, specialized centers, interior design, sensory design, color scheme, ambient lighting, energy efficiency*

Acest studiu subliniază necesitatea urgentă a dezvoltării infrastructurii specializate pentru copiii cu tulburare de spectru autist (TSA) în Republica Moldova. Articolul identifică elementele esențiale pentru crearea centrelor specializate, inclusiv designul senzorial și percepția culorilor. Rezultatele indică faptul că aceste centre ar trebui să aibă un mediu calm, cu culori estompate, iluminat controlat și spații funcționale. Se recomandă utilizarea materialelor și tehnologiilor eficiente energetic pentru un mediu confortabil și sustenabil. Studiul evidențiază importanța combinării designului specializat cu expertiza profesională pentru a îmbunătăți rezultatele terapeutice și a sprijini incluziunea socială.

Cuvinte-cheie: *tulburare de spectru autist, centre specializate, design interior, design senzorial, gamă cromatică, iluminat ambiental, eficiență energetică*

Introduction

According to the WHO data, 1 in 160 children worldwide has Autism Spectrum Disorder (ASD). This highlights the growing need for the development of specialized infrastructure for children with autism. Children with ASD are often subjected to discrimination by their peers in public schools, and the situation in kindergartens is far from being ideal. Moreover, parents of children with Autism Spectrum Disorder are seeking more support from the government, as the costs of treatment and rehabilitation are substantial, states Maria König, director of the „Alegor” Correctional Center for Children with Developmental Difficulties in the capital [1].

Objectives. The purpose of this article is to emphasize the need for developing specialized infrastructure for children with Autism Spectrum Disorder (ASD) in the Republic of Moldova. As the country's education and healthcare institutions lack specialized centers and standards for working with these children, we propose the creation of appropriately equipped centers to provide qualified assistance to children with ASD. Additionally, the goal is to establish clear criteria for the set-up of these centers, including working methods, adapted interior design, and the use of energy-efficient materials.

Methods. The study developed recommendations for creating an optimal environment for children with Autism Spectrum Disorder (ASD). It began with a literature review on autism,

color perception, and comfortable space design, followed by empirical research on color preferences among children with autism. Expert consultations further refined the methods, and the collected data was synthesized to create a color palette and design recommendations for specialized centers, ensuring the process was systematic and evidence-based.

Results of the Study. The results of this article indicate that specialized centers for assisting children with Autism Spectrum Disorder should feature a tailored interior designed for the comfort and convenience of these children. This includes using muted colors, providing designated areas for breaks and the expression of aggression, installing indirect lighting, and avoiding long corridors. The primary goal is to create a safe and calming environment to effectively work with children with ASD. The study found that children with autism often perceive colors with greater intensity, showing a preference for pale pink, blue, and green, while red can cause excitement. Recommendations include employing a monochromatic color scheme with limited bright colors and creating a comfortable environment that takes into account the individual preferences of each child with autism. Thermally and acoustically well-insulated windows, as well as adjustable shading systems, are effective solutions for creating a comfortable space free from triggers for children. The development of specialized centers for children with Autism Spectrum Disorder (ASD) is essential to provide both therapeutic support and conducive to the learning environment.

Special characteristics of these centers: 1) the presence of qualified specialists in various fields, such as sensory integration specialists, ABA therapy, occupational therapy, kinesitherapy, and alternative communication; 2) special interior design solutions in these institutions to promote the harmonious development of a child with ASD.

The TEACCH methodology (*Teaching Children with Autism to Mind Read*) is based on the idea that adults should create a special environment for the child, removing all irritating factors to ensure a comfortable personal development [2], (**Figure 1**). An autism-friendly environment in the design of specialized centers [3] for children with special needs should necessarily include: *Special break areas* (safety zones). It is recommended to use the corridors or alcoves. Unoccupied rooms, small spaces under the stairs, corners, etc., can also serve as places for a „pause”, and the lighting should be dimmed. *Canopies at the entrance and partitions in the interior* help reduce the child’s anxiety as they soften the external environment. *Presence of windows*, strategically placed in walls and doors, reduce anxiety in children with ASD and give them the opportunity to reassure themselves that everything is fine and there is nothing to worry

about (**Figure 2**), and *Presence of „trial areas”*. The purpose of such areas is to create special spaces where children can practice and mentally prepare for specific activities in a safe environment, helping them to get ready for participation. *Presence of aggression expression zones* which can be equipped with items like a punching bag, where children can release their emotions in designated, safe areas. *Presence of a play area*, the play areas are equipped with various elements for developing balance and coordination, such as slides, ladders, swings, hammocks, weighted tunnels, balance boards, and stepping objects (**Figure 3**). For the development of fine motor skills, activities with water, sand, and pebbles are used, as well as tools such as tweezers, pipettes, and children's scissors.

Figure 1. Interior for children with ASD.



Source:
<https://www.dreamstime.com/biophilic-house-interior-biophilic-design>

Figure 2. Interior with panoramic windows.



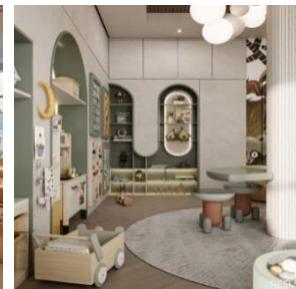
Source:
<https://www.pinterest.com/pin/447686019224462332/>

Figure 3. Interior with a play area.



Source:
<https://www.pinterest.com/pin/399272323238248976/>

Figure 4. Interior in neutral shades.



Source:<https://i.pinimg.com/564x/de/2e/67/de2e6713781399763085b7fc96acb6bb6.jpg>

People with ASD often have problematic interactions with their environment. Several studies emphasize that altered sensory perception and the processing of information from the environment are some of the main challenges in ASD [4]. All children with Autism Spectrum Disorder are highly sensitive to even the slightest discomfort, which is why it is crucial that the interior design of specialized centers is carefully developed, free of irritants, and does not trigger negative reactions. Despite the many challenges people with autism or Autism Spectrum Disorders face, they are often better at focusing on details than neurotypical individuals [5]. Each child is unique and may have personal fears and triggers: loud noises, bright colors or lights, specific objects, etc. However, we will present criteria for an inclusive interior design of specialized centers for children with neurological challenges: 1) Muted, neutral shades for walls and furniture that create harmony and a connection to nature (**Figure 4**); 2) The presence of a visual schedule at the child's eye level. This can include cards or pictures showing the sequence of specific activities: lunch, a walk, sessions with educators, etc.

It is not recommended to clutter the space. Any visual noise creates triggers for a child with ASD. Children should have access to furniture and storage systems for intentional use. It is important to begin adapting children with developmental disabilities to everyday life as early as

possible [6]. Hence the rule: everything the child can use independently should be accessible to him. Low cabinets with easy-to-reach rails and drawers that open easily are recommended.

It is recommended to install indirect lighting, as children with sensory issues are very sensitive to light and bright or flickering lights can be triggering for them [7]. Reducing light levels is essential; for example, this can be achieved by using less bright bulbs with softer lighting. However, it is crucial to ensure that the lighting is not so dim that threatens the child's vision.

Long corridors should be avoided, as children with autism feel unsafe and uncomfortable in such spaces. Recommendations for creating a safe interior for these institutions: a) the furniture should be secured to the walls; b) all outlets should have covers, and wires should be hidden; c) it is recommended to install window locks; d) blinds and Roman shades with cords should be avoided due to documented cases of child strangulation. If fabric blinds are used, they should harmonize with the wall color. Linen, taupe, and soft gray are the best choices; e) only eco-friendly materials should be used: wood, non-toxic paints and varnishes, cotton, etc.; f) the furniture should have rounded edges. Next, we will examine in more detail the most suitable color schemes for the interior of specialized centers for children with ASD. In a test group of children with autism, 85% perceived colors with greater intensity than neurotypical children. Red is perceived by such children almost as fluorescent, extremely intense, and stimulating. Only 10% of autistic individuals perceive red as neurotypical children do, and only 5% see muted colors. This small percentage of children will find themselves alone in seeking bright colors, as they perceive all shades as gray.

Research shows that pale pink is one of the most preferred colors among children with autism. Cool tones like blue and green also have a calming effect. Green is a pain reliever, has hypnotic properties, lowers blood pressure, is beneficial for the heart and eyes, has antimicrobial properties, strengthens muscles, helps with insomnia and migraines, reduces irritability, and is conducive to concentration. Blue calms the pulse, lowers blood pressure, slows breathing, improves focus, and helps with concentration [8]. A monochromatic color scheme is recommended, and textile designs should not be bright or overly saturated. Bright colors should be limited to small toys that can be easily removed if necessary. According to V. Tevelev, head of the Psychotherapy department at the „Mazpen” clinic, „an autistic person may have a favorite color, but it should not be overly used in the interior” [9]. For example, if a child prefers the color yellow, the walls in their room can be painted in a cream or pale yellow shade, with only small details (pillows, stationery, some décor) left in bright yellow. The development of specialized centers for children with Autism Spectrum Disorder (ASD) must include both

qualified professionals and an interior design tailored to their sensory needs. Key elements of an autism-friendly environment include muted colors, accessible furniture, and controlled lighting to prevent triggers. By creating a calm, inclusive, and safe atmosphere, these centers can support the optimal development of children with ASD, promoting their well-being and integration into society.

Energy efficiency in ASD development spaces, materials and windows

One of the key aspects in the creation of specialized centers for children with Autism Spectrum Disorders (ASD) is the use of energy-efficient materials and technologies. This approach not only helps reduce operational costs but also creates a comfortable and safe environment for children with sensory sensitivities. The use of natural and eco-friendly materials, such as wood, hypoallergenic coatings, and fabrics, helps lower the risk of allergic reactions and ensures a safe environment. Additionally, these materials offer good thermal insulation, which aids in maintaining a stable indoor temperature, crucial for children with ASD, who may be sensitive to temperature fluctuations.

