

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

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNI CULTURALE

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ
11 aprilie 2025



Chișinău

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



ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC — DIMENSIUNI CULTURALE

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ
INTERNĂȚIONALĂ

11 aprilie 2025

TEZE ♦ ARTICOLE

Chișinău, 2025

CZU 7:378(082)=135.1=111=161.1

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025>

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 coordonator Artă muzicală: Larisa BALABAN, dr. în studiul artelor, conf. univ., AMTAP

Redactor responsabil Artă teatrală, coregrafică și multimedia: Ana GHILAȘ, dr. hab. în studiul artelor și culturologie, conf. univ., AMTAP

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

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

MEMBRI:

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

Miloș MISTRIK, 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

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

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

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

„Învățăământul artistic – dimensiuni culturale”, conferință științifică internațională (2025 ; Chișinău). Învățăământul artistic – dimensiuni culturale : Conferința științifică internațională, 11 aprilie 2025, [Chișinău] : Teze, articole / colegiul de redacție: Victoria Melnic (redactor-șef) [et al.]. – Chișinău : AMTAP, 2025. – 337 p. : il. color, tab.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

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

ISBN 978-9975-176-10-1 (PDF).

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

Î-59

CUPRINS

TEZE
THESES

ARTĂ MUZICALĂ
MUSICAL ART

DIANA BUNEA

**ÎN CĂUTAREA STILULUI PIERDUT: REFLECȚII ASUPRA FENOMENULUI
UNIFORMIZĂRII SONORE A MUZICII POPULARE CONTEMPORANE**

SEARCHING OF THE LOST STYLE: SOME THOUGHTS ON THE PHENOMENON OF
SOUND UNIFORMIZATION OF CONTEMPORARY FOLK MUSIC15

VERONICA LAURA DEMENESCU

CONTRIBUȚII LA CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ. DAN BUCIU

CONTRIBUTIONS TO ROMANIAN MUSICAL CULTURE. DAN BUCIU16

LARISA BALABAN

**СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ: РОЛЬ
ИНФОРМАЦИОННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ**

TEHNOLOGIILE MODERNE ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL MUZICAL: ROLUL MEDIULUI
EDUCAȚIONAL INFORMAȚIONAL

MODERN TECHNOLOGIES IN MUSIC EDUCATION: THE ROLE
OF THE INFORMATIONAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT18

VICTOR GHILAȘ

UN COMPOZITOR GERMAN LA TIGHINA ÎN SECOLUL AL XVIII -LEA

A GERMAN COMPOSER IN BENDER IN THE 18TH CENTURY24

VICTORIA MELNIC, VLADIMIR ANDRIEȘ

**SONATA PER LA GRAND VIOLA DE N. PAGANINI: O PIATRĂ DE ÎNCERCARE PE
CALEA SPRE CULMILE VIRTUOZITĂȚII**

SONATA FOR GRAND VIOLA BY N. PAGANINI: A TOUCHSTONE ON
THE PATH TO THE HEIGHTS OF VIRTUOSITY26

ELENA MIRONENCO

**ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ НА ДУХОВЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ ВИКТОРА ЛАКУСТА: К ПРОБЛЕМЕ
КОММУНИКАЦИИ КОМПОЗИТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ**

PORTRET DE CREAȚIE AL MUZICIANULUI-INTERPRET VICTOR LACUSTA DIN
PERSPECTIVA PROBLEMEI COMUNICĂRII ÎNTRE COMPOZITOR ȘI INTERPRET

CREATIVE PORTRAIT OF THE WIND INSTRUMENT PERFORMER VIKTOR
NIKOLAEVICH LAKUSTA: ON THE PROBLEM OF COMMUNICATION BETWEEN
COMPOSER AND PERFORMER.....32

LIGIA FĂRCĂȘEL

**METODE ALE CERCETĂRII MUZICALE ȘI ROLUL EI ÎN CONTEXTUL
CONTEMPORAN**

METHODS OF MUSIC RESEARCH AND ITS ROLE IN THE CONTEMPORARY CONTEXT38

EMILIA MORARU

CORUL DE CAMERĂ RENAISSANCE AL ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE – AMBASADOR AL EXCELENȚEI MUZICALE NAȚIONALE

THE RENAISSANCE CHAMBER CHOIR OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS: AN AMBASSADOR OF NATIONAL MUSICAL EXCELLENCE.....40

SANJA DRAKULIĆ

MUSIC FESTIVAL AS A CULTURAL AND HISTORICAL PHENOMENON

FESTIVALUL DE MUZICĂ CA FENOMEN CULTURAL ȘI ISTORIC42

AURELIA SIMION

PERFORMANȚE, INIȚIATIVE ȘI PERSPECTIVE ÎN CADRUL PARTENERIATULUI UNIVERSITAR ARTISTIC MOLDO-ROMÂN

PERFORMANCES, INITIATIVES AND PERSPECTIVES WITHIN THE MOLDOVAN ROMANIAN ARTISTIC UNIVERSITY PARTNERSHIP44

RUSLANA ROMAN

DIMENSIUNEA PIANISTICĂ A LUI GEORGE ENESCU

THE PIANISTIC DIMENSION OF GEORGE ENESCU46

НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО

ПЕТРУ МОБИЛЭ – ОДИН ИЗ СОЗДАТЕЛЕЙ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ УКРАИНЫ, В ТОМ ЧИСЛЕ И МУЗЫКАЛЬНОГО, ВО ВРЕМЕНА РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ

PETRU MOVILĂ – UNUL DINTRE CREATORII SISTEMULUI DE ÎNVĂȚĂMÂNT DIN UCRAINA, INCLUSIV CEL MUZICAL, PE VREMEA UNIUNII STATALE POLONO-LITUANIENE

PETRO MOVILA – ONE OF PETRO MOHYLA: ONE OF THE FOUNDERS OF THE EDUCATION SYSTEM IN UKRAINE, INCLUDING MUSIC EDUCATION, DURING THE ERA OF THE POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH.....49

INNA HATIPOVA

ROLUL CONCURSURILOR NAȚIONALE ALE TINERILOR PIANIȘTI ÎN DEZVOLTAREA TRADIȚIEI PIANISTICE INTERPRETATIVE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

THE ROLE OF NATIONAL COMPETITIONS FOR YOUNG PIANISTS IN THE DEVELOPMENT OF THE INTERPRETATIVE PIANO TRADITION IN

THE REPUBLIC OF MOLDOVA53

CIPRIAN MIZGAN-DANCIU

EDUCAȚIE UNIVERSITARĂ PRIN MUZICĂ TRADIȚIONALĂ

UNIVERSITY EDUCATION THROUGH TRADITIONAL MUSIC55

ALEXANDRU SUCIU

RECONFIGURAREA OPEREI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA: EVOLUȚIA ȘI TRANSFORMĂRILE LUI MEFISTOFELE DE ARRIGO BOITO

RECONFIGURING OPERA IN THE 19TH CENTURY: THE EVOLUTION AND TRANSFORMATIONS OF ARRIGO BOITO'S MEFISTOFELE57

IULIA ROMAN

IRONII PIANISTICE. GROTESC ÎN CREAȚIA LUI VASILE IJAC

PIANISTIC IRONIES. THE GROTESQUE IN THE WORKS OF VASILE IJAC60

ANA ȘIMBARIOV, MIHAI MIHALAȘ

LUCRĂRILE CORALE CICLICE PENTRU COPII DE ZLATA TCACI.

VIZIUNI INTERPRETATIVE

ZLATA TCACI'S CYCLIC CHORAL WORKS FOR CHILDREN.

INTERPRETATIVE VISIONS62

MIRELA ȚÂRC

FUZIUNEA CONCEPTUALĂ A NOILOR MEDIA ÎN *HERE AND NOW* DE ADRIAN BORZA

THE CONCEPTUAL FUSION OF NEW MEDIA IN ADRIAN BORZA'S *HERE AND NOW*64

OLGA VLAICU, SVETLANA ȚIRCUNOVA

СОЧИНЕНИЕ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО *MANY FACES OF SOLITUDE* С. ПЫСЛАРЬ: МУЗЫКАЛЬНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ЛОГИКИ ПАРАДОКСА

CREAȚIA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN *MANY FACES OF SOLITUDE* DE S. PÎSLARI: MANIFESTARE MUZICALĂ A LOGICII PARADOXULUI

THE CREATION FOR VIOLIN AND PIANO *MANY FACES OF SOLITUDE* BY S. PISLARI AS A MUSICAL MANIFESTATION OF THE LOGIC OF PARADOX66

ELENA SAMBRIȘ

СИМФОНΙΑ ДЛЯ ОРГАНА И ЛИТАВР ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ДИАЛОГ С «КЛАССИЧЕСКОЙ УТОПИЕЙ» В ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

SIMFONIA PENTRU ORGĂ ȘI TIMPANI DE VLADIMIR CIOLAC:

DIALOG CU „UTOPIA CLASICĂ” ÎN CULTURA POST-NECLASICĂ

SYMPHONY FOR ORGAN AND TIMPANI BY VLADIMIR CHOLAK:

DIALOGUE WITH “CLASSICAL UTOPIA” IN POST-NON-CLASSICAL CULTURE.....69

LARISA SPRINCEAN, SVETLANA BADRAJAN

COLINDATUL – ÎNTRE TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE

THE CAROLING BETWEEN TRADITION AND CONTEMPORANEITY70

ELENA TUREA, SVETLANA ȚIRCUNOVA

СТИЛЕВЫЕ КОННОТАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ *MEMENTO VIVERE* ДЛЯ КОНТРАБАСА И ФОРТЕПИАНО С. ПЫСЛАРЬ КАК ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОГО ОТНОШЕНИЯ К ЦЕННОСТИ ЖИЗНИ

CONOTAȚIILE STILISTICE ÎN *MEMENTO VIVERE PENTRU CONTRABAS ȘI PIAN* DE S. PÎSLARI CA MANIFESTARE A POZIȚIEI AUTORULUI ASUPRA SENSULUI VIEȚII UMANE

STYLISTIC CONNOTATIONS IN *MEMENTO VIVERE* FOR DOUBLE BASS AND PIANO BY S. PISLARI AS A MANIFESTATION OF THE AUTHOR'S POSITION ON THE MEANING OF HUMAN LIFE72

LARISA BALABAN

**ДИДАКТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ: ПРЕДМЕТ, ИСТОРИЯ И
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ**

DIDACTICA ÎN INSTRUIREA MUZICALĂ: OBIECT, ISTORIE ȘI ABORDĂRI
CONCEPTUALE

DIDACTICS IN MUSIC EDUCATION: SUBJECT, HISTORY, AND CONCEPTUAL
APPROACHES.....74

VICTORIA NIKITCENKO

**К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ
МОБИЛЬНОСТИ В РАМКАХ ПРОГРАММЫ ERASMUS+ ДЛЯ СТУДЕНТОВ АМТИИ
ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ АКАДЕМИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ**

PROBLEMA STUDIERII EFICIENȚEI MOBILITĂȚII ACADEMICE ÎN CADRUL
PROGRAMULUI ERASMUS+ PENTRU STUDENȚII AMTAP DE LA SPECIALITATEA
CANTO ACADEMIC

TO THE PROBLEM OF STUDYING THE EFFECTIVENESS OF ACADEMIC MOBILITY
WITHIN THE FRAMEWORK OF THE ERASMUS+ PROGRAMME FOR AMTAP STUDENTS
OF THE SPECIALITY ACADEMIC SINGING78

ADELA BLÎNDU

**IMPORTANȚA MUȘCHILOR IMPLICAȚI ÎN PRODUCEREA SUNETULUI VOCAL:
METODE DE DEZVOLTARE ALE GRUPELOR MUSCULARE**

THE IMPORTANCE OF THE MUSCLES INVOLVED IN VOICE PRODUCTION: METHODS
FOR DEVELOPING MUSCLE GROUPS.....81

ANATOLIE LAPICUS, MARIA GHEORGHIIEVA

**ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ АНСАМБЛИСТА В
ПРОЦЕССЕ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ И СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ**

TRĂSĂTURILE SPECIFICE ALE STĂRII PSIHOEMOȚIONALE A UNUI ARTIST DINTR-UN
ANSAMBLU ÎN PROCESUL REPETIȚIILOR ȘI A EVOLUȚIEI SCENICE

FEATURES OF THE PSYCHOEMOTIONAL STATE OF THE
ENSEMBLE IN THE PROCESS OF REHEARSAL WORK AND STAGE PERFORMANCE.....83

IGOR SOCICAN

CONTRAFACȚUL MUZICAL: O SURSĂ PENTRU INOVAȚIE MUZICALĂ

EXPLORING CONTRAFACȚ AS A SOURCE OF MUSICAL INNOVATION86

ALEXANDR VITIUC

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ БАС-ГИТАРИСТА ГЕДДИ ЛИ

CARACTERISTICI ALE TEHNICII DE INTERPRETARE A
CHITARISTULUI BAS GEDDY LEE

FEATURES OF THE PERFORMING TECHNIQUE
OF BASS GUITARIST GEDDY LEE89

ALEXANDRU JUNCU

**VIZIUNE STILISTICĂ ȘI INTERPRETATIVĂ ASUPRA CONCERTULUI PENTRU
TROMBON ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA**

A STYLISTIC AND INTERPRETATIVE VISION ON OLEG NEGRUȚA'S TROMBONE AND
PIANO CONCERTO92

SERGHEI PILIPEȚCHI

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ СПЕКТАКЛИ ИРИНЫ ПРЕСС

SPECTACOLE NEREALIZATE ALE IRINEI PRESS

UNREALIZED SPECTACLES OF IRINA PRESS94

VIOLETA JULEA

FALSETTO ÎN MUZICA POP VOCALĂ: ASPECTE INTERPRETATIVE ȘI PEDAGOGICE

FALSETTO IN VOCAL POP MUSIC: PERFORMANCE AND PEDAGOGICAL ASPECTS97

CRISTINA MOROI

CICLUL VOCAL AL LUI LEONNARD BERSTEIN *I HATE MUSIC*: LIMBAJ MUZICAL, ARHITECTONICĂ, ASPECTE INTERPRETATIVE

LEONARD BERSTEIN'S VOCAL CYCLE *I HATE MUSIC*: MUSICAL LANGUAGE, ARCHITECTONICS, INTERPRETATIVE ASPECTS99

MARINA MAMALIGA

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО *НАТЮРМОРТ С ЦВЕТАМИ, МЕЛОДИЯМИ И ГАРМОНИЯМИ* ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ

TRĂSĂTURI DRAMATICE ALE COMPOZIȚIEI PENTRU PIAN *NATURĂ STATICĂ CU FLORI, MELODII ȘI ARMONII* DE GHENADIE CIOBANU

DRAMATIC FEATURES OF THE COMPOSITION FOR PIANO STILL LIFE WITH FLOWERS, MELODIES AND HARMONIES BY GENNADY CIOBANU102

VICTOR ZLOTESCU

PARTICULARITĂȚI STRUCTURAL-DRAMATURGICE ȘI PROBLEME DE INTERPRETARE ALE *CONCERTULUI PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ*, OP. 91 DE REINHOLD GLIÈRE

STRUCTURAL-DRAMATIC FEATURES AND INTERPRETATION ISSUES OF THE *HORN CONCERTO*, OP. 91 BY REINHOLD GLIÈRE104

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

SVETLANA TÂRȚĂU

TEATRUL POLITIC – O PRIVIRE ASUPRA SECOLULUI XX ȘI O PERSPECTIVĂ PENTRU VIITOR

POLITICAL THEATER - A LOOK AT THE 20TH CENTURY AND A PERSPECTIVE FOR THE FUTURE106

ANGELINA ROȘCA-ICHIM

CASA ÎN SPAȚIUL PROVOCATIV AL INTERPRETĂRILOR REGIZORALE SEMNATE DE DUMITRU ACRÎȘ

THE HOUSE IN THE PROVOCATIVE SPACE OF DMITRY AKRISH'S DIRECTORIAL INTERPRETATIONS108

ZOIA GUȚU, CRISTINA TERENTIEV

**EXERCITIUL COREGRAFIC ȘI ROLUL SĂU ÎN FORMAREA INTERPREȚILOR
PROFESIONIȘTI**

CHOREOGRAPHIC EXERCISE AND ITS ROLE IN TRAINING PROFESSIONAL
PERFORMERS.....111

MARIANA STARCIUC

VALORIFICAREA FORMEI TEATRALE DOCUMENTARE ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC

THE VALORIZATION OF THE DOCUMENTARY THEATRICAL FORM IN THE
ROMANIAN SPACE114

LUDMILA TIMOTIN

**STRATEGII ECONOMICE DE DEZVOLTARE A PRODUCȚIEI DE FILM ÎN
REPUBLICA MOLDOVA**

ECONOMIC STRATEGIES FOR THE DEVELOPMENT OF FILM PRODUCTION IN THE
REPUBLIC OF MOLDOVA.....116

VIOLETA TIPA

**TEATRUL OPTIC AL LUI EMILE REYNAUD: ÎNCEPUTUL ISTORIEI FILMULUI CU
DESENE ANIMATE**

THE OPTICAL THEATER OF EMILE REYNAUD: THE BEGINNING OF THE HISTORY OF
THE ANIMATED FILM119

ELEONORA VARNACOVA

**CALITĂȚILE ȘI COMPETENȚELE PROFESIONAL-INDIVIDUALE ALE
ANTRENORULUI DE DANS SPORTIV**

PROFESSIONAL-INDIVIDUAL QUALITIES AND COMPETENCES OF THE SPORTS
DANCE COACH.....121

LIDIA PANFIL

LEGITĂȚILE CONSTRUCȚIEI COMPOZIȚIONALE A SCENARIULUI

THE REGULARITIES OF THE COMPOSITIONAL CONSTRUCTION OF THE SCRIPT123

ANGELA BEȚÎȘOR

**EXPLORAREA TRADIȚIILOR NAȚIONALE DE DANS ȘI A ELEMENTELOR ETNICE
ÎN BALETUL CONTEMPORAN: EXEMPLUL LUI MORIS BEJART ȘI AKRAM KHAN**

EXPLORING NATIONAL DANCE TRADITIONS AND ETHNIC ELEMENTS IN
CONTEMPORARY BALLET: THE EXAMPLE OF MORIS BEJART AND AKRAM KHAN127

VICTORIA ALESENKOVA

**TRIHOTOMIA LUI C. PEIRCE – SEMNUL ICONIC, SEMNUL INDICIAL ȘI SEMNUL
SIMBOLIC – ÎN CONTEXTUL TEATRAL**

H. PIERCE'S TRICHOTOMY (ICONICAL-INDEXICAL-SYMBOLIC SIGNS)
IN THE THEATRE CONTEXT130

DUMITRIȚA MAXIMCIUC

REFLECȚII POSTDRAMATICE ÎN DRAMATURGIA DIN REPUBLICA MOLDOVA

POSTDRAMATIC REFLECTIONS IN THE DRAMATURGY
IN THE REPUBLIC MOLDOVA.....132

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN

**TERAPIA IDENTITĂȚII NAȚIONALE PRIN ARTA CINEMATOGRAFICĂ. CREAȚIA
REGIZOAREI LEONTINA VATAMANU**

NATIONAL IDENTITY THERAPY THROUGH CINEMA.

FILM DIRECTOR - LEONTINA VATAMANU134

OLGA TRIBOI

**EXPRESIVITATEA ACTORULUI ÎN SPECTACOLUL-MONODRAMĂ: TEHNICI ȘI
MIJLOACE ARTISTICE**

THE ACTOR'S EXPRESSIVENESS IN THE MONODRAMA PERFORMANCE:
TECHNIQUES AND ARTISTIC MEANS137

NINA ERMICIOI

**TEHNICI DE EXPRESIVITATE SCENICĂ A TEATRELOR CLASICE JAPONEZ ȘI
CHINEZ ÎN ARHITECTONICA SPECTACOLULUI LUI ROBERT LEPAGE**

TECHNIQUES OF SCENIC EXPRESSIVITY OF CLASSICAL JAPANESE AND CHINESE
THEATERS IN THE ARCHITECTONICS OF ROBERT LEPAGE'S PERFORMANCE141

ELENA BASAEV

CONCERTUL DE ESTRADĂ: PREMISELE FUNCȚIONALE ALE CONCERTULUI

CONCERT SHOW| THE FUNCTIONAL PREMISES OF THE CONCERT144

DANIELA STRUNGARU

**SPECIFICITATEA LIMBAJULUI SCENIC ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE
CONTEMPORAN**

SPECIFICITY OF SCENIC LANGUAGE IN THE CONTEMPORARY ANIMATION THEATRE147

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

VICTORIA ROCACIUC

**CĂUTĂRI ALE PARADIGMEI NAȚIONALE ÎN CREAȚIA PICTORILOR MOLDOVENI
DIN ANII 1980**

NATIONAL PARADIGM SEARCHES IN THE ARTWORK OF MOLDOVAN PAINTERS
FROM THE 1980S150

ION JABINSCHI

**ANALIZA STILISTICĂ ȘI TEHNICĂ A PICTURII ÎN PLEIN-AIR REALIZATĂ CU
AJUTORUL CUȚITULUI DE PALETĂ**

STYLISTIC AND TECHNICAL ANALYSIS OF PLEIN-AIR PAINTING CARRIED OUT
WITH THE HELP OF THE PALETTE KNIFE153

ANA MARIAN

MONUMENTELE UNIRII. ASPECTE ISTORICE ȘI PLASTICE

THE MONUMENTS OF THE UNION: HISTORICAL AND PLASTIC ASPECTS156

MIRELA ȘTEFĂNESCU

**CREATIVITATEA TINERILOR ARTIȘTI IEȘENI ȘI SEMNIFICAȚIA EXPRIMĂRII
LOR PLASTICE**

THE CREATIVITY OF YOUNG ARTISTS FROM IAȘI AND THE MEANING OF THEIR
ARTISTIC EXPRESSIONS158

TEODORA HUBENCO

CREAȚIA ARTISTULUI PLASTIC VASILE DOHOTARU

THE CREATION OF THE PLASTIC ARTIST VASILE DOHOTARU161

ȘTEFANA-ROXANA STOICA

ESTETICA ÎN DESIGNUL AMBIENTAL

AESTHETICS IN ENVIRONMENTAL DESIGN163

SVETLANA PLAȚINDA

MOTIVUL POMULUI ÎN DECORUL ȚESĂTURILOR TRADIȚIONALE DIN SPAȚIUL BASARABEAN

THE TREE MOTIF IN THE DECORATION OF TRADITIONAL FABRICS FROM THE BESSARABIAN REGION.....165

ALIONA TIMUȚA

INTEGRAREA INSTRUMENTELOR DIGITALE ÎN FORMAREA PROFESIONALĂ A STUDENȚILOR SPECIALIZAȚI ÎN DOMENIUL GRAFICII DE CARTE

INTEGRATION OF DIGITAL TOOLS IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS SPECIALIZED IN BOOK GRAPHICS167

MAIA VESTE

INTERACȚIUNEA ȘI CORELAȚIA DINTRE MODĂ ȘI ARTA BALETULUI

THE INTERACTION AND CORRELATION ÎN FASHION AND BALLET ART169

NATALIA VAVILINA

ARGINTUL – METALUL LUNII ÎN DIMENSIUNEA ARTISTICĂ ȘI CULTURALĂ: PERCEPȚIA FORMEI, CULORII ȘI MATERIALULUI PRIN SINESTEZIE

SILVER – THE MOON METAL IN ARTISTIC AND CULTURAL DIMENSIONS: PERCEPTION OF FORM, COLOR, AND MATERIAL THROUGH SYNESTHESIA.....172

OXANA ZGHEREA

ROLUL ARTELOR PLASTICE ÎN FORMAREA SENSIBILITĂȚII CULTURALE A TINERILOR

THE ROLE OF VISUAL ARTS IN SHAPING THE YOUTH'S CULTURAL SENSITIVITY175

CAROLINA ERMURACHI-MACHADO

ADAPTAREA BRODERIEI LA NOILE TENDINȚE ÎN MODA CONTEMPORANĂ

ADAPTING EMBROIDERY TO THE NEW TRENDS IN CONTEMPORARY FASHION.....177

LUDMILA COTELEA-CONDREA

BATICUL, TEHNICA PICTURII LIBERE PE MĂTASE, IMPLEMENTAT ÎN FLORISTICA TEXTILĂ

BATIK, THE TECHNIQUE OF FREE PAINTING ON SILK, IMPLEMENTED ON TEXTILE FLORISTRY179

**ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE, STUDII CULTURALE
ȘI MANAGEMENT ARTISTIC
SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES, CULTURAL STUDIES
AND ART MANAGEMENT**

LUDMILA LAZAREV

**IMPACTUL INTELIGENȚEI ARTIFICIALE ASUPRA IDENTITĂȚII CULTURALE
EUROPENE**

THE IMPACT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE ON EUROPEAN CULTURAL IDENTITY181

MARIANA ZUBENSCHI

**DEZVOLTAREA ÎNCREDERII ÎN SINE – RESURSĂ DE DEZVOLTARE A
IDENTITĂȚII EUROPENE**

DEVELOPING SELF-CONFIDENCE – A RESOURCE FOR THE DEVELOPMENT OF
EUROPEAN IDENTITY183

VICTORIA ROCACIUC

ECOURI MODERNISTE ÎN CREAȚIA PICTORÎTEI TATIANA COJOCARU

MODERNIST ECHOES IN THE ARTWORK OF PAINTER TATIANA COJOCARU184

TATIANA COMENDANT

**LUMEA SOCIALĂ VALORIZATOARE: INTEGRARE ȘI RECIPROCITATE A FORMEI
ȘI CONȚINUTURILOR**

THE VALUATING SOCIAL WORLD: INTEGRATION AND RECIPROCITY OF FORM AND
CONTENT186

IULIAN CĂTĂLIN DĂNILĂ

INTELIGENȚA ARTIFICIALĂ – O NOUĂ PARADIGMĂ EDUCAȚIONALĂ

ARTIFICIAL INTELLIGENCE – A NEW EDUCATIONAL PARADIGM190

ANDREI PROHIN

PAUL MIHAIL ȘI PATRIMONIUL DE CARTE VECHE DIN BASARABIA

PAUL MIHAIL AND THE HERITAGE OF OLD BOOKS FROM BESSARABIA.....192

LIDIA CAZACU

**CUVINTE COMPUSE ȘI EXPRESII FIGURATIVE CU TERMINOLOGIE MUZICALĂ
DIN LIMBA ITALIANĂ MODERNĂ**

COMPOUND WORDS AND FIGURATIVE EXPRESSIONS WITH MUSICAL
TERMINOLOGY FROM MODERN ITALIAN LANGUAGE195

VEACESLAV REABCINSCHI

**INFRASTRUCTURA CULTURALĂ ÎN REPUBLICA MOLDOVA: TENDINȚE DE
DEZVOLTARE**

CULTURAL INFRASTRUCTURE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA: DEVELOPMENT
TRENDS197

CONSTANTIN ȘCHIOPU

RAPUL: ARTĂ AUTENTICĂ SAU SUBCULTURĂ MARGINALIZATĂ?

RAP: AUTHENTIC ART OR MARGINALIZED SUBCULTURE?200

VALENTINA ENACHI

**CULTURA VERSUS DEMOCRAȚIA. CAZUL REPUBLICII MOLDOVA.
CONSIDERENTE**

CULTURE VERSUS DEMOCRACY. THE CASE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA.
CONSIDERATIONS202

ANA-IRINA IORGA

MOARTEA LUI ORFEU. O INVESTIGAȚIE ARTISTICO-RELIGIOASĂ

THE DEATH OF *ORPHEUS*. AN ARTISTIC AND RELIGIOUS INVESTIGATION204

IVAN PILCHIN

**BIBLIOTECA PERSONALĂ CA EXPRESIE A INDIVIDUALITĂȚII UMANE ȘI A
IDENTITĂȚII CULTURALE**

THE PERSONAL LIBRARY AS AN EXPRESSION OF HUMAN INDIVIDUALITY AND
CULTURAL IDENTITY207

LILIANA CIOBANU, TATIANA COMENDANT

OPERA: INTERSECȚII SOCIOCULTURALE ȘI AXIOLOGICE

OPERA: SOCIOCULTURAL AND AXIOLOGICAL INTERSECTIONS209

MARIA PILCHIN

EXPOZIȚIA DE CARTE: ÎNTRE ARTĂ ȘI MANAGEMENT

THE BOOK EXHIBITION: BETWEEN ART AND MANAGEMENT211

DOINA VICOL

**THE CHALLENGES AND KEY ISSUES IN THE PROMOTION AND CONSERVATION
OF CULTURAL HERITAGE**

PROVOCĂRILE ȘI PROBLEMELE-CHEIE ÎN PROMOVAREA ȘI CONSERVAREA
PATRIMONIULUI CULTURAL.....213

ARTICOLE

ARTICLES

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

LARISA SPRINCEAN

**ANALIZA DIFERITOR VERSIUNI INTERPRETATIVE ALE CÂNTECULUI POPULAR
IESE LELEA DIN BORDEI**

ANALYSIS OF DIFFERENT INTERPRETATIVE VERSIONS OF THE FOLK SONG *IESE
LELEA DIN BORDEI*.....218

VIOLETA JULEA

**PSYCHOLOGICAL AND INTERPRETATIVE PECULIARITIES OF FALSETTO SOUND
PRODUCTION IN MODERN POPULAR MUSIC**

PARTICULARITĂȚILE PSIHOLOGICE ȘI INTERPRETATIVE ALE PRODUCERII
SUNETULUI FALSETTO ÎN MUZICA POP MODERNĂ.....225

ALEXANDRU JUNCU

**CONCERTUL NR. 1 PENTRU TROMBON ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA: ANALIZA
TEHNICO-INTERPRETATIVĂ ȘI REFLECȚII STILISTICE**

A STYLISTIC AND INTERPRETATIVE VISION ON OLEG NEGRUȚA'S

TROMBONE AND PIANO CONCERTO.....230

VICTOR ZLOTESCU

**ASPECTE STRUCTURAL-DRAMATURGICE ȘI PARTICULARITĂȚI
INTERPRETATIVE ÎN CONCERTUL PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ, OP. 91 DE
REINHOLD GLIERE**

**STRUCTURAL-DRAMATURGICAL ASPECTS AND FEATURES OF INTERPRETATION IN
THE CONCERTO FOR HORN AND ORCHESTRA, OP. 91 BY REINHOLD GLIÈRE241**

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

DUMITRIȚA MAXIMCIUC

REFLECȚII POSTDRAMATICE ÎN DRAMATURGIA DIN REPUBLICA MOLDOVA

**POSTDRAMATIC REFLECTIONS IN THE DRAMATURGY OF THE REPUBLIC OF
MOLDOVA252**

OLGA TRIBOI, SVETLANA TÂRȚĂU

**EXPRESIVITATEA ACTORULUI ÎN SPECTACOLUL-MONODRAMĂ: TEHNICI ȘI
MIJLOACE ARTISTICE**

**THE ACTOR'S EXPRESSIVENESS IN THE MONODRAMA PERFORMANCE:
TECHNIQUES AND ARTISTIC MEANS260**

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN

**TERAPIA IDENTITĂȚII NAȚIONALE PRIN ARTA CINEMATOGRAFICĂ. CREAȚIA
REGIZOAREI LEONTINA VATAMANU**

**NATIONAL IDENTITY THERAPY THROUGH CINEMA, FILM DIRECTOR - LEONTINA
VATAMANU268**

NINA ERMICIOI

**ТЕХНИКИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЭКСПРЕССИВНОСТИ КЛАССИЧЕСКОГО
ЯПОНСКОГО И КИТАЙСКОГО ТЕАТРОВ В АРХИТЕКТОНИКЕ СПЕКТАКЛЯ
РОБЕРА ЛЕПАЖА**

**TEHNICI DE EXPRESIVITATE SCENICĂ A TEATRELOR CLASICE JAPONEZ ȘI CHINEZ
ÎN ARHITECTONICA SPECTACOLULUI LUI ROBERT LEPAGE**

**TECHNIQUES OF EXPRESSIVITY OF CLASSICAL JAPANESE AND CHINESE THEATERS
IN THE ARCHITECTONICS OF ROBERT LEPAGE'S PERFORMANCE275**

DANIELA STRUNGARU, SVETLANA TÂRȚĂU

**SPECIFICITATEA LIMBAJULUI SCENIC ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE
CONTEMPORAN**

**SPECIFICITY OF THE SCENIC LANGUAGE IN THE CONTEMPORARY ANIMATION
THEATRE281**

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN
FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

ALIONA TIMUȚA

ИЛЛЮСТРАЦИЯ КАК МЕТОД ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ: ОТ ВОСПРИЯТИЯ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗУ

ILUSTRATIA CA METODĂ DE FORMARE A GÂNDIRII IMAGINATIVE:

DE LA PERCEPȚIE LA IMAGINEA ARTISTICĂ

ILLUSTRATION AS A METHOD OF DEVELOPING IMAGINATIVE THINKING: FROM PERCEPTION TO ARTISTIC IMAGE289

NATALIA VAVILINA

ARGINTUL – METALUL LUNII ÎN DIMENSIUNEA ARTISTICĂ ȘI CULTURALĂ: PERCEPȚIA FORMEI, CULORII ȘI MATERIALULUI PRIN SINESTEZIE

SILVER – THE MOON METAL IN THE ARTISTIC AND CULTURAL DIMENSION:

PERCEPTION OF FORM, COLOR, AND MATERIAL THROUGH SYNESTHEZIA.....296

CAROLINA ERMURACHI

ADAPTAREA BRODERIEI LA NOILE TENDINȚE ÎN MODA CONTEMPORANĂ

ADAPTING EMBROIDERY TO THE NEW TRENDS IN CONTEMPORARY FASHION.....302

LUDMILA COTELEA-CONDREA

BATICUL, TEHNICA PICTURII LIBERE PE MĂTASE, IMPLEMENTATĂ ÎN FLORISTICA TEXTILĂ

BATIK, THE TECHNIQUE OF FREE PAINTING ON SILK, IMPLEMENTED IN TEXTILE

FLORISTRY311

**ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE , STUDII CULTURALE
ȘI MANAGEMENT ARTISTIC**

SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES, STUDIES AND ART MANAGEMENT

LILIANA CIOBANU

EVOLUȚIA SOCIO-CULTURALĂ A TEATRULUI DE OPERĂ:

DE LA ANTICHITATE LA REALISM

THE SOCIO-CULTURAL EVOLUTION OF OPERA:

FROM ANTIQUITY TO REALISM.....316

LILIANA CIOBANU

OPERA: INTERSECȚII CULTURALE, SOCIALE, ESTETICE ȘI AXIOLOGICE

OPERA: CULTURAL, SOCIAL, AESTHETIC, AND AXIOLOGICAL INTERSECTIONS325

**TEZE
THESES**

**ARTĂ MUZICALĂ
MUSICAL ART**

**ÎN CĂUTAREA STILULUI PIERDUT: REFLECȚII ASUPRA
FENOMENULUI UNIFORMIZĂRII SONORE A MUZICII POPULARE
CONTEMPORANE**

**SEARCHING OF THE LOST STYLE: SOME THOUGHTS ON THE
PHENOMENON OF SOUND UNIFORMIZATION OF CONTEMPORARY
FOLK MUSIC**

DIANA BUNEA¹

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

<https://orcid.org/0000-0002-4488-0834>

CZU 785.16(=135.2):781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.01>

Peisajul sonor contemporan — ne referim, în special, la peisajul sonor al muzicii populare — în Republica Moldova este tot mai bogat și mai divers, pe an ce trece. Este un fenomen ce se desfășoară oarecum în pofida expansiunii crescânde a muzicilor internaționale de estradă, pop, rock ș.a., care astăzi ocupă aproape întreg spațiul sonor al vieții cotidiene, dacă ne gândim, spre exemplu, la spațiile publice, localuri, magazine, transportul public, în care suntem deseori nevoiți să ascultăm, fără să vrem, ceea ce ni se propune.

Apariția, în ultimii ani, a unor destul de numeroase formații de muzică populară, din care fac parte tineri și talentați muzicieni profesioniști, absolvenți ai instituțiilor muzicale din republică, este îmbucurătoare și chiar încurajatoare pentru publicul avizat, ce își dorește să asculte o muzică populară care să răspundă gusturilor și intereselor de actualitate. În acest sens, pe prim-plan se situează repertoriile, înnoite mereu, virtuozitatea și creativitatea, de care, fără îndoială, dau dovadă majoritatea muzicienilor. Totodată, succesul și popularitatea acestor tarafuri și orchestre de muzică populară contemporane atrage și atenția cercetătorului-etnomuzicolog, care, prin definiție, are rolul de a „fixa” în mod echidistant fenomenele sonore ale comunității/societății (altădată — tradiționale) în care trăiește. Autorul articolului invită cititorul la o analiză mai profundă și la o meditație asupra rolului pe care aceste formații îl au în viața muzicală, în prezent, asupra repertoriilor pe care le abordează ș.a.m.d.

În acest context, un aspect interesant, însă deosebit de spinos, demn de un studiu mai amplu, este cel al uniformizării sonore — avem în vedere acea bogăție de „culori” desprinse din însăși stilul de interpretare, din originalitatea aranjamentelor și din multe detalii care ar face recognoscibilă o formație — „colorit”, care până nu demult putea fi sesizat ușor, chiar și

¹ E-mail: dianabunea@gmail.com

în raport cu marile noastre orchestre de muzică populară, ca să nu mai vorbim despre orchestrele ce activau în raioanele republicii și care păstrau stilul de interpretare local. Se pare că stilul de interpretare specific al formațiilor astăzi s-a diminuat, până la dispariție. Totuși, atunci când vorbim despre un fenomen sonor contemporan, aprecierea adecvată și pertinentă a acestuia generează mai multe întrebări decât răspunsuri. Vom încerca să le formulăm și să ne exprimăm opiniile.

Cuvinte-cheie: *formație de muzică populară, stil de interpretare, sonoritate, uniformizare*

The contemporary soundscape — specifically referring to the soundscape of folk music — in the Republic of Moldova is becoming increasingly rich and diverse with each passing year. It is a phenomenon that unfolds somewhat in spite of the growing expansion of international music genres such as pop, rock, and others, which today occupy almost the entire auditory space of daily life. If we think about public spaces, venues, shops, and public transport, we often find ourselves compelled to listen, whether we want to or not, to what is being offered.

The emergence in recent years of a considerable number of folk music ensembles, composed of young and talented professional musicians who are graduates of music institutions in the republic, is encouraging and even inspiring for the discerning audience that wishes to listen to folk music that aligns with current tastes and interests. In this regard, the ever-evolving repertoires, virtuosity, and creativity stand out — qualities that most musicians undoubtedly demonstrate. At the same time, the success and popularity of these contemporary folk music bands and orchestras also attract the attention of the ethnomusicologist, who, by definition, has the role of “fixing” the sound phenomena of the community/society (formerly traditional) in which they live. The author of this article invites the reader to a deeper analysis and reflection on the role these ensembles play in the musical life today, the repertoires they tackle, and so on.

In this context, an interesting yet particularly thorny aspect worthy of more extensive study is that of sound uniformity — specifically, the richness of “colors” derived from the very style of interpretation, the originality of arrangements, and the many details that would make an ensemble recognizable. This “color” could be easily discerned not long ago, even compared to our large folk music orchestras, let alone the orchestras that operated in the districts of the republic and maintained the local interpretation style. It seems that the specific interpretative style of ensembles has diminished to the point of disappearance today. However, when we speak of a contemporary sound phenomenon, an adequate and pertinent appreciation of it raises more questions than answers. We will attempt to formulate these questions and express our opinions.

Keywords: *folk music band, performance style, sonority, uniformity*

CONTRIBUȚII LA CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ. DAN BUCIU

CONTRIBUTIONS TO ROMANIAN MUSICAL CULTURE. DAN BUCIU

VERONICA LAURA DEMENESCU²

doctor abilitat în muzică, profesor universitar,
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România

² E-mail: veronica_demenescu@yahoo.com

CZU78.071.1(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.02>

Născut la 18 noiembrie 1943 la București, Dan Buciuc a crescut într-o ambianță muzicală, tatăl său fiind prim-solist al Operei bucureștene. O contribuție semnificativă în formarea sa au avut studiile cu Dan Constantinescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Octavian Lazăr Cosma, Emila Comișel, Victor Giuleanu, Zeno Vancea, precum și seria de perfecționări postuniversitare din țară (cu Dinu Ciocan și Aurel Stroe) sau de la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt (1970-1975), unde a studiat cu Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, György Ligeti, Aloys Kontarski sau Vinko Globokar, care au culminat cu obținerea titlului științific de doctor în muzicologie în anul 1992.

Din 1968 își începe cariera didactică la Conservatorul de Muzică Ciprian Porumbescu din București (astăzi Universitatea Națională de Muzică din București), unde predă Forme muzicale, Armonie, Analize muzicale, Stilistica scriiturii corale moderne, iar în anul 1970 devine membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, instituție care i-a decernat 6 premii pentru creație, iar în anul 2025 i-a fost decernat premiul *Marin Constantin* în cadrul Galei aniversare *Marin Constantin 100*, desfășurată de Corul Național de Cameră Madrigal – *Marin Constantin*, pe 27 februarie, la Senatul României.

Din anul 1998 devine conducător de doctorat în cadrul Școlii doctorale a Universității Naționale de Muzică din București, iar în perioada 2000-2008 conduce această instituție în calitate de rector.

A publicat numeroase articole și studii în reviste din România, Rusia, Germania, a colaborat la emisiuni radiofonice și de televiziune, a susținut cicluri de conferințe în SUA (1994), în Franța (1996) sau Suedia (1995), a publicat volumele *Elemente de scriitură modală* și două volume de *Armonie*.

În creație a abordat genurile simfonic, vocal-sinfonic, cameral, coral – acesta din urmă fiind cel căruia i-a dedicat cele mai multe lucrări. Iată câteva din principalele titluri ale creației sale: MUZICĂ SIMFONICĂ – Scene pentru orchestră și pian; Divertisment pentru orchestră mică; Suita românească pentru orchestră; Lespezi lucrare pentru orchestră mare; Suita Sărbători de iarnă pentru orchestră; Suita nostalgică pentru orchestră; MUZICĂ VOCAL-SIMFONICĂ – Cantata Iarba pământului și Cantata Pax Mundi, ambele pentru voce înaltă și orchestră; MUZICĂ DE CAMERĂ – Sonata pentru pian solo; Neliniști pentru doi flauti; Piccolo suita și Mozaic II – Suita pentru flaut solo; Suita rustică pentru flaut și nai (comandată în cadrul unui program cultural americano-român); Schițe pentru un autoportret (septet prezentat în primă audiție absolută la Universitatea de Muzică din München în decembrie 2001); Lyrica Mundi – ciclu de lieduri, pe versuri de Dante, Robert Denos, N. Stănescu, V. Alecsandri; MUZICĂ PENTRU COR – Remember Hiroshima pentru cor și bandă magnetică; Ana lui Manole, scrisă pe versuri comandate special lui Nichita Stănescu, pentru cor (cu mișcare scenică), nai, clopot, toacă; Rondeau, pe versuri de Charles d'Orleans (în franceză), pentru flaut și cor mixt; Sonet, pe versuri de Rainer Maria Rilke (în germană), pentru cor mixt și orgă; Jocuri pentru pacea planetei pentru coruri de copii cu mișcare scenică.

Lucrările sale au fost cântate în România, SUA, Franța, Germania, Elveția, Spania, Olanda, Japonia, India, Suedia, Canada, Moldova.

Cuvinte-cheie: Dan Buciuc, creație, activitate, premii

Born on November 18, 1943 in Bucharest, Dan Buciuc grew up in a musical environment, his father being the first soloist of the Bucharest Opera. A significant contribution to his formation was made by his studies with Dan Constantinescu, Tiberiu Olah,

Aurel Stroe, Octavian Lazăr Cosma, Emila Comișel, Victor Giuleanu, Zeno Vancea, as well as the series of postgraduate trainings in the country (with Dinu Ciocan and Aurel Stroe) or at the International Summer Courses in Darmstadt (1970–1975) where he studied with Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, György Ligeti, Aloys Kontarski or Vinko Globokar, which culminated in obtaining the scientific title of Doctor in Musicology in 1992. In 1968, he began his teaching career at the Ciprian Porumbescu Conservatory of Music in Bucharest (today the National University of Music in Bucharest) where he taught Musical Forms, Harmony, Musical Analysis, Stylistics of Modern Choral Writing, and in 1970 he became a member of the Union of Composers and Musicologists of Romania, an institution that awarded him 6 awards for creation, and in 2025 he was awarded the Marin Constantin award at the "Marin Constantin 100" anniversary gala, held by the *Madrigal — Marin Constantin* National Chamber Choir on February 27, at the Romanian Senate.

Since 1998 he has been a doctoral supervisor at the Doctoral School of the National University of Music in Bucharest, and from 2000 to 2008 he led this institution as Rector.

He has published numerous articles and studies in journals in Romania, Russia, Germany, collaborated on radio and television shows, held conference cycles in the U.S.A. (1994), in France (1996) or Sweden (1995), published the volumes *Elemente de scriitura modală* and two volumes of *Harmony*.

In his creations he approached the following genres: symphonic, vocal-symphonic, chamber, choral — the latter being the one to which he dedicated most of his works. Here are some of the main titles of his creations: SYMPHONY MUSIC — Scenes for orchestra and piano; Entertainment for small orchestra; Romanian Suite for orchestra; Slabs work for large orchestra; Winter Holidays Suite for orchestra; Nostalgic Suite for orchestra, VOCAL-SYMPHONY MUSIC Cantata Iarba pământului and Cantata Pax Mundi both for high voice and orchestra, CHAMBER MUSIC Sonata for solo piano; Neliniști for two flutes; Piccolo suite and Mosaic II, — Suite for solo flute; Rustic Suite for flute and bagpipes (commissioned within an American-Romanian cultural program); Sketches for a self-portrait (septet presented in its first absolute audition at the University of Music in Munich in December 2001); Lyrica Mundi — cycle of lieder on verses by Dante, Robert Denos, N. Stănescu, V. Alecsandri, MUSIC FOR CHOIR Remember Hiroshima for choir and magnetic tape; Ana lui Manole written on verses specially commissioned by Nichita Stănescu choir (with stage movement), bagpipes, bell, toacă; Rondeau on verses by Charles d'Orleans (in French) for flute and mixed choir; Sonnet on verses by Rainer Maria Rilke (in German) mixed choir and organ; Games for the peace of the planet for children's choirs with stage movement.

His works have been performed in Romania, the U.S.A., France, Germany, Switzerland, Spain, the Netherlands, Japan, India, Sweden, Canada, Moldova.

Keywords: *Dan Buciu, creation, activity, awards*

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ: РОЛЬ ИНФОРМАЦИОННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ

TEHNOLOGIILE MODERNE ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL MUZICAL: ROLUL MEDIULUI EDUCAȚIONAL INFORMAȚIONAL

MODERN TECHNOLOGIES IN MUSIC EDUCATION: THE ROLE OF THE INFORMATIONAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT

Современные технологии в музыкальном образовании существенно трансформируют методы преподавания и освоения музыкального искусства. Развитие цифровых технологий, интерактивных платформ и мультимедийных ресурсов создает новые возможности для обучения, делая его более эффективным.

Одним из ключевых элементов современной образовательной системы является информационная образовательная среда (ИОС), объединяющая различные цифровые технологии. В музыкальном обучении она представляет собой интеграцию цифровых инструментов и ресурсов, направленных на поддержку и совершенствование учебного процесса.

Согласно А.А. Коновалову и Н.И. Буторину, в музыкальном образовании цифровые дидактические средства ИОС можно разделить на несколько направлений: средства для музыкально-теоретических дисциплин, средства для изучения музыковедческих дисциплин, музыкально-компьютерные технологии, интерактивные платформы и образовательные среды. Для музыкально-теоретических дисциплин применяются аудиохрестоматии, учебные фонограммы, видеолекции, мультимедийные партитуры и учебные фильмы, а также интерактивные тренажеры для сольфеджио и гармонии. Для изучения музыковедческих дисциплин используются специализированные программы, цифровые архивы нотных записей и мультимедийные учебники. Музыкально-компьютерные технологии охватывают средства для сочинения музыки с помощью программ, таких как Cakewalk, Band in a Box, FL Studio и Logic Pro, а также инструменты для поиска новых выразительных средств и экспериментирования с электронными тембрами, включая VST-синтезаторы (например, Codex Stereo, Element Stereo, Arturia, Korg). Исполнительская деятельность в цифровом формате реализуется с помощью программ, таких как Ableton Live, Serato DJ и PCDJ Dex, а для нотографической работы широко применяются программы Sibelius и MuseScore. Наконец, интерактивные платформы и образовательные среды, позволяющие создавать обучающие продукты и тесты посредством сервисов типа LearningApps.org и Wix, а также мультимедийные дидактические пособия, разрабатываемые в AutoPlay, Prezi и Microsoft PowerPoint, играют важную роль в формировании цифрового образовательного контента.

Информационно-образовательная среда включает музыкальное программное обеспечение (программы для создания и редактирования нотных партитур, секвенсоры для аранжировки и создания электронной музыки, профессиональные инструменты для записи, сведения и мастеринга аудио), мультимедийные учебные материалы (интерактивные пособия с аудио- и видеоконтентом, видеоуроки, мастер-классы, виртуальные симуляторы и тренажеры). Кроме того, информационная образовательная среда охватывает онлайн-платформы и дистанционное обучение, предоставляя возможность участия в вебинарах, онлайн-курсах и мастер-классах, что расширяет доступ к образовательным ресурсам и позволяет обучающимся взаимодействовать с

³ E-mail: larisa.balaban@amtap.md

преподавателями и музыкантами по всему миру.

Таким образом, компьютерные технологии внедряются в музыкальное образование, обеспечивая широкие возможности для обучения, творчества и исполнения. Современный педагог-музыкант должен владеть этими инструментами не только как средством обучения, но и как объектом изучения, поскольку цифровая среда становится неотъемлемой частью профессионального музыкального образования.

Информационно-образовательная среда, обладая рядом ключевых дидактических характеристик, существенно повышает эффективность обучения, поскольку обеспечивает высокий уровень интерактивности, позволяя учащимся и студентам активно взаимодействовать с преподавателями и учебными материалами. Использование мультимедийных ресурсов, онлайн-тестов, симуляторов, тренажеров и виртуальных лабораторий делает процесс освоения знаний не только более доступным, но и значительно обогащает его содержательную сторону. Кроме того, возможность использования образовательных материалов в любое время и из любой точки мира особенно актуальна для дистанционного обучения, так как обеспечивает широкий доступ к знаниям. В сочетании с индивидуализированным подходом, который учитывает потребности каждого обучающегося посредством персонализированных учебных программ, адаптивных тестов и интерактивных курсов, создаются условия для гибкости образовательного процесса и появляется возможность комбинировать образовательные блоки в зависимости от поставленных целей. Современные цифровые инструменты обеспечивают оперативную обратную связь, давая возможность быстро получать результаты тестирования, комментарии преподавателей и аналитику успеваемости, что, способствует дальнейшему развитию самостоятельности, критического мышления и профессиональных навыков обучающихся.

Образовательный процесс в информационно-образовательной среде, по сравнению с традиционными методами, предоставляет обучающимся широкие возможности для самостоятельного выбора способов, форм и темпов освоения материала, что существенно способствует индивидуализации обучения. Цифровые технологии обеспечивают доступ к мировым образовательным ресурсам — таким как материалы ведущих библиотек и музеев, лекции известных ученых, а также участие в виртуальных учебных программах, в то время как интерактивные технологии, визуализация данных и межпредметные связи делают учебный материал более наглядным и понятным, повышая вовлеченность обучающихся.

Перспективы развития информационных образовательных систем могут быть направлены на создание более гибкой, эффективной и безопасной системы обучения, адаптирующейся к потребностям каждого обучающегося. Одним из возможных направлений является развитие адаптивных образовательных технологий, предполагающих персонализацию учебного процесса за счет анализа данных об успеваемости учащихся и применения искусственного интеллекта для подбора оптимального учебного контента. Также важно усовершенствование образовательных платформ, внедрение интеллектуальных чат-ботов и голосовых помощников, способных автоматизировать ответы на типовые вопросы и повысить оперативность взаимодействия между студентами и преподавателями.

Несмотря на многочисленные преимущества, интеграция информационно-образовательной среды в музыкальное образование сопряжено с рядом трудностей. Для успешного внедрения ИОС в музыкальное образование необходимо не только совершенствовать технологическую базу, обеспечивая при этом высокий уровень кибербезопасности образовательных платформ. Одной из ключевых проблем является нехватка цифровой компетентности у преподавателей, что вызывает необходимость в дополнительном обучении и методической поддержке, поскольку информационная образовательная среда требует от педагогов освоения новых подходов к подготовке и проведению занятий. Также существуют сложности, связанные с техническими

ограничениями, необходимостью постоянного обновления программного обеспечения и адаптации учебных материалов под цифровые платформы.

Ключевые слова: информационная образовательная среда, современные технологии, образовательные системы, музыкальное образование

Tehnologiile moderne în instruirea muzicală transformă semnificativ metodele de predare și de învățare a artei muzicale. Dezvoltarea tehnologiilor digitale, a platformelor interactive și a resurselor multimedia creează noi oportunități pentru învățare, făcând-o mai eficientă.

Unul dintre elementele cheie ale sistemului educațional modern este mediul educațional informațional (MEI), care integrează diverse tehnologii digitale. În educația muzicală, acesta reprezintă integrarea instrumentelor și resurselor digitale menite să sprijine și să îmbunătățească procesul de învățare.

Conform relatărilor lui A.A. Konovalov și N.I. Butorin, în instruirea muzicală, mijloacele didactice digitale ale MEI pot fi împărțite în mai multe direcții: mijloace pentru disciplinele teoretice muzicale, mijloace pentru studiul disciplinelor muzicologice, tehnologii muzical-computerizate, platforme interactive și medii educaționale. Pentru disciplinele teoretice muzicale se folosesc audio textele, fonogramele didactice, video lecțiile, partiturile multimedia și filmele educaționale, precum și simulatoarele interactive pentru solfegii și armonie. Pentru studiul disciplinelor muzicologice se utilizează programe specializate, arhive digitale de partituri și manuale multimedia. Tehnologiile muzical-computerizate includ instrumente pentru compunerea muzicii cu ajutorul unor programe precum Cakewalk, Band in a Box, FL Studio și Logic Pro, precum și instrumente pentru descoperirea de noi mijloace expresive și experimentarea cu timbre electronice, inclusiv synthesizatoare VST (de exemplu, Codex Stereo, Element Stereo, Arturia, Korg). Activitatea interpretativă în format digital se realizează cu ajutorul programelor Ableton Live, Serato DJ și PCDJ Dex, iar pentru lucrările notografice se folosesc pe scară largă programele Sibelius și MuseScore. În cele din urmă, platformele interactive și mediile educaționale care permit crearea de produse educaționale și teste prin servicii LearningApps.org și Wix, precum și resursele didactice multimedia dezvoltate în AutoPlay, Prezi și Microsoft PowerPoint, joacă un rol important în formarea conținutului educațional digital.

Mediul educațional informațional include software muzical (programe pentru crearea și editarea partiturilor, groovebox-uri pentru aranjamente și compunerea muzicii electronice, instrumente profesionale pentru înregistrare, mixare și masterizare a audio), materiale educaționale multimedia (resurse interactive cu conținut audio și video, lecții video, ateliere practice, simulatoare virtuale și antrenori). De asemenea, mediul educațional informațional acoperă platformele online și învățământul la distanță, oferind oportunități de participare la webinarii, cursuri online și ateliere, ceea ce extinde accesul la resursele educaționale și permite interacțiunea elevilor/studenților cu profesorii și muzicienii din întreaga lume.

Astfel, tehnologiile computerizate sunt integrate în educația muzicală, oferind oportunități largi pentru învățare, creativitate și interpretare. Profesorul-muzician modern trebuie să stăpânească aceste instrumente nu doar ca mijloc de predare, ci și ca obiect de studiu, deoarece mediul digital devine o parte integrantă a educației muzicale profesionale.

Mediul educațional informațional, având o serie de caracteristici didactice cheie, îmbunătățește semnificativ eficiența învățării, deoarece asigură un nivel ridicat de interactivitate, permițând elevilor și studenților să interacționeze activ cu profesorii și materialele de studiu. Utilizarea resurselor multimedia, testelor online, simulatoarelor, antrenorilor și laboratoarelor virtuale face procesul de dobândire a cunoștințelor nu doar mai accesibil, ci și îmbogățește semnificativ conținutul acestuia. În plus, posibilitatea de a utiliza materialele educaționale în orice moment și din orice colț al lumii este deosebit de relevantă pentru învățământul la distanță, deoarece asigură un acces larg la cunoștințe. Combinat cu o abordare individualizată, care ia în considerare nevoile fiecărui elev prin programe de studiu

personalizate, teste adaptive și cursuri interactive, se creează condiții pentru flexibilitatea procesului educațional și apare posibilitatea de a combina blocurile educaționale în funcție de obiectivele stabilite. Instrumentele digitale moderne oferă un feedback rapid, oferind oportunitatea de a obține rapid rezultatele testărilor, comentariile profesorilor și analizele performanței, ceea ce contribuie la dezvoltarea autonomiei, gândirii critice și abilităților profesionale ale elevilor.

Procesul educațional în mediul educațional informațional, comparativ cu metodele tradiționale, oferă elevilor oportunități largi de a alege modalitățile, formele și ritmurile de învățare, ceea ce contribuie semnificativ la individualizarea învățării. Tehnologiile digitale oferă acces la resurse educaționale globale, cum ar fi materialele celor mai importante biblioteci și muzee, lecțiile unor savanți renumiți, precum și participarea la programe educaționale virtuale, în timp ce tehnologiile interactive, vizualizarea datelor și conexiunile interdisciplinare fac materialul de studiu mai vizibil și mai ușor de înțeles, sporind implicarea elevilor.

Perspectivile de dezvoltare ale sistemelor educaționale informaționale pot fi orientate spre crearea unei sisteme de învățare mai flexibile, eficiente și sigure, care să se adapteze nevoilor fiecărui elev. Una dintre direcțiile posibile este dezvoltarea tehnologiilor educaționale adaptive, care presupun personalizarea procesului de învățare prin analiza datelor despre performanța elevilor/studentilor și aplicarea inteligenței artificiale pentru selectarea conținutului educațional optim. De asemenea, este importantă îmbunătățirea platformelor educaționale, implementarea chatbot-urilor inteligente și a asistenților vocali capabili să automatizeze răspunsurile la întrebările standard și să îmbunătățească rapiditatea interacțiunii între elevi/studenti și profesori.

Cu toate avantajele sale, integrarea mediului educațional informațional în educația muzicală este însoțită de o serie de dificultăți. Pentru implementarea cu succes a SEI în educația muzicală, este necesar nu doar să se îmbunătățească baza tehnologică, asigurând în același timp un nivel ridicat de securitate cibernetică al platformelor educaționale. Una dintre problemele-cheie este lipsa competențelor digitale ale profesorilor, ceea ce impune necesitatea unei instruiți suplimentare și a suportului metodologic, deoarece mediul educațional informațional necesită de la profesori stăpânirea unor noi abordări în pregătirea și desfășurarea lecțiilor. Există, de asemenea, dificultăți legate de limitările tehnice, necesitatea de a actualiza constant software-ul și de a adapta materialele de studiu la platformele digitale.

Cuvinte-cheie: mediu educațional informațional, tehnologii moderne, sisteme educaționale, educație muzicală

Modern technologies in music education significantly transform the methods of teaching and mastering musical art. The development of digital technologies, interactive platforms, and multimedia resources creates new opportunities for learning, making it more effective.

One of the key elements of the modern educational system is the information educational environment (IEE), which integrates various digital technologies. In music education, it represents the integration of digital tools and resources aimed at supporting and enhancing the learning process.

According to A.A. Konovalov and N.I. Butorin, in music education, the digital didactic tools of the IEE can be divided into several categories: tools for music theory disciplines, tools for musicology studies, music-computer technologies, interactive platforms, and educational environments. For music theory disciplines, audio anthologies, educational phonograms, video lectures, multimedia scores, and educational films are used, as well as interactive simulators for solfège and harmony. Specialized programs, digital archives of sheet music, and multimedia textbooks are used for musicology studies. Music-computer technologies include tools for composing music using programs such as Cakewalk, Band in a

Box, FL Studio, and Logic Pro, as well as instruments for exploring new expressive means and experimenting with electronic timbres, including VST synthesizers (e.g., Codex Stereo, Element Stereo, Arturia, Korg). Performance activities in a digital format are realized using programs such as Ableton Live, Serato DJ, and PCDJ Dex, while notation work is widely supported by programs like Sibelius and MuseScore. Finally, interactive platforms and educational environments that allow the creation of educational products and tests through services like LearningApps.org and Wix, as well as multimedia didactic materials developed in AutoPlay, Prezi, and Microsoft PowerPoint, play an important role in shaping digital educational content.

The information educational environment includes music software (programs for creating and editing sheet music, sequencers for arranging and creating electronic music, professional tools for recording, mixing, and mastering audio), multimedia educational materials (interactive tutorials with audio and video content, video lessons, master classes, virtual simulators, and training tools). Additionally, the information educational environment encompasses online platforms and distance learning, providing opportunities for participation in webinars, online courses, and master classes, thus expanding access to educational resources and allowing learners to interact with teachers and musicians from around the world.

Thus, computer technologies are being integrated into music education, providing vast opportunities for learning, creativity, and performance. A modern music educator must master these tools not only as a means of teaching but also as an object of study, as the digital environment becomes an integral part of professional music education.

The information educational environment, with its key didactic characteristics, significantly enhances the effectiveness of learning by ensuring a high level of interactivity, allowing students to actively engage with teachers and educational materials. The use of multimedia resources, online tests, simulators, training tools, and virtual labs not only makes the process of acquiring knowledge more accessible but also greatly enriches its content. Moreover, the ability to access educational materials anytime and from anywhere in the world is particularly relevant for distance learning, as it ensures broad access to knowledge. Combined with an individualized approach that considers the needs of each learner through personalized study programs, adaptive tests, and interactive courses, conditions for flexibility in the educational process are created, allowing for the combination of educational blocks based on set goals. Modern digital tools provide prompt feedback, enabling quick access to testing results, teacher comments, and performance analytics, which fosters further development of students' independence, critical thinking, and professional skills.

The educational process in the information educational environment, compared to traditional methods, offers students broad opportunities for self-selection of methods, forms, and paces of material mastery, significantly contributing to the individualization of learning. Digital technologies provide access to global educational resources—such as materials from leading libraries and museums, lectures by renowned scholars, as well as participation in virtual study programs — while interactive technologies, data visualization, and interdisciplinary connections make the educational material more vivid and understandable, increasing student engagement.

The prospects for the development of information educational systems may focus on creating a more flexible, efficient, and secure learning system that adapts to the needs of each learner. One possible direction is the development of adaptive educational technologies that personalize the learning process by analyzing student performance data and applying artificial intelligence to select optimal educational content. It is also important to improve educational platforms, implement intelligent chatbots, and voice assistants capable of automating responses to frequently asked questions and enhancing the efficiency of interactions between students and teachers.

Despite numerous advantages, the integration of IES into music education is

accompanied by several challenges. For the successful implementation of IES in music education, it is necessary to not only enhance the technological base while ensuring a high level of cybersecurity for educational platforms but also address the lack of digital competence among teachers, which necessitates additional training and methodological support, as the information educational environment requires educators to master new approaches to lesson preparation and delivery. There are also difficulties related to technical limitations, the need for constant software updates, and the adaptation of educational materials to digital platforms.

Keywords: *information educational environment, modern technologies, educational systems, music education*

UN COMPOZITOR GERMAN LA TIGHINA ÎN SECOLUL AL XVIII -LEA

A GERMAN COMPOSER IN BENDER IN THE 18TH CENTURY

VICTOR GHILAȘ⁴

doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal,
Universitatea de Stat din Moldova

<https://orcid.org/0000-0001-5011-36>

CZU 78.071.1(430:478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.04>

Prezentul demers dorește să pună în lumină un subiect puțin cunoscut în istoria muzicii, precum este cel al aflării pe teritoriul Basarabiei a compozitorului german din perioada barocului muzical Johann Jacob Bach, fratele mai mare al celebrului Johann Sebastian Bach. Conținutul, dezvoltat în discurs, încearcă să recreeze parțial traiectoria vieții muzicianului, operând cu informații relevante, extrase din activitatea lui Bach seniorul în afara țării sale de origine. Textul comunicării se întemeiază pe izvoarele documentare, care au putut fi identificate până în acest moment, de altfel foarte puține la număr, fapt ce a determinat ca și modul lor de interpretare să aducă în prim-plan dimensiunea istorică a subiectului abordat.

Născut în anul 1682 la Eisenach, Germania, Jacob își începe cariera de muzician în localitatea de baștină, ca oboist în formația municipală. Au urmat mai apoi anii de peregrinări în străinătate alături de regele suedez Carol al XII-lea, în slujba căruia intră ca muzician la 1704, însoțindu-l pe tot parcursul campaniilor din estul Europei. La plecarea din țară, mai exact, în expediția suedeză din Polonia, Bach juniorul compune pentru el în semn de adio „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto” (*Capriccio über die Abreise des sehr geschätzten Bruders* sau *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé*) cu o *Aria di Postiglione* (1704), lucrare modelată după *Sonatele biblice* ale compozitorului, organistului și muzicologului german Johann Kuhnau.

După înfrângerea suferită de armata scandinavă în bătălia de la Poltava din 1709, J.J. Bach îl urmează pe rege în refugiul forțat al acestuia la Bender. Împreună cu suita sa, suveranul suedez s-a aflat pe teritoriul din stânga Prutului timp de 5 ani, perioadă în care a

⁴ E-mail: ghilasvictor@yahoo.com

reușit să stabilească relații cu omologii săi din Moldova și Țara Românească – Dimitrie Cantemir, Constantin Racoviță, Nicolae Mavrocordat, Constantin Brâncoveanu, continuând să-și conducă țara din exil.

În anul 1710, Johann Jacob Bach pleacă din Bender la Constantinopol împreună cu trimisul regelui Ludovic al XIV-lea la Curtea regelui Carol al XII-lea din Basarabia, diplomatul francez, marchizul Des Alleurs, unde a intrat în slujba diplomatului Thomas Funck, trimisul extraordinar suedez la sultanul Ahmed al III-lea. În capitala Imperiului Otoman își aprofundează studiile muzicale cu oboistul francez Pierre Gabriel Buffardin, se perfecționează la acest instrument de suflat, însușind, totodată, flautul și, posibil, vioara, face cunoștință cu mai multe personalități notorii din lumea muzicii, aflate la acea vreme în centrul administrativ al Turciei. Despre activitatea componistică a lui J.J. Bach din perioada aflării sale în cetatea de pe malul Bosforului nu se cunosc informații care i-ar certifica preocupările în acest domeniu de creație. În anul 1712 se întoarce la Tighina, preluând conducerea echipei muzicale a Curții regale, stabilită temporar în Basarabia. Aici, pe lângă alte obligații cerute de protocolul curții, muzicianul a făcut parte din grupul care a răspuns la calabalâcul de la Varnița cu muzică de pregătire pentru luptă cu asediatorii. Conform unor informații, serviciile echipei de muzicieni erau solicitate de însăși regele. În obligațiile ansamblului instrumental, aflat sub competența lui Jacob, intra, între altele, și interpretarea în dormitorul suveranului a muzicii relaxante pentru catalizarea somnului de noapte al acestuia.

Pe teritoriul Basarabiei J.J. Bach s-a aflat până în anul 1714, după care pleacă de la Bender în direcția Stockholm. Plecarea este confirmată documentar cu dată de 21 decembrie 1714 și coincide cu perioada retragerii convoaielor suedeze de la Varnița spre Suedia pe traseul: Moldova, Țara Românească, Transilvania, Ungaria și Germania. Această coincidență nu exclude posibilitatea ca muzicianul să fi făcut parte din componența uneia din cele 4 coloane pornite la drum către destinația finală.

Johann Jacob Bach a compus câteva lucrări, dintre care se remarcă Sonata în do minor pentru oboi și bas continuu în patru mișcări, semnată cu pseudonimul Signor Bach. Contribuțiile lui J.J. Bach în domeniul muzicii, deși nu sunt la fel de cunoscute ca cele ale fratelui său mai mic, sunt importante pentru dezvoltarea tradiției muzicale a familiei Bach, reflectând influențele muzicale diverse pe care le-a acumulat în timpul călătoriilor sale prin Europa și Imperiul Otoman.

Cuvinte-cheie: Johann Jacob Bach, Carol al XII-lea, oboist, compozitor, Basarabia, Bender

The present endeavor aims to shed light on a lesser-known topic in music history, specifically the presence of the German composer from the Baroque period, Johann Jacob Bach, in the territory of Bessarabia. He was the older brother of the famous Johann Sebastian Bach. The content developed in this discourse seeks to partially recreate the trajectory of the musician's life, utilizing relevant information extracted from Bach's activities outside his country of origin. The text of the communication is based on documentary sources, which have been identified up to this point, albeit very few in number, leading to an interpretative approach that highlights the historical dimension of the subject addressed.

Born in 1682 in Eisenach, Germany, Jacob began his musical career in his hometown as an oboist in the municipal ensemble. He later spent years traveling abroad alongside the Swedish King Charles XII, serving as a musician from 1704 and accompanying him throughout the campaigns in Eastern Europe. Upon leaving his homeland, specifically during the Swedish expedition in Poland, Bach composed for him as a farewell *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletteissimo* (*Capriccio über die Abreise des sehr geschätzten Bruders* or *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé*) with an *Aria di Postiglione* (1704), a work modeled after the *Biblical Sonatas* of the German composer, organist, and musicologist Johann Kuhnau.