Special attention is also given to windows and lighting. High-performance windows with excellent thermal and sound insulation not only reduce heating and cooling costs but also create a more comfortable environment [10] for the children, protecting them from external noise and sudden changes in lighting, which can act as triggers. Installing windows with adjustable shading systems allows for the adaptation of natural light levels, fostering a calm atmosphere essential for children with heightened sensory sensitivity. Thus, energy-efficient solutions, through the selection of appropriate materials and technologies, play a vital role in creating a comfortable and safe environment for the development of children with ASD, while also promoting sustainable and eco-friendly resource use.

Conclusion

The conclusions of this article highlight the need for the development of specialized infrastructure for children with Autism Spectrum Disorder (ASD) in the Republic of Moldova, considering the challenges faced by parents in obtaining necessary treatment and rehabilitation support. To address the complex needs of these children, a multidimensional approach is imperative, integrating both adapted interior design and energy-efficient technologies. These architectural and technological solutions must be complemented by the involvement of qualified specialists in various therapeutic fields, thereby contributing to the development of a coherent and effective working methodology. A fundamental aspect is the creation of a safe and calming

environment, optimized from a sensory perspective, through the use of neutral colors, accessible furniture, and appropriate lighting that minimizes triggers for children with ASD. Therefore, the design of these centers must not only be aesthetic but also functional and therapeutic, supporting the harmonious development of the children. These measures are essential not only for improving accessibility and social inclusion for children with ASD but also for providing systematic support to their families, thus creating conditions for equitable social and educational integration.

Discussions

The conclusions of this article underscore the urgent need for a multidimensional approach to developing specialized centers for children with Autism Spectrum Disorder (ASD) in the Republic of Moldova. Addressing this need effectively requires integrating several critical elements: appropriate interior design, energy-efficient technologies, and the involvement of qualified specialists. A sensory-optimized environment, characterized by neutral colors, accessible furniture, and controlled lighting, is essential for fostering a supportive and therapeutic atmosphere conducive to the development of children with ASD. Future research should focus on several key areas to enhance the effectiveness of these centers. Firstly, material selection and sustainability must be investigated to understand how different building materials impact the sensory experiences of children with ASD. This includes studying the effectiveness of eco-friendly and hypoallergenic materials in creating a safe and comfortable environment. Secondly, exploring energy-efficient technologies in design is crucial for evaluating their impact on operational costs and comfort within specialized centers. Research should assess the performance of various energy-saving solutions in maintaining a stable and suitable indoor climate for children with sensory sensitivities.

Additionally, the sensory impact of interior design needs to be examined. This research should focus on how color schemes, spatial layouts, and textures influence the well-being and behavior of children with ASD, with the goal of optimizing these elements to minimize sensory triggers and promote a calming environment. Furniture design and accessibility also warrant investigation. Studies should analyze the effects of specialized furniture on the daily functioning and development of children with ASD, considering factors such as accessibility, safety features, and adaptability to meet diverse needs. Lighting solutions and their impact on sensory sensitivity should be explored as well. Research should evaluate how different lighting designs affect children with ASD, including the benefits of adjustable lighting systems and the use of indirect lighting to create a soothing environment. Finally, assessing the financial and organizational

models for establishing and maintaining these centers is essential. Research should identify cost-effective and sustainable solutions to ensure the accessibility and effectiveness of the specialized centers.

By addressing these areas, future studies can contribute to the development of more effective, inclusive, and sustainable environments for children with Autism Spectrum Disorder, ultimately supporting their optimal development and integration into society.

Confirmation

This article is the result of the scientific project, entitled: „Models, systems and technologies for energy efficiency, decarbonization and digitalization of processes in energy, industry, construction and transport” (acronym Mosited) for the years 2024-2027, with the cipher 02.04.06

Bibliographical references

1. Дети с аутизмом подвергаются дискриминации, родители [online]. In: *IPN*: [site]. 02 apr. 2021 [accessat 23 apr. 2024]. Disponibil: https://www.ipn.md/ru/deti-s-autizmom-podvergayutsya-diskriminatsii-roditeli-7967_1080740.html
2. ZWILLING, M., LEVY, B. Hot Well Environmental Design Is and Can Be Suited to People with Autism Spectrum Disorder (ASD): a Natural Language Processing Analysis. In: *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2022, vol. 19, no. 9. ISSN 1660-4601.
3. GADE, K. *Exploring Relationship between Architecture, and the Expression of Autism*. 2022 [online] [accessat 23 mai 2024]. Disponibil: <http://localhost:8080/xmlui/handle/123456789/3493>
4. TOLA, G. et al. Built Environment Design and People with Autism Spectrum Disorder (ASD): A Scoping Review. In: *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2021, vol.18, no. 6. ISBN 1660-4601.
5. GUERIN, B. Behavior analysis and social psychology: a review of lana’s assumptions of social psychology. In: *J Exp Anal Behav*. 1992, vol. 58, no. 3, pp. 589–604. DOI: 10.1901/jeab.1992.58-589
6. GUMTAU, S. et al. MEDIATE - a responsive environment designed for children with autism. In: *Accessible Design in the Digital World Conference*. 2005, pp. 1–8. DOI: 10.14236/ewic/AD2005.14
7. HERNANDEZ-RIVERA, N. *Could light colour and source change mood in children with autism?: doc. thesis*. London: UCL (University College London), 2020.
8. MARTIN, C., GUERIN, D. *The interior design profession’s body of knowledge and its relationship to health: safety: and welfare*. Council for Interior Design Accreditation. 2010.
9. PALLASMAA, J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2005.
10. МАЦКАН-ЛІСЕНКО, І. Підвищення енергоефективності в будівлях шляхом використання панорамного застління. В: *Актуальні проблеми сучасного дизайну* [online]. Київ, 2024, vol.3, pp. 147–150 [accessat 26 apr. 2024]. ISBN 978-617-7763-37-5. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/208547

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

MANAGEMENTUL TEATRELOR DE OPERĂ DIN SPAȚIUL ROMÂNESC

THE MANAGEMENT OF OPERA THEATERS IN THE ROMANIAN SPACE

LILIANA CIOBANU⁶⁵,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9178-9822>

CZU 792.54:005(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.24>

Explorarea managementului teatrelor de operă din spațiul românesc într-un context mai amplu subliniază contribuția esențială a acestor instituții la îmbogățirea peisajului cultural regional. Analiza modului în care teatrele lirice gestionează resursele, promovează producțiile și interacționează cu societatea pentru a asigura o funcționare eficientă și sustenabilă oferă o înțelegere mai profundă a activităților și a impactului lor în cadrul comunității. Examinarea și compararea practicilor instituțiilor de operă din România și Republica Moldova conduc la identificarea principalelor direcții de management adaptate la specificul contextului local. Scopul investigației este de a contribui la dezvoltarea și consolidarea mediului cultural-operistic, evidențiind importanța unui sprijin constant din partea comunității pentru asigurarea viabilității acestor instituții culturale naționale.

Cuvinte-cheie: teatrul de operă, managementul teatrului liric, producții de operă, cultură operatică, management cultural, management artistic

Exploring the management of opera theaters within the Romanian space, in a broader context, underscores the essential contribution of these institutions to enriching the regional cultural landscape. Analyzing how opera houses manage resources, promote productions, and interact with society to ensure efficient and sustainable operations provides a deeper understanding of their activities and impact within the community. Examining and comparing the practices of opera institutions in Romania and the Republic of Moldova leads to identifying key management directions tailored to the specific local context. The purpose of the investigation is to contribute to the development and consolidation of the opera cultural environment, highlighting the importance of continuous community support to ensure the viability of these national cultural institutions.

Keywords: opera theater, opera theater management, opera productions, operatic culture, cultural management, artistic management

Introducere

Teatrele de operă românești reprezintă elemente centrale în dezvoltarea și promovarea patrimoniului cultural național, având un impact semnificativ asupra culturii și modelării societății. Instituțiile lirice conservă și promovează arta operistică, protejând și susținând creațiile clasice și contemporane. Pe de altă parte, ele sunt centre de excelență artistică și culturală care

⁶⁵ E-mail: ichtusgdi@gmail.com

educă publicul și contribuie la coeziunea comunității.

Cercetarea propusă analizează și evidențiază caracteristicile fundamentale ale managementului teatrelor lirice din spațiul românesc, cu accent pe eficiența operațională și culturală. Vom investiga structura și funcționarea acestor teatre, inclusiv aspectele financiare și direcțiile de management, folosind rapoartele de activitate ale instituțiilor lirice naționale. Obiectivul nostru este să evidențiem rolul și impactul teatrelor de operă în contextul cultural și social al regiunii, identificând strategii pentru îmbunătățirea managementului specific și consolidarea contribuției genului liric la viața culturală a societății.

Aspecte esențialele managementului cultural

Gândirea managerială modernă subliniază importanța managementului în progresul societății contemporane. Potrivit lui Peter F. Drucker, managementul este fundamental pentru existența instituțiilor. Această perspectivă subliniază necesitatea unui management eficient și orientat către succes pentru funcționarea și performanța adecvată. Managementul se concentrează pe factorul uman, iar calitatea conducerii și abilitățile manageriale sunt decisive în orientarea organizației către succes sau eșec [1 p.3].

În contextul managementului cultural, cercetătorul Alexandru Boureanu subliniază capacitatea practicilor culturale de a depăși limitele economice și financiare. Instituțiile culturale și artistice participă la educația și dezvoltarea socio-culturală, generând simboluri și valoricare modelează gândirea și sensibilitatea. Managerilor culturali le revine sarcina de a înțelege corect dimensiunile valorice ale instituțiilor pe care le conduc [2 pp.72-73]. Potrivit Aurei Corbeanu, evaluator al managementului cultural, dezvoltarea proiectelor culturale în condiții financiare limitate necesită abilitatea de a găsi soluții eficiente, având în vedere reperele valorice. Managerul cultural trebuie să evite producerea simplă a bunurilor culturale de consum și să se concentreze pe valoarea produsului cultural, element cheie al modelării sociale [3 pp. 5-6].

În viziunea lui Doru Zaharia, specialist în managementul artelor spectacolului, managementul cultural implică identificarea și implementarea soluțiilor organizatorice adecvate pentru o activitate culturală eficace [4 p.20]. Managerul cultural trebuie să fie bine pregătit și competent, având o gamă complexă de trăsături esențiale, incluzând calități fizice, mentale, morale și educaționale, precum și o vastă experiență practică [4 p. 8].

Complexitatea managementului operistic

Managementul teatrelor de operă implică abordări specifice adaptate la contextul cultural și artistic, dat fiind caracterul său distinct. Sectorul liric nu dispune de o secțiune managerială standardizată, ceea ce necesită implementarea de metode personalizate pentru gestionarea

eficientă a acestui domeniu de nișă. Pe lângă administrarea resurselor, coordonarea personalului și atragerea atenției publicului, cea mai mare provocare o reprezintă gestionarea costurilor ridicate ale producțiilor, care implică investiții semnificative în mijloace materiale și umane. **Tabelul 1** ilustrează principalele caracteristici ale managerilor din diferite sectoare, evidențiind complexitatea managementului în teatrul liric.

Tabelul 1. Analiza practicilor manageriale în context general, cultural și operistic

Caracteristici	Manager profil general	Manager cultural	Manager teatru liric
Formare academică	Diplomă de licență în diverse domenii (economie, management, științe sociale etc.)	Diplomă în management cultural, arte, istoria artei sau domeniul relevante	Diplomă în muzică, artele spectacolului și/sau management artistic/cultural specific
Competențe principale	Abilități generale de management și leadership, gestionarea resurselor umane și financiare	Cunoștințe profunde în domeniul cultural, istoria artei, marketing cultural, relații publice	Experiență în sectorul operistic și al muzicii clasice, producție și managementul spectacolelor lirice
Responsabilități	Gestionarea generală a unei organizații sau afaceri, luarea deciziilor strategice, monitorizarea performanțelor financiare	Dezvoltarea activităților culturale, atragerea finanțării și sponsorizărilor, organizarea de evenimente culturale	Coordonarea producțiilor de operă, gestionarea artistică și administrativă a instituției, selecția și managementul artiștilor
Experiențe specifice	Diverse domenii, adaptabil la diferite industrii și sectoare economice	Cultură, arte și industria culturală, rețea vastă culturală interconectată	Muzică clasică, operă, arta spectacolului, gestionarea specifică a producțiilor lirice
Context de lucru	Variat, de la companii private la organizații nonprofit sau guvernamentale	Instituții culturale, centre artistice, organizații nonprofit, industria culturală	Teatre lirice, companii de operă, instituții culturale specializate în sectorul operistic

Sursa: tabel elaborat de autor

Succesul instituțiilor lirice depinde în mod direct de abilitatea managerului de a acționa într-un mediu artistic și economic complex, luând decizii inteligente care să promoveze atât excelența artistică, cât și stabilitatea financiară. Un manager competent comunică eficient cu toate departamentele și rezolvă prompt problemele care pot apărea în timpul producțiilor. Într-o competiție culturală tot mai acerbă, un manager dinamic implementează multiple strategii inovatoare pentru a-și spori vizibilitatea instituției. O viziune artistică solidă, împreună cu o gândire strategică și o abordare pragmatică, pot aduce contribuții semnificative la promovarea artei operatice în societate și la asigurarea unui succes durabil al entităților lirice. Profilul ideal al

unui manager de teatru liric include o educație solidă, experiență practică în domeniul operatic, cunoștințe profunde în muzică, teatru și cultură, competențe în management cultural și administrarea proiectelor, alături de adaptabilitate și capacitatea de a gestiona crizele.

Spectacolele lirice din spațiul românesc nu sunt doar evenimente artistice remarcabile, ci și mijloace importante de promovare și transmitere a moștenirii culturale naționale. Ele influențează și reflectă valorile societății românești, având un impact semnificativ asupra conștiinței sociale și a imaginii culturale externe.

Într-un context artistic complex, producția și *gestionarea spectacolelor lirice* necesită abordări specifice și o coordonare detaliată pentru a asigura succesul și impactul dorit asupra publicului. Prin urmare, un ghid practic destinat managerilor de teatru liric ar fi benefic și util, oferind un set de orientări necesare pentru planificarea, organizarea și realizarea spectacolelor. Astfel, propunem elaborarea unui *Ghid de planificare și coordonare pentru managerii de teatru liric în gestionarea spectacolelor* în cadrul tezei noastre *Dimensiunea axiologică a teatrului de operă românesc în contextul culturii contemporane*. Acest ghid este conceput să maximizeze impactul artistic și să simplifice întregul proces de realizare a spectacolului, oferind un cadru flexibil adaptat diversității și specificităților fiecărei producții. Este important să subliniem că gestionarea spectacolului liric nu se rezumă doar la aspecte organizaționale, ci implică și elemente creative și colaborative, susținute de o profundă pasiune pentru artă.

Structura și funcționarea teatrelor lirice în spațiul românesc

„Axele fundamentale ale managementului unui teatru nu se schimbă de la o țară la alta sau de la o metropolă la un oraș mic de provincie”, afirmă cercetătorii Lluís Bonet și Héctor Schargorodsky [5pp. 219]. Teatrele lirice din spațiul românesc prezintă structuri variate, adaptate la specificul fiecărei instituții, fiind încadrate în câteva categorii principale:

Operele naționale din România se subordonează Ministerului Culturii și sunt conduse de un director general [6 Cap. IV, Art.18(1)] care înființează un consiliu administrativ– „organism cu rol deliberativ” [6 Cap. IV, Art.19 (1)] și un consiliu artistic– „organism cu rol consultativ” [6 Cap. IV, Art.19(2)]. Consiliile participă la luarea deciziilor strategice și la asigurarea transparenței în procesele decizionale ale instituțiilor. În **tabelul 2** sunt enumerate Teatrele Naționale de Operă și Balet din România, alături de TNOB *Maria Bieșu* din Republica Moldova. În afara operelor naționale, funcționează și **teatre lirice municipale**, care au o dimensiune mai redusă în ceea ce privește structura lor. Printre astfel de instituții se numără: Opera Brașov – în subordinea Consiliului Local al Municipiului Brașov; Opera Română Craiova – subordonată Consiliului Local și Primăriei Municipiului Craiova; Teatrul Național de Operă și Operetă *Nae Leonard* Galați – în subordinea Consiliului Județean Galați; Opera Comică pentru Copii

București– subordonată Primăriei Municipiului București prin Direcția Generală de Programe Culturale.

Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Republica Moldova este condus de un director care „are în subordinea sa un director artistic și un director economic și activează în baza Regulamentului interior de funcționare și conform statelor de funcțiuni, aprobate prin ordinul Ministerului Culturii” [7 Cap.VII, Art.19 p. 40]. Consiliul artistic se aprobă „la propunerea directorului instituției” și reprezintă „organul consultativ al direcției artistice a instituției, abilitat să ia decizii în problemele de creație și cele manageriale”. [7 Cap. IX, Art. 25-26 p.40].

Tabelul 2. Instituțiile naționale de operă și balet din spațiul românesc

Instituție lirică	An înființare	Capacitate locuri	Nr. angajați	Manager/ Director
Opera Națională București	1921	952	548	Daniel Jînga
Opera Națională Română Cluj-Napoca	1919	928	268	Florin Estefan
Opera Națională Română Iași	1956	740	260	Andrei Fermeșanu
Opera Națională Română Timișoara	1946	686	258	Cristian Rudic
Teatrul Național de Operă și Balet „Oleg Danovski” Constanța	1957	431	140	Daniela Vlădescu
Opera Maghiară Cluj-Napoca	1948	1000	244	Szép Gyula
Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu” Chișinău	1957	1200	485	Nicolae Dohotaru

Sursa: tabel elaborat de autor

Importanța subvențiilor guvernamentale în finanțarea teatrelor lirice

Subvențiile guvernamentale reprezintă o componentă vitală pentru finanțarea teatrelor lirice naționale, asigurând resursele necesare pentru producția spectacolelor. Deși subordonate Ministerului Culturii, ele beneficiază de o autonomie financiară și pot genera venituri proprii.

În *tabelul 3* se prezintă o analiză detaliată a veniturilor operelor naționale din arealul românesc pentru anul 2022, subliniind modul în care aceste instituții au fost subvenționate și sprijinite financiar. Veniturile instituțiilor lirice din România provin în principal din finanțările bugetului de stat, cu subvenții reprezentând între 91.7% și 98% din totalul veniturilor. În schimb, Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Republica Moldova își sprijină veniturile în principal pe prestarea serviciilor (spectacole) și contractele de leasing, subvențiile acordate de Ministerul Culturii constituind o pondere de 55%. Datele provin din *Rapoartele de activitate pentru anul 2022*⁶⁶ incluzând teatrele de operă naționale din România și Republica Moldova:

⁶⁶Notă: Rapoartele de activitate pentru anul 2023 ale teatrelor de operă naționale nu au fost publicate până la data de 17 aprilie 2024, motiv pentru care au fost utilizate rapoartele de activitate pentru anul 2022.

Opera Națională București (ONB) [8]; Opera Națională Română Cluj-Napoca (ONRC) [9], Opera Națională Română Iași (ONRI) [10], Opera Națională Română Timișoara (ONRT) [11], Teatrul Național de Operă și Balet „Oleg Danovski” Constanța (TNOB)C [12], Opera Maghiară Cluj-Napoca (OMC) [13], Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu” Chișinău (TNOB)M [14].