Following the defeat of the Scandinavian army at the Battle of Poltava in 1709, J.J.

Bach followed the king into his forced refuge in Bender. Together with his entourage, the Swedish sovereign remained in the territory to the left of the Prut River for five years, during which time he managed to establish relationships with his counterparts in Moldova and Wallachia — Dimitrie Cantemir, Constantin Racoviță, Nicolae Mavrocordat, and Constantin Brâncoveanu, continuing to govern his country from exile.

In 1710, Johann Jacob Bach left Bender for Constantinople with the envoy of King Louis XIV to the court of King Charles XII in Bessarabia, the French diplomat Marquis Des Alleurs, where he entered the service of the diplomat Thomas Funck, the extraordinary Swedish envoy to Sultan Ahmed III. In the capital of the Ottoman Empire, he deepened his musical studies with the French oboist Pierre Gabriel Buffardin, perfected his skills on this wind instrument, and also learned the flute and possibly the violin. He became acquainted with several notable figures in the world of music who were at that time in the administrative center of Turkey. There is no known information about J. J. Bach's compositional activities during his time in the city on the Bosphorus that would certify his endeavors in this creative field.

In 1712, he returned to Tighina, taking over the leadership of the royal court's musical team, temporarily established in Bessarabia. Here, alongside other obligations required by court protocol, the musician was part of the group that responded to the call at Varnița with music to prepare for battle against the besiegers. According to some information, the services of the musical team were requested by the king himself. Among the duties of the instrumental ensemble under Jacob's supervision was the performance of relaxing music in the sovereign's bedroom to facilitate his nighttime sleep.

J.J. Bach stayed in Bessarabia until 1714, after which he departed from Bender in the direction of Stockholm. This departure is documented with a date of December 21, 1714, coinciding with the period of withdrawal of Swedish convoys from Varnița towards Sweden via the route: Moldova, Wallachia, Transylvania, Hungary, and Germany. This coincidence does not preclude the possibility that the musician was part of one of the four columns that set off on the journey to the final destination.

Johann Jacob Bach composed several works, among which the Sonata in C minor for oboe and continuo in four movements, signed with the pseudonym Signor Bach, stands out. His contributions to music, although not as well-known as those of his younger brother, are significant for the development of the Bach family's musical tradition, reflecting the diverse musical influences he accumulated during his travels through Europe and the Ottoman Empire.

Keywords: *Johann Jacob Bach, Charles XII, oboist, composer, Bessarabia, Bender*

SONATA PER LA GRAND VIOLA DE N. PAGANINI: O PIATRĂ DE ÎNCERCARE PE CALEA SPRE CULMILE VIRTUOZITĂȚII

SONATA FOR GRAND VIOLA BY N. PAGANINI: A TOUCHSTONE ON THE PATH TO THE HEIGHTS OF VIRTUOSITY

VICTORIA MELNIC⁵

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

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

⁵ E-mail: victoria.melnic@amtap.md

Epoca romantică, desfășurată între anii 1800-1900, a fost o perioadă de transformări fundamentale în muzică, în care libertatea expresivă și căutarea unei identități personale au definit creațiile artistice ale compozitorilor. Virtuozitatea solistică a ajuns în centrul discursului muzical, iar formele tradiționale au fost modificate pentru a permite o mai mare libertate în explorarea emoțiilor și a tehnicii. Dacă vioara a fost deja consolidată ca instrument solistic major, viola, adesea considerată un instrument secundar în epocile anterioare, a început să capete un statut distinct, iar lucrările dedicate acestui instrument au evoluat sub influența dorinței de a explora noi dimensiuni sonore și expresive.

Deși în perioada romantică au fost compuse relativ puține lucrări care să poată fi numite adevărate concerte pentru violă și orchestră, totuși, există câteva creații foarte bune în care viola are un rol concertant și deține o valoare artistică și expresivă deosebită. Piese din această perioadă au deschis calea pentru dezvoltarea ulterioară a literaturii solistice pentru violă, consolidând poziția acestui instrument în peisajul muzical academic și concertistic. În acest context, *Sonata pentru Grand Viola și orchestră* de Paganini reprezintă o lucrare fundamentală, care nu doar că subliniază virtuozitatea instrumentului, dar impune și o provocare tehnică uriașă. Deși, în acea perioadă, vioara și pianul dominau repertoriul concertant, Paganini reîmprospătează cu această lucrare viziunea asupra violei, explorând nu doar dificultăți tehnice impresionante, dar și profunzimi lirice neîntâlnite până atunci. Cu o structură ce amintește de un concert în care solistul este la centru, dar cu o abordare diferită, mai intimă și mai concentrată asupra expresivității individuale, *Sonata pentru Grand Viola și orchestră* pune în evidență atât virtuozitatea instrumentală cât și capacitatea violei de a transmite emoții complexe și intense.

Puțini știu că, pe lângă vioară, Paganini stăpânea perfect chitara și cânta foarte bine la violă. Deși a studiat cu mai mulți profesori, Paganini și-a dezvoltat un stil și o tehnică instrumentală profund personală. Printre mentorii săi s-a numărat violistul și compozitorul Alessandro Rolla, care ar fi putut influența pasiunea sa pentru violă. Paganini nu era doar un virtuoz excepțional, ci și un muzician apreciat pentru tonul său expresiv, inspirat de stilul operei italiene. Fascinat de posibilitățile timbrale ale violei, explora tehnici inovatoare precum scordatura, armonicile duble și pizzicato-ul cu mâna stângă.

În 1833, aflat la Paris, Paganini a asistat la un concert în care a fost interpretată Simfonia fantastică de Berlioz și, impresionat profund de cele auzite, l-a felicitat călduros pe autor. La scurt timp după, i-a cerut acestuia să compună un concert pentru violă, dorind să valorifice capacitățile tehnice ale interpretului, dar și potențialul sonor excepțional al violei sale, marca Stradivari, procurată recent la Londra. Fascinat de sunetul profund și melancolic al minunatului instrument, Paganini a căutat un compozitor care să exprime acea latură dramatică și pasională a violei, care, fiind umbrată de vioară și violoncel, nu fusese complet explorată.

Astfel a luat naștere Harold en Italie, lucrarea pe care Berlioz a compus-o pentru violă și orchestră, inspirată de ideile de libertate și contemplare proprii unui călător, dar și de

⁶ E-mail: vladimir.andries@amtap.md

atmosfera poetică a poeziei romantice. Cu toate acestea, în ciuda ideii inovative a lucrării, Paganini s-a arătat dezamăgit de faptul că partida solistică a violei conținea o serie de pauze semnificative, iar lucrarea nu permitea manifestarea virtuozității pe care Paganini o aștepta de la un concert pentru violă. În viziunea sa, Berlioz a tratat viola mai degrabă ca pe o voce secundară cu roluri multiple într-o simfonie în loc să o plaseze în centrul atenției, așa cum se întâmpla în cazul vocilor solistice în concertele instrumentale. Refuzând lucrarea lui Berlioz, însă dornic să-și valorifice propria violă Stradivari, Paganini a decis să compună el însuși o piesă pentru violă și orchestră. Astfel a apărut *Sonata per la Grand Viola* (Op. 35, MS 70), o lucrare extrem de solicitantă tehnic, care pune în evidență atât virtuozitatea cât și expresivitatea lirică a violei.

Titlul lucrării se explică prin faptul că, spre deosebire de vioară sau violoncel ale căror dimensiuni erau oarecum standardizate, dimensiunile violelor erau mult mai variate – de la 39.8 (o violă Amati) până la 48.2 (o violă Guarneri) (a se vedea din istoria violei), iar Paganini deținea un instrument realizat de Stradivari, cunoscută sub numele de violă „Mendelssohn”, care avea o dimensiune mai mare decât violele obișnuite (se estimează că avea o lungime a corpului de aproximativ 42-43 cm), ceea ce îi permitea să obțină un timbru mai profund și mai plin, caracteristic violei, dar cu o mai mare capacitate de a susține pasaje tehnice complexe și înalte

Există și o ipoteză conform căreia, pentru interpretarea Sonatei, ar fi fost creată o violă specială cu cinci corzi, construită special pentru marele violonist (cunoscută sub numele de contraviola Paganini însă pierdută ulterior), realizată de un alt lutier. Aceasta avea o coardă suplimentară, mi (E), care îi permitea să evite registrele extreme ale violei tradiționale, facilitând interpretarea pasajelor dificile și trecerile între secțiunile lirice și cele de virtuozitate rapidă, fără compromisuri în timbru. În lipsa unui asemenea instrument, violiștii de astăzi trebuie să compenseze prin poziții dificile, deplasând mâna stângă în registre înalte.

Sonata per la Grand Viola e orchestra de N. Paganini este o lucrare de mare virtuozitate structurată în trei părți contrastante care sună fără întrerupere (*attacca*), viola având un rol solistic proeminent. Forma piesei se îndepărtează de tiparul clasic al sonatei și se apropie mai degrabă de o fantezie, construită dintr-o succesiune de episoade care culminează cu o secțiune finală – o temă cu variațiuni spectaculoase de o virtuozitate excepțională.

Orchestra joacă un rol secundar în cadrul Sonatei, iar această abordare se aliniază cu stilul caracteristic al multor lucrări compuse de Paganini, unde instrumentul solist este cel care domină scena muzicală. În aceste lucrări, orchestra nu este decât un acompaniament subtil, care susține și evidențiază partida solistică, lăsând astfel instrumentul principal să capteze întreaga atenție a publicului.

Elementele distinctive ale piesei – scriitura liberă, cu accente improvizatorice în partida solistică a violei și acompaniamentul laconic – evidențiază particularitățile stilului componistic al lui Paganini.

Deși *Sonata per la Grand Viola e orchestra* de Nicolò Paganini este o lucrare extrem de importantă pentru violă și orchestră, ea nu poate fi considerată un „concert” în sensul deplin al cuvântului. Iată cele mai importante deosebiri:

1. Un concert pentru instrument și orchestră urmează, de obicei, o structură de trei (sau patru) mișcări și implică o interacțiune constantă între solist și orchestră. În cadrul unui concert clasic, solistul joacă un rol activ într-un dialog cu orchestra, fiind susținut de acompaniamente și contrapuncte orchestrale, ce contribuie la dezvoltarea materialului muzical. În contrast, *Sonata pentru violă și orchestră* de Paganini se apropie mai mult de forma unei fantezii pentru violă cu orchestră. Aceasta are o structură diferită, bazată pe recitativ și variațiuni, unde interacțiunea între solist și orchestră nu este continuă, așa cum se întâmplă în cadrul unui concert clasic.

2. Într-un concert clasic, solistul și orchestra sunt într-un dialog constant, alternând între secțiuni solo și secțiuni în care orchestra preia conducerea. Această alternanță esențială definește structura unui concert. În *Sonata pentru violă și orchestră*, Paganini utilizează

orchestra mai mult ca pe un susținător al solistului, oferindu-i cadrul necesar pentru a-și expune virtuozitatea. Pasajele orchestrale servesc la susținerea temei sau la crearea unui fundal sonor pentru interpretarea solistică, fără a genera un dialog activ între solist și orchestră.

Totuși, există și unele similitudini:

1. La nivelul virtuozității și al rolului solistic, *Sonata pentru violă și orchestră* împărtășește multe trăsături comune cu un concert. Paganini folosește tehnici solistice avansate, permițând violistului să-și demonstreze abilitățile tehnice și expresive în fața orchestrei.

2. Forma de temă cu variațiuni poate aminti structura unor mișcări concertante, în care solistul este plasat în centrul atenției, iar orchestra contribuie cu acompaniamente care sprijină dezvoltarea muzicală.

Chiar dacă *Sonata per la Grand Viola* de Paganini este o lucrare concertantă ce impune un rol central solistului, aceasta nu poate fi considerată un concert pentru violă și orchestră în sensul strict al termenului. Mai degrabă, este o lucrare solistică cu orchestră, care adaugă profunzime expresivă și tehnică virtuozității violii, dar fără structura și interacțiunea tipică unui concert clasic.

Sonata per la Grand Viola de Niccolò Paganini reprezintă un moment important în evoluția repertoriului pentru violă, demonstrând potențialul solistic al acestui instrument într-o manieră fără precedent. Deși lucrarea nu respectă strict structura tradițională a sonatei, ci adoptă o formă concertantă cu secțiuni tematice și variaționale, ea reușește să îmbine expresivitatea melodică cu cerințele tehnice excepționale. Paganini nu doar că explorează limitele instrumentului, ci redefinește rolul violei în muzica de virtuozitate, transformând-o într-un protagonist aproape egal cu vioara sau violoncelul demn de marile scene concertistice.

Lucrarea este emblematică pentru stilul compozitorului, reflectând influențele sale din muzica italiană de operă, cu linii melodice ample, recitative dramatice și un spectru larg de ornamente specifice belcanto-ului. În același timp, Paganini introduce elemente de spectacol instrumental, punând accent pe pasaje de mare dificultate tehnică, ce includ salturi ample, arpegii rapide, note duble și acorduri, explorând registrele extreme ale violei. Această combinație de lirism și virtuozitate transformă sonata într-o capodoperă a repertoriului violistic.

Importanța *Sonatei per la Grand Viola* nu se limitează doar la dimensiunea sa tehnică, ci și la impactul pe care l-a avut asupra percepției violei ca instrument solistic. Într-o epocă în care vioara domina repertoriul concertistic, Paganini a demonstrat că și viola poate susține un discurs muzical amplu, spectaculos și profund expresiv. Adaptările sale tehnice, precum utilizarea unei viole cu cinci corzi pentru a facilita execuția pasajelor dificile, confirmă dorința sa de a împinge limitele instrumentului și de a explora noi posibilități timbrale.

În concluzie, *Sonata per la Grand Viola* rămâne nu doar un reper esențial în literatura pentru violă, ci și o mărturie a geniului inovator al lui Paganini. Lucrarea devine o veritabilă piatră de încercare pe calea virtuozității, un punct culminant în evoluția violei ca voce solistică în contextul epocii romantice, care pune în valoare multiple dimensiuni ale acesteia – de la cele mai sofisticate tehnici instrumentale la cele mai adânci expresii ale sufletului uman, deschizând noi direcții pentru repertoriul violistic concertant.

Cuvinte-cheie: *Grand Viola, N. Paganini, sonata pentru violă, viola concertantă, virtuozitate*

The Romantic era, spanning from 1800 to 1900, was a period of fundamental transformations in music, where expressive freedom and the quest for personal identity defined the artistic creations of composers. Solistic virtuosity became the centerpiece of musical discourse, and traditional forms were modified to allow greater freedom in exploring emotions and technique. While the violin had already established itself as a major solo instrument, the viola, often regarded as a secondary instrument in earlier periods, began to

gain a distinct status, and works dedicated to this instrument evolved under the influence of a desire to explore new sonic and expressive dimensions.

Although relatively few works were composed during the Romantic era that could be called true viola concertos, there are still some exceptional creations in which the viola plays a concertante role and holds considerable artistic and expressive value. The pieces from this period paved the way for the further development of solo viola literature, solidifying the instrument's position in the academic and concert music landscape. In this context, Paganini's *Sonata for Grand Viola and Orchestra* represents a fundamental work, which not only highlights the virtuosity of the instrument but also presents a tremendous technical challenge. Although during that time, the violin and piano dominated the concert repertoire, Paganini revitalizes the vision of the viola with this work, exploring not only impressive technical difficulties but also lyrical depths previously uncharted. With a structure reminiscent of a concerto where the soloist is at the center, but with a different, more intimate approach focused on individual expressiveness, *Sonata for Grand Viola and Orchestra* showcases both the instrumental virtuosity and the viola's ability to convey complex and intense emotions.

Few people know that, in addition to the violin, Paganini was also an expert guitarist and played the viola very well. Although he studied with several teachers, Paganini developed a deeply personal instrumental style and technique. Among his mentors was the violist and composer Alessandro Rolla, who may have influenced his passion for the viola. Paganini was not only an exceptional virtuoso but also a musician admired for his expressive tone, inspired by the style of Italian opera. Fascinated by the tonal possibilities of the viola, he explored innovative techniques such as scordatura, double harmonics, and left-hand pizzicato.

In 1833, while in Paris, Paganini attended a concert in which Berlioz's *Symphonie Fantastique* was performed and, deeply impressed by what he heard, he warmly congratulated the composer. Shortly afterward, he asked Berlioz to compose a concerto for viola, wanting to exploit the technical abilities of the performer and the exceptional sound potential of his recently acquired Stradivari viola. Fascinated by the deep and melancholic sound of the instrument, Paganini sought a composer who could express the dramatic and passionate side of the viola, a side that, overshadowed by the violin and cello, had not been fully explored.

Thus, *Harold en Italie* was born, the work Berlioz composed for viola and orchestra, inspired by the ideas of freedom and contemplation inherent to a traveler, as well as by the poetic atmosphere of Romantic poetry. However, despite the innovative concept of the work, Paganini was disappointed to find that the viola's solo part contained significant pauses, and the work did not allow for the display of the virtuosity Paganini expected from a viola concerto. In his view, Berlioz treated the viola more like a secondary voice with multiple roles in a symphony, rather than placing it at the center of attention, as was customary in soloist parts of instrumental concertos. Rejecting Berlioz's work, yet eager to showcase his own Stradivari viola, Paganini decided to compose a piece for viola and orchestra himself. Thus, *Sonata per la Grand Viola* (Op. 35, MS 70) emerged, an extremely technically demanding work that highlights both the virtuosity and lyrical expressiveness of the viola.

The title of the work is explained by the fact that, unlike the violin or cello, whose sizes were somewhat standardized, viola sizes were much more varied — from 39.8 cm (an Amati viola) to 48.2 cm (a Guarneri viola) (as seen from the history of the viola), and Paganini owned an instrument made by Stradivari known as the "Mendelssohn" viola, which was larger than standard violas (estimated to have a body length of around 42-43 cm), allowing him to achieve a deeper, fuller timbre typical of the viola, but with greater capacity to sustain complex and high technical passages.

There is also a hypothesis suggesting that, for the performance of the *Sonata*, a special five-string viola was created specifically for the great violinist (known as the Paganini contraviola, which was later lost), made by another luthier. This instrument featured an additional E string, allowing Paganini to avoid the extreme registers of the traditional viola, facilitating the performance of difficult passages and transitions between lyrical and rapid

virtuoso sections, without compromising the timbre. In the absence of such an instrument, today's violists must compensate through difficult hand positions, moving the left hand into high registers.

Sonata per la Grand Viola e Orchestra by N. Paganini is a work of great virtuosity structured in three contrasting sections that flow continuously (attacca), with the viola taking a prominent solo role. The form of the piece deviates from the classical sonata pattern and is closer to a fantasia, built from a succession of episodes culminating in a final section—a theme with spectacular variations of exceptional virtuosity.

The orchestra plays a secondary role within the Sonata, and this approach aligns with the characteristic style of many works composed by Paganini, where the solo instrument dominates the musical stage. In these works, the orchestra serves merely as a subtle accompaniment that supports and highlights the solo part, allowing the main instrument to capture the full attention of the audience.

The distinctive elements of the piece — its free writing, with improvisatory accents in the viola's solo part, and the laconic accompaniment — highlight the unique features of Paganini's compositional style.

Although *Sonata per la Grand Viola e Orchestra* by Niccolò Paganini is an extremely important work for viola and orchestra, it cannot be considered a "concerto" in the full sense of the word. Here are the key differences:

1. A concerto for instrument and orchestra usually follows a three (or four) movement structure and involves constant interaction between the soloist and the orchestra. In a classical concerto, the soloist plays an active role in dialogue with the orchestra, supported by orchestral accompaniments and counterpoints that contribute to the development of the musical material. In contrast, Paganini's *Sonata for Viola and Orchestra* is closer to the form of a fantasia for viola with orchestra. It has a different structure, based on recitative and variations, where the interaction between the soloist and orchestra is not continuous as it is in a classical concerto.

2. In a classical concerto, the soloist and orchestra engage in a constant dialogue, alternating between solo sections and sections where the orchestra takes the lead. This essential alternation defines the structure of a concerto. In *Sonata for Viola and Orchestra*, Paganini uses the orchestra more as a supporter of the soloist, providing the necessary framework for the viola to showcase its virtuosity. The orchestral passages serve to support the theme or create a sound background for the solo interpretation, without generating an active dialogue between the soloist and orchestra.

However, there are also some similarities:

1. In terms of virtuosity and the solo role, *Sonata for Viola and Orchestra* shares many common traits with a concerto. Paganini uses advanced solo techniques, allowing the violist to demonstrate both technical and expressive abilities before the orchestra.

2. The theme with variations form may remind one of the structure of concertante movements, where the soloist is placed in the spotlight and the orchestra contributes with accompaniments that support the musical development.

Although *Sonata per la Grand Viola* by Paganini is a concertante work that places the soloist at the center, it cannot be considered a concerto for viola and orchestra in the strict sense of the term. Rather, it is a solo work with orchestra, adding depth to the expressive and technical virtuosity of the viola but without the structure and interaction typical of a classical concerto.

Sonata per la Grand Viola by Niccolò Paganini represents an important moment in the development of the viola repertoire, demonstrating the solo potential of the instrument in an unprecedented manner. Although the work does not strictly follow the traditional sonata structure, adopting a concertante form with thematic and variation sections, it successfully combines melodic expressiveness with exceptional technical demands. Paganini not only explores the limits of the instrument but also redefines the role of the viola in virtuosic music,

turning it into a protagonist almost equal to the violin or cello, worthy of the grand concert stages.

The work is emblematic of the composer's style, reflecting his influences from Italian opera music, with broad melodic lines, dramatic recitatives, and a wide range of ornaments characteristic of bel canto. At the same time, Paganini introduces elements of instrumental spectacle, focusing on passages of great technical difficulty, including wide leaps, rapid arpeggios, double stops, and chords, exploring the extreme registers of the viola. This combination of lyricism and virtuosity transforms the sonata into a masterpiece of the viola repertoire.

The importance of *Sonata per Grand'Viola* is not limited to its technical dimension but also to its impact on the perception of the viola as a solo instrument. In an era when the violin dominated the concert repertoire, Paganini demonstrated that the viola could also sustain a vast, spectacular, and deeply expressive musical discourse. His technical adaptations, such as using a five-string viola to facilitate the performance of difficult passages, confirm his desire to push the limits of the instrument and explore new timbral possibilities.

In conclusion, *Sonata per Grand'Viola* remains not only an essential milestone in the viola literature but also a testament to Paganini's innovative genius. The work becomes a true test of virtuosity, a culminating point in the evolution of the viola as a solo voice in the context of the Romantic era, highlighting multiple dimensions of the instrument — from the most sophisticated instrumental techniques to the deepest expressions of the human soul, opening new directions for concertante viola repertoire.

Keywords: *Grand Viola, N. Paganini, sonata for viola, viola concertante, virtuosity*

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ВИКТОРА ЛАКУСТА: К ПРОБЛЕМЕ КОММУНИКАЦИИ КОМПОЗИТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ

PORTRET DE CREAȚIE AL MUZICIANULUI-INTERPRET VICTOR
LACUSTA DIN PERSPECTIVA PROBLEMEI COMUNICĂRII ÎNTRE
COMPOZITOR ȘI INTERPRET

CREATIVE PORTRAIT OF THE WIND INSTRUMENT PERFORMER
VIKTOR NIKOLAEVICH LAKUSTA: ON THE PROBLEM OF
COMMUNICATION BETWEEN COMPOSER AND PERFORMER

ELENA MIRONENCO⁷

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

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

CZU 780.8:780.641.071.2(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.06>

В современной концертной жизни Республики Молдова всё больший интерес

⁷ E-mail: el_mironenko@mail.ru

слушателей вызывает личность музыканта-исполнителя на хелдер-теноре и флейте Виктора Лакуста. Мой музыковедческий взор в первую очередь привлекла уникальность данного исполнителя, завязанная на двух причинах. Первая из них заключается в том, что основная профессия Виктора Лакуста – академик, доктор медицинских наук, профессор, председатель Европейской Ассоциации Альтернативной Медицины. Вторая причина состоит в его многолетнем увлечении современной академической музыкой, которая многим даже профессиональным исполнителям кажется недоступной для адекватного восприятия. Это увлечение, начавшись как занимательное «хобби», постепенно переросло в процесс целенаправленного самообразования, достигшего уровня исполнительского профессионализма благодаря длительному сотрудничеству и творческой коммуникации с ведущим композитором Молдовы, профессором композиции и доктором искусствоведения Геннадием Чобану. Именно его новейшие инструментальные опусы для солирующих инструментов в исполнении Виктора Лакуста покорили слушательскую аудиторию, прозвучав в концертных программах ежегодного Международного Фестиваля *Zilele muzicii noi*. Кажется, что в Молдове мы впервые встречаемся с подобным феноменальным явлением. У Г. Чобану естественно сложились тесные творческие взаимосвязи и с другими конкретными зарубежными и отечественными исполнителями-единомышленниками, профессионально владеющими виртуозной авангардной техникой звукоизвлечения, способных адекватно передать авторское образное содержание. Но что послужило базой для рождения и создания этого удивительного тандема двух выдающихся личностей – высокопрофессионального композитора и исполнителя-любителя, каким в сущности является Виктор Лакуста?

Развёрнутый ответ на этот непростой вопрос заключается в содержании предложенного научного доклада. Для определения художественной ценности данного творческого содружества необходимо выделить объективные и субъективные стороны, способствующие созданию успешных арт-проектов. К объективным сторонам принадлежат следующие: 1. Осознание того, что взаимоотношения композитора и исполнителя – это одна из глобальных научных проблем европейского музыкального искусства, насчитывающая более двух с половиной веков полемики с тех пор, как произошло разделение музыкантов на две самостоятельные профессии композитора и исполнителя. За этот исторический период сформировалось множество композиторских и исполнительских школ со своей профессиональной спецификой. 2. В этой глобальной науке, стимулирующей рост и прогресс музыкального искусства, важным открытием явилось формулирование тройственного союза или триады композитор – исполнитель – слушатель (К-И-С), ставшей эссенциальным содержанием музыкальной практики. В этой триаде каждое звено принимает участие в творческом общении, но есть несомненная разница в интенсивности внутренней работы её участников. Слушательская активность всё же не идёт ни в какое сравнение с исполнительской и, тем более, с композиторской.

3. Во второй половине XX века с наступлением нового временного этапа, означавшего смену глобальной музыкально-культурной парадигмы по линии авангардизм – постмодернизм – метамодерн, возобновлялись дискуссии о роли и динамике активности каждого звена триады К-И-С. Эту полемику провоцировала в немалой степени произошедшая революция в отношении к музыкальному звуку, который становится единицей формы, воспринимаясь, как живое существо, обладающее началом телесным, душевным и духовным. «Звук – причина всего сущего», – произнёс К. Штокхаузен. Новое отношение к звуку привело к образованию новой звуковой фоновой среды, принципиально изменившей и композиторское мышление, и исполнительское мышление, которое в 80-е годы обострило дискуссии об увеличении роли каждого звена в тройственном союзе коммуникативной цепи, особенно расширив права исполнителя, как непосредственно осуществляющего процесс звукового

интонирования, передавая своей интерпретацией авторский смысл произведения слушателям. 4. Приход в музыкальное творчество цифровой революции – скоростного интернета – ещё более активизировало динамику коммуникации композитор – исполнитель. Наконец, в наше актуальное время первых десятилетий XXI века, эпохи распространения сверх-скоростного интернета, совпавшей с новой ментальной культурной парадигмой метамодерна, мобильные связи музыкантов достигли такой степени, что часть концертной практики переместилась в новостную ленту социальных сетей. В данной ситуации композиторы оказались пред труднейшим избирательным выбором своего конкретного исполнителя-единомышленника, исполняющего его сочинения на конкретном инструменте. Таким образом у авторов новых и новейших сочинений начали складываться тесные творческие тандемы, длящиеся годами.

Далее акцентирую внимание на субъективных аспектах исполнительского творчества Лакуста-исполнителя в феноменальном тандеме с выдающимся композитором Г. Чобану: 1. Огромное трудолюбие и серьёзность в овладении основной медицинской профессией до уровня академика, профессора, подлинного учёного-исследователя. Аналитические навыки и интеллект доктора медицинских наук, микробиолога и психолога помогли впоследствии найти параллели в исследовании процессов сочинения музыки и её исполнительской интерпретации. 2. Импульсы влечения к музыке появились благодаря своей супруге Джульетте, имеющей среднее музыкальное образование. Совместное с ней многолетнее коллекционирование пластинок с музыкой великих классиков, постоянное посещение филармонических концертов в какой-то момент вызвали желание Виктора не только слушать музыку, но попробовать самому научиться её исполнять на духовом инструменте. Выбор пал на редкий старинный инструмент хелдер тенор, который он стал осваивать самообразованием. 3. Знакомство в концерте с музыкой Геннадия Чобану положило начало страстному влечению новой академической музыкой. Но до исполнения его композиторских опусов был долгий период длительных интеллектуальных разговоров с Геннадием о жизни и совместного слушания музыки, в результате которых обнаружились счастливые параллели и совпадения в мировоззрении, мироощущении, в высочайшем уровне интеллекта. В атмосфере тесного дружеского общения у Виктора Николаевича родилась смелая идея продемонстрировать свои навыки игры на оригинальном инструменте хелдер теноре. Исполнение произвело хорошее впечатление на высоко профессионального композитора. С тех пор началось настоящее и постоянное творческое сотрудничество двух единомышленников под наблюдением Геннадия, по словам Виктора Лакуста, «не профессора по композиции, а чуткого учителя и слушателя своей музыки. Мне помогли и облегчили выйти на сцену его добрые поощрительные слова: *мне очень нравится, молодец*». 4. Исполнение музыки Геннадия открыло Виктору Лакуста неповторимый лирико-философский внутренний мир композитора, наполненный нежнейшими рефлексиями и нюансами из доброго мира природы и человека и в то же время совпадающий с общей стиливой аурой неспешного медитативного метамодерна с его культом новой простоты. Полюбив такую новую музыку, Виктор легко вошёл и освоил мир новой звуковой фоносферы со сложными авангардными техническими приёмами звукоизвлечения для того, чтобы своей исполнительской интерпретацией точнее передать образный смысл автора сочинения. И в этом случае Геннадий Чобану, как великолепный знаток новейших техник звукоизвлечения на всех инструментах, оказал свои учительские наставления. В заключение предлагаю третьему звену триады К-И-С реально познакомиться с исполнительскими интерпретациями Виктором Лакуста пьес-мгновений Геннадия Чобану.

Ключевые слова: Виктор Лакуста, Геннадий Чобану, композитор, исполнитель, слушатель, творческий тандем

În viața concertistică modernă a Republicii Moldova, personalitatea muzicianului interpret Victor Lacusta, care cântă la helter-tenor și flaut, atrage din ce în ce mai mult interesul publicului. Atenția de muzicolog a fost captată, în primul rând, de unicitatea acestui interpret, argumentată prin două motive. Primul este acela că profesia de bază a lui Victor Lacusta nu este legată de arta muzicală, ci de domeniul medicinei, fiind doctor în științe medicale, profesor și președinte al Asociației Europene de Medicină Alternativă. Al doilea motiv constă în pasiunea sa de mulți ani pentru muzica academică modernă, care pare inaccesibilă pentru mulți interpreți profesioniști în ceea ce privește percepția adecvată. Această pasiune, începută ca un „hobby” captivant, a evoluat treptat într-un proces de autoeducație bine direcționat, atingând un înalt nivel de profesionalism interpretativ datorită colaborării îndelungate și comunicării creative cu reputatul compozitor moldovean, profesor de compoziție și doctor în științe artistice, Ghenadie Ciobanu. Anume ultimele sale opusuri instrumentale pentru instrumente solistice, interpretate de Victor Lacusta, au cucerit publicul, fiind prezentate în programele de concert ale Festivalului Internațional anual *Zilele muzicii noi*. Se pare că în Moldova ne întâlnim pentru prima dată cu un astfel de fenomen extraordinar. Gh. Ciobanu a stabilit legături creative strânse și cu alți interpreți din străinătate și din țară, care stăpânesc tehnica avangardistă de modelare a sunetului, capabili să transmită în mod adecvat conținutul imagistic al autorului. Dar ce a constituit baza pentru nașterea și crearea acestui tandem uimitor între două personalități remarcabile – un compozitor de înalt profesionalism și un interpret-amator, așa cum este în esență Victor Lacusta?

Răspunsul detaliat la întrebare se regăsește în conținutul comunicării științifice propuse. Pentru a determina valoarea artistică a acestui parteneriat creativ, este necesar să se evidențieze aspectele obiective și subiective care contribuie la crearea unor proiecte artistice de succes. La aspectele obiective referim următoarele: 1. Conștientizarea faptului că relațiile dintre compozitor și interpret reprezintă una dintre problemele globale ale artei muzicale europene, având o istorie de peste două secole și jumătate de polemici, începând cu divizarea muzicienilor în două profesii autonome: compozitor și interpret. De-a lungul acestei perioade istorice s-au format numeroase școli de compoziție și interpretare, fiecare cu specificul său profesional; 2. În această știință globală, care stimulează creșterea și progresul artei muzicale, o descoperire importantă a fost formularea uniunii triadei sau triadei: compozitor – interpret – ascultător (C-I-A), care a devenit conținutul esențial al practicii muzicale. În această triadă, fiecare verigă participă la comunicarea creativă, dar există o diferență incontestabilă în intensitatea muncii interioare a participanților. Activitatea ascultătorului nu se compară cu cea a interpretului și, cu atât mai mult, cu cea a compozitorului; 3. În a doua jumătate a secolului XX, odată cu venirea unei noi etape temporale, care a marcat schimbarea paradigmei muzical-culturale globale pe axa avangardism – postmodernism – metamodernism, s-au reluat discuțiile despre rolul și dinamica activității fiecărei verigi a triadei C-I-A. Această polemică a fost provocată într-o mare măsură de revoluția constructivă în raport cu sunetul muzical, care devine o unitate de formă, percepută ca un organism viu, având un început corporal, sufletesc și spiritual. „Sunetul este cauza a tot ce există”, a spus K. Stockhausen. Noua abordare a sunetului a dus la formarea unei noi fono-sfere sonore, care a schimbat în mod fundamental atât gândirea compozitorilor, cât și pe cea a interpreților, ceea ce în anii '80 a intensificat discuțiile despre creșterea rolului fiecărei verigi în uniunea triadei a lanțului comunicativ, extinzând în special drepturile interpretului, care realizează în mod direct procesul de intonare sonoră, transmițând prin interpretarea sa sensul autorului lucrării către ascultători; 4. O dată cu revoluția digitală în creația muzicală – a internetului rapid – s-a activizat și mai mult dinamica comunicării dintre compozitor și interpret. În cele din urmă, în timpul nostru, în primele decenii ale secolului XXI, epoca răspândirii internetului de mare viteză, care a coincis cu o nouă paradigmă culturală mentală a metamodernului, legăturile mobile ale muzicienilor au atins un nivel la care o parte a practicii concertistice s-a transferat în fluxurile de știri ale rețelelor sociale. În această situație, compozitorii s-au confruntat cu o alegere foarte dificilă a unui interpret-aliat concret, care să interpreteze lucrările lor la un instrument anume. Astfel,

autorii de lucrări noi și cele mai noi au început să formeze tandemuri creative strânse, ce durează ani de zile.

Vom evidenția aspectele subiective ale creației interpretative a lui Victor Lacusta - interpret în tandemul fenomenal cu compozitorul Gh. Ciobanu: 1. O imensă hărnicie și seriozitate în stăpânirea profesiei medicale principale la nivel de academician, profesor, adevărat cercetător. Abilitățile analitice și inteligența doctorului în științe medicale, microbiologului și psihologului au ajutat ulterior la găsirea de paralele în cercetarea proceselor de compunere a muzicii și a interpretării sale; 2. Impulsurile atracției către muzică au apărut datorită soției sale, Julieta, care are o educație muzicală medie. Colectarea de discuri cu muzica marilor clasici împreună cu ea, participarea constantă la concerte filarmonice, au dus la un moment dat la dorința lui Victor Lacusta nu doar de a asculta muzică, ci și de a încerca să învețe să o interpreteze el însuși la un instrument de suflat. Alegerea a fost un instrument rar, vechi, helter tenor, pe care a început să-l stăpânească prin autoeducație; 3. Cunoașterea muzicii lui Ghenadie Ciobanu în cadrul unui concert a dat naștere unei atracții pasionate pentru muzica academică nouă. Dar până la interpretarea opusurilor compozitorului, a existat o lungă perioadă de discuții intelectuale cu Ghenadie despre viață și de ascultare comună a muzicii, în urma cărora s-au descoperit paralele fericite și coincidențe în viziunea asupra lumii, existenței. În atmosfera unei prietenii strânse, lui Victor Lacusta i-a venit ideea îndrăzneată de a-și demonstra abilitățile de a cânta la instrumentul original helter tenor. Interpretarea a lăsat o impresie bună asupra compozitorului Ghenadie Ciobanu. De atunci, a început o colaborare creativă reală și constantă între cei doi aliați, sub supravegherea lui Ghenadie, care, conform cuvintelor lui Victor Lacusta, „nu era un profesor de compoziție, ci un mentor sensibil și un ascultător al muzicii sale. M-au ajutat și m-au încurajat să ies pe scenă cu cuvintele lui bune de încurajare: „Îmi place foarte mult, ești grozav”; 4. Interpretarea muzicii lui Ghenadie i-a deschis lui Victor Lacusta o lume interioară lirico-filozofică unică a compozitorului, plină de cele mai delicate reflecții și nuanțe dintr-o lume binevoitoare a naturii și omului și, în același timp, coincidând cu aura stilistică generală a metamodernului meditativ și cultul său pentru noua simplitate. Îndrăgostindu-se de această muzică nouă, Victor a pătruns și a stăpânit cu ușurință lumea noii fono-sfere sonore cu tehnici avangardiste complicate de extragere a sunetului, pentru a putea transmite mai precis sensul imagistic al autorului lucrării prin interpretarea sa. Și în acest caz, Ghenadie Ciobanu, ca un mare cunoscător al celor mai noi tehnici de modelare a sunetului la toate instrumentele, a oferit îndrumări pedagogice. În încheiere, propun celei de-a treia verigi al triadei C-I-A să se familiarizeze în mod real cu arta interpretativă a lui Victor Lacusta.

Cuvinte-cheie: Victor Lacusta, Ghenadie Ciobanu, compozitor, interpret, ascultător, tandem creativ

In the contemporary concert life of the Republic of Moldova, the personality of the musician-performer Victor Lakusta, who plays the helter tenor and flute, is attracting increasing interest from listeners. My musicological attention was initially drawn to the uniqueness of this performer, which is tied to two main reasons. The first is that Victor Lakusta's primary profession is that of an academic, a Doctor of Medical Sciences, a professor, and the chairman of the European Association of Alternative Medicine. The second reason lies in his long-standing passion for contemporary academic music, which many professional performers find difficult to adequately perceive. This passion, which began as an engaging "hobby," gradually transformed into a process of purposeful self-education, achieving a level of professional performance thanks to prolonged collaboration and creative communication with Moldova's leading composer, composition professor, and Doctor of Arts Gennady Chobanu. It is his latest instrumental works for solo instruments, performed by Victor Lakusta, that have captivated audiences, featured in the concert programs of the annual International Festival *Zilele muzicii noi*. It seems that we are encountering such a phenomenal

phenomenon in Moldova for the first time. G. Chobanu has naturally established close creative connections with other like-minded domestic and foreign performers who professionally master the virtuosic avant-garde techniques of sound production, capable of conveying the author's imaginative content accurately. But what served as the foundation for the birth and creation of this remarkable tandem between two outstanding personalities — a highly professional composer and an amateur performer, as Victor Lakusta essentially is?

A comprehensive answer to this complex question is contained in the proposed scientific report. To determine the artistic value of this creative partnership, it is necessary to highlight both objective and subjective aspects that contribute to the creation of successful art projects. The objective aspects include the following: 1. An understanding that the relationship between composer and performer is one of the global scientific problems of European musical art, with more than two and a half centuries of debate since the division of musicians into two independent professions: composer and performer. Over this historical period, numerous composer and performer schools have formed, each with its own professional specificity. 2. In this global science, which stimulates the growth and progress of musical art, an important discovery has been the formulation of a triadic union or triad of composer – performer – listener (C-P-L), which has become the essential content of musical practice. In this triad, each link participates in creative communication, but there is an undeniable difference in the intensity of internal work among its participants. Listener activity, after all, cannot be compared to that of the performer and, even more so, to that of the composer. 3. In the second half of the 20th century, with the advent of a new temporal stage marking a change in the global musical-cultural paradigm from avant-garde to postmodernism to metamodernism, discussions about the role and dynamics of activity of each link in the C-P-L triad were renewed. This debate was significantly provoked by the revolution in the attitude toward musical sound, which became a unit of form, perceived as a living entity possessing physical, emotional, and spiritual qualities. "Sound is the cause of all being," said K. Stockhausen. This new attitude toward sound led to the formation of a new sound phonosphere, fundamentally altering both composer and performer thinking, which in the 1980s intensified discussions about increasing the role of each link in the triadic chain of communication, particularly expanding the rights of the performer, who directly carries out the process of sound intonation, conveying the author's meaning to the listeners through their interpretation. 4. The arrival of the digital revolution in musical creativity—high-speed internet—further activated the dynamics of communication between composer and performer. Finally, in our current time of the early 21st century, an era marked by the spread of ultra-high-speed internet coinciding with a new mental cultural paradigm of metamodernism, the mobile connections of musicians have reached a level where part of concert practice has shifted to the news feeds of social networks. In this situation, composers faced the challenging task of selecting their specific like-minded performer to perform their compositions on a specific instrument. Thus, tight creative tandems began to form between the authors of new and contemporary compositions, lasting for years.

Next, I would like to highlight the subjective aspects of Victor Lakusta's performing creativity in his phenomenal tandem with the outstanding composer G. Chobanu: 1. Great diligence and seriousness in mastering his primary medical profession to the level of academician, professor, and a true research scientist. The analytical skills and intellect of a Doctor of Medical Sciences, microbiologist, and psychologist later helped him find parallels in exploring the processes of composing music and its performance interpretation. 2. The impulse towards music emerged thanks to his wife, Julietta, who has a secondary musical education. Together, their long-term collection of records featuring the music of great classics and regular attendance at philharmonic concerts at some point sparked Victor's desire not only to listen to music but also to learn to perform it himself on a wind instrument. He chose to explore the rare ancient instrument, the helder tenor, through self-education. 3. An encounter with Gennady Chobanu's music at a concert initiated a passionate attraction to contemporary

academic music. However, before performing his compositional works, there was a long period of intellectual conversations with Gennady about life and shared listening to music, during which they discovered happy parallels and coincidences in worldview, perception, and a high level of intellect. In an atmosphere of close friendship, Victor Nikolaevich was inspired to demonstrate his skills on the original holder tenor instrument. His performance made a positive impression on the highly professional composer. Since then, a genuine and ongoing creative collaboration has begun between the two like-minded individuals under Gennady's guidance, whom Victor Lakusta describes as "not a professor of composition, but a sensitive teacher and listener of his music." Gennady's kind encouraging words, "I really like it, well done," helped and eased Victor's transition to the stage. 4. Performing Gennady's music opened up for Victor Lakusta the unique lyrical-philosophical inner world of the composer, filled with the gentlest reflections and nuances from the benevolent world of nature and humanity while also coinciding with the overall stylistic aura of the unhurried meditative metamodernism with its cult of new simplicity. Having fallen in love with this new music, Victor easily entered and mastered the realm of the new sound phonosphere with complex avant-garde technical sound production techniques to convey the author's imaginative meaning more accurately through his performance interpretation. In this case, Gennady Chobanu, as a magnificent connoisseur of the latest sound production techniques on all instruments, provided his teaching guidance. In conclusion, I invite the third link in the C-P-L triad to get acquainted with the performing art of Victor Lakusta.

Keywords: Victor Lakusta, Gennady Chobanu, composer, performer, listener, creative tandem

METODE ALE CERCETĂRII MUZICALE ȘI ROLUL EI ÎN CONTEXTUL CONTEMPORAN

METHODS OF MUSIC RESEARCH AND ITS ROLE IN THE CONTEMPORARY CONTEXT

LIGIA FĂRCĂȘEL⁸

doctor în muzică, cercetător științific,
Institutul de Cercetare Multidisciplinară în Artă din cadrul
Universității Naționale de Arte *George Enescu*, Iași, România

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

CZU 78.072.2:001.8

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.07>

Spre deosebire de cercetarea din domeniile științifice, unde rezultatele sunt, în cea mai mare măsură, cuantificabile, arta – în speță, muzica – aduce în atenție o știință cu un grad sporit de subiectivism, ceea ce face ca metodele tradiționale de cercetare să i se preteze doar parțial. Aici, mai mult decât măsurarea obiectului studiat, se urmărește înțelegerea sa, cu scopul asimilării, pentru că muzica vizează aspecte mai puțin palpabile și mai strâns relaționate cu stări. Efectele muzicii asupra individului și, implicit, asupra societății sunt de un impact covârșitor. Totuși, doar o perspectivă onestă asupra acestei realități poate constitui punctul de pornire către recunoașterea rolului important al muzicii și, implicit, al cercetării ei.

⁸ E-mail: ligiafarcasel@yahoo.ro

Având în vedere faptul că istoria cercetării muzicale a apărut, relativ, de curând, metodele și tehnicile sale se află încă într-un proces fervent de dezvoltare și îmbunătățire a acestei științe umaniste care se numește „știința muzicii” sau „muzicologia”. Ce presupune muzicologia? Care sunt activitățile principale pe care le implică? Ei, bine, acest domeniu este unul de interferență, întrucât solicită cunoașterea și aplicarea tuturor disciplinelor muzicale, pentru o perspectivă cât mai cuprinzătoare. De la elemente de istoria și teoria muzicii, armonie, contrapunct forme muzicale și orchestrație, până la studiul pianului, citirii de partituri sau al filosofiei artei, un muzicolog trebuie să valorifice, în funcție de subiectul abordat, aspecte diverse și complexe, pentru a livra un rezultat cât mai relevant. Dincolo de analiza muzicală reflectată în studii, activitatea unui muzicolog mai implică și latura de jurnalism muzical, cu prezentările și cronicile de evenimente muzicale.

De-a lungul secolelor, muzicologii au tins să-și practice profesia în mare parte prin expunerea istorică și analiza muzicală sintactică și morfologică. Ulterior, cercetătorii nu s-au mai mulțumit cu această manieră de lucru și au început să coreleze mai profund analiza muzicală istorică cu diferite contexte și domenii, aducând astfel această știință mai aproape de înțelegerea non-muzicienilor. Astfel, oferta literaturii de specialitate este în prezent realmente bogată și în continuă creștere, căpătând din ce în ce mai mult un aspect general-comprehensiv. În afară de autorii celebri, studiați în anii de formare, și nu numai, am considerat oportun a aborda și alte publicații, dintre care amintesc doar trei: *Artistic research. Theories, methods*, autori Mika Hannula, Juha Suoranta, Tere Vadén; *Uneltele muzicologiei* de Oleg Garaz; *Noise: The Political Economy of Music* de Jacques Attali.

Care sunt, așadar, cele mai potrivite metode de cercetare muzicală? Până unde putem merge în ceea ce privește libertatea de a le alege? În ce măsură tehnicile din alte domenii se pot aplica și aici? Sunt câteva întrebări ce constituie intriga demersului actual. Cercetarea muzicală se referă în zilele noastre mai mult ca oricând la corelarea analizei muzicale propriu-zise cu diferite contexte mai largi, fie acestea sociale, culturale, politice etc. Contextualizarea este calea optimă către definirea și atingerea semnificației în artă și, în cele din urmă, în viață. Pentru că nici cercetarea artistică, nici orice alt tip de cercetare nu își găsește rostul decât atunci când este oglindită în realitate. În consecință, observarea fenomenului muzical prin metode împrumutate din domenii diverse a devenit o practică indispensabilă, ce îi asigură relevanța sporită în câmpul vast al cercetării globale. Muzicologia nu mai este o disciplină închisă, care se adresează doar cunoscătorilor, ci este o știință cu abilități integratoare, dispune de mijloace prin care să se facă înțeleasă din orice punct ar fi privită și, în consecință, se dovedește a fi o știință de o utilitate reală, atât în domeniul academic cât și în contextul social.

Cuvinte-cheie: cercetare muzicală, metode, contextualizare, muzicologie

In contrast to research in scientific fields, where results are mostly quantifiable, art – and music in particular — is a science with a high degree of subjectivism, which makes traditional research methods only partially suitable. Here, rather than measuring the object under study, the aim is to understand it with a view to assimilation, because music is concerned with aspects that are less tangible and more closely related to states. The effects of music on the individual and, by extension, on society are far-reaching. However, only an honest view of this reality can be the starting point for recognizing the important role of music and, therefore, of music research.

Since the history of music research is relatively young, its methods and techniques are still in a fervent process of development and improvement of this humanistic science called "music science" or "musicology". What does musicology involve? What are the main activities it involves? Well, this field is one of interference, as it requires the knowledge and application of all musical disciplines for the most comprehensive perspective. From elements of music history and theory, harmony, counterpoint, musical forms, and orchestration, to the

piano performance study, score reading or the philosophy of art, a musicologist must, depending on the subject, capitalize on diverse and complex aspects in order to deliver a result as relevant as possible. Beyond the musical analysis reflected in the studies, the work of a musicologist also involves music journalism, with presentations and reviews of musical events.

Over the centuries, musicologists have tended to practice their profession largely through historical exposition and syntactic and morphological musical analysis. Later on, scholars were no longer satisfied with this way of working and began to relate historical music analysis more deeply to different contexts and fields, thus bringing the science closer to the understanding of non-musicians. Thus, the offer of specialized literature is nowadays really rich and growing and is increasingly taking on a general-comprehensive aspect. In addition to the famous authors, studied during my formative years and beyond, I thought it appropriate to address other publications, of which I mention only three: Artistic research. Theories, methods, authors Mika Hannula, Juha Suoranta, Tere Vadén; Unelte muzicologice by Oleg Garaz; Noise: The Political Economy of Music by Jacques Attali.

So what are the most appropriate methods of musical research? How far can we go in freedom of choice? To what extent can techniques from other fields be applied here? These are some of the questions that form the intrigue of the current approach. Music research nowadays is more than ever about linking music analysis itself to various wider contexts, be they social, cultural, political, etc. Contextualization is the optimal way to define and achieve meaning in art and, ultimately, in life. For neither artistic research nor any other kind of research finds its meaning unless it is mirrored in reality. Consequently, the observation of musical phenomena through methods borrowed from diverse fields has become an indispensable practice, which ensures its increased relevance in the vast field of global research. Musicology is no longer a closed discipline, addressed only to connoisseurs, but it is a science with integrative abilities, it has the means to make itself understood from any point of view, and consequently it is proving to be a science of real utility, both in the academic and in the social context.

Keywords: *music research, methods, contextualization, musicology*

CORUL DE CAMERĂ RENAISSANCE AL ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE – AMBASADOR AL EXCELENȚEI MUZICALE NAȚIONALE

THE RENAISSANCE CHAMBER CHOIR OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS: AN AMBASSADOR OF NATIONAL MUSICAL EXCELLENCE

EMILIA MORARU⁹

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

<https://orcid.org/0000-0003-3444-7890>

CZU 784.087.68:061.231(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.08>

⁹ E-mail: emilia.moraru@amtap.md

Corul de Cameră *Renaissance* al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice reprezintă un pilon de referință al artei corale din Republica Moldova. Fondat în urmă cu peste trei decenii (din rândul studentelor catedrei de *Pedagogie Muzicală*) de către regretatul dirijor și compozitor Teodor Zgureanu (profesor universitar, Artist al Poporului), într-o perioadă de efervescență culturală și renaștere a identității naționale, acest ansamblu a reușit să îmbine tradiția și inovația, devenind un veritabil ambasador al culturii muzicale atât pe plan național, cât și internațional. Sub conducerea sa, corala și-a conturat un stil interpretativ distinct și a atins cele mai înalte culmi ale interpretării corale.

Una dintre caracteristicile definitorii ale corului a fost, încă de la început, diversitatea repertorială. De la „bijuterii” ale muzicii renașcentiste, la lucrări de muzică sacră tradițională și universală, prelucrări folclorice, creații corale contemporane sau aparținând altor popoare, ansamblul a demonstrat o versatilitate remarcabilă, scoțând în evidență frumusețea și autenticitatea interpretării sale. Participarea la concursuri corale internaționale de prestigiu, sub bagheta maestrului Zgureanu (Tallinn '91, Varna '95, '97, 2001, Debrecen '96, Meinhhausen '98), i-a adus premii importante, situând ansamblul printre cele mai apreciate coruri din Europa.

După retragerea lui Teodor Zgureanu, în anul 2001, conducerea artistică a corului a fost preluată de doamna Oxana Filip (conferențiar universitar, Maestru în Artă), care a continuat dezvoltarea repertoriului și a menținut excelența interpretativă a ansamblului. Grație viziunii sale artistice și devotamentului față de arta corală, *Renaissance*-ul și-a consolidat poziția pe scena muzicală, obținând numeroase distincții în cadrul celor mai prestigioase competiții și festivaluri corale internaționale, printre care: Concursul Coral Internațional *Gheorghe Dimitrov*, Varna, Bulgaria (*Premiul I*, Premii speciale: *Cel mai bun dirijor din străinătate*, *Cea mai bună interpretare a cântecului bulgar*); Concursul Coral Internațional, Chișinău, R. Moldova (*Premiul II*); Concursul Coral Internațional *Florilege Vocal de Tours*, Franța (*Premiul I*, *Premiul II*); Festivalul Internațional de Muzică Ortodoxă *Hajnowka*, Polonia (*Premiul I*, *Premiul IV*); Concursul Coral Internațional *Neuchatel*, Elveția (*Premiul II*); Concursul Coral Internațional, Vilnius, Lituania (*Grand Prix*); Festivalul Coral Național *Colinde*, Chișinău, R. Moldova (*Diplomă de Excelență*); Festivalul Internațional de Muzică Ortodoxă *Святая Богородица – Достоинство есть*, Pomorie, Bulgaria (*Diplomă de Excelență*); Festivalul-Concurs Coral de colinde *O, ce veste minunată*, Botoșani, România (*Premiul Mare*).

Activitatea artistică a corului nu se limitează la concerte și competiții. Aceasta include colaborări cu orchestre simfonice, participări la evenimente culturale de anvergură, precum și înregistrări de referință, contribuind astfel la îmbogățirea patrimoniului muzical și la educarea publicului în spiritul valorilor artei corale.

Succesul *Renaissance*-ului se datorează muncii asidue a membrilor săi, dedicării dirijorilor și sprijinului constant oferit de Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. De peste 30 de ani, acest ansamblu demonstrează că muzica corală rămâne un limbaj universal al emoției și frumuseții, capabil să inspire generații întregi.

Prin urmare, corul de cameră *Renaissance* nu este doar un ansamblu vocal, ci o instituție culturală de prestigiu, un simbol al excelenței muzicale și un promotor autentic al valorilor artistice. Prin dedicarea sa față de arta corală, acest cor continuă să scrie pagini importante în istoria muzicală a Republicii Moldova și să încante publicul cu fiecare apariție scenică.

Cuvinte-cheie: *cor de cameră, excelență artistică, patrimoniu muzical, muzică corală*

The *Renaissance* Chamber Choir of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts represents a reference pillar in the choral art of the Republic of Moldova. Founded more than three decades ago (from among the students of the Department of *Music Pedagogy*) by the late conductor and composer Teodor Zgureanu (Professor, People's Artist), during a period of cultural effervescence and revival of national identity, this ensemble succeeded in combining

tradition and innovation, becoming a true ambassador of musical culture both nationally and internationally. Under his leadership, the choir shaped a distinctive interpretative style and reached the highest peaks of choral performance.

One of the defining characteristics of the choir, from the very beginning, was the diversity of its repertoire. From “jewels” of Renaissance choral music to works of traditional and universal sacred music, folk arrangements, contemporary choral creations or those belonging to other peoples, the ensemble has demonstrated remarkable versatility, highlighting the beauty and authenticity of its interpretation. Participation in prestigious international choral competitions, under the baton of Maestro Zgureanu (Tallinn '91, Varna '95, '97, 2001, Debrecen '96, Meinhausem '98), brought it important awards, placing the ensemble among the most appreciated choirs in Europe.

After withdrawal of Teodor Zgureanu in 2001, the artistic leadership of the choir was taken over by Mrs. Oxana Filip (associate professor, Master of Art), who continued the development of the repertoire and maintained the ensemble's interpretative excellence.

Thanks to her artistic vision and dedication to choral art, Renaissance has consolidated its position on the musical stage, obtaining numerous distinctions at the most prestigious international choral competitions and festivals, among which: the *Gheorghe Dimitrov* International Choral Competition, Varna, Bulgaria (First Prize, Special Prizes: *The Best Foreign Conductor*, *The Best Interpretation of a Bulgarian Song*); the International Choral Competition, Chişinău, Republic of Moldova (Second Prize); the *Florilège Vocal de Tours* International Choral Competition, France (First Prize, Second Prize); the *Hajnowka* International Festival of Orthodox Music, Poland (First Prize, TV Award); the *Neuchâtel* International Choral Competition, Switzerland (Second Prize); the International Choral Competition, Vilnius, Lithuania (Grand Prix); the National Choral Festival *Colinde*, *Colinde*, Chişinău, Republic of Moldova (Diploma of Excellence); the International Festival of Orthodox Music *Святая Богородица — Досто́йно есть*, Pomorie, Bulgaria (Diploma of Excellence); the Choral Carol Festival-Competition *O, ce veste minunată*, Botoşani, Romania (Grand Prize).

The choir's artistic activity is not limited to concerts and competitions. It also includes collaborations with symphonic orchestras, participation in large-scale cultural events, as well as reference recordings, thus contributing to the enrichment of the musical heritage and to the education of the public in the spirit of choral art values.

The success of the Renaissance choir is due to the dedicated work of its members, the commitment of its conductors, and the constant support offered by the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. For over 30 years, this ensemble has demonstrated that choral music remains a universal language of emotion and beauty, capable of inspiring entire generations.

Therefore, the Renaissance Chamber Choir is more than a vocal ensemble — it is a prestigious cultural institution, a symbol of musical excellence, and an authentic promoter of artistic values. Through its dedication to choral art, this choir continues to write important pages in the musical history of the Republic of Moldova and to delight audiences with every stage appearance.

Keywords: chamber choir, artistic excellence, musical heritage, choral music

MUSIC FESTIVAL AS A CULTURAL AND HISTORICAL PHENOMENON

FESTIVALUL DE MUZICĂ CA FENOMEN CULTURAL ŞI ISTORIC

SANJA DRAKULIĆ¹⁰

tenured Professor, Advanced postgraduate diploma in composition,
Josip Juraj Strossmayer University of Osijek,
Academy of Arts and Culture in Osijek, Croatia

<https://orcid.org/0009-0003-8792-669X>

CZU 78.079.03

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.09>

This paper investigates the music festival as a cultural phenomenon in the historical continuum from the epoch of antiquity to the present day. The analysis of several hundred festivals reveals their specificities, as well as the wealth of diversity of social musical events of a festive character — concert performances of a certain musical genre and program united by a special name and in a festive atmosphere. Periodicity, attachment to the calendar, sacred or secular character, genre orientation, dedication to the personality of the composer or performer, memorial festivals, competitive festivals, with a strictly selected program or others are considered. The social role of festivals is examined, which, like any mass manifestation, has both an educational and an ideological function. Festivals are guardians of cultural tradition or try to "break the relationship" with it.

Particularly interesting subtitles were singled out: the longest-running National Eisteddfod festival in Wales (1176); festivals of the Italian aristocratic Medici and Gonzaga families in the 16th century; Haydn as a festival composer; Schönberg-Verein and closed premieres as a forerunner of contemporary music festivals of the 20th century; the first real Treffpunkt der Avantgarde Donaueschinger Musiktage for propagating new chamber music; ISCM festivals; The Warsaw Autumn and MBZ festivals launched as a link between the Eastern and Western musical „worlds“, moreover, in socialist countries; the crisis of contemporary music festivals in the era of popular music dominance. Over time, contemporary music festivals have evolved into a kind of a ghetto for emerging artists and their unique sounds.

Keywords: *evolution of new music festivals, contemporary music crisis*

În comunicarea propusă abordăm problema festivalului de muzică, ca fenomen cultural în procesul istoric, de la epoca antichității până în prezent. Analiza numeroaselor festivaluri dezvăluie specificul acestora, precum și bogăția diversității evenimentelor muzicale sociale de caracter festiv – concerte, axate pe un anumit gen muzical și program, unite printr-un nume special și printr-o atmosferă festivă. Se studiază periodicitatea, atașamentul față de calendar, caracterul sacru sau secular, orientarea pe genuri, dedicarea personalității compozitorului sau interpretului, festivalurile memoriale, festivalurile competitive, cu un program strict selectat sau alte tipuri. Se examinează rolul social al festivalurilor, care, ca orice manifestare de masă, au atât o funcție educațională cât și una ideologică. Festivalurile sunt păstrătoare ale tradiției culturale sau încearcă să „rupă legătura” cu aceasta.

Au fost selectate aprecieri deosebit de interesante: cel mai longeviv festival național Eisteddfod din Țara Galilor (1176); festivalurile familiilor aristocratice italiene Medici și Gonzaga în secolul al XVI-lea; Haydn, ca compozitor de festivaluri; Schönberg-Verein și premierele închise, ca precursore ale festivalurilor de muzică contemporană din secolul XX; primul adevărat Treffpunkt der Avantgarde Donaueschinger Musiktage pentru propagarea noii muzici de cameră; festivalurile ISCM; festivalurile Toamna Varșoviei și MBZ, lansate ca

¹⁰ E-mail: sanja.drakulic@uaos.hr

un link între „lumi” muzicale estice și vestice, mai mult, în țările socialiste; criza festivalurilor de muzică contemporană în era dominării muzicii populare. În timp, festivalurile de muzică contemporană au evoluat într-un fel de ghetou pentru artiștii emergenți și sunetele lor unice.

Cuvinte-cheie: evoluția festivalurilor de muzică nouă, criza muzicii contemporane

PERFORMANȚE, INIȚIATIVE ȘI PERSPECTIVE ÎN CADRUL PARTENERIATULUI UNIVERSITAR ARTISTIC MOLDO-ROMÂN

PERFORMANCES, INITIATIVES AND PERSPECTIVES WITHIN THE MOLDOVAN ROMANIAN ARTISTIC UNIVERSITY PARTNERSHIP

AURELIA SIMION¹¹

doctor în muzică, profesor universitar,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

<https://orcid.org/0009-0006-2831-2075>

CZU 78:378.6.014.24(478:498)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.10>

În luna octombrie a acestui an corpul academic și studenții ai Universității Naționale de Arte *George Enescu* vor sărbători 165 de ani ai învățământului artistic modern ieșean. În acest context vor fi organizate o serie de evenimente artistice și științifice care se vor referi la parcursul educațional-academic al acestei instituții. Vor fi omagiați profesorii a căror activitate a contribuit esențial la consolidarea și afirmarea Conservatorului ieșean, vor fi prezentate publicului recitaluri tematice, spectacole de teatru și dans, vernisate expoziții și vor fi planificate multe alte manifestări dedicate acestei aniversări.

Dar viitorul nu există fără prezent și trecut, de aceea, articolul de față se dorește a fi un demers care să evoce atât personalitățile istorice, care au contribuit la dezvoltarea învățământului artistic modern ieșean, ca de exemplu, Ioan Pavalache – dirijor de cor, profesor și compozitor, Nicolae Gâscă – dirijor de cor, muzicolog, compozitor și profesor, Tudor Chiriac – compozitor și profesor etc., cât și trecerea în revistă ale unor acțiuni întreprinse până astăzi în cadrul Acordului de parteneriat încheiat în data de 6 martie 2008 între Universitatea de Arte *George Enescu* din Iași și Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

Pentru unii 17 ani înseamnă mult, din punct de vedere al inițiativelor, al realizărilor personale și colective, al evenimentelor desfășurate la nivel instituțional, de facultăți sau de departamente, pentru alții 17 ani reprezintă trecerea de la o etapă de colaborare reușită la un alt nivel de perspective privind calitatea și cantitatea acțiunilor comune.

Cei 17 ani ai parteneriatului dintre cele două instituții au însemnat o evoluție spectaculoasă atât la nivel bilateral cât și în colaborare cu terții (alte universități din R. Moldova și România). Mă refer la faptul că AMTAP a fost invitată să fie membru în Consorțiul transfrontalier al universităților din Moldova, România și Ucraina (CUMRU), dar și în Consorțiul ARTE (2022), inițiat de UNAGE.

¹¹ E-mail: aurisim_pian@yahoo.com

De-a lungul acestor ani profesorii și studenții AMTAP au fost invitați să susțină recitaluri pe scenele UNAGE, să participe la diverse concursuri de interpretare (clarinet, saxofon, pian) sau compoziție, la festivaluri, proiecte, conferințe și simpozioane. Mulți dintre ei au fost premiați. Acțiunile au fost reciproce: cadrele didactice, studenții, masteranzii și doctoranzii ai UNAGE și-au etalat performanțele în fața publicului chișinăuian.

Un alt aspect benefic al acestui parteneriat este schimbul de materiale bibliografice, donații de partituri și volume de specialitate, care contribuie semnificativ la îmbogățirea fondului bibliotecar universitar.

Nu mai puțin important este accesul la educația superioară pe cele trei nivele: licență, masterat și doctorat prin programul de mobilitate Erasmus+, accentul fiind pus pe interdisciplinaritate și transdisciplinaritate. Totuși, în formarea tinerilor specialiști din învățământul vocațional scopul rămâne susținerea, protejarea și promovarea creativității și a performanței artistice; un scop comun și în derularea parteneriatelor universitare.

Cuvinte-cheie: *parteneriat, performanțe, colaborare, învățământ artistic*

In October of this year, the academic staff and students of the George Enescu National University of Arts will celebrate 165 years of modern artistic education in Iași. In this context, a series of artistic and scientific events will be organized that will refer to the educational-academic course of this institution. The professors whose activity contributed essentially to the consolidation and affirmation of the Iași Conservatory will be honored, thematic recitals, theater and dance performances will be presented to the public, exhibitions will be opened and many other events dedicated to this anniversary will be planned.

But the future does not exist without the present and the past, therefore, the present article is intended to be an approach that evokes both historical personalities, who contributed to the development of modern artistic education in Iași, such as, Ioan Pavalache — choir conductor, teacher and composer, Nicolae Gâscă — choir conductor, musicologist, composer and teacher, Tudor Chiriac — composer and teacher etc., as well as reviewing some actions undertaken until today within the Partnership Agreement concluded on March 6, 2008 between the *George Enescu* University of Arts in Iasi and the Academy of Music, Theater and Fine Arts in Chisinau.

For some, 17 years means a lot in terms of initiatives, personal and collective achievements, events held at the institutional level, by faculties or departments, for others 17 years represents the transition from a stage of successful collaboration to another level of perspectives regarding the quality and quantity of joint actions.

The 17 years of partnership between the two institutions have meant a spectacular evolution both bilaterally and in collaboration with third parties (other universities in the Republic of Moldova and Romania). I am referring to the fact that AMTAP was invited to be part of the cross-border Consortium of the Universities of Moldova, Romania and Ukraine (CUMRU), but also of the ARTE Consortium (2022), initiated by UNAGE.

Throughout these years, AMTAP teachers and students have been invited to give recitals on UNAGE stages, to participate in various interpretation (clarinet, saxophone, piano) or composition competitions, at festivals, projects, conferences and symposiums. Many of them have been awarded. The actions were mutual: the teaching staff, students, master's and doctoral students of UNAGE showed off their performances in front of the Chisinau public.

Another beneficial aspect of this partnership is the exchange of bibliographic materials, donations of scores and specialized volumes, which significantly contribute to the enrichment of the university library fund.

No less important is the access to higher education at the three levels: bachelor's, master's and doctorate through the Erasmus+ mobility program, with the emphasis on interdisciplinarity and transdisciplinarity. However, in the training of young specialists in vocational education, the aim remains to support, protect and promote creativity and artistic

performance; a common goal and in the development of university partnerships.

Keywords: *partnership, performance, collaboration, artistic education*

DIMENSIUNEA PIANISTICĂ A LUI GEORGE ENESCU

THE PIANISTIC DIMENSION OF GEORGE ENESCU

RUSLANA ROMAN¹²

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

<https://orcid.org/0000-0001-8877-2504>

CZU 780.8:780.616.433.071.2(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.11>

George Enescu, un veritabil geniu al națiunii române, reprezintă o figură emblematică a muzicii românești și universale din secolul al XX-lea. Este primul compozitor român care a fost recunoscut pe plan internațional, integrându-se în patrimoniul cultural mondial. Opera sa componistică acoperă o gamă variată de forme și genuri muzicale. Enescu a reflectat profund dragostea pentru poporul din care s-a ridicat și cu ale cărui sensibilități s-a identificat, creând o muzică cu un puternic caracter popular, național și realist.

În muzicologia contemporană, se scrie mult despre compozitorul, violonistul și dirijorul George Enescu, însă aspectul său de pianist rămâne relativ neexplorat¹³.

De-a lungul călătoriei sale muzicale, pianul a fost instrumentul care i-a adus cele mai profunde satisfacții, acelea pe care fiecare compozitor le caută cu fervoare. Această unealtă splendidă se transforma pentru Enescu într-un mediu ideal, un refugiu al sintezei – un teren pe care gândurile, ideile și emoțiile sale prindeau viață, lăsându-se purtate de sonoritățile camerale și orchestrale. Prin intermediul pianului, Enescu explora libertatea absolută, fugind fără limite în vastitatea universului sonor, acea lume miraculoasă, onirică, care pentru el reprezenta esența vieții. Pianul era mai mult decât un simplu instrument muzical; era o poartă către o dimensiune în care imaginația sa și trăirile cele mai profunde puteau să se desfășoare în forme pure și neîngrădite. Fiecare notă devenea o expresie viscerală, o explorare a sufletului său, iar muzica sa se împletea cu propriile aspirații și visuri în moduri inovatoare și fascinante.

George Enescu a parcurs un drum fascinant în arena pianistică, avându-i drept mentori pe doi dintre cei mai iluștri profesioniști: Ernst Ludwig la Viena și Louis Dièmer la Paris. Ernst Ludwig, o figură emblematică a educației muzicale austriece, l-a îndrumat pe tânărul compozitor cu o meticulozitate și o rigoare ce i-au întărit temeliile în tehnica pianistică. Pe de altă parte, Louis Dièmer, cu genialitatea sa, a deschis ușile către universul vast al stilurilor clasice pentru pian, fiind nu doar fondatorul *Société des anciens instruments din Paris*, dar și un expert desăvârșit în arta literaturii de clavecin. Această combinație de influențe a fost esențială în formarea artistică a lui Enescu, permițându-i să exploreze noi orizonturi creatoare.

¹² E-mail: ruslana.roman@amtap.md

¹³ Recent (în anul 2022) a fost publicată cartea *George Enescu. Creația pentru pian* de pianista Raluca Știrbăț, fondatoarea Societății Internaționale *George Enescu* de la Viena și inițiatorea campaniei de salvare și restaurare a Casei Enescu.

De-a lungul anilor, George Enescu nu a fost doar un virtuoz al viorii, ci a evoluat și ca un pianist de excepție, parcă însuflețit de o chemare interioară. Prin colaborările cu mari pianiști, precum Alfred Cortot, Maurice Ravel și Alfredo Casella, a reușit să descopere și să absoarbă multe dintre secretele și tehnicile acestora, lucrând cu o dăruire care îi îmbogățea nu doar abilitățile tehnice, ci și întreaga sa expresie artistică. Această fuziune de influențe și de instruire nu l-a transformat doar într-un muzician diversificat, ci l-a propulsat în rândul celor mai mari muzicieni, făcându-l capabil să strălucească atât ca violonist, cât și ca pianist. Astfel, George Enescu și-a consolidat și mai mult renumele, și locul de cinste pe scena muzicală internațională, lăsând în urmă ecouri profunde ale genialității sale.

George Enescu a desfășurat o activitate remarcabilă atât ca pianist concertist, cât și ca pianist acompaniator. În arta acompaniamentului, Enescu demonstra o abilitate creativă și o profunzime spirituală înaltă, pe care o transmitea cu generozitate partenerilor săi muzicali. Însuși Enescu se simțea extrem de împlinit în cadrul acestei atmosfere muzicale, lăsându-se absorbit de partitura pe care o interpreta. Această conexiune intimă și expresivă cu muzica îi permitea să creeze o experiență interpretativă deosebită, îmbogățind performanțele de colaborare și aducând o profundă plăcere în actul interpretativ.

Din păcate, au rămas foarte puține înregistrări ale violonistului și compozitorului George Enescu, iar înregistrările în calitate de pianist sunt și mai rare. Navigând pe Internet, am găsit doar câteva lucrări în care Enescu evoluează în calitate de pianist și acompaniator, printre care se numără:

- *Pavane* din Suita pentru pian nr. 2, op. 10, D-dur de G. Enescu (<https://www.youtube.com/watch?v=57nnXictzCM>).
- *Piesă concertistică pentru violă*, partiția viorii Alexandru Rădulescu (<https://youtu.be/2Wu3BwyMkPQ?si=dcbx0YlZj7saocvA>).
- *Sonata* pentru pian și vioară nr. 2, op. 6, f-moll, partiția viorii Yvonne Astruc (<https://www.youtube.com/watch?v=IkPIImSp24Lc>).
- *Du conflict en douleur* din Sapte cântece pe versuri de Clement Marot op. 15, voce Constantin Stroiescu (<https://youtu.be/rFHRaJihL0w?si=GtfY3Rf2nAUDwvUT>).
- *Changeons propos, c'est trop chante d'amours* din Sapte cântece pe versuri de Clement Marot op. 15, voce Constantin Stroiescu (<https://youtu.be/GBNk09l4qqU?si=dDBlUn6IvKdOiarl>).
- *Estrene de la rose* din Sapte cântece pe versuri de Clement Marot op. 15, voce Constantin Stroiescu (https://youtu.be/VGqpq-sqMuA?si=Q423pCLUoIACe_0u).
- *Aux demoyselles paresseuses d'ecrire a leurs amys* din Sapte cântece pe versuri de Clement Marot op. 15, voce Constantin Stroiescu (<https://youtu.be/0Awc8MQGIQY?si=V-RPRT-gbkB4fVHN>).
- *Languir me fais* din Sapte cântece pe versuri de Clement Marot op. 15, voce Constantin Stroiescu (<https://youtu.be/A6CrFM3kzLs?si=lQpRyxS7Gx4-eEIe>).
- *Estrene a Anne* din Sapte cântece pe versuri de Clement Marot op. 15, voce Constantin Stroiescu (https://youtu.be/IWgOQVACmEI?si=KG0URfBS1Geh7i_Z).
- *Sonata* pentru pian și vioară nr. 3, op. 25, a-moll *În caracter popular românesc*, partiția viorii Serge Blanc (<https://www.youtube.com/watch?v=oadbLz-5lY>).

Însă, chiar și în cadrul acestui număr restrâns de înregistrări, se evidențiază interpretarea unică și remarcabilă a lui George Enescu. Audierea și analiza acestor interpretări relevă nu doar măiestria tehnică a compozitorului, dar și profunditatea expresivă și interpretativă caracteristică stilului său. Enescu transformă fiecare lucrare într-o experiență muzicală distinctă, demonstrând o înțelegere subtilă a nuanțelor și o abilitate rar întâlnită de a aduce la viață complexitatea și frumusețea textului muzical. Această interpretare inedită subliniază nu doar virtuozitatea sa pianistică, ci și viziunea sa artistică profundă și originală.

Cuvinte-cheie: George Enescu, pian, pianist, muzică, aptitudini, compozitor, interpretare

George Enescu, a true genius of the Romanian nation, is an emblematic figure of both Romanian and universal music from the 20th century. He was the first Romanian composer to gain international recognition, becoming part of the global cultural heritage. His compositional work covers a wide range of musical forms and genres. Enescu profoundly reflected his love for the people from whom he emerged and whose sensitivities he identified with, creating music with a strong folk, national, and realist character.

In contemporary musicology, much has been written about George Enescu as a composer, violinist, and conductor; however, his role as a pianist remains relatively unexplored.

Throughout his musical journey, the piano was the instrument that brought him the deepest satisfaction—one that every composer fervently seeks. For Enescu, this splendid tool became an ideal medium, a sanctuary of synthesis — a space where his thoughts, ideas, and emotions came to life, carried by chamber and orchestral sonorities. Through the piano, Enescu explored absolute freedom, escaping without limits into the vastness of the sonic universe—that miraculous, dreamlike world that, for him, represented the essence of life. The piano was more than just a musical instrument; it was a gateway to a dimension where his imagination and deepest emotions could unfold in pure, unrestricted forms. Each note became a visceral expression, an exploration of his soul, and his music intertwined with his aspirations and dreams in innovative and fascinating ways.

George Enescu embarked on a fascinating journey in the realm of piano performance, guided by two of the most illustrious mentors: Ernst Ludwig in Vienna and Louis Dièmer in Paris. Ernst Ludwig, an emblematic figure of Austrian musical education, mentored the young composer with meticulousness and rigor, strengthening his foundations in piano technique. On the other hand, Louis Dièmer, with his genius, opened the doors to the vast universe of classical piano styles. As the founder of the Société des anciens instruments in Paris and a consummate expert in harpsichord literature, Dièmer enriched Enescu's artistic development. This combination of influences was essential in shaping Enescu's artistry, allowing him to explore new creative horizons.

Over the years, George Enescu was not only a violin virtuoso but also evolved into an exceptional pianist, seemingly driven by an inner calling. Through collaborations with great pianists such as Alfred Cortot, Maurice Ravel, and Alfredo Casella, he discovered and absorbed many of their secrets and techniques, working with a dedication that enriched not only his technical abilities but also his overall artistic expression. This fusion of influences and training transformed him into a versatile musician and propelled him among the greatest musicians of his time, enabling him to shine both as a violinist and a pianist. Thus, George Enescu further solidified his reputation and distinguished place on the international music scene, leaving behind profound echoes of his genius.

George Enescu had a remarkable career both as a concert pianist and as an accompanist. In the art of accompaniment, he demonstrated creative ability and deep spiritual insight, which he generously shared with his musical partners. Enescu himself felt deeply fulfilled in this musical atmosphere, immersing himself in the scores he performed. This intimate and expressive connection with music allowed him to create exceptional interpretative experiences, enriching collaborative performances and bringing profound joy to the act of interpretation.

Unfortunately, very few recordings of George Enescu as a violinist and composer remain, and recordings of him as a pianist are even rarer. While searching the internet, I found only a few pieces where Enescu performs as a pianist and accompanist, including:

- *Pavane from Suite for Piano* No.2, Op.10, D major by G. Enescu (<https://www.youtube.com/watch?v=57nnXictzCM>);
- *Concert Piece for Viola*, violin part by Alexandru Rădulescu (<https://youtu.be/2Wu3BwyMkPQ?si=dcbx0YlZj7saocvA>);

- *Sonata for Piano and Violin No.2, Op.6, F minor, violin part* by Yvonne Astruc (<https://www.youtube.com/watch?v=IkPIImSp24Lc>);
- *Du conflict en douleur* from *Seven Songs on Poems* by Clément Marot, Op.15, voice: Constantin Stroiescu (<https://youtu.be/rFHRAJihL0w?si=GtfY3Rf2nAUDwvUT>);
- *Changeons propos, c'est trop chante d'amours* from *Seven Songs on Poems* by Clément Marot, Op.15, voice: Constantin Stroiescu (<https://youtu.be/GBNk09l4qqU?si=dDBIUn6IvKdOiarl>);
- *Estrene de la rose* from *Seven Songs on Poems* by Clément Marot, Op.15, voice: Constantin Stroiescu (https://youtu.be/VGqppq-sqMuA?si=Q423pCLUoIACe_Ou);
- *Aux demoyselles paresseuses d'crire a leurs amys* from *Seven Songs on Poems* by Clément Marot, Op.15, voice: Constantin Stroiescu (<https://youtu.be/0Awc8MQGIQY?si=V-RPRT-gbkB4fVHN>);
- *Languir me fais* from *Seven Songs on Poems* by Clément Marot, Op.15, voice: Constantin Stroiescu (<https://youtu.be/A6CrFM3kzLs?si=lQpRyxS7Gx4-eEie>);
- *Estrene a Anne* from *Seven Songs on Poems* by Clément Marot, Op.15, voice: Constantin Stroiescu (https://youtu.be/lWgOQVACmEI?si=KG0URfBS1Geh7i_Z);
- *Sonata for Piano and Violin No.3, Op.25, A minor, In Romanian Folk Character, violin part* by Serge Blanc (<https://www.youtube.com/watch?v=oadbbLz-5lY>).

However, even within this limited number of recordings, George Enescu's unique and remarkable interpretation stands out. Listening to and analyzing these performances reveals not only the composer's technical mastery but also the profound expressiveness and interpretative depth characteristic of his style. Enescu transforms each piece into a distinct musical experience, demonstrating a subtle understanding of nuances and a rare ability to bring the complexity and beauty of the musical text to life. This unique interpretation highlights not only his pianistic virtuosity but also his profound and original artistic vision.

Keywords: *George Enescu, piano, pianist, music, skills, composer, interpretation*

ПЕТРУ МОБИЛЭ – ОДИН ИЗ СОЗДАТЕЛЕЙ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ УКРАИНЫ, В ТОМ ЧИСЛЕ И МУЗЫКАЛЬНОГО, ВО ВРЕМЕНА РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ

PETRU MOVILĂ – UNUL DINTRE CREATORII SISTEMULUI DE
ÎNVĂȚĂMÂNT DIN UCRAINA, INCLUSIV CEL MUZICAL, PE VREMEA
UNIUNII STATALE POLONO-LITUANIENE

PETRO MOVILA – ONE OF PETRO MOHYLA: ONE OF THE FOUNDERS
OF THE EDUCATION SYSTEM IN UKRAINE,
INCLUDING MUSIC EDUCATION, DURING THE ERA OF
THE POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH

НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО¹⁴

кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский столичный университет имени *Бориса Гринченко*, Украина

¹⁴ E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

Автор тезисов предлагает рассмотреть некоторые исторические аспекты в музыкальной культуре Украины, произошедшие после распада большого государства в центре Европы – Киевская Русь, времен Средневековья и нового формата государственности Украины – Речи Посполитой в период Возрождения. Присутствие в начале XVII века на украинской земле Петра Мовилы, в силу драматических событий произошедших на его родине, отразилось позитивными изменениями в системе образования и росте многих видов культуры, в том числе музыкальной. Память о добрых и важных делах, осуществленных Петром Мовилой в Украине, особенно в Киеве, живет и теперь в наивторитетнейшем учебном заведении Киева и Украины – Киево-Могилянской академии и в самой истории Украины.

Начиная с XIV века происходят изменения на карте Европы, в результате которых Правобережная Украина, Галыччина с Каменцем стали частью Польской короны, а на Люблинской унии 1569 года в неё вошли другие объединенные земли – три воеводства: Волынское, Брацлавское и Киевское. Украинская шляхта имела политические права наравне с польской и литовской, такое политическое объединение называлось – Речь Посполитая. Правовая система Гетьманщины до 1764 года ориентировалась именно на такую систему государственности.

Разговорная и литературная речь была многоязычной, при существовании двух основных направлений – латинской и славянской-староукраинской; образование формировалось вокруг церковной жизни.

Церковная жизнь имела могучую силу, потому что именно церковь сформировала свою систему образования, которая состояла из Братств, при которых были славяно-греко-латинские школы. К началу XVII века существовало 30 братских школ.

Когда в 1631 году в Киево-Печерской лавре архимандрит Петр Мовила основал школу («гимназион»), имеющую все признаки традиционно-европейского образования, т.к. она избрала направление иезуитского коллегиума, который в европейской образовательной системе считался лучшим. По образцу коллегиума П. Мовилы в первой половине XVII века увеличилось количество иезуитских школ в городах Львов, Луцк, Гуменное (Закарпатье).

Образование в европейских иезуитских школах получили исключительно все композиторы этого времени, вошедшие в историю мировой музыкальной культуры благодаря тому, что там изучали основы музыкальной культуры.

Деятельность П. Мовилы вызвала обеспокоенность в Киевском братстве; чтобы снять эту напряженность, в 1632 году состоялось объединение Братской и Лаврской школ. Новое учебное заведение под покровительством Петра Мовилы называли Киево-Братское, или Киево-Могилянский коллегиум. Со временем, за высокий уровень преподавания его стали называть Академией.

Особенность системы образования П. Мовилы состояла в том, что она имела четкую структуру, рассчитанную на 12 лет обучения и была построена на системе античных греков: первоначально – 7 лет, затем 3 года и 2 года с преподаванием грамматики и синтаксиса, «семи свободных искусств», в том числе музыки, изучением церковнославянского, греческого и латинского языков и в завершение – поэтики и риторики. В поэтике изучались различные жанры поэзии и основы стихосложения. В риторике – формирование предложений и писем.

Киево-Могилянская академия имела свои филиалы в Виннице, Кременце. Киево-

Могилянскую академию закончили многие выдающиеся деятели различных наук и искусств, среди которых просветители: Сильвестр Косов, Иосиф Кононович-Горбицкий, Иннокентий Гизель.

В 1658 году был издан «*Гадячский трактат*», который уравнивал права Киево-Могилянской академии с Ягелонским университетом при содействии Гетьмана Украины Ивана Мазепы.

Киево-Могилянская академия – художественно-научный центр Украины. Его выпускниками были выдающиеся представители музыкальной культуры XVIII-XIX вв. – Феофан Прокопович, Максим Березовский, Артемий Ведель.

Когда в XX веке в Украине была впервые осуществлена постановка оперы Д. Бортнянского *Сокол (Falcon)* народным артистом Украины Н. Свириденко, она прозвучала в концертном исполнении в Конгрегационном зале, возведенном еще во времена Петра Мовилы, в концертном исполнении, а позже и в сценическом, на специальной театральной сцене Академии. В Украине чтят память о Петре Мовиле.

Ключевые слова: *Киево-Могилянская академия, образование, наука, система, вера, музыка*

Autorul tezelor propune să examineze unele aspecte istorice din cultura muzicală a Ucrainei, care au avut loc după destrămarea marelui stat din centrul Europei – Rusia Kieveană, în timpul Evului Mediu și al noului format de stat al Ucrainei – Republica Poloneză în perioada Renașterii. Prezența lui Petru Movilă pe pământul ucrainean la începutul secolului XVII, ca urmare a evenimentelor dramatice care au avut loc în patria sa, s-a reflectat în schimbări pozitive în sistemul de învățământ și în multe domenii ale culturii, inclusiv muzicală. Amintirea faptelor bune și importante realizate de Petru Movilă în Ucraina, în special în Kiev, trăiește și astăzi în cea mai autoritară instituție de învățământ din Kiev și Ucraina – Academia Movileană din Kiev și în istoria Ucrainei.

Începând cu secolul XIV, harta Europei a suferit modificări, iar Ucraina de Est, Galiția cu Kamenetș au devenit parte a coroanei poloneze, iar în Uniunea de la Lublin din 1569 au intrat alte ținuturi unite – trei voievodate: Volînia, Brațlav și Kiev. Nobilimea ucraineană a avut drepturi politice la fel ca cea poloneză și lituaniană, iar această unire politică a fost numită Republica Poloneză. Sistemul de drept al Hătmăniei până în 1764 s-a orientat spre un asemenea sistem de stat.

Discursul conversațional și literar era multilingvistic, având la bază două direcții principale – latină și slavă – vechea ucraineană, iar educația se forma în jurul vieții bisericești. Viața bisericească avea o putere enormă și de aceea, tocmai biserica și-a format propriul sistem de educație, care se compunea din Frății, sub auspiciile cărora existau școli slavono-greco-latine. La începutul secolului XVII existau 30 de școli frățești.

Când în 1631, la Lavra Pecerska din Kiev, arhimandritul Petru Movilă a fondat o școală („gimnaziu”), aceasta avea toate trăsăturile educației tradițional-europene, deoarece avea modelul colegiului iezuiților, care în sistemul european de educație era considerat cel mai bun. După modelul colegiului lui P. Movilă, în prima jumătate a secolului XVII numărul școlilor iezuite a crescut – Lviv, Lutsk, Humenne (Transcarpatia).

Educația în școlile iezuite europene a fost obținută exclusiv de toți compozitorii din acea vreme, care au intrat în istoria culturii muzicale mondiale, deoarece acolo se studiau bazele culturii muzicale. Activitatea lui P. Movilă a stârnit îngrijorare în frăția din Kiev, iar pentru a elimina această tensiune, în 1632 a avut loc unirea școlii frățești și a celei de la Lavra. Noua instituție de învățământ sub patronajul lui Petru Movilă a fost numită Colegiul Frățesc din Kiev sau Colegiul Movilean din Kiev. Cu timpul, datorită nivelului înalt de predare, a început să fie numită Academie.

Particularitatea sistemului de educație al lui P. Movilă consta în faptul că avea o structură clară, prevăzută pentru 12 ani de studiu, și era construit pe sistemul grecilor antici: inițial – 7 ani, 3 ani și 2 ani cu studierea gramaticii și sintaxei, „celor șapte arte libere”,

inclusiv muzica, studierea limbilor slavonă bisericească, greacă și latină, și, în final – a poeziei și retoricii, latina. La poetică se studiau diferite genuri de poezie și bazele compunerii. La retorică – formarea propozițiilor și scrisorilor.

Academia Movileană a avut filiale în Vinnyța, Kremenets. Academia Movileană din Kiev a fost absolvită de mulți personalități remarcabile din diferite domenii ale științei și artei, printre care: iluminatorii Sylvestru Kosov, Iosif Kononovici-Gorbițki, Inocențiu Gizel.

În 1658, *Tractatul de la Hadia* a oferit Academiei Movilene din Kiev drepturi egale cu Universitatea Jagellonă, cu sprijinul Hetmanului Ucrainei Ivan Mazepa. Academia Movileană din Kiev este un centru artistic și științific al Ucrainei. Absolvenții săi au fost personalități remarcabile ale culturii muzicale din secolele XVIII-XIX – Teofan Procopovici, Maxim Berezovski, Artemii Vedel.

Când în secolul XX a avut loc prima dată în Ucraina punerea în scenă a operei lui D. Bortniansky, *Sokol (Falcon)*, de artistul național al Ucrainei, N. Sviridenko, aceasta a fost prezentată în Sala Congregației, construită încă pe vremea lui Petru Movilă în interpretare concertantă, iar în scenică, pe o scenă teatrală specială a Academiei. În Ucraina se cinstește memoria lui Petru Movilă.

Cuvinte-cheie: *Academia Movileană din Kiev, educație, știință, sistem, credință, muzică*

The author of the thesis suggests examining certain historical aspects of musical culture in Ukraine that occurred after the dissolution of the large state in the center of Europe — Kievan Rus — during the Middle Ages and the new format of statehood in Ukraine — the Polish-Lithuanian Commonwealth during the Renaissance. The presence of Petro Mohyla in Ukraine at the beginning of the 17th century, due to the dramatic events that took place in his homeland, reflected positively on the education system and many areas of culture, including music. The memory of the good and important deeds carried out by Petro Mohyla in Ukraine, especially in Kyiv, lives on today in the most authoritative educational institution in Kyiv and Ukraine — the National University of Kyiv-Mohyla Academy — and in the history of Ukraine.

Starting from the 14th century, changes occurred on the map of Europe, and Right-Bank Ukraine, along with Galicia and Kamieniec, became part of the Polish crown. The Union of Lublin in 1569 brought other united lands—three voivodeships: Volhynia, Bratslav, and Kyiv — into this union. The Ukrainian nobility had political rights equal to those of the Polish and Lithuanian nobility, and this political union was called the Polish-Lithuanian Commonwealth. The legal system of the Hetmanate until 1764 was oriented toward this type of statehood.

Conversational and literary speech was multilingual, existing in two main directions —Latin and Slavic — Old Ukrainian, with education being formed around church life. The church had a powerful influence, and thus, it established its education system, which consisted of Brotherhoods that had Slavic-Greek-Latin schools. By the beginning of the 17th century, there were 30 brotherly schools.

When in 1631, at the Kyiv-Pechersk Lavra, Archimandrite Petro Mohyla founded a school ("gymnasium"), it had all the characteristics of traditional European education, as it followed the direction of the Jesuit college, which was considered the best in the European education system. Following the model of Mohyla's college, the number of Jesuit schools increased in the first half of the 17th century — Lviv, Lutsk, Humenne (Transcarpathia).

The composers of this time, who entered the history of world musical culture, exclusively received their education in European Jesuit schools, as they studied the foundations of musical culture there. The activities of Petro Mohyla raised concerns among the Kyiv Brotherhood, and to ease this tension, in 1632, the Brotherhood and Lavra schools merged. The new educational institution, under the patronage of Petro Mohyla, was named the Kyiv-Brotherhood or Kyiv-Mohyla Collegium. Over time, due to the high level of

teaching, it became known as the Academy.

The uniqueness of Petro Mohyla's education system lay in its clear structure, designed for 12 years of study, built on the system of ancient Greeks: initially — 7 years, followed by 3 years and then 2 years studying grammar and syntax, the "seven liberal arts," including music, the study of Church Slavonic, Greek, and Latin languages, and finally — poetics and rhetoric, Latin. In poetics, various genres of poetry and the basics of versification were studied. In rhetoric — sentence formation and letter writing.

The Kyiv-Mohyla Academy had branches in Vinnytsia and Kremenets. Many outstanding figures in various sciences and arts graduated from the Kyiv-Mohyla Academy, including enlighteners such as Sylvester Kosov, Joseph Kononovych-Horbytskyi, and Innocent Gizel.

In 1658, the *Hadiach Treaty* granted the Kyiv-Mohyla Academy equal rights with the Jagiellonian University with the support of the Hetman of Ukraine Ivan Mazepa. The Kyiv-Mohyla Academy became an artistic and scientific center of Ukraine. Its graduates included prominent figures in musical culture of the 18th and 19th centuries — Theophan Prokopovych, Maksym Berezovsky, and Artemiy Vedel.

When in the 20th century the opera *Falcon* by Dmytro Bortniansky, a national artist of Ukraine, N. Syvrydenko, was staged for the first time in Ukraine, it was performed in the Congregational Hall, built during the time of Petro Mohyla, in a concert version, and on a special theatrical stage of the Academy in a staged version. Ukraine honors the memory of Petro Mohyla.

Keywords: *The Kyiv-Mohyla Academy, education, science, system, faith, music*

ROLUL CONCURSURILOR NAȚIONALE ALE TINERILOR PIANIȘTI ÎN DEZVOLTAREA TRADIȚIEI PIANISTICE INTERPRETATIVE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

THE ROLE OF NATIONAL COMPETITIONS FOR YOUNG PIANISTS IN THE DEVELOPMENT OF THE INTERPRETATIVE PIANO TRADITION IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

INNA HATIPOVA¹⁵

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

<https://orcid.org/0000-0003-2745-7978>

CZU 780.616.433.092(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.13>

Concursurile de interpretare muzicală din Republica Moldova au o tradiție bogată ce datează din 1963, când a fost organizat Primul Concurs Republican al Tinerilor Interpreți, urmat de Concursul Zonal din 1966. Aceste concursuri erau inițial dedicate studenților, iar concursurile destinate copiilor au apărut abia la începutul anilor '90, după destrămarea URSS,

¹⁵ E-mail: hatipovainna@yahoo.com

marcând o nouă etapă în dezvoltarea culturii muzicale moldovenești.

Concursul Național *Eugen Coca*, fondat în 1994, reprezintă unul dintre cele mai prestigioase și longevive concursuri muzicale din țară, ajungând în 2024 la a XXX-a ediție. De-a lungul timpului, acesta s-a transformat într-un eveniment internațional (*Eugen Coca International Competition for Young Performers*), devenind un reper important pentru tinerii muzicieni. Concursul prezintă o provocare autentică datorită celor două etape cu cerințe de program bine definite, incluzând o piesă obligatorie specifică fiecărei categorii de vârstă.

Concursul Național al Tinerilor Instrumentiști *Antonina Lucinschi*, ajuns la ediția a XVI-a în 2023, se adresează copiilor până la 12 ani și este structurat în patru secțiuni: Acordeon, Instrumente aerofone și percuție, Instrumente cu coarde și chitară, și Pian. Desfășurându-se în două etape – eliminatorie și finală – concursul urmărește descoperirea și susținerea tinerelor talente din întreaga țară, punând accent pe identificarea și încurajarea aptitudinilor muzicale deosebite.

Concursul Internațional al Tinerilor Pianisti *Ignacy Paderewski*, organizat sub patronajul Ambasadei Poloniei la Chișinău, a ajuns la ediția a XIII-a în 2023. Structurat în patru categorii de vârstă, de la elevi din clasele I-IV până la studenți și masteranzi, acest concurs promovează creațiile compozitorilor polonezi și stimulează perfecționarea tehnicii pianistice.

Concursul Național de Interpretare *Zlata Tcaci*, desfășurat între 2010-2019, a fost organizat de Centrul Cultural Evreiesc KEDEM, Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici* și Joint Moldova. La ultima ediție au participat 210 copii din Republica Moldova, România și Ucraina, concurând în cinci secțiuni. Repertoriul includea obligatoriu o lucrare a unui compozitor național, promovând astfel patrimoniul muzical moldovenesc.

În 2023 a fost inaugurat Concursul Național al Tinerilor Pianisti *Lia Oxinoit*, remarcabil prin abordarea sa inovatoare – șase categorii bazate pe anii de studiu la instrument, nu pe vârstă, asigurând o evaluare echitabilă. Participanții interpretează două creații, inclusiv una a unui compozitor național. Prima ediție a adunat 46 de tineri pianisti din 13 instituții și 6 localități, iar a doua a depășit 100 de participanți, demonstrând interesul crescând pentru acest concurs.

Laureații acestor concursuri și-au descoperit și dezvoltat potențialul artistic, mulți alegând cariere în domeniul pianistic ca studenți ai instituțiilor de învățământ superior, profesori în diverse școli de muzică sau acompaniatori profesioniști. Aceste competiții nu doar cultivă valorile artistice universale, ci oferă tinerilor interpreți șansa de a-și evalua abilitățile într-un cadru competitiv constructiv, contribuind esențial la dezvoltarea și perpetuarea tradițiilor pianistice din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: concurs, tradiție de interpretare pianistică, Concursul Național al Tinerilor Pianisti „Lia Oxinoit”, compozitor național

Musical performance competitions in the Republic of Moldova have a rich tradition dating back to 1963, when the First Republican Competition for Young Performers was organized, followed by the Zonal Competition in 1966. These competitions were initially intended for students of higher educational institutions, while contests for children only began to appear in the early 1990s, after the dissolution of the USSR, marking a new stage in the development of Moldovan musical culture.

The *Eugen Coca* National Competition, founded in 1994, is one of the most prestigious and long-standing musical competitions in the country, reaching its 30th edition in 2024. Over time, it has evolved into an international event (the *Eugen Coca International Competition for Young Performers*), becoming an important benchmark for young musicians. The competition presents a genuine challenge through its two stages with well-defined program requirements, including a mandatory piece specific to each age category.

The *Antonina Lucinschi* National Competition for Young Instrumentalists, which

reached its 16th edition in 2023, is aimed at children up to 12 years old and is structured into four sections: Accordion, Wind and Percussion Instruments, String Instruments and Guitar, and Piano. Held in two stages — preliminary and final — the competition aims to discover and support young talents from across the country, focusing on identifying and encouraging exceptional musical aptitudes.

The *Ignacy Paderewski* International Competition for Young Pianists, organized under the patronage of the Embassy of Poland in Chișinău, reached its 13th edition in 2023. Structured into four age categories, from grades I-IV up to bachelor's and master's level students, this competition promotes the works of Polish composers and stimulates the refinement of pianistic technique.

The *Zlata Tcaci* National Performance Competition, held in 2010–2019, was organized by KEDEM Jewish Cultural Center, the *Serghei Lunchevici* National Philharmonic, and Joint Moldova. The final edition featured 210 children from the Republic of Moldova, Romania, and Ukraine, competing in five sections. The repertoire included a mandatory work by a national composer, thus promoting Moldovan musical heritage.

In 2023, the *Lia Oxinoit* National Competition for Young Pianists was launched, notable for its innovative approach — six categories based on years of study at the instrument, rather than age, ensuring fair assessment. Participants perform two pieces, including one by a national composer. The first edition brought together 46 young pianists from 13 institutions and 6 localities, while the second edition exceeded 100 participants, demonstrating growing interest in this competition.

The laureates of these competitions have discovered and developed their artistic potential, with many pursuing careers in piano performance — as students of higher education institutions, teachers at various music schools, or professional accompanists. These competitions not only cultivate universal artistic values but also provide young performers with the opportunity to evaluate their skills in a constructive competitive environment, making a significant contribution to the development and perpetuation of the pianistic tradition in the Republic of Moldova.

Keywords: *competition, tradition of piano performance, „Lia Oxinoit” National Competition of Young Pianists, national composer*

EDUCAȚIE UNIVERSITARĂ PRIN MUZICĂ TRADIȚIONALĂ

UNIVERSITY EDUCATION THROUGH TRADITIONAL MUSIC

CIPRIAN MIZGAN-DANCIU¹⁶

doctor în muzică, cercetător științific,
Centrul de Cercetare în Etnomuzicologie,

Academia Națională de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca, România

<https://orcid.org/0000-0002-5519-6595>

CZU 781.7(498):378.146

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.14>

Cluj-Napoca a fost dintotdeauna un oraș multicultural, fiind al doilea oraș ca

¹⁶ E-mail: ciprian@amgd.ro

importanță din România. Aici se găsesc 16 muzee și 6 universități publice, printre care și Universitatea Babeș-Bolyai, care este cea mai mare din România.

În ceea ce privește educația muzicală, în Cluj avem o școală, un liceu și o Academie de Muzică, toate acestea cuprinzând studii începând cu școala primară și până la studii doctorale. Ulterior, absolvenții se pot angaja, de exemplu, în una din cele trei instituții de spectacole, două opere și o filarmonică, ce cuprind orchestre, cor, soliști și personal administrativ de specialitate. Pe lângă acestea, în Cluj mai funcționează și formații de muzică tradițională de prestigiu, ce cuprind ansambluri vocale, instrumentale sau ansamblu de dans.

În cadrul Academiei Naționale de Muzică *Gheorghe Dima* avem două facultăți: Facultatea Teoretică (muzică, muzicologie, compoziție, dirijat) și Facultatea de Interpretare, ce conține secțiile de Canto clasic, precum și toate instrumentele din orchestra simfonică. Pe lângă acestea, studenții au posibilitatea să urmeze Modulul de Jazz sau Modulul de Muzică Tradițională, fiecare având 3 ani de studiu.

În cadrul Modulului de Muzică Tradițională se efectuează cercetări în teren, studierea unor arhive și cursuri de transcriere muzicală, cânt popular sau instrument popular, dar și Ansamblul Tradițional. În fiecare an universitar, în cadrul Modulului se studiază câte o zonă folclorică din Transilvania: Bihor, Maramureș, Banat, Sibiu și altele.

Disciplina Cânt popular conține câte o oră individuală pe săptămână, în timpul căreia se descifrează melodii din culegeri, se învață elemente legate de respirație, formarea corectă a sunetelor, frazare a rîndului melodic, dar și elemente interpretative specifice zonei studiate. Pe parcursul unui semestru fiecare student învață câte 5 melodii pe care le va cânta la examen. În plus, fiecare student participă cu câte o melodie, cu sau fără acompaniament, la Producția anuală a claselor de Cânt și Instrument popular, urmând ca dintre aceștia să fie selecționați de către cadrele didactice cei care vor cânta soliști la concertul tradițional de primăvară al Ansamblului *Icoane*, care are loc în fiecare an în luna mai, la Muzeul Etnografic al Transilvaniei, secția în aer liber.

Disciplina Transcriere îi ajută pe studenți să pună pe portativ melodiile culese din teren. Muzica tradițională, mai ales cea din repertoriul neocazional, este foarte bogat ornamentată, astfel încât acest proces nu este unul ușor.

Ansamblul *Icoane* are circa 30 de ani de activitate, fiind un ansamblu reprezentativ la nivel național în ceea ce privește restaurarea muzicii tradiționale românești, susținând concerte regulate în țară și străinătate. Acesta este format din studenți sau foști studenți ai Modulului, având două repetiții de câte 2 ore pe săptămână, în timpul anului universitar.

În cazul unor concerte extraordinare sau a unor înregistrări, repetițiile se fac mai des, uneori chiar zilnic. Pe lângă concertul de primăvară pe care l-am amintit deja, Ansamblul susține în fiecare iarnă concerte de colinde, atât în Cluj cât și în alte orașe ale țării. De exemplu, în decembrie 2024 am fost la Alba Iulia și la Blaj.

Pentru a observa autenticitatea interpretării Ansamblului, vă ofer un exemplu muzical, mai întâi varianta de arhivă a melodiei, culeasă în teren în anul 1971, apoi varianta restaurată, în interpretarea Ansamblului.

Un ultim exemplu este dintr-un concert din Muzeul Satului, unde a fost restaurată o melodie culeasă în anul 1914 de către folcloristul maghiar Bela Bartók.

În concluzie, educația culturală tradițională este foarte activă la Cluj-Napoca, în cadrul Academiei Naționale de Muzică *Gheorghe Dima*. Vă așteptăm cu drag la Cluj pentru a vedea și asculta aceste minunății culturale autentice.

Cuvinte-cheie: educație culturală, muzică tradițională, Transilvania, folclor

Cluj-Napoca has always been a multicultural city and is the second most important city in Romania. It is home to 16 museums and six public universities, including Babeș-Bolyai University, the largest in the country.

Regarding music education, Cluj has a school, a high school, and a music academy, all offering study programs from primary school to doctoral level. Graduates can find

employment, for example, in one of the three performance institutions — two opera houses and a philharmonic orchestra — which include orchestras, choirs, soloists, and specialized administrative staff. Additionally, Cluj is home to prestigious traditional music ensembles featuring vocal, instrumental, and dance groups.

The *Gheorghe Dima* National Academy of Music has two faculties: the Theoretical Faculty (music, musicology, composition, conducting) and the Performance Faculty, which includes the classical singing section and all instruments from the symphony orchestra. Students also have the opportunity to pursue a Jazz Module or a Traditional Music Module, each lasting three years.

In the Traditional Music Module, students engage in field research, archival studies, courses in musical transcription, folk singing and traditional instruments, as well as participation in the Traditional Ensemble. Each academic year, the module focuses on a specific folkloric region of Transylvania, such as Bihor, Maramureș, Banat, Sibiu, and others.

The Folk Singing course includes a one-hour individual lesson per week, during which students decipher melodies from collections, learn breathing techniques, correct sound production, phrasing of melodic lines, and interpretation elements specific to the studied region. Over the course of a semester, each student learns five songs, which they perform at the final exam. Additionally, each student presents one song, with or without accompaniment, at the annual Folk Singing and Traditional Instrument Production. From these performances, faculty members select the soloists for the ICOANE Ensemble's traditional spring concert, which takes place in May at the Ethnographic Museum of Transylvania, in the open-air section.

The Transcription course helps students notate melodies collected from the field. Traditional music, especially non-occasional repertoire, is highly ornamented, making the transcription process complex.

The ICOANE Ensemble has a tradition of approximately 30 years and is a nationally recognized ensemble for the restoration of Romanian traditional music. It regularly performs concerts in Romania and abroad, consisting of current and former students of the module. Rehearsals take place twice a week, lasting two hours each, during the academic year. For extraordinary concerts or recordings, rehearsals become more frequent, sometimes daily.

In addition to the spring concert, the ICOANE Ensemble performs annual Christmas carol concerts in Cluj and other cities in Romania. For example, in December 2024, the ensemble performed in Alba Iulia and Blaj.

To experience the authenticity of the ensemble's interpretation, we offer a musical example: first, the archival version of a melody collected in 1971, followed by the restored version performed by the ensemble. Another example is from a concert at the Village Museum, where a melody collected in 1914 by Hungarian folklorist Béla Bartók was restored.

In conclusion, traditional cultural education is thriving in Cluj-Napoca, within the *Gheorghe Dima* National Academy of Music. We warmly invite you to Cluj to discover and listen to these authentic cultural treasures.

Keywords: *Cultural education, traditional music, Transylvania, folklore*

RECONFIGURAREA OPEREI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA: EVOLUȚIA ȘI TRANSFORMĂRILE LUI *MEFISTOFELE* DE ARRIGO BOITO

RECONFIGURING OPERA IN THE 19TH CENTURY: THE EVOLUTION AND TRANSFORMATIONS OF ARRIGO BOITO'S *MEFISTOFELE*

CZU 782.1:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.15>

Evoluția operei *Mefistofele* de Arrigo Boito este emblematică pentru transformarea operei italiene la sfârșitul secolului XIX, reflectând efervescența culturală a Milanoului. Ambiția lui Boito nu a fost doar de a compune o operă, ci de a provoca și redefine limitelor genului, depășind formulele tradiționale în favoarea unei experiențe muzicale și dramatice integrate.

Versiunea inițială a operei *Mefistofele*, prezentată în premieră în 1868, se prezenta sub forma unei lucrări ambițioase, structurată într-un prolog și cinci acte. Durata sa considerabilă, de peste cinci ore, precum și reformele îndrăznețe, au impus o revizuire semnificativă. A doua versiune, finalizată în 1875, a redus structura la un prolog, patru acte și un epilog, sporindu-i eficiența teatrală, dar păstrând inovațiile tematice și muzicale esențiale.

Abordarea teoretică a lui Boito în compoziția operei a fost oarecum similară conceptului de Gesamtkunstwerk al lui Richard Wagner. Boito a evitat influențele naționaliste evidente, căutând în schimb o expresie universală pentru *Faust* a lui Goethe. Esențială pentru viziunea sa a fost distincția dintre ceea ce compozitorul numea forma și formula, unde forma reprezenta dezvoltarea organică a unei opere, în timp ce formula desemna modelele compoziționale convenționale și restrictive. În scrierile sale critice, Boito a pledat pentru eliminarea structurilor formale, promovând în schimb o dezvoltare tonală și ritmică expansivă, aliniată conținutului dramatic.

Un aspect esențial al inovației din *Mefistofele* a fost renunțarea la formele închise tradiționale, precum *aria*, *cabaletta* sau *stretta*, care dominau opera italiană. Boito a urmărit în schimb un flux muzical continuu, integrând orchestrația, progresia armonică și ritmul dramatic pentru a crea o operă unitară. Prologul în Cer, de exemplu, ilustrează această abordare, utilizând o textură orchestrală evolutivă și un cor amplu pentru a stabili lupta cosmică centrală a operei. Totuși, pentru versiunea a doua compozitorul a cedat doleanțelor publicului și criticilor, acordând spațiu și unor forme închise.

Abordarea sa avangardistă constituie factorul principal care a provocat premierei primei versiuni a operei *Mefistofele* rezistență din partea publicului. Absența structurilor operistice tradiționale a dezorientat audiența, obișnuită cu momente melodice și cu demonstrații de virtuozitate. Cu toate acestea, versiunea revizuită din 1875, deși încă reformatoare, a fost primită mai favorabil, demonstrând că Boito reușise să echilibreze idealurile sale reformiste cu așteptările publicului contemporan. Modificările au inclus eliminarea unor scene întregi, condensarea structurală și integrarea unor momente muzicale mai accesibile, cum ar fi duetul Lontano, lontano, lontano dintre Faust și Margherita.

Având în vedere faptul că prima variantă a operei a fost distrusă de către compozitor, o analiză comparativă a celor două versiuni ale operei *Mefistofele*, facilitată de libretul păstrat și de studiile asupra hârtiei manuscrisului, relevă amploarea acestor modificări. Printr-o examinare a manuscriselor s-au putut observa evoluția lucrării, transpunerile liniilor vocale și remodelarea strategică a scenelor pentru a spori coerența dramatică.

În cele din urmă, *Mefistofele* rămâne o operă de referință în peisajul italian, situată la granița dintre tradiție și modernitate. Rolul lui Boito ca unic creator al operei, libretist,

¹⁷ E-mail: suciu.alexandru@amgd.ro

compozitor, dramaturg și dirijor i-a permis să implementeze o viziune artistică unitară, rezultând într-o operă care, în ciuda obstacolelor inițiale, a rămas un punct de reper al inovației operistice. Căutarea sa neobosită a unor expresii artistice noi, care să transcendă constrângerile tradiționale, transformă *Mefistofele* într-o reimaginare îndrăznească a genului, confirmând locul lui Boito în avangarda dramaturgiei muzicale a secolului al XIX-lea.

Cuvinte-cheie: Arrigo Boito, *Mefistofele*, *Faust*, *forma*, *formula*, *reînnoire*

The evolution of Arrigo Boito's opera *Mefistofele* is emblematic of the transformation of Italian opera at the end of the 19th century, reflecting the cultural dynamism of Milan. Boito's ambition was not merely to compose an opera but to challenge and redefine the boundaries of the genre, moving beyond traditional formulas in favor of an integrated musical and dramatic experience.

The original version of *Mefistofele*, premiered in 1868, was a highly ambitious work structured into a prologue and five acts. Its considerable duration - over five hours - along with its bold innovations, called for significant revisions. The second version, completed in 1875, condensed the structure into a prologue, four acts, and an epilogue, improving its theatrical efficiency while preserving its essential thematic and musical innovations.

Boito's theoretical approach to composition bore similarities to Richard Wagner's Gesamtkunstwerk concept. The Italian composer deliberately avoided overt nationalist influences, instead seeking a universal expression for Goethe's *Faust*. Central to his vision was the distinction between what he called *forma* and *formula*: *forma* represented the organic development of an opera, whereas *formula* referred to conventional and restrictive compositional patterns. In his critical writings, Boito advocated for the elimination of formulaic structures, promoting instead a more expansive tonal and rhythmic development aligned with the dramatic content of the opera.

A key aspect of *Mefistofele*'s innovation was its departure from traditional closed forms such as the aria, cabaletta, and stretta, which had dominated Italian opera. Boito sought instead a continuous musical flow, integrating orchestration, harmonic progression, and dramatic rhythm to create a cohesive operatic experience. The Prologue in Heaven, for instance, exemplifies this approach, utilizing an evolving orchestral texture and an expansive choral arrangement to establish the opera's central cosmic struggle. However, in the revised version, Boito yielded to audience and critical expectations, reintroducing some closed forms.

Boito's avant-garde approach was the primary reason for the resistance faced by *Mefistofele*'s initial premiere. The absence of traditional operatic structures disoriented audiences accustomed to melodic moments and displays of virtuosity. However, the revised 1875 version, though still innovative, was received more favorably, demonstrating Boito's ability to balance his reformist ideals with contemporary audience expectations. The modifications included the removal of entire scenes, structural condensation, and the integration of more accessible musical moments, such as the duet Lontano, lontano, lontano between Faust and Margherita.

Given that Boito destroyed the first version of the opera, a comparative analysis of the two versions, made possible through the preserved libretto and studies of the manuscript's paper, reveals the extent of these modifications. An examination of the manuscripts highlights the opera's evolution, vocal line transpositions, and the strategic restructuring of scenes to enhance dramatic coherence.

Ultimately, *Mefistofele* remains a milestone in the Italian operatic landscape, positioned at the intersection of tradition and modernity. Boito's role as the opera's sole creator — librettist, composer, dramatist, and conductor — allowed him to implement a unified artistic vision, resulting in a work that, despite its initial challenges, has endured as a benchmark of operatic innovation. His relentless pursuit of new artistic expressions that transcended traditional constraints makes *Mefistofele* a bold reimagining of the genre,

solidifying Boito's place at the forefront of 19th-century musical dramaturgy. Tatiana Comendant

Keywords: Arrigo Boito, *Mefistofele*, *Faust*, *forma*, *formula*, *renewal*

IRONII PIANISTICE. GROTESC ÎN CREAȚIA LUI VASILE IJAC

PIANISTIC IRONIES. THE GROTESQUE IN THE WORKS OF VASILE IJAC

IULIA ROMAN¹⁸

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

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

CZU [780.8:780.616.433]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.16>

Vasile Ijac (1899-1975), compozitor, dirijor, profesor și critic muzical român este considerat unul dintre cei mai importanți muzicieni din vestul țării, o personalitate marcantă a începutului de secol XX. Instruit la *Schola Cantorum* din Paris, compozitorul a fost influențat de curentele muzicale occidentale. Seria sa de miniaturi pianistice intitulată *Hedonisme* este reprezentativă pentru modernismul românesc din prima jumătate a secolului XX. Deși Vasile Ijac nu este la fel de cunoscut precum alți compozitori români ai epocii, creația sa pianistică demonstrează o gândire avangardistă și o deschidere către noile estetici europene.

Miniatura pianistică ocupă un loc aparte în creația compozitorului Vasile Ijac. Compuse între anii 1930-1940, cele opt caiete de *Hedonisme* i-au oferit compozitorului ocazia de a explora procedee componistice care anticipează unele aspecte ale muzicii românești de mai târziu.

Ironii op. 27, cel de al șaptelea caiet al *Hedonismelor* lui Vasile Ijac cuprinde șase miniaturi pianistice – *Tachinărie*, *Parodie*, *Farsă*, *Bufonerie*, *Grotesc* și *Burlesc* – ce explorează câte o fațetă distinctă a ironiei muzicale și a modernismului. Nedatate, manuscrisele partiturilor se află în arhivele Muzeului Banatului Timișoara, într-un singur exemplar.

Ciclul de miniaturi *Ironii* op. 27 valorifică ingeniozitatea și personalitatea creatoare a lui Vasile Ijac. Tehnicile compoziționale utilizate demonstrează evoluția gândirii estetice și a propriei viziuni componistice. Cele șase miniaturi se încadrează în curentul expresionist, cu influențe ale limbajului atonal. Abordând un limbaj armonic disonant, ritmuri surprinzătoare și discurs muzical fragmentat ca mijloace expresive, miniaturile oscilează între ludic și sarcastic.

Discursul muzical se bazează în totalitate pe structuri intonaționale dodecafonice, element specific tehnicii atonale, și subliniază explorarea disonanțelor și a contrastelor dramatice. Accentul pus pe subiectivitatea extremă, pe explorarea senzațiilor intense, pe obsesii și manifestări emoționale directe, elemente definitorii ale curentului expresionist, se manifestă în *Ironii* op. 27 prin estetica contrastelor extreme.

Fără a detalia foarte mult, parcurgând partiturile miniaturilor, vom observa câteva

¹⁸ E-mail: iuliaroman13@gmail.com

elemente compoziționale specifice. Astfel, compozitorul se joacă adesea cu structurile ritmice. Utilizarea măsurilor alternative frizează așteptările convenționale ale auditorului, fiind o modalitate de a crea tensiune continuă în discursul muzical. Un alt element specific lucrărilor din ciclul *Ironii* este alternarea bruscă a tempo-urilor, ceea ce creează o senzație de volatilitate. Dinamica integrată între nuanțe de *ppp* și *ff* cu intervenții subite, sporește tensiunea și impactul auditiv, iar materialul sonor dens, amplificat intens prin utilizarea valorilor de durate foarte mici are efect de presiune sonoră și reflectă complexitatea ideilor muzicale enunțate.

Grotesc, cea de a cincea miniatură a ciclului *Ironii*, se înscrie în estetica expresionistă. De dimensiune foarte redusă, cele 46 de măsuri ale miniaturii se evidențiază prin complexitatea tehnică și expresivă. Dialogul dintre cele două mâini în structuri intervalice și acordice disonante, alternanța formulelor ostinate în valori de optimi, variațiile melodice și dinamica intensă reflectă un discurs muzical marcat de virtuozitate și forță expresivă.

Antrenând o tehnică compozițională și interpretativă complexă, seria de miniaturi pianistice *Ironii* op. 27 a compozitorului Vasile Ijac se înscrie într-o paletă expresivă amplă, în care contrastul și tensiunea devin mijloace esențiale de comunicare a trăirilor interioare.

Cuvinte-cheie: Vasile Ijac, miniaturi pianistice, *Ironii*, Grotesc, expresionist

Vasile Ijac (1899–1975), a Romanian composer, conductor, teacher, and music critic, is considered one of the most important musicians from the western part of the country, a prominent figure of the early 20th century. Trained at the *Schola Cantorum* in Paris, the composer was influenced by Western musical currents. His series of piano miniatures entitled *Hedonisme* is representative of Romanian modernism in the first half of the 20th century. Although Vasile Ijac is not as well-known as other Romanian composers of the era, his piano compositions demonstrate an avant-garde thinking and openness to new European aesthetics.

Piano miniatures hold a special place in Vasile Ijac's creative output. Composed between 1930-1940, the eight volumes of *Hedonisme* offered the composer the opportunity to explore compositional techniques that anticipate certain aspects of later Romanian music.

Ironii op. 27, the seventh volume of Ijac's *Hedonisme*, comprises six piano miniatures — *Tachinărie*, *Parodie*, *Farsă*, *Bufonerie*, *Grotesc*, and *Burlesc* — each exploring a distinct facet of musical irony and modernism. Undated, the manuscript scores are housed in the archives of the Banat Museum in Timișoara, in a single copy.

The cycle of miniatures *Ironii* op. 27 showcases the ingenuity and creative personality of Vasile Ijac. The compositional techniques used demonstrate the evolution of aesthetic thinking and his own compositional vision. The six miniatures fall within the expressionist trend, with influences of atonal language. By embracing dissonant harmonic language, surprising rhythms, and fragmented musical discourse as expressive means, the miniatures oscillate between playful and sardonic.

The musical discourse is entirely based on dodecaphonic pitch structures, a specific element of atonal technique, emphasizing the exploration of dissonances and dramatic contrasts. Emphasizing extreme subjectivity, exploring intense sensations, obsessions, and direct emotional expressions, defining elements of expressionism, manifest in *Ironii* op. 27 through an aesthetic of extreme contrasts.

Without going into much detail, upon examining the scores of the miniatures, one can observe several specific compositional elements. The composer often plays with rhythmic structures, using alternate measures to subvert conventional expectations, creating continuous tension in the musical discourse. Another specific element in the works of the *Ironii* cycle is the abrupt alternation of tempos, creating a sense of volatility. Integrated dynamics between soft and loud nuances with sudden interventions enhance tension and auditive impact, while dense sound material, intensified through the use of very short durations, creates a sense of sonic pressure and reflects the complexity of the musical ideas expressed.

Grotesc, the fifth miniature in the *Ironii cycle*, aligns with expressionistic aesthetics. Despite its very brief length of 46 measures, the miniature stands out for its technical and expressive complexity. The dialogue between the two hands in dissonant intervallic and chordal structures, the alternation of obstinate patterns in eighth note values, melodic variations, and intense dynamics reflect a musical discourse marked by virtuosity and expressive power.

Engaging a complex compositional and interpretative technique, the series of piano miniatures *Ironii* op. 27 by composer Vasile Ijac falls within a broad expressive palette, where contrast and tension become essential means of conveying inner emotions.

Keywords: Vasile Ijac, piano miniatures, *Ironii*, *Grotesc*, expressionist

LUCRĂRILE CORALE CICLICE PENTRU COPII DE ZLATA TCACI. VIZIUNI INTERPRETATIVE

ZLATA TCACI'S CYCLIC CHORAL WORKS FOR CHILDREN. INTERPRETATIVE VISIONS

ANA ȘIMBARIOV¹⁹

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

<https://orcid.org/0009-0004-4212-2230>

MIHAI MIHALAȘ²⁰

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

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

CZU 784.67.087.681:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.17>

Creațiile corale scrise de Zlata Tcaci reprezintă adevărate perle muzicale pentru cultura națională cât și pentru școala componistică din R.M. Palmaresul lucrărilor corale ale compozitoarei este unul vast și divers ca gen și componență cât și ca destinatar. Din cuvintele profesorilor programului Dirijat Coral al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice aflăm că majoritatea miniaturilor corale *a cappella* semnate de Z. Tcaci au fost destinate interpretării lor de către Corul de studenți al Academiei. Tendința de a aborda tematici autentice timpului și intereselor studenților vine, probabil, ca rezultat al activității pedagogice a compozitoarei pe care a desfășurat-o începând cu anul 1961 și până în ultima clipă a vieții în cadrul Conservatorului de Stat, ulterior Institutul de Arte, Academia de Muzică G. Musicescu, astăzi – AMTAP. Totuși, o parte considerabilă a creației sale corale, cuprinde tematică de glumă sau educativă, și a fost destinată interpretării de către copii, însă cu părere de rău multe dintre aceste lucrări așa și nu au văzut lumina tiparului, acestea rămânând doar în manuscris.

Aceste lucrări corale se deosebesc prin sonoritatea colorată, expresivitatea textului, eleganța formelor și suplețea facturii, care de altfel este comună mai multor miniaturi corale

¹⁹ E-mail: simbariovana@mail.ru

²⁰ E-mail: mihalasmm@gmail.com

ale celebrei compozitoare. În practica interpretativă atât pe parcursul pregătirii materialului muzical la repetiții cât și în interpretarea scenică, aceste miniaturi pun în fața dirijorului o serie de dificultăți de ordin tehnic, fapt care ne sugerează că analizarea unor dintre aceste lucrări corale ar fi de folos pentru dirijorii formațiilor corale de copii cât și pentru studenți.

Perioada de creație care ne atrage atenția este sfârșitul anilor '80 ai secolului trecut. Această perioadă a fost destul de fructuoasă în viața componistică a Z. Tcaci. Ea continuă să lucreze activ la selectarea unor genuri originale, teme noi și metode de lucru în vederea prelucrării materialului folcloric. Astfel apar: poemul coregrafic *Mărțișor* (1982); poemul vocal-coregrafic *Пионерская дружба* (*Prietenia pionierească*) (1982); ciclul coral *Soare, soare* (1982) și cantata-rapsodie *Plai de cânt, plai de dor* (1983) pe versuri de S. Ghimpu; basmele muzicale: *Цветик-семицветик* (*Floare-floricică*) (1985), *Маленький принц* (*Micul Prinț*) (1985), *Повар и боярин* (*Bucătarul și boierul*) (1987) și opera *Мой парижский дядя* (*Unchiul meu parizian*) (1987). Trecând în revistă câteva dintre creațiile scrise în această perioadă, observăm o tendință tematică care înclină către exaltare, spirit colectiv și dispoziție copilărească.

Creațiile pe care le propunem spre analiză în această comunicare sunt scrise anume în această perioadă, mai exact la sfârșitul anilor '80. Ciclul coral *Nouă cântece-ghicitori* pe versuri de V. Codiță (1989), scris pentru cor școlăresc al claselor mici, cuprinde nouă miniaturi corale care contrastează între ele ca tematică, formă muzicală, plan sonor și metru. Fiecare număr coral abordează o tematică concretă și poartă un caracter unic: educativ, peisagistic, liric sau dansant. În acest ciclu se poate simți mâna adevăratului maestru ce a acumulat o vastă experiență în domeniul muzicii pentru copii. Ținând cont de necesitatea copiilor de a se juca, compozitoarea apelează la diverse momente imagistice de joacă, spre ex: piuitul puiului de găină, imitarea fluierului ș.a.

Următorul ciclu coral este intitulat *Povestea Codrului* și conține șase piese corale pentru cor de copii *a cappella* la două voci. Scopul educativ al acestui ciclu este să le dezvolte copiilor sentimentul de dragoste pentru țara natală. Folosind texte poetice pe larg cunoscute și semnate de mari scriitori ca M. Eminescu, V. Alecsandri și G. Vieru, Zlata Tcaci întruchipează în creația sa succint și precis imagini muzicale ce sunt pe înțelesul tuturor, în special al copiilor.

Considerăm că analizarea acestor două cicluri corale vor elucida în mod clar și conchis tematica, forma și caracterul fiecărei miniaturi în parte dar și a întregii creații la general.

Cuvinte-cheie: cicluri corale, cor de copii, dirijor de cor, formă muzicală, miniaturi corale, Zlata Tcaci

The choral pieces written by Zlata Tcaci represent true musical pearls for the national culture and for the compositional school of the Republic of Moldova. The list of the composer's choral works is vast and diverse in genre and composition as well as in recipient. From the words of the teachers of the Choral Conducting program of the Academy of Music, Theater and Fine Arts we learn that most of the *acappella* choral miniatures signed by Z. Tcaci were intended for their interpretation by the Academy's student choir. The tendency to approach authentic themes of the time and students' interests comes, probably, as a result of the composer's pedagogical activity that she carried out starting with 1961 and until the last moment of her life within the State Conservatory, later the Institute of Arts, the *G. Musicescu* Academy of Music, today — AMTAP. However, a considerable part of her choral creation includes humorous or educational themes, and was intended for interpretation by children, but unfortunately many of these works were never printed, remaining only in manuscript.

These choral works are distinguished by their colorful sonority, expressive text, elegance of form and suppleness of texture, which is also common to several choral miniatures written by the famous composer. In interpretative practice, both during the preparation of the musical material at rehearsals and in stage performance, these miniatures

pose a series of technical difficulties for the conductor, which suggests that analyzing some of these choral works would be useful for conductors of children's choral ensembles as well as for students.

The creative period that attracts our attention is the end of the 1980s. This period was quite fruitful in Z. Tcaci's compositional life. She continues to work actively on selecting original genres, new themes and working methods in order to process folklore material. Thus, the following appeared: the choreographic poem *Mărțișor* (1982); vocal-choreographic poem *Пионерская дружба* (*Pioner Friendship*) (1982); the choral cycle *Soare, soare* (*Sun, sun*) (1982) and the cantata-rhapsody *Plai de cânt, plai de dor* (*Land of praise, land of longing*) (1983) on verses by S. Ghimpu; the musical fairy tales *Цветик-семицветик* (*Flower-little flower*) (1985), *Маленький принц* (*The Little Prince*) (1985), *Повар и боярин* (*The Cook and the Boyar*) (1987) and the opera *Мой парижский дядя* (*My Parisian Uncle*) (1987). Reviewing some of the musical pieces written during this period, we notice a thematic trend that leans towards exaltation, collective spirit and childish mood.

The pieces that we propose for analysis in this communication were written during this period, more precisely at the end of the 1980s. The choral cycle *Nouă cântece-ghicitori* (*Nine Riddle Songs*) on Verses by V. Codiță (1989), written for small classes' school choir, includes nine choral miniatures that contrast with each other in terms of theme, musical form, sound plan and meter. Each choral number addresses a concrete theme and has a unique character: educational, landscape, lyrical or dance. In this cycle, one can feel the hand of a true master who has accumulated vast experience in the field of children's music. Taking into account the need of children to play, the composer appeals to various imaginative moments of play, for example: the chirping of a chick, imitation of a whistle flute, etc.

The next choral cycle is entitled *Povestea Codrului* (*A Forest's Story*) and contains six choral pieces for a *cappella* children's choir for two voices. The educational goal of this cycle is to develop in children a feeling of love for their native country. Using widely known poetic texts signed by great writers such as M. Eminescu, V. Alecsandri and G. Vieru, Zlata Tcaci succinctly and precisely embodies in her creation musical images that are understandable to everyone, especially to children.

We believe that analyzing these two choral cycles will clearly and conclusively elucidate the theme, form, and character of each miniature in particular, but also of the entire creation in general.

Keywords: children's choir, choir conductor, choral cycles, choral miniatures, musical form, Zlata Tcaci

FUZIUNEA CONCEPTUALĂ A NOILOR MEDIA ÎN *HERE AND NOW* DE ADRIAN BORZA

THE CONCEPTUAL FUSION OF NEW MEDIA IN ADRIAN BORZA'S *HERE AND NOW*

MIRELA ȚÂRC²¹

doctor abilitat în arte, profesor universitar,
Universitatea din Oradea, România

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

²¹ E-mail: merceanmirela@yahoo.com

New Media Art este o sintagmă utilizată de către criticii și artiștii contemporani pentru a defini un tip de artă ce utilizează tehnologia digitală ca mijloc de realizare a unui gen spectacular în care interacțiunea om – mașină/om – computer este prezentă. Printre caracteristicile principale se numără integrarea multiplelor forme de artă: sonoră, vizuală, coregrafică, teatrală, cinetică, în reprezentări noi, inovative, de avangardă ce depășesc barierele mediilor artistice separate genuistic. Caracteristicile Noilor Media încă de la mijlocul secolului XX au definit legăturile dintre progresul ideologic și filosofic al vremii și progresul științei, a științei integrate în opera de artă. În contextul culturii postmoderne și/sau postumaniste actuale ultima frontieră atinsă este creația artistică mijlocită de Inteligența Artificială.

Here and Now, concepută în 1915 de compozitorul și programatorul Adrian Borza unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai muzicii electronice contemporane românești, are ca sursă de inspirație o capodoperă a artei vizuale medievale: tabloul Grădina plăcerilor lumești al lui Hieronymus Bosch. Ca rezultat al unor complexe și fascinante corespondențe realizate între lumea stranie, utopică, „euforică și oripilantă” suprarealistă avant la lettre a universului imagistic boschian și lumea sonoră imaginată de compozitor, intermediată de computer, *Here and Now* a fost premiată național (în anul 2018 de către Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România) și Internațional (în 2019 la Competiția Destellos Argentina, ediția a XII-a, la secțiunea Muzică acusmatică). În 21 noiembrie 2021 *Here and now* a îmbrăcat o formă spectaculară fiind reprezentată în sala Academiei de Muzică Gh. Dima din Cluj Napoca, în plină Pandemie pentru un public restrâns. Spectacol de dans tehnologic a subintitulat compozitorul această formă de artă performativă, definind o nouă direcție în căutările sale creatoare printre memorabilele lucrări de muzică concretă, acusmatică, muzica interactivă, cinéma pour l’oreille, spectacol multimedia, morfogeneza sunetului imaginii, muzică pentru terapie, toate realizate cu ajutorul computerului și a programelor concepute de el însuși)

Lucrarea își propune să evidențieze câteva dintre mijloacele de expresie ale acestui spectacol definit în perimetrul de reprezentare al *New Media Art* ca o fuziune conceptuală și performativă ce reunește pe mai multe posibile niveluri de interpretare semantică a narațiunii: dansul tehnologic cu muzica electronică, o complexă reinterpretare a artei vizuale originare realizată prin proiecția video și tehnici de animație, scenografia și light design-ul interactive. O întrepătrundere fascinantă și spectaculoasă între artă și știință, o călătorie fără granițe între virtual și real către imaginarul neîngrădit.

Cuvinte-cheie: *New Media Art, Here and now – Adrian Borza, Dans tehnologic, fuziune conceptuală artistică, sincretism contemporan*

New Media Art is a term used by contemporary critics and artists to define a type of art that utilizes digital technology as a means of creating a spectacular genre in which human-machine /human-computer interaction is present. Among its main characteristics is the integration of multiple art forms: sound, visual, choreographic, theatrical, kinetic, into new, innovative, avant-garde representations that transcend the boundaries of separate artistic mediums. The characteristics of New Media, since the mid-20th century, have defined the links between the ideological and philosophical progress of the time and the progress of science, science integrated into the work of art. In the context of current postmodern and/or posthumanist culture, the latest frontier reached is artistic creation mediated by Artificial Intelligence.

Here and Now, conceived in 1915 by composer and programmer Adrian Borza, one of the most important representatives of contemporary Romanian electronic music, takes its inspiration from a masterpiece of medieval visual art: Hieronymus Bosch's painting The

Garden of Earthly Delights. As a result of complex and fascinating correspondences made between the strange, utopian, "euphoric and horrifying" surrealist avant la lettre world of Bosch's imagery and the sound world imagined by the composer, mediated by the computer, Here and Now has been awarded nationally (in 2018 by the Romanian Composers' and Musicologists' Union) and internationally (in 2019 at the Destellos Argentina Competition, 12th edition, in the Acousmatic Music section). On November 21, 2021, Here and Now took on a spectacular form, being performed in the hall of the Gheorghe Dima Music Academy in Cluj-Napoca, in the midst of the pandemic, for a limited audience. Technological dance performance is how the composer subtitled this form of performative art, defining a new direction in his creative explorations among the memorable works of musique concrète, acousmatic music, interactive music, cinéma pour l'oreille, multimedia performance, sound-image morphogenesis, music for therapy, all created with the help of the computer and programs conceived by himself.

The work aims to highlight some of the means of expression of this performance defined within the representational perimeter of New Media Art as a conceptual and performative fusion that brings together on several possible levels of semantic interpretation of the narrative: technological dance with electronic music, a complex reinterpretation of the original visual art realized through video projection and animation techniques, interactive scenography and light design. A fascinating and spectacular intertwining between art and science, a journey without borders between the virtual and the real towards the uninhibited imaginary.

Keywords: *New Media Art, Here and now — Adrian Borza, Technological dance, artistic conceptual fusion, contemporary syncretism*

СОЧИНЕНИЕ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО *MANY FACES OF SOLITUDE* С. ПЫСЛАРЬ: МУЗЫКАЛЬНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ЛОГИКИ ПАРАДОКСА

CREAȚIA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN *MANY FACES OF SOLITUDE* DE S. PÎSLARI: MANIFESTARE MUZICALĂ A LOGICII PARADOXULUI

THE CREATION FOR VIOLIN AND PIANO *MANY FACES OF SOLITUDE* BY S. PISLARI AS A MUSICAL MANIFESTATION OF THE LOGIC OF PARADOX

OLGA VLAICU²²

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

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

SVETLANA ȚIRCUNOVA²³

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

²² E-mail: vlaicu74@gmail.com

²³ E-mail: tircunova@yandex.ru

CZU [780.8:780.614.332]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.19>

Композиционно-драматургическая сущность произведения С. Пысларь *Many Faces of Solitude* для скрипки и фортепиано проявляется при выявлении логики, скрытой в названии сочинения, где парадоксальным образом сталкиваются несколько терминов числительного ряда: один (одиночество, Solitude), два (инструментальный дуэт – скрипка и фортепиано), множество (многоликость, Many Faces). Их связь становится понятной из авторского комментария к сочинению: «каждый человек, погружаясь в собственные размышления, а иногда и теряясь в них, проходит различные состояния». Дуэт скрипки и рояля, контрастных по звуковым возможностям, воспринимается как сложный тембр внутреннего голоса человека, который стремится постичь и соединить в себе противоречивые устремления, помыслы, чувства, примирить неразрешимые антиномии и конфликты. Это исповедь тонко чувствующей и чутко реагирующей души, раскрывающей глубоко сокровенное, субъективное «я». Отсюда – монологическая форма высказывания со свободной сменой эмоциональных «модусов», оправдывающая как драматургическую логику, так и индивидуальное композиционное решение, сочетающее принципы сквозной формы и романтических вариаций.