Aceste informații sunt prezentate în contextul analizei veniturilor și subvențiilor teatrelor de operă, oferind o perspectivă detaliată asupra sprijinului financiar acordat instituțiilor lirice.

Tabelul 3 . Veniturile operelor naționale din spațiul românesc pentru anul 2022

Venituri	ONB	ONRC	ONRI	ONRT	TNOB(C)	OMC	TNOB(M)
Total RON	96.127.000	48.018.000	40.645.000	39.409.000	20.792.000	36.892.000	
Total MDL							64.012.120
Proprii RON	7.960.000	2.156.000	2.925.000	1.312.000	693.000	563.000	
Proprii MDL							28.871.771
Proprii (%)	8.28%	4.49%	7.2%	3.33%	3.33%	1.53%	45.09%
Subvenții RON	88.101.000	45.862.000	37.720.000	38.097.000	20.099.000	36.209.000	
Subvenții MDL							35.010.349
Subvenții (%)	91.72%	95.51%	92.8%	96.67%	96.67%	98.47%	54.91%

Sursa: tabel elaborat de autor, pe baza situației economico-financiare ale operelor naționale pe anul 2022.

Managementul instituțiilor lirice: direcții actuale și recomandări

Teatrele de operă din spațiul românesc implică o activitate managerială complexă, cuprinzând mai multe direcții pentru gestionarea eficientă a resurselor și promovarea activității culturale în rândul publicului larg. Aceste direcții reflectă modul în care instituțiile lirice naționale își organizează și administrează activitățile:

- *Managementul financiar și bugetar:* prevede administrarea eficientă a resurselor financiare, elaborarea și implementarea bugetelor, gestionarea costurilor de producție și identificarea surselor de finanțare suplimentare.
- *Managementul artistic și programarea spectacolelor:* se ocupă de selecția repertoriului, planificarea și coordonarea spectacolelor, precum și de colaborarea cu artiștii pentru asigurarea calității artistice a producțiilor.
- *Relațiile publice și implicarea comunității:* dezvoltă legături strânse în comunitatea locală, vizează sprijinul și angajamentul publicului prin organizarea de evenimente culturale, programe educaționale și inițiative de responsabilitate socială.

- *Dezvoltarea durabilă și gestionarea resurselor*: adoptă practici durabile și gestionează eficient resursele disponibile într-un mediu cultural în schimbare constantă.
- *Gestionarea resurselor umane*: recrutează, formează și motivează personalul artistic și administrativ pentru asigurarea performanței și angajamentului organizațional.
- *Dezvoltarea tehnologică și digitalizarea*: implementează tehnologii moderne pentru optimizarea proceselor interne, comunicarea eficientă și îmbunătățirea experienței publicului.
- *Colaborarea internațională*: promovează schimburile culturale și cooperarea cu alte instituții de operă la nivel internațional.
- *Promovarea culturală externă*: gestionează participarea la turnee și festivaluri internaționale pentru a promova scena lirică românească în afara țării.

Direcțiile de management menționate evidențiază demersurile instituțiilor lirice naționale de adaptare și modernizare într-un mediu cultural dinamic. Pentru a consolida eforturile și a amplifica impactul în industria culturală contemporană, un *Ghid pentru îmbunătățirea strategiilor de management în teatrele lirice* ar putea oferi un sprijin important. Vom elabora un astfel de ghid încadrul tezei de doctorat, iar printre aspectele principale, se regăsesc:

- *Extinderea strategiilor de marketing digital*: colaborarea cu influenceri culturali și adoptarea tehnologiilor emergente pentru a captiva și implica publicul online în producțiile operei.
- *Explorarea și utilizarea tehnologiilor digitale*: furnizarea de experiențe interactive în timp real în cadrul spectacolelor live, cu scopul de a îmbogăți și diversifica experiența publicului.
- *Implementarea de programe educaționale interactive online*: extinderea educației și a incluziunii sociale într-un format digital, prin furnizarea de resurse online și organizarea de evenimente virtuale pentru a conecta publicul și a îmbogăți înțelegerea operei.
- *Monitorizarea avansată a performanțelor*: utilizarea soluțiilor tehnologice pentru monitorizarea și evaluarea performanțelor în timp real, optimizând procesele de management.
- *Dezvoltarea și consolidarea parteneriatelor*: încheierea de parteneriate durabile cu industria privată și organizațiile non-profit pentru susținerea financiară a instituțiilor lirice.

În contextul provocărilor contemporane, fiecare recomandare poate fi aliniată cu una dintre

direcțiile de management menționate anterior, completându-le prin adoptarea soluțiilor moderne și adaptarea la exigențele și tendințele contemporane din industria operistică.

Concluzii

Teatrele de operă naționale reprezintă piloni importanți ai vieții culturale locale, contribuind la susținerea patrimoniului artistic românesc într-un cadru contemporan. Importanța spectacolelor lirice în cadrul culturii românești este fundamentală, iar managerii de operă joacă un rol vital în organizarea și gestionarea lor.

Managementul instituțiilor lirice se distinge prin complexitatea sa unică, necesitând strategii adaptate și personalizate, specifice artei operistice. *Tabelul 1 Analiza practicilor manageriale în context general, cultural și operistic* furnizează o analiză detaliată a practicilor manageriale în context general, cultural și operistic, evidențiind particularitățile managementului teatrelor lirice în comparație cu alte sectoare.

Un management adecvat asigură succesul artistic și financiar al instituției, implicând un manager eficient care administrează responsabil resursele financiare, programează strategic producțiile, selectează repertoriul și promovează inteligent spectacolele lirice.

În acest context, se impune necesitatea elaborării unui *Ghid de planificare și coordonare pentru managerii de teatru liric în gestionarea spectacolelor*, având scopul de a îmbunătăți gestionarea spectacolelor și de a contribui la succesul instituțiilor din acest sector cultural.

Structura și funcționarea teatrelor de operă naționale reflectă o diversitate organizatorică adaptată regiunii, specificului și dimensiunii fiecărei instituții, evidențiind necesitatea unei abordări personalizate în conducere. *Tabelul 2 Instituțiile naționale de operă și balet din spațiul românesc* ilustrează diversitatea și particularitățile scenelor lirice din spațiul românesc.

Analiza veniturilor instituțiilor lirice arată o dependență critică de subvențiile guvernamentale pentru susținerea activității culturale. Subvențiile reprezintă o parte semnificativă din veniturile acestor instituții, fiind esențiale pentru asigurarea producției de spectacole de înaltă calitate și pentru menținerea standardelor artistice.

Tabelul 3 Veniturile operelor naționale din spațiul românesc pentru anul 2022 furnizează informații esențiale despre finanțarea și sprijinul acordat instituțiilor lirice. Această analiză detaliată a veniturilor oferă o imagine clară a resurselor financiare disponibile și a importanței subvențiilor în susținerea activității culturale în domeniul operistic, evidențiind dependența majoră a teatrelor de operă de subvențiile guvernamentale.

În lumina eforturilor actuale de adaptare și modernizare, direcțiile de management ale teatrelor de operă românești reflectă angajamentul de a-și organiza și gestiona eficient

activitățile, contribuind astfel la dezvoltarea durabilă și promovarea culturală. Un *Ghid pentru îmbunătățirea strategiilor de management în teatrele lirice* ar putea oferi un sprijin important, contribuind la adaptarea instituțiilor la cerințele și tendințele actuale din industria operistică.

În concluzie, managementul teatrelor de operă reprezintă un domeniu complex și vital pentru dezvoltarea culturală națională. Prin urmare, este esențial ca instituțiile lirice să beneficieze de sprijinul comunității pentru a-și asigura viabilitatea în cadrul peisajului cultural românesc.