Интертекстуальные корреляции с музыкой Р. Вагнера и О. Мессиаана, с общими формами музыкальной лексики XX века проявляют идейно-образную сущность произведения С. Пысларь. Жанровая принадлежность *Many Faces of Solitude* двойственна: в камерной по своей природе миниатюре присутствуют черты концертной пьесы. Камерность выражается в тщательной проработке деталей фактуры, в большой роли инструментальных диалогов и в мастерском использовании полифонических приемов. Концертность проявляется в лидирующей роли скрипки, партия которой насыщена разными видами техники.

Many Faces of Solitude С. Пысларь по глубине содержания и мастерству художественного решения относится к числу значительных явлений современной камерно-инструментальной музыки Республики Молдова.

Ключевые слова: Снежана Пысларь, камерный ансамбль, композиция, драматургия, тематизм, интертекстуальность

Entitatea compozițional-dramaturgică a operei *Many Faces of Solitude* de S. Pislari pentru vioară și pian se clarifică prin identificarea logicii ascunse în titlul lucrării, unde se ciocnesc în mod paradoxal mai mulți termeni ai șirului numerelor: unu (singurătate, Solitude), doi (duet instrumental – vioară și pian), mulțime (multe fețe, Many Faces). Legătura dintre acestea devine clară din comentariul autorului la lucrare: „fiecare om, adâncindu-se în propriile gânduri, și uneori pierzându-se în ele, trece prin diferite stări”. Duetul dintre vioară și pian, contrastante în posibilitățile sonore, este perceput ca un timbru complex al vocii interioare a omului, care tinde să înțeleagă și să reunească în sine aspirații, gânduri și sentimente contradictorii, să împace antinomii și conflicte insolubile. Aceasta este o mărturisire a unei suflete sensibile și receptivă, care dezvăluie profundul și intimul „eu”. De aici rezultă forma monologică a exprimării cu o schimbare liberă a „modurilor” emoționale, justificând atât logica dramaturgică, cât și soluția compozițională individuală, care combină principiile formei continue și variațiunilor romantice.

Corelațiile intertextuale cu muzica lui R. Wagner și O. Messiaen, alături de formele comune ale lexicului muzical din secolul XX, clarifică esența ideatică și imagistică a operei

lui S. Pîslari. Apartenența genului *Many Faces of Solitude* este duală: în miniatura sa, care este de natură camerală, se regăsesc trăsături ale unei lucrări concertante. Natura camerală se exprimă printr-o elaborare atentă a detaliilor texturii, prin rolul important al dialogurilor instrumentale și prin utilizarea cu măiestrie a tehnicilor polifonice. Concertantul se manifestă prin rolul de lider al viorii, a cărei partitură este bogată în diverse tipuri de tehnică.

Many Faces of Solitude de S. Pîslari se încadrează în rândul fenomenelor semnificative ale muzicii camerale instrumentale contemporane din Republica Moldova, datorită profunzimii conținutului și măiestriei soluției artistice.

Cuvinte-cheie: *Snejana Pîslari, ansamblu cameral, compoziție, dramaturgie, tematică, intertextualitate*

The compositional and dramaturgical essence of S. Pyslar's work *Many Faces of Solitude* for violin and piano becomes clearer when we uncover the logic hidden in the title of the piece, where several terms from the numerical series paradoxically collide: one (solitude), two (the instrumental duet of violin and piano), and many (multiplicity, Many Faces). Their connection is elucidated by the author's commentary on the composition: "each person, immersing themselves in their own thoughts, and sometimes getting lost in them, undergoes various states." The duet of the violin and piano, contrasting in their sound possibilities, is perceived as a complex timbre of the inner voice of a person striving to comprehend and reconcile contradictory aspirations, thoughts, and feelings, to resolve insurmountable antinomies and conflicts. It is a confession of a finely sensitive and responsive soul, revealing deeply intimate, subjective "I." Hence, the monological form of expression with a free change of emotional "modes" justifies both the dramaturgical logic and the individual compositional decision, combining the principles of continuous form and romantic variations.

Intertextual correlations with the music of R. Wagner and O. Messiaen, along with the common forms of the musical lexicon of the 20th century, clarify the ideological and imaginative essence of S. Pyslar's work. The genre affiliation of "Many Faces of Solitude" is dual: within its chamber nature, it exhibits features of a concert piece. The chamber quality is expressed in the meticulous development of texture details, the significant role of instrumental dialogues, and the masterful use of polyphonic techniques. The concert aspect is manifested in the leading role of the violin, whose part is rich with various techniques.

Many Faces of Solitude by S. Pyslar, in terms of depth of content and artistic mastery, ranks among the significant phenomena of contemporary chamber-instrumental music in the Republic of Moldova.

Keywords: *Snezhana Pyslar, chamber ensemble, composition, dramaturgy, thematics, intertextuality*

**СИМФОНИЯ ДЛЯ ОРГАНА И ЛИТАВР ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА:
ДИАЛОГ С «КЛАССИЧЕСКОЙ УТОПИЕЙ» В
ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

*SIMFONIA PENTRU ORGĂ ȘI TIMPANI DE VLADIMIR CIOLAC:
DIALOG CU „UTOPIA CLASICĂ” ÎN CULTURA POST-NECLASICĂ*

*SYMPHONY FOR ORGAN AND TIMPANI BY VLADIMIR CHOLAK:
DIALOGUE WITH “CLASSICAL UTOPIA”
IN POST-NON-CLASSICAL CULTURE*

ELENA SAMBRIȘ²⁴

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

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

CZU 780.8:780.616.433.071.2(498)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.20>

Современные композиторы редко обращаются к симфонии из-за определенной пресыщенности и большой семантической нагруженности жанра, словно требующего ответа на все нерешенные ранее вопросы. Однако это не означает полного отказа от симфонии, но выдвигает новые подходы. Иногда авторы скрывают модус симфоничности под программным названием или каким-либо другим жанром, но также симфонией может быть названо сочинение, которое в принципе не относится к симфоническим по исполнительскому составу. Одно из произведений такого типа – *Симфония для органа и литавр* известного композитора Республики Молдова В. Чолака. Вступая в диалог с концепцией симфонии эпохи классицизма – «классической утопией» (по М. Арановскому), автор использует нетрадиционный цикл из двух частей (драматической и трагической), представляя солистов как полноценный оркестр с насыщенным звучанием. Формы являются неклассическими, напоминающими «условную» сонатную и модифицированное рондо, и подчинены раскрытию художественного содержания. Части Симфонии служат продолжением друг друга и демонстрируют грани единой концептуальной идеи, реализующей диалог с прошлым через раскрытие экзистенциальных проблем и распространяющей его также на структуру и средства музыкальной выразительности.

Ключевые слова: творчество В. Чолака, симфония, модус симфоничности, сочинение для органа и литавр

Compozitorii contemporani se îndreaptă rar către simfonie din cauza unei anumite saturații și a unei mari încărcături semantice a genului, ca și cum acesta ar necesita un răspuns la toate întrebările nerezolvate anterior. Cu toate acestea, acest lucru nu înseamnă o renunțare totală la simfonie, ci propune noi abordări. Uneori, autorii ascund modul de simfonicitate sub un titlu programatic sau un alt gen, dar, de asemenea, o compoziție care în principiu nu se încadrează în genul simfonic din punct de vedere al ansamblului interpretativ poate fi numită

²⁴ E-mail: elenasambriș@gmail.com

simfonie. Una dintre lucrările de acest tip este *Simfonia pentru orgă și timpan* a cunoscutului compozitor din Republica Moldova, V. Ciolac. Intrând în dialog cu conceptul de simfonie al epocii clasice – „utopia clasică” (după M. Aranovski), autorul folosește un ciclu netradițional de două părți (dramatică și tragică), prezentând soliștii ca o orchestră cu drepturi depline, cu un sunet bogat. Formele sunt neclasice, amintind de sonata „condiționată” și de un rondo modificat, și sunt subordonate desfășurării conținutului artistic. Părțile Simfoniei servesc ca o continuare una a celeilalte și demonstrează limitele unei idei conceptuale unitare, realizând un dialog cu trecutul prin dezvăluirea problemelor existențiale și extinzându-se, de asemenea, asupra structurii și mijloacelor de expresivitate muzicală.

Cuvinte-cheie: creația lui V. Ciolac, simfonie, mod de simfonicitate, compoziție pentru orgă și timpan

Modern composers rarely turn to the symphony because of a certain saturation and a large semantic burden of the genre, as if it requires an answer to all previously unresolved questions. However, this does not mean a complete abandonment of the symphony, but it puts forward new approaches. Sometimes the authors hide the mode of symphonicity under the program name or some other genre, but also a symphony can be called a composition that, in principle, does not belong to the symphonic composition. One of the works of this type is the *Symphony for Organ and Timpani* by the famous composer of the Republic of Moldova V. Ciolac. Entering into a dialogue with the concept of a classical symphony — a "classical utopia" (according to M. Aranovsky), the author uses an unconventional cycle of two parts (dramatic and tragic), presenting the soloists as a full-fledged orchestra with rich sound. The forms are non-classical, resembling "conventional" sonata and modified rondo, and are subordinated to the disclosure of artistic content. The parts of the Symphony serve as a continuation of each other and demonstrate the facets of a single conceptual idea that implements dialogue with the past through the disclosure of existential problems and extends it also to the structure and means of musical expression.

Keywords: creativity of V. Ciolac, symphony, mode of symphonicity, composition for organ and timpani

COLINDATUL – ÎNTRE TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE

THE CAROLING BETWEEN TRADITION AND CONTEMPORANEITY

LARISA SPRINCEAN²⁵

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0006-8929-355X>

SVETLANA BADRAJAN²⁶

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

²⁵ E-mail: larisa_sprincean@mail.ru

²⁶ E-mail: sbadrajan@yahoo.com

Perioada de iarnă din viața colectivității tradiționale este marcată de fenomenul colindatului, care, pe lângă alte tradiții și obiceiuri ale segmentului respectiv din ciclul calendaristic, este considerat genul cel mai reprezentativ al manifestărilor tradiționale din această perioadă. Literatura etnografică, folclorică, etnologică, etnomuzicologică ș.a. ne relatează amănunțit, aducându-ne explicații argumentate științific, despre originea colindatului, evoluția acestuia în timp, tipurile de colindat, modalitățile de organizare și prezentare, conținutul și funcțiile rituale, magice, dar insuficient sau deloc despre interpretare, inclusiv a producțiilor vocale, încadrate în sincretismul manifestărilor specifice colindatului, despre vocalitate. Acest aspect este astăzi unul dintre cele mai actuale și importante, având în vedere activitatea multor ansambluri folclorice, organizarea festivalurilor și concursurilor de folclor, promovarea tradițiilor și obiceiurilor de iarnă în cadrul instituțiilor de învățământ de diferite niveluri, popularizarea acestora la radio și TV, în concerte și spectacole, dar și convențiile internaționale referitoare la salvagardarea patrimoniului imaterial. Mai mult decât atât, cunoaștem că obiceiul colindatului de ceață bărbătească a fost inclus în Patrimoniul Internațional UNESCO. Așadar, pe lângă faptul că trebuie să cunoaștem când, unde, cine, ce prezintă cu privire la colindat, este absolut necesar să se știe și să se înțeleagă cum se execută creațiile vocale, nemijlocit legate de întregul mecanism ritual – colindatul. Evident, în prezent, funcțiile rituală, magică, nu mai au valoarea de cândva, colindatul devenind, în fond, o acțiune tradițională cu caracter festiv, dar, în cazul dat, cu atât mai stringent apare necesitatea cunoașterii și respectării unor rigori ale interpretării, ce nu pot fi ignorate, neglijate sau substituite.

Cuvinte-cheie: *colindat, tradiție, contemporaneitate, interpretare, folclor muzical*

The winter period in the life of the traditional community is marked by the phenomenon of caroling, which, in addition to other traditions and customs of the respective segment of the calendar cycle, is considered the most representative genre of traditional manifestations of this period. Ethnographic, folklore, ethnological, ethnomusicological literature, etc. tells us, bringing scientifically argued explanations, about the origin of caroling, its evolution over time, the types of caroling, the methods of organization and presentation, the content and ritual, magical functions, but insufficiently, or not at all about interpretation, including vocal productions framed in the syncretism of manifestations specific to caroling, about vocality. This aspect is today one of the most current and important, given the activity of many folklore ensembles, the organization of folklore festivals and competitions, the promotion of winter traditions and customs within educational institutions of various levels, their popularization on radio and TV, in concerts and shows, but also the international conventions regarding the safeguarding of intangible heritage. Moreover, we know that the custom of caroling by men's choir has been included in the UNESCO World Heritage List. Therefore, in addition to knowing when, where, who, what is presented regarding caroling, it is absolutely necessary to know and understand how vocal creations are performed, directly related to the entire ritual mechanism — caroling. Obviously, nowadays, ritual, magical functions no longer have the value they once had, caroling becoming, in essence, a traditional action with a festive character, but, in this case, the need to know and respect certain rigors of interpretation, which cannot be ignored, neglected or substituted, becomes all the more urgent.

Keywords: *caroling, tradition, contemporaneity, interpretation, musical folklore*

**СТИЛЕВЫЕ КОННОТАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ
MEMENTO VIVERE ДЛЯ КОНТРАБАСА И ФОРТЕПИАНО
С. ПЫСЛАРЬ КАК ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОГО ОТНОШЕНИЯ К
ЦЕННОСТИ ЖИЗНИ**

**CONOTAȚIILE STILISTICE ÎN MEMENTO VIVERE PENTRU CONTRABAS
ȘI PIAN DE S. PÎSLARI CA MANIFESTARE A POZIȚIEI AUTORULUI
ASUPRA SENSULUI VIEȚII UMANE**

**STYLISTIC CONNOTATIONS IN MEMENTO VIVERE FOR DOUBLE
BASS AND PIANO BY S. PISLARI AS A MANIFESTATION OF THE
AUTHOR'S POSITION ON THE MEANING OF HUMAN LIFE**

ELENA TUREA²⁷

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

<https://orcid.org/0000-0001-7315-2505>

SVETLANA ȚIRCUNOVA²⁸

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

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

CZU [780.8:780.614.335]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.22>

Произведение *Memento vivere* для контрабаса и фортепиано задумано и написано С. Пысларь в июле 2024 г. Название заимствовано из латинского изречения «*Memento mori sed memento vivere*» (*Помни о смерти, но не забывай и о жизни*). Размышления о ценности человеческой жизни решены автором путем стилистического диалога: диалектическим взаимодействием выразительных средств современных разновидностей музыки «третьего направления» (джаз, рок) и Барокко. Композитор обращается также к монодийным средствам древних византийского распевов и еврейского каддиша. Особое выразительное значение принадлежит широкому использованию цитат из *Страстей по Матфею* И.С. Баха, которые наделяются семантикой высокой этической ценности. Стилистически амбивалентен выбор инструментального состава. Контрабас трактован и как выразительный солирующий инструментальный тембр XVII века, напоминающий голос человека зрелого возраста, и как носитель аккомпанирующей басовой партии, очерчивающей последовательность аккордов в джазовых композициях. Фортепиано является и полноправным участником интонационно-тематического процесса, комментирующим или «спорящим» с линией солиста, и осуществляющим линию *basso continuo*. Сочинение создано в сквозной форме, отражающей влияние принципа киномонтажа.

²⁷ E-mail: le-ana@mail.ru

²⁸ E-mail: tircunova@yandex.ru

В концептуальном и технологическом аспектах *Memento vivere* С. Пысларь развивает некоторые идеи, изложенные композитором в созданном ранее произведении для струнного оркестра *Angel of the North*. Сравнение этих опусов позволит рельефнее представить индивидуальность каждой из двух композиций, а также проникнуть в тайны формирования и трансформации композиторских замыслов.

Ключевые слова: Снежана Пысларь, контрабас, партия фортепиано, цитата, аллюзия, Барокко, джаз, рок

Lucrarea *Memento vivere* pentru contrabas și pian, semnată de compozitoarea Snejana Pîslari, a fost concepută și finalizată în luna iulie 2024. Titlul face trimitere la celebra expresie latină *Memento mori sed memento vivere* (*Amintește-ți de moarte, dar nu uita nici de viață*), plasând astfel compoziția într-un registru ideatic profund, centrat pe valoarea existenței umane.

Discursul muzical propune un dialog stilistic inedit, articulat prin interacțiunea dialectică dintre mijloace expresive provenite din idiomuri contemporane ale muzicii non-academice (jazz, rock) și elemente preluate din estetica Barocului. Compozitoarea recurge, de asemenea, la resursele monodice specifice cântecelor antice bizantine, precum și la inflexiunile melismatice ale *kaddish*-ului evreiesc, generând un palier sonor încărcat de simbolism spiritual.

Un rol expresiv deosebit revine citatelor preluate din *Patimile după Matei* de J.S. Bach, a căror funcție semantică transcende nivelul pur muzical, conferind lucrării o dimensiune etică și meditativă profundă. Din punct de vedere stilistic, configurația instrumentală este tratată cu ambivalență. Contrabasul este valorificat atât ca instrument solistic cu un timbru profund, ce evocă vocea adultului baroc din secolul al XVII-lea, cât și ca purtător al funcției de bas armonic, similar partidei de acompaniament în idiomul jazzistic. Pianul nu joacă un rol secundar, ci participă activ în procesul intonațional-tematic, fie comentând linia solistică, fie dialogând cu aceasta în manieră contrapunctică sau aluzivă la funcția de *basso continuo*.

Forma lucrării este una continuă, iar structura ei reflectă influența clară a principiului montajului cinematografic, conferind discursului muzical fluiditate și mobilitate expresivă.

Din perspectivă conceptuală și tehnologică, *Memento vivere* dezvoltă o serie de idei prefigurate anterior de compozitoare în lucrarea *Angel of the North*, destinată orchestrei de coarde. Analiza comparativă a celor două opusuri permite conturarea mai precisă a specificului fiecăreia, evidențiind, totodată, direcțiile evolutive ale gândirii componistice a Snejanei Pîslari, precum și modalitățile de formare și transformare ale universului său tematic și stilistic.

Cuvinte-cheie: Snejana Pîslari, contrabas, partitura de pian, citat, aluzie, Baroc, jazz, rock

The work *Memento vivere* for double bass and piano was conceived and written by S. Pyslar in July 2024. The title is derived from the Latin saying "Memento mori sed memento vivere" (*Remember death, but do not forget life*). The author's reflections on the value of human life are expressed through a stylistic dialogue: a dialectical interaction of expressive means from contemporary varieties of "third stream" music (jazz, rock) and Baroque. The composer also draws on the monodic techniques of ancient Byzantine chants and the Jewish Kaddish. A significant expressive role is given to the extensive use of quotes from J.S. Bach's *St. Matthew Passion*, which are imbued with semantics of high ethical value. The choice of instrumental composition is stylistically ambivalent. The double bass is treated both as an expressive solo instrument reminiscent of the voice of a mature person and as a bearer of the accompanying bass line that outlines chord progressions in jazz compositions. The piano serves as a full participant in the intonational-thematic process, commenting on or "arguing" with the soloist's line, as well as providing the basso continuo. The composition is created in a continuous form that reflects the influence of the principle of cinematic montage.

In the conceptual and technological aspects of *Memento vivere*, S. Pyslar develops some ideas presented in the composer's earlier work for string orchestra, *Angel of the North*. A comparison of these two pieces will allow for a clearer representation of the individuality of each composition and provide insight into the mysteries of the formation and transformation of the composer's intentions.

Keywords: Snezhana Pyslar, double bass, piano part, quote, allusion, Baroque, jazz, rock

ДИДАКТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ: ПРЕДМЕТ, ИСТОРИЯ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ

DIDACTICA ÎN INSTRUIREA MUZICALĂ: OBIECT, ISTORIE ȘI ABORDĂRI CONCEPTUALE

DIDACTICS IN MUSIC EDUCATION: SUBJECT, HISTORY, AND CONCEPTUAL APPROACHES

LARISA BALABAN²⁹

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

<https://orcid.org/0000-0002-4820-6492>

CZU 78:37.02

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.23>

Дидактика (греч. *didaktikos* – *поучающий*) – это отрасль педагогической науки, изучающая теоретические основы образования и обучения. Объект дидактики направлен на процесс обучения. Основные вопросы дидактики касаются педагогического процесса (его содержания, форм и методов преподавания) с учетом намеченных дидактических целей. Дидактика исследует особенности организации учебного процесса, включая закономерности обучения. В контексте музыкального образования она служит ключевым инструментом для разработки образовательных технологий, а также формирования педагогических принципов, соответствующих специфике предмета.

Дидактика анализирует составляющие образовательного процесса – педагога, учащегося и учебное сообщество (класс, группу) – в их взаимосвязи. Ключевыми для этой дисциплины являются отношения «учитель – ученик», «ученик – учебный материал», «учитель – учебный материал», а также «учитель – класс» и «ученик – класс». Предмет дидактики заключается в упорядочивании и совершенствовании этих взаимодействий, создании условий, способствующих развитию всех участников учебного процесса и личности в целом.

Термин «дидактика» впервые ввёл, придав ему систематический статус, немецкий педагог Вольфганг Ратке (1571-1635), однако ее основоположником как самостоятельной дисциплины считается Ян Амос Коменский (1592-1670). История

²⁹ E-mail: larisa.balaban@amtap.md

развития дидактики включает вклад таких выдающихся педагогов и теоретиков, как Жан-Жак Руссо (1712-1778), Иоганн Генрих Песталоцци (1746-1827), Иоганн Фридрих Герbart (1776-1841), Адольф Дистервег (1790-1866) и др. Приобретя в XIX веке научный статус, дидактика активно развивалась, адаптируясь к требованиям времени и внедряясь в педагогическую практику.

В настоящий период в педагогике выделяют три основные концепции: традиционную, педоцентрическую и современную, при этом первая акцентирует внимание на роли преподавателя в процессе обучения, в то время как педоцентрическая ставит в центр интересы и потребности обучающегося, а современная концепция подчеркивает важность совместной деятельности преподавателя и учащихся, развивая активное участие и творческий подход.

В области музыкального образования особое значение имеют концепции Эмиля Жак-Далькроза (1865-1950), Марии Монтессори (1870-1952), Болеслава Леопольдовича Яворского (1877-1942), Бориса Тричкова (1881-1944), Золтана Кодая (1882-1967), Бориса Владимировича Асафьева (1884-1949), Карла Орфа (1895-1982), Синъяити Судзуки (1898-1998), Дмитрия Борисовича Кабалецкого (1904-1987), Льва Ароновича Баренбойма (1906-1985), Пьера ван Хауве (1920-2009) и др. Их идеи и методы нашли отражение в практических подходах преподавания музыкальных дисциплин.

В рамках музыкального образования дидактика фокусируется на специфике обучения музыке, осуществляя синтез классических и современных методико-практических подходов в преподавании музыкальных дисциплин. Наряду с традиционными, в докладе представлены художественно-дидактические подходы, применяемые при организации музыкально-образовательного процесса, соответствующие современным требованиям педагогики искусства: ценностно-смысловой, интонационно-деятельностный, диалогический, системный и полихудожественный и др.

Подходы служат инструментом для реализации музыкального образования в рамках учебного процесса и предполагают использование конкретных технологий. Будучи основополагающим и ключевым принципом, они объединяют в себе различные методы обучения музыке.

Дидактика в музыкальном образовании охватывает широкий спектр теоретических и практических аспектов, способствуя эффективному обучению и воспитанию музыкантов. Ее концептуальные подходы позволяют адаптировать учебный процесс к современным требованиям, акцентируя внимание на активном взаимодействии преподавателей и учащихся, творческом поиске и ценностном смысле музыкального искусства.

Ключевые слова: дидактика, музыкальное образование, предмет дидактики, объект дидактики, музыкально-педагогические концепции, концептуальные подходы

Didactica (greacă didaktikos – educațional, instructiv) este o ramură a științei pedagogice care studiază bazele teoretice ale educației și învățării. Obiectul didacticii este procesul de învățare în cadrul procesului educațional. Întrebările principale ale didacticii se referă la procesul pedagogic (conținutul, formele și metodele de predare), ținând cont de obiectivele didactice stabilite. Ea se concentrează pe cercetarea caracteristicilor organizării procesului de învățare, inclusiv regulile învățării. În contextul educației muzicale, aceasta servește ca instrument-cheie pentru dezvoltarea tehnologiilor de predare a muzicii, precum și pentru formarea principiilor pedagogice corespunzătoare specificului disciplinei.

Didactica analizează componentele procesului educațional – educatorul, elevul și comunitatea de învățare (clasă, grup) – în interdependența lor. Aspectele esențiale pentru ea sunt relațiile „profesor – elev”, „elev – material didactic”, „profesor – material didactic”, precum și „profesor – clasă” și „elev – clasă”. Obiectul didacticii constă în organizarea și perfecționarea acestor interacțiuni, crearea condițiilor care să favorizeze dezvoltarea tuturor

participanților la procesul de învățare și a personalității în ansamblu.

Termenul „didactică” a fost introdus pentru prima dată, conferindu-i statut sistematic, de către pedagogul german Wolfgang Raatke (1571-1635), însă întemeietorul didacticii ca disciplină independentă este considerat Jan Amos Comenius (1592-1670). Istoria dezvoltării didacticii include contribuțiile unor pedagogi și teoreticieni remarcabili precum Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), Johann Friedrich Herbart (1776-1841), Adolphe Disterweg (1790-1866) și alții. Dobândind statut științific în secolul al XIX-lea, didactica s-a dezvoltat activ, adaptându-se cerințelor timpului și fiind implementată în practica pedagogică.

În pedagogia modernă se disting trei concepții principale: tradițională, pedagogocentrică și modernă, fiindcă această ultimă subliniază importanța activității comune între profesor și elevi, promovând participarea activă și abordarea creativă.

În domeniul educației muzicale, concepțiile Emilei Jacques-Dalcroze (1865-1950), Maria Montessori (1870-1952), Bolesław Leopoldowicz Yavorski (1877-1942), Boris Tricov (1881-1944), Zoltán Kodály (1882-1967), Boris Vladimirovici Asafiev (1884-1949), Carl Orff (1895-1982), Shinichi Suzuki (1898-1998), Dmitri Borisovici Kabalevski (1904-1987), Lev Aronovich Barenboim (1906-1985), Pierre van Hove (1920-2009) și alții au avut o influență semnificativă. Ideile și metodele lor s-au reflectat în abordările practice de predare a disciplinelor muzicale.

În cadrul educației muzicale, didactica se concentrează pe specificul învățării muzicii, realizând un sinteză între metode tradiționale și cele moderne de abordare teoretico-practică în predarea disciplinelor muzicale. Alături de abordările tradiționale, în prezent se utilizează și abordări pedagogico-artistice, aplicate în organizarea procesului de învățare muzicală, în concordanță cu concepțiile moderne ale pedagogiei artei. Se analizează abordări precum valoare-sens, intonație-activitate, dialogic, sistemic și plurivalent artistic etc.

Aceste abordări reprezintă instrumente pentru implementarea principiilor educației muzicale în cadrul procesului de învățare și presupun utilizarea unor tehnologii specifice. Ca principiu fundamental și cheie, ele combină diverse metode și principii de învățare a muzicii.

Didactica în educația muzicală acoperă o gamă largă de aspecte teoretice și practice, contribuind la învățarea și formarea eficientă a muzicienilor. Abordările sale conceptuale permit adaptarea procesului de învățare la cerințele actuale, accentuând interacțiunea activă între profesori și elevi, căutarea creativă și sensul valoric al artei muzicale.

Cuvinte-cheie: *didactică, educație muzicală, obiectul didacticii, obiectul didacticii, concepții pedagogice muzicale, abordări conceptuale*

Didactics (from Greek *didaktikos* — instructive) is a branch of pedagogical science that studies the theoretical foundations of education and teaching. The object of didactics is the process of instruction within the educational process. The main questions of didactics concern the pedagogical process (its content, forms, and methods of teaching) considering the outlined didactic goals. It aims to investigate the features of organizing the learning process, including learning patterns. In the context of music education, it serves as a key tool for developing music teaching technologies as well as forming pedagogical principles that align with the specifics of the subject.

Didactics analyzes the components of the educational process — the teacher, the learner, and the learning community (class, group) — in their interrelation. The relationships "teacher – student," "student – learning material," "teacher – learning material," as well as "teacher – class" and "student – class," are fundamental for it. The subject of didactics is to organize and improve these interactions, creating conditions conducive to the development of all participants in the educational process and the individual as a whole.

The term "didactics" was first introduced, with a systematic approach, by the German educator Wolfgang Ratke (1571–1635); however, the founder of didactics as an independent

discipline is considered to be Jan Amos Comenius (1592–1670). The history of didactics includes contributions from prominent educators and theorists such as Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827), Johann Friedrich Herbart (1776–1841), Adolph Diesterweg (1790–1866), and others. Having gained scientific status in the 19th century, didactics actively developed, adapting to contemporary requirements, and was integrated into pedagogical practice.

In modern pedagogy, three main concepts are distinguished: traditional, Peda-centric, and contemporary. The traditional concept emphasizes the teacher's role in the learning process, while the Peda-centric concept focuses on the interests and needs of the learner. The modern concept highlights the importance of joint activities between teachers and students, fostering active participation and a creative approach.

In the field of music education, particular significance is attributed to the concepts of Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950), Maria Montessori (1870–1952), Bolesław Leopoldowicz Yavorski (1877–1942), Boris Trichkov (1881–1944), Zoltán Kodály (1882–1967), Boris Vladimirovich Asafyev (1884–1949), Carl Orff (1895–1982), Shinichi Suzuki (1898–1998), Dmitry Borisovich Kabalevsky (1904–1987), Lev Aronovich Barenboim (1906–1985), Pierre van Houwelingen (1920–2009), among others. Their ideas and methods are reflected in practical approaches to teaching musical disciplines.

Within music education, didactics focuses on the specifics of teaching music, synthesizing classical and modern methodological-practical approaches to teaching musical disciplines. Alongside traditional methods, this report presents art-didactic approaches used in organizing the music educational process, corresponding to contemporary art pedagogy concepts. Approaches such as value-meaning-based, intonational-activity-based, dialogic, systemic, and polyartistic are considered.

These approaches serve as tools for implementing the principles of music education within the learning process and involve the use of specific technologies. As a fundamental and key principle, they integrate various methods and principles of music teaching.

Didactics in music education encompasses a wide range of theoretical and practical aspects, contributing to the effective teaching and upbringing of musicians. Its conceptual approaches enable the adaptation of the educational process to modern requirements, emphasizing active interaction between teachers and students, creative exploration, and the meaningful value of musical art.

Keywords: *didactics, music education, subject of didactics, object of didactics, music-pedagogical concepts, conceptual approaches*

**К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ
АКАДЕМИЧЕСКОЙ МОБИЛЬНОСТИ В РАМКАХ ПРОГРАММЫ
ERASMUS+ ДЛЯ СТУДЕНТОВ АМТИИ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ
АКАДЕМИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ**

**PROBLEMA STUDIERII EFICIENȚEI MOBILITĂȚII ACADEMICE
ÎN CADRUL PROGRAMULUI ERASMUS+ PENTRU STUDENȚII AMTAP
DE LA SPECIALITATEA CANTO ACADEMIC**

**TO THE PROBLEM OF STUDYING THE EFFECTIVENESS OF
ACADEMIC MOBILITY WITHIN THE FRAMEWORK OF THE
ERASMUS+ PROGRAMME FOR AMTAP STUDENTS OF THE
SPECIALITY ACADEMIC SINGING**

VICTORIA NIKITCENKO³⁰

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

<https://orcid.org/0000-0002-3879-3187>

CZU 784.071:378.6.014.24(478:4)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.24>

Автор анализирует факторы, способствующие повышению эффективности обучения студентов по специальности *Сольное пение* при помощи участия в Программе академической мобильности Европейского Союза Erasmus+. Цель автора состоит в выявлении перспектив, которые открываются перед студентами Республики Молдова, принимающими участие в программах академического обмена. Студенты-вокалисты Академии музыки, театра и изобразительных искусств имеют опыт обучения в Консерватории *Агостино Стеффани* в городе Кастельфранко, регион Венето.

В настоящее время в Италии насчитывается четырнадцать высших учебных заведений музыкального профиля, на вокальном отделении которых изучается преимущественно оперная литература. Консерватории готовят певцов для оперных театров и преподавателей пения. Известно, что в высших учебных заведениях Италии разработано множество программ обучения вокалу, которые способствуют развитию компетенций и навыков вокалиста, помогая ему стать певцом мирового класса.

В данном учебном заведении студенты АМТИИ обучаются у признанных педагогов международного класса в области оперного пения – Моника Бенвенути и Энрико Ринальдо. Оба педагога – знатоки неаполитанской оперы XVIII века и вокального стиля Верди. Методика обучения в большинстве ВУЗов Италии во многом отличается от молдавской, поэтому многие студенты рассматривают вокальное образование за границей как необычную и полезную практику. Разумеется, обе национальные школы оперного пения основаны на *bel canto*, составляющими элементами которого являются не только природный красивый тембр голоса, но абсолютное владение им, мастерство безукоризненной кантилены и виртуозной колоратуры, а также чувство стиля исполняемой музыки. Однако методика обучения в большинстве ВУЗов Италии во многом отличается от молдавской, поэтому многие

³⁰ E-mail: victoria@list.ru

рассматривают образование в этой стране как необходимый элемент профессионального становления. Певцы всего мира обучаются итальянскому стилю в Италии, а мастер-классы от профессионала – носителя языка и традиций – являются идеальной формой профессионального общения, в ходе которого познаются и усваиваются как технологические аспекты сольного пения, так и тонкости интерпретации определенных музыкальных стилей. Таким образом, студенты АМТИИ удачно вписались в общемировую практику. Еще одним важнейшим аспектом является требование для вокалистов владения итальянским языком на уровне носителя. Обучение в ВУЗах Италии способствует быстрому и качественному овладению итальянским в процессе ежедневного общения с носителями языка – преподавателями и сверстниками.

Таким образом, участие в Программе Европейского союза Erasmus+ способствует комплексному развитию студентов, объединяя культурный опыт, индивидуальный рост и академические знания. Студенческая мобильность развивает определенные компетенции, которые повышают качество человеческого капитала – знание иностранных языков, межкультурное понимание, социально-коммуникативные компетенции, навыки решения проблем. Выпускники АМТИИ, прошедшие через академическую мобильность, демонстрируют такие черты характера, как адаптивность, инициативность, уверенность в себе, решительность, настойчивость, навыки письменного и устного общения, навыки анализа, планирования и организации.

Ключевые слова: академическая мобильность, Erasmus+, сольное пение

Autorul analizează factorii care contribuie la eficientizarea pregătirii studenților de la specialitate *Canto academic* prin participarea la Programul de Mobilitate Academică Erasmus+ al Uniunii Europene. Scopul autorului este de a identifica perspectivele oferite studenților din Republica Moldova care participă la programele de schimb studentesc. Studenții-vocaliști ai Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice au experiența de a studia la Conservatorul *Agostino Steffani* din Castelfranco, Regiunea Veneto.

În prezent, în Italia există paisprezece instituții de învățământ superior de muzică, ale căror studii vocale sunt axate în principal pe canto academic. Conservatoarele pregătesc cântăreții pentru teatrele de operă și profesorii de canto. Instituțiile de învățământ superior din Italia sunt recunoscute pentru faptul că au dezvoltat numeroase programe de formare vocală care dezvoltă competențele și abilitățile vocalistului, ajutându-l să devină un cântăreț de talie mondială.

La Conservatorul *Agostino Steffani*, studenții AMTAP au studiat cu profesori de canto de operă recunoscuți la nivel internațional – Monica Benvenuti și Enrico Rinaldo. Ambii profesori sunt experți în opera napolitană din secolul al XVIII-lea și în stilul vocal al lui Giuseppe Verdi. Metodologia de predare în majoritatea universităților italiene diferă în multe privințe de cea din Republica Moldova, motiv pentru care mulți studenți consideră educația vocală în străinătate drept o practică neobișnuită și utilă. Desigur, ambele școli naționale de canto de operă se bazează *pe bel canto*, ale cărui componente sunt nu numai timbrul natural frumos al vocii, ci și stăpânirea absolută a acestuia, însușirea cantilenei impecabile și a coloraturii virtuozice, precum și simțul stilului muzicii interpretate. Cu toate acestea, metodologia de predare în majoritatea universităților italiene diferă în multe privințe de cea din Moldova, motiv pentru care mulți consideră educația în această țară un element necesar de dezvoltare profesională. Cântăreții din întreaga lume studiază stilul italian în Italia, iar master-class-urile de la un profesionist – un vorbitor nativ al limbii și tradițiilor – reprezintă o formă ideală de comunicare profesională, în timpul căreia sunt învățate și stăpânite atât aspectele tehnologice ale cântului liric, cât și subtilitățile interpretării anumitor stiluri muzicale. În acest fel, studenții AMTAP s-au alăturat cu succes practicii globale. Un alt aspect esențial este cerința ca vocaliștii să poată vorbi limba italiană la nivelul vorbitorilor nativi. Studiarea în instituțiile de învățământ superior italiene promovează stăpânirea rapidă și calitativă a limbii

italiene în procesul de comunicare zilnică cu vorbitori nativi – profesori și colegi.

Astfel, participarea la Programul Erasmus+ al Uniunii Europene contribuie la dezvoltarea multiaspectuală a studenților, combinând experiența culturală, creșterea individuală și cunoștințele academice. Mobilitatea studenților dezvoltă anumite competențe care sporesc calitatea dezvoltării capitalului uman – cunoașterea limbilor străine, înțelegerea interculturală, competențele socio-comunicative, capacitatea de rezolvare a problemelor. Absolvenții AMTAP care au trecut prin mobilități academice demonstrează calitățile personale precum adaptabilitate, inițiativă, încredere în sine, determinare, perseverență, abilități de comunicare scrisă și orală, abilități de analiză, planificare și organizare.

Cuvinte-cheie: *mobilitate academică, Erasmus+, canto academic*

The author analyses the factors that contribute to improving the efficiency of students' education in the speciality of Opera Singing through participation in the Erasmus+ Academic Mobility Programme of the European Union. The author's aim is to identify the perspectives offered to students from the Republic of Moldova who participate in student exchange programmes. Vocal students of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts have the experience of studying at the Conservatory 'Agostino Steffani' in Castelfranco, Veneto Region.

There are currently fourteen higher education institutions of music in Italy, the vocal studies of which are mainly focused on opera literature. Conservatories train singers for opera theatres and teachers of singing. Italy's higher education institutions are known to have developed many vocal training programmes that develop the competencies and skills of the vocalist, helping him or her to become a world-class singer.

At this institution, AMTAP students study with internationally recognized teachers of opera singing — Monica Benvenuti and Enrico Rinaldo. Both teachers are experts in 18th century Neapolitan opera and Verdi's vocal style. The teaching methodology in most Italian universities differs in many ways from that of Moldova, which is why many students consider vocal education abroad as an unusual and useful practice. Of course, both national schools of opera singing are based on *bel canto*, the components of which are not only the natural beautiful timbre of the voice, but absolute mastery of it, mastery of impeccable cantilena and virtuoso coloratura, as well as a sense of the style of the music performed. However, the teaching methodology in most Italian universities differs in many respects from that of Moldova, which is why many consider education in this country as a necessary element of professional development. Singers from all over the world study Italian style in Italy, and master-classes from a professional — a native speaker of the language and traditions — are an ideal form of professional communication, during which both the technological aspects of solo singing and the subtleties of interpretation of certain musical styles are learnt and mastered. In this way, AMTAP students have successfully joined the global practice. Another crucial aspect is the requirement for vocalists to be able to speak Italian at the level of native speakers. Studying in Italian higher education institutions promotes fast and qualitative mastering of the Italian language in the process of daily communication with native speakers — teachers and peers.

Thus, participation in the European Union Erasmus+ Programme contributes to the comprehensive development of students, combining cultural experience, individual growth and academic knowledge. Student mobility develops certain competences that enhance the quality of human capital development — foreign language skills, intercultural understanding, socio-communicative competences, problem-solving skills. AMTAP graduates who have gone through academic mobility demonstrate such character traits as adaptability, initiative, self-confidence, determination, perseverance, written and oral communication skills, analysis, planning and organization skills.

Keywords: *academic mobility, Erasmus+, solo singing*

IMPORTANȚA MUȘCHILOR IMPLICAȚI ÎN PRODUCEREA SUNETULUI VOCAL: METODE DE DEZVOLTARE ALE GRUPELOR MUSCULARE

THE IMPORTANCE OF THE MUSCLES INVOLVED IN VOICE PRODUCTION: METHODS FOR DEVELOPING MUSCLE GROUPS

ADELA BLÎNDU³¹

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

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

CZU 784.92

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.25>

„Datorită activității mușchilor scheletici, se efectuează toate mișcările care au loc între diferite segmente ale corpului, deplasarea lui în spațiu și menținerea echilibrului. Mușchii realizează mișcările de respirație, masticatie, deglutiție, defecație, micțiune, mișcările globului ocular, determină specificul mimicii, producerii și articulării sunetelor; participă la formarea pereților cavităților toracică și abdominală, la refluxul sângelui venos și limfei etc.”, afirmă I. Catereniuc în cursul *Aparatul de susținere și mișcare*. Fără activitatea mușchilor și grupelor musculare, nu se pot realiza toate mișcările întregului corp uman. În mod special, pentru o emisie vocală de calitate, sunt esențiali mușchii implicați în actul de respirație, mușchiul vocal, mușchii laringelui și ai faringelui. Procesul de dezvoltare a vocii pentru cântul vocal profesionist implică instruirea simultană și interconectată a abilităților musculare și auditive. În urma exercițiului zilnic, se formează conexiuni, reflexele inutile sunt inhibate, apar capacități vocale constante, dând naștere unei voci clare și libere. Pentru coordonarea corectă a mușchilor este oportun de identificat asupra căror mișcări musculare să se concentreze atenția, în special, cele legate de originea și atacul sunetului, articularea și impostarea. Monitorizarea continuă a senzațiilor musculare este fundamentală pentru calitatea vocală.

Mușchii implicați în producerea sunetului vocal pot fi grupați astfel: a) mușchii trunchiului, care asigură alimentarea cu aer a corzilor vocale; b) mușchii laringelui, implicați direct în producerea sunetului, și mușchii gâtului, atașați laringelui și care îl coordonează; c) mușchii aparatului fono-articulator care transformă sunetele în cele inteligibile. Constantin Speteanu menționează: „Este foarte greu să scrii cum se cântă. Este aproape imposibil. Axiomă: „Și cântă, cum și vorbești”. Dar pentru aceasta, intră în funcțiune o sută de mușchi, coordonați de un sistem întreg de centre și legături nervoase”. Coordonarea și sincronizarea mușchilor feței, ai limbii, buzelor, laringelui, toracelui, diafragmei, mușchii abdominali sunt esențiale pentru o muncă vocală corectă. Mușchii corpului sunt împărțiți în voluntari (mușchi roșii sau striati) și involuntari (mușchi albi sau netezi). În emisia sunetului, implicați sunt, în principal, mușchii striati, controlați voluntar, așa cum subliniază Octavian Cristescu: „Majoritatea organelor implicate în fonație sunt mușchi striati a căror activitate este supusă

³¹ E-mail: blindu4@yahoo.com

voinței, ceea ce permite formarea reflexelor condiționate în cânt” .

Mușchii laringelui se divid în grupuri: extrinsecă și intrinsecă, care, funcțional, formează o unitate. Acești mușchi facilitează mișcările laringelui: coborârea și ridicarea, deglutiția, aducția corzilor vocale și modificarea poziției laringo-faringiene, contribuind la emisii diverse. Mușchii respiratori, la rândul lor, sunt împărțiți în inspiratori (mușchii spatelui, gâtului, diafragma, mușchii cutiei toracice) și expiratori (mușchii intercostali interni, transversalul toracelui, diafragma, mușchii abdominali). Rolul diafragmei este crucial: în inspirație, ea activează, iar în expirație se relaxează și este susținută de mușchii toraco-abdominali pentru expirația profundă. M.M. Truculescu explică: „Diafragma, ca un dom, are două cupole, fiind cel mai important organ respirator în cânt. Controlul corect al respirației depinde de întărirea mușchiului diafragmei”.

Dezvoltarea corectă a mușchilor implicați în procesul de emisie a sunetului vocal se face prin exerciții specializate: pentru musculatura laringelui, relaxare și întărire a mușchilor gâtului, dezvoltarea mușchilor umerilor, pieptului, abdomenului, diafragmei. Aceste exerciții sunt detaliate în ghidul *Repere metodologice pentru vocaliști. Pregătirea fizică profesional aplicativă și training mintal*.

În concluzie, pregătirea aparatului fonator influențează decisiv performanța vocală. Antrenarea mușchilor implicați în generarea sunetului vocal permite obținerea unei voci puternice, sonore, cu timbru deosebit și un aparat fonator eficient, reducând efortul în timpul cântului.

Cuvinte-cheie: *emisie vocală, mușchi, grupe musculare, aparatul fonator, educație, antrenament*

Due to the activity of skeletal muscles, all movements occurring between different segments of the body, its displacement in space, and the maintenance of balance are performed. Muscles carry out movements involved in breathing, mastication, swallowing, defecation, micturition, eye movements, determine the specifics of facial expressions, sound production and articulation; they participate in forming the walls of the thoracic and abdominal cavities, in venous blood reflux, lymph flow, etc.,” states I. Catereniuc in the course "Supporting and Movement Apparatus". Without the activity of muscles and muscle groups, all movements of the entire human body cannot be performed. Especially for quality vocal emission, the muscles involved in respiration, the vocal muscle, the laryngeal and pharyngeal muscles are essential. The process of voice development for professional singing involves simultaneous and interconnected training of muscular and auditory skills. Through daily exercises, connections are formed, unnecessary reflexes are inhibited, constant vocal abilities emerge, resulting in a clear and free voice. For correct coordination of the muscles, it is useful to identify which muscle movements to focus attention on, especially those related to the origin and attack of the sound, articulation, and setting. Continuous monitoring of muscular sensations is fundamental for vocal quality.

The muscles involved in producing vocal sound can be grouped as follows: a) trunk muscles, which ensure air supply to the vocal cords; b) laryngeal muscles, directly involved in sound production, and neck muscles attached to the larynx that coordinate it; c) the phonatory-articulatory apparatus muscles, which transform sounds into intelligible speech. Constantin Speteanu mentions: “It is very difficult to write how to sing. It is almost impossible. An axiom: ‘Sing as you speak’. But for this, a hundred muscles come into play,

coordinated by a whole system of centers and nerve connections”. Proper coordination and synchronization of the muscles of the face, tongue, lips, larynx, thorax, diaphragm, and abdominal muscles are essential for correct vocal work. The body muscles are divided into voluntary (red or striated muscles) and involuntary (white or smooth muscles). In sound emission, primarily the controlled voluntary striated muscles are involved, as emphasized by Octavian Cristescu: “Most organs involved in phonation are striated muscles, whose activity is subject to the will, allowing the formation of conditioned reflexes in singing”.

Laryngeal muscles are divided into extrinsic and intrinsic groups, which functionally form a unit. These muscles facilitate laryngeal movements: lowering and raising, swallowing, adduction of the vocal cords, and changing the laryngopharyngeal position, contributing to various emissions. Respiratory muscles are also divided into inspiratory (back, neck, diaphragm, thoracic cage muscles) and expiratory (internal intercostal muscles, transversus thoracis, diaphragm, abdominal muscles). The role of the diaphragm is crucial: during inspiration, it activates, and during expiration, it relaxes and is supported by thoraco-abdominal muscles for deep expiration. M.M. Truculescu explains: “The diaphragm, like a dome, has two cups, being the most important respiratory organ in singing. Correct control of breathing depends on strengthening the diaphragm muscle”.

The correct development of the muscles involved in the process of vocal emission is achieved through specialized exercises: for the laryngeal musculature, relaxation and strengthening of neck muscles, development of shoulder, chest, abdominal, and diaphragm muscles. These exercises are detailed in the guide "Methodological Guidelines for Vocalists. Professional Physical Preparation and Mental Training".

In conclusion, training the phonatory apparatus decisively influences vocal performance. Exercising the muscles involved in generating vocal sound allows one to obtain a powerful, sonorous voice with a distinctive timbre and an efficient phonatory system, reducing effort during singing.

Keywords: *vocal emission, muscles, muscle groups, phonatory apparatus, education, training*

ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ АНСАМБЛИСТА В ПРОЦЕССЕ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ И СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

TRĂSĂTURILE SPECIFICE ALE STĂRII PSIHOEMOȚIONALE A UNUI ARTIST DINTR-UN ANSAMBLU ÎN PROCESUL REPETIȚIILOR ȘI A EVOLUȚIEI SCENICE

FEATURES OF THE PSYCHOEMOTIONAL STATE OF THE ENSEMBLE IN THE PROCESS OF REHEARSAL WORK AND STAGE PERFORMANCE

ANATOLIE LAPICUS³²
profesor universitar,

³² E-mail: mozart_626@mail.ru

MARIA GHEORGHIEVA³³

doctor în arte, maestru de concert,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU [785.7:781.68]:159.9

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.26>

Способность музыкантов не только чувствовать, но и предчувствовать художественные намерения партнеров в ансамблевом исполнительстве тесно связана с психологией музыкального восприятия. Только на репетициях артисту не удастся даже приблизительно пережить наивысший творческий подъем, который он испытывает в обстановке концертного зала. Повышенное чувство ответственности в момент появления музыканта перед слушательской аудиторией вызывает в его сознании особые психологические импульсы, привносящие в исполнение трепетную взволнованность, обостренную эмоциональную реакцию на собственную игру и взаимодействие с партнерами. Нередки случаи, когда наиболее полное и яркое раскрытие индивидуальности артиста происходит в совместном исполнении с другими музыкантами. Поэтому анализ психологических аспектов камерного исполнительства расширяет наше видение ансамблевой техники.

Ансамблевое исполнительство, по сравнению с сольным, оказывает благотворное влияние на студентов не только в профессиональном плане, но и в смысле формирования человеческих качеств: чувства взаимного уважения, такта, партнерства. Оно формирует и развивает психологическую устойчивость, гибкость, коммуникативность музыканта. Игра в составе камерного ансамбля в разных его формах (в процессе репетиций, в рамках концертного исполнения, в выступлениях на академических концертах и экзаменах) предоставляет прекрасную возможность как для творческого, так и дружеского контакта студентов. Понимание психологических основ ансамблевого исполнительства способствует решению чисто профессиональных исполнительских задач, а именно – максимальному сближению исполнительского уровня участников.

Значение камерно-ансамблевой музыки в наши дни трудно переоценить. Она постоянно звучит в концертах, на исполнительских конкурсах и фестивалях. К этой области творчества активно обращаются композиторы, она имеет свой круг исполнителей и слушателей. От того, насколько молодой музыкант будет подготовлен к деятельности в рамках камерного исполнительского коллектива, во многом зависит его дальнейшая профессиональная судьба. Поэтому так важны самые разнообразные навыки, которые студент получает во время учебы в классе камерного ансамбля. Среди них далеко не последнюю роль играют и психологические навыки камерно-ансамблевого исполнительства.

Ключевые слова: ансамбль, психология, музицирование, репетиция, исполнительство, сцена

³³ E-mail: nika2verter@gmail.com

Capacitatea muzicienilor nu numai de a simți, ci și de a anticipa intențiile artistice ale partenerilor în interpretarea de ansamblu, este strâns legată de psihologia percepției muzicale. Numai în cadrul repetițiilor artistul nu reușește nici măcar aproximativ să trăiască cel mai înalt vârf creativ pe care îl experimentează în atmosfera unei săli de concert. Un sentiment crescut de responsabilitate în momentul în care muzicianul se prezintă în fața audienței provoacă în conștiința sa impulsuri psihologice speciale, care aduc în interpretare o emoție tremurătoare, o reacție emoțională acutizată în propria sa interpretare și interacțiune cu partenerii. Nu sunt rare cazurile în care cea mai completă și vibrantă expunere a individualității artistului are loc în interpretarea comună cu alți muzicieni. De aceea, analiza aspectelor psihologice ale interpretării de cameră extinde viziunea noastră asupra tehnicii de ansamblu.

Interpretarea de ansamblu, comparativ cu cea solo, are un impact benefic asupra studenților nu doar pe plan profesional, ci și în formarea calităților umane: sentimentul respectului reciproc, tactul, parteneriatul. Aceasta formează și dezvoltă rezistența psihologică, flexibilitatea și abilitățile de comunicare ale muzicianului. A cânta într-un ansamblu de cameră în diferitele sale forme (în timpul repetițiilor, în cadrul interpretării concertante, în spectacolele de la concerte academice și examene) oferă o oportunitate excelentă atât pentru contactul creativ cât și pentru cel prietenesc între studenți. Înțelegerea fundamentelor psihologice ale interpretării de ansamblu contribuie la rezolvarea sarcinilor pur profesionale de interpretare, și anume – la apropierea maximă a nivelului de interpretare al participanților.

Importanța muzicii de cameră în zilele noastre este dificil de supraevaluat. Aceasta răsună constant în concerte, la competiții de interpretare și festivaluri. Compozitorii se îndreaptă activ spre acest domeniu al creativității, având un cerc propriu de interpreți și ascultători. De pregătirea pe care tânărul muzician o va avea pentru activitatea într-un colectiv de interpretare de cameră depinde în mare măsură soarta sa profesională ulterioară. Din acest motiv, sunt atât de importante abilitățile variate pe care studentul le dobândește în timpul studiilor în clasa de ansamblu de cameră. Printre acestea, nu sunt de neglijat nici abilitățile psihologice specifice interpretării de cameră.

Cuvinte-cheie: *ansamblu, psihologie, muzică, repetiție, interpretare, scenă*

The ability of musicians not only to feel, but also to anticipate the artistic intentions of their partners in ensemble performance is closely related to the psychology of musical perception. During rehearsals an artist does not manage to experience even approximately the highest creative upsurge which he experiences in the atmosphere of a concert hall. The increased sense of responsibility at the moment of the musician's appearance in front of the listening audience causes special psychological impulses in his mind, bringing to the performance tremulous excitement, an acute emotional reaction to his own playing and interaction with partners. It is not uncommon that the most complete and vivid disclosure of an artist's personality occurs in collaboration with other musicians. Therefore, the analysis of the psychological aspects of chamber performance expands our vision of ensemble technique.

Ensemble performance, in comparison with solo performance, has a beneficial effect on students not only professionally, but also in the sense of shaping human qualities such as feelings of mutual respect, tact, partnership. It forms and develops a musician's psychological stability, flexibility, and communication skills. Playing as part of a chamber ensemble in its various forms (during rehearsals, as part of a concert performance, in performances at academic concerts and exams) provides an excellent opportunity for both creative and friendly contact between students. Understanding the psychological foundations of ensemble performance helps to solve purely professional performing tasks, namely, to maximize the convergence of the performing level of the participants.

It is difficult to overestimate the importance of chamber music nowadays. It is

constantly heard in concerts, performing competitions and festivals. This field of creativity is actively addressed by composers, it has its own circle of performers and listeners. The extent to which a young musician is prepared to work in a chamber performing group largely determines his future professional fate. That is why the most diverse skills that a student learns while studying in a chamber ensemble class are so important. Among them, psychological skills of chamber and ensemble performance play an important role.

Keywords: *ensemble, psychology, music making, rehearsal, performance, stage*

CONTRAFACȚUL MUZICAL: O SURSĂ PENTRU INOVAȚIE MUZICALĂ

EXPLORING CONTRAFACȚ AS A SOURCE OF MUSICAL INNOVATION

IGOR SOCICAN³⁴

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

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

CZU 78.036.9:781.65

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.27>

Prezenta lucrare explorează conceptul de contrafact – definit în accepțiunea sa cea mai răspândită, în special în jazz, ca fiind crearea unei noi linii melodice peste o succesiune armonică preexistentă. Această tehnică componistică și improvizatorică reprezintă o sursă semnificativă de inovație muzicală. Lucrarea propune un model computațional pentru detecția, evaluarea și, în mod particular, generarea melodiilor contrafactuale.

Practica contrafactului își are origini istorice profunde în muzica occidentală. Încă din Renaștere, compozitorii au practicat retextualizarea melodiilor preexistente (adaptarea unor melodii cunoscute la texte noi). Această abordare, permițând împrumutul melodic și adaptarea la structuri armonice standard, a continuat sub diverse forme. Contrafactele se regăsesc, deși insuficient studiate academic, și în muzica cultă (clasică), inclusiv în epocile Barocă și Romantică. Această persistență istorică subliniază relevanța analizei practicilor de preluare și apropiere muzicală în înțelegerea evoluției limbajului muzical și a conceptului de creativitate versus intenționalitate componistică.

În era Jazz-ului, Contrafactul a devenit o sursă componistică și improvizatorică fundamentală. Muzicienii de jazz au excelat în crearea de noi linii melodice, adesea improvizate spontan, peste succesiunile armonice ale standardelor (piese cu structuri formale recurente, precum AABA). Exemple notorii ca *Odjenar* (bazat pe *All the Things You Are*) sau *Road Song* (bazat pe *On the Trail*) sau *Oleo* (bazat pe *I got Rhythm*) ilustrează potențialul inovator al acestei abordări. Analiza comparativă a numeroase perechi de contrafacte de jazz (în studiu, 75 de perechi) relevă trăsături armonice și formale comune, codificabile în reprezentări specifice pentru analiză muzicologică aprofundată. Această practică frecventă de preluare a structurilor armonice preexistente pentru a genera forme melodice noi, integrând influențe diverse, este emblematică pentru spiritul inovator al jazz-ului.

Identificarea fiabilă a contrafactelor ridică provocări. Lucrarea critică detecția

³⁴ E-mail: socicani@gmail.com

incidentală ca fiind nesigură și propune o abordare metodologică mai riguroasă: o metrică muzicologică a distanței între modele de caracteristici muzicale, validată printr-o evaluare în sistem închis pe diverse corpusuri muzicale. Studiul detaliază două arhitecturi de model:

a) Un model bazat pe generarea condiționată a melodiei pe baza versurilor.

b) Un model care generează simultan versurile și melodia, incluzând un marcator al piesei originale.

Se explorează, de asemenea, metode de rafinare a modelelor pentru a asigura relevanța muzicală a rezultatelor generate.

Practicile creative bazate pe contrafact continuă să evolueze, fiind relevante în creația muzicală asistată de calculator și în pedagogia muzicală. Dezbateră privind originalitatea versus imitație este recontextualizată prin sublinierea caracterului complex și polivalent al contrafactului în diverse genuri muzicale. Rămâne necesară dezvoltarea unor metodologii fiabile de identificare, iar cercetarea actuală vizează perfecționarea detecției automate și extinderea înțelegerii culturale a contrafactului ca inovație și resursă pedagogică. Progresele tehnologice emergente deschid oportunități pentru redefinirea frontierelor limbajului muzical și încurajarea creației colaborative, reflectând transformări socio-culturale ample în arte.

Un exemplu conex, ilustrând explorarea materialului preexistent și a tehnicilor moderne, este proiectul lui Vassilis Konstantakos (*Variation Of Journey For Synthesizer*). Acesta implică procesarea înregistrărilor clasice în fișiere audio modificate într-un DAW (Stație de Lucru Audio Digitală) prin editare spectrală intensivă și tehnici de suprapunere (overdubbing). Materialul sonor rezultat este transferat în format audio surround 9.1 și redat concomitent cu interpretarea pianistică live. Materialul sonor, fiind declanșat în timp real de interpret (nu pre-mixat), se încadrează în conceptul de „liveness” (Romijn). Realizată exclusiv prin mijloace electronice, fără partitură convențională, lucrarea ridică întrebări despre relevanța materialului sursă original în compoziția finală. Această explorare a contrapunctului într-un cadru tehnologic avansat, deși distinctă de contrafactul tradițional, rezonează cu ideea transformării creative a materialului muzical existent.

Semnificația practicii împrumutului în creația muzicală confirmă ideea că inovația derivă adesea din intertextualitate. Contrafactele se impun ca o componentă esențială a evoluției muzicale. Înțelegerea interdependenței dinamice dintre cultură și muzică necesită o cercetare continuă și aprofundată a fenomenului contrafactual și a implicațiilor sale muzicologice și culturale.

Cuvinte-cheie: *contrafact, inovație muzicală, jazz, modelare computațională (muzicală), analiză muzicologică, succesiune armonică, intertextualitate*

This paper explores the concept of contrafact — defined in its most widespread sense, especially in jazz, as the creation of a new melodic line over an existing harmonic progression. This compositional and improvisational technique represents a significant source of musical innovation. The work proposes a computational model for the detection, evaluation, and, in particular, the generation of contrafactual melodies.

The practice of contrafact has deep historical roots in Western music. Since the Renaissance, composers have engaged in retextualization of pre-existing melodies (adapting well-known melodies to new texts). This approach, allowing melodic borrowing and adaptation to standard harmonic structures, has persisted in various forms. Although insufficiently studied academically, contrafacts are also found in art music (classical), including the Baroque and Romantic periods. This historical continuity underscores the importance of analyzing musical borrowing and appropriation practices in understanding the evolution of musical language and the concept of creativity versus compositional intentionality.

In the jazz era, contrafact became a fundamental compositional and improvisational resource. Jazz musicians excelled in creating new melodic lines, often improvised

spontaneously, over the harmonic progressions of standards (pieces with recurring formal structures, such as AABA). Notable examples like *Odjenar* (based on *All the Things You Are*), *Road Song* (based on *On the Trail*), or *Oleo* (based on *I Got Rhythm*) illustrate the innovative potential of this approach. A comparative analysis of numerous jazz contrafact pairs (75 pairs in this study) reveals common harmonic and formal features, codifiable in specific representations for in-depth musicological analysis. This frequent practice of reusing pre-existing harmonic structures to generate new melodic forms, integrating diverse influences, exemplifies the innovative spirit of jazz.

Reliable identification of contrafacts presents challenges. The paper critically considers incidental detection as unreliable and proposes a more rigorous methodological approach: a musicological metric of the distance between models of musical features, validated through evaluation in a closed system across various musical corpora. The study details two model architectures:

- a) A model based on conditioned generation of a melody from lyrics.
- b) A model that simultaneously generates lyrics and melody, including a marker indicating the original piece.

Additionally, methods for refining these models to ensure the musical relevance of generated results are explored.

Creative practices based on contrafact continue to evolve, remaining relevant in computer-assisted music creation and music pedagogy. The debate on originality versus imitation is recontextualized by emphasizing the complex and multifaceted nature of contrafact across different musical genres. Developing reliable methodologies for identification remains necessary; current research aims to improve automatic detection and to deepen cultural understanding of contrafact as an innovation and pedagogical resource. Emerging technological advances open opportunities to redefine musical language boundaries and encourage collaborative creation, reflecting broad socio-cultural transformations in the arts.

An related example illustrating the exploration of pre-existing material and modern techniques is Vassilis Konstantakos's project (*Variation Of Journey For Synthesizer*). It involves processing classical recordings into modified audio files within a DAW (Digital Audio Workstation) through spectral editing and overdubbing techniques. The resulting sound material is transferred to a 9.1 surround format and played back simultaneously with live piano performance. Since the sound material is triggered in real-time by the performer (not pre-mixed), it aligns with the concept of "liveness" (Romijn). Entirely produced through electronic means, without a traditional score, this work raises questions about the relevance of the original source material in the final composition. This exploration of counterpoint within an advanced technological framework, although distinct from traditional contrafact, resonates with the idea of creative transformation of existing musical material.

The significance of borrowing practices in musical creation confirms the idea that innovation often derives from intertextuality. Contrafacts establish themselves as an essential component of musical evolution. Understanding the dynamic interdependence between culture and music requires ongoing, in-depth research into the contrafactual phenomenon and its musicological and cultural implications.

Keywords: *contrafact, musical innovation, jazz, computational modeling (musical), musicological analysis, harmonic progression, intertextuality*

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ БАС-ГИТАРИСТА ГЕДДИ ЛИ

CARACTERISTICI ALE TEHNICII DE INTERPRETARE A CHITARISTULUI BAS GEDDY LEE

FEATURES OF THE PERFORMING TECHNIQUE OF BASS GUITARIST GEDDY LEE

ALEXANDR VITIUC³⁵

doctor în arte, conferențiar universitar,
Institutul de Arte A.G. *Rubinstein*, Tiraspol, Republica Moldova

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

CZU [780.8:780.614.131.015.2]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.28>

Развитие музыкального жанра рок-музыки во второй половине 1960-х годов характеризовалось, с одной стороны, как яркий социокультурный феномен, с другой – инновациями в области электрического оборудования. Крупнейшие компании, специализирующиеся на производстве музыкальных инструментов, предлагали инновационные образцы современного инструментария, призванного обеспечить не только более удобный и эргономичный дизайн, но и перспективную основу для образования принципиально нового звучания. Важным аспектом технологических нововведений выступало применение музыкантами специальных звукообрабатывающих устройств и педалей для звуковых эффектов.

Обращаясь к бас-гитарному исполнительству, отметим, что ведущей основой практически всех басовых партий по-прежнему оставалась игра несложных басовых риффов, основанных на остинатных пентатонических паттернах. Одновременно с этим, артистическая деятельность первых исполнителей начала 1960-х годов – Пола Маккартни (Paul McCartney), Джона Энтвистла (John Entwistle), Джека Брюса (Jack Bruce) и др., способствовала формированию самостоятельной школы игры на бас-гитаре, оказав влияние на следующее поколение талантливых музыкантов. Одним из бас-гитаристов новой волны 1970-х годов был канадский вокалист, клавишник, композитор и бас-гитарист группы *Rach* Гедди Ли (Geddy Lee). Благодаря огромному музыкальному таланту, музыкант пересмотрел ранее существующие инструментальные концепции, выведя на передний план развитую метроритмическую основу. Вместе с тем, Г. Ли разработал и интегрировал в профессиональную практику свой новаторский стиль игры, основывающийся на индивидуальном исполнительском мастерстве.

Характеризуя особенности звукоизвлечения Г. Ли, обратимся к басовой технике фламенко или фламенко-пикинг (Flamenco Picking), практикуемой музыкантом. Ее отличительной чертой стало заимствование из классической гитары приема звукоизвлечения фламенко, отличающегося очень быстрым и четким чередованием пальцев правой руки. Благодаря применению данной техники исполнителю удавалось добиться яркого звучания бас-гитары, придающего инструменту особый колорит.

Следует отметить, что для совершенствования техники игры Г. Ли применяет

³⁵ E-mail: vityuk150582@mail.ru

дополнительный способ звукоизвлечения, при котором указательный палец правой руки выполняет сразу два щипка. С этой целью бас-гитарист, извлекая звук движением вверх пальцем правой руки, останавливает палец на следующей струне по порядку, после чего, обратным движением указательного пальца выполняется щипок вниз. Отметим попутно, что данный принцип напоминает движение медиатора (плектра) при игре на электрогитаре.

Одновременно с этим, второй щипок указательным пальцем правой руки исполняется ударом пальца по струне главным образом ногтевой поверхностью. Таким образом, звукоизвлечение обратного движения пальца происходит в более перкуссионной манере. Вместе с тем, данное движение создает более мощную амплитуду, необходимую для создания специфического звучания рок-музыки, позволяя музыканту извлекать как один, так и несколько звуков одновременно.

Подобным образом исполнитель применяет и средний палец правой руки. Благодаря дополнительному движению Г. Ли способен развивать очень техничную игру на инструменте, применяя меньшее количество игровых движений. Для усиления атаки звука бас-гитары музыкант может использовать технику фламенко-пикинг без опоры указательным и средним пальцами правой руки при щипке вверх: данное условие повышает не только яркость тембра, но и увеличивает перкуссионную составляющую басового звучания.

Еще одним важным условием техники фламенко-пикинг выступает опора большим пальцем правой руки на звукосниматель. Расположение большого пальца обычно характеризуется зоной над нековым звукоснимателем, обеспечивающей необходимое и яркое звучание бас-гитары. Наклон предплечья и кисти при этом обращены в сторону грифа, а пальцы музыканта размещаются строго перпендикулярно струнам инструмента.

Ключевые слова: бас-гитара, Гедди Ли, приемы звукоизвлечения, исполнительская техника, фламенко-пикинг

Dezvoltarea genului muzical rock în a doua jumătate a anilor 1960 a fost caracterizată, pe de o parte, ca un fenomen sociocultural strălucitor, iar pe de altă parte, prin inovații în domeniul echipamentului electric. Cele mai mari companii specializate în producția de instrumente muzicale au oferit modele inovatoare de instrumentar modern, destinat să asigure nu doar un design mai confortabil și ergonomic, ci și o bază promițătoare pentru crearea unui sunet complet nou. Un aspect important al inovațiilor tehnologice a fost utilizarea de către muzicieni a dispozitivelor speciale de procesare a sunetului și a pedalelor de efect.

Referindu-ne la interpretarea la chitara bas, remarcăm că baza principală a aproape tuturor partiturilor a rămas, în continuare, interpretarea riff-urilor de bas simple, bazate pe modele pentatonice ostinato. În același timp, activitatea artistică a primilor interpreți din anii 1960 – Paul McCartney, John Entwistle, Jack Bruce și alții – a contribuit la formarea unei școli independente de interpretare la chitara bas, influențând generația următoare de muzicieni talentați. Unul dintre bas-iștii noii generații din anii 1970 a fost vocalistul, keyboardistul, compozitorul și bas-istul trupei *Rach*, Geddy Lee. Datorită talentului său muzical imens, muzicianul a revizuit concepțiile instrumentale existente, punând accent pe o bază metroritmică dezvoltată. De asemenea, G. Lee a dezvoltat și integrat în practica profesională stilul său inovator de interpretare, bazat pe măiestria sa interpretativă individuală.

Caracterizând specificul tehnicii de producere a sunetului la G. Lee, ne vom referi la tehnica de bas *flamenco* sau *flamenco picking*, practică de muzician. Caracteristica sa distinctivă a fost împrumutul din tehnica de emisie a sunetului *flamenco* de la chitară clasică, care se distinge prin alternarea foarte rapidă și clară a degetelor mâinii drepte. Datorită aplicării acestei tehnici, interpretul a reușit să obțină un sunet vibrant al basului, conferind instrumentului o anumită culoare.

Trebuie menționat că, pentru a-și perfecționa tehnica de interpretare, G. Lee folosește

o metodă suplimentară de extragere a sunetului, în care degetul arătător al mâinii drepte efectuează simultan două ciupituri. În acest scop, bas-istul, producând sunetul printr-o mișcare în sus cu degetul mâinii drepte, oprește degetul pe următoarea coardă în ordinea corespunzătoare, după care, printr-o mișcare inversă a degetului arătător, efectuează o ciupitură în jos. De asemenea, este demn de menționat că acest principiu amintește de mișcarea unui plectru în timpul interpretării la chitară electrică.

În același timp, a doua ciupitură cu degetul arătător al mâinii drepte este realizată printr-o lovitură a degetului pe coardă, în principal cu suprafața unghiei. Astfel, remiterea sunetului prin mișcarea inversă a degetului se realizează într-o manieră mai percuționară. Totodată, această mișcare creează o amplitudine mai puternică, necesară pentru a obține un sunet specific rock-ului, permițând muzicianului să producă atât un singur sunet, cât și mai multe sunete simultan.

În mod similar, interpretul folosește și degetul mijlociu al mâinii drepte. Datorită mișcării suplimentare, G. Lee este capabil să dezvolte un joc foarte tehnic pe instrument, aplicând un număr mai mic de mișcări. Pentru a intensifica atacul sunetului basului, muzicianul poate utiliza tehnica *flamenco picking* fără suportul degetului arătător și mijlociu al mâinii drepte, în timpul ciupiturii în sus: această condiție sporește nu doar stridența timbrului, ci și crește componenta percuționară a sunetului de bas.

Un alt aspect important al tehnicii *flamenco picking* este sprijinul degetului mare al mâinii drepte pe pickup. Poziționarea degetului mare este, de obicei, caracterizată prin zona de deasupra pickup-ului neck, asigurând un sunet necesar și vibrant al basului. În această situație, unghiul antebrațului și al încheieturii este orientat spre gâtul instrumentului, iar degetele muzicianului sunt plasate strict perpendicular pe corzile instrumentului.

Cuvinte-cheie: *chitară bas, Geddy Lee, tehnici de extragere a sunetului, tehnici de interpretare, flamenco picking*

During the second half of the 1960s, the rock music genre development was characterized, on the one hand, as being a bright socio-cultural phenomenon, while on the other hand there stood innovations in the field of electrical equipment. The largest companies specializing in the production of musical instruments offered innovative examples of modern instruments which were designed to provide both: a more convenient and ergonomic design, as well as a promising basis intended for forming a fundamentally new sound. An important aspect within the field of technological innovations was the fact that the musicians used special sound processing devices and effect pedals.

When speaking about the bass guitar performance, it is interesting to notice that the leading basis of almost all bass parts still continued to belong to playing simple bass riffs based on ostinato pentatonic patterns. Along with, it is worth stating that during the early 1960s the artistic activity of such first performers as Paul McCartney, John Entwistle, Jack Bruce and others, contributed to forming an independent bass guitar playing school, influencing altogether the next generation of talented musicians to be. One of such new wave bass guitarists within the 1970s was Geddy Lee, a Canadian vocalist and the Rach group's keyboardist, composer and bass guitarist. His enormous musical talent made it possible for the musician to revise previously existing instrumental concepts, bringing to the forefront a developed metro-rhythmic basis. At the same hour, G. Lee has elaborated and has subsequently integrated his own innovative playing style into the professional practice, a style that based on individual performance skills.

Characterizing the G. Lee's sound production features, let us turn to the Flamenco bass technique, known as well as the Flamenco Picking which the musician practiced. Its distinctive feature involved borrowing the classical guitar's flamenco sound production technique, which was distinguished by a very fast and clear alternation of the fingers of the right hand. Using such a technique, the performer managed to achieve a bright bass guitar sound, offering the instrument a specific musical color.

It should be noted that in order to improve the playing technique, G. Lee used an additional sound extraction method when the index finger of the right hand performs two plucks at once. For this purpose, the bass guitarist was extracting the sound with an upward movement of the finger of the right hand, stopping the finger on the next string in order to afterwards, with a reverse movement of the index finger, perform a pluck downwards. Let us simultaneously note as well that such a principle resembled the movement of a pick (plectrum) when playing an electric guitar.

All while, the second pluck with the index finger of the right hand was performed by striking the finger on the string mainly with the nail surface. Thus, the sound extraction of the reverse movement of the finger occurred in a more percussive manner. At the same time, such a movement produced a more powerful amplitude, which was necessary for creating a specific rock music sound, allowing the musician to extract both one and several sounds simultaneously.

Thataway, the performer as well used the middle finger of the right hand. Thanks to the additional movement, G. Lee was able to develop a very technical instrument playing using fewer playing movements. To enhance the attack of the bass guitar sound, the musician could use the flamenco picking technique not involving the index and middle fingers of the right hand when plucking upwards: that condition increased both, the timbre brightness and the percussion component of the bass sound.

Another important condition of the flamenco picking technique was supporting the pickup with the right-hand thumb. The position of the thumb was usually characterized by the area above the neck pickup, which provided the needful and bright sound of the bass guitar. The tilt of the forearm and of the hand was directed towards the neck, whilst the musician's fingers were placed strictly perpendicular to the instrument strings.

Keywords: *bass guitar, Geddy Lee, sound production techniques, performance technique, flamenco picking*

VIZIUNE STILISTICĂ ȘI INTERPRETATIVĂ ASUPRA CONCERTULUI PENTRU TROMBON ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA

A STYLISTIC AND INTERPRETATIVE VISION ON OLEG NEGRUȚA'S TROMBONE AND PIANO CONCERTO

ALEXANDRU JUNCU³⁶

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4542-7484>

CZU [780.8:780.646.2.082.4]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.29>

Concertul nr.1 pentru trombon și pian, semnat de Oleg Negruța, reprezintă o operă remarcabilă prin sinteza stilurilor componistice național, clasic și jazz. Concertul este conceput în forma de sonată, cu o structură care, prin arhitectura sa echilibrată, permite

³⁶ E-mail: alexandrujuncu78@gmail.com

compozitorului să experimenteze și să evidențieze profund capacitățile tehnice și expresive ale instrumentelor implicate. Lucrarea subliniază colaborarea sublimă dintre compozitor și interpret, fiind un exemplu prin care sunt valorificate elementele tehnice și de expresie ale trombonului.

Concertul nr.1 pentru trombon și pian a fost compus în anul 1987, având o structură complexă ce combină elemente ale tradiției muzicale cu inovații stilistice. Forma sa de sonată include contraste expresive între secțiuni rapide și lente, sugerând o arhitectură tripartită (*Allegro Moderato – Andante – Allegro Moderato*). Monotematismul concertului se remarcă prin utilizarea ingenioasă a unei teme centrale, variată și dezvoltată pe parcursul lucrării. Tema inițială este expusă în tonalitatea B-dur, fiind marcată de cromatizări complexe și accente ritmice specifice jazz-ului, care adaugă o notă de modernitate. Această tonalitate de bază este supusă unor modificări subtile, sugerând o explorare intonațională care include și tonalități înrudite precum d-moll, Es-dur, și g-moll. Tema principală și variațiile sale sunt susținute de interacțiunea dintre trombon și pian, ultimul având rol de acompaniament, dar cu utilizarea unor elemente ritmice specifice (triolete, sincope).

Astfel, lucrarea nu doar impresionează prin inventivitatea stilistică, ci și prin provocările tehnice impuse interpretului. Dificultățile interpretative includ articulația legato în pasaje rapide, execuția precisă a sincopelor și gestionarea corectă a respirației în schimbările rapide de registre. Aceste aspecte subliniază nivelul ridicat de pregătire cerut interpretului și necesitatea unei flexibilități ambușurii bine dezvoltate. În plus, analiza tratează problemele intonaționale și soluțiile propuse pentru dezvoltarea flexibilității ambușurii și a respirației interpretative.

Cadențele solistice, prezente în cadrul lucrării, demonstrează posibilitățile expresive ale instrumentului, îmbinând intonațiile melodice cu principii ale stilului jazz. Episodul lent aduce un contrast puternic prin caracterul său cantabil, marcând o pauză contemplativă în structura dinamizată a concertului. Finalul lucrării, prin codă, reafirmă temele principale și secundare, oferind o concluzie coerentă și vibrantă. Prin această încheiere subtilă, Oleg Negruța reușește să ofere o lucrare ce sintetizează atât tradiția cât și inovația, consolidând poziția concertului în repertoriul muzical contemporan.

Concertul nr.1 pentru trombon și pian reprezintă o contribuție valoroasă la repertoriul muzical contemporan. Prin abordarea sa inovatoare, Oleg Negruța a pus în valoare atât virtuozitatea interpretului cât și bogăția expresivă a trombonului. Analiza realizată subliniază relevanța acestei lucrări pentru interpreți, muzicologi și public, consolidând moștenirea stilistică și tehnică a compozitorului.

Cuvinte-cheie: *Oleg Negruța, concert, trombon, interpretare, intonație, formă de sonată*

Concerto No.1 for trombone and piano, authored by Oleg Negruța, stands out as a remarkable work due to its synthesis of national, classical, and jazz compositional styles. This concerto is designed in sonata form, featuring a structure that, through its balanced architecture, allows the composer to deeply experiment and highlight the technical and expressive capabilities of the involved instruments. The composition underscores the sublime collaboration between composer and performer, serving as an exemplary piece in which the composer effectively showcases the technical and expressive qualities of the trombone.

Concerto No.1 for trombone and piano, composed in 1987, is characterised by a complex structure combining musical tradition elements with stylistic innovations. Its sonata form includes expressive contrasts between rapid and slow sections, suggesting a tripartite architecture (*Allegro Moderato – Andante – Allegro Moderato*). The monothematic nature of the concerto is distinguished by the ingenious use of a central theme that is varied and developed throughout the work. The initial theme is introduced in B major, marked by intricate chromaticism and rhythmic accents characteristic of jazz, adding a modern touch. This fundamental tonality undergoes subtle modifications, exploring related tonalities such as D minor, E-flat major, and G minor. The main theme and its variations are supported by the

interaction between trombone and piano, with the piano serving an accompaniment role, yet employing specific rhythmic elements (triplets, syncopations).

Thus, the work not only impresses with its stylistic innovation but also through the technical challenges it poses to the performer. Interpretative difficulties include legato articulation in rapid passages, the precise execution of syncopations, and the proper management of breathing in rapid register shifts. These aspects emphasize the high level of preparation required of the performer and the necessity of a well-developed embouchure flexibility. Additionally, the analysis addresses intonation issues and solutions proposed for enhancing the embouchure's flexibility and interpretative breathing.

The solo cadenzas within the work demonstrate the expressive possibilities of the instrument, blending melodic intonations with jazz principles. The slow episode provides a strong contrast through its cantabile character, marking a contemplative pause in the dynamic structure of the concerto. The conclusion of the work, through a coda, reaffirms the main and secondary themes, offering a coherent and vibrant resolution. Through this subtle ending, Oleg Negruța succeeds in delivering a composition that synthesizes both tradition and innovation, solidifying the concerto's place in the contemporary musical repertoire.

Concerto No.1 for trombone and piano represents a valuable contribution to the contemporary musical repertoire. Through its innovative approach, Oleg Negruța has emphasized both the virtuosity of the performer and the expressive richness of the trombone. The analysis highlights the relevance of this work to performers, musicologists, and the audience, consolidating the composer's stylistic and technical legacy.

Keywords: *Oleg Negruța, concerto, trombone, performance, intonation, sonata form*

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ СПЕКТАКЛИ ИРИНЫ ПРЕСС

SPECTACOLE NEREALIZATE ALE IRINEI PRESS

UNREALIZED SPECTACLES OF IRINA PRESS

SERGHEI PILIPETCHI³⁷

doctor în arte,

Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*

<https://orcid.org/0000-0002-9845-7441>

CZU 792.02.071.1(470+478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.30>

Ирина Пресс (1956-2021) – выдающийся российско-молдавский художник-сценограф. Ее творческое наследие воплотилось в огромном числе оперных и балетных спектаклей в России, Молдове, Украине, Беларуси, Великобритании, Германии, Болгарии. Художественные идеи, которыми она руководствовалась, прежде всего, в создании сценического костюма, прочно вошли в эстетику современного музыкального театра. В архиве И. Пресс и частных коллекциях сохранилось более 500 эскизов

³⁷ E-mail: pilipetsky@mail.ru

костюмов и декораций к многочисленным постановкам, которые составили прочную базу для изучения ее искусства.

Авторству художницы принадлежат немалое количество работ к спектаклям, которые не были поставлены. Вполне закономерно, что среди них ранние институтские пробы: *Гроза* по А. Островскому, тургеневский *Месяц в деревне*, диплом по балету М. Чулаки *Мнимый жених* и др. Сюда же относятся рисунки среднего периода: декорационные этюды к *Паяцам* Р. Леонкавалло и серия блестящих эскизов к вечеру оперетты 1991 г., костюмы по которым сшиты не были.

Последний период творчества И. Пресс также отмечен созданием нескольких спектаклей, которые по тем или иным причинам не осуществились. К 2004 г. относится замысел новой постановки *Аиды* Дж. Верди для кишиневской оперы в стиле Ф. Дзеффирелли. В 2007-2008 гг., будучи на посту главного художника Национального театра оперы и балета им. М. Биешу, она планировала «освежить» декорации нескольких репертуарных опер, создав эскизы к трем из них: *Богема*, *Тоска* Дж. Пуччини и *Кармен* Ж. Бизе.

В 2005 г. для Театра оперы и балета Екатеринбурга И. Пресс должна была оформить костюмы к *Отелло* Дж. Верди. В ее собрании остались рисунки к двум различным концепциям. Первый, классический вариант костюмного оформления оперы проработан до мельчайших деталей. Во втором решении найден монохромный стиль, основанный на смешении «милитари», классики и анимации.

От руководства театра румынского города Яссы в 2006 г. И. Пресс получила заказ на постановку *Спящей красавицы* П. Чайковского. Сохранилось несколько эскизов, в том числе незавершенных, дающих ясное представление о великолепном «имперском» стиле художницы последних лет творчества.

В этом же году для Кишиневского государственного русского драматического театра им. А.П. Чехова И. Пресс создала эскизы к *Идиоту* Ф. Достоевского, задумав построить традиционный спектакль на контрасте простых декораций и роскошных костюмов в приглушенных оттенках. Детально разрабатывая характеры персонажей и их взаимоотношения, художнице удалось добиться слияния историко-литературной и художественной правды. Примечательно, что лица, типажи срисовывались ею с конкретных живых людей. К сожалению, премьера состоялась без И. Пресс.

Некоторые эскизы из перечисленных неосуществленных проектов были показаны на выставках, среди которых две посмертные персональные экспозиции в Кишиневе: *Ирина Пресс – Загадка театра* (3 марта – 10 апреля 2022), которая состоялась в Национальном художественном музее, и *Поэтика Ирины Пресс*, распахнувшая двери 20 января 2023 г. в выставочных пространствах Научной библиотеки *Андрей Лупан*.

Ключевые слова: *Ирина Пресс, сценография, театр, спектакли, эскизы, выставки*

Irina Press (1956-2021) este o artistă-scenografă excepțională din Rusia și Republica Moldova. Moștenirea ei creativă s-a concretizat în numeroase spectacole de operă și balet în Rusia, Moldova, Ucraina, Belarus, Regatul Unit, Germania și Bulgaria. Ideile artistice pe care le-a avut, în special în crearea costumelor de scenă, s-au integrat profund în estetica teatrului muzical contemporan. În arhiva I. Press și în colecții private s-au păstrat peste 500 de schițe de costume și decoruri pentru numeroase montări, care au constituit o bază solidă pentru studiul artei sale.

Autoarei îi aparțin un număr considerabil de lucrări scenografice pentru spectacole care nu au fost puse în scenă. Este firesc ca printre acestea să se numere și încercările timpurii, încă din de când studia la institut: *Furtuna* după A. Ostrovski, *Luna în sat* după I. Turghenev, lucrarea de diplomă pentru baletul lui M. Kulaki *Întăritorul* etc. De asemenea, includem și desenele din perioada medie de activitate: studii decorative pentru *Pagliacci* de

R. Leoncavallo și o serie de schițe strălucitoare pentru seara de operetă din anul 1991, costumele căror nu au fost realizate.

Ultima perioadă de creație a I. Press este marcată și de realizarea mai multor spectacole care, din diverse motive, nu s-au realizat. În anul 2004, a fost concepută o nouă versiune scenică a operei *Aida* de G. Verdi pentru teatrul din Chișinău, în stilul lui F. Zeffirelli. În anii 2007-2008, fiind director artistic al Teatrului Național de Operă și Balet *M. Bieșu*, ea a planificat să „înnoade” decorurile pentru câteva opere din repertoriu, creând schițe pentru trei dintre ele: *Boema*, *Tosca* de G. Puccini și *Carmen* de G. Bizet.

În 2005, pentru Teatrul de Operă și Balet din Ekaterinburg, I. Press urma să realizeze costumele pentru *Otello* de G. Verdi. În colecția ei au rămas desenele pentru două concepte diferite. Prima, varianta clasică a costumului, a fost elaborată în cele mai mici detalii. În a doua soluție a fost găsit un stil monocrom, bazat pe amestecul de „militar”, clasic și animație.

De la Teatrul de operă din Iași, România, în anul 2006, I. Press a primit comanda de a monta *Frumoasa adormită* de P. Ceaikovski. S-au păstrat câteva schițe, inclusiv unele neterminate, care oferă o imagine clară a splendidului stil „imperial” al artistei din ultimii ani de creație.

În același an, pentru Teatrul Dramatic Rus de Stat din Chișinău A.P. Cehov, I. Press a creat schițe pentru *Idiotul* de F. Dostoievski, dorind să construiască un spectacol tradițional, bazat pe contrastul dintre decorurile simple și costumele luxoase în nuanțe estompate. Detaliind caracteristicile personajelor și relațiile lor, artista a reușit să obțină o fuziune între adevărul istoric-literar și cel artistic. Remarcabil este faptul că fețele, tipologiile, erau desenate de ea după oameni reali. Din păcate, premiera a avut loc fără I. Press.

Unele schițe din proiectele enumerate, care nu s-au realizat, au fost prezentate la expoziții, printre care două personale postume în Chișinău: *Irina Press – Misterul teatrului* (3 martie – 10 aprilie 2022), care a avut loc la Muzeul Național de Artă și *Poetica Irinei Press* care a deschis ușile pe 20 ianuarie 2023 în spațiile expoziționale ale Bibliotecii Științifice *Andrei Lupan*.

Cuvinte-cheie: *Irina Press, scenografie, teatru, spectacole, schițe, expoziții*

Irina Press (1956–2021) is an outstanding Russian-Moldovan set designer. Her creative legacy was embodied in a huge number of opera and ballet spectacles in Russia, Moldova, Ukraine, Belarus, Great Britain, Germany and Bulgaria. The artistic ideas that she was guided by, first of all, in creating stage costumes, have firmly entered the aesthetics of modern musical theater. More than 500 sketches of costumes and sets for numerous productions have been preserved in I. Press' archive and private collections, which formed a solid basis for studying her art.

The artist is the author of a considerable number of works for spectacles that were not staged. It is quite natural that among them are early institute samples: *The Storm* based on A. Ostrovsky, Turgenev's *A Month in the Country*, a diploma of M. Chulaki's ballet *The False Bridegroom* etc. This also includes drawings from the middle period: set designs for R. Leoncavallo's *Pagliacci* and a series of brilliant sketches for an evening of operetta in 1991, the costumes for which were not sewn. The last period of I. Press's work is also marked by the creation of several projects that, for one reason or another, were not realized. The idea for a new *Aida* by G. Verdi for the Chisinau Opera in the style of F. Zeffirelli dates back to 2004. In 2007–2008, while holding the post of chief artist of the National Opera and Ballet Theater *M. Bieșu*, she planned to “refresh” the sets of several repertoire operas, creating sketches for three of them: *La Bohème*, *Tosca* by G. Puccini and *Carmen* by G. Bizet.

In 2005, I. Press was supposed to design costumes for *Othello* by G. Verdi for the Yekaterinburg Opera and Ballet Theater. Her collection contains drawings for two different concepts. The first, classical version of the opera's costume design was worked out to the smallest detail. The second solution featured a monochrome style based on a mixture of “military,” classics and animation.

In 2006, I. Press received an order from the theater in the Romanian city of Iași to stage *The Sleeping Beauty* by P.I. Tchaikovsky. Several sketches have survived, including unfinished ones, giving a clear idea of the artist's magnificent "imperial" style of her last years of work.

In the same year, I. Press created sketches for F. Dostoevsky's *The Idiot* for the Chisinau State Russian Drama Theater *A.P. Chekhov*, planning to realize a traditional performance on the contrast of simple scenery and luxurious costumes in muted shades. By developing the characters' personalities and their relationships in detail, the artist managed to achieve a fusion of historical, literary and artistic truth. It is noteworthy that she copied the faces and types from specific living people. Unfortunately, the premiere took place without I. Press.

Some sketches from the listed unrealized projects were shown at exhibitions, including two posthumous solo exhibitions in Chisinau: *Irina Press — The Riddle of the Theater* (March 3 – April 10, 2022), which took place at the National Art Museum and *The Poetics of Irina Press*, which opened its doors on January 20, 2023 in the exhibition spaces of the *Andrei Lupan* Scientific Library.

Keywords: *Irina Press, scenography, theater, spectacles, sketches, exhibitions*

FALSETTO ÎN MUZICA POP VOCALĂ: ASPECTE INTERPRETATIVE ȘI PEDAGOGICE

FALSETTO IN VOCAL POP MUSIC: PERFORMANCE AND PEDAGOGICAL ASPECTS

VIOLETA JULEA³⁸

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-6872-5441>

CZU 784.9

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.31>

Falsetto este un registru vocal unic care ocupă un loc special în practica muzicală contemporană. Utilizarea lui, ce descinde din tradiția italiană a secolului al XVI-lea, a suferit schimbări semnificative sub influența factorilor estetici, fiziologici și tehnologici. Astăzi, falsetul este un instrument integrat cântecului din muzica pop, unde este folosit pentru a crea efecte dinamice expresive, pentru a extinde gama vocală și a transmite nuanțe emoționale. În acest articol se realizează o analiză detaliată a istoriei apariției falsetului, a caracteristicilor fiziologice de producere ale acestuia atât la bărbați, cât și la femei, a cunoștințelor metodice și a tehnicilor pedagogice menite să atingă un nivel înalt al tehnicii de interpretare, precum și a aplicării practice a acestei tehnici în genurile muzicii contemporane. O atenție deosebită este acordată integrării metodelor tradiționale cu tehnologiile inovatoare pentru perfecționarea măiestriei vocale. În secolul al XVII-lea, în corurile bisericilor italiene și luterane, falsetul a dobândit statutul de mijloc esențial pentru transmiterea liniilor melodice înalte, în special atunci când părțile de alto erau încredințate unor interpreți capabili să lucreze în acest registru.

³⁸ E-mail: juleaviola@gmail.com

Epoca barocă a fost marcată de practica unică de castrare a băieților pentru a le păstra calitățile vocale copilărești. Acești interpreți, care posedau voci de soprano, mezzo-soprano sau contralto, au stabilit standardul de puritate și precizie a sunetului, ce a devenit ulterior model pentru dezvoltarea tehnicii falsetto. Procesul reflectă nu numai o transformare tehnică, ci și profunde schimbări socioculturale asociate cu abandonarea practicilor brutale din trecut și căutarea de noi metode de a obține rezultate vocale înalte. Utilizarea modernă a falsetului în cântecul din muzic pop se bazează pe integrarea tradițiilor istorice cu noi abordări pedagogice. Dezvoltarea tehnologiilor de înregistrare, a analizei sunetului și a procesării digitale a făcut posibilă reproducerea și îmbunătățirea nuanțelor sunetului de falset, transformându-l într-unul dintre principalele mijloace de exprimare în industria muzicală modernă.

Astfel, dinamica istorică a dezvoltării falsetului reflectă o luptă constantă pentru perfecționarea tehnicii de interpretare, adaptarea la noile cerințe ale genurilor și contextelor culturale. Tehnologiile moderne extind semnificativ posibilitățile de analiză și corectare a tehnicii vocale. Utilizarea programelor specializate pentru analiza spectrală, a microfoanelor de înaltă calitate și a sistemelor de feedback vizual permite vocalistului să monitorizeze modificările sonore în timp real, să corecteze tranzițiile eronate și să optimizeze procesul de formare. O astfel de abordare integrată reduce riscul de deformare a corzilor vocale, permite obținerea mai rapidă a efectului dorit și oferă o evaluare obiectivă a progresului. Aceste tehnologii sunt deosebit de importante în predarea tehnicii falsetto, unde chiar și abaterile minore pot afecta semnificativ sunetul final. Falsetto a devenit de mult timp o parte integrantă a repertoriului pop modern. Formațiile și soliștii folosesc acest registru pentru a crea efecte sonore caracteristice, pentru a evidenția momentele emoționale și pentru a extinde gama de interpretare. Utilizarea falsetului permite nu numai varierea volumului și a timbrului, ci și crearea unor viraje armonice neașteptate, care reprezintă un aspect important al interpretării muzicii pop. În astfel de genuri tehnica falsetului este strâns legată de ideea de interpretare personală, în care fiecare nuanță a interpretării devine un element de expresie artistică, iar măiestria tehnică este baza persuasiunii emoționale. Stăpânirea eficientă a falsetului necesită o abordare cuprinzătoare în care metodologia pedagogică combină pregătirea fizică, reglarea psihologică și utilizarea tehnologiilor digitale moderne. O analiză interdisciplinară care integrează abordări acustice, fiziologice și psihologice face posibilă crearea unor recomandări metodice obiective care contribuie la dezvoltarea măiestriei vocale individuale. O astfel de abordare nu numai că protejează sănătatea pliurilor vocale, dar stimulează și dezvoltarea creativă a interpretului prin lucrul precis și detaliat asupra fiecărei nuanțe sonore.

Cuvinte-cheie: *canto, falsetto, muzică pop, tehnică vocală, registru vocal, yodeling*

Falsetto is a unique vocal register that occupies a special place in contemporary musical practice. Its use, which dates back to the Italian tradition of the 16th century, has undergone significant changes under the influence of aesthetic, physiological, and technological factors. Today, falsetto is an integral tool both in pop singing, where it is used to create expressive dynamic effects, expand the vocal range, and convey emotional nuances. In this article, a detailed analysis is conducted on the history of the emergence of falsetto, the physiological features of its production in both men and women, the methodological knowledge and pedagogical techniques aimed at achieving a high level of performance technique, as well as the practical application of this technique in contemporary genres. Special attention is paid to the integration of traditional methods with innovative technologies to perfect vocal mastery. In the 17th century, in Italian and Lutheran church choirs, falsetto acquired the status of an essential means for delivering high melodic lines, especially when alto parts were entrusted to performers capable of working in this register. The Baroque era was marked by the unique practice of castrating boys in order to preserve their childlike vocal qualities. These performers, possessing soprano, mezzo-soprano, or contralto ranges, set the

standard of purity and precision of sound, which later became the model for the development of falsetto technique. This process reflects not only a technical transformation but also profound sociocultural changes associated with the abandonment of the brutal practices of the past and the search for new methods to achieve high vocal results. The modern use of falsetto in pop singing is based on the integration of historical traditions with new pedagogical approaches.

The development of recording technologies, sound analysis, and digital processing has made it possible to reproduce and enhance the nuances of falsetto sound, making it one of the key means of expression in the modern music industry. Thus, the historical dynamics of the development of falsetto reflect a constant striving for the perfection of performance technique, adaptation to new genre requirements, and cultural contexts. Modern technologies significantly expand the possibilities for analyzing and correcting vocal technique. The use of specialized programs for spectral analysis, high-quality microphones, and visual feedback systems allows the vocalist to monitor sound changes in real time, correct erroneous transitions, and optimize the training process. Such an integrated approach reduces the risk of vocal fold strain, enables faster achievement of the desired effect, and provides an objective evaluation of progress. These technologies are especially important when teaching falsetto technique, where even minor deviations can significantly affect the final sound. Falsetto has long become an integral part of the modern pop repertoire. Bands and soloists use this register to create characteristic sound effects, highlight emotional moments, and expand the performance range. In the genres of popular music, the falsetto technique acquires a particular expressiveness. The use of falsetto not only allows for varying volume and timbre, but also for creating unexpected harmonic turns, which is an important aspect of pop interpretation. In such genres, the falsetto technique is closely linked with the idea of personal interpretation, where every nuance of performance becomes an element of artistic expression and technical mastery is the basis of emotional persuasion. Effective mastering of falsetto requires a comprehensive approach in which the pedagogical methodology combines physical preparation, psychological tuning, and the use of modern digital technologies. An interdisciplinary analysis that integrates acoustic, physiological, and psychological approaches makes it possible to create objective methodical recommendations that contribute to the development of individual vocal mastery. Such an approach not only preserves the health of the vocal folds but also stimulates the creative development of the performer through precise and detailed work on each sonic nuance.

Keywords: *singing, falsetto, popular music, vocal technique, vocal register, yodeling*

CICLUL VOCAL AL LUI LEONNARD BERSTEIN *I HATE MUSIC*: LIMBAJ MUZICAL, ARHITECTONICĂ, ASPECTE INTERPRETATIVE

LEONARD BERSTEIN'S VOCAL CYCLE *I HATE MUSIC*: MUSICAL LANGUAGE, ARCHITECTONICS, INTERPRETATIVE ASPECTS

CRISTINA MOROI³⁹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-8144-1450>

³⁹ E-mail: cmoroi88@gmail.com

I Hate Music este un ciclu vocal pentru voce și pian compus în anul 1942 de compozitorul din Statele Unite ale Americii Leonard Bernstein. Creația a fost interpretată în premieră în anul 1943 de vocalistul Jennie Tourel și Leonard Bernstein în postura de pianist. Istoria amuzantă a apariției lucrării este legată de un prieten al compozitorului Edys Merrill, care a fost colegul său de apartament la momentul compunerii ciclului. E. Merrill a rostit fraza „I Hate Music” (urăsc muzica) exprimând nemulțumirea sa din cauza repetițiilor infinite ale lui L. Bernstein cu vocaliștii. Merită de accentuat faptul că, textul literar la fel este scris de compozitor și reprezintă un discurs prozaic. Ciclul unește următoarele cinci miniaturi camerale-vocale: *My Name Is Barbara* (nr.1), *Jupiter Has Seven Moons* (nr. 2), *I Hate Music!* (nr. 3), *A Big Indian and a Little Indian* (nr. 4) și *I'm a Person Too* (nr. 5), toate fiind cântate din perspectiva unei fete de zece ani, Barbara. Scrisă într-un stil vesel și satiric, lucrarea încorporează idiomele jazzistice care, având o natură improvizatorie și jucăușă, reflectă naturalețea și spontaneitatea cântării unui copil. În preambul compozitorul afirmă: „În interpretarea acestor cântece, sfială trebuie evitată cu asiduitate; dulceața naturală neforțată a expresiilor copilului nu poate fi niciodată aurită cu succes, mai degrabă va veni prin muzică proporțional cu demnitatea și înțelegerea sofisticată a cântăreței”. *My Name Is Barbara* (nr.1) este o prezentare a eroinei: toate mijloacele de expresivitate muzicală sunt subordonate realizării acestei sarcini: factura pianului este extrem de transparentă cu implicarea registrului acut, acordurilor în poziția largă, iar ambitus-ul partidei vocale este $e1 - a2$. Profilul dinamic, care trebuie redat foarte precis de către interpreți, se bazează pe contrastul unui discurs mai liniștit în secțiunile extreme ale miniaturii cu starea mai turburătoare în partea de mijloc.

În nr. 2 *Jupiter Has Seven Moons*, influența limbajului jazzistic se întruchipează în mișcările tonale pe semiton, schimbările bruște de tempo, care cer de la interpreți un simț impecabil de ansamblu, mai ales în redarea desenelor ritmice specifice, care dezvăluie influența genurilor muzicii latino-americane prin implicarea măsurii de 5/8 (fiind grupate ca 2+3) sau prin măsurile alternate 5/8-4/8.

În nr. 3 *I Hate Music!* compozitorul folosește numeroase tehnici expresive pentru a dezvălui imaginea unei fete capricioase. Compozitorul recurge la onomatopee, silabe care amintesc parțial de scat-ul jazzistic pe silabele „la dee dada dee”. În ceea ce privește tratarea partidelor vocale și instrumentale, ambele se bazează pe salturi largi: astfel, intervalul de nonă sau cvintă predomină atât în partea vocală, cât și în limbajul armonic al acompaniamentului, în timp ce paralelismul structurilor verticale evocă unele asocieri cu armonia jazz. Structura compozițională nu este tocmai tradițională, bazându-se pe contrastul dintre secțiunile extreme scrise într-un tempo-ul moderat și secțiunea de mijloc plină de viață în tempo-ul avansat, întruchipând antiteza gândurilor eroinei privind esența muzicii.

Sub aspect metroritmic nr. 4 *A Big Indian and a Little Indian* se construiește pe jocul iscusit al măsurilor mixte și schimbate 7/8 и 5/8, 3/8, 8/8, 9/8, generând astfel un tip specific de mișcare. O sarcină importantă pentru cântăreață constă în articularea textului unei ghicitori: „A big Indian and a little Indian were walking down the street. The little Indian was the son of the big Indian; but the big Indian was not the father of the little Indian: You see the riddle is, if the little Indian was the son of the big Indian, but the big Indian was not the father of the little Indian, who was he? I'll give you two measures: His mother!”.

Aspectul metroritimic capătă o importanță sporită și în ultima miniatură vocală a ciclului *I'm a Person Too* (nr. 5), unde schimbarea măsurii devine un procedeu menit să lărgască structura frazei din interior în cele mai cruciale momente ale textului verbal. Ne referim la o declarație a fetei de 10 ani, ea la fel este o personalitate. În ceea ce privește problema unității ciclului, aceasta se rezolvă de către compozitor într-un mod complex: prin leit-intonajii (în special a intervalului de nona mare — ascendentă și descendentă), prin

structurile acordice construite pe intervale de cvintă, prin contrastul de tempo ale părților ciclului și prin factorul tonal.

Cuvintele-cheie: ciclul vocal, miniatura vocală, L. Bernstein, limbajul muzical, arhitectonică

I Hate Music is a vocal cycle for voice and piano composed in 1942 by the American composer Leonard Bernstein. The work was premiered in 1943 by vocalist Jennie Tourel and Leonard Bernstein as pianist. The amusing story of the work's appearance is linked to the composer's friend Edys Merrill, who was his roommate at the time the cycle was composed. E. Merrill uttered the phrase *I Hate Music* expressing his displeasure with L. Bernstein's endless rehearsals with the vocalists. It is worth emphasizing that the verbal text is also written by the composer and represents a prosaic speech.

The cycle unites the following five camera-vocal miniatures: *My Name Is Barbara* (no.1), *Jupiter Has Seven Moons* (no.2), *I Hate Music!* (no.3), *A Big Indian and a Little Indian* (no. 4) and *I'm a Person Too* (no.5), all sung from the perspective of ten-year-old girl Barbara. Written in a cheerful and satirical style, the work incorporates jazz idioms that, being improvisatory and playful in nature, reflect the naturalness and spontaneity of a child's singing. In the preamble the composer states, "In the performance of these songs, coyness is to be assiduously avoided. The natural, unforced sweetness of child expressions can never be successfully gilded; rather will it come through the music in proportion to the dignity and sophisticated understanding of the singer". *My Name Is Barbara* (No. 1) is a presentation of the heroine: all means of musical expressivity are subordinated to the accomplishment of this task: the piano part is extremely transparent with the involvement of the high register, chords in the wide position, and the ambitus of the vocal part being $e1 - a2$. The dynamic profile to be very accurately rendered by the performers is based on the contrast of a calmer speech in the outermost sections of the miniature with the more with the more turbid state in the middle.

In no.2 *Jupiter Has Seven Moons*, the influence of the jazz language is embodied in the tonal movements on semitones, the sudden changes of tempo, which require from the performers an impeccable sense of ensemble, especially in the rendering of the specific rhythmic patterns, which reveal the influence of the Latin American music genres by the involvement of the 5/8 measure (being grouped as 2+3) or by the alternating 5/8-4/8 measures. In No. 3 *I Hate Music!* the composer uses numerous expressive techniques to reveal the image of a capricious girl. Composer resorts to onomatopoeia, syllables partly reminiscent of jazz scat on the syllables "la dee dada dee". As for the treatment of the vocal and instrumental parties, both are based on broad jumps: thus, the intervals of a ninth or a fifth predominate both in the vocal party and in the harmonic language of the accompaniment, while the parallelism of the vertical structures evokes some associations with jazz harmony. The compositional structure is not exactly traditional, relying on the contrast between the extreme sections written in a moderate tempo and the lively middle section written in an advanced tempo, embodying the antithesis of the heroine's thoughts on the essence of music.

Under the metrorhythmic aspect No. 4 *A Big Indian and a Little Indian* is built on the unusual game of mixed and changed measures 7/8 и 5/8, 3/8, 8/8, 9/8, thus generating a specific type of movement. An important task for the singer is to articulate the text of a riddle: "A big Indian and a little Indian were walking down the street. The little Indian was the son of the big Indian; but the big Indian was not the father of the little Indian: You see the riddle is, if the little Indian was the son of the big Indian, but the big Indian was not the father of the little Indian, who was he? I'll give you two measures: His mother!".

The metrorhythmic aspect takes on greater importance in last miniature of the cycle *I'm a Person Too* (No. 5), where the change of measure becomes a procedure designed to broaden the phrases structure at the most crucial moments of the verbal text. It is a declaration by the 10-year-old girl that she is a personality too.

As for the problem of the unity of the cycle, it is solved by the composer in a

complex way: through leit-intonations (especially the interval of the high ninth — ascending and descending), chords structures built on intervals of fifths, contrasting tempo of the parts of the cycle and the tonal factor.

Keywords: vocal cycle, vocal miniature, L. Bernstein, muzical language, arhitectonics

**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ
ФОРТЕПИАНО *НАТЮРМОРТ С ЦВЕТАМИ, МЕЛОДИЯМИ И
ГАРМОНИЯМИ* ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ**

**TRĂSĂTURI DRAMATICE ALE COMPOZIȚIEI PENTRU PIAN *NATURĂ
STATICĂ CU FLORI, MELODII ȘI ARMONII* DE GHENADIE CIOBANU**

**DRAMATIC FEATURES OF THE COMPOSITION FOR PIANO STILL LIFE
WITH FLOWERS, MELODIES AND HARMONIES
BY GENNADY CIOBANU**

MARINA MAMALIGA⁴⁰

doctor în studiul artelor și culturologie,
Liceul Republican de Muzică *Serghei Rahmaninov*

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

CZU [780.8:780.616.433]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.33>

В творчестве Геннадия Александровича Чобану фортепиано отводится далеко не самая последняя роль. Безусловно, его композиторский размах достаточно широк, поскольку охватывает все известные нам жанровые области и сферы, но при этом достоинства фортепиано, как солирующего, ансамблевого и аккомпанирующего инструмента нисколько не умаляются.

Одним из наиболее интересных опусов Г. Чобану, написанных для фортепиано соло, является пьеса *Natură statică cu flori, melodii și armonii – Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями*, созданная в 1993 году. В его творчестве многие сочинения связаны с темой природы, которая, в свою очередь, тесно переплетается с проблемой экологии и сохранением всего живого на земле. Образы природы у Г. Чобану зачастую выступают в тесной связи с общечеловеческими и общефилософскими вопросами, выражая мудрый взгляд и глубокую проницательность композитора.

Интересно, что роль формообразующих факторов в данном произведении играют не традиционные ладотональные соотношения, а неспецифические музыкально-выразительные средства: громкостная динамика, агогика и фактура. В исполнительском аспекте важно подчеркнуть, что для музыкального языка Г. Чобану свойственно стремление к предельному рационализму формы и охвату целостности звукового пространства. При этом фактурная вертикаль и горизонталь построены на основе единого звукового источника: интервала, интервального ряда, иного созвучия.

В целом, умение убедительно воссоздать посредством фортепианного звучания

⁴⁰ E-mail: marina19850212@gmail.com

художественный образ Натюрморта с цветами, мелодиями и гармониями достаточно не просто, поскольку музыкальный язык данного произведения весьма сложен. Поэтому для раскрытия подлинного композиторского замысла исполнителю нужно очень многое додумывать, осмысливать и зачастую достраивать концепцию самому.

Ключевые слова: фортепиано, динамика, агогика, фактура, музыкальный язык

În creație lui Ghenadie Ciobanu, pianul ocupă un loc aparte. Sfera sa compozițională este destul de largă, deoarece acoperă toate domeniile de gen cunoscute de noi, iar avantajele pianului, ca instrument pentru interpretarea solo în ansamblu și acompaniament, nu sunt diminuate.

Una dintre cele mai interesante piese ale lui Gh. Ciobanu, scrisă pentru pian solo, este *Natură statică cu flori, melodii și armonii*, creată în 1993. În creația sa multe lucrări sunt legate de tema naturii. Imaginile naturii la Gh. Ciobanu apar adesea în strânsă legătură cu problemele universale umane și filozofice generale, exprimând viziunea și perspicacitatea profundă a compozitorului.

Este interesant faptul că rolul factorilor formativi în această lucrare este atribuit nu relațiilor tradiționale modal-tonale, ci altor elemente compoziționale, precum: dinamica sonorității, agogica și textura. În aspectul interpretativ, este important de subliniat, că limbajul muzical al lui Gh. Ciobanu este caracterizat de o dorință de raționalism extrem al formei și îmbrățișarea integrității spațiului sonor. În același timp, texturile verticale și orizontale sunt construite pe baza unei singure surse sonore: interval, serie de intervale ș.a.

În general, capacitatea de a recrea în mod convingător imaginea artistică în *Natură statică cu flori, melodii și armonii* prin sunetul pianului este destul de dificilă, deoarece limbajul muzical al lucrării este foarte complicat. Prin urmare, pentru a dezvălui adevărata intenție a compozitorului, interpretul trebuie să gândească mult, să înțeleagă și adesea să construiască conceptul lui propriu.

Cuvinte-cheie: pian, dinamică, textură, limbaj muzical

In the works of Gennady Alexandrovich Ciobanu, the piano plays a far from insignificant role. Of course, his compositional scope is quite broad, since it covers all known genre areas and spheres, but at the same time, the advantages of the piano as a solo, ensemble and accompanying instrument are not diminished in the least.

One of the most interesting opuses of G. Ciobanu, written for piano solo, is the piece *Natura statica cu flori, melodii si armonii* — *Still life with flowers, melodies and harmonies*, created in 1993. In his creation, many compositions are related to the theme of nature, which, in turn, is closely intertwined with the problem of ecology and the preservation of all life on earth. Images of nature in composer's creation often appear in close connection with universal human and general philosophical issues, expressing the wise view and deep insight of the composer. It is interesting that the role of form-generating factors in this work is played not by traditional tonal relationships, but by non-specific musical expressive means: loudness dynamics, agogics and texture. In the performing aspect, it is important that the musical language of G. Chobanu is characterized by the desire for the rationalism of form and the coverage of the integrity of the sound space. At the same time, the textural vertical and horizontal are built on the basis of a single sound source: an interval, an interval series, or another consonance. In general, the ability to convincingly recreate the artistic image of a Still Life with flowers, melodies and harmonies by means of piano sound is quite difficult, because the musical language of this work is very complex. Therefore, in order to reveal the composer's true intention, the performer needs to think a lot, and often build his own conception.

Keywords: piano, dynamics, agogics, texture, musical language

**PARTICULARITĂȚI STRUCTURAL-DRAMATURGICE ȘI
PROBLEME DE INTERPRETARE ALE *CONCERTULUI PENTRU
CORN ȘI ORCHESTRĂ*, OP. 91 DE REINHOLD GLIÈRE**

**STRUCTURAL-DRAMATIC FEATURES AND INTERPRETATION ISSUES
OF THE *HORN CONCERTO*, OP. 91 BY REINHOLD GLIÈRE**

VICTOR ZLOTESCU⁴¹

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0008-8729-8431>

CZU [785.6:780.646.3]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.34>

Articolul abordează *Concertul pentru corn și orchestră*, op. 91 al compozitorului rus Reinhold Glière (1875-1956), o lucrare reprezentativă din perioada sovietică, compusă în 1951. Textul prezintă contextul istoric al apariției concertului și oferă un studiu detaliat a particularităților structurale și interpretative ale lucrării cu exemple elocvente din textul muzical. Concertul a apărut în urma unei întâlniri din 1950 între compozitor și cornistul Valery Polekh după o repetiție la Teatrul Bolșoi, având premiera în mai 1951 la Filarmonica din Leningrad sub bagheta compozitorului, cu V. Polekh ca solist.

Concertul, structurat în trei părți tradiționale (*Andante*, *Andante*, *Moderato – Allegro vivace*), prezintă o orchestrație de tip romantic cu o formulă instrumentală completă. În urma analizei minuțioase a primei părți autorul delimitează structura sonatei clasice: expoziția cu tema principală energetică și grupul tematic secundar liric, dezvoltarea, cadența virtuoasă (preferată fiind cea compusă de Valery Polekh) și repriza.

Partea a doua, un lied în Es dur, subliniază frumusețea timbrului cornului în registrul mediu, cu melodii cantabile și duioase asemănătoare cântecelor populare rusești. Sunt identificate dificultățile tehnice posibile legate de expresivitate și frazare, inclusiv tehnica de bouché (sunete înfundate), recomandată de către autor în absența timpului suficient pentru introducerea surdinei.

Finalul lucrării îmbină elemente specifice rondo-ului cu tema cu variațiuni, oferind posibilitatea instrumentistului de a-și demonstra măiestria tehnică prin pasaje dificile ce necesită dublă staccato și digitație adăugătoare. Autorul reliefează importanța optării pentru un tempo oportun și pentru articulația precisă în scopul realizării efectelor muzicale intenționate de compozitor.

Analiza conține numeroase indicații practice din partea autorului, cum ar fi tehnici de respirație, digitații adăugătoare și articulații în pasajele dificile, făcând referire la interpretări celebre, precum cea a lui Radek Baborak. Datorită aspectelor interpretative și compoziționale abordate, articolul vizat constituie un ghid valoros pentru interpreții interesați de această lucrare semnificativă din repertoriul pentru corn.

Cuvinte-cheie: Reinhold Glière, concert pentru corn, analiză structurală, particularități interpretative

The article discusses the *Concerto for Horn and Orchestra*, Op. 91 by Russian composer Reinhold Glière (1875–1956), a representative work from the Soviet era, composed

⁴¹ E-mail: zlotescu1985@mail.ru

in 1951. The text presents the historical context of the concerto's creation and offers a detailed study of its structural and interpretative features, with eloquent examples from the musical score. The concerto emerged following a 1950 meeting between the composer and horn player Valery Polekh after a rehearsal at the Bolshoi Theatre, and premiered in May 1951 at the Leningrad Philharmonic under the baton of the composer, with V. Polekh as the soloist.

The concerto, structured in the traditional three movements (*Andante*, *Andante*, *Moderato – Allegro vivace*), features Romantic-style orchestration with a full instrumental ensemble. Through a meticulous analysis of the first movement, the author outlines the structure of the classical sonata: the exposition with a vigorous main theme and a lyrical secondary thematic group, the development section, the virtuosic cadenza (with preference given to the one composed by Valery Polekh), and the recapitulation.

The second movement, a lied in E-flat major, highlights the beauty of the horn's timbre in its middle register, with lyrical and tender melodies reminiscent of Russian folk songs. The article identifies potential technical challenges related to expressiveness and phrasing, including the bouché technique (muted sounds), which the author recommends in the absence of sufficient time to insert a mute.

The final movement combines elements of the rondo form with a theme and variations, offering the performer an opportunity to showcase their technical prowess through challenging passages requiring double tonguing and additional fingering. The author emphasizes the importance of choosing an appropriate tempo and precise articulation in order to achieve the musical effects intended by the composer.

The analysis includes numerous practical tips from the author, such as breathing techniques, additional fingerings, and articulation strategies for difficult passages, with references to renowned interpretations like that of Radek Baborak. Due to the interpretative and compositional aspects addressed, the article serves as a valuable guide for performers interested in this significant work from the horn repertoire.

Keywords: Reinhold Glière, horn concerto, structural analysis, interpretative features

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

TEATRUL POLITIC – O PRIVIRE ASUPRA SECOLULUI XX ȘI O PERSPECTIVĂ PENTRU VIITOR

POLITICAL THEATER - A LOOK AT THE 20TH CENTURY AND A PERSPECTIVE FOR THE FUTURE

SVETLANA TÂRȚĂU⁴²

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

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

CZU 792.9:32

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.35>

Asociind teatrul de idei cu teatrul politic, vom susține că acesta din urmă este astăzi un exemplu valabil, în continuu proces de dezvoltare. Teatrul, din timpul apariției sale în Grecia Antică, a fost un mijloc de formare al unor definiții ale valorilor sociale, morale, spirituale etc. În consecință, teatrul de idei și teatrul politic, care, în interacțiunea/comunicarea cu publicul se bazează pe aceleași principii aristotelice, creează, cu bună știință sau fără să vrea, orientările valorice ale societății, adică formează o idee despre bine și rău.

Este adevărat că discuția la care am dori să supunem fenomenul de teatru de politic vizează, în primul rând, „o privire în acest sens asupra secolului XX și o perspectivă pentru viitor”, care a implicat puternic teatrul politic „în jocurile politice”, de ieri, de azi și, poate, chiar de mâine.

Înainte de a ne întreba ce perspective există astăzi pentru un „teatru politic”, poate ar fi necesar, în primul rând, să ne întrebăm preliminar ce ar trebui să înțelegem prin această expresie, mult mai problematică și complexă decât ceea ce poate să pară la prima vedere. Este oare teatrul politic un „teatru ideologic”, adică un teatru care propune/impune idei și mesaje bazate pe o ideologie sau viziune foarte specifică asupra lumii? Sau este un teatru care, dimpotrivă, nu vrea să propună/impună idei, ci mai degrabă încearcă să le inspire; un teatru care nu propune/impune o modalitate de a gândi, dar ne împinge să gândim, să reactivăm gândirea?

Este interesant de observat cât de multă atenție a fost acordată acestor probleme-cheie de mai mulți dintre principalii creatori și realizatori ai teatrului politic din secolul XX: de la Eisenstein la Meyerhold, la însuși Brecht, în care omul de teatru a dorit să devină formator de idei, să lanseze opinii asupra proceselor actuale care dominau societatea.

Dacă ne referim la secolul XX, putem identifica cel puțin trei modalități principale de teatru politic, modalități care nu sunt neapărat consecutive, din punct de vedere cronologic, și care nici măcar nu se exclud în mod rigid unele pe altele. În primul rând, avem un teatru cu

⁴² E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

conținut politic și/sau cu scopuri ideologice explicite: mă gândesc aici la teatrul politic clasic al lui Piscator și Brecht. Teatrul brechtian este un tip de teatru de o complexitate aparte, deghizat sub o simplitate exterioară sau sub o formă simplă. El își propune să distrugă percepția teatrului ca o artă a plăcerii – chiar și una extrem de spirituală; el pune întotdeauna spectatorul într-o poziție neconfortabilă, provocându-i disconfortul cu dileme morale ambigue, distincții neclare între adevăr și minciună. Acest lucru se poate observa și în *Investigarea, Cantata marionetei lusitanilor, Noapte cu musafiri* de Peter Weiss, în *US* de Peter Brook și în multe alte spectacole angajate politic, produse de ambele maluri ale Atlanticului în perioada anilor '68.

Orice artist creator al teatrului politic, vrând-nevrând, devine brechtian. Englezul Peter Brook, punând în scenă *Marat/Sade* de Peter Weiss, folosește, practic, aceleași tehnici: zong-uri, expresionism, structură cântec-cabaret. În același timp, cântecele nu dezvăluie caracterul personajelor, ci oferă mai degrabă un comentariu asupra acțiunii în desfășurare – aceasta este o diferență foarte importantă între un cabaret politic și un muzical sau o operetă.

Dacă vom analiza lucrurile din perspectiva viitorului, vom putea constata ideea creării unui disconfort al spectatorului – o caracteristică-cheie a esteticii brechtiane, care a fost împrumutată nu numai de teatrul politic modern, dar și de majoritatea teatrelor, în general. Aceasta ar putea fi estetica șocului, inhibiția meditativă a vorbirii, complexitatea deliberată a textului scenic. În teatrul modern acest disconfort este aproape întotdeauna prezent. Un teatru confortabil în care să stai liniștit și să te bucuri de spectacolul artiștilor este deja divertisment. Arta pune continuu privitorul într-o poziție inconfortabilă, cerându-i să lucreze continuu cu mintea și sufletul. Teatrul politic nu este doar o declarație politică, ci, în mare măsură, și una estetică. Aceasta este o acțiune care oferă publicului câteva provocări, îi pune sarcini dificile, nepermițându-i să se relaxeze. Din estetica teatrului politic se nasc fenomene importante ale teatrului modern, chiar dacă nu sunt despre politică sau despre probleme sociale acute.

Cuvinte-cheie: teatrul politic, teatrul brechtian, formator de idei, estetica șocului, disconfortul spectatorului

Associating the theatre of ideas with the political theatre, I will argue that the latter is today a valid example, in a continuous process of development. Theatre, since its emergence in Ancient Greece, has been a means of shaping definitions of social, moral, spiritual values, etc. Consequently, the theatre of ideas and political theatre, which rely on the same Aristotelian principles in their interaction/communication with the audience, consciously or unconsciously create the value orientations of society, that is, they shape an idea of the good and evil.

It is true that the discussion in which I would like to present the phenomenon of political theatre primarily concerns "a look in this regard at the 20th century and a perspective for the future," which has significantly involved the political theatre in the "political games" of yesterday, today, and perhaps even tomorrow.

Before we ask what perspectives exist today for a "political theatre," it is first necessary to preliminarily question what we should understand by this expression, which is much more problematic and complex than it may appear at first glance. Is political theatre an "ideological theatre," meaning a theatre that proposes and imposes ideas and messages based on a very specific ideology or worldview? Or is it a theatre that, on the contrary, does not seek to propose or impose ideas, but rather tries to inspire them; a theatre that does not propose or impose a way of thinking, but pushes us to think, to reactivate our thinking?

It is interesting to note how much attention was paid to these key issues by many of the main creators and practitioners of the political theatre in the 20th century: from Ejzenstejn to Meyerhold, to Brecht himself, in which the theatre creator sought to become a shaper of ideas, to launch opinions on the current processes that dominated society.

If we look at the 20th century, we can identify at least three main forms of political theatre, forms that are not necessarily consecutive chronologically and that do not rigidly exclude one another. First, we have a theatre with political content and/or explicit ideological purposes: I am thinking here of the classic political theatre of Piscator and Brecht. The Brechtian theatre — a type with a particular complexity, disguised under an exterior simplicity or a simple form — aims to destroy the perception of theatre as an art of pleasure — even one that is extremely spiritual; it always places the audience in an uncomfortable position, provoking discomfort with ambiguous moral dilemmas and unclear distinctions between truth and falsehood. This can also be seen in texts such as "The Investigation" and "The Lusitanian Puppet Cantata," "Night with Guests" by Peter Weiss, "US" by Peter Brook, and many other politically engaged performances produced on both sides of the Atlantic around '68.

Any artist creating a political theatre, whether he likes it or not, he becomes a Brechtian. The Englishman Peter Brook, staging "Marat/Sade" by Peter Weiss, practically uses the same techniques: zongs, expressionism, song-cabaret structure. At the same time, the songs do not reveal the characters' traits but rather provide commentary on the ongoing action — this is a very important difference between the political cabaret and a musical or operetta. Action — this is a very important difference between a political cabaret and a musical or operetta.

Regarding the perspectives for the future, we will find that the idea of creating discomfort for the audience — a key characteristic of Brechtian aesthetics—has been borrowed not only by the modern political theatre but also by theatre in general. This could be the aesthetics of shock, the meditative inhibition of speech, the deliberate complexity of the stage text. In modern theatre, this discomfort is almost always present. A comfortable theatre where one can sit back and enjoy the performance of the artists is already entertainment. Art continuously places the viewer in an uncomfortable position, demanding that they work constantly with their mind and soul. Political theatre is not just a political statement; it is largely about aesthetics. It is an action that offers the audience several challenges, imposes difficult tasks, and does not allow them to relax. Important phenomena of modern theatre arise from the aesthetics of political theatre, even if they are not about politics or acute social issues.

Keywords: *political theatre, Brechtian theatre, idea-former, aesthetics of shock, spectator discomfort*

CASA ÎN SPAȚIUL PROVOCATIV AL INTERPREȚĂRILOR REGIZORALE SEMNATE DE DUMITRU ACRÎȘ

THE HOUSE IN THE PROVOCATIVE SPACE OF DMITRY AKRISH'S DIRECTORIAL INTERPRETATIONS

ANGELINA ROȘCA-ICHIM⁴³

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

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

CZU 792.071.2(478)

⁴³ E-mail: angelina.rosca@gmail.com

Lucrarea dată studiază creația lui Dumitru Acriș, care s-a declarat cu un stil individual (o sinteză a Metodei de acțiune fizică a lui K. Stanislavsky, a Biomecanicii lui V. Meyerhold, a Teatrului cruzimii promovat de către A. Artaud, a Teatrului fizic, a Rasaesteticii lui R. Schechner, a ZhlobArt-ului) și un mesaj alarmant: lumea trece de la faza de schizofrenie lentă la faza activă. Iar călăreții Apocalipsei străbat deja prin această lume cu viteză maximă. Ultimele sale spectacole alcătuiesc un anumit ciclu, în care transformă intriga pieselor clasice într-un spațiu de interpretări regizorale. Motivul pierderii casei devine dominant aici. Mai mult, casa crește până la nivelul generalizării și este asociată cu țara sau chiar cu întreaga planetă. Într-o formă provocatoare, Dumitru Acriș ne face să ne gândim la tragedia umanității, care este incapabilă să-și înțeleagă greșelile fatale și sistemice, care pot duce la o catastrofă. Civilizația este împotmolită într-o nebunie radicală. Societatea a degradat. Legăturile de familie se pierd; fixați pe propriile interese, oamenii au devenit indiferenți față de problemele altora; căutarea propriului confort distruge legile coexistenței umane; valorile materiale prevalează asupra celor spirituale. În afara pereților natali, pe care personajele le părăsesc forțat sau benevol, ele sunt văzute ca neprotejate, private de identitate, dezorientate.

Pentru exemplificare sunt luate spectacolele: *Casa* după Vasa Jeleznova de M. Gorki la Teatrul Național *Satiricus I.L. Caragiale*, Chișinău, 2021; *Livada de vișini* de A.P. Cehov la Teatrul Național *Radu Stanca*, Sibiu, 2023; *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov la Teatrul Național *Satiricus I.L. Caragiale*, Chișinău, 2023; *Pescărușul* de A.P. Cehov la Teatrul Național *Radu Stanca*, Sibiu, 2023; *Ciuleandra* după romanul lui L. Rebreanu (dramatizarea A. Roșca) la Teatrul Dramatic *I.D. Sîrbu*, Petroșani, 2024; *Omul cel bun din Seciuan* de Bertolt Brecht la Teatrul *Tony Bulandra*, Târgoviște, 2024; *Anna Karenina* după Lev Tolstoi (dramatizarea A. Roșca) la Teatrul Mic, București, 2024; *Intrigă și iubire* după F.Schiller la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Botoșani, 2024. Funcția de dramaturg al spectacolului este semnată pentru ultimele cinci titluri de către Angelina Roșca.

Există un anumit dialog între spectacole. Prin urmare, întrebarea lui Charlotta Ivanovna din *Livada de vișini* – „Cine sunt eu?” (exprimată constant și în moduri diferite) – este una existențială care privește pe toată lumea. Iar cuvintele lui Dorn – „Ce nervoși sunteți cu toții! Ce nervoși!” – nu sunt doar despre personajele din *Pescărușul*. Și nu numai în montarea *Casei* personajele nu sunt capabile să exprime dragostea și să pronunțe cuvântul „iubesc” până la sfârșit. Rămășițele acestui sentiment sunt ascunse adânc, în spatele blocajelor emoționale. Eroii nu vor putea face față traumelor și secretelor sale teribile în izolare. Unii încearcă cu disperare să se deschidă, să ceară ajutor. Dar nu pot avea încredere în nimeni. Că doar mâinile întinse spre ei, aparent pentru ajutor, sunt îmbrățișări-capcane. Chiar și mâinile mamei (spectacolul *Casa*). Și a câta oară de pe buze se desprinde doar „Te iu...” în loc de „Te iubesc”, iar corpul se convulsionează (*Casa*, *Unchiul Vanea*). Iubirea este înlocuită de frică. „Cine este aici?”, întreabă profesorul Serebreakov în întuneric, ca și cum ar fi prins în capcană (*Unchiul Vanea*).

Regizorul ne arată lumea din care a plecat Dumnezeu. În ciuda creșterii pe scară largă a religiozității, există din ce în ce mai puțină credință adevărată. La sfârșitul piesei *Omul cel bun din Seciuan*, vedem pe ecran picioarele goale ale lui Dumnezeu, retrăgându-se. În spectacolul *Casa* preotul este în familia unui enoriaș muribund pe tot parcursul acțiunii scenice. Dar nu pentru a o consola sau pentru a alina suferința celui ce iată-iată va pleca în lumea cealaltă. Scopul lui este să-i aștepte moartea, ca după aceea să le anunțe rudelor lunga listă cu prețurile bisericii pentru serviciile funerare. Eroii piesei *Livada de vișini* nu au justificat planul divin și, se pare, prin relația dintre Ranevskia și Lopahin, vedem povestea ultimei femei și a ultimului bărbat de pe pământ.

Spectacolele realizate de Dumitru Acriș sunt incomode, șocante. Pe el nu-l interesează fabula, ci extra-fabula, esența relațiilor omenești, cauzele și consecințele faptelor săvârșite.

Esența relației dintre personajele clasice este transferată în realitatea modernă. El adaugă la spectacole nu numai noi conexiuni narative între personaje, ci și scene noi. În același timp, regizorul nu povestește liniile narative prin limbajul scenic. El acumulează emoție. Toate spectacolele sale se disting printr-o paletă emoțională bogată și saturată, situații acute, conflicte pronunțate, desen grafic clar, ritm nervos. El dezvăluie secretul, aduce subtextul în text și în plasticitate. De regulă, regizorul folosește un spațiu de joc comprimat, în timp ce extinde spațiul semnificațiilor cât mai mult posibil. Adesea folosește o re-semantizare șocantă a simbolurilor și personajelor materialului literar.

Cuvinte-cheie: provocativitate, metoda de acțiune fizică, biomecanica, teatrul cruzimii, teatrul fizic, resemantizarea, relectura scenică, metafora scenică

This paper studies the creation of Dumitru Acriș, who declared himself with an individual style (a synthesis of K. Stanislavsky's Method of Physical Action, V. Meyerhold's Biomechanics, the Theater of Cruelty promoted by A. Artaud, the Physical Theater, of R. Schechner's Rasaesthetics, ZhlobArt) and an alarming message: the world passes from the phase of slow schizophrenia to the active phase. And the horsemen of the Apocalypse are already traversing this world at full speed. His last shows make up a certain cycle, in which he transforms the plot of classical plays into a space for directorial interpretations. The reason for losing the house becomes dominant here. Moreover, the house grows to the level of generalization and is associated with the country or even the entire planet. In a provocative way, Dumitru Acriș makes us think about the tragedy of humanity, which is incapable of understanding its fatal and systemic mistakes, which can lead to a catastrophe. Civilization is mired in radical madness. Society has degraded. Family ties are lost; Fixated on their own interests, people have become indifferent to the problems of others; the search for one's own comfort destroys the laws of human coexistence; material values prevail over spiritual ones. Outside their native walls, which the characters leave forcibly or voluntarily, they are seen as unprotected, deprived of identity, disoriented.

As an example, the following performances are taken: *The House* after Vasa Jeleznova by M. Gorky at the *Satiricus I.L. Caragiale* National Theatre, Chisinau, 2021; *The Cherry Orchard* by A.P. Chekhov at the *Radu Stanca* National Theatre, Sibiu, 2023; *Uncle Vanea* by A.P. Chekhov at the *Satiricus I.L. Caragiale* National Theatre, Chisinau, 2023; *The Seagull* by A.P. Chekhov at the *Radu Stanca* National Theatre, Sibiu, 2023; *Ciuleandra* after L. Rebreanu (dramatization by A. Roșca) at the *I.D. Sîrbu* Dramatic Theatre, Petroșani, 2024; *The Good Man of Seciuan* by Bertolt Brecht at the *Tony Bulandra* Theatre, Târgoviște, 2024; *Anna Karenina* after L. Tolstoy (dramatization by A. Roșca) at the Small Theatre, Bucharest, 2024; *Intrigue and love* after F. Schiller at the *Mihai Eminescu* Theater in Botoșani, 2024. The position of playwright of the show is signed for the last five titles by Angelina Roșca.

There is a certain dialogue between the shows. Therefore, Charlotta Ivanovna's question from *The Cherry Orchard* "Who am I?" (expressed constantly and in different ways) is an existential one that concerns everyone. And Dorn's words "How nervous you all are! How nervous!" are not only about the characters in *The Seagull*. And not only in the staging of *The House*, the characters are unable to express love and pronounce the word "I love" until the end. The remnants of this feeling are hidden deep behind emotional blockages. The heroes will not be able to cope with its terrible traumas and secrets in isolation. Some are desperately trying to open up, to ask for help. But I can't trust anyone. That is only the hands stretched out to them, apparently for help, are trap-hugs. Even Mother's Hands (*The House* show). And how many times does it come off your lips only "I lo..." instead of "I love you", and the body convulses (*The House*, *Uncle Vanea*). Love is replaced by fear. "Who's here?" asks Professor Serebrennikov in the dark, as if trapped (*Uncle Vanya*).

Everyone wants to run away from the excessive intensity of situations and relationships. But there is nowhere to run. The feeling of general chaos is enhanced by an

accelerated, syncopated rhythm and tempo. Time passes mercilessly. It seems that death is already blowing in the back. We should assume that the director often uses empty space not only because "it is the riskiest form of theatre" (Dumitru Acriș), but also because it reads like a desert of cosmic proportions scorched by human cruelty and selfishness. Here everyone rushes in a kind of Brownian motion, pushing and sweeping each other out of their heroes' necks, and until the thread of life has yet broken, they are messing around, trying to snatch a piece of happiness. Heroes exist in conditions of fierce competition. Almost everyone tries to reach a new height by climbing on the other. An expressive visual image for this is a plastic study with a chair from *Uncle Vanya* (when Sonia climbs higher on it, than Elena Andreevna). People achieve their desires through aggression and even cruelty. In *The Seagull*, Trigorin writes his works with a flamaster directly on Masha's body. In *The Good Man of Seciuan*, Yang Sun, after finding out that he will not see the happiness of the flight due to the fact that his fiancée Shen Te can no longer pay for this flight, drags her on the floor right at their wedding. To complete the mockery of Shen Te's kindness, the priest kicks the unfortunate woman. Led to the extreme degree of humiliation by Ranevskaya, Lopahin literally throws her out of the house.

The director shows us the world from which God departed. Despite the widespread growth of religiosity, there is less and less true faith. At the end of the play *The Good Man of Seciuan*, we see on the screen the bare feet of God withdrawing. In the show *The Priest House* is in the family of a dying parishioner throughout the stage action. But not to console it or to alleviate the suffering of the one who will leave for the other world. His goal is to wait for his death, and then to announce to his relatives the long list of church prices for funeral services. The heroes of the play *The Cherry Orchard* did not justify the divine plan and, apparently, through the relationship between Ranevskaya and Lopahin, we see the story of the last woman and the last man on earth.

The performances made by Dumitru Acriș are uncomfortable, shocking. He is not interested in the fable, but in the extra-fable, the essence of human relationships, the causes and consequences of the deeds committed. The essence of the relationship between the classic characters is transferred to modern reality. He adds to the performances not only new narrative connections between characters, but also new scenes. At the same time, the director does not tell the narrative lines through stage language. He accumulates emotion. All his performances are distinguished by a rich and saturated emotional palette, acute situations, pronounced struggles, clear graphic drawing, a nervous rhythm. He reveals the secret, brings the subtext into the text and into plasticity. As a rule, the director uses a compressed playing space, while expanding the space of meanings as much as possible. He often uses a shocking re-semantics of the symbols and characters of the literary material.