Referințe bibliografice

1. DRUCKER, P.F. *Management*. Revised Edition. New-York: Harper Business, 2008. ISBN: 978-0-06-125266-2.
2. BOUREANU, A. *Avataruri ale scenei românești contemporane: managementul teatrului independent versus teatrul bugetat* [online]: tz. de abilitare. Craiova, 2014 [accesat 22 ian. 2024]. Disponibil: https://www.uat.ro/fileadmin/user_upload/pdf/Teze_de_doctorat/8.Teza_abilitare_Alex_BOUREANU.pdf
3. CORBEANU, A. *Managementul proiectului cultural: noțiuni și instrumente*. București: Centrul pentru formare, educație permanentă și management în domeniul culturii, 2005. ISBN 973-85873-7-9.
4. ZAHARIA, D. *Management în artele spectacolului: suport curs* [online]. Iași: [S. n., s. a.] [accesat 19 ian. 2024]. Disponibil: <https://www.arteiasi.ro/wp-content/uploads/2019/06/Doru-Zaharia-MANAGEMENT-%C3%8EN-ARTELE-SPECTACOLULUI-Suport-de-Curs.pdf>
5. BONET, L., SCHARGORODSKY, H. *Managementul teatrelor: Modele și strategii pentru organizații și instituții de spectacol*. București: Editura Pro Universitaria, 2017. ISBN 978-606-26-0842-2, 231p.
6. Guvernul României. Privind instituțiile și companiile de spectacole sau concerte, precum și desfășurarea activității de impresariat artistic. Capitolul 4. Conducerea instituțiilor de spectacole sau concerte: Ordonanță nr. 21 din 31 ian. 2007. In: *Monitorul oficial* [online]. 2007, nr. 82. [accesat 15 apr. 2024]. Disponibil: <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/242588>
7. Republica Moldova. Guvernul. Hotărâre despre unele măsuri de implementare a Legii cu privire la teatre, circuri și organizații concertistice, nr. HG1242/2003, art. 19 din 15.10.2003. Capitolul 7. Conducerea teatrelor, circurilor și organizațiilor concertistice. In: *Monitorul oficial al RM* [online]. 2004, nr. 218–220, art. 1293 [accesat 15 apr. 2024]. Disponibil: <https://monitorul.gov.md/ro/monitorul/view/pdf/1165#page=40>
8. Raport de activitate al managerului Operei Naționale București, domnul Daniel-Nicolae Jinga pentru perioada 17.08.2022–31.12.2022. In: *cultura.ro*: [site]. [accesat 17 apr. 2024]. Disponibil: <http://www.cultura.ro/sites/default/files/inline-files/ONB-Raport%20de%20activitate%20Daniel%20Jinga%202022.pdf>
9. Opera Națională Română. Cluj-Napoca: Raport de activitate 2022. In: *operacluj.ro*: [site]. [accesat 17 apr. 2024]. Disponibil: <https://images.operacluj.ro/2023/04/Raportul-de-Activitate-al-ONRC-2022.pdf>
10. Opera Națională Română. Iași: Bugete de venituri și cheltuieli pe anul 2022. In: *operaias.ro*: [site]. [accesat 17 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.operaiasi.ro/wp-content/uploads/2023/02/BVC-FINAL-AN-2022.pdf>
11. Opera Națională Română. Timișoara: Raport de activitate pe perioada 01.01.2022 – 31.12.2022. In: *cultura*: [site]. [accesat 17 apr. 2024]. Disponibil: <http://www.cultura.ro/sites/default/files/inline-files/ONRTm%20-%20Raport%20de%20activitate%20pe%202022%2028%20feb.2023.pdf>
12. *Teatrul Național de Operă și Balet „Oleg Danovski”*. Constanța: Raport de activitate pentru anul 2022 [online]. Constanța [accesat 17 apr. 2024]. Disponibil: <https://tnobconstanta.ro/storage/2023/04/RAPORT-SITE-2022.pdf>
13. Opera Maghiară din Cluj-Napoca: Raport de activitate pe anul 2022. In: *operamaghiara*: [site]. [accesat 17 apr. 2024]. Disponibil: https://operamaghiara.ro/files/documents/Raport_de_activitate_2022-OMC.pdf
14. Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu”: Raportul conducerii pentru anul 2022. In: *Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu”*: [site]. [accesat 17 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.tnob.md/ro/raportul-conducerii>

CULTURA – MOTOR AL DEZVOLTĂRII DURABILE

CULTURE- ENGINE OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT

VALERIA ȘEICAN⁶⁷,

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

<https://orcid.org/0000-0001-9142-1254>

CZU 316.7

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.25>

Conceptul holistic al bunăstării unei națiuni, unde întregul ireductibil la suma părților sale are un factor integrator, nu este altul decât educația și, implicit, cultura. Ce avem mai întâi – o economie sau o națiune? Este întrebarea care preocupă mințile luminate ale democrațiilor moderne din întreaga lume civilizată. Saltul tehnologic, pe care și-l dorește Moldova modernă, întârzie să vină din simplul motiv că nu este identic noțiunii de salt civilizațional, care precede firesc pe cel dintâi enunțat. Și, în această situație, cultura este cea care cu adevărat contează. Rezistența nucleelor spirituale naționale din Moldova și-a demonstrat veridicitatea, autenticitatea și autoritatea în timp, fapt care a evoluat, prin elaborări intelectuale profunde, în forme sublime de moralitate, spiritualitate și cultură, etalând valori durabile și crearea de valori noi. Educația, spiritualitatea, cultura sunt factorii de bază care acoperă nevoia de cunoaștere și înțelegere a situațiilor, a sistemelor, a lumii din jur.

Cuvinte-cheie: cultură, educație, spiritualitate, moralitate, progres, investiții, economie, salt civilizațional

The holistic concept of the well-being of a nation, where the whole irreducible to the sum of its parts has an integrating factor, that is none other than Education and implicitly Culture. What do we have first an Economy or a Nation? This is the question that preoccupies the enlightened minds of modern democracies throughout the civilized world. The technological leap that modern Moldova wants is slow in coming, for the simple reason that it is not identical to the notion of a civilizational leap, which naturally precedes the first one. And in this situation, it is culture that really matters. The resilience of Moldova's national spiritual nuclei has proved its veracity, authenticity and authority over time. This has evolved, through profound intellectual elaborations, into sublime forms of morality, spirituality and culture, displaying enduring values and the creation of new ones. Education, spirituality and culture are the basic factors that cover the need for knowledge and understanding of situations, systems and the world around us.

Keywords: culture, education, spirituality, morality, progress, investment, economy, civilizational leap

Introducere

Agenda discuțiilor publice din Moldova modernă se axează pe dezbaterăa unor teme precum economia, infrastructura, justiția în ideea sincronizării cu procesele europene, unde segmentul *economie* presupune producerea de bunuri necesare satisfacerii trebuințelor populației cu o *administrație* ce trebuie să asigure o organizare eficientă a activităților într-o comunitate și o *politică* ce triază între alternative de evoluție disponibile și caută legitimarea opțiunilor. Mai

⁶⁷ E-mail: valycultura@hotmail.com

puțină atenție este acordată *culturii spirituale*, care, în esență, are menirea de a procura motivațiile indispensabile funcționării diferitelor sisteme. Mai mult, conceptul filosofic modern aprobat și acceptat în Europa modernă insistă asupra unei noțiuni trecute cu vederea la noi și anume *Conceptul holistic al bunăstării unei națiuni*. Întregul ireductibil la suma părților sale are nevoie de un factor integrator, care nu este altul decât educația și, implicit, cultura. În Ghidul pentru Cultură și Creativitate al Comisiei Europene, aprobat pentru anul 2024 se face următoarea remarcă: *Bunăstarea este un concept holistic ce cuprinde nevoile emoționale, sociale, culturale, spirituale și economice*.

Economie și cultură

Ce avem mai întâi – o economie sau o națiune? Este întrebarea care preocupă mințile luminate ale democrațiilor moderne din întreaga lume civilizată. Filozoful, politologul, omul politic român și profesorul universitar Andrei Marga în cartea sa *Cultură, Democrație, Modernizare* face următoarea remarcă: „A face economie, a te pregăti pentru a face economie nu înseamnă doar economie, ci mult mai mult – cultură la propriu” [1 p. 65]. Atunci când producem și consumăm mărfuri, o facem în dependență de opțiunile noastre culturale. Saltul tehnologic, pe care și-l dorește Moldova modernă, întârzie să vină din simplul motiv că nu este identic noțiunii de salt civilizațional, care precedă firesc pe cel dintâi enunțat. Și în această situație *cultura* este cea care cu adevărat contează. Literatura, arta, științele, filosofia, teologia etc. sunt motoarele motivaționale care generează salturi civilizaționale în oricare societate. Dezvoltarea creativității, încercarea de a conștientiza, de a înțelege situațiile, sistemele, mecanismele de funcționare a proceselor este esențială pentru omul modern. Artele, ca sisteme de codificare a mentalităților, bazate pe legi etice, spirituale, în coroborare cu legile matematice, sunt inventate de genii umane pentru a progresa civilizată, dar și, nu în ultimă instanță, pentru a externa sublim cunoștințele pentru generațiile următoare. Atunci când apelăm la noțiunea de progres în societatea cunoașterii trebuie să utilizăm și să aplicăm ideea de complementaritate cu societatea înțelepciunii.

Preocuparea materială agitată a statului nostru pentru crearea de infrastructură, cu investiții considerabile în gazificare, termoficare, construcția de drumuri și rețele moderne de electrificare, fiind abandonată structura spirituală a societății, generează modificări profunde în comportamentul și condiția morală a națiunii. Or, o națiune, o societate are nevoie de piloni, de repere morale consistente pentru a manifesta reziliență la crizele profunde ce vin din exterior. Omul modern este vulnerabil în fața provocărilor majore produse de schimbările climatice, de lupta, cvasi pierdută, cu inteligența artificială ce pătrunde și modelează conștiințele. Astăzi, poate mai mult ca oricând, e nevoie de atenție și grijă față de cei care asigură stabilitatea morală

în oricare societate: educatori, dascăli, profesori, mentori, duhovnici, oameni ce au îmbrățișat meserii artistice, liberi gânditori și creatori etc. Profesioniștii, care prin tenacitate, cunoaștere și sacrificiu au decis să îmbrățișeze aceste meserii ce fundamentează construcția și pivotul moral al societății, sunt marginalizați, din punct de vedere juridic, financiar și instituțional de către ordonatorii statali într-o manieră infantilă adorabilă. Motivația morală ale acestor mii de profesioniști are limite. Pierderea credibilității valorice a condiției intelectualului, generată de alunecarea culturii și civilizației înspre divertisment, anihilează liantul spiritual care unește energetic și emoțional generații, producând rupturi comunicaționale și de comportament. Faptul că asistăm la un exod masiv de tineri în țări tot mai îndepărtate de hotarele Moldovei, fără o perspectivă de revenire, este o realitate mai puțin pozitivă care are tendințe cu viteze în continuă ascensiune.

Ideea de complementaritate dintre constituantele materială și morală este condiția optimă pentru o dezvoltare durabilă și civilizată a oricărei societăți. Construind drumuri, gări, stații de așteptare auto, investind în dotarea cu echipamente și tehnologii moderne, comunitățile, împingând pentru mai apoi, tot mai departe, investițiile în capacitățile creative, intelectuale și de conștientizare a valorii umane, se cristalizează o imagine, periculos de reală, într-un viitor tangibil, a unei țări curate, modernizate și depopulate. Scopul final al unor astfel de reforme și practici este cvasi pregătirea teritoriilor pentru a fi repopulate. Sunt experimente periculoase, prin care, istoric, au trecut diverse state din America Latină, Africa, Asia, dar este o premieră pentru un stat european. Aceste experimente au eșuat lamentabil, din fericire, în marea lor majoritate, fapt care inspiră încredere în falimentul generic al acestor intenții. Moldova pe parcursul istoriei sale multisekulare a demonstrat înțelepciune genuină, conservare genetică și consecvență ce a permis o ascensiune civilizațională individuală și constantă.

Pentru depășirea acestei confuzii existențiale avem nevoie de lideri și manageri, și nu de șefi, de care e plină țara, fiind rezultați din numiri sau alegeri. Pe când manageri sunt tot mai puțini, aceștia fiind, apriori, oameni școliți și trecuți prin diverse studii profesionale, capabili să gestioneze eficient anumite organizații. Și mai puțini sunt liderii care fac organizarea nu doar eficientă, dar și durabilă, nu doar existentă, dar și competitivă, având capacitatea viziunii. Preocuparea pentru formarea de manageri și lideri în societate ar urma să fie una prioritară în perioada imediat următoare.

Saltul civilizațional asigurat prin educație

Articolul 33, alineat 3 din Constituția Republicii Moldova statuează: „Statul contribuie la păstrarea, la dezvoltarea și propagarea realizărilor culturii și științei naționale și internaționale”

[2]. Dar și garantează, prin articolul 35, dreptul la „învățatură, asigurat prin învățământul general obligatoriu, prin învățământul liceal și prin cel profesional, prin învățământul superior și prin alte forme de instruire și de perfecționare” [2].

Datele statistice recente arată că la moment în Moldova activează aproximativ 50 de mii de cadre didactice, dintre care aproape 17 la sută sunt cei care asigură educația creativă și artistică. Racordată la numărul populației, estimată la aproximativ 2 milioane 500 de mii de cetățeni, este de la 7 până la 20 de ori mai mică față de proporțiile atestate în țările Europei și a altor state civilizate. Eventual, anume acest sector al economiei naționale urmează a fi suplimentat, bugetat în viitoarele programe de dezvoltare.

Cu toate acestea, se atestă o creștere exponențială a numărului de instituții educaționale private, la moment, preșcolare, școlare, gimnaziale și liceale. Calificările profesionale ale corpului didactic național sunt în corespundere cu standardele internaționale, fapt care generează o decuplare a realităților obiective de factorul politic, care își pierde constant credibilitatea.

Pe de altă parte, datele Biroului Național de Statistică arată o descreștere a unui alt sector educațional important și anume numărul de studenți din învățământul universitar. Astfel, de la 59 de mii în anul 2015, în 2024 sunt puțin peste 54 de mii, la totalul de 615 mii de tineri din Moldova. Mai puțin de 10 la sută din totalul tinerilor din Moldova, comparativ cu peste 80 la sută în SUA, peste 57 la sută în Europa, peste 50 la sută în Japonia și chiar în România peste 40 la sută. Chiar și în aceste realități, grație nivelului calității studiilor, tinerii din Moldova sunt concurențiali intelectual, profesional, creativ și moral cu tinerii din întreaga lume civilizată.

Autoritatea confirmată prin profesionalism și continuitate istorică a instituțiilor moldovene ce veghează la integritatea morală și culturală a societății, precum Biserica Ortodoxă și instituțiile de învățământ, sfidează intențiile păguboase ce acționează, din afara statului, prin autorități reprezentative statale ce demonstrează o deviere de la firescul civilizațional. Astfel, un sondaj recent, din martie 2024, realizat de IRI Moldova, arată că din 14 instituții fundamentale de autoritate ce activează în Moldova, poporul moldovenesc are încredere și apreciază pozitiv activitatea acestora, plasându-le pe poziția unu și patru, respectiv. Pe când, la polul opus, în poziții ultime, se situează instituții precum partidele politice, instituțiile judecătorești, Parlamentul, segmentul procuraturii [3]. Această radiografie obiectivă a realităților reconfirmă intuiția genuină a societății în apropierea dezinvoltă de instituții care îmbrățișează valorile culturale naționale în esență și universale prin aspirații. Nu există nici un motiv care să ne impună imitarea unor modele străine sau întoarcerea la vreun trecut îndepărtat. Fiecare epocă, fiecare societate diferă în scopurile, obiceiurile și valorile ei de oricare alta. Rezistența nucleelor spirituale naționale din Moldova și-a demonstrat veridicitatea, autenticitatea și autoritatea în

timp, fapt care a evoluat prin elaborări intelectuale profunde, în forme sublime de moralitate, spiritualitate și cultură, etalând valori durabile și crearea de valori noi nu doar acasă, ci și în oricare loc din întreaga lume unde ajung moldovenii. Astfel, având o extensie temporară modestă de doar mai bine de un secol, sistemul educațional, valoric, cultural național își demonstrează constant actualitatea, claritatea rațională, autenticitatea și deschiderea curajoasă către provocările timpului, surprinzând plăcut spațiul basarabean, balcanic, european, dar și mondial mereu. În confirmarea tezelor enunțate, propunem câteva exemple de personalități notorii cu renume mondial, care au marcat secolul trecut într-o manieră spectaculoasă: marele compozitor Anton Rubinstein, născut în Basarabia, a înființat Primul Conservator Rus din Sankt-Petersburg, la 1862; cântăreața de operă Lidia Lipkovski, născută în Basarabia, directoarea Conservatorului din Beirut, din 1953, înființează școala de canto academic în Liban; regizorul de film Lewis Milestone (Lev Miliștein), născut la Chișinău în 1895, câștigător a două Premii Oscar pentru filmele *Doi cavaleri arabi* și *Nimic nou pe frontul de vest*, etc. În aceeași ordine de idei, putem menționa și personalități notorii moderne: directorul artistic al Operei din București, dirijorul Valentin Doni; coregraful lider al Operei de Stat din Viena, Mihail Sosnovschi; prim solista Operei din Monaco Tatiana Lisnic și mulți, foarte mulți alții.

În condițiile actuale, când statul a decis să aprobe o poziție de „implicare minimă” în activitatea instituțiilor ce formează spiritual și cultural societatea, oferind o susținere financiară mai degrabă simbolică decât adecvată, instituțiile educaționale continuă a fi un pol ideologic-formator, având o libertate decizională asupra conceptului de funcționare. Această stare de lucruri, în mare parte, reduce considerabil accesul la educație, spiritualitate și cultură, implicit, a întregii societăți. Cu atât mai mult încât astăzi țările civilizate pun accent fundamental anume pe aceste sectoare în societățile sale, contribuind astfel la dezvoltarea armonioasă și fulminantă a aptitudinilor creatoare a cetățenilor săi, aptitudini ce vor fi chei de acces demn în viitorul iminent, care se prefigurează a fi o nouă confruntare inedită, cea a intelectului artificial cu intelectul uman, unde mizele vor fi la cote maxime. Discernământul intelectual și moral conștient sunt fundamentale pentru victoriile eminente.

Educația, spiritualitatea, cultura sunt factorii de bază care acoperă nevoia de cunoaștere și înțelegere a situațiilor, a sistemelor, a lumii din jur.

Concluzii

Isaiah Berlin, unul dintre cei mai entuziaști gânditori ai secolului XX, în cartea sa *Lemnul strâmb al omenirii* spunea: „Mintea nu este o tăbliță de ceară pe care natura să întipărească ce vrea ea, nu este un obiect, ci o activitate perpetuă, care-și modelează lumea ca să răspundă

cerințelor ei etice. Nevoia de a acționa este ceea ce generează conștiința lumii actuale” [4 p. 283]. Cultura, spiritualitatea unei națiuni, a unei societăți rămân a fi repere morale consistente ce alimentează motoarele dezvoltării durabile. Cu toate că în Republica Moldova de azi „cultura” este ca „fata urâtă de la bal” pe care nimeni nu vrea să o invite la dans și e nevoită să le pună piedici dansatorilor pentru a fi luată în seamă, continuăm a avea o încredere mistică în legendele și fabulele despre metamorfozele spectaculoase de tipul *Rățușca cea urâtă*, *Fata babei și fata moșneagului*, *Frumoasa și bestia*, dar și continuând să depunem efort intelectual pentru a accelera schimbările. Mulți vor cădea, dar nu se vor trauma, deoarece spiritualitatea genuină îi va amortiza și le va oferi o nouă șansă pentru a îndrepta lucrurile făcute strâmb odată.

Astăzi, poate mai mult ca oricând, este valabilă afirmația marelui filosof german idealist Fichte, făcută acum mai bine de două secole în urmă: „Nu acționăm pentru că am cunoaște, ci cunoaștem pentru că suntem nevoiți să acționăm” [5 p. 253].

Referințe bibliografice

1. MARGA, A. *Cultură, democrație, modernizare*. București: Editura Institutului Cultural Român, 2012. ISBN 978-973-577-640-4.
2. *Constituția Republicii Moldova*. Chișinău, 2019.
3. Opinie pozitivă despre instituții. In : *Tribuna* [online]. 2024, 29 mar. [accesat 30 mar. 2024]. Disponibil: <https://tribuna.md/2024/03/29/opinie-pozitiva-despre-institutii-sondaj-iri-mitropolia-pe-locul-1-presedintia-pe-14-pe-ce-pozitie-sunt-guvernul-si-parlamentul/>
4. BERLIN, I. *Lemnul strâmb al omeniri: capitole din istoria ideilor*. București: Humanitas, 2021. ISBN 978-973-30-7199-8.
5. FICHTE, I.G. *Sammliche Werke*. Vol. 2. Berlin: Weit und comp., 1845–1846.