Keywords: *provocativeness, Method of physical action, Biomechanics, Theatre of cruelty, Physical theatre, re-semantization, stage rereading, stage metaphor*

EXERCITIUL COREGRAFIC ȘI ROLUL SĂU ÎN FORMAREA INTERPREȚILOR PROFESIONIȘTI

CHOREOGRAPHIC EXERCISE AND ITS ROLE IN TRAINING PROFESSIONAL PERFORMERS

ZOIA GUTU⁴⁴

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

⁴⁴ E-mail: zoia.gutu@gmail.com

CRISTINA TERENTIEV⁴⁵

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0009-5598-6149>

CZU 792.8:796.015

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.37>

Scopul acestui articol este de a analiza câteva dintre modalitățile prin care exercițiul coregrafic contribuie la antrenamentul dansatorilor, precum și la dezvoltarea și îmbunătățirea calităților lor mentale și psihofizice.

Coregrafia, ca artă a spectacolului, are specificități proprii și, în consecință, un sistem distinct de educație și formare.

Particularitatea artei dansului constă în faptul că expresia artistică a oricărei opere de dans este transmisă prin plasticitatea corpului uman – expresivitatea sculpturală și grafică a mișcărilor, gesturilor și posturilor dansatorului. Fiind o artă a spectacolului, dansul se bazează pe percepția vizuală a întrupării plastice a dramei muzicale și a imaginilor sonore.

Prin tehnica sa unică și complexă dansul relevă lumea interioară a individului, trăirile sale lirice și romantice, reflectând totodată identitatea sa națională, stilistică și istorică.

În acest context, obiectivul fundamental al formării dansatorului este dezvoltarea unui „corp muzical” prin mijloacele artei coregrafice – adică abilitatea de a exprima prin plasticitate întreaga gamă de nuanțe, accente și logica operei muzicale care stă la baza dansului.

Exercițiile de dans constituie baza cultivării plasticității corporale și a dezvoltării culturii motrice. Exercițiul coregrafic presupune o pregătire constantă și consecventă a sistemului osos și articular-muscular, precum și o orientare mentală adecvată a elevilor, favorizând dezvoltarea voinței, a memoriei motrice, a simțului ritmic și a muzicalității.

Această pregătire vizează stăpânirea tehnicii de dans, care stă la baza expresivității mișcării.

Exercițiul coregrafic modern este un sistem elaborat și unificat de elemente și exerciții, rezultat al unei îndelungate experiențe artistice. Acesta este subordonat scopului principal al formării coregrafice: dezvoltarea unui „corp muzical” capabil să creeze imagini coregrafice prin intermediul expresivității plastice.

Sistemul de Exerciții dezvoltat de A.Ya. Vaganova este structurat astfel încât să asigure o încălzire progresivă și eficientă a musculaturii dansatorului. Exercițiile alternează între lucrul pe picior întins și pe demi-plié, iar în a doua parte se introduc mișcări cu amplitudine mai mare și forme variate de port de bras.

Pe măsură ce gradul de dificultate crește, sunt introduse exerciții pe demi-pointe, poziții de epaulman, attitude, tururi, piruete – elemente care dezvoltă aplombul și stabilitatea interpreților. Etapa următoare constă în executarea exercițiilor în mijlocul sălii, unde dansatorii își perfecționează stabilitatea și tehnica dobândite la bară.

În centrul sălii exercițiul debutează cu un adagio, după care succesiunea și numărul exercițiilor variază în funcție de obiectivele lecției, de vârsta și nivelul de pregătire al dansatorilor.

Cuvinte-cheie: artă, coregrafie, dans, exercițiu, tehnică de performanță

⁴⁵ E-mail: cristinaterentiev83@gmail.com

The purpose of this article is the analysis of certain possibilities of the choreographic exercise in the training of dancers, as well as in the development and improvement of their mental and psychophysical qualities.

Choreography as a stage art has its own specifics and, accordingly, its own system of education and training.

The peculiarity of dance art is that the content of any dance work, its artistic image is revealed through the plasticity of the human body (sculptural-graphic expressiveness of movements, gestures, poses of the actor-dancer). Being a performance art, dance is based on the visual perception of the plastic embodiment of musical drama and musical images.

Through its unique and complex technique, the dance reveals the inner world of the person, his/her lyrical-romantic feelings, reflecting at the same time his/her national, stylistic and historical identity.

In this context, the main goal of a dancer's training is the education by means of choreographic art of a "musical body", that is, the ability to express through choreographic plasticity all the complexity of nuances, accents and logic of the musical work on the basis on which the dance is created.

Dance exercises (exercice) are the initial positions for the development of the body plasticity, and of its movement culture.

Choreographic exercise is a constant and consistent training of the bone and joint-muscle apparatus, as well as of the mental adjustment of students, which contributes to the development of their volitional qualities, motor memory, rhythmic sense and musicality. This training aims to master the dance technique, which lays the foundation of expressive movement.

The modern choreographic exercise is an elaborate and unified system of elements and exercises created in the course of a long choreographic experience. It is natural that the exercise is subordinated to the main task of choreographic training and education - creating a "musical body" capable of creating a choreographic image by means of dance plasticity.

The exercise system developed by A. Ya. Vaganova is structured to ensure a progressive and effective warm-up of the dancer's musculature. The exercises alternate between working on a straight leg and in demi-plié, and in the second part, the movements are of a greater amplitude and various forms of port de bras are introduced.

As the level of difficulty increases, exercises on demi-pointe are added, along with small and large épaulement positions, attitudes, tours, and pirouettes—elements that develop the dancers' aplomb and stability. The next stage consists of performing the exercises in the center of the studio, where the dancers refine the stability and technique acquired on the barre.

In the center, the exercise sequence begins with a short adagio, after which the number and order of exercises vary depending on the lesson's objectives, the dancers' age and their level of training.

Keywords: *art, choreography, dance, exercice, performance technique.*

VALORIFICAREA FORMEI TEATRALE DOCUMENTARE ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC

THE VALORIZATION OF THE DOCUMENTARY THEATRICAL FORM IN THE ROMANIAN SPACE

MARIANA STARCIUC⁴⁶

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

CZU 792.9:[316+32]

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.38>

Tot mai popular în lume, teatrul documentar a avut o influență deosebită asupra mișcării teatrale românești, implicit, a celei din Republica Moldova, în special, din primele două decenii ale secolului XXI. Istoriile extrase din realitățile socio-politice, relatate de martorii oculari, intercalate cu reportaje, cu discursuri ale oficialităților statale, pe de o parte, libertatea de a explora și de a experimenta, care, la rândul ei, reclamă noi metode de lucru, un nou stil și un mod de comunicare inedit, pe de altă parte, nu puteau să nu suscite atenția mai multor tineri de creație, cum ar fi: Mihaela Sîrbu, Anca Grădinariu, Geanina Cărbunariu, Mihaela Michailov, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Ioana Păun (România), Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu, Luminița Țăcu ș.a. (Republica Moldova).

În România și Republica Moldova teatrul documentar este practicat și promovat de către sectorul teatral independent. Acest fenomen apare ca o replică adresată teatrelor instituționalizate, care de obicei nu experimentează cu noi forme teatrale și nu provoacă impact asupra spectatorului, nu oferă tinerilor artiști posibilitatea de a se afirma, rămânând, în multe cazuri, legate de tradiție. În cadrul platformelor independente *Macaz*, proiectul *DramAcum*, *Teatrul fără frontiere* (România), *Laborator teatral/Foosbook*, *Spălătorie* (Republica Moldova) s-au creat proiecte teatrale specifice teatrului documentar.

Rezidențele internaționale, atelierile și seminarele susținute de companii teatrale europene au favorizat apariția dramei noi în spațiul teatral românesc. Rezidențele de la Royal Court Theatre din Londra au influențat dezvoltarea dramaturgiei noi în spațiul românesc contemporan. Astfel, la sfârșitul anilor '90, dramaturgi români de referință, printre care Alina Nelega, Maria Manolescu, Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov (ultimele două fiind exponenți ale formulelor documentare în dramaturgie) au beneficiat de programele rezidențiale ale teatrului londonez. Mihai Fusu, promotorul teatrului documentar din R. Moldova, coordonatorul, regizorul, coautorul primului demers teatral documentar – spectacolul *A șaptea kafana* (2001) și al altor proiecte de teatru documentar de referință în spațiul cultural local, a realizat stagieri în Franța – Théâtre de la Jacquerie, Centrul Național Dramatic din Montpellier, în Elveția – Teatrul *Le Grütli* și Școala de teatru *Serge Martin* din Geneva. Nicoleta Esinencu, autoarea textelor create după metoda verbatim, puse în scena Teatrului *Spălătorie* din Chișinău, a beneficiat de bursele Academiei Solitude din Stuttgart, Germania, de cea a Recollets International accomodation and Exchange Center din Paris și cea a Teatrului din Bourges, Franța.

Constituirea unui repertoriu orientat spre realitățile socio-politice este un factor specific pentru promotorii teatrului documentar, având misiunea de a propune atenției colective subiecte pe care autoritățile publice le evită. În această ordine de idei, destul de relevant este

⁴⁶ E-mail: starcuicmariana@gmail.com

volumul *Teatrul politic, 2009-2017*, coordonat de Mihaela Michailov și David Schwartz, regizori, dramaturgi români, promotori ai teatrului politic documentar, care creează spectacole ce documentează realități ale inegalităților sistemice. Realitățile socio-politice sunt abordate și în textele incluse în volumul *Chișinău, 7 aprilie. Teatru-document*. Cartea, apărută la București în 2010, include piese de Irina Nechit (*Coridorul morții*), Mihai Fusu (*Podozritelinoe iebalo* sau *Am ce am eu cu polițiștii*), Dumitru Crudu (*Mâine la aceeași oră*), Constantin Cheianu (*Și cu bunelul ce facem?*) și este o dovadă a faptului că fenomenul teatrului documentar a cunoscut o anumită răspândire și în spațiul dintre Prut și Nistru. Autorii acestei cărți abordează teme inspirate din realitatea cotidiană moldovenească și, în special, legate de evenimentele din aprilie, 2009: fraudarea alegerilor parlamentare de către partidul comunistilor, protestele de amploare ale tinerilor în Piața Marii Adunări Naționale, acțiunile violente ale unităților speciale ale poliției asupra manifestanților, torturile, violurile, bătăile tinerilor în comisariatele de poliție, moartea tânărului Valeriu Boboc, înființarea Alianței pentru Integrarea Europeană.

Tehnica verbatim sau interviul, ca instrument de lucru asupra realizării textului documentar, este adoptată de creatorii teatrului documentar din spațiul românesc. Perioada care a urmat după declararea, în 1991, a independenței Republicii Moldova, cu toate problemele ei, a servit drept izvor de inspirație pentru tinerii dramaturgi, adepți și promotori ai teatrului documentar. O multitudine de texte pentru spectacolele documentare care s-au produs în spațiul teatral basarabean au la bază interviul, respectiv, au fost scrise după metoda verbatim. Unul dintre acestea este *A șaptea kafana*, produsul Centrului de Arte Coliseum. Textul este constituit din monologurile tinerelor nevoite să se prostitueze, interviurile fiind realizate și încorporate în structura textuală de către autorii Dumitru Crudu, Mihai Fusu și Nicoleta Esinencu.

Cuvinte-cheie: *teatru documentar, teatru politic, teatru independent, Verbatim, Laborator teatral/Foosbook, Teatrul Spălătorie, Mihaela Michailov, David Schwartz*

Increasingly popular worldwide, the documentary theatre has had a significant influence on the Romanian theatre movement, including in the Republic of Moldova, especially during the first two decades of the 21st century. Stories drawn from socio-political realities, narrated by eyewitnesses, interspersed with reports and speeches from state officials, on the one hand, and the freedom to explore and experiment, which in turn demands new working methods, a new style, and an innovative way of communication, on the other hand, could not fail to attract the attention of many young creators such as: Mihaela Sîrbu, Anca Grădinariu, Geanina Cărbunariu, Mihaela Michailov, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Ioana Păun (Romania), Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu, Luminița Țăcu, etc. (Republic of Moldova).

In Romania and the Republic of Moldova, the documentary theatre is practiced and promoted by the independent theatrical sector. This phenomenon appears as a response to institutionalized theatres, which usually do not experiment with new theatrical forms and do not have a significant impact on the audience, failing to provide young artists the opportunity to assert themselves, remaining in many cases tied to tradition. Within independent platforms such as *Macaz*, the *Dram.Acum* project, *Teatrul fără frontiere* (Romania), *Laborator teatral/Foosbook*, *Spălătorie* (Republic of Moldova), specific documentary theatre projects have been created.

International residencies, workshops, and seminars held by European theatre companies have fostered the emergence of new drama in the Romanian theatrical space. Residencies at the Royal Court Theatre in London have influenced the development of new dramaturgy in the contemporary Romanian theatre. Thus, at the end of the 1990s, key Romanian playwrights, including Alina Nelega, Maria Manolescu, Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov (the last two being exponents of documentary formulas in dramaturgy),

benefited from the residency programs at the London Theatre. Mihai Fusu, a promoter of documentary theatre in the Republic of Moldova, the coordinator, director, and co-author of the first documentary theatre project—the play *A Șapte Kafana* (2001) and other important documentary theatre projects in the local cultural space—completed internships in France at the Théâtre de la Jacquerie, the National Dramatic Centre in Montpellier, Switzerland at the *Le Grütli* Theatre, and the *Serge Martin* Theatre School in Geneva. Nicoleta Esinencu, the author of verbatim-based texts staged at the *Spălătorie* Theatre in Chișinău, benefited from fellowships at the Solitude Academy in Stuttgart, Germany, the Recollets International Accommodation and Exchange Center in Paris, and the Bourges Theatre in France.

The establishment of a repertoire focused on socio-political realities is a specific factor for promoters of the documentary theatre, with the mission to propose collective attention to topics that public authorities avoid. In this context, quite relevant is the volume *Teatrul politic 2009-2017*, coordinated by the Romanian directors and playwrights Mihaela Michailov and David Schwartz, promoters of the political documentary theatre, who create plays documenting the realities of systemic inequalities. Socio-political realities are also addressed in the texts included in the volume *Chișinău, 7 aprilie. Teatru document*. The book, published in Bucharest in 2010, includes plays by Irina Nechit (*Coridorul morții*), Mihai Fusu (*Podozritelnoe iebalo or Am ce am eu cu polițiștii*), Dumitru Crudu (*Mâine la aceeași oră*), and Constantin Cheianu (*Și cu bunelul ce facem?*), providing evidence that the phenomenon of documentary theatre has gained some attraction in the space between the Prut and the Dniester. The authors of this book address topics inspired by everyday Moldovan reality, particularly those related to the events of April 2009: the fraudulent parliamentary elections by the Communist Party, the massive protests by young people in the National Assembly Square, violent actions by special police units against the demonstrators, torture, rapes, beatings of young people in police stations, the death of young Valeriu Boboc, and the formation of the Alliance for European Integration.

The verbatim technique or the interview as a working tool for creating documentary texts has been adopted by the creators of the documentary theatre in Romania. The period following the declaration of independence of the Republic of Moldova in 1991, with all its issues, served as a source of inspiration for young playwrights who are advocates and promoters of the documentary theatre. A multitude of texts for documentary plays produced in the Bessarabian theatrical space are based on interviews, written using the verbatim method. One of these is *A Șapte Kafana*, a production of the Coliseum Arts Centre. The text consists of monologues of young women forced into prostitution, with interviews carried out and incorporated into the textual structure by the authors Dumitru Crudu, Mihai Fusu, and Nicoleta Esinencu.

Keywords: *documentary theatre, political theatre, independent theatre, Verbatim, Theatre Laboratory/Foosbook, Spălătorie Theatre, Mihaela Michailov, David Schwartz.*

STRATEGII ECONOMICE DE DEZVOLTARE A PRODUCȚIEI DE FILM ÎN REPUBLICA MOLDOVA

ECONOMIC STRATEGIES FOR THE DEVELOPMENT OF FILM PRODUCTION IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

LUDMILA TIMOTIN⁴⁷

doctor în științe economice, lector universitar,

⁴⁷ E-mail: ludmila_tima@yahoo.com

CZU 791:658.5(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.39>

Impactul cinematografilei asupra culturii din Moldova este semnificativ și complex. Pe măsură ce industria se dezvoltă și se adaptează, contribuțiile sale culturale devin tot mai evidente. Filmele moldovenești reflectă identitatea națională, promovează limba și literatura locală, educă și sensibilizează publicul asupra problemelor sociale, și facilitează interacțiunea culturală. De asemenea, cinematografia contribuie la crearea de noi talente și are un impact economic pozitiv, prin crearea de locuri de muncă și atragerea de investiții.

Cinematografia din Moldova nu numai că îmbogățește și diversifică cultura locală, dar contribuie și la dezvoltarea economică și socială a țării, subliniind importanța susținerii continue a producției de filme în această regiune.

Se pot evidenția mai multe căi prin care cinematografia influențează cultura locală: reflectarea identității naționale – prin definirea și conservarea identității naționale, prin abordarea unor teme legate de istorie, tradiții și valori culturale; promovarea limbii și literaturii române și a literaturii moldovenești – prin adaptarea operelor cinematografice la operele literare locale; educația și conștientizarea – prin abordarea subiectelor sociale importante, cum ar fi problemele de mediu, drepturile omului, sănătatea și educația; interacțiunea culturală – presupune organizarea festivalurilor de film, precum Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF și Festivalul Internațional de Film RAVAC, care facilitează schimbul cultural între diferiți producători și spectatori; crearea de noi talente – cinematografia încurajează dezvoltarea și promovarea talentelor locale în domeniul filmului; impactul economic – producția de film are un impact pozitiv asupra economiei locale prin crearea de locuri de muncă și atragerea de investiții.

În contextul transformărilor economice și tehnologice, cinematografia moldovenească își continuă parcursul de adaptare și inovație, aducând o contribuție semnificativă la îmbogățirea și diversificarea culturii locale. Acest proces necesită implementarea unor strategii economice bine gândite, care să sprijine producția de film și să atragă investiții atât din partea sectorului public cât și a celui privat, precum: finanțare guvernamentală și fonduri publice – prin crearea unui fond cinematografic național care să includă subvenții, împrumuturi cu dobândă redusă și finanțare de la bugetul de stat; parteneriate publice private – prin includerea sponsorizărilor, coproducțiilor și investițiilor directe din partea companiilor private interesate de promovarea brandurilor lor prin film; infrastructură și tehnologie – prin investițiile în tehnologie, care pot crește competitivitatea industriei și atrage producții internaționale; programe de formare și educație – prin dezvoltarea parteneriatelor cu universități și școli de film, precum și programe de mentorat și workshop-uri pentru cinești în devenire; promovarea filmului moldovenesc pe plan internațional – prin organizarea și participarea la festivaluri internaționale de film, precum și promovarea filmelor moldovenești pe platforme de streaming globale ce va duce la creșterea vizibilității industriei și atragerea atenției asupra talentelor și producțiilor locale, precum înlesniri fiscale și financiare pentru a reduce costurile de producție.

Prin adoptarea acestor strategii economice, industria cinematografică din Moldova poate beneficia de un cadru propice pentru dezvoltare și inovație, contribuind astfel la creșterea economică și culturală a țării.

Cuvinte-cheie: *strategii economice, industrie cinematografică, cultură locală, provocări economice, parteneriat public-privat*

The impact of cinema on Moldovan culture is significant and complex. As the industry evolves and adapts, its cultural contributions become increasingly evident. Moldovan films reflect national identity, promote the local language and literature, educate and raise the public awareness about social issues, and facilitate cultural interaction. Additionally, cinema helps foster new talents and has a positive economic impact by creating jobs and attracting investments.

Cinema in Moldova not only enriches and diversifies local culture but also contributes to the country's economic and social development, emphasizing the importance of continued support for film production in the region.

Several ways can be highlighted in which cinema influences local culture: reflection of national identity – defining and preserving the national identity, by addressing themes related to history, traditions, and cultural values; the promotion of Romanian and Moldovan literature – adapting cinematographic works based on local literary creations; education and awareness – tackling important social issues such as environmental problems, human rights, health, and education; cultural interaction – organizing film festivals like the International Documentary Film Festival CRONOGRAF and the RAVAC International Film Festival, which facilitate the cultural exchange between various producers and audiences; talent development – encouraging and promoting local talents in the film industry; economic impact – film production has a positive effect on the local economy by generating employment opportunities and attracting investments.

This paints a vivid picture of how cinema in Moldova is more than entertainment—it's an integral part of shaping the nation's cultural and economic landscape.

In the context of economic and technological transformations, Moldovan cinema continues its journey of adaptation and innovation, making a significant contribution to enriching and diversifying local culture. This process requires the implementation of well-thought-out economic strategies to support film production and attract investments from both the public and private sectors, such as: government funding and public funds – establishing a national film fund that includes subsidies, low-interest loans, and state-budget financing; public-private partnerships – incorporating sponsorships, co-productions, and direct investments from private companies interested in promoting their brands through film; infrastructure and technology – investments in technology can enhance industry competitiveness and attract international productions; training and education programs – developing partnerships with universities and film schools, as well as mentorship programs and workshops for aspiring filmmakers; international promotion of Moldovan films – organizing and participating in international film festivals, along with promoting Moldovan films on global streaming platforms to increase industry visibility and draw attention to local talents and productions; financial and tax incentives – implementing measures to reduce production costs.

By adopting these economic strategies, Moldova's film industry can benefit from a favorable framework for growth and innovation, thus contributing to the country's cultural and economic development.

Keywords: *economic strategies, film industry, local culture, economic challenges, public-private partnership*

TEATRUL OPTIC AL LUI EMILE REYNAUD: ÎNCEPUTUL ISTORIEI FILMULUI CU DESENE ANIMATE

THE OPTICAL THEATER OF EMILE REYNAUD: THE BEGINNING OF THE HISTORY OF THE ANIMATED FILM

VIOLETA TIPA⁴⁸

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

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

CZU 791.228.03

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.40>

Fenomenul filmului de animație își are izvoarele sale în jucăriile secolului XIII-lea, poate chiar și mai anterioare. Azi tot mai mult atenția este îndreptată spre personalitățile care au stat la baza fenomenelor artistice, care au provocat deschiderea unor noi direcții, genuri, stiluri artistice. Deosebit de interesantă apare istoria filmului de animație, istoria căruia începe înainte de invenția fraților Lumiere.

Cunoscutul istoriograf și critic de cinema Georges Sadoul în renumita sa istorie a cinematografiei mondiale indica la Emile Reynaud ca la un misionar al filmului de animație. Or, numele francezului Emile Reynaud nu lipsește din nici o istorie a filmului universal, în mod special, a filmului de animație. Invențiile sale debutează cu Praxinoscopul (1877), ce prezintă o mișcare ciclică a imaginilor desenate, urmată de Teatrul Optic în 1888. Premiera primei proiecții a desenelor animate are loc la 28 decembrie 1892 în incinta Muzeului Grevin din Paris. Publicul prezent la acest spectacol optic a vizionat trei subiecte: *Cana cu bere* (format din 700 desene); *Clovnul și câinele său* (300 desene) și *Sărmanul Pierrot* (500 desene). Ultima istorie, ajunsă până în prezent, își are rădăcinile în spectacolele de feerie și pantomimele timpului, a intrigilor amoroase între personajele din *Commedia dell'arte Colombina* și a celor doi rivali Arlechino și Pierrot.

Cu aceste proiecții Emile Reynaud a pregătit terenul pentru evoluția ulterioară a filmului cu desene animate. Printre invențiile sale tehnice și cele artistice am remarca: utilizarea peliculei flexibile, prototipul peliculei de cinema, mișcarea încetinită și cea inversă, stop cadrul. Evident că mișcările peliculei erau coordonate manual. În acest context, criticul italian Giannalberto Bendazzi, referindu-se la modalitatea de dirijare a proiecțiilor animate, l-a caracterizat pe Reynaud ca un „păpușar cinematografic”, care mănuieste cu abilitate personajele sale desenate.

De remarcat că proiecțiile sale erau atât sonore cât și color. Reynaud utiliza sunetul nu ca un simplu fundal, ci tindea spre sincronizarea imaginii cu sunetul. În ceea ce privește culoarea proiecțiilor: fiecare cadru era colorat în parte. Unele din ideile lui vor fi preluate de canadianul McLaren, care s-a remarcat prin filmele sale create fără cameră.

În 1895, Emile Reynaud pregătește al doilea program de desene animate ce cuprinde două istorii: *În jurul unei cabine* și *Visul în fața căminului*. Pelicula *În jurul unei cabine* este considerată o capodoperă, în care inventatorul utilizează inovațiile sale tehnice și artistice pentru redarea unei istorii. Acesta a fost un început de artă, a unei noi arte – filmul cu desene animate.

⁴⁸ E-mail: violeta_tipa@yahoo.com

În 1900 Emile Reynaud își încetează proiecțiile sale, dar numele lui precum și invențiile sale au rămas în istoria artei universale, indicând la apariția noului gen de artă cinematografică.

Cuvinte-cheie: *Emile Reynaud, desene animate, praxinoscope, Teatrul Optic, sunet, culoare, stop cadru*

The phenomenon of animated films finds its origins in the 13th-century toys, perhaps even earlier. Today, more and more attention is directed towards the personalities who laid the foundation for artistic phenomena, opening up new directions, genres, and artistic styles. Particularly fascinating is the history of animated films, which predates the invention of the Lumière brothers.

The renowned film historian and critic Georges Sadoul, in his famous history of world cinema, referred to Emile Reynaud as a pioneer of animated films. Indeed, the name of the Frenchman Emile Reynaud is a fixture in any universal film history, especially in the history of animated films. His inventions began with the Praxinoscope (1877), which depicted cyclical movements of drawn images, followed by the Optical Theater in 1888. The premiere of the first animated projections took place on December 28, 1892, at the Grevin Museum in Paris. The audience present at this optical show viewed three pieces: *The Beer Mug* (700 drawings), *The Clown and His Dog* (300 drawings), and *Poor Pierrot* (500 drawings). The latter story, preserved to this day, has its roots in the fairy and pantomime performances of the era, as well as the romantic intrigues between the characters of the commedia dell'arte—Columbina and her two rivals, Arlequin and Pierrot.

With these projections, Emile Reynaud laid the groundwork for the subsequent evolution of animated films. Among his technical and artistic innovations were the use of flexible film, prototype of cinema film, slow motion and reverse motion, and the freeze frame. Of course, the movements of the film were manually coordinated. In this context, the Italian critic Giannalberto Bendazzi, referring to the method of directing animated projections, characterized Reynaud as a "cinematic puppeteer" who skillfully manipulated his drawn characters.

It is worth noting that his projections were both sound and color. Reynaud used sound not merely as a background but aimed to synchronize the image with the sound. Regarding the color of the projections, each frame was individually colored. Some of his ideas would later be adopted by the Canadian McLaren, known for his films created without a camera.

In 1895, Emile Reynaud prepared a second animated program comprising two stories: *Around a Cabin* and *Dream Before the Hearth*. The film *Around a Cabin* is considered a masterpiece, in which the inventor utilized his technical and artistic innovations to present a story. This was the beginning of an art form, a new art—animated films.

In 1900, Emile Reynaud ceased his projections, but his name, as well as his inventions, remained in the history of universal art, marking the emergence of a new genre of cinematic art.

Keywords: *Emile Reynaud, animated films, praxinoscope, Optical Theater, sound, color, freeze frame*

CALITĂȚILE ȘI COMPETENȚELE PROFESIONAL-INDIVIDUALE ALE ANTRENORULUI DE DANS SPORTIV

PROFESSIONAL-INDIVIDUAL QUALITIES AND COMPETENCES OF THE SPORTS DANCE COACH

ELEONORA VARNACOVA⁴⁹

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

<https://orcid.org/0000-0003-2730-9983>

CZU 793.322.071.4

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.41>

Dansul sportiv reprezintă o combinație armonioasă de artă, sport și estetică, necesitând dezvoltarea unor abilități fizice, emoționale, intelectuale și de comunicare. Acest sport contribuie la formarea disciplinei, autocontrolului și dorinței de autoperfecționare. Un rol esențial în acest proces încărcat de provocări îi revine antrenorului, care nu doar instruieste dansatorii, din punct de vedere tehnic, ci le modelează caracterul, abilitățile și expresivitatea artistică.

Competențele antrenorului

Un antrenor competent trebuie să posede cunoștințe avansate despre tehnica dansului sportiv, metodologiile moderne de predare și structura antrenamentelor. Printre competențele sale esențiale se numără:

- Măiestria tehnică: stăpânirea stilurilor, tehnicilor și a metodelor moderne de predare adaptate nevoilor fiecărui sportiv.
- Competența pedagogică: capacitatea de a structura eficient antrenamentele, de a personaliza metodele de predare și de a adapta procesul de învățare la nivelul fiecărui dansator.
- Competența psihologică: susținerea motivației sportivilor, dezvoltarea rezistenței la stres și a autocontrolului.
- Leadership și comunicare: crearea unui climat de echipă armonios, motivarea sportivilor și stabilirea unor relații de încredere și respect reciproc.

Calități esențiale ale antrenorului

Pentru a forma sportivi de succes, antrenorul trebuie să fie un model demn de urmat, manifestând următoarele calități:

- Responsabilitate și disciplină: inspirarea unei atitudini corecte față de antrenament și competiții.
- Empatie și abilități de comunicare: stabilirea unei relații eficiente cu sportivii, părinții și colegii.
- Rezistență la stres și răbdare: gestionarea situațiilor dificile, sprijinirea dansatorilor în depășirea provocărilor.
- Carismă și motivație: inspirarea sportivilor și crearea unei atmosfere pozitive.
- Obiectivitate și corectitudine: evaluarea echitabilă a performanțelor și susținerea unui concurs cinstit.
- Respect și etică profesională: promovarea unui mediu bazat pe respect reciproc, onestitate și sprijin.

Imaginea etico-morală a antrenorului

⁴⁹ E-mail: varnacovaella@mail.ru

Antrenorul influențează dezvoltarea personală și profesională a sportivilor, iar respectarea unor standarde etico-morale ridicate este esențială. Acesta trebuie să promoveze valori precum corectitudinea, responsabilitatea și respectul, creând un mediu motivațional și echilibrat.

Respectarea principiilor unei competiții corecte, excluderea favoritismului și adoptarea unei atitudini obiective față de sportivi contribuie la formarea unui caracter puternic și la dezvoltarea unor valori de viață solide.

Dansul sportiv nu este doar o disciplină tehnică, ci și o artă ce implică formarea unor trăsături personale puternice. Un antrenor de succes trebuie să combine măiestria tehnică, abilitățile pedagogice și psihologice, etica profesională și calitățile de lider.

Astfel, reușita dansatorilor depinde nu doar de talentul lor, ci și de capacitatea antrenorului de a-i ghida spre performanță, motivându-i să-și atingă potențialul maxim într-un cadru bazat pe disciplină, respect și pasiune pentru dans.

Cuvinte-cheie: *dans sportiv, antrenor, competență profesională și pedagogică, profil moral-etic*

Sports dance is a harmonious combination of art, sport, and aesthetics, requiring the development of physical, emotional, intellectual, and communication skills. This sport fosters discipline, self-control, and the desire for self-improvement. A crucial role in this challenging process belongs to the coach, who not only trains dancers technically but also shapes their character, determination, and artistic expression.

Coach's Competencies

A competent coach must have advanced knowledge of sports dance techniques, modern teaching methodologies, and training structures. Essential competencies include:

- **Technical Mastery:** Proficiency in styles, techniques, and modern teaching methods adapted to each athlete's needs.
- **Pedagogical Competence:** The ability to efficiently structure training sessions, personalize teaching methods, and adapt the learning processes to each dancer's level.
- **Psychological Competence:** Supporting the athletes' motivation, developing stress resistance, and fostering self-control.
- **Leadership and Communication:** Creating a harmonious team climate, motivating athletes, and establishing relationships based on trust and mutual respect.

Essential Qualities of a Coach

To develop successful athletes, a coach must be a role model, demonstrating the following qualities:

- **Responsibility and Discipline:** Instilling a proper attitude towards training and competitions.
- **Empathy and Communication Skills:** Establishing effective relationships with the athletes, parents, and colleagues.
- **Stress Resistance and Patience:** Managing difficult situations and helping dancers overcome challenges.
- **Charisma and Motivation:** Inspiring athletes and fostering a positive atmosphere.
- **Objectivity and Fairness:** Evaluating performances fairly and supporting honest competition.
- **Respect and Professional Ethics:** Promoting an environment based on mutual respect, honesty, and support.

The Ethical and Moral Image of the Coach

The coach influences the personal and professional development of athletes, making adherence to high ethical and moral standards is essential. They must promote values such as fairness, responsibility, and respect, creating a motivational and balanced environment.

Upholding fair competition principles, avoiding favoritism, and maintaining an objective attitude towards athletes contribute to building a strong character and developing solid life

values.

Sports dance is not just a technical discipline but an art that shapes strong personal traits. A successful coach must combine technical mastery, pedagogical and psychological skills, professional ethics, and leadership qualities.

Thus, the dancers' success depends not only on their talent but also on the coach's ability to guide them towards performance, motivating them to reach their full potential in a disciplined, respectful, and passionate environment.

Keywords: *sports dance, coach, professional and pedagogical competence, moral-ethical profile.*

LEGITĂȚILE CONSTRUCȚIEI COMPOZIȚIONALE A SCENARIULUI

THE REGULARITIES OF THE COMPOSITIONAL CONSTRUCTION OF THE SCRIPT

LIDIA PANFIL⁵⁰

profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-0902-6851>

CZU 792.02

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.42>

Legitățile construcției compoziționale a scenariului implică nu doar cunoașterea, ci și aplicarea exemplară a celor mai consacrate formule de montare a materialului: formula consecutivă, paralelă, contrastivă, asociativă. Simpla elaborare (și, respectiv, aplicare scenică) a componentei textual-literare în cadrul scenariului încă nu asigură conferirea unei organicități artistice și a unei expresivități generale ansamblului, întregului program artistic, or, anume în aceasta și constă scopul final al proiectului cultural – de a se remarca printr-o organicitate artistică și expresivitate generală. Satisfacția lucrului bine efectuat intervine abia în momentul în care toate aceste componente își găsesc materializarea pe scenă, sunt exprimate și transfigurate artistic într-o manieră profundă și originală, inclusiv grație scenografiei/elementelor de decor, compozițiilor scenice, jocului de lumini și culori, plasticității scenice, emanate de întreaga ambianță a programului artistic. Finalmente, structura dramatică de bază asigură succesul desfășurării proiectului artistic.

Legitatea proporționalității

În cadrul elaborării proiectelor culturale aplicarea principiului proporționalității permite identificarea unor varii metode de „excavare” a materialului. Selectarea materialului scenaristic debutează cu determinarea acelor evenimente care au declanșat ideea de bază a scenariului programului artistic. Primo: rezonanța evenimentului, cadrul inoculării acestuia în scenariu, gradul de dezvoltare etc. determină reperele selecției materialului, diseminării lui ulterioare. Secundo: concomitent cu cercetarea și examinarea materialelor, se produce și o „discernere” firească, scenaristul efectuând trierea corespunzătoare a materialelor primordiale de cele periferice, asigurând prin aceasta o fluentă și o organicitate conceptului său de creație. Asigurarea integrității materialului dramatic depinde, în mare măsură, de caracterul proporțional al respectivului material. Volumul și caracterul intrinsec al materialului

⁵⁰ E-mail: panfil.lidia@yahoo.com

scenaristic, diseminarea lui proporțională per episod, vor fi subordonate ilustrării conceptului artistic de creație. Anume la această etapă scenaristul trebuie să plaseze un accent pregnant pe asemenea calități ca simțul măsurii și intuiția creativă.

Legitatea subordonării

Legitatea subordonării tuturor metodelor de creație conceptului ideatic al programelor culturale este, cu certitudine, una dintre cele mai complexe probleme, de rezolvarea căreia depinde succesul realizat de scenarist în cadrul evenimentului artistic. În fond, legitatea subordonării asigură atingerea obiectivului scontat, materializarea scenică a conceptului ideatico-tematic. Iată de ce materializarea scenică a conceptului ideatico-tematic își va propune dezvoltarea tuturor componentelor interioare (eforturilor, energiilor creatoare) și exterioare (scenografie, decor, joc de lumini, coloană sonoră) ale spectacolului programelor culturale, în scopul creării unei reprezentări distincte, magistrale, ce se va întipări pe multă vreme în conștiința spectatorilor.

Legitatea contrastivității în cadrul scenariului

Legitatea contrastivității în cadrul scenariului intervine ca un dat primordial de reflectare a însăși esenței existenței. Polilor antinomici în procesul creației artistice li se rezervă o atenție deosebită, prezentarea acestora fiind efectuată sub diverse fațete mnemotehnice în cadrul programelor culturale, devenind ei înșiși motorul disputelor etico-estetice. Contrastivitatea permite autorului de scenariu să ilustreze mai pregnant nu doar particularitățile existenței cotidiene, ci și să mediteze asupra rostului vieții pe pământ, asupra trecutului și viitorului umanității, să scoată învățăminte, să concluzioneze și să polemizeze la modul lucid, înarmat cu argumente plauzibile. Contrastivitatea polilor asigură prezența unui conflict trepidant, generează altercația dintre bine și rău, animă programul artistic. Utilizarea elementului contrastivității are un impact puternic asupra factorului receptivității emoționale a spectatorului în cadrul programelor culturale.

Unicitatea compozițională a construcției dramatice

Unicitatea compozițională a construcției dramatice în cadrul programelor culturale nu se rezumă la „sudarea” aleatorie a tuturor componentelor într-un spectacol, ci se asigură prin selecția unui număr reprezentativ de episoade, dispuse logic într-o consecutivitate elocventă, astfel încât fiecare episod să devine cât mai sugestiv, să reflecte plenar viziunea și conceptul artistic auctorial, să interacționeze organic cu celelalte secvențe și să asigure integralitatea ansamblului statuar. Fiecare episod dispune de o oarecare autonomie proprie în raport cu tematica propriu-zisă a scenariului, atât în plan conținutistic, cât și în cel al direcției de reprezentare artistică. Totuși, raportată la tematica generală a programului cultural, fiecare secvență se pliază pe necesitățile și intențiile comune ale scenariului și pe scopul lui final de reprezentare scenică, dezvoltând viziunea integratoare a autorului, devenind, prin toate acestea, un element coagulant pentru ansamblul artistic.

Specificitatea distinctivă a dramaturgiei

Specificitatea distinctivă a dramaturgiei programelor culturale, detectată în distribuirea consecutivă a episoadelor scenariului, nu ține de latitudinea scenaristului, ci rezidă în necesitatea de a dezvoltă organic și multiaspectual câmpul ideatico-tematic, de a utiliza acele procedee și metode artistice apte să metamorfozeze intențiile creatoare și viziunile incipiente în materializări fenomenologice mature în cadrul programelor culturale. În pofida faptului că fiecare element al scenariului este parte componentă a ansamblului artistic, acesta beneficiază, după cum deja s-a amintit, de o autonomie proprie în construcția compozițională a subiectului, oscilând reușit între întreg și particular, evidențiindu-se printr-o specificitate distinctă, prin metodele originale de reprezentare artistică, înglobând evenimente, fenomene, idei și viziuni individuale, dar care interacționează cu ansamblul și potențează materia artistică a programului cultural-cognitiv.

Legitățile compoziției

Compoziția dispune de propriile legități: unicitate, interdependență și joncțiune a tuturor elementelor particulare în cadrul ansamblului; contrastivitate, subordonarea tuturor

metodelor și procedeele artistice atât conceptului scenaristico-regizoral, cât și formei și conținutului scontat; proporționalitate, tipizare și generalizare integratoare etc. Aceste legități sunt perfect funcționale și reflectă acele elemente valide, indispensabile conturării unei compoziții artistice omogene în cadrul proiectelor culturale.

Cuvinte-cheie: *scenariu, legitățile compoziției, unicitate compozițională, construcție dramatică*

The regularities of the compositional construction of the scenario involve not only knowledge, but also the exemplary application of the most established formulas for mounting the material: the consecutive, parallel, contrastive, associative formula. The simple elaboration (and respective stage application) of the textual-literary component within the scenario still does not ensure the conferring of an artistic organicity and a general expressiveness to the ensemble, the entire artistic program, or precisely in this lies the final goal of the cultural project, to stand out through an artistic organicity and general expressiveness. The satisfaction of a job well done comes only when all these components find their materialization on stage, are expressed and artistically transfigured in a deep and original way, including thanks to the scenography/set elements, stage compositions, the play of lights and colors, stage plasticity, emanating from the entire ambience of the artistic program. Finally, the basic dramatic structure ensures the success of the artistic project.

Law of proportionality

In the framework of the development of cultural projects, the application of the principle of proportionality allows the identification of various methods of "excavating" the material. The selection of the script material begins with the determination of those events that triggered the basic idea of the script of the artistic program. Primo: the resonance of the event, the framework of its inoculation in the scenario, the degree of development, etc. determine the benchmarks of the selection of the material, its subsequent dissemination. Second: simultaneously with the research and examination of the materials, a natural "discernment" also occurs, the screenwriter carrying out the appropriate sorting of the primary materials from the peripheral ones, thereby ensuring a fluency and an organicity to his creative concept. Ensuring the integrity of the dramatic material depends, to a large extent, on the proportional nature of the respective material. The volume and intrinsic character of the script material, its proportional dissemination per episode, will be subordinated to the illustration of the artistic concept of creation. Precisely at this stage, the screenwriter must place a strong emphasis on such qualities as: sense of measure and creative intuition.

Regularity of subordination

The regularity of subordinating all the creative methods to the ideational concept of cultural programs is, with certainty, one of the most complex problems, the solution of which depends on the success achieved by the screenwriter in the artistic event. Basically, the regularity of subordination ensures the achievement of the intended objective, the scenic materialization of the ideational-thematic concept. This is why the stage materialization of the ideational-thematic concept will aim to reveal all the internal (efforts, creative energies) and external (scenography, decoration, play of lights, soundtrack) components of the performance of the cultural programs, in order to create a distinct, masterful representation, which will be imprinted in the consciousness of the viewers for a long time. Regularity of contrastivity within the scenario

The regularity of contrastivity within the scenario intervenes as a primary data reflecting the very essence of existence. The antinomic poles in the process of artistic creation are given special attention, their presentation being carried out under various mnemonic facets within the cultural programs, becoming themselves the engine of ethical-aesthetic disputes. The contrastivity allows the screenwriter to more meaningfully illustrate not only the particularities of everyday existence, but also to meditate on the meaning of life on earth, on

the past and the future of humanity, to draw lessons, to conclude and to argue lucidly, armed with plausible arguments. The contrastivity of the poles ensures the presence of a thrilling conflict, generates the altercation between the good and evil, animates the artistic program. The use of the element of contrast has a strong impact on the emotional receptivity factor of the viewer in cultural programs.

Compositional uniqueness of the dramatic construction

The compositional uniqueness of the dramatic construction within the cultural programs is not reduced to the random "welding" of all the components in a show, but is ensured by the selection of a representative number of episodes, arranged logically in an eloquent consecutiveness, so that each episode becomes as suggestive as possible, fully reflects the author's artistic vision and concept, organically interacts with the other sequences and ensures the integrity of the statutory ensemble. Each episode has certain autonomy in relation to the actual theme of the scenario, both in terms of content and in terms of the direction of artistic representation. However, related to the general theme of the cultural program, each sequence is based on the common needs and intentions of the scenario and on its final purpose of stage representation, revealing the integrative vision of the author, becoming, through all this, a coagulating element for the artistic ensemble.

Distinctive specificity of dramaturgy

The distinctive specificity of the dramaturgy of cultural programs, detected in the consecutive distribution of the script episodes, does not belong to the discretion of the scriptwriter, but resides in the need to organically and multispectally reveal the ideational-thematic field, to use those artistic procedures and methods able to metamorphose the creative intentions and incipient visions into mature phenomenological materializations within the cultural programs. Despite the fact that each element of the scenario is a component part of the artistic ensemble, it benefits, as already mentioned, from its own autonomy in the compositional construction of the subject, successfully oscillating between the whole and the particular, highlighting itself through a distinct specificity, through the original methods of artistic representation, encompassing individual events, phenomena, ideas and visions, but which interact with the ensemble and enhance the artistic matter of the cultural-cognitive program.

Regularities of composition

The composition has its own legalities: uniqueness, interdependence and junction of all particular elements within the ensemble; contrastivity, the subordination of all artistic methods and procedures both to the screenwriting-directorial concept, as well as to the intended form and content; proportionality, integrative typification and generalization, etc. These laws are perfectly functional and reflect those valid elements, indispensable for shaping a homogeneous artistic composition within cultural projects.

Keywords: *scenario, the legalities of the composition, compositional uniqueness, dramatic construction*

EXPLORAREA TRADIȚIILOR NAȚIONALE DE DANS ȘI A ELEMENTELOR ETNICE ÎN BALETUL CONTEMPORAN: EXEMPLUL LUI MORIS BEJART ȘI AKRAM KHAN

EXPLORING NATIONAL DANCE TRADITIONS AND ETHNIC ELEMENTS IN CONTEMPORARY BALLET: THE EXAMPLE OF MORIS BEJART AND AKRAM KHAN

ANGELA BEȚIȘOR⁵¹

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

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

CZU 792.82:793.31

792.82.071.2(44+410)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.43>

Dansurile naționale au fost utilizate frecvent de coregafi încă de la apariția teatrului de balet, în contextul tematicii romantice, care puna în opoziție lumea realității cu lumea visurilor. Dansul clasic și dansul național stilizat, două forme aparent opuse, au reprezentat expresia plastică a antitezei dintre spirit și corp. În balet dansul clasic a creat o lume fantastică, în care omul găsește o frumusețe ideală, imposibil de atins în realitatea cotidiană. Pe de altă parte, dansul național stilizat, care conține elemente din dansul folcloric, a fost folosit pentru a reflecta „viața trupului”, fiind o manifestare a actelor cotidiene.

În multe culturi dansul național nu este doar un divertisment sau o activitate fizică, ci reprezintă mai degrabă un apel către o putere superioară, împlinind o nevoie metafizică: aceea de a dezvălui adâncurile lumii interioare. Pe scenă, însă, unde se fac referințe vizuale la forma dansului popular, acest dans nu implică în mod tradițional conținutul său original. Se produce o substituie a esenței cu forma. Dansul popular, la originile sale, făcea parte din ritualuri, iar în acest context conținea adesea elemente care sunt departe de noțiunea tradițională de armonie, dar care purtau o puternică sursă de expresie. Pe scenă, însă, în baletul clasic, acest lucru nu este posibil, deoarece baletul se centrează pe estetica frumosului, a sublimului și a armoniosului. Mișcările folclorice ale dansului popular, după ce au fost „șlefuite” de coregrafii clasici, se schimbă atât de mult încât ajung aproape de nerecunoscut, chiar și atunci când coregraful și interpretul sunt familiarizați cu folclorul.

De exemplu, în conținutul său filosofic original, flamenco este conceput pentru a sublinia legătura omului cu natura, esența sa pământească.

Dar atunci când este plasată în contextul coregrafiei clasice, care se bazează pe dorința de a depăși legile atracției pământești, coregrafia primește un accent diferit.

Elementele sale formale externe sunt exploatate, dar subordonate elementelor baletului clasic. În acest fel, pe baza acestei discrepante, fenomenul sus expus a devenit normă în teatrul de balet romantic și a existat până în a doua jumătate a secolului XX. Multe spectacole au fost create pe modelul său romantic.

Un nou mod de a privi opoziția dintre dansul clasic și cel popular (sau stilizat, referindu-se la dansul popular) a fost introdus de postmodernism. În căutarea unor noi sensuri pentru această opoziție, lucrările lui M. Béjart și Akram Khan sunt deosebit de valoroase. Prin analiza creațiilor acestora, autorul își propune să descopere ideile și expresiile folosite de

⁵¹ E-mail: angela.bets@mail.ru

acești mari artiști, având ca scop integrarea elementelor de folclor în coreografiile contemporane, ceea ce adaugă o dimensiune culturală și emoțională suplimentară spectacolului.

Baletul contemporan este o formă de artă în continuă evoluție, care încorporează o gamă largă de influențe și tehnici. Un aspect interesant este integrarea elementelor de folclor în coreografiile contemporane, ceea ce adaugă o dimensiune culturală și emoțională suplimentară spectacolului. Folclorul, cu tradițiile sale, mitologia și ritmurile sale specifice, poate aduce un echilibru între modernitate și tradiție. Iată câteva modalități prin care elementele de folclor sunt integrate în baletele contemporane:

Motive și teme din mitologia populară

Coregrafii contemporane pot explora mitologia din diverse culturi, aducând pe scenă povești tradiționale sau personaje mitologice. De exemplu, unele balet pot folosi mituri din folclorul european sau din alte culturi pentru a construi o poveste modernă. Aceste teme pot include personaje fantastice, zei sau creaturi mitologice, care sunt reinterpretate printr-o mișcare mai liberă, mai expresivă, specifică baletului contemporan.

Mișcări inspirate din dansurile populare

Dansurile tradiționale din diverse culturi sunt adesea folosite ca sursă de inspirație pentru coregrafii de balet contemporan. De exemplu, elemente din dansurile populare românești (precum *Hora* sau *Secărica*), din cele balcanice sau din dansurile din Europa de Est pot fi adaptate într-o formă mai abstractă, păstrând în același timp ritmul și energia lor. Aceste mișcări sunt de obicei combinate cu tehnici moderne de balet, creând un amestec inedit și dinamic.

Muzica folclorică

Muzica este un element esențial în integrarea folclorului în baletul contemporan. Compozitori sau DJ care folosesc sample-uri din muzica populară pot crea lucrări contemporane cu influențe tradiționale. Folclorul este adesea reinterpretat într-un stil modern, cu instrumente electronice sau cu un mix de sunete tradiționale și moderne, creând o atmosferă de contrast între trecut și prezent.

Costume tradiționale și simboluri vizuale

În anumite producții de balet contemporan costumul și scenografia se inspiră din tradițiile populare. De exemplu, elemente din ținutele tradiționale, cum ar fi broderiile sau culorile tipice, pot fi folosite pentru a evoca o atmosferă folclorică, chiar dacă designul este adaptat stilului contemporan. Simboluri și motive vizuale din cultura populară pot fi folosite pentru a adăuga un strat de înțelegere culturală sau emoțională unui spectacol.

Ritualuri și obiceiuri populare

Unele lucrări de balet contemporan pot integra elemente de ritualuri tradiționale sau obiceiuri din diverse culturi, cum ar fi dansurile de sărbătoare sau ritualurile de trecere. Acestea pot fi reinterpretează în contexte noi, aducând un omagiu tradiției, dar oferind și o reflecție asupra modului în care obiceiurile vechi se conectează cu realitatea modernă.

Folclorul ca temă de reflecție asupra identității

Baletele contemporane pot aborda folclorul și tradițiile ca parte a unei discuții despre identitate culturală, în special, în contextul globalizării. Coregrafii pot explora modul în care tradițiile se păstrează sau se schimbă în timp, cum sunt reinterpretate și în ce măsură ele rămân o parte din identitatea individuală sau colectivă.

În concluzie, se subliniază faptul că baletele contemporane pot aborda folclorul și tradițiile ca parte a unei discuții despre identitatea culturală, în special, în contextul globalizării. Coregrafii pot explora modul în care tradițiile se păstrează sau se transformă în timp, cum sunt reinterpretate și în ce măsură ele rămân o componentă esențială a identității individuale sau colective.

Cuvinte-cheie: folclor, dans național, balet contemporan, dans clasic, Moris Bejart, Akram Khan

National dances have been frequently used by choreographers since the emergence of the ballet theater, within the context of romantic themes, which placed in opposition the world of reality and the world of dreams. Classical dance and stylized national dance, two seemingly opposite forms, represented the plastic expression of the antithesis between spirit and body. In ballet, classical dance created a fantastic world in which man finds an ideal beauty, unattainable in everyday reality. On the other hand, the stylized national dance, which contains elements of folk dance, was used to reflect the "life of the body," being a manifestation of everyday acts.

In many cultures, the national dance is not merely entertainment or a physical activity, but rather a call to a higher power, fulfilling a metaphysical need: the need to reveal the depths of the inner world. On stage, however, where visual references to the form of folk dance are made, this dance traditionally does not involve its original content. There is a substitution of essence with form. Folk dance, in its origins, was part of rituals, and in this context, it often contained elements that are far from the traditional notion of harmony, but which carried a powerful source of expression. On stage, however, in classical ballet, this is not possible, as ballet focuses on the aesthetics of beauty, the sublime, and the harmonious. The folk movements of national dance, after being "polished" by classical choreographers, change so much that they become almost unrecognizable, even when the choreographer and performer are familiar with the folk tradition.

For example, in its original philosophical content, flamenco is designed to highlight the connection between man and nature, his earthly essence. But when placed in the context of classical choreography, which is based on the desire to transcend the laws of earthly attraction, choreography takes on a different emphasis. Its external formal elements are exploited, but subordinated to the elements of classical ballet. In this way, based on this discrepancy, the phenomenon mentioned above became the norm in the romantic ballet theater and persisted until the second half of the 20th century. Many performances were created following its romantic model.

A new way of viewing the opposition between the classical and folk dance (or stylized folk dance) was introduced by postmodernism. In the search for new meanings for this opposition, the works of M. Béjart and Akram Khan are particularly valuable. Through the analysis of their creations, the author aims to discover the ideas and expressions used by these great artists, with the goal of integrating elements of folklore into contemporary choreographies, adding an additional cultural and emotional dimension to the performance.

Contemporary ballet is an evolving art form that incorporates a wide range of influences and techniques. An interesting aspect is the integration of folkloric elements into contemporary choreographies, which adds an additional cultural and emotional dimension to the performance. Folklore, with its traditions, mythology, and specific rhythms, can bring a balance between modernity and tradition. Here are some ways in which folkloric elements are integrated into contemporary ballets:

Motifs and Themes from Popular Mythology

Contemporary choreographies can explore mythology from various cultures, bringing traditional stories or mythological characters to the stage. For example, some ballets may use myths from European folklore or other cultures to construct a modern story. These themes can include fantastic characters, gods, or mythological creatures, which are reinterpreted through a freer, more expressive movement specific to contemporary ballet.

Movements Inspired by Folk Dances

Traditional dances from various cultures are often used as a source of inspiration for contemporary ballet choreographies. For example, elements from Romanian folk dances (such as the hora or secărică), Balkan dances, or dances from Eastern Europe can be adapted into a more abstract form while still maintaining their rhythm and energy. These movements are typically combined with modern ballet techniques, creating a unique and dynamic blend.

Folk Music

Music is an essential element in integrating folklore into contemporary ballet. Composers or DJs who use samples from folk music can create contemporary works with traditional influences. Folklore is often reinterpreted in a modern style, with electronic instruments or a mix of traditional and modern sounds, creating an atmosphere of contrast between the past and the present.

Traditional Costumes and Visual Symbols

In certain contemporary ballet productions, costumes and set design are inspired by folk traditions. For example, elements from traditional attire, such as embroidery or typical colors, can be used to evoke a folkloric atmosphere, even if the design is adapted to a contemporary style. Symbols and visual motifs from popular culture can be used to add a layer of cultural or emotional understanding to a performance.

Popular Rituals and Customs

Some contemporary ballet works may integrate elements of traditional rituals or customs from various cultures, such as festive dances or rites of passage. These can be reinterpreted in new contexts, paying homage to tradition while also offering a reflection on how old customs connect with the modern reality.

Folklore as a Theme of Reflection on Identity

Contemporary ballets can approach folklore and traditions as part of a discussion on cultural identity, especially in the context of globalization. Choreographers may explore how traditions are preserved or change over time, how they are reinterpreted, and to what extent they remain a part of individual or collective identity.

In conclusion, it is emphasized that contemporary ballets can address folklore and traditions as part of a discussion about cultural identity, especially in the context of globalization. Choreographers can explore how traditions are preserved or transformed over time, how they are reinterpreted, and to what extent they remain an essential component of individual or collective identity.

Keywords: *folklore, national dance, contemporary ballet, classical dance, Maurice Béjart, Akram Khan*

TRIHOTOMIA LUI C. PEIRCE – SEMNUL ICONIC, SEMNUL INDICIAL ȘI SEMNUL SIMBOLIC – ÎN CONTEXTUL TEATRAL

H. PIERCE'S TRICHOTOMY (ICONICAL-INDEXICAL-SYMBOLIC SIGNS) IN THE THEATRE CONTEXT

VICTORIA ALESENKOVA⁵²

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

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

CZU 792:164.02

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.44>

⁵² E-mail: alesenvic@gmail.com

Semiotica teatrală nu a cunoscut o dezvoltare largă în spațiul post-sovietic, iar la intersecția dintre secolele XX și XXI teoria teatrului european s-a confruntat cu o criză metodologică. În condițiile „de-ierarhizării semnelor” (termen introdus de H.-T. Lehmann), s-a instaurat o confuzie terminologică între semn și metaforă, semn și simbol. Revenirea la originea științei sistemelor de semne este dictată de necesitatea determinării structurii actuale a limbajului nonverbal al acțiunii scenice.

În lucrările cercetătorilor europeni se folosește predominant terminologia lui F. de Saussure: semnificant + semnificat (signifier + signified). În tradiția americană, conform teoriei lui C. Peirce, semnul este definit prin alți termeni: *representamen* + obiect/interpretant, iar interpretului i se atribuie un rol esențial în decodificarea semnului. Cunoscuta triadă a lui Peirce (icon – indice – simbol) reprezintă cea mai mare adaptabilitate în arta teatrală.

Semnele iconice, indiciale și simbolice ale lui Peirce sunt echivalente, în sistemul de coordonare al lui E. Fromm, cu simbolurile accidentale, universale și convenționale. În interpretarea lui R. Jakobson, semnele iconice ale lui Peirce corespund modului paradigmatic de relaționare (axa metaforei), semnele indiciale sunt asociate modului sintagmatic de relaționare (axa metonimiei), iar semnele simboluri sunt determinate de „o regulă generală”, apropiindu-le mai degrabă de indicial decât de iconic. În schimb, în interpretarea lui C. Morris, semnul iconic este considerat o parte componentă a simbolului. Conform lui P. Pavis, anume semnul iconic poate fi realizat în teatru sub formă de model vizual, auditiv sau plastic.

Triada lui Peirce, analizată prin exemple din spectacolele lui E. Nekrošius, P. Vutcărau, Y. Butusov, A. Joldak, L. Bagooley și alții, se manifestă în teatru în felul următor. Semnul iconic: obiectul este utilizat într-un mod care îi conferă un sens diferit de cel obișnuit, fiind adesea interpretat greșit ca metaforă vizuală și considerat un semn al aspectului poetic al teatrului (ex.: umbrelă – pușcă, umbrelă – aripi, tron – eșafod, regină – marionetă, intonația vocală – mecanism, personaj – cioară, femeie de serviciu – moarte, solar – sicriu.); semnul indicial: semnificația sa este bazată pe principiul relației cauză-efect, fiind considerat un semn al aspectului dramatic al teatrului (ex.: umbrelă deschisă – ploaie, copil în brațe – relație de iubire consumată, fluier și aburi – tren sosit, coarne pe capul soțului – infidelitate); semnul simbolic: ca obiect vizual, este identic cu obiectul convențional, în teatru este utilizat strict în calitate de semn (ex.: tron și coroană – putere, balanță – justiție, cruce – creștinism, torță – mulțime, cerc – cer, pătrat – pământ, poziția alb-negru – ambivalența principiilor).

În concluzie, constatăm că mecanismul fundamental al organizării sensului în teatru este reprezentat de semne, în special, de cele iconice și indiciale, iar într-o măsură mai mică, de cele simbolice. Semnul iconic stă la baza formării metaforei scenice, în timp ce semnul indicial este esențial pentru crearea metonimiei. Semnul simbolic funcționează doar în interacțiunea cu alte semne, ca element auxiliar al sistemului semiotic. În contextul teatral, metaforele, metonimiile și imaginile simbolice se formează ca metalimbaj bazat pe structura semnelor.

Cuvinte-cheie: *semiotica teatrului, semne teatrale, triada lui C. Peirce, semn iconic, semn indicial, semn simbolic*

Theatre semiotics has not been widely developed in the post-Soviet space, and at the turn of the 20th –21st centuries there was a methodological crisis in the European theatre theory. In the conditions of the ‘de-hierarchization of signs,’ (H.-T. Lehmann's term) there is a terminological confusion between the sign and metaphor, the sign and symbol. The appeal to the origins of the science of sign systems is dictated by the need to determine the actual structure of the non-verbal language of stage action.

European scholars mainly use F. de Saussure's terminology: signifier + signified. In the American tradition, according to Ch. Peirce, the sign is represented in other terms: representa- men + object/interpretant. An important role in deciphering the sign is assigned to the interpreter. Peirce's well-known trichotomy (Icon-Index-Symbol) has the greatest

adaptability to theatre art.

In E. Fromm's coordinate system, Peirce's iconic, indexical and symbolic signs are identical to random, universal and conditional symbols. In R. Jakobson's interpretation, Peirce's iconic signs belong to the paradigmatic relations (the metaphoric axis); indexical signs belong to the syntagmatic relations (the metonymic axis); the symbolic signs are conditioned by a 'general rule', which makes them more similar to indexes than to icons. In Ch. Morris's interpretation, on the contrary, the sign-icon is thought of as an integral part of the symbol. According to P. Pavis, it is the iconic sign that can be realized in the theatre as a visual, auditory or plastic model.

Peirce's trichotomy, considered on the examples of performances by E. Nekrošius, P. Vutkareu, Y. Butusov, A. Zholdak, L. Bagolei, etc., manifests itself in the context of theatre as follows. The sign-icon: the object is played with, acquires a meaning not inherent to it and is misinterpreted as a visual metaphor; it correlates with the poetic aspect of the theatre (umbrella – rifle, umbrella – wings, throne – scaffold, queen – marionette, intonation of voice – mechanism, character – crow, cleaning lady – death, solarium – coffin). Sign-index: the basis of meaning is the principle of cause-and-effect relationship, correlates with the traditional dramatic aspect of theatre (open umbrella – rain, baby in arms – love affair, horn and steam – train arrived, horns on the husband's head – adultery). Sign-symbol: as a visual object it is identical to the conventional symbol, which in the context of theatre is only a sign (throne and crown – power, scales – justice, crucifixion – Christianity, torch – crowd, circle – sky, square – earth, opposition of black to white – ambivalence of principles).

In conclusion, we find that the fundamental mechanism of organizing meaning in the theater is represented by signs, especially iconic and indexical ones, and the symbolic ones are used to a lesser extent. The iconic sign is the basis for the formation of stage metaphor, and the indexical sign is the basis for the formation of metonymy. The symbolic sign works only in interaction with other signs as an auxiliary element of the semiotics system. In the context of theatre, metaphors, metonymies and symbolic images are formed as a meta-language based on the sign structure.

Keywords: *semiotics of the theatre, theatrical signs, Ch. Peirce's trichotomy, sign-icon, sign-index, sign-symbol.*

REFLECȚII POSTDRAMATICE ÎN DRAMATURGIA DIN REPUBLICA MOLDOVA

POSTDRAMATIC REFLECTIONS IN THE DRAMATURGY IN THE REPUBLIC MOLDOVA

DUMITRIȚA MAXIMCIUC⁵³

doctorandă, asistentă universitară,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

**CZU 821.135.1(478).09
792.038.6(478)**

⁵³ E-mail: dumitrita.mirza94@gmail.com

Teatrul postdramatic reprezintă o ruptură semnificativă față de convențiile clasice ale dramaturgiei. În Republica Moldova acest fenomen reflectă o schimbare profundă a percepției teatrale în contextul post-sovietic. În cazul tendinței postdramatice, dramaturgia contemporană din Moldova abandonează structurile tradiționale și își regândește limbajul, forma și subiectele abordate, fiind influențată de realitățile sociale, politice și culturale în continuă schimbare. În acest sens, identificăm trei direcții fundamentale ale teatrului postdramatic universal în dramaturgia autohtonă, foarte importante pentru înțelegerea acestei tendințe: joc la nivel de limbaj și formă, reflecție asupra identității și realității sociale și estetică vizuală și senzorială.

Unul dintre aspectele definitorii ale teatrului postdramatic din Republica Moldova este abordarea complexă a identității naționale și a realităților social-politice. După decenii de dominație sovietică, în Republica Moldova s-au înregistrat schimbări fundamentale, iar aceste tranziții sunt reflectate în piesele dramaturgilor Constantin Cheianu, Irina Nechit, Angelina Roșca, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu, Inna Cebotari ș.a. Conflictul dramatic dintre personaje pășește spre un alt nivel și trece între personaje și sistemele politice, istorice sau sociale în care acestea se află. Teatrele din Republica Moldova sunt precursori ale unei noi viziuni asupra identității, una care nu se mai definește prin elemente statice, dar care se află într-o continuă schimbare. Piesele nu doar că reflectă aceste conflicte, dar le reinterpretează, punând sub semnul întrebării percepțiile tradiționale despre naționalism, apartenență și identitate culturală.

O trăsătură distinctivă tendinței postdramatice oglindită în dramaturgia autohtonă este abordarea limbajului și a formei. În locul unui limbaj naturalist, care se bazează pe dialoguri clare și pe dezvoltarea unei povești coerente, dramaturgia postdramatică din Moldova adoptă o scriitură fragmentată. Piesele pot include fragmente de dialog incomplet, monologuri care se intersectează fără o logică tradițională sau chiar tăceri prelungite, care lasă cititorul/spectatorul să completeze sensul prin propriile sale percepții.

Un alt element esențial al pieselor create conform modelului postdramatic este accentul pus pe estetica vizuală și senzorială. Acestea oferă multiple căi de exprimare, astfel încât observăm integrate în concepțiile regizorale și scenografice ale producătorilor teatrali diverse proiecții video, design de lumină sau muzică experimentală, elemente ce creează spațiu hibrid, unde diverse forme de expresie se îmbină pentru a comunica o realitate fragmentată și mult mai nuanțată. În acest fel, teatrul postdramatic devine o formă de artă mai viscerală și mai intuitivă, care comunică direct cu simțurile publicului.

Teatrul postdramatic din Republica Moldova reprezintă o formă de experimentare și de deschidere față de noi moduri de a gândi și de a simți teatrul. Prin utilizarea ludicului la nivel de limbaj și formă, prin reflecția asupra identității și realității sociale și prin estetica vizuală și senzorială, dramaturgia postdramatică moldovenească reînvie scena teatrală a țării și o provoacă să exploreze noi căi de exprimare artistică. În contextul provocărilor și al publicului conservator pe alocuri, acest tip de teatru are un potențial semnificativ de a redefini granițele teatrului moldovenesc, făcându-l un spațiu al reînnoirii.

Cuvinte-cheie: teatru, postdramatic, dramaturgie, Republica Moldova, limbaj, formă, subiect

The post-dramatic theatre represents a significant break from the classical conventions of dramaturgy. In the Republic of Moldova, this phenomenon reflects a profound shift in theatrical perception within the post-Soviet context. In line with the post-dramatic tendency, contemporary Moldovan dramaturgy abandons the traditional structures and rethinks its language, the form, and themes, influenced by the ever-changing social, political, and cultural realities. In this regard, we identify three fundamental directions of the universal post-

dramatic theatre within the local dramaturgy, which are crucial for understanding this tendency: playfulness at the level of language and form, reflection on identity and social reality, and a focus on visual and sensory aesthetics.

One of the defining aspects of the post-dramatic theatre in the Republic of Moldova is the complex approach to national identity and socio-political realities. After decades of Soviet domination, Moldova has undergone fundamental changes, and these transitions are reflected in the works of the playwrights such as Constantin Cheianu, Irina Nechiț, Angelina Roșca, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu, Inna Cebotari, and others. The dramatic conflict between characters moves to another level, shifting between characters and the political, historical, or social systems in which they exist. The theatres in the Republic of Moldova are pioneers of a new vision of identity—one that is no longer defined by static elements but is in a constant state of transformation. The plays do not merely reflect these conflicts but reinterpret them, questioning the traditional perceptions of nationalism, belonging, and cultural identity.

A distinctive feature of the post-dramatic tendency reflected in Moldovan dramaturgy is the approach to language and form. Instead of a naturalistic language based on clear dialogues and the development of a coherent narrative, the Moldovan post-dramatic playwrights adopt a fragmented writing style. The plays may include incomplete dialogue fragments, overlapping monologues without traditional logic, or even prolonged silences, leaving the reader/viewer to fill in the meaning through his own perceptions.

Another essential element of the plays created within the post-dramatic model is the emphasis on visual and sensory aesthetics. They offer multiple means of expression, integrating various theatrical production techniques, such as video projections, lighting design, or experimental music, within directorial and scenographic concepts. These elements create a hybrid space where different forms of expression merge to communicate a fragmented and nuanced reality. In this way, the post-dramatic theatre becomes a more visceral and intuitive art form that directly engages the audience's senses.

The post-dramatic theatre in the Republic of Moldova represents a form of experimentation and openness towards new ways of thinking and feeling the theatre. Through the playful use of language and form, reflection on identity and social reality, and an emphasis on visual and sensory aesthetics, the Moldovan post-dramatic dramaturgy revitalizes the country's theatrical stage and challenges it to explore new artistic means of expression. Despite the challenges and the presence of a sometimes conservative audience, this type of theatre has significant potential to redefine the boundaries of Moldovan theatre, turning it into a space of renewal.