MODELE DE POLITICI CULTURALE ÎN ȚĂRILE UNIUNII EUROPENE

MODELS OF CULTURAL POLICIES IN EU COUNTRIES

VEACESLAV REABCINSCHII⁶⁸,

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

<https://orcid.org/0000-0001-5131-7698>

CZU 316.7

008:32(4)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.26>

În articol sunt analizate modelele de politici culturale implementate în țările Uniunii Europene din perspectiva relațiilor stat-cultură și cultură-societate. Sunt determinate patru tipuri de politici:

⁶⁸E-mail: reabcinschi@gmail.com

paternalist, participativ, intervenționist și antreprenorial.

Cuvinte-cheie: *modele de politici culturale – paternalist, participativ, intervenționist și antreprenorial*

The article analyses the models of cultural policies implemented in the countries of the European Union from the perspective of state-culture and culture-society relations. Four types of policies are determined: paternalistic, participatory, interventionist and entrepreneurial.

Keywords: *cultural policy models - paternalistic, participatory, interventionist and entrepreneurial*

Introducere

Creșterea rolului culturii în dezvoltarea social-economică durabilă determină necesitatea de a cerceta politicile culturale într-o complexitate de relații stabilite nu doar de raporturile *stat-cultură* și *stat-societate*, dar și ca un proces de implicare a populației în elaborarea și implementarea politicilor culturale, precum și implicarea domeniului cultural în soluționarea problemelor și satisfacerea necesităților comunităților și societății – relația *societate-cultură*.

Statul este subiectul, care prin politicile sale asigură condiții optime pentru domeniul cultural în crearea produsului și oferirea serviciilor culturale pentru societate – consumatorul acestui produs. Relațiile dintre toți acești subiecți sunt diferite și au un grad înalt de diversitate. În prezent tot mai mult societatea este privită nu doar ca un simplu consumator, ci și ca un participant nemijlocit la crearea produsului cultural. Fiecare dintre acești subiecți își are propriile interese. Guvernarea are nevoie de o societate consolidată în baza unor valori acceptate de majoritate și o imagine unicat, care ar reprezenta statul în lume. Societatea are nevoie de niște repere morale și o autodezvoltare creativă în timpul liber. Iar creatorii, care sunt un generator de produse și valori culturale, sunt cointeresați în dezvoltarea creativității și obținerea în baza acesteia a unui venit, care ar asigura necesitățile de viață și ar permite dezvoltarea abilităților sale. „Relația societate-cultură este o relație de influențare reciprocă, în care, în ultimă instanță, starea culturii este determinată de legile sistemului social global. Această caracteristică de bază a culturii reclamă studiul ei din perspectiva sociologiei ca știință a realității sociale [1 p. 21]. Caracterul relațiilor dintre fiecare doi subiecți în parte oscilează respectiv: *stat-cultură* – de la centralizare spre descentralizare; *stat-societate* – de la autoritarism la democrație; *cultură-societate* – de la consumațiune spre participațiune.

Modele de politici culturale

În **Tabelul 1** sunt prezentate modelele de politici culturale, care se conturează la intersecția caracteristicilor relațiilor *stat-cultură* și *societate-cultură*. Aceste concepte și modele nu sunt statice, fiind într-o schimbare permanentă.

Tabelul 1. Modele de politici culturale bazate pe relațiile *stat-cultură-societate*

societate-cultură/ stat-cultură	consumațiune	participațiune
centralizate	<i>Modelul paternalist</i> – statul susține activ activitățile culturale în conformitate cu prioritățile sale fără implicare ideologică. Societatea – consumator al produselor și serviciilor oferite de piața culturală.	<i>Modelul participativ</i> – statul coordonează obiectivele culturale de dezvoltare, cultura este o componentă a dezvoltării social-economice, societatea participă activ la determinarea și implementarea politicilor culturale.
descentralizate	<i>Modelul intervenționist</i> – statul intervine pentru a susține inițiativele culturale ale comunităților sau grupurilor sociale și dezvoltă politici pentru creșterea consumului cultural în societate.	<i>Modelul antreprenorial</i> – statul stimulează consumul cultural pe piață și implicarea societății în susținerea culturii, dezvoltarea culturii este determinată de cererea și oferta pieței.

Sursa: tabel elaborat de autor

Unul dintre principiile politicii culturale a statelor democratice este libertatea fiecărei persoane în alegerea valorilor și propriei identități culturale. Pe baza separării anumitor bunuri culturale, precum și urmării anumitor practici specifice, în societate se formează pluralismul cultural al diferitor grupuri și comunități culturale. Politica culturală este determinată nu numai de „stat” (sistemul administrației de stat) și de elita politică, ci și de artiști, consumatori, sfera de afaceri, organizații publice și diverse asociații.

Pentru țările democratice este caracteristică creșterea rolului societății ca subiect al politicilor culturale. Prezența diferitor „platforme” culturale în spațiul social al unei țări presupune abordări speciale din partea statului pentru reglementarea proceselor socio-culturale. Politica culturală este necesar să păstreze diversitatea culturală și, în același timp, să contribuie la asigurarea integrității țării. În acest scop sunt folosite anumite mecanisme, care influențează tendințele negative ce se cristalizează în societate și contribuie la autorealizarea culturală a diferitor grupuri sociale. După cum arată istoria și experiența mondială, dezvoltarea unui stat democratic nu poate avea loc fără implicarea resurselor culturale. Elaborarea priorităților și obiectivelor politicilor culturale, coordonarea intereselor subiecților săi, care nu pot fi influențați prin aceleași mecanisme, este o sarcină destul de complicată.

În analiza *relației stat-cultură* într-un regim democrat ne vom baza pe cercetările, care scot în evidență două tipuri de rapoarte: „centralizate” – existența unei administrații culturale la nivel central, care joacă rolul de coordonator al activității tuturor subiecților politicilor culturale, inclusiv în comunitățile regionale și locale, și „liberale” – rolul principal îl joacă piața bunurilor culturale. Oferta industriilor culturale și produsele acestora se orientează spre cererea audienței culturale de masă, reprezentată de majoritatea membrilor societății.

Factorii care determină dezvoltarea culturii nu sunt numai instituțiile statului, eficiența lor, talentul și creația artiștilor, infrastructura pusă la dispoziția lor, dar și necesitățile societății, interesul businessului, implicarea populației. În urma analizei dezvoltării politicilor culturale în

diferite țări în ultima perioadă de timp, se poate remarca creșterea rolului activității culturale a oamenilor și interacțiunii lor sociale ca factor important al dezvoltării socio-economice, care considerăm că trebuie să stea la baza relațiilor *cultură-societate*. Spre a le distinge, ele au fost numite relații de „*consumațiune*” și „*participațiune*”. Primul tip este relevant pentru țările în care cultura, în mare parte, este tratată ca un domeniu al consumului, iar societatea ca un consumator al produselor și serviciilor culturale. Tipul doi prevede cultura ca domeniu, care contribuie la dezvoltarea social-economică a țării, iar societatea este implicată activ în dezvoltarea domeniului.

Modelul paternalist este caracterizat printr-o implicare substanțială a autorităților publice în elaborarea și implementarea politicilor culturale în baza priorităților sale de guvernare, care țin cont și de cerințele majorității populației. Pe lângă reglementările juridice și administrative cu privire la subiecții, bunurile și activitățile politicilor culturale, statul la diferite nivele – național, regional sau local – alocă fonduri substanțiale pentru activitățile culturale. Activitatea este administrată de către instituțiile publice specializate la diferite niveluri. Unul dintre obiectivele principale ale politicilor culturale este asigurarea accesului larg al populației la produsele și serviciile culturale, înlăturarea inegalităților în ceea ce privește participarea culturală cauzată de anumite obstacole geografice, economice sau sociale. Aceste politici vizează susținerea deplină a artei profesionale, cultura fiind considerată un bun public, care contribuie la dezvoltarea societății, extinderea și diversificarea publicului, încurajarea variatelor activități artistice în toate domeniile culturale.

O altă prioritate pentru acest model de politici culturale este susținerea culturii ca domeniu, care contribuie la formarea valorilor și crearea modului de viață al populației. Statul este cel mai important subiect al politicilor culturale, asigurând realizarea principiilor diversității și pluralismului cultural, libertatea expresiei creative, respectarea drepturilor și intereselor culturale ale diferitor grupuri.

Ca exemplu de *model paternalist* sunt politicile culturale ale Franței. Statul francez consideră necesară intervenția publică, reieșind din faptul că, pe de o parte, patrimoniul cultural este considerat o valoare comună, care trebuie protejată și promovată, și, pe de altă parte, sprijinul creativității culturale și artistice este o necesitate pentru dezvoltarea societății. În aceste direcții acțiunea guvernamentală intenționează să prevină și să minimalizeze riscurile funcționării pieței: monopolizarea, uniformizarea sau înlăturarea produselor culturale de către piață. Statul și-a asumat responsabilitatea pentru educația și formarea artistică și culturală, care se realizează atât prin intermediul școlilor specializate la nivel național sau teritorial cât și prin asociații și organizații de formare neguvernamentală.

După caracteristicile expuse, cel mai des întâlnite printre politicile culturale ale țărilor membre UE este *modelul paternalist*. Alături de Franța, care este protagonistul de bază al acestui model, caracteristicile lui se regăsesc și în alte țări, precum Bulgaria, Cipru, Grecia, Ungaria, Italia, Letonia, Lituania, Luxemburg, Malta, Portugalia, România, Slovacia, Slovenia, Spania.

Modelul participativ prevede susținerea culturii din partea statului, dar și un grad înalt de implicare activă a societății în susținerea, elaborarea și implementarea politicilor culturale. Din punctul de vedere al procesului de luare a deciziilor și de administrare, modelul este bazat pe o largă descentralizare pe verticală și asociere pe orizontală. Descentralizarea verticală este axată pe relațiile dintre administrarea centrală și autoguvernările locale. Statul este responsabil, din punct de vedere financiar și administrativ, pentru instituțiile de artă și cultură de importanță națională, dar, în același timp, susține accesul larg la produsele culturale prin finanțări organizaționale sau direcționate pentru instituțiile culturale regionale și locale. Guvernarea își asumă susținerea inițiativelor individuale, ale organizațiilor, naționale sau locale prin utilizarea diferitor mecanisme, care exclud implicarea factorului politic, cum ar fi finanțarea „la lungimea brațului”. Un rol important îl joacă organizațiile neguvernamentale. În primul rând, ele sunt importante în consolidarea participării culturale și a amatorilor de arte. În al doilea rând, deși au și susținere guvernamentală, majoritatea instituțiilor culturale și artistice funcționează ca organizații non-guvernamentale (asociații, fundații, societăți pe acțiuni).

Spre deosebire de modelul paternalist, pentru modelul participativ prioritară este oportunitatea pentru fiecare de a beneficia de experiențe culturale, de educație culturală și de a-și dezvolta capacitățile creative, iar patrimoniul cultural existent să fie promovat prin utilizare și dezvoltare. Cultura trebuie să contribuie la dezvoltarea comunităților și, respectiv, la crearea *statului bunăstării sociale*, iar societatea, prin implicarea largă a organizațiilor sale, nu numai cele de stat, să contribuie la susținerea activităților culturale. La *modelul participativ* pot fi atribuite Danemarca, Finlanda, Olanda, Suedia, precum și unele țări care au pornit de la modelul paternalist, dar care au în prioritățile lor dezvoltarea caracteristicilor participative, precum Croația, Cehia, Estonia, Polonia.

Ca exemplu poate fi prezentat modelul *politicilor culturale suedeze*, care este marcat de o susținere puternică a activităților și organizațiilor culturale prin diferite agenții guvernamentale, conduse de către directori și consilii administrative desemnate de guvern, cu participarea nemijlocită a reprezentanților domeniilor și profesiilor relevante. Printre cele mai importante astfel de organisme sunt Consiliul Suedez al Artelor, Consiliul Suedez al Patrimoniului, Institutul de Film Suedez, precum și agențiile guvernamentale responsabile pentru activitatea instituțiilor culturale din țară. Autonomia instituțiilor culturale care activează ca agenții

guvernamentale este protejată de legea constituțională. În timp ce guvernul național este în multe privințe principalul actor în politica culturală suedeză, organizațiile artelor și culturii în Suedia pot fi descrise ca o rețea complexă de interacțiuni între stat, piață, societatea civilă și asociațiile profesionale culturale. Tot mai evidentă devine orientarea spre implicarea pozitivă a pieței, în special, la nivel local și regional. În același timp, nivelul regional devine din ce în ce mai important în dezvoltarea politicilor culturale suedeze.

Recunoscând cultura ca parte importantă a creării *statului bunăstării sociale*, obiectivul central pentru guvernare a devenit asigurarea accesului larg la produsele culturale pentru toți cetățenii statului, indiferent de locul de reședință, dar și încurajarea participării active a populației la activitățile culturale. În 2008 Parlamentul suedez a creat o Comisie pentru evaluarea politicilor culturale și, în urma recomandărilor ei, a adoptat un proiect de lege, care stabilește obiectivele de dezvoltare a domeniului: „Cultura ar trebui să fie o forță dinamică, provocatoare și independentă bazată pe libertatea de exprimare. Toată lumea ar trebui să poată participa la viața culturală. Creativitatea, diversitatea și calitatea artistică ar trebui să marcheze dezvoltarea societății.

Pentru a-și atinge obiectivele, politica culturală trebuie: să promoveze oportunitatea pentru fiecare de a beneficia de experiențe culturale, de educație culturală și de a-și dezvolta capacitățile creative; să promoveze inovațiile calitative și artistice; să promoveze patrimoniul cultural existent, prin conservare, utilizare și dezvoltare; să promoveze schimbul și cooperarea internațională și interculturală; să asigure în special dreptul la cultură al copiilor și al tinerilor” [2].

Modelul intervenționist – politicile culturale se bazează pe principiile descentralizării și subsidiarității. Această abordare a politicilor culturale este, în primul rând, orientată spre ofertă, ceea ce înseamnă că prioritate în obținerea susținerii din partea autorităților, atât centrale cât și locale, are infrastructura culturală. Statul încurajează, susține și garantează libertatea exprimării artistice, care oferă baza autonomiei activității instituțiilor și organizațiilor culturale și este o formă de protecție față de intervenția și reglementarea procesului cultural. Cu toate că autoritățile centrale nu influențează politicile locale, predomină responsabilitatea sectorului public pentru asigurarea existenței și finanțării instituțiilor și programelor culturale. La necesitate, guvernarea centrală poate interveni cu resurse financiare pentru a susține sectoarele pe care ea le consideră prioritare. Unul dintre principalele obiective ale politicilor culturale este asigurarea unui acces cât mai larg al populației la artă și cultură. Politica culturală, ca o componentă a politicilor sociale, trebuie să răspundă la provocările sociale, cum ar fi tendințele demografice, migrația,

sistemele de valori. Caracteristicile *modelului intervenționist* pot fi atribuite politicilor culturale ale Austriei, Belgiei, Germaniei.

Austria este un stat federal. Competențele culturale, conform constituției, sunt atribuite landurilor (Bundesländer), care beneficiază de „suveranitate culturală”. Politica culturală federală ține de responsabilitatea Departamentului de Artă și Cultură (DAC) din cadrul Ministerului Educației al Cancelariei Federale. Preocupările de bază ale DAC sunt susținerea libertății de expresie artistică și promovarea artei contemporane austriece, a artelor plastice, arhitecturii, modei și designului, muzicii, promovarea literaturii, a artei spectacolului, fotografiei, filmului în străinătate. DAC este preocupat, de asemenea, de asigurarea condițiilor de participare largă a publicului în activitățile culturale, crearea condițiilor adecvate pentru munca culturală, prin subvenționarea instituțiilor culturale federale, protejarea monumentelor istorice și a patrimoniului cultural național. Alte responsabilități publice pentru afacerile culturale au fost redistribuite pe sectoare între diferite instituții sau organisme, cum ar fi Institutul de Film Austriac, KulturKontakt Austria, Museums Quartier și Bundestheater-Holding [3].

În cadrul *modelului antreprenorial* de politici culturale, guvernarea nu se implică nemijlocit în activitățile culturale, elaborând mecanisme indirecte de stimulare și promovare a procesului creativ. Se consideră că doar principiile economiei de piață pot reglementa democratic procesul cultural, orice intervenție din partea statului este o imixtiune la drepturile omului. Sectorul privat și asociativ prevalează net asupra sectorului public, fiind reprezentat de diverse tipuri și forme de activități culturale. Artă este considerată ca un instrument al activității social-economice, care contribuie la dezvoltarea societății. Produsul cultural are nevoie de o piață cât mai mare, astfel fiind orientat spre integrarea în procesul cultural internațional. În aceste condiții un rol foarte important îl joacă managementul inițiativelor culturale. *Modelul antreprenorial* poate fi atribuit după majoritatea caracteristicilor Irlandei.

Concluzii

Constituirea modelelor de politică culturală a parcurs în dezvoltarea sa calea de la cele mai simple, bazate pe relațiile *stat-cultură*, spre cercetarea complexă a relațiilor *stat-cultură-societate*. Tipologia prezentată răspunde provocărilor contemporane și include și analiza relațiilor *cultură-societate*. La determinarea modelului de politică pe care îl dezvoltă, fiecare țară pornește de la anumite criterii, care, în primul rând, țin de tradițiile și valorile împărtășite de societate, dar și de situația politică și social-economică din țară.

Politicile culturale ale Republicii Moldova se înscriu în *modelul paternalist*. În societățile în curs de dezvoltare cultura este esențială pentru a consolida națiunea și reprezintă condițiile

necesare pentru a facilita dezvoltarea unor politici culturale originale, care să poată răspunde la provocările interne și externe ale lumii moderne. Statul și-a asumat responsabilitatea pentru cultură, deoarece, în condițiile economiei de piață, inițiativa privată nu este capabilă să acopere toate sectoarele de activitate. În același timp, statul nu dispune de resurse financiar-materiale destule pentru a dezvolta cultura în conformitate cu cerințele contemporane. Pentru a realiza acest obiectiv, cultura trebuie tratată ca o componentă a dezvoltării, iar politicile culturale trebuie integrate în strategiile naționale de dezvoltare.

În același timp, este necesar de creat condiții care ar exclude implicarea statului în procesul de creație, pentru a reduce uniformitatea acțiunilor culturale și a neutraliza gestionarea politică a instituțiilor culturale. Susținerea statului trebuie să fie liberă, fără unele condiții speciale. Dezvoltarea tehnologiilor, mijloacelor de comunicare în masă, creșterea bunăstării sociale necesită, pe de o parte, asigurarea accesibilității produselor culturale pentru toate segmentele de populație, iar, pe de altă parte, implicarea populației în crearea produselor culturale și a organizațiilor culturale în viața social-economică. Este o sarcină care trebuie să fie rezolvată de autoritățile publice prin elaborarea și implementarea unor politici culturale, ținând cont de resursele de care dispun și de valorile naționale.

Referințe bibliografice

1. BONDREA, A. *Sociologia culturii*. București: Editura Fundației România de Măine, 2006. ISBN 973-96128-0-6.
2. HARDING, T. Sweden. General objectives and principles of cultural policy [online]. In: *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe*: [site]. 22 noiem. 2022. [accesat 14 noiem. 2023]. Disponibil: <https://www.culturalpolicies.net/web/sweden.php?aid=23>
3. RATZENBÖCK, V., LUNGSTRAB, A. Austria. General objectives and principles of cultural policy [online]. In: *Compendium. Cultural policies and trends*: [site]. noiem. 2023. [accesat 14 noiem. 2023]. Disponibil: <https://www.culturalpolicies.net/web/austria.php?aid=21>.