Keywords: theater, post-dramatic, dramaturgy, Republic of Moldova, language, form, subject

TERAPIA IDENTITĂȚII NAȚIONALE PRIN ARTA CINEMATOGRAFICĂ. CREAȚIA REGIZOAREI LEONTINA VATAMANU

**NATIONAL IDENTITY THERAPY THROUGH CINEMA.
FILM DIRECTOR - LEONTINA VATAMANU**

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN⁵⁴

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

⁵⁴ E-mail: zaporojanradu@gmail.com

CZU 791.633-051(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.46>

Odată cu destrămarea Uniunii Sovietice și crearea noului stat Republica Moldova, în anul 1991, majoritatea sistemelor social-economice, stabilite timp de decenii, au fost, pur și simplu, resetate sau oprite definitiv. Cinematografia face parte și ea din categoria artelor uitate la începutul marilor schimbări de după independență.

La începutul anilor nouăzeci perspectiva unor noi generații care să reconstruiască cinematografia autohtonă era încă departe, dar romantismul, fervoarea independenței proaspăt obținute și căderea cortinei de fier au catalizat contactul dintre tinerii din Republica Moldova și România.

Una din aceste tinere este regizoarea Leontina Vatamanu, care a făcut parte din prima promoție de studenți basarabeni înrolați la studii în România, și, mai exact, la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică I.L. Caragiale din București. Până în prezent are o carieră prolifică, demonstrând o sensibilitate aparte față de viața social-culturală din spațiul dintre Nistru și Prut. Preluând magia poeziei de la tatăl său, scriitorul Ion Vatamanu, Leontina Vatamanu caută poezia și o transpune pe ecran prin limbaj cinematografic.

Poezia pe ecran este creată din subtilitățile pe care le vedem în filme, precum *Satul din oglindă* (2008), *Sărmana de pe Prut* (2011), *Te iubesc, Ion și Doina* (2014) și *Siberia din oase* (2020). La nivel simbolic, ordinea creației acestor filme reflectă un drum de reconectare cu identitatea românească, dorul și durerea trecutului.

Filmul este expresie artistică, investigație documentară, iar pentru unii poate fi și terapie. Aici fac referire, în special, la filmul *Siberia din oase*, care este un documentar ce combină scene de ficțiune și interviuri documentare cu victimele deportărilor. Dincolo de drama și tragedia înscenată cu actori, filmul mai oferă și o reconciliere a protagoniștilor cu trecutul lor tragic. Protagonistii Gavril Boian, Ion Radu, Elena Curicheru-Vatamanu și Margareta Spânu-Cemortan vorbesc despre trecutul lor, despre ororile și suferința prin care au trecut în copilărie, atunci când au fost deportați.

Se cunoaște că mulți dintre cei care au supraviețuit deportărilor preferau să nu mai vorbească despre acele evenimente, astfel devenind o traumă colectivă încapsulată, care nu putea fi tratată sau depășită, pentru că nu se vorbea despre ea.

Într-un interviu acordat în 2020 pentru Radio Europa Liberă, Leontina Vatamanu menționează: „Am adus perspectiva psihologică asupra traumei. Unul din personajele acestui film este doamna psiholog Zinaida Bolea, care ne vorbește despre consecințele acelor traume, despre consecințele traumelor care se perpetuează în timp, se transmit generațiilor, chiar și generațiilor actuale” (*Radio Europa Liberă*, 6 iulie, 2020).

Povestind, protagoniștii din film își depășesc într-un fel fricile și traumele trecutului, ajutând totodată și spectatorii să facă același lucru, să vadă și să audă că au existat acele evenimente. Foarte mulți oameni au avut de suferit, iar noi, ca neam, am rămas cu o rană care trebuie tratată cu grijă.

Terapia colectivă prin cinematografie este un fenomen de amploare mondială și poate fi întâlnită, din păcate, în cinematografiile mai multor națiuni. Zic „din păcate”, pentru că aceste filme sunt rezultatul unor drame catastrofale ale civilizației umane ce au avut loc pe parcursul istoriei secolului XX și care au marcat și decimat conștiința colectivă a milioane de oameni.

Astfel, deși tema filmelor sale este una universală, filmele Leontinei Vatamanu se pretează, în primul rând, spectatorilor care fac parte din acest context local sau regional. Pentru un spațiu mai extins de privitori funcționează *Siberia din oase*, dat fiind faptul că tragedia deportărilor a cuprins mai multe națiuni din fosta Uniune Sovietică (baltici,

polonezi). La nivel internațional, filmografia Leontinei Vatamanu face parte din cinematografia dedicată dramelor naționale și identitare. Filmele ei sunt ca un portret cu cicatrici, care păstrează semnele rănilor din trecut, le ține minte, le îngrijește, le cântă și le tratează.

Prin faptul că aceste filme există și sunt privite, Leontina Vatamanu contribuie la „terapia” poporului dintre Nistru și Prut. Aceste filme mențin vie memoria, deschid ochii și educă noi generații.

Probabil, regizoarea Leontina Vatamanu și-a găsit chemarea în expresia cinematografică prin abordarea unor probleme și drame de importanță crucială, din punct de vedere istoric și uman.

În prezent sunt puține personalități în cinematografia din Republica Moldova care au în palmares o atât de bogată filmografie dedicată dramelor naționale precum cea a Leontinei Vatamanu. Datorită filmelor sale, astăzi se vorbește tot mai mult despre problemele națiunii noastre, despre tragediile istorice prin care au trecut basarabienii, despre cultura noastră care trebuie pusă în prim-plan și despre un viitor civilizată și pașnic pe care îl dorim urmașilor.

Cuvinte-cheie: femeie, cinema, Leontina Vatamanu, Republica Moldova, deportări, identitate

With the dissolution of the Soviet Union and the creation of the new state, the Republic of Moldova, in 1991, most of the socio-economic systems that had been established for decades were simply reset or permanently shut down. Cinema was also among the forgotten arts at the beginning of the major changes following the independence.

At the start of the 1990s, the prospect of new generations rebuilding the national film industry was still distant. However, the romanticism, the fervor of the newly gained independence, and the fall of the Iron Curtain catalyzed the connection between young people from the Republic of Moldova and Romania.

One of these young individuals is director Leontina Vatamanu, who was part of the first generation of Bessarabian students enrolled in Romania, specifically at the National University of Theatre and Film *I.L. Caragiale* in Bucharest. To this day, she has built a prolific career, demonstrating a special sensitivity to the socio-cultural life of the region between the Dniester and Prut rivers. Inheriting the magic of poetry from her father, writer Ion Vatamanu, Leontina Vatamanu seeks poetry and transposes it onto the screen through cinematic language.

The poetry on screen emerges from the subtleties we see in the films such as *The Village in the Mirror* (2008), *The Poor Woman on the Prut* (2011), *I Love You, Ion and Doina* (2014), and *Siberia in the Bones* (2020). Symbolically, the sequence of these films reflects a journey of reconnection with Romanian identity, longing, and the pain of the past.

Film is an artistic expression, a documentary investigation, and for some, even therapy. This is particularly true for *Siberia in the Bones*, a documentary that combines fictional scenes with documentary interviews featuring the victims of deportations. Beyond the drama and tragedy staged with actors, the film also offers the protagonists reconciliation with their tragic past. Gavril Boian, Ion Radu, Elena-Curicheru Vatamanu, and Margareta Spânu Cemortan speak about their past, the horrors, and the suffering they endured as children when they were deported.

It is well known that many of those who survived the deportations preferred not to speak about those events, turning them into an encapsulated collective trauma—one that could not be treated or overcome because it was never discussed.

In an interview given in 2020 for Radio Free Europe, Leontina Vatamanu stated: "We brought a psychological perspective to trauma. One of the characters in this film is psychologist Zinaida Bolea, who speaks to us about the consequences of those traumas, about how trauma perpetuates over time, passing down even to current generations."

By sharing their stories, the film's protagonists somehow overcome their fears and past

traumas, while also helping audiences do the same—to see and hear that these events happened, that many people suffered, and that as a nation, we are left with a wound that must be carefully tended.

Collective therapy through cinema is a worldwide phenomenon and, unfortunately, can be found in the film industries of many nations. I say unfortunately because these films are the result of catastrophic human tragedies that occurred throughout the 20th century, scarring and decimating the collective consciousness of millions of people.

Thus, while the themes of Leontina Vatamanu's films are universal, her works primarily resonate with audiences who belong to this local or regional context. *Siberia in the Bones*, however, reaches a broader audience, given that the tragedy of deportations affected multiple nations of the former Soviet Union (including the Baltic States and Poland). On an international level, Leontina Vatamanu's filmography belongs to the category of cinema dedicated to national and identity-driven dramas. Her films are like a portrait with scars—preserving the marks of past wounds, remembering them, tending to them, singing about them, and healing them.

By creating and showing these films, Leontina Vatamanu contributes to the "therapy" of the people between the Dniester and the Prut. These films keep memory alive, open eyes, and educate new generations.

I believe that director Leontina Vatamanu has found her calling in cinematic expression by addressing issues and dramas of crucial historical and human significance.

At present, there are few personalities in Moldovan cinema with a filmography as dedicated to national dramas as that of Leontina Vatamanu. I believe that, thanks, in part, to her films, there is now more discussion about the problems of our nation, the historical tragedies endured by Bessarabians, the importance of our culture, and the need to prioritize it, as well as the civilized and peaceful future we hope to build for future generations.

Keywords: woman, cinema, Leontina Vatamanu, Republic of Moldova, deportations, identity

EXPRESIVITATEA ACTORULUI ÎN SPECTACOLUL-MONODRAMĂ: TEHNICI ȘI MIJLOACE ARTISTICE

THE ACTOR'S EXPRESSIVENESS IN THE MONODRAMA PERFORMANCE: TECHNIQUES AND ARTISTIC MEANS

OLGA TRIBOI⁵⁵

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792.081.028.3:159.925

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.47>

De-a lungul timpului, teatrul și arta actorului au evoluat, iar tehnicile actricești s-au diversificat în funcție de epocă, cultură și stiluri dramatice. Teatrul este o formă de artă care utilizează diverse limbaje pentru a comunica idei, emoții și mesaje către public. Aceste limbaje sunt diverse și se pot combina în funcție de stilul, scopul și natura spectacolului. Limbajele teatrale reprezintă un set de tehnici, convenții și simboluri, prin care actorii, regizorii și echipele de producție creează un univers dramatic. Limbajele teatrale se

⁵⁵ E-mail: olgagutu22@gmail.com

încadrează, în esență, în două categorii mari: sonore și vizuale. Deși în teatrul de avangardă s-au explorat și mijloace olfactive, prin arderea unor substanțe aromatice sau dispersarea parfumurilor în sală, astfel de experimente au fost rare și limitate. De exemplu, în monodrama *Astro-remisie* de A. Roșca-Ichim, regia D. Acriș, de la ART (*Angelina Roșca Teatru*), în sală se simțea un miros abia perceptibil de spirt, iar spectatorii parcă se aflau la spital împreună cu protagonistul. În percepția umană, văzul și auzul rămân principalele canale de comunicare cu lumea exterioară, motiv pentru care limbajele teatrale pot fi grupate în limbaje sonore și limbaje vizuale.

Limbajele sonore includ nu doar rostirea textului, ci și expresii non-verbale, precum strigătele, râsetele, suspinele, gemetele sau cântecele – toate constituind modalități de expresie utilizate de actori. În plus, regia contribuie la redarea acestor expresii non-verbale cu elemente sonore, precum muzica și efectele acustice de fundal.

Limbajele vizuale cuprind prezența fizică a actorilor, mișcarea acestora pe scenă, expresiile faciale și corporale, gesturile, dar și alte elemente, precum costumele, măștile sau machiajul. De asemenea, întregul spațiu scenic devine un cod vizual complex prin decor, jocuri de lumini și umbre – toate contribuind la construcția universului teatral.

Monodrama este o formă de teatru în care un singur actor își asumă rolul principal și transmite o poveste sau un mesaj printr-o performanță solitară. Limbajul folosit pentru a realiza o monodramă este variat și depinde în mare măsură de contextul și tema piesei. Cel mai frecvent limbaj verbal folosit în monodramă este monologul. În monodramă monologurile sunt esențiale pentru a reda structura piesei, deoarece ele reprezintă principalul mod de a transmite gândurile, emoțiile și conflictele interioare ale personajului. În funcție de tonul, intențiile și stilul piesei, monologurile pot varia foarte mult. Prezintă mai jos câteva tipuri de monologuri frecvent utilizate în monodramă.

Monologul interior este un tip de monolog în care personajul își exprimă gândurile interioare, reflecțiile, dilemele sau conflictele interne. De multe ori acest tip de monolog poate părea haotic sau neorganizat, deoarece reflectă fluxul natural al gândurilor și emoțiilor. Drept exemplu poate servi personajul lui Anatol Guzik din monodrama *ADI, Adolf Hitler*, în ultimele zile ale războiului Adolf Hitler stă izolat în buncărul său și își interpretează ultimul act în deplină solitudine. Aici observăm și un alt fel de monolog – *monologul confesiv*, în care personajul își dezvăluie adevărul sau o parte din trecutul său cu o sinceritate brutală. Personajul își mărturisește public o greșeală majoră pe care a făcut-o sau o experiență dureroasă din viața sa, dar în cazul lui Adolf Hitler personajul nu denotă nici un fel de regrete. În *monologul de autojustificare*, prezent, de asemenea, în acest spectacol, personajul încearcă să își explice sau să își justifice acțiunile. Este un act de apărare în fața unei critici externe sau interne.

Monologul adresat publicului presupune o formă directă de comunicare între personaj și public. Personajul vorbește deschis cu audiența, adesea pentru a-i expune o idee, un sentiment sau o viziune. Drept exemplu în acest caz poate servi personajul Tatianei Manoil din monodrama *O zi din viața lui Helen*, unde Helen rupe „peretele” dintre personaj și public, creând o experiență de comunicare directă și intimă. Tot aici observăm și *monologul de introspecție*, în care personajul reflectă asupra propriei sale vieți, asupra alegerilor făcute sau asupra unei situații în care se află. Monologul implică o autoanaliză profundă, în care eroina se întreabă: „Ce ar fi fost, dacă...?” sau își pune întrebări filozofice. Acest tip de monolog îl regăsim și în monodrama *Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine*, în care Maria Tănase (Ecaterina Mardari) reflectă asupra vieții sale, asupra greșelilor făcute, asupra dorințelor neîmplinite sau la ceea ce ar fi putut schimba. În ambele monodrame este prezent și *monologul narativ* – protagoniste povestesc un eveniment din trecut, o întâmplare din trecut sau un caz semnificativ din viața lor. Este un monolog mai structurat, în care se istorisește un eveniment clar. Acest monolog permite publicului să înțeleagă mai bine contextul în care se află personajul și cum a ajuns în punctul în care se află acum.

Monologul dramatic este un monolog puternic și emoționant, unde personajul se află într-o stare de criză, expunându-și sentimentele de frustrare, furie, disperare sau orice alt sentiment extrem. De exemplu, în monodrama *Astro-remisie* monologurile lui Sașa (Victor Vorzonin) includ izbucniri de furie sau de tristețe adâncă. Monologul satiric este un monolog plin de umor, ironie sau sarcasm, în care personajul comentează asupra unor aspecte ale societății, ale relațiilor interumane sau ale propriilor sale experiențe, dar dintr-o perspectivă critică și adesea provocatoare.

Monologul filozofic, prezent în spectacol, include întrebări existențiale sau meditații asupra destinului și alegerilor individuale. Un personaj pune întrebări fundamentale despre existență, liberul arbitru sau destin, încercând să găsească un sens în viață.

În monodrame, pe lângă limbajul verbal, se folosește și limbajul non-verbal, care este foarte important. Corpul actorului este folosit pentru a suplini cuvintele sau pentru a le intensifica semnificația. Gesturile și expresiile faciale sunt esențiale pentru a transmite emoții și stări interioare. În funcție de tipul monodramei, mișcările pe scenă pot fi fluide sau foarte precise, reflectând stările de agitație sau de control ale personajului. Apoi monodramele folosesc adesea imagini vizuale sau obiecte ca simboluri ale stărilor interioare ale protagonistului. Ritmul în vorbire și pauzele pot forma o situație tensionată, iar folosirea acestora poate influența modul în care publicul percepe acțiunea și stările eroului. Tehnologiile pot adăuga o dimensiune suplimentară și pot susține înțelegerea textului. În unele producții moderne actorul poate interacționa cu elemente digitale, cum ar fi imaginile, textele sau chiar realitatea augmentată, care pot adânci mesajul piesei.

Actorul trebuie să stăpânească tehnici variate, de la psihologic (Stanislavski) la expresionism și teatrul fizic (Meyerhold, Grotowski, Lecoq). El își modelează corpul, vocea și expresivitatea pentru a se integra în stilul specific al spectacolului. Uneori, în teatrul experimental sau în monodrame actorul creează o relație directă și intensă cu spectatorii, implicându-i în acțiune.

Psihotehnica în arta actorului reprezintă un ansamblu de tehnici și metode psihologice utilizate de actori pentru a se conecta profund cu personajele pe care le interpretează. Prin aceste tehnici și metode actorul accesează și transformă trăirile interioare, reușind să redea cu autenticitate stările emoționale și conflictele personajului. Actorii din monodramele la care se face referință în acest articol au folosit elementele esențiale din *psihotehnică*, cum ar fi: concentrarea și relaxarea, accesarea memoriei afective (metodele propuse de Stanislavski sau Strasberg), imersiunea în personaj, exerciții de imaginație și vizualizare. Prin practicarea psihotehnicilor actorul își dezvoltă abilitatea de a transforma experiențele interioare în expresii artistice adevărate, contribuind astfel la înțelegerea în profunzime și la formarea unei imagini credibile a interpretării teatrale.

Cuvinte-cheie: *instrumente, limbaj teatral, monodramă, monolog, personaj, tehnici, public*

Over time, the theater and the art of acting have evolved, and acting techniques have diversified according to era, culture, and dramatic styles. The theater is an art form that uses various languages to communicate ideas, emotions, and messages to the audience. These languages are diverse and can be combined depending on the style, purpose, and nature of the performance. Theatrical languages are a set of techniques, conventions, and symbols through which the actors, directors, and production teams create a dramatic universe. Theatrical languages essentially fall into two broad categories: sound and visual. Although the avant-garde theater also explored olfactory means, by burning aromatic substances or dispersing perfumes in the room, such experiments were rare and limited. As is the case, for example, in the monodrama *Astro-remission* by A. Roșca-Ichim, directed by D. Acriș from the Angelina Roșca Teatru where the hall smelled of alcohol and the audience felt like they were in the hospital with the protagonist. In human perception, sight and hearing remain the main

channels of communication with the outside world, which is why the theatrical languages can be grouped as follows:

Sound languages: include not only the utterance of the text, but also non-verbal expressions such as shouts, laughter, sighs, groans or songs, all of which are the ways of expression used by the actors. In addition, the direction contributes sound elements such as music and background acoustic effects.

Visual languages: include the physical presence of the actors, their movement on stage, facial and body expressions, gestures, but also external elements such as costumes, masks or makeup. Also, the entire stage space becomes a complex visual code, through decorations, plays of light and shadow, all contributing to the construction of the theatrical universe.

Monodrama is a form of theater in which a single actor assumes the main role and transmits a story or message through a solitary performance. And the languages used to create a monodrama are varied and depend largely on the context and theme of the play. The most common verbal language used in monodrama is the monologue. Monologues are essential to the structure of the play, as they represent the main way to convey the thoughts, emotions and internal conflicts of the character. Depending on the tone, intentions and style of the play, the monologues can vary greatly. Here are some types of monologues frequently used in monodrama:

Interior monologue - this is a type of monologue in which the character expresses his inner thoughts, reflections, dilemmas or internal conflicts. Often, this type of monologue can seem chaotic or disorganized, as it reflects the natural flow of thoughts and emotions. An example is Anatol Guzik's character from the ADI Monodrama, Adolf Hitler in the last days of the war, isolated in his bunker, performing his last act in complete solitude. Here we also observe another type of monologue, which is the confessional monologue, in which the character reveals the truth or part of his past, often with brutal honesty. A character publicly confesses a major mistake he made or a painful experience in his life, but in the case of Adolf Hitler, he has no regrets. In the self-justification monologue, also present in this show, the character tries to explain or justify his actions. It is an act of defense in the face of external or internal criticism.

The monologue addressed to the audience involves a direct form of communication between the character and the audience. The character speaks openly with the audience, in order to expose an idea, a feeling or a vision. As it happens in the case of Tatiana Manoil's character in the monodrama *A Day in Helen's Life*, Helen breaks the "wall" between the character and the audience, creating a direct and intimate communication experience. Here we also observe the introspective monologue, where the heroine reflects on her own life, the choices she has made, or on a situation she finds herself in. It involves a deep self-analysis, in which the character asks herself "What if?" or asks herself philosophical questions. We also find this type of monologue in the monodrama *Even if You Die, I don't Care*, in which Maria Tănase, played by the actress Ecaterina Mardari, thinks about her life, the mistakes she has made, her unfulfilled desires, or what she could have changed. In both monodramas, the narrative monologue is also present - the protagonists narrate an event from the past or an incident from the past or a significant incident in their lives. It is a more structured monologue, in which a clear event is narrated with a beginning, middle, and end. It allows the audience to better understand the context in which the character is and how they got to where they are now.

The dramatic monologue is a powerful, emotional monologue in which the character is in a state of crisis, exposing his feelings of frustration, anger, despair, or any other extreme emotion. As in the monodrama *Atro-remission*, the monologues of Sasha, played by the actor Victor Vorzonin, include outbursts of anger or deep sadness. The satirical monologue is a monologue full of humor, irony, or sarcasm, in which the character comments on aspects of society, interpersonal relationships, or his own experiences, but from a critical and often

provocative perspective. The philosophical monologue may include existential questions or meditations on destiny and individual choices. A character may ask fundamental questions about existence, free will, or destiny, trying to find a meaning in the midst of the chaos of life.

In monodramas, in addition to the verbal language, the non-verbal language is very important. The actor's body is used to replace words or to intensify their meaning. Gestures and facial expressions are essential for conveying emotions and inner states. Depending on the type of monodrama, the movements on stage can be fluid or very precise, reflecting the character's states of agitation or control. Monodramas also often use visual images or objects as symbols of the protagonist's inner states. The rhythm of speech and pauses can build tension, and their use can influence how the audience perceives the hero's action and states. Technologies can add an additional dimension and support the understanding of the text. In some modern productions, the actor can interact with digital elements, such as images, texts, or even augmented reality, which can deepen the message of the play.

The actor must master various techniques, from psychological (Stanislavski) to expressionism and physical theater (Meyerhold, Grotowski, Lecoq). He shapes his body, voice and expression to integrate into the specific style of the performance. Sometimes, in the experimental theatre or in monodramas, the actor creates a direct and intense relationship with the audience, involving them in the action.

“Psychotechnics” in the art of acting represents the set of psychological techniques and methods used by actors to connect deeply with the characters they play. Through these methods, the actor accesses and transforms his inner feelings, managing to authentically reproduce the emotional states and conflicts of the character. The actors, in the monodramas referred to in this article, used the essential elements of “psychotechnics” such as: concentration and relaxation, accessing affective memory, immersion in the character, imagination and visualization exercises. By practicing psychotechnics, the actor develops the ability to transform inner experiences into true artistic expressions, contributing to the depth and credibility of the theatrical performance.

Keywords: *instruments, theatrical language, monodrama, monologue, character, techniques, audience*

TEHNICI DE EXPRESIVITATE SCENICĂ A TEATRELOR CLASICE JAPONEZ ȘI CHINEZ ÎN ARHITECTONICA SPECTACOLULUI LUI ROBERT LEPAGE

TECHNIQUES OF SCENIC EXPRESSIVITY OF CLASSICAL JAPANESE AND CHINESE THEATERS IN THE ARCHITECTONICS OF ROBERT LEPAGE'S PERFORMANCE

NINA ERMICIOI⁵⁶

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

CZU 792.071(71)

792(71:5)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.48>

⁵⁶ E-mail: ninaermicioi83@gmail.com

Robert Lepage este un recipient eficient al fondului tradițional de expresivitate scenică a teatrului asiatic. Acest regizor este fascinat de procesul de reînnoire a pârghiilor de expresie scenică din teatrul asiatic și de mobilitatea spațială. Posibil că tehnologiile formative din spectacolul lui Lepage sunt alimentate de categoria „deschiderii ochilor” kaigen, la care Zeami, autorul *Celor șapte tratate secrete ale teatrului Noh*, a acordat o atenție deosebită, subliniind că kaigen „este momentul în care combinația de elemente vizuale surprinde publicul peste orice măsură, când dansul și mișcarea actorului se împletesc pentru a evoca o emoție specială în sufletele celor prezenți în sala”.

Aderarea lui Lepage la unele dintre principiile teatrului clasic japonez s-a manifestat în „Dansul kimonoului” din piesa *Cele șapte râuri ale fluviului Ota*. Conform ideii regizorului, în acest dans legătura personajelor între ele este transmisă vizual, iar efectul asupra publicului prin intermediul unui algoritm optic de îmbrăcare a actorilor în kimono este pe măsura catharsisului. Iată descrierea acestei secvențe kaigen din spectacolul lui Lepage: „De îndată ce un personaj se întoarce, următorul personaj – care intrase pe furiș și se afla chiar în spatele lui – se strecoară în costum, întorcându-se și anunțându-se, în timp ce ceva ascunde plecarea celui precedent”.

Relevanța ideii de magie de neegalat a teatrului myōsho, prețuită de autorul *Tratatelor*, este confirmată de Lepage prin „convergența corpului și a tehnologiei”. Nu în zadar este numit „alchimistul relației dintre nou și vechi”. Rezultatul, după cum notează criticul român, este un spectacol „cu efecte audiovizuale aproape magice”. Suntem de părere că Robert Lepage se explică prin experiența acumulată de teatrul asiatic în manipularea celor cinci simțuri.

Prin secretele măiestriei teatrelor Noh și Kabuki de a dilata spațiul de joc, regizorul a desprins o formulă de construcție a spectacolului, în care constantă este prestația actorului și variabilă – simbioza a locului și a timpului acțiunii.

Despre impactul tehnicilor dezvoltate de acest regizor occidental se scrie în legătură cu renașterea tradițiilor Japoniei, remarcându-se faptul că datorită echipamentelor digitale folosite cu abilitate, spectatorul este transformat dintr-un observator detașat într-un partener sedus al actorilor. „Într-un spectacol precum Eonnagata, care este un omagiu adus voluptății senzuale a Kabuki-ului, această calitate extraordinară este cel mai ușor de observat”.

În creația sa Lepage se străduiește să împletească două sau mai multe lumi paralele ale existenței actricești. Conceptul de estetică arhitecturală a regizorului contemporan a fost comparată cu ideile lui Gordon Craig privind combinația armonioasă a corpului în mișcare și a volumelor scenice. Deoarece volumul în spectacolele lui Lepage este creat prin intersecția perspectivelor, linearitatea narațiunii este, de asemenea, absentă. Astfel, începutul spectacolului *Blue Dragon* este reprezentat prin tehnica combinării a trei dimensiuni de joc: „Pierre reflectează asupra caligrafia chineză, avionul care o transportă pe Claire traversează o furtună în drum spre China, iar Lin execută un dans tradițional cu mâneci lungi”. Poveștile eroilor sunt țesute împreună în mod repetat, dar soluția scenografică a finalului, ca și începutul prezentat în trei felii spațiale, este stratificată în mai multe variante de rezultate probabile.

Integritatea semantică a tehnicilor de expresivitate scenică în arhitectura producției lui Lepage este caracterizată prin dinamism. Mediul flexibil și mobil al spectacolului este bazat pe acumularea continuă de asocieri.

Setul de contra-narațiuni multiple din *Cele șapte râuri ale fluviului Ota* a devenit o provocare de a împleti șapte narațiuni care cuprind epoci și națiuni. Lecțiile integrate de teatru intercultural au oferit soluția, care a fost un spațiu scenic unificat, întrucât prevederea „percepției simultane a spațiilor diferite”, valabilă pentru teatrul chinezesc, caracterizează teatrul tradițional asiatic în ansamblu.

Cuvinte-cheie: Robert Lepage, teatrul japonez, teatrul chinez, expresivitatea scenică, arhitectura spectacolului lui Robert Lepage

Robert Lepage is an effective recipient of Asian theater's traditional background of scenic expressivity. This director is fascinated by the process of renewal of the levers of scenic

expression in the Asian theater and spatial mobility. Possibly, the shaping technologies in Lepage's performance are fueled by the category of "eye-opening" *kaigen*, to which Zeami, the author of *The Seven Secret Treatises of Noh Theater*, paid particular attention, emphasizing that *kaigen* "is the moment when the combination of visual elements surprises the audience beyond measure, when the dance and movement of the actor intertwine to evoke a special emotion in the souls of those present in the theater."

Lepage's adherence to some of the principles of classical Japanese theater was manifested in the *Kimono Dance from Seven Streams of the Ota*. According to the director's idea, in this dance the characters' connection to each other is conveyed visually and the effect on the audience through an optical algorithm of the actors' kimono-garment is as catharsis. Here is the description of this *kaigen* sequence from Lepage's performance: 'As soon as one character turns around, the next character - who had entered by sneaking in and was right behind him - slips into costume, turning and announcing himself, while something hides the departure of the previous one.'

The relevance of the idea of the unrivaled magic of the *myōsho* in theater, cherished by the author of the *Treatises*, is confirmed by Lepage through "the convergence of body and technology". It is not in vain that he is called "the alchemist of the relationship between the new and the old". The result, as the Romanian critic notes, is a performance "with almost magical audiovisual effects". We believe that Robert Lepage's creativity is explained by the experience of Asian theater in manipulating the five senses.

Through the secrets of the Noh and Kabuki theaters' techniques of expanding the performance space, the director has developed a formula for constructing a performance in which the actor's performance is constant and variable - the symbiosis of the place and time of the action.

About the impact of the techniques developed by this Western director it is written in connection with the revival of Japanese traditions, noting that thanks to skillfully used digital equipments, the viewer is transformed from a detached observer into a seduced partner of the actors. "In a show like *Eonnagata*, which is homage paid to the sensual voluptuousness of the Kabuki, this extraordinary quality is most easily observed."

In his creation, Lepage strives to weave together two or more parallel worlds of acting spaces. The contemporary director's concept of architectural aesthetics has been compared to Gordon Craig's ideas of the harmonious combination of the moving body and scenic volumes. Because the volume in Lepage's performances is created through the intersection of perspectives, the linearity of the narrative is also absent. Thus, the beginning of the show *Blue Dragon* is represented by the technique of combining three dimensions of play: 'Pierre reflects on Chinese calligraphy, the airplane carrying Claire passes through a storm on its way to China, and Lin performs a traditional dance with long sleeves'. The stories of the heroes are woven together repeatedly, but the scenographic solution of the ending, like the beginning presented in three spatial slices, is layered in multiple variants of probable outcomes.

The semantic integrity of the techniques of scenic expressivity in the architectonics of Lepage's production is characterized by dynamism. The flexible and mobile environment of the performance is based on the continuous accumulation of associations.

The set of multiple counter-narratives in the *Seven Streams of the Ota* has evolved into a challenge of interweaving seven narratives spanning eras and nations. The integrated lessons of intercultural theater provided the solution, which was a unified stage space, because the stipulation of "simultaneous perception of different spaces" that is valid for the Chinese theater, characterizes the traditional Asian theater as a whole.

Keywords: *Robert Lepage, Japanese theater, Chinese theater, scenic expression, Robert Lepage's performance architectonics*

CONCERTUL DE ESTRADĂ: PREMISELE FUNCȚIONALE ALE CONCERTULUI

CONCERT SHOW| THE FUNCTIONAL PREMISES OF THE CONCERT

ELENA BASAEV⁵⁷

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-5314-4671>

CZU 792.7:78

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.49>

„Cine vrea să învețe să zboare, trebuie să învețe mai întâi să stea, să meargă, să alerge, să se cațere și să danseze: nu poți învăța imediat să zbori”.

Friedrich Nietzsche

Înainte de a crea, este necesar să se studieze treptat subiectul creativității. Astfel, găsirea tiparelor comune și a trăsăturilor distinctive în sistemul semiotic teatral va ajuta creatorii de conținut.

Estrada, la moment, este una dintre cele mai răspândite forme ale artei. Prin multitudinea intercalărilor genurilor și diversitatea mijloacelor de expresivitate atât a limbajului cât și a mijloacelor tehnice, estrada devine o artă complexă și perceptibilă. În ultimii ani, mijloacele și modalitățile de expresie caracteristice estradei, capătă repede amploare și în arta dramatică. Arta spectacolului de estradă este o artă imediată a procesului, și nu a rezultatului. Estrada poartă în sine un caracter aparent distractiv. O formă caracteristică de spectacol artistic, constând din prezentarea în public a lucrărilor muzicale este concertul. Estrada concertistică la moment consider că, este încă în stadiul de reflecție creativă. În acest sens, modelele de creare a unui concert de estradă sunt interesante, sunt specificate caracteristicile lor funcționale. În procesul complex de creare a concertului, sunt sintetizate o mare varietate de forme de artă, care diferă semnificativ în limbajul lor artistic și mijloacele de expresie. Prin urmare, un concert este un eveniment important în viața creativă a multor interpreți, ale căror acțiuni sunt complet supuse acelorași legi și modele specifice.

Un punct important în teoria artei concertistice ar trebui considerat și separarea treptată a interpretului de autor. Motivele care au determinat această demarcație, mulți cercetători le asociază cu creșterea criteriilor artistice ale publicului. În fața cererilor tot mai mari din partea publicului, a fost necesar să se caute noi forme originale. Adesea, mulți cercetători compară crearea unui concert cu un spectacol de teatru. Interpreții din cadrul unui concert de estradă sunt ca și actorii din cadrul unui spectacol dramatic, care sunt capabili să transmită întregul sistem de sentimente și gânduri încorporate în repertoriu. Concertul de estradă este creat pe baza unor lucrări laconice și a unei simple sinteze a artelor. Explorând caracteristicile creării unui concert, este necesar să se identifice și să se determine semnele și proprietățile concertului. Principalele caracteristici sunt:

- varietate de gen a numerelor artistice;
- numărul și popularitatea participanților la concert și gradul de angajare a acestora în spațiul temporar din alte locuri;

⁵⁷ E-mail: elenagutu1978@gmail.com

- tipul și capacitatea locului de concert (sala filarmonică, palatul sportului etc.);
- timpul și publicul etc.

Concertul de estradă este unul dintre tipurile de spectacole publice în care sunt implicate

diferite tipuri de arte într-o anumită formă și cu ajutorul unor mijloace expresive specifice: muzică, literatură, coregrafie, teatru. Concertul este un spectacol bazat pe un program de divertisment, ampoare, pompozitate exterioară și decorativitate a spectacolului. Odată cu dezvoltarea artei concertistice în Occident, a apărut conceptul de „show business” - industria divertismentului.

Show-ul în arta concertistică este asociată cu revoluția științifică și tehnologică, ale cărei posibilități au făcut posibilă dotarea formelor moderne de concerte cu noi tehnici artistice. Echipamentele acustice, tehnologia computerizată și laser pentru iluminarea scenei, proiecțiile de film și video fac posibilă realizarea unor efecte expresive extraordinare și neașteptate, decorațiuni spațiale, efect de prezență – toate acestea fac ca spectacolul modern să fie spectaculos, extrem de impresionant.

Metodele de construire a unui concert se bazează pe principiile diversității, contrastului, surprizei și sunt în mare măsură dictate de dorința naturală a spectatorului pentru dinamică și intrigă. Diversitatea contrastantă implică necesitatea unei restructurări constante a percepției privitorului. Aceasta înseamnă că trebuie găsite așa-numitele „formule de tranziție” emoțional-semantică de la un număr la altul, comunicarea improvizată între interpret și public. Un concert de estradă, al cărui program se bazează pe contraste și diversitate, gravitează încă spre integritate, spre unitate, deoarece diversitatea genurilor nu asigură întotdeauna unitatea de percepție, deoarece publicul este format din oameni cu gusturi foarte diferite. Prin urmare, un concert ar trebui să aibă o idee unificatoare și să o transmită spectatorului-ascultător. Tocmai aceasta este esența sintezei, care este realizată de scenarist, regizor și interpret. În cele din urmă, logica construirii unui program concertistic combinat se bazează pe legile percepției spectator-ascultător. În consecință, procesul de elaborare a programului unui concert constă în căutarea variantei optime de alternare a atitudinilor psihologice ale publicului la percepția numerelor interpretate. Aceasta înseamnă că principalele modele de creare a unui concert de estradă sunt diversitatea, compatibilitatea, contrastul, armonia, integritatea etc. Varietatea într-un concert este organizată în funcție de principiul unei astfel de combinații a acestora, atunci când fiecare număr diferă de cele învecinate într-o calitate notabilă a conținutului sau a formei. Contrastul este un mijloc prin care putem capta rapid atenția publicului după numărul anterior. Specificul creării unui concert de estradă constă atât în natura sa diversă de gen cât și în numărul mare de participanți.

Modalitatea de exprimare este o caracteristică formată în timp, care spune că arta spectacolelor de estradă trebuie să lase în permanență publicului spectator cele mai mari emoții, deoarece acest gen de spectacole deseori este prezentat doar o singură dată. Paradoxal, mai tot timpul un spectacol de estradă bun poate să genereze emoții vii pentru zeci de ani înainte, cu toate acestea, un spectacol de estradă trăiește numai o dată.

Cuvinte-cheie: *estrada concertistică, concert de estradă, program de concert*

Before creating, it is necessary to gradually study the subject of creativity. Thus, finding common patterns and distinctive features in the theatrical semiotic system will help content creators.

Estrada (variety show), at the moment, is one of the most widespread forms of art. Through the multitude of genres and the diversity of means of expressiveness, both language and technical means the stage becomes a complex and perceptible art. In recent years, the means and ways of expression characteristic of stage, are quickly gaining scope in dramatic art as well. The art of variety show is an immediate art of the process, and not of the result. Estrada itself carries a seemingly fun character. A characteristic form of artistic performance,

consisting of the public presentation of musical works, is the concert. At the moment, I believe that the concert scene is still in the stage of creative reflection. In this sense, the models for creating a stage concert are interesting, their functional characteristics are specified. In the complex process of creating the concert, a wide variety of art forms are synthesized, which differ significantly in their artistic language and means of expression. Therefore, a concert is an important event in the creative life of many performers, whose actions are completely subject to the same specific laws and patterns.

An important point in the theory of concert art should also be considered the gradual separation of the performer from the author. Many researchers associate the reasons that determined this demarcation with the increase in the public's artistic criteria. In the face of the increasing demands from the public, it was necessary to look for new original forms. Many researchers often compare the creation of a concert with a theater performance. Performers in a pop concert are like actors in a dramatic performance, who are able to convey the whole system of feelings and thoughts embedded in the repertoire. The stage concert is created on the basis of laconic works and a simple synthesis of the arts. Exploring the features of creating a concert, it is necessary to identify and determine the signs and properties of the concert. The main features are:

- . the genre variety of artistic numbers;
- the number and popularity of concert participants and their degree of employment in the temporary space in other places;
- the type and capacity of the concert venue (philharmonic hall, sports palace, etc.);
- the time and audience, etc.

The stage concert is one of the types of public performances in which are involved different types of arts in a certain form and with the help of specific expressive means: music, literature, choreography, theater. The concert is a performance based on an entertainment program, amplexness, external pomp and show decorativeness. With the development of concert art in the West, the concept of "show business" - the entertainment industry - appeared.

The show in concert art is associated with the scientific and technological revolution, whose possibilities have made it possible to equip modern forms of concerts with new artistic techniques. Acoustic equipment, computer and laser technology for stage lighting, film and video projections make it possible to achieve extraordinary and unexpected expressive effects, spatial decorations, presence effect - all this makes the modern show spectacular, extremely impressive.

The methods of building a concert are based on the principles of diversity, contrast, surprise and are largely dictated by the viewer's natural desire for dynamics and intrigue. Contrasting diversity implies the need for a constant restructuring of the viewer's perception. This means that the so-called emotional-semantic "transition formulas" from one number to another, the improvisational communication between the performer and the audience, must be found. A pop concert, whose program is based on contrasts and diversity, still gravitates towards integrity, towards unity, because the diversity of genres does not always ensure unity of perception, because the audience consists of people with very different tastes. Therefore, a concert should have a unifying idea and convey it to the viewer-listener. This is precisely the essence of the synthesis, which is made by the screenwriter, director and performer. Finally, the logic of building a combined concert program is based on the laws of spectator-listener perception. Consequently, the process of developing the program of a concert consists in the search for the optimal variant of alternation of the psychological attitudes of the public to the perception of the performed numbers. This means that the main patterns of creating a pop concert are diversity, compatibility, contrast, harmony, integrity, etc. The variety in a concert is organized according to the principle of such a combination of them, when each number differs from the neighboring ones in a notable quality of content or form. Contrast is a means by which you can quickly capture the attention of the audience after the previous number. The

specificity of creating a pop concert consists both in its multi-genre nature and in the large number of participants.

The way of expression is a characteristic formed over time, which says that the art of pop shows must always leave the audience with the greatest emotions, because this kind of shows are often presented only once. Paradoxically, a good variety show can always generate vivid emotions for decades to come however, a variety show lives only once.

Keywords: *concert show, stage concert, concert program*

SPECIFICITATEA LIMBAJULUI SCENIC ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE CONTEMPORAN

SPECIFICITY OF SCENIC LANGUAGE IN THE CONTEMPORARY ANIMATION THEATRE

DANIELA STRUNGARU⁵⁸

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-9938-822X>

CZU 792.97.028.3

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.50>

Lucrarea explorează specificitatea și caracteristicile limbajului scenic în teatrul de animație contemporan, evidențiind evoluția și tendințele actuale inovatoare din spațiul european, cu accent pe ultimele trei decenii.

Teatrul de animație s-a conturat ca o formă de artă multidimensională, în care limbajul scenic joacă un rol esențial, fiind influențat de schimbări culturale, sociale, politice și tehnologice semnificative.

Conceptul de limbaj teatral se concentrează pe diverse modalități de comunicare specifice acestui gen, unde păpușa este elementul central și punctul de plecare pentru diverse elemente artistice și forme noi de exprimare. Diversitatea mijloacelor expresive în teatru s-a dezvoltat în funcție de particularitățile culturale ale fiecărei țări, dar și în urma interacțiunii cu tendințele globale.

Lucrarea analizează sincretismul artelor, impactul inovațiilor tehnologice, importanța elementului vizual, explorarea materialelor și texturilor, sistemele de păpuși și obiecte, tehnicile de animație și tehnologiile, modernitatea scenografică, deconstrucția narativității și interacțiunea cu publicul.

Într-o lume în continuă schimbare, teatrul de animație a cunoscut o revitalizare substanțială, datorită viziunilor inovatoare ale unor regizori și reformatori remarcabili, care au experimentat noi modalități de exprimare artistică, depășind granițele tradiționale prin modernizarea producțiilor teatrale, pentru a răspunde nevoilor contemporane ale publicului.

Specificitatea limbajului se manifestă printr-o serie de trăsături distinctive, care contribuie la unicitatea acestui gen teatral. Unele dintre aspectele importante sunt: interacțiunea dintre diverse forme de artă (muzică, dans, arte vizuale și multimedia). Această interdisciplinaritate permite o expresie artistică complexă, care depășește limitele tradiționale ale teatrului.

⁵⁸ E-mail: strungarudana@gmail.com

O influență majoră a avut dezvoltarea rapidă a tehnologiei în ultimele două decenii, care a schimbat și modul de comunicare cu publicul. Fuziunea noilor formate vizual-tehnologice joacă un rol crucial în această transformare, deschizând noi orizonturi vizionare prin proiecții video, animație digitală și realitate virtuală. Aceste inovații nu sunt doar instrumente tehnice, ci și limbaje artistice, care permit crearea unor efecte vizuale spectaculoase și extinderea granițelor spațiului scenic.

Integrarea proiecțiilor holografice în spectacole pentru a crea efecte vizuale spectaculoase, cu imagini tridimensionale, permite crearea unor lumi fantastice și interactive.

Un exemplu semnificativ este modul în care se utilizează video-mapping-ul sau proiecțiile pe diverse suprafețe, pentru a da viață unor păpuși sau obiecte care interacționează cu actorii sau cu publicul.

Tehnologia realității virtuale (VR) este integrată în scenografia de teatru, pentru a crea experiențe imersive și captivante, oferind posibilitatea păpușilor să interacționeze cu elementele virtuale.

Explorarea materialelor și a texturilor pentru crearea păpușilor, aplicarea tehnologiei de imprimare 3D și de fabricație digitală, permit crearea unor păpuși complexe și sustenabile cu forme și texturi neobișnuite.

Combinarea funcțiilor actorului manipulator și partener al păpușii de către un singur interpret, care comunică cu păpușa pe care o controlează, este un alt mijloc interesant.

Punerea în valoare a limbajului expresiei corporale ale actorului prin elemente coregrafice, pentru a manipula păpușile și obiectele.

O altă tendință inovatoare a fost dezvoltarea păpușilor mecanice sau automate, care sunt controlate nu doar manual, dar și prin intermediul unor sisteme mecanice sau chiar robotice.

Limbajul vizual în teatrul de animație contemporan se caracterizează printr-o diversitate de stiluri și estetici, care reflectă tendințele globale, dar și specificul local: minimalismul și simbolismul, estetica corpului și a mișcării, fuzionarea formelor artistice.

Simbolismul vizual este o altă influență definitorie, în care păpușile și obiectele devin metafore puternice, capabile să exprime emoții și teme complexe.

Animația cu obiecte este o tehnică fundamentală în teatrul de animație, iar în ultimele decenii a fost folosită mai creativ și mai experimental. Obiectele (de la jucării la obiecte de uz cotidian) devin personaje sau instrumente de narațiune, iar modul în care sunt manipulate pe scenă pune accent pe interacțiunea fizică și simbolică dintre actor și obiect.

În ultima perioadă spectacolele de animație încearcă să creeze o legătură mai puternică între spectatori și spectacol. Deconstrucția narativității și interacțiunea cu publicul au transformat spectatorul dintr-un observator pasiv într-un participant activ.

Un alt element definitoriu al modalităților de exprimare este nonverbalitatea, un limbaj bazat pe mișcare, gesturi și expresii ale păpușilor sau actorilor, dar și pe utilizarea sunetului și muzicii, interpretarea live de către actori, pentru a transmite emoții și mesaje profunde.

Au devenit puncte de referință influențele interculturale, colaborările internaționale și festivalurile de profil ce se remarcă prin contribuția dinamică la diversificarea limbajului teatral, permițând schimbul de idei și tehnici inovatoare, promovând totodată diversitatea artistică.

În prezent procesul teatral modern dezvoltă noi forme de expresie artistică, ceea ce face ca produsul cultural să fie unul inedit și, în pofida vieții efemere pe care o are un spectacol de teatru, trebuie să rămână un instrument important de educare a valorilor umane.

În concluzie, mijloacele de exprimare a teatrului de animație contemporan din spațiul european este unul hibrid, dinamic și inovator, care îmbină elemente tradiționale cu abordări experimentale și tehnologii moderne.

Pentru a asigura dezvoltarea și conservarea acestui gen teatral unic și valoros, este esențială recunoașterea teatrului de animație, ca parte crucială a patrimoniului cultural european și a peisajului artistic contemporan.

Cuvinte-cheie: *teatru, specificitate, limbaj, animație, tehnologie, experimentare, inovație, sincretism*

This paper explores the specificity and characteristics of the scenic language in the contemporary animation theater, highlighting the evolution and current innovative trends in the European space, with an emphasis on the last three decades.

The animation theater has emerged as a multidimensional art form, in which the scenic language plays an essential role, being influenced by significant cultural, social, political, and technological changes.

The concept of theatrical language focuses on various communication modalities specific to this genre, where the puppet is the central element and the starting point for diverse artistic elements and new forms of expression. The diversity of expressive means in the theater has developed according to the cultural particularities of each country, as well as through interaction with the global trends.

The paper analyzes the syncretism of arts, the impact of technological innovations, the importance of the visual element, the exploration of materials and textures, puppet and object systems, animation techniques and technologies, scenographic modernity, the deconstruction of the narrative, and audience interaction.

In a constantly changing world, the animation theater has experienced a substantial revitalization, thanks to the innovative visions of some remarkable directors and reformers, who have experimented with new modalities of artistic expression, transcending the traditional boundaries by modernizing the theater productions to meet the contemporary needs of the audience.

The specificity of the language is manifested through a series of distinctive features that contribute to the uniqueness of this theatrical genre. Some of the important aspects are: the interaction between various art forms (music, dance, visual arts, and multimedia). This interdisciplinarity allows for a complex artistic expression that transcends the traditional limits of the theater.

A major influence has been the rapid development of technology in the last two decades, which has also changed the way of communicating with the audience. The fusion of new visual-technological formats plays a crucial role in this transformation, opening new visionary horizons through video projections, digital animation, and virtual reality. These innovations are not just technical tools but also artistic languages, allowing for the creation of spectacular visual effects and the expansion of the boundaries of the scenic space.

The integration of holographic projections in shows, to create spectacular visual effects with three-dimensional images, allows for the creation of fantastic and interactive worlds.

A significant example is the way video-mapping or projections on various surfaces are used to bring to life the puppets or objects that interact with actors or the audience.

Virtual reality (VR) technology integrated into theater scenography, to create immersive and captivating experiences, offering the possibility for puppets to interact with virtual elements.

The exploration of materials and textures for puppet creation, the application of 3D printing and digital fabrication technology, allow for the creation of complex and sustainable puppets with unusual shapes and textures.

The combination of the functions of the manipulating actor and the puppet partner by a single performer, who communicates with the puppet he controls, is another interesting means.

The enhancement of the actor's body expression language through choreographic elements is to manipulate puppets and objects.

Another innovative trend has been the development of mechanical or automated puppets, which are controlled not only manually, but also through some mechanical or even robotic systems.

The visual language in the contemporary animation theater is characterized by a diversity of styles and aesthetics, which reflect global trends, but also local specificities: minimalism and symbolism, the aesthetics of the body and movement, the fusion of artistic forms.

Visual symbolism is another defining influence, in which the puppets and objects become powerful metaphors, capable of expressing complex emotions and themes.

Object animation is a fundamental technique in the animation theater, and in the recent decades it has been used more creatively and experimentally. The objects (from toys to everyday objects) become characters or narrative tools, and the way they are manipulated on stage emphasizes the physical and symbolic interaction between actor and object.

In recent times, animation shows try to create a stronger connection between the viewers and the show. The deconstruction of the narrative and audience interaction has transformed the viewer from a passive observer into an active participant.

Another defining element of the expressive modalities is nonverbal communication, a language based on movement, gestures, and expressions of puppets or actors, as well as the use of sound and music, and live performance by actors, to convey profound emotions and messages.

Intercultural influences, international collaborations, and profile festivals, which stand out through their dynamic contribution to the diversification of the theatrical language, allowing for the exchange of ideas and innovative techniques, while promoting artistic diversity, have become points of reference.

Currently, the modern theatrical process develops new forms of artistic expression, which makes the cultural product unique, and despite the ephemeral life of a theater show, it must remain an important instrument for educating human values.

In conclusion, the means of expression in the contemporary animation theater within the European space are a hybrid, dynamic, and innovative one, combining traditional elements with experimental approaches and modern technologies.

To ensure the development and preservation of this unique and valuable theatrical genre, it is essential to recognize the animation theater as a crucial part of European cultural heritage and the contemporary artistic landscape.

Keywords: *theatre, specificity, language, animation, technology, experimentation, innovation, syncretism*

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN **FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN**

CĂUTĂRI ALE PARADIGMEI NAȚIONALE ÎN CREAȚIA **PICTORILOR MOLDOVENI DIN ANII 1980**

NATIONAL PARADIGM SEARCHES IN THE ARTWORK OF **MOLDOVAN PAINTERS FROM THE 1980S**

VICTORIA ROCACIUC⁵⁹
doctor habilitat în arte, conferențiar cercetător

⁵⁹ E-mail: victoriarocaciucamtap@gmail.com

CZU 75.04(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.51>

În perioada anilor 1980 scena artistică din RSS Moldovenească a fost caracterizată de o intensificare a căutărilor identitare, influențate de contextul istoric și politic tumultuos al regiunii. Acest deceniu a adus schimbări profunde în viața socială și culturală a țării, iar pictura a devenit un instrument important prin care artiștii moldoveni și-au exprimat preocupările legate de tradițiile și cultura locală, dar și de realitățile sociale și politice din acea perioadă.

Artiștii din RSS Moldovenească au fost martorii unei perioade de tensiuni și schimbări fundamentale, iar trăsăturile distincte, precum etnicul, autenticitatea artistică și căutările unui limbaj artistic propriu, au fost esențiale în lucrările lor. În această perioadă a existat o tendință de a recupera tradițiile și valorile naționale ca răspuns la uniformizarea culturală impusă de regimul sovietic. În pofida cerințelor oficiale ale autorităților, pictorii moldoveni au început să abordeze tot mai mult teme legate de mitologia locală, istoria națională și tradițiile populare, folosind aceste teme pentru a-și construi o identitate culturală distinctă.

Una dintre trăsăturile definitorii ale acestei perioade a fost utilizarea simbolismului național și a motivelor din folclorul moldovenesc. Artiștii au reinterpretat simbolurile tradiționale, aducându-le într-un context contemporan, astfel transformându-le în instrumente de afirmare a unei identități culturale în plină căutare. Astfel, în lucrările lor, se poate observa o fuziune între formele tradiționale ale artei populare și tehnicile moderne de pictură.

Printre cei mai reprezentativi pictori ai acestei perioade se numără Mihai Grecu, ale cărui lucrări sunt caracterizate de o profundă căutare a rădăcinilor culturale moldovenești, reînnoind tradițiile naționale prin forme și tehnici moderne. Igor Vieru a fost un alt artist care a reflectat dorința de afirmare a identității naționale, iar lucrările sale pot fi privite ca o adevărată pledoarie pentru cultura moldovenească. Alți artiști, precum Eleonora Romanescu, Ada Zevin și Elena Bontea, au explorat teme simbolice și etnice, fiind influențați de dorința de revitalizare a elementelor tradiționale din cultura moldovenească.

În paralel, creativitatea tinerelor generații de artiști, printre care Dimitrie Peicev, Mihai Jomir, Sergiu Cuciuc, Gheorghe Oprea, Mihai Statnii, Petru Jireghea, Sergiu Galben, Timotei Bătrânu, Tudor Zbârnea, Iurie Platon, Ludmila Țonceva și alții, a fost marcată de diversitatea stilistică și modurile în care au abordat căutările artistice legate de paradigma națională. Fiecare dintre acești artiști a contribuit la o reînnoire a limbajului vizual, reinterpretând tradițiile locale într-un context contemporan.

În a doua jumătate a anilor 1980, pe măsură ce regimul sovietic a început să slăbească, artiștii moldoveni au devenit tot mai curajoși în abordarea unor teme sensibile legate de istoria și cultura națională. Renașterea națională din acea perioadă a avut un impact semnificativ asupra picturii din Republica Moldova, iar artiștii au început să pună în valoare patrimoniul cultural local, contribuind la afirmarea unei identități naționale și culturale specifice.

Astfel, căutările paradigmei naționale în creația pictorilor moldoveni din anii 1980 au fost un răspuns direct la uniformizarea culturală impusă de regimul sovietic și au contribuit la consolidarea unei imagini artistice originale și distincte a Republicii Moldova, în contextul schimbărilor politice și sociale ale vremii.

Cuvinte-cheie: *paradigmă, artă, pictură, stil, manieră, tehnică, tradiție, național*

In the 1980s, the art scene in the Moldavian SSR was characterized by an intensification of identity searches, influenced by the tumultuous historical and political

context of the region. This decade brought profound changes in the social and cultural life of the country, and painting became an important tool through which Moldovan artists expressed their concerns related to the local traditions and culture, as well as the social and political realities of that time.

The artists from the Moldavian SSR were witnesses to a period of tensions and fundamental changes, and distinct traits such as ethnicity, artistic authenticity, and the search for a unique artistic language were essential in their works. During this time, there was a tendency to recover national traditions and values as a response to the cultural uniformity imposed by the Soviet regime. Despite the official requirements of the authorities, Moldovan painters increasingly began to address themes related to local mythology, national history, and folk traditions, using these topics to construct a distinct cultural identity.

One of the defining features of this period was the use of national symbolism and motifs from Moldovan folklore. Artists reinterpreted traditional symbols, bringing them into a contemporary context, thus transforming them into tools for affirming a cultural identity in full search. As a result, in their works, one can observe a fusion between the traditional forms of folk art and modern painting techniques.

Among the most representative painters of this period was Mihai Greco, whose works are characterized by a profound search for Moldovan cultural roots, renewing national traditions through modern forms and techniques. Igor Vieru was another artist who reflected the desire for the affirmation of national identity, and his works can be seen as a true plea for Moldovan culture. Other artists such as Eleonora Romanescu, Ada Zevin, and Elena Bontea explored symbolic and ethnic themes, influenced by the desire to revitalize the traditional elements of Moldovan culture.

Meanwhile, the creativity of the younger generations of artists, such as Dimitrie Peicev, Mihai Jomir, Sergiu Cuciuc, Gheorghe Oprea, Mihai Statnii, Petru Jireghea, Sergiu Galben, Timotei Bătrănu, Tudor Zbârnea, Iurie Platon, Ludmila Țonceva, and others, was marked by stylistic diversity and the ways in which they approached artistic searches related to the national paradigm. Each of these artists contributed to a renewal of the visual language, reinterpreting local traditions in a contemporary context.

In the second half of the 1980s, as the Soviet regime began to weaken, Moldovan artists became increasingly bold in addressing sensitive topics related to national history and culture. The national revival of that period had a significant impact on painting in the Republic of Moldova, and the artists began to highlight the local cultural heritage, contributing to the affirmation of a distinct national and cultural identity.

Thus, the search for the national paradigm in the works of Moldovan painters in the 1980s was a direct response to the cultural uniformity imposed by the Soviet regime and contributed to the consolidation of an original and distinct artistic image of the Republic of Moldova, in the context of the political and social changes of the time.

Keywords: *paradigm, art, painting, style, manner, technique, tradition, national*

ANALIZA STILISTICĂ ȘI TEHNICĂ A PICTURII ÎN PLEIN-AIR REALIZATĂ CU AJUTORUL CUȚITULUI DE PALETĂ

STYLISTIC AND TECHNICAL ANALYSIS OF PLEIN-AIR PAINTING CARRIED OUT WITH THE HELP OF THE PALETTE KNIFE

ION JABINSCHI⁶⁰

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

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

CZU 75.022.2.022.81

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.52>

Pictura în aer liber (plein-air) are o tradiție îndelungată care asigură artistului plastic contactul nemijlocit cu natura și constă în transpunerea pe suport (pânză, hârtie etc.) a senzațiilor, emoțiilor vizual-fugitive obținute în fața motivului.

În comunicarea de față vom puncta pentru tehnica picturii în ulei, realizată pe suport din pânză cu ajutorul cuțitului de paletă, care ne oferă posibilități tehnice și tehnologice picturale deosebite, prin redarea prospețimii culorilor, prin efecte și texturi deosebite pe care nu le poți obține în mod normal cu o pensulă. Straturile groase și îndrăznețe de vopsea/culoare aplicată cu un cuțit de paletă pot fi combinate cu urmele delicate lăsate de pensulă, astfel încât să obții o tehnică completă.

Un alt avantaj al tehnicii picturii realizat cu ajutorul cuțitului de paletă constă în posibilitatea de a aplica straturi de vopsea chiar dacă cele precedente nu s-au uscat, lucru ce nu poate fi realizat cu pensula și permite finisarea lucrării „alla prima”⁶¹. Cu ajutorul cuțitului de paletă poți crea pete de culoare precise sau abstracte, în diferite forme, pe o pânză curată sau peste alte straturi de culoare aplicate anterior. Deoarece nu este necesar ca vopseaua să fie diluată, culoarea va fi mai intensă, mai vibrantă și îndrăzneță. Iar dacă este aplicată prea multă vopsea, ai posibilitatea de a răzui excesul cu lama cuțitului, fără a pierde din intensitatea culorii.

Cuțitul de paletă este un instrument ideal pentru a realiza atât peisaje arhitecturale cât și pentru a crea artă abstractă, oferind posibilitatea obținerii iluziei unei texturi tridimensionale, cât și a texturii în sine.

Prin atingerea fină a cuțitului de paletă pe suprafața picturală putem imita structura diferitor materiale precum lemnul sau iarba proaspăt tunsă și, viceversa, prin aplicarea grosolană obținem texturi ce ies în afara pânzei. Acest efect tridimensional conferă un aer deosebit și original lucrărilor.

Totodată, folosirea tehnicii cuțitului de paletă în plein-air duce la formarea unei viziuni artistice originale și dezvoltă cunoștințe, competențe, abilități și aptitudini tehnice și estetice, care se educă prin abordarea tuturor aspectelor conceptului artistic, de la elaborarea

⁶⁰E-mail: ion.jabinschi@amtap.md

⁶¹ *alla prima* (italiană, adică la prima încercare) – pictura directă sau au premier coup, este o tehnică de pictură în care straturi de vopsea umedă sunt aplicate pe straturi de vopsea umedă administrate anterior. Folosită mai ales în pictura în ulei, tehnica necesită un mod rapid de lucru, deoarece lucrarea trebuie să fie terminată înainte ca primele straturi să se fi uscat. <https://en.wikipedia.org/wiki/Wet-on-wet>.

lucrărilor până la transpunerea lor în material.

V. Pâslaru stabilește că raportul artistului plastic/pictorului față de natură și față de sine ca relație de cunoaștere este determinat de raportul subiect-obiect (artistul plastic – mediul înconjurător). 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 varia forme de cunoaștere și anume în cea artistico-estetică. Cercetătorul mai menționează că cunoașterea artistico-estetică este un tip aparte de cunoaștere, realizată prin trăire (emoțională) – imaginație – gândire – creație (artistică), orientate spre cunoașterea de sine și spre crearea universului intim uman. 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, căci tot ce face omul se face pentru om pe tot parcursul vieții, având și o consecință, un rezultat educativ.

În cadrul studiului în plein-air punctăm și pentru o dezvoltare corectă și eficientă a percepției vizuale, unde specificăm că, prin aplicarea tehnicilor și tehnologiilor picturale realizate cu ajutorul cuțitului de paletă, artistul însușește cele mai importante structuri și modele ale tabloului artistic al naturii/din natură, se familiarizează cu sistemul perceptiv-vizual și estetic, care este imposibil de realizat fără senzațiile produse direct de contactul cu natura.

Citându-l pe Ștefan Coman, menționăm că, dacă vrei să-ți expui trăirile, trebuie să pictezi din natură. Emoțiile pe care le resimți în mediul naturii le poți expune în ideea că vor trăi, căci, dacă le vei ascunde, ele vor muri. Lucrările la plein-air reușesc să ne surprindă prin multitudinea de tonalități, redată subtil de umbre și reflexe, în special, cele ale apei, obținute cu ajutorul cuțitului de paletă. Aflându-se în sânul naturii, unde predomină inspirația pentru muzică și pictură, artistul plastic, care nu pictează pământul, țăranii și cerul, nu va găsi mișcarea spre univers. Lucrul în plein-air testează artistul, punându-i la încercare capacitățile de receptare a culorii, luminii vibrante și umbrei. Alegerea subiectului și modului de interpretare a naturii este individual și atestă caracterul, temperamentul și măiestria pictorului. Pentru realizarea 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/motiv. 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 a unui subiect.

Măreția unui pictor constă nu doar în talentul său oglindit în subiectele și viziunile despre lume în pânze/picturi, ci și în capacitatea de a lua din ceea ce este prețios în propriul suflet și a transmite atât privitorului/receptorului cât și discipolilor săi, viitorilor artiști plastici.

Din cele expuse, menționăm că tehnica picturii în ulei, realizată pe suport din pânză cu ajutorul cuțitului de paletă, include atât experiența precedentă a artistului plastic cât și capacitatea sa de a percepe vizual natura/mediul înconjurător, de a mânui cu ușurință instrumentele, prin 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 artistului plastic.

Cuvinte-cheie: *plein-air, pictură, tehnică, cuțit de paletă, percepție vizuală, artist plastic*

Plein-air painting has a long tradition that provides the artist with direct contact with nature and consists in transposing onto a support (canvas, paper, etc.) the sensations and visual-figurative emotions obtained in front of the motif.

In this paper, we will highlight the technique of oil painting, made on canvas with the help of a palette knife, which offers us special technical and technological pictorial

possibilities, by rendering the freshness of colors, through special effects and textures that you cannot normally obtain with a brush. The thick and bold layers of paint/color applied with a palette knife can be combined with the delicate traces left by the brush, so as to obtain a complete technique.

Another advantage of the painting technique made with the palette knife is the possibility of applying layers of paint even if the previous ones have not dried, something that cannot be done with the brush and allows the work to be finished „alla prima”⁶². With the help of the palette knife you can create precise or abstract spots of color, in various shapes, on a clean canvas or over other layers of color previously applied. Since it is not necessary to dilute the paint, the color will be more intense, vibrant and bold. And if too much paint is applied, you have the possibility to scrape off the excess with the blade of the knife, without losing the intensity of the color.

The palette knife is an ideal tool for creating both architectural landscapes and abstract art, allowing you to achieve the illusion of a three-dimensional texture, as well as the texture itself. By gently touching the palette knife on the painting surface, we can imitate the structure of different materials such as wood or freshly cut grass, and vice versa, by applying it roughly we obtain textures that protrude beyond the canvas. This three-dimensional effect gives a special and original air to the works.

At the same time, using the palette knife technique in plein-air leads to the formation of an original artistic vision and develops knowledge, skills, abilities and technical and aesthetic aptitudes, which are educated by approaching all aspects of the artistic concept, from the development of the works to their transposition into material.

V. Pâslaru establishes that the relationship of the plastic artist/painter to nature and to oneself as a relationship of knowledge is given by the subject-object relationship (plastic artist-environment). Since human existence is unitary in its diversity, the relationship of knowledge of man with the world (the external universe) and with himself (the internal/intimate universe) is manifested in various forms of knowledge, namely in the artistic-aesthetic one. The researcher also mentions that artistic – aesthetic knowledge is a special type of knowledge, achieved through (emotional) experience – imagination – thinking – creation (artistic), oriented towards self-knowledge and the creation of the intimate human universe. By associating and identifying the term education with the term knowledge, the author deduces/observes that knowledge forms and develops the human being, enlightens him/her, and education is related to knowledge, accompanies it and achieves it, because everything that man does is done for man throughout his life, having a consequence, an educational result.

Within the plein-air study, we also emphasize a correct and efficient development of visual perception, where we specify that by applying pictorial techniques and technologies made with the help of a palette knife, the most important structures and models of the artistic painting of/from nature are acquired, and the perceptual-visual and aesthetic system is familiarized, which is impossible without the sensations produced directly by contact with nature.

Quoting Ștefan Coman, we mention that if you want to express your feelings, you must paint from nature. You can express the emotions you feel in the natural environment with the idea that they will live, because if you hide them, they will die. Plein-air works manage to surprise us with the multitude of tones, subtly rendered by shadows and reflections, especially those of water, obtained with the help of a palette knife. Being in the bosom of nature, where inspiration for music and painting prevails, the plastic artist who does not paint

⁶²*alla prima* (Italian, meaning at the first attempt) – direct painting or *au premier coup*, is a painting technique in which layers of wet paint are applied on previously applied layers of wet paint. Used mainly in oil painting, the technique requires a fast way of working, as the work must be finished before the first layers have dried. <https://en.wikipedia.org/wiki/Wet-on-wet>

the earth, the peasants and the sky will not find movement towards the universe. Working in plein-air tests the artist, putting to the test his capacities for receiving color, vibrant light and shadow. The choice of subject and the way of interpreting nature is individual and attests to the character, temperament and mastery of the painter. To create works in/at pen-air, is not necessary a specific established technique, each painter can use an individual working process, according to temperament and skill, with warmer or cooler colors, depending on the subject/motif. Moreover, in painting, technique should not be considered an end in itself, the processes/techniques should lead to a valuable artistic execution, to durability and, ultimately, to the clearest possible expression of an image or subject.

The greatness of a painter lies not only in his talent, in the subjects and visions of the world reflected in canvases/paintings, but also in the ability to take from what is precious in his own soul and transmit it to both the viewer/receiver and his disciples, future plastic artists.

From the above, we mention that the technique of oil painting, performed on canvas, with the help of a palette knife, includes the plastic artist's previous experience, as well as his ability to visually perceive nature/the surrounding environment, to easily handle the instruments, through which they manifest themselves 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 plastic artist's personality.

Keywords: *plein air, painting, technique, palette knife, visual perception, plastic artis*

MONUMENTELE UNIRII. ASPECTE ISTORICE ȘI PLASTICE

THE MONUMENTS OF THE UNION: HISTORICAL AND PLASTIC ASPECTS

ANA MARIAN⁶³

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

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

CZU 730.03(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.53>

Monumentele Unirii sunt creații sculpturale edificate în perioada interbelică, atunci când Basarabia era parte integrantă a României Mari. Sculptura monumentală din Basarabia de până la perioada Marii Uniri era reprezentată doar de două monumente la Chișinău, cele ale țarilor ruși: Monumentul lui Alexandru al II-lea și Monumentul Împăratului Alexandru I. Ambele monumente au fost demolate în 1918, în vâltoarea evenimentelor Unirii. De fapt, istoria monumentelor de for public în Moldova interbelică începe cu edificarea Monumentului lui Ștefan cel Mare și Sfânt, în 1928, la Chișinău. Personalitatea renumitului voievod al Moldovei, Ștefan cel Mare și Sfânt (anii de domnie 1457-1504), și victoriile repurtate de acesta în peste 40 de războaie și lupte, efortul lui de a păstra integritatea și independența țării, pe bună dreptate, au meritat înălțarea unui monument în inima Chișinăului. Acest monument este cununa de glorie în creația sculptorului Alexandru Plămădeală (1888-1940) și cea a

⁶³ E-mail: anisoara-marian@yandex.ru

arhitectului Eugen A. Bernardazzi (1883-1931). Monumentul a conținut trei variante-machete. Prima variantă a monumentului lui Ștefan cel Mare și Sfânt, elaborată de sculptorul Alexandru Plămădeală, are aspectul specific unei lucrări ancorate la modernism. Autorul a ținut cu tot dinadinsul să reproducă realist proporțiile corpului voievodului, după cum acesta apare descris în cronica lui Grigore Ureche. Varianta a doua reprezenta soclul sub formă de turn de cetate, la baza căruia se aflau figuri de ostași răniți, soclul fiind încununat de figura voievodului biruitor. Dar această variantă a fost considerată neconvingătoare. Astfel a fost necesară a treia variantă a monumentului, în care domnitorul pășește maiestuos spre spectator, sprijinindu-se cu mâna dreaptă de un paloș și ținând în mâna stângă, ridicată, crucea, a cărei formă are caracteristici medievale, specifice epocii voievodului.

Unul din monumentele emblematice ale Unirii este cel al lui Ferdinand I. Lucrată de sculptorul Oscar Han, statuia îl reprezenta pe Regele României în haine de oștean, cu mantie, sprijinindu-se cu ambele mâini pe o sabie. Statuia era destinată să împodobească fațada de lângă Mitropolia Chișinăului. Dezvelirea oficială a avut loc cu participarea Regelui Carol al II-lea și a Ministrului de Război, Nicolae Ciupercă, precum și a altor miniștri, la 5 februarie 1939. Însă monumentul a avut o existență scurtă: în vara anului 1940 el a fost evacuat într-o direcție necunoscută.

Lupoaica capitolină a înfrumusețat orașul Chișinău din 1925 până în 1940. În 1921, municipalitatea orașului Roma a oferit orașului Chișinău o replică a statuii Lupa Capitolina, realizată de sculptorul Ettore Ferrari. Lupoaica capitolină, cu figurile lui Romulus și Remus, în perioada interbelică s-a aflat în fața Liceului *Alexandru Donici* din capitală. Odată cu anexarea Basarabiei de URSS, statuia a fost demontată și topită.

Un alt monument al Unirii este cel denumit Monumentul celor trei martiri: Simion Murafa, Alexei Mateevici, Andrei Hodorogea. Cei trei martiri au fost portretizați de către sculptorul român Vasile Ionescu-Varo și a fost inaugurat la 29 septembrie 1923, la Chișinău.

Un monument al Unirii, rămas nerealizat în material și care niciodată nu a mai apărut în fața spectatorilor, este Monumentul Unirii, a cărui machetă a fost lucrată de Alexandru Plămădeală.

Statuia lui Vasile Lupu din municipiul Orhei, instalată în 1937, în centrul orașului, a fost lucrată de sculptorul Oscar Han (1891-1976) și turnată în bronz la turnătoria *I. Guran* din București. Pe lângă acestea, în întreg spațiul Basarabiei interbelice a fost realizat un spectru tematic larg de monumente, dedicate Regelui Ferdinand I, lui Ștefan cel Mare și Sfânt, lui Ioan Vodă cel Viteaz ș.a.

Aceste monumente reprezintă un punct de plecare, ferm și incontestabil, al manifestării artei monumentale moldovenești, care începea să-și afirme tot mai pregnant caracterul autentic și original.

Cuvinte-cheie: *sculptură, artă monumentală, perioada interbelică, aspecte istorice, aspecte plastice*

The Monuments of the Union are sculptural creations erected in the interwar period, when Bessarabia was an integral part of Greater Romania. The monumental sculpture in Bessarabia up to the period of the Great Union was represented by only two monuments in Chisinau, those of the Russian tsars: the Monument to Alexander II and the Monument to Emperor Alexander I. Both monuments were demolished in 1918, in the whirlwind of the events of the Union. In fact, the history of public forum monuments in interwar Moldova begins with the construction of the Monument to Stephen the Great and Saint, in 1928, in Chisinau. The personality of the famous voivode of Moldova, Stephen the Great and Saint (reign 1457-1504) and the victories he won in over 40 wars and battles, his effort to preserve the integrity and independence of the country, rightly deserved the erection of a monument in the heart of Chisinau. This monument is the crown of glory in the creation of the sculptor Alexandru Plamadeala (1888-1940) and that of the architect Eugen A. Bernardazzi (1883-1931). The monument contained three model versions. The first version of the monument to

Stephen the Great and Saint, elaborated by the sculptor Alexandru Plamadeala, has the specific appearance of a work anchored to modernism. The author was keen to realistically reproduce the proportions of the voivode's body, as it is described in Grigore Ureche's chronicles. The second version represented the pedestal in the form of a fortress tower, at the base of which there were figures of wounded soldiers, the pedestal being crowned by the figure of the victorious voivode. But this version was considered unconvincing. Thus, a third version of the monument was necessary, in which the ruler steps majestically towards the spectator, leaning with his right hand on a sword and, with his raised left hand holding the cross whose shape has medieval characteristics, specific to the voivode's era.

One of the emblematic monuments of the Union is that to Ferdinand I. Made by the sculptor Oscar Han. The statue represented the King of Romania in military outfit with a mantle, leaning with both hands on a sword. The statue was intended to adorn the facade next to the Metropolis of Chisinau. The official unveiling took place with the participation of King Carol II and the Minister of War, Nicolae Ciuperca and other ministers, on February 5, 1939. But the monument had a short existence: in the summer of 1940, it was evacuated in an unknown direction.

The Capitoline She-wolf beautified the city of Chisinau from 1925 to 1940. In 1921, the municipality of Rome offered the city of Chisinau a replica of the statue of the Capitoline Wolf (Italian: Lupa Capitolina), made by the sculptor Ettore Ferrari. In the interwar period, the Capitoline She-wolf, with the figures of Romulus and Remus, was situated in front of the Alexandru Donici High School in the capital. With the annexation of Bessarabia by the USSR, the statue was dismantled and melted down.

Another monument of the Union period is the one called the Monument of the Three Martyrs: Simion Murafa, Alexei Mateevici, Andrei Hodorogea. The three martyrs were portrayed by the Romanian sculptor Vasile Ionescu-Varo and it was inaugurated on September 29, 1923, in Chisinau.

A monument of the Union, which remained not materially realized and never appeared in front of the spectators, is the Monument of Union, whose model was created by Alexandru Plamadeala.

The statue of Vasile Lupu, installed in 1937 in the Orhei city centre, was created by the sculptor Oscar Han (1891-1976) and cast in bronze at the I. Guran foundry in Bucharest. In addition to the above, a wide thematic spectrum of monuments was created throughout the interwar Bessarabia, dedicated to King Ferdinand I, Stephen the Great and Saint, Ioan-Voda the Brave and others.

These monuments represent a starting point of a firm and undeniable expression of the Moldovan monumental art, which began to increasingly assert its authenticity and origin.

Keywords: *sculpture, monumental art, interwar period, historical aspects, plastic aspects*

CREATIVITATEA TINERILOR ARTIȘTI IEȘENI ȘI SEMNIFICAȚIA EXPRIMĂRII LOR PLASTICE

THE CREATIVITY OF YOUNG ARTISTS FROM IAȘI AND THE MEANING OF THEIR ARTISTIC EXPRESSIONS

MIRELA ȘTEFĂNESCU⁶⁴
doctor în arte vizuale, lector universitar,

⁶⁴ E-mail: mirela_stefanescu@yahoo.com

CZU 75.071.1(498)

730.071.1(498)

159.954

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.54>

În acest articol vom aborda o serie de aspecte legate de creativitate: ce este și cum poate fi stimulată creativitatea, dar și rolul pe care îl are la nivel individual și societal, evidențiind printr-o serie de expoziții semnate de artiști ieșeni, universul creativ, transpus în narațiuni picturale sau viziuni sculpturale, căutând să deciptăm din simbolistica și algoritmii construcțiilor compoziționale semnificațiile exprimărilor vizuale.

Vom face referire, din această perspectivă, la patru expoziții personale realizate de Tania Solomon (pictură), Alexandru Solinschi (sculptură), Andrei Țiba (pictură), Mihaela Bucur (pictură), expoziții ce explorează teme și concepte actuale într-o dinamică compozițională, racordată la tendințele stilistice contemporane.

Creativitatea este o capacitate umană fascinantă, văzută ca un proces complex și multidimensional, prin care pot fi generate idei noi, pot fi găsite soluții inovatoare la diverse probleme ale societății, dar este și un mod de a privi lumea dintr-o perspectivă diferită.

„Creativitatea este combustibilul pentru progresul speciei noastre rebele” afirmă autorii David Eagleman și Anthony Brandt, în cartea *Specia Rebelă*. Autorii vorbesc despre creativitatea oamenilor și despre modul în care ea schimbă lumea, pe bună dreptate, deoarece, creativitatea nu este specifică domeniului artistic, ci navighează în absolut toate domeniile – de la știință, tehnologie la afaceri sau în viața de zi cu zi. Evident, arta oferă un spațiu imens pentru dezvoltarea creativității, artiștii având multiple posibilități de experimentare, de explorare a noilor tehnici, materiale și stiluri, precum și de exprimare a capacității imaginative.

Elizabeth Gilbert în cartea sa *Lecții de Magie* lansează ideea puținței de a ne cultiva creativitatea, afirmând: „Creativitatea este o forță care vrăjește”. În această ordine de idei, considerăm că este esențial să ne antrenăm creativitatea, deoarece este o abilitate valoroasă care poate deschide noi oportunități și perspective, care ne ajută să evoluăm atât din punct de vedere personal cât și social.

Noile generații de artiști sunt mai dispuse să experimenteze tehnici, materiale, stiluri, teme care-i preocupă în mod constant, ceea ce generează lucrări de artă originale și încântătoare. Semnificațiile simbolisticii și sensul metaforelor desprinse din explorările artistice ale tinerilor plasticieni conduc spre un dialog cultural valoros, în care toți cei implicați în educația artistică, cultură, administrație contribuie surprinzător la evoluția fascinantă a artelor vizuale ieșene.

Tania Solomon și-a construit proiectul expozițional *Simte diferit* în jurul a două dimensiuni relaționale, pe de o parte – o dimensiune interogativă, în care sunt transpuse plastic diverse emoții și sentimente pe care le-a trăit și le-a gestionat în propria manieră, iar pe cea de-a doua o plasează în jurul unui experiment compus din lucrări interactive, precum: „Cum te simți?”, „Sentimente și alte chestii”, „Desenează ce simți”, văzute ca stimuli energetici, în dorința de a descifra stările emoționale ale publicului, care se implică emotiv în acest cadru comun al experiențelor artistice.

Demersul expozițional *Din lacrima Demiurgului* conceput de Alexandru Solinschi stă sub semnul destinului. Sculptura lui Alexandru Solinschi este imersată unui univers poetic

traversat de multiple ipostaze ale sinelui, inserând în lucrările sale semnificații și amprente ale propriilor trăiri și frământări interioare. Sintetizate într-o călătorie prin universul simțurilor și sentimentelor, antrenat de vise și speranță, de iubire și deznădejde, de suferință și fericire, lucrările proiectează metaforic o împletire a tuturor emoțiilor și energiilor ce se oglindesc în ființa umană.

Andrei Țiba ne invită să explorăm o serie de picturi în expoziția *Screens of reality*, în care abordează cu sinceritate și curaj teme majore care definesc societatea contemporană, teme care ne determină să ne punem întrebări și, cel mai important, să căutăm răspunsuri. De la schimbările climatice la tehnologie și digitalizare, de la pandemie și sănătate la violența războiului, artistul ne oferă prin compozițiile sale perspective unice și emoționante asupra lumii actuale.

Expoziția Mihaelei Bucur *Exuvii* este concepută ca o metaforă a descoperirii de sine, artista apelând la amintirile pe care le eliberează în picturile ei într-un timp prezent, într-o sincronie perpetuă. Credința ei este că identitatea, personalitatea își pierde consistența dacă renunță la pașii anteriori din viața sa. Nu suntem doar ceea ce suntem acum, în prezent, ci și ceea ce am fost.

Considerăm că este fundamental ca tinerii artiști să fie încurajați să iasă în fața publicului cu creațiile lor, atât prin expoziții personale cât și în expoziții colective, acest aspect le oferă șansa de a interacționa cu artiștii consacrați, colegii, criticii de artă și cu publicul.

Cuvinte-cheie: creativitate, semnificație, exprimări plastice, imaginație, galerie de artă

In this paper I will address a number of issues related to creativity: what creativity is and how it can be stimulated, as well as the role it plays at the individual and societal level, highlighting, through a series of exhibitions signed by young artists from Iasi, the creative universe, transposed into pictorial narratives or sculptural visions, seeking to decipher the meanings of visual expressions from the symbolism and algorithms of compositional constructions.

From this perspective, I will refer to four solo exhibitions realized by Tania Solomon (painting), Alexandru Solinschi (sculpture), Andrei Țiba (painting), Mihaela Bucur (painting), exhibitions that explore current themes and concepts, in a compositional dynamics connected to contemporary stylistic trends.

Creativity is a fascinating human capacity, seen as a complex and multidimensional process through which new ideas can be generated, innovative solutions can be found to various societal problems, but it is also a way of looking at the world from a different perspective.

„Creativity is the fuel for the progress of our Rebellious Species” say the authors Davis Eagleman and Anthony Brandt, in their book *The Runaway Species*. The authors talk about people’s creativity and how the world changes and rightly so, because creativity is not specific to the arts, but it navigates in absolutely every field from science, technology, to business or in everyday life. Obviously, art offers a huge space for the development of creativity, and artists have multiple possibilities for experimentation, for exploring new techniques, materials and styles, as well as for expressing their imaginative capacity.

Elizabeth Gilbert launches in her book *Big Magic* the idea that „Creativity is a force which spells”, and on this note, I believe that it is essential to train our creativity because it is a valuable skill that can open up new opportunities and perspectives, help us to evolve both personally and as a society.

The new generations of artists are more willing to experiment with techniques, materials, styles, and themes that constantly preoccupy them, which generate original and delightful works of art.

The meanings of symbolism and the meaning of metaphors derived from the artistic explorations of young visual artists lead to a valuable cultural dialog, in which all those

involved in art education, culture, administration contribute surprisingly to the fascinating evolution of visual arts from Iasi.

Tania Solomon built her exhibition project *Feel Different* around two relational dimensions, on the one hand, an interrogative dimension, in which she transposes various emotions and feelings that she has experienced and managed in her own way, and on the second one, she places it around an experiment composed of interactive works, like: *How do you Feel?*, *Feelings and Other Things*, *Draw what You Feel*. These works are seen as energetic encouragement, in the desire to decipher the emotional states of the audience who emotionally involve themselves in this common framework of artistic experiences.

The exhibition *From the Demiurge's Tear* conceived by Alexandru Solinschi is a sign of destiny. Alexandru Solinschi's sculpture is immersed in a poetic universe traversed by multiple hypostases of the self, inserting into his works meanings and imprints of his own feelings, his own inner turmoil. Synthesized in a journey through the universe of senses and feelings, driven by dreams and hope, love and despair, suffering and happiness, the artist's sculptures metaphorically project an interweaving of all the emotions and energies that are reflected in the human being.

Andrei Țiba invites us to explore a series of paintings in his exhibition *Screens of Reality* which he tackles with sincerity and courage the major themes that define contemporary society, themes that make us ask questions and, most importantly, seek answers. From climate change to technology and digitalization, from pandemics and health, to the violence of war, the artist offers us unique and moving perspectives on the world today through his compositions.

In each painting, Mihaela Bucur's exhibition *Exuvii* is conceived as a metaphor for self-discovery, the artist appealing to the memories that she releases in her paintings in a present time, in a perpetual synchronicity. Her belief is that identity and personality lose their consistency if she gives up the previous steps in her life. We are not only what we are now, in the present, but also what we were.

I believe that it is fundamental that young artists are encouraged to present their work to the public, both in solo and group exhibitions, as this gives them the chance to interact with accomplished artists, colleagues, art critics and the public.

Keywords: *creativity, meaning, visual expressions, imagination, art gallery*

CREAȚIA ARTISTULUI PLASTIC VASILE DOHOTARU

THE CREATION OF THE PLASTIC ARTIST VASILE DOHOTARU

TEODORA HUBENCO⁶⁵

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

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

CZU 7.071.1(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.55>

Vasile Dohotaru este un artist plastic din Republica Moldova cu o vocație coloristică și o libertate a expresiei interioare deosebite. Practică cu pasiune pictura de șevalet, grafica de șevalet, acuarela, sculptura și pastelul. Abordează genurile picturii unde subiectele

⁶⁵ E-mail: hubencodora@yahoo.com

tematice – peisajul rural și urban, portretul sau nudul – se află într-un raport egal, fără a acorda prioritate unuia sau altuia.

De-a lungul carierei sale, ce depășește mai bine de 40 de ani, artistul a realizat o serie de picturi în diferite tehnici – acuarelă, pastel, ulei pe pânză, având ca subiecte mănăstiri, catedrale, porți, case și fântâni tradiționale cu grădini și curți inundate în flori.

Lucrează foarte mult în natură și călătorește prin satele Moldovei, unde se încarcă de inspirație. Peisajele sale, reprezentate simbolic, reflectă ambianța încântătoare a lumii înconjurătoare, fundamentate pe cultul contemplativ al naturii. Ca urmare, paleta cromatică și modalitățile de expresie ale plasticianului s-au diversificat.

Pictura, suferind schimbări esențiale, în cadrul căreia creatorul optează pentru dezechilibrarea, dezmembrarea sau străpungerea formei prin diverse procedee tehnice, este orientată să sugereze idei existențiale sau culturale complexe. Ulterior, execută serii de panouri decorative realizate în diferite tehnologii neexplorate anterior, în care implementează o structură compozițională expresivă.

Vasile Dohotaru urmărește să dezvolte neconținut limbajul plastic, îmbogățește mijloacele de expresie din arsenalul picturii moderne. Folosind un variat amestec de viziuni, artistul adaugă picturii moderne și elemente grafice, creează compoziții în care este prezent enigmaticul, evoluând astfel spre o pictură epurată. Atmosfera misterioasă a tablourilor este realizată printr-o organizare spațială aplatizată, printr-un montaj arbitrar și neașteptat al formelor, prin conferirea unei vieți interioare obiectelor. Ceea ce-l interesează cu precădere pe Vasile Dohotaru este imaginea formelor reduse la esențial. Artistul reușește să-și configureze individualitatea artistică și întruchipează o evoluție de excepție în cadrul manifestărilor publice de anvergură, conturând o sinteză a fenomenului artistic contemporan din Moldova.

Cuvinte-cheie: *pictură, peisaj, pastel, artist plastic, natură, formă*

Vasile Dohotaru is a plastic artist from the Republic of Moldova with a special coloristic vocation and a freedom of inner expression. He passionately practices easel painting, easel graphics, watercolor, sculpture and pastel. He approaches the genres of painting, where the thematic subjects – rural and urban landscape, portrait or nude – are in an equal ratio, without giving priority to one or the other.

Throughout his career, which exceeds more than 40 years, the artist has created a series of paintings in different techniques – watercolor, pastel, oil on canvas, having as subject monasteries, cathedrals, gates, houses and traditional fountains with gardens and courtyards flooded with flowers.

He works a lot in nature and travels through the villages of Moldova, where he is charged with inspiration. His landscapes, represented symbolically, reflect the enchanting ambiance of the surrounding world, based on the contemplative cult of nature. As a result, the artist's chromatic palette and modes of expression have diversified.

Painting, undergoing essential changes, in which the creator opts for unbalancing, dismembering or piercing the form through various technical procedures, is oriented to suggest complex existential or cultural ideas. Later, he executes series of decorative panels made in different previously unexplored technologies, in which he implements an expressive compositional structure.

He aims to constantly develop the plastic language, enriches the means of expression in the arsenal of modern painting. Using a varied mixture of visions, adding graphic elements to modern painting, he creates compositions in which the enigmatic is present, thus evolving towards a refined painting. The mysterious atmosphere of the paintings is achieved through a flattened spatial organization, through an arbitrary and unexpected montage of forms, by giving an inner life to objects. What interests Vasile Dohotaru most is the image of forms reduced to their essentials. The artist manages to configure his artistic

individuality and embodies an exceptional evolution within large-scale public manifestations, outlining a synthesis of the contemporary artistic phenomenon in Moldova.

Keywords: *painting, landscape, pastel, plastic artist, nature, form*

ESTETICA ÎN DESIGNUL AMBIENTAL

AESTHETICS IN ENVIRONMENTAL DESIGN

ȘTEFANA-ROXANA STOICA⁶⁶

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

<https://orcid.org/0009-0007-7632-5150>

CZU 747.01

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.56>

Subiectul esteticii în designul ambiental este de amploare și se subordonează subiectului general de proiectare, însă se poate dezbate și separat, apelând chiar la partea umană de comunicare și interpretare a esteticii. Estetica reprezintă partea vizuală a unui proiect de design, reprezintă creația ce emană o anumită stare care ne introduce într-un anumit subiect.

În sistema artelor vizuale, care se împart pe genuri de artă, se regăsește designul ambiental – de interior. Metodele de cercetare sunt universal valabile în toate genurile de artă și se bifează etapizat, după cum urmează: documentarea, analiza, sinteza.

Estetica unui ambient dorește să activeze în subconștientul oamenilor anumiți parametri de regăsire a stilului, a personalității și, de ce nu, poate chiar să trezească sentimentul de curiozitate, făcându-i astfel pe indivizi să le „treacă pragul”.

În etapele procesului de design dimensiunea estetică este definitorie în importanța finalității proiectului, per total. Funcția estetică este în conexiune cu funcția sintactică și cea funcțională. Estetica în designul ambiental se bazează pe principiile de compoziție spațială, în care se regăsește conceptul armoniei dintre elemente, unde intră noțiunile ce țin de amplasare și scalare a obiectelor de decor, ceea ce poate duce spre un ritm anume.

Preferințele estetice se remarcă după preocupările indivizilor și după abilitățile, scopurile și intențiile lor. Totodată, deciziile acestora nu se limitează doar pe plan estetic, ci o alegere de design poate proveni din convingerile lor culturale, religioase, economice, dar țin, bineînțeles, și de partea funcțională a designului.

Complexitatea reacțiilor indivizilor în momentul contactului cu partea estetică a lucrurilor sau în momentul în care intră într-un spațiu interior se poate descrie mai precis prin citatul „Experiența estetică este întotdeauna mai mult decât estetică” – Shusterman, idee preluată de la Dewey; ceea ce semnifică faptul că în fundamentul experienței estetice se regăsește o responsabilitate morală desprinsă din educarea civică a individului.

Amenajarea unui interior creează o experiență vizuală care se justifică prin felul în care sunt organizate lucrurile. Atenția asupra detaliilor ține tot de partea estetică și de capacitatea designerului de a crea o compoziție armonioasă. Organizarea estetică poate reprezenta modul în care se utilizează forma, culoarea, textura și linia stilistică în ambient.

⁶⁶ E-mail: stoica_stefana93@yahoo.com

Gustul are legătură cu plăcerea estetică și depinde de satisfacția utilizării unui produs sau de satisfacția petrecerii timpului într-un ambient. Senzația estetică reprezintă modul în care oamenii trec prin filtrul minții orice amănunt ce gravitează în jurul percepției, a condiției psihice personale, senzație ce poate avea diferite grade de plăcere. Designul trebuie să fie plăcut la vedere și estetic.

Comunicarea vizual-estetică urmează o linie stilistică care urmărește tendințele; întreaga narațiune a designului unui produs este rezultatul unui proces complex de gândire a acestuia și de integrare a produsului într-o stilistică potrivită a spațiului ambiental.

Experiența estetică în ambient, modalitatea de gândire a proiectelor de design, partea estetică de organizare a spațiului ambiental și limbajul estetic privind subtilitatea detaliilor sunt subiectele ce trasează direcții adiacente de discuții pe baza cărora se pot extrapola chiar în alte arii ale designului sau ale artelor, dezvoltându-se astfel noi idei. Conexiunea acestora este importantă de avut în vedere de către un designer ambiental, deoarece astfel își sporește creativitatea estetică și nu numai.

Cuvinte-cheie: *estetică, design, ambiental, spațiu, interior, comunicare, vizual, detalii*

The topic of aesthetics in environmental design is a broad one, which falls under the general subject of design, but it can also be discussed separately, even involving the human aspect of communication and interpretation of aesthetics. Aesthetics represents the visual aspect of a design project; it is the creation that emanates a certain mood, introducing us to a particular subject.

Within the visual arts system, which is divided into art genres, environmental design – specifically interior design – is included. Research methods are universally applicable in all art genres and are carried out in stages, as follows: documentation, analysis, synthesis.

The aesthetics of an environment aims to activate certain parameters in people's subconscious related to finding style, personality, and perhaps even sparking curiosity, thus encouraging individuals to „cross its threshold”.

In the stages of the design process, the aesthetic dimension is essential in determining the overall significance of the project's outcome. The aesthetic function is connected to both the syntactic and functional functions. Aesthetics in environmental design relies on principles of spatial composition, where the concept of harmony between elements is found, including notions related to the placement and scaling of decorative objects, which can lead to a specific rhythm.

Aesthetic preferences are marked by the individuals' concerns, abilities, goals, and intentions. At the same time, their decisions are not limited to just the aesthetic aspect; a design choice may stem from their cultural, religious, or economic beliefs, but, of course, they also consider the functional side of the design.

The complexity of individuals' reactions when encountering the aesthetic aspects of things or entering an interior space can be more precisely described by the quote „Aesthetic experience is always more than aesthetics” – Shusterman, an idea borrowed from Dewey; meaning that the foundation of aesthetic experience carries a moral responsibility derived from the individual's civic education.

The arrangement of an interior creates a visual experience that is justified by the way things are organized. Attention to detail is part of the aesthetic aspect and the designer's ability to create a harmonious composition. Aesthetic organization can represent the way in which form, color, texture, and stylistic lines are used in the environment.

Taste is related to aesthetic pleasure and the satisfaction of using a product or spending time in a particular environment. Aesthetic sensation represents how people perceive every detail that revolves around their perception and personal psychological state, a sensation that can have different degrees of pleasure. Design must be visually pleasing and aesthetic.

Visual-aesthetic communication follows a stylistic line that reflects trends; the entire narrative of a product's design is the result of a complex thinking process and the integration of the product into an appropriate stylistic context within the environmental space.

The aesthetic experience in the environment, the way design projects are conceptualized, the aesthetic organization of the environmental space, and the aesthetic language regarding the subtlety of details are topics that outline adjacent discussion directions, from which ideas can be extrapolated into other areas of design or the arts, thus developing new ideas. The connection between these aspects is important for an environmental designer to consider, as it enhances not only their aesthetic creativity but also other facets of their work.

Keywords: *aesthetics, design, environmental, space, interior, communication, visual, details*

MOTIVUL POMULUI ÎN DECORUL ȚESĂTURILOR TRADIȚIONALE DIN SPAȚIUL BASARABEAN

THE TREE MOTIF IN THE DECORATION OF TRADITIONAL FABRICS FROM THE BESSARABIAN REGION

SVETLANA PLAȚINDA⁶⁷

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4113-270X>

CZU 745.52.047(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.57>

Motivul pomului, prezent în decorul țesăturilor tradiționale din spațiul basarabean, constituie un element esențial al patrimoniului cultural, cu rădăcini adânci în simbolistica universală și în mitologia locală. Studiul de față analizează originea acestui simbol, formele sale de manifestare în diferite categorii de textile – covoare, ștergare, păretare – și transformările sale stilistice de-a lungul timpului. Diversitatea formelor în care se concretizează aceste imagini ilustrează atât continuitatea tradiției cât și adaptarea la noile contexte estetice și culturale. Acest motiv vegetal, dar mai mult simbolic, are semnificații spirituale și magico-religioase. În contextul tradiției populare, pomul este mai mult decât un element decorativ – el încorporează credințe ancestrale legate de fertilitate, prosperitate, continuitatea vieții și regenerare. Ramurile cresc simetric, reflectând echilibrul cosmic și armonia dintre forțele opuse – viață și moarte, lumină și întuneric. Pomii sunt puși în valoare de motivele asociate – ramuri de flori, flori stilizate – sau chiar de motive geometrice, antropomorfe, zoomorfe și amfimorfe.

Motivul pomului nu este doar un element ornamental, ci și un mesaj codificat, o punte de legătură între sacru și profan, între identitatea comunitară și mitologia arhaică. Acesta reflectă viziunea holistică asupra lumii pe care o aveau meșterii populari, fiind totodată o mărturie vie

⁶⁷E-mail: svetlana.platinda@amtap.md

a patrimoniului cultural imaterial al Moldovei.

Pomul stilizat din textilele tradiționale moldovenești face parte dintr-un limbaj simbolic arhaic, comun multor culturi agro-pastorale, ceea ce îl transformă într-un veritabil element de patrimoniu universal. Totuși, fiecare cultură i-a imprimat o notă specifică, în cazul Moldovei, geometrizarea sa reflectă nu doar influențe estetice locale, ci și capacitatea meșterilor de a transforma credințele în forme vizuale recognoscibile și adaptabile la tehnica țesutului ori a broderiei. În textilele tradiționale care sunt cercetate compozițiile motivului reflectă toate elementele tradiționale ale simbolului: rădăcina, din care se ramifică mai multe încrengături, tulpina dreaptă cu ramuri oblice, inegale și asimetrice, uneori încărcate cu frunze, flori și fructe mari. De-a lungul timpului, în contact cu tradițiile culturii locale, motivul a evoluat, uneori suferind modificări în structura sa: pomul a fost transformat în coloană, cruce sau stelă, iar păsările au fost înlocuite cu figuri umane sau animale fantastice. Cu toate acestea, în centrul tuturor acestor variațiuni se află simbolul sacru al pomului vieții, impregnat de un profund sens religios. Pe teritoriul țării noastre cele mai remarcabile reprezentări ale pomului au fost realizate pe țesăturile tradiționale, în special, pe câmpurile lăicelor și ale scoarțelor. Totuși, în puține cazuri se poate identifica specia exactă a pomului, întrucât, printr-o combinație de linii drepte și frânțe s-a redat mai mult ideea abstractă a pomului. Datorită staturii lor impunătoare, arborilor și copacilor le-au fost atribuite semnificații cosmice, devenind simboluri ale dinamicii ciclului veșnic al anotimpurilor (asemănător cu cel al vieții omenești), al morții și reînvierii naturii.

Cuvinte-cheie: *decor, tradiție, simbolistică, textile, motivul pomului*

The tree motif, present in the decoration of traditional fabrics from the Bessarabian area, is an essential element of the cultural heritage with deep roots in universal symbolism and local mythology. The present study analyzes the origin of this symbol, its forms of manifestation in different categories of textiles –carpets, towels, wall coverings - and its stylistic transformations over time. The diversity of the forms in which these images are materialized illustrates both the continuity of tradition and its adaptation to new aesthetic and cultural contexts. This vegetal, but more a symbolic motif, has spiritual and magical-religious meanings – in the context of folk tradition, the tree is more than a decorative element – it embodies ancestral beliefs about fertility, prosperity, continuity of life and regeneration. The branches grow symmetrically, reflecting cosmic balance and harmony between opposing forces – life and death, light and darkness. The trees are enhanced by associated motifs – branches of flowers, stylized flowers or even geometric motifs, anthropomorphic, zoomorphic, and amorphous motifs.

The tree motif is not just an ornamental element but a coded message, a bridge between the sacred and the profane, between community identity and archaic mythology. It reflects the holistic worldview of folk craftsmen and is a living testimony to Moldova's intangible cultural heritage.

The stylized tree in late-modern Moldovan textiles is part of an archaic symbolic language, common to many agro-pastoral cultures, which makes it a truly universal heritage element. However, each culture has imprinted it with a specific touch, and in the case of Moldova, its geometrization reflects not only local aesthetic influences, but also the ability of craftsmen to transform beliefs into recognizable visual forms that can be adapted to the weaving or embroidery technique. In the traditional textiles that are investigated, the compositions of the motif reflect all the traditional elements of the symbol: the root, from which several intertwining branches come out, the straight stem with oblique, uneven and asymmetrical branches, sometimes laden with leaves, flowers and large fruits. Over time, in contact with the traditions of the local culture, the motif has evolved, sometimes undergoing changes in its structure: the tree has been transformed into columns, a cross or stele and the birds have been replaced by human figures or fantastic animals. At the center of all these variations, however, is the sacred symbol of the tree of life, imbued with a deep religious

meaning. In our country, the most remarkable representations of the tree have been made on traditional weavings, especially on the fields of strips of carpets or rugs. In few cases, however, it is possible to identify the exact species of the tree, as a combination of straight and broken lines has given a more abstract idea of the tree. Because of their imposing stature, trees have been attributed cosmic significance, becoming symbols of the dynamics of the eternal cycle of the seasons (similar to the human life cycle), death and rebirth of nature.

Keywords: *decoration, tradition, symbolism, textiles, tree motif*

INTEGRAREA INSTRUMENTELOR DIGITALE ÎN FORMAREA PROFESIONALĂ A STUDENȚILOR SPECIALIZAȚI ÎN DOMENIUL GRAFICII DE CARTE

INTEGRATION OF DIGITAL TOOLS IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS SPECIALIZED IN BOOK GRAPHICS

ALIONA TIMUȚA⁶⁸

doctorandă, Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-0464-6095>

CZU 769.2:37:004

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.58>

Procesul educațional modern în domeniul designului grafic și graficii de carte este de neconceput fără tehnologiile digitale. Acestea nu mai sunt doar un supliment, ci și o parte integrantă a instruirii, permițând studenților să învețe diverse tehnici grafice, să lucreze cu machetele și tipografia, să optimizeze procesul de lucru și să se adapteze cerințelor industriei editoriale contemporane. Instrumentele digitale deschid noi orizonturi creative, extinzând posibilitățile studenților. Cu toate acestea, în pofida avantajelor evidente, simpla însușire a instrumentelor digitale nu garantează o pregătire de calitate, care se reduce adesea la stăpânirea mecanică a softului și la adaptarea tehnologică. Prin urmare, este necesar să determinăm care instrumente digitale sunt cele mai eficiente și cum pot fi integrate în programele educaționale, astfel încât studenții să nu dobândească doar competențe tehnice, ci și să își dezvolte potențialul creativ.

Utilizarea software-ului pentru design grafic și ilustrație formează competențele profesionale esențiale ale studenților. Printre principalele instrumente care oferă soluții convenabile și funcționale pentru activitatea creativă se numără aplicațiile grafice: grafica raster – Adobe Photoshop și Corel Painter; grafica vectorială – Adobe Illustrator și CorelDRAW; iar pentru paginare – Adobe InDesign și aplicația mobilă Procreate. Integrarea acestor instrumente în procesul educațional le permite studenților să învețe metodele moderne de lucru, să studieze aspectele tehnice ale pregătirii materialelor pentru publicare și să-și perfecționeze abilitățile artistice.

Unul dintre principalele avantaje ale tehnologiilor digitale este flexibilitatea și multifuncționalitatea acestora. Acestea permit crearea ilustrațiilor în diverse stiluri și formate, adaptate atât pentru imprimare cât și pentru publicațiile digitale. Interactivitatea procesului

⁶⁸E-mail: aliona.timuta@gmail.com

educațional și automatizarea sarcinilor practice simplifică semnificativ proiectarea și realizarea ilustrațiilor de carte. Utilizarea șabloanelor, texturilor și pensulelor predefinite economisesc timpul, iar cu ajutorul instrumentelor digitale folosite pentru editare se pot efectua mai rapid modificările necesare. Pensulele și texturile speciale permit reproducerea tehnicilor tradiționale prin redarea/imitarea diferitor efecte, precum acuarela, creionul, tușul etc., asigurând o calitate înaltă a graficii și făcând procesul de creație mai accesibil și mai puțin costisitor.

Un alt aspect important al instrumentelor digitale este interactivitatea. Astăzi ilustratorii nu se limitează doar la crearea imaginilor statice, ci pot dezvolta elemente animate, realitate virtuală și realitate augmentată pentru cărțile electronice, deschizând astfel noi perspective pentru studenți.

Lucrul în echipă și tehnologiile cloud joacă, de asemenea, un rol esențial în procesul educațional. Platformele Adobe Creative Cloud, Google Drive și Dropbox permit studenților să lucreze în echipă la proiecte, să primească feedback de la profesori și să-și împărtășească ideile – aspect deosebit de important în contextul învățământului la distanță și al muncii în grup.

Stăpânirea instrumentelor digitale nu mai reprezintă doar o competență opțională, ci și o necesitate pentru o carieră de succes în domeniul designului grafic și graficii de carte. Editurile și studiourile de design grafic se bazează pe utilizarea tehnologiilor digitale, iar abilitatea de a lucra cu software profesionist, alături de competențele tradiționale, oferă studenților un avantaj competitiv evident.

În viitor dezvoltarea tehnologiilor, precum inteligența artificială și rețelele neuronale, va oferi și mai multe oportunități pentru progresul profesional al studenților. Sistemele de învățare personalizate, interfețele adaptive și atelierele virtuale vor permite perfecționarea continuă a procesului educațional.

Cu toate acestea, pe lângă beneficii, există și provocări: costul ridicat al software-ului specializat, echipamentele insuficiente în instituțiile de învățământ și ritmul accelerat al evoluției tehnologice. Acești factori creează obstacole semnificative în calea unui proces educațional eficient, crescând sarcina profesorilor, care trebuie să actualizeze și să adapteze constant programele de predare.

Astfel, instrumentele digitale joacă un rol esențial în formarea viitorilor specialiști în domeniul ilustrației de carte și al designului grafic. Acestea oferă studenților competențele necesare pentru a proiecta și crea ilustrații de înaltă calitate. Integrarea tehnologiilor digitale în procesul educațional construiește o bază solidă pentru dezvoltarea profesională și expresia artistică a studenților.

Cuvinte-cheie: *instrumente digitale, tehnologii informaționale, ilustrație, grafică de carte, design grafic*

The modern educational process in graphic and book design is unimaginable without digital technologies. They have become not just an addition but an integral part of learning, enabling students to master various graphic techniques, to work with layouts and typography, optimize workflows, and adapt to the demands of the contemporary publishing industry. Digital tools open new creative horizons, expanding the students' opportunities. However, despite their clear advantages, merely mastering digital tools does not guarantee high-quality education, which often boils down to mechanical tool proficiency and technology adaptation. This raises the need to determine which digital tools are most effective and how to integrate them into curricula so that students can not only acquire technical skills but also unleash their creative potential.

The use of software for graphic design and illustration helps students develop essential professional competencies. Among the key tools that offer convenient and functional solutions for creativity are graphic editors such as the raster-based Adobe Photoshop and Corel Painter, vector-based Adobe Illustrator and CorelDraw, and for pagination the Adobe

InDesign, and the mobile illustration app Procreate. Integrating all these programs into the educational process allows students to learn modern working methods, explore the technical aspects of publication preparation, and refine their artistic skills.

One of the main advantages of digital technologies is their flexibility and multifunctionality. They allow the creation of illustrations in various styles and formats, adapting them for both print and digital publications. Interactive learning and automated execution of practical tasks significantly simplify the process of designing and creating book illustrations. The use of simple templates, ready-made textures, and brushes saves time, while digital editing tools enable quick adjustments. Brushes and special textures replicate the effects of traditional techniques (such as watercolor, pencil, and ink), ensuring high-quality graphics and making the drawing process more convenient and less resource-intensive.

Another significant aspect of digital tools is their interactivity and multimedia capabilities. Today, illustrators can not only create static images but also develop animated elements, virtual and augmented reality content for e-books, opening new opportunities for student development.

Collaboration and cloud technologies also play a crucial role in the educational process. Platforms like Adobe Creative Cloud, Google Drive, and Dropbox enable students to work on projects collaboratively and receive feedback from instructors, which is especially important in remote learning and group work settings.

Mastering digital tools is no longer just an additional skill but a necessary competency for a successful career in graphic and book design. Modern publishing houses and design studios rely on digital technologies, making proficiency in professional software, alongside traditional skills, a significant advantage for students.

Looking ahead, the advancement of technologies such as artificial intelligence and neural networks will offer even more opportunities for the students' professional growth. Personalized learning systems, adaptive interfaces, and virtual workshops will enhance the educational process.

However, alongside these advantages, challenges remain: the high cost of specialized software, insufficient technical resources in educational institutions, and the rapid evolution of digital technologies. These factors create significant obstacles to effective learning, increasing the burden on educators who must constantly update and adapt curricula.

Thus, digital tools play a key role in preparing future professionals in book graphics and graphic design. They provide students with the necessary skills for designing and creating high-quality illustrations. Integrating digital technologies into the educational process lays a solid foundation for professional growth and creative self-expression.

Keywords: *digital resources, information technologies, illustration, book graphics, graphic design*

INTERACȚIUNEA ȘI CORELAȚIA DINTRE MODĂ ȘI ARTA BALETULUI

THE INTERACTION AND CORRELATION ÎN FASHION AND BALLET ART

MAIA VESTE⁶⁹

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

⁶⁹ E-mail: maia.veste@amtap.md

Baletul și moda sunt considerate a fi într-o simbioză creativă profundă, având în vedere că ambele discipline se bazează pe estetica și expresivitatea corpului uman.

Fiind o componentă esențială a dansului, costumele nu este doar un mijloc de acoperire, ci este gândit cu scopul de a sublinia mișcările, de a adânci caracterul și emoțiile personajului interpretat. Ele pot transforma o simplă reprezentare într-o experiență vizuală mai complexă, având un impact direct asupra percepției spectatorului. La fel ca dansul însuși, costumele au capacitatea de a spune o poveste și de a transmite un mesaj, iar prin combinarea celor două aceste povești prind viață.

Baletul inițial, creat ca un dans destinat elitei societății, odată cu trecerea timpului, s-a răspândit și a devenit mai incluziv, fiind și un prieten influent al modei. Panglicile, fundele, topurile petrecute, șosetele, dresurile și alte stiluri specifice esteticului „balletcore” au fost, de asemenea, introduse în modă.

Există numeroase dovezi ale influenței baletului asupra designerilor de modă. De-a lungul timpului, au fost realizate colaborări între designeri de modă de lux, coreografi și companii de dans. Aceste colaborări au dus la crearea unor costume care îmbină lumea dansului cu cea a modei, evidențiind cele mai interesante aspecte ale fiecărui domeniu creativ.

De exemplu, în cadrul Sezoanelor Rusești ale lui Diaghilev costumele au fost create de Yves Saint Laurent, Coco Chanel și alți adepți francezi ai haute couture, la fel de celebri. Azzedine Alaïa a creat costume pentru New York City Ballet și Riccardo Tisci (actualul director creativ al Givenchy) pentru Baletul Operei din Paris.

Legendara Coco Chanel a îmbrăcat-o pe Maya Plisetskaya, creând costumele pentru *Antigona* în 1922, apoi pentru *Expresul Albastru*, a cărui premieră a avut loc în 1924. Costumele Chanel reprezintă un exemplu rar în care „cotidianizarea” costumului de balet nu a dăunat producției. Costumele pentru *Expresul Albastru* au demonstrat că moda poate dicta direct estetica baletului. Ea reușise, deja într-un stil extravagant, să introducă în modă piese extrem de simple, motiv pentru care Paul Poiret a numit stilul Chanel „pauvreté de luxe”, adică „sărăcia de lux”.

Coco Chanel a fost autoarea coafurii clasice de balet, iar acum părul balerinelor este pieptănat neted și adunat într-un coc la ceafă. Potrivit lui Coco Chanel, această coafură nu interferează cu dansul și face balerina mai grațioasă.

Astăzi costumele *Sezoanelor Rusești*, inclusiv costumele *Expresului Albastru* sunt expuse în muzee din întreaga lume: la Galeria Națională din Australia, la Stockholm, Londra și la Muzeul Teatral din Sankt-Petersburg. Cea mai mare colecție se află la Muzeul Victoria și Albert din Londra.

Una din ultimele colaborări între balet și modă este legată de un alt nume celebru din lumea modei contemporane, și anume Olivier Rousteing de la Casa de Modă Balmain. Rousteing a creat recent costumele pentru *Renaissance*, un balet coregrafiat de dansatorul Sébastien Bertaud, al Baletului Operei din Paris. Baletul a fost creat pentru a „onora Școala Franceză de Dans din Versailles din perioada lui Ludovic al XIV-lea”, cu propriile modele și stilul de marcă a lui Rousteing care se armonizează cu îmbrăcămintea bogat ornamentată și rafinată din acea perioadă, reinterpretând trecutul și aducându-l în prezent.

Costumele de balet sunt renumite pentru măiestria lor excepțională și atenția acordată detaliilor. Liniile elegante, materialele delicate și mișcările fluide ale balerinelor de-a lungul anilor au inspirat nenumărați designeri de modă. Designul inspirat de balet adaugă o notă de finețe și eleganță în modă, fie că este vorba despre o fustă amplă din tul, asemănătoare unui tutu, sau un corset mulat, care reproduce liniile unui costum de balet. Accentul baletului pe liniile curate și minimalism a pătruns în industria modei, inspirând designerii să creeze

modele elegante și rafinate.

Prin esența sa moda a fost întotdeauna o formă de artă, la fel ca și dansul: colaborând cu companiile de dans, designerii au avut ocazia să se implice pe ei înșiși și proiectele lor în crearea unor povești, ceea ce, adesea, se pierde în lumea modei.

Deși colecțiile prezentate pe podiumuri au, în mare parte, același scop – de a transmite un mesaj sau o poveste, acest lucru este, adesea, uitat în anturajul unei industrii ce poate fi efemeră și superficială, orientată spre vânzări și profit. Împreună cu coregrafii, designerii pot să se dedice pe deplin viziunilor lor, ceea ce, la rândul său, oferă posibilitatea de a experimenta aceste două forme puternice de artă, lucrând împreună în armonie.

Cuvinte-cheie: *coregrafie, balet, costum, modă, artă, balletcore, designer*

Ballet and fashion are considered to be in a deep creative symbiosis, given that both disciplines are based on the aesthetics and expressiveness of the human body.

Being an essential component of dance, the costume is not just a means of covering, but is designed to emphasize the movements, to deepen the character and emotions of the interpreted character. They can transform a simple performance into a more complex visual experience, having a direct impact on the perception of the viewer. Like dance itself, the costume has the ability to tell a story and convey a message, and by combining the two, these stories come to life.

Originally created as a dance for the elite of society, ballet has spread and become more inclusive over time, becoming an influential friend of fashion. Ribbons, bows, wrap tops, socks, tights, and other styles specific to the „balletcore” aesthetics have also been introduced into fashion.

There is ample evidence of the ballet's influence on fashion designers. Over time, collaborations have taken place between luxury fashion designers, choreographers, and dance companies. These collaborations have led to the creation of costumes that merge the world of dance with that of fashion, highlighting the most intriguing aspects of each creative field.

For example, during Diaghilev's Russian Seasons, costumes were designed by Yves Saint Laurent, Coco Chanel, and other equally famous French couturiers. Azzedine Alaïa designed costumes for the New York City Ballet and Riccardo Tisci (the current creative director of Givenchy) for the Paris Opera Ballet.

Legendary Coco Chanel dressed Maya Plisetskaya, designing the costumes for *Antigone* in 1922, followed by *Le Train Bleu*, which premiered in 1924. Chanel's costumes represent a rare example where the „quotidianization” of the ballet attire did not harm the production. The costumes for *Le Train Bleu* demonstrated that fashion could directly dictate the aesthetics of ballet. She had already managed, in an extravagant way, to introduce extremely simple pieces into fashion, which led Paul Poiret to call Chanel's style „poverty de lux”.

Coco Chanel was also the creator of the classic ballet hairstyle – now, ballerinas' hair is combed smoothly and gathered into a bun at the nape of the neck. According to Coco Chanel, this hairstyle does not interfere with dancing and enhances the ballerina's grace.

Today, the costumes from the Russian Seasons, including the *Le Train Bleu* costume, are displayed in museums around the world: at the National Gallery of Australia, in Stockholm, London, and at the Theater Museum in St. Petersburg. The largest collection is housed at the Victoria and Albert Museum in London.

One of the most recent collaborations between ballet and fashion is linked to another renowned name in contemporary fashion – Olivier Rousteing of the Balmain Fashion House. Rousteing recently designed the costumes for *Renaissance*, a ballet choreographed by dancer Sébastien Bertaud of the Paris Opera Ballet. The ballet was created to „honor the French School of Dance in Versailles during the reign of Louis XIV”, with Rousteing's signature designs blending with the richly ornamented and refined clothing of that era, reinterpreting

the past and bringing it into the present.

Ballet costumes are renowned for their exceptional craftsmanship and attention to detail. The elegant lines, delicate fabrics, and fluid movements of ballerinas over the years have inspired countless fashion designers. Ballet-inspired designs bring a touch of finesse and elegance to fashion, whether through a voluminous tulle skirt reminiscent of a tutu or a fitted corset that mirrors the lines of a ballet costume. Ballet's emphasis on clean lines and minimalism has influenced the fashion industry, inspiring designers to create sophisticated and refined designs.

By its very nature, fashion has always been a form of art, just like dance. Through collaborations with dance companies, designers have had the opportunity to immerse themselves and their projects in storytelling – something often lost in the fashion world.

While runway collections generally serve the same purpose – to convey a message or tell a story – this aspect is sometimes overlooked in the midst of an industry that can be fleeting and superficial, driven by sales and profit. Working alongside choreographers, designers can fully dedicate themselves to their creative visions, allowing these two powerful art forms to merge in harmony and inspire one another.

Keywords: *choreography, ballet, costume, fashion, art, balletcore, designer*

ARGINTUL – METALUL LUNII ÎN DIMENSIUNEA ARTISTICĂ ȘI CULTURALĂ: PERCEPȚIA FORMEI, CULORII ȘI MATERIALULUI PRIN SINESTEZIE

SILVER – THE MOON METAL IN ARTISTIC AND CULTURAL DIMENSIONS: PERCEPTION OF FORM, COLOR, AND MATERIAL THROUGH SYNESTHESIA

NATALIA VAVILINA⁷⁰

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 739.2.023.1-032.42

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.60>

Argintul este un metal cu o estetică unică, care a fascinat artiștii și meșteșugarii de-a lungul istoriei. Strălucirea sa nu este orbitoare ca cea a aurului, ci rece, subtilă și schimbătoare – asemenea reflexiilor lunare pe suprafața apei. În arta bijuteriilor argintul a fost perceput nu doar vizual, ci și tactil. Suprafețele sale lucioase, texturile oxidate sau finisajele mate creează o experiență multisenzorială, influențând modul în care un obiect este perceput.

Această lucrare explorează rolul argintului în arta bijuteriilor, punând accent pe relația dintre formă, culoare și material prin prisma sinesteziei. Sinestezia este un fenomen perceptiv în care stimulii dintr-un domeniu senzorial declanșează senzații într-un alt domeniu. În acest context, textura argintului poate fi resimțită ca o vibrație vizuală, ca o armonie cromatică sau chiar ca un ritm tactil, influențând percepția emoțională și artistică.

⁷⁰ E-mail: designervavilina@gmail.com

Această interacțiune între percepere și atingere face ca argintul să fie mai mult decât un simplu material.

În bijuteriile de autor argintul devine mai mult decât un metal prețios – argintul capătă un caracter artistic, fiind o extensie a viziunii designerului. Spre deosebire de producția industrială, unde argintul este utilizat ca un element standardizat, în creațiile de autor acesta devine un mediu de experimentare, în care suprafețele mate și lucioase, gravurile fine sau finisajele oxidate creează contraste vizuale și senzoriale puternice.

Interacțiunea dintre argint și alte materiale este esențială. De exemplu, combinațiile cu pietre translucide (opal, cuarț), sticlă fuzionată sau emailuri adaugă nu doar culoare, ci creează și efecte optice, care influențează percepția luminozității și a texturii. Aceste combinații generează bijuterii sinestezice, unde relația dintre material și senzație devine fundamentală. Reflexiile argintului pot schimba modul în care sunt percepute culorile, creând o iluzie de mișcare sau profunzime.

Proprietățile acustice ale argintului contribuie, de asemenea, la percepția sa multisenzorială. Foile subțiri de argint produc sunete fine la atingere, consolidând legătura sa cu sinestezia auditivă. Această caracteristică a inspirat artiștii să exploreze modul în care proprietățile vizuale și tactile ale argintului pot fi asociate cu ritmul și muzicalitatea, făcându-l un material extrem de expresiv.

Un alt aspect important este sustenabilitatea argintului. În ultimii ani, tot mai mulți creatori de bijuterii au ales să utilizeze argint reciclat, reducând impactul asupra mediului. Capacitatea argintului de a fi reciclat la infinit fără a-și pierde proprietățile este definitorie în folosirea acestuia ca material esențial în designul ecologic. Mulți bijutieri contemporani dezvoltă tehnici noi pentru a îmbunătăți utilizarea sa etică, inclusiv refolosirea pieselor vechi și combinarea lor cu materiale moderne.

În plus, tehnologiile digitale, precum imprimarea 3D cu pulbere de argint, revoluționează designul bijuteriilor. Aceste inovații permit o utilizare minimă a materialului și un control artistic precis, asigurând că argintul rămâne un mediu sustenabil, dar, în același timp, experimental pentru designerii contemporani.

În concluzie, menționăm că argintul este mai mult decât un metal prețios – argintul este un limbaj artistic, un simbol cultural și o punte de legătură între percepțiile vizuale, tactile și emoționale. În bijuteriile de autor argintul devine un material fluid, care se adaptează viziunii designerului și creează o experiență senzorială profundă. Prin interacțiunea sa cu lumina, culoarea și textura argintul depășește forma sa fizică pentru a evoca emoții, amintiri și chiar asocieri auditive.

Astfel, argintul rămâne un element central în arta bijuteriilor contemporane, îmbinând tradiția, inovația și estetica sinestezică. Pe măsură ce practicile sustenabile și noile tehnologii evoluează, potențialul argintului ca mediu artistic continuă să se extindă, asigurându-i relevanță atât în meșteșugurile tradiționale cât și în designul avangardist.

Cuvinte-cheie: *argint, artă de bijuterii, bijuterii de autor, sinestezie, culoare, formă, textură, design, sustenabilitate, percepție multisenzorială*

Silver is a metal with a unique aesthetics that has fascinated artists and craftsmen throughout history. Unlike gold, whose brilliance is intense and warm, silver's glow is cool, subtle, and constantly shifting – akin to moonlight reflecting on water. In jewelry art, silver has always been perceived not only visually but also tactilely. Its polished surfaces, oxidized textures, or matte finishes create a multisensory experience that influences how a piece of jewelry is felt and interpreted.

This paper explores the role of silver in jewelry art, emphasizing the relationship between form, color, and material through the prism of synesthesia. Synesthesia is a perceptual phenomenon in which stimuli from one sensory domain trigger sensations in another. In this context, silver's texture can be experienced as a visual vibration, a

chromatic harmony, or even a tactile rhythm, shaping the emotional and artistic perception of a jewelry object. This interplay between sight and touch elevates silver beyond being just a material – it becomes a sensory experience.

In author jewelry, silver is more than a precious metal – it takes on an artistic role, serving as an extension of the designer's vision. Unlike mass-produced jewelry, where silver is used as a standardized element, in handcrafted pieces it becomes a medium for experimentation, where matte and polished surfaces, fine engravings, or oxidized finishes create striking visual and sensory contrasts.

The interaction between silver and other materials is fundamental to author jewelry. Combinations with translucent stones (opal, quartz), fused glass, or enamel not only introduce color but also alter how form and luminosity are perceived. These combinations generate synesthetic jewelry, where material and sensation become deeply intertwined. Silver's reflective properties can modify the perception of colors, creating an illusion of movement and depth.

Additionally, the acoustic properties of silver contribute to its multisensory perception. Thin silver sheets produce delicate sounds when touched, reinforcing its connection to auditory synesthesia. This unique characteristic has inspired artists to explore how silver's visual and tactile properties can align with rhythm and musicality, making it a material with profound expressive potential.

Another important aspect is the sustainability of silver. In recent years, an increasing number of jewelry designers have chosen to work with recycled silver, reducing the environmental impact of mining. Silver's ability to be infinitely recycled without losing its properties makes it a crucial material in the eco-conscious design. Many contemporary jewelers are innovating new ethical approaches, including reusing antique silver pieces and combining them with modern materials.

Furthermore, digital fabrication techniques such as 3D printing with silver powder are revolutionizing jewelry design. These advancements allow for minimal material waste and precise artistic control, ensuring that silver remains both a sustainable and highly experimental medium for contemporary designers.

In conclusion, we note that silver is more than a precious metal – it is an artistic language, a cultural symbol and a bridge between visual, tactile and emotional perceptions. In designer jewelry, it becomes a fluid material, adapting to the designer's vision and creating a profound sensory experience. Through its interaction with light, color and texture, silver transcends its physical form to evoke emotions, memories and even auditory associations.

Thus, silver remains a central element in contemporary jewelry art, merging tradition, innovation, and synesthetic aesthetics. As sustainable practices and new technologies evolve, silver's artistic potential continues to expand, ensuring its relevance in both traditional craftsmanship and avant-garde design.

Keywords: *silver, jewelry art, author jewelry, synesthesia, color, form, texture, design, sustainability, multisensory perception*

ROLUL ARTELOR PLASTICE ÎN FORMAREA SENSIBILITĂȚII CULTURALE A TINERILOR

THE ROLE OF VISUAL ARTS IN SHAPING THE YOUTH'S CULTURAL SENSITIVITY

OXANA ZGHEREA⁷¹

profesoară,

Școala de Arte Plastice, or. Vulcănești

<https://orcid.org/0009-0003-0712-7338>

CZU 7:37

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.61>

Sensibilitatea culturală reprezintă un element esențial în dezvoltarea personalității tinerilor, iar artele plastice joacă un rol semnificativ în acest proces. Educația artistică contribuie la formarea unei percepții estetice rafinate, la înțelegerea diversității culturale și la dezvoltarea empatiei prin intermediul expresiei vizuale. Prin contactul direct cu arta tinerii învață să interpreteze simboluri, să analizeze stiluri și să înțeleagă contextul istoric și social al operelor de artă.

Artele plastice dezvoltă sensibilitatea estetică și capacitatea de a aprecia frumosul în multiplele sale forme. Activitățile artistice, precum desenul, pictura sau sculptura, le permit elevilor să experimenteze și să-și exprime trăirile interioare, stimulând astfel creativitatea și gândirea critică. În plus, studiul istoriei artei îi ajută să descopere tradițiile culturale ale diferitelor civilizații, cultivând respectul pentru diversitate și pentru patrimoniul artistic universal.

Prin educația artistică tinerii sunt expuși unor valori culturale și estetice fundamentale, ceea ce contribuie la formarea identității lor culturale. Procesul de creație artistică îi ajută să-și dezvolte o conexiune emoțională profundă cu lumea din jur, învățând să își exprime ideile și sentimentele într-un mod autentic. De asemenea, implicarea în proiecte artistice colective favorizează dezvoltarea spiritului de echipă și a colaborării, elemente esențiale în societatea contemporană.

Un aspect important al sensibilității culturale este capacitatea de a recunoaște și aprecia diferențele culturale. Prin explorarea operelor de artă din diverse colțuri ale lumii tinerii învață să vadă frumusețea în diversitate și să adopte o perspectivă deschisă asupra altor culturi. Această experiență nu doar că le îmbogățește cunoștințele, dar contribuie și la dezvoltarea empatiei și a toleranței.

Arta plastică are un impact profund asupra dezvoltării inteligenței emoționale a tinerilor. Prin creația artistică aceștia pot exprima emoții complexe, chiar și atunci când nu găsesc cuvintele potrivite pentru a le descrie. De exemplu, un adolescent care se confruntă cu anxietate sau stres poate folosi pictura sau desenul ca mijloc de eliberare emoțională. Astfel, educația artistică devine un instrument valoros pentru gestionarea emoțiilor și pentru dezvoltarea echilibrului emoțional.

Utilizarea tehnologiilor digitale în artele plastice adaugă o nouă dimensiune în formarea sensibilității culturale a tinerilor. Platformele digitale, aplicațiile de grafică și realitatea

⁷¹ E-mail: oxana.zgherea42@gmail.com

augmentată oferă noi modalități de explorare și exprimare artistică, facilitând accesul la patrimoniul cultural global. Această abordare interdisciplinară stimulează interesul pentru artă și creează o punte de legătură între tradiție și inovație.

Educația artistică nu are doar un rol estetic, ci și unul social și civic. Prin studiul artei tinerii învață să înțeleagă fenomene sociale, să analizeze mesajele transmise prin artă și să participe activ la viața culturală a comunității lor. Expozițiile de artă, atelierelor creative și concursurile artistice sunt doar câteva dintre modalitățile prin care elevii pot fi implicați în viața culturală.

În concluzie, artele plastice reprezintă un instrument valoros în educația tinerilor, având un impact profund asupra formării sensibilității lor culturale. Prin dezvoltarea creativității, empatiei și aprecierii estetice educația artistică contribuie la conturarea unei generații capabile să înțeleagă și să respecte diversitatea culturală, asigurând astfel un viitor mai armonios și incluziv.

Cuvinte-cheie: educație artistică, sensibilitate culturală, diversitate, creativitate, patrimoniu artistic, identitate culturală, tehnologii digitale, expresie vizuală

Cultural sensitivity is an essential element in the development of young people's personalities, and visual arts play a significant role in this process. Artistic education contributes to shaping a refined aesthetic perception, understanding cultural diversity, and developing empathy through visual expression. Through direct contact with art, young people learn to interpret symbols, analyze styles, and understand the historical and social context of artworks.

Visual arts develop aesthetic sensitivity and the ability to appreciate beauty in its many forms. Artistic activities such as drawing, painting, and sculpture allow students to experiment and express their inner emotions, thereby stimulating creativity and critical thinking. Additionally, studying art history helps them discover the cultural traditions of different civilizations, fostering respect for diversity and the universal artistic heritage.

Through artistic education, young people are exposed to fundamental cultural and aesthetic values, which contribute to shaping their cultural identity. The process of artistic creation helps them develop a deep emotional connection with the world around them, teaching them to express their ideas and feelings authentically. Moreover, involvement in collective artistic projects promotes teamwork and collaboration, essential elements in contemporary society.

An important aspect of cultural sensitivity is the ability to recognize and appreciate cultural differences. By exploring artworks from various parts of the world, young people learn to see beauty in diversity and adopt an open perspective toward other cultures. This experience not only enriches their knowledge but also contributes to the development of empathy and tolerance.

Visual arts have a profound impact on the development of young people's emotional intelligence. Through artistic creation, they can express complex emotions, even when they struggle to find the right words to describe them. For example, a teenager dealing with anxiety or stress can use painting or drawing as a means of emotional release. Thus, artistic education becomes a valuable tool for managing emotions and achieving emotional balance.

The use of digital technologies in visual arts adds a new dimension to the formation of young people's cultural sensitivity. Digital platforms, graphic design applications, and augmented reality provide new ways to explore and express artistic creativity, facilitating access to the global cultural heritage. This interdisciplinary approach stimulates interest in art and builds bridges between tradition and innovation.

Artistic education has not only an aesthetic role but also a social and civic one. Through the study of art, young people learn to understand social phenomena, analyze the messages conveyed through art, and actively participate in their community's cultural life. Art

exhibitions, creative workshops, and art competitions are just a few ways students can engage in cultural activities.

In conclusion, visual arts represent a valuable tool in young people's education, having a profound impact on the development of their cultural sensitivity. By fostering creativity, empathy, and aesthetic appreciation, artistic education helps shape a generation capable of understanding and respecting cultural diversity, thus ensuring a more harmonious and inclusive future.

Keywords: *artistic education, cultural sensitivity, diversity, creativity, artistic heritage, cultural identity, digital technologies, visual expression*

ADAPTAREA BRODERIEI LA NOILE TENDINȚE ÎN MODA CONTEMPORANĂ

ADAPTING EMBROIDERY TO THE NEW TRENDS IN CONTEMPORARY FASHION

CAROLINA ERMURACHI-MACHADO⁷²

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-2531-2005>

CZU 687.016:746.3

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.62>

Broderia nu mai este doar o artă decorativă tradițională – ea s-a transformat într-un limbaj vizual sofisticat în moda contemporană.

Designerii folosesc broderia pentru a crea contraste între minimalism și complexitate, redând un sentiment de autenticitate într-o lume a modei adesea dominată de producția în masă, devenind astfel un mijloc de diferențiere și rafinament.

Tehnicile de broderie au suferit o evoluție semnificativă. Păstrându-și farmecul artizanal în timp, acestea au adoptat inovațiile tehnologice. Broderia manuală, transmisă prin generații, presupune precizie și timp, reflectând adesea identitatea culturală a regiunii de origine. Tehnici precum punctul în cruce, broderia pe pânză de casă sunt încă practicate în zonele rurale. Pe de altă parte, broderia digitală permite replicarea rapidă a designului complex, ideal pentru producția de serie limitată. Software-urile moderne pot genera tipare care apoi sunt executate cu fidelitate de mașini automate. Astăzi designerii valorifică ambele modalități: inovația tehnologică – pentru productivitate – și broderia tradițională – pentru valoare emoțională și estetică. Această sinergie redefinește conceptul de autentic în moda contemporană. Prin abordarea provocărilor și oportunităților din domeniul broderiei putem contura o direcție viitoare pentru acest meșteșug, având în vedere importanța sustenabilității și inovației în designul modern.

Brandurile de lux au fost printre primele care au reintrodus broderia în moda contemporană, valorificându-i potențialul de a crea produse memorabile și recognoscibile. De exemplu, Gucci, sub direcția creativă a lui Alessandro Michele, a transformat broderia într-un cod stilistic, utilizând motive florale, animale fantastice și simboluri mitologice brodate pe jachete, rochii și genți. Broderia este folosită ca un accent stilistic în designul modern,

⁷² E-mail: karoll2028@gmail.com

aducând un aer de sofisticare și originalitate articolelor de îmbrăcăminte, de la rochii de seară la colecții streetwear.

Fuziunea broderiei cu alte genuri de artă și tehnici inovatoare în moda contemporană, cum ar fi broderie cu materiale neconvenționale, fire luminescente, broderie pe plastic, ceramică, broderie și pictură, broderie și teatru, este un fenomen care redefineste limitele dintre artizanat și inovație, aducând la suprafață o estetică sofisticată ce îmbină tradiția cu modernitatea.

Într-o eră dominată de consumul rapid, broderia redevine un aliat al sustenabilității. Recondiționarea hainelor prin adăugarea broderiilor oferă o nouă viață pieselor uzate, reducând deșeurile textile. Firele vegetale, bumbacul organic și vopselele non-toxice sunt utilizate din ce în ce mai mult. Astfel, broderia contribuie la redefinirea modei ca spațiu de expresie responsabilă și durabilă.

Datorită creativității și provocărilor constante prin adaptarea noilor tehnologii, broderia se menține mereu în echilibru între tradiție și inovație, fiind actuală atât în designul vestimentar cât și în lumea artei.

Cuvinte-cheie: broderie, modă, tendințe, artă, tradiție, inovație, tehnologie, sustenabilitate

Embroidery is no longer just a traditional decorative art – it has transformed into a sophisticated visual language in contemporary fashion.

Designers use embroidery to create contrasts between minimalism and complexity, restoring a sense of authenticity in a fashion world often dominated by mass production, thus becoming a means of differentiation and refinement.

Embroidery techniques have undergone a significant evolution, preserving their artisanal charm over time, which have adopted technological innovations. Manual embroidery, passed down through generations, requires precision and time, often reflecting the cultural identity of the region of origin. Techniques such as cross stitch, embroidery on homemade canvas are still practiced in rural areas. On the other hand, digital embroidery allows for the rapid replication of complex designs, ideal for limited series production. Modern software can generate patterns that are then faithfully executed by automatic machines. Today, designers capitalize on both modalities: technological innovation – for productivity – and traditional embroidery – for emotional and aesthetic value. This synergy redefines the concept of authenticity in contemporary fashion. By addressing the challenges and opportunities in the field of embroidery, we can outline a future direction for this craft, given the importance of sustainability and innovation in modern design.

Luxury brands were among the first to reintroduce embroidery into contemporary fashion, capitalizing on its potential to create memorable and recognizable products. Ex: Gucci, under the creative direction of Alessandro Michele, has transformed embroidery into a stylistic code, using floral motifs, fantastic animals and mythological symbols embroidered on jackets, dresses and bags. Embroidery is used as a stylistic accent in modern design, bringing an air of sophistication and originality to garments, from evening dresses to streetwear collections.

The fusion of embroidery with other art genres and innovative techniques in contemporary fashion, such as: embroidery with unconventional materials, luminescent threads, plastic embroidery, ceramics, embroidery and painting, embroidery and theater – is a phenomenon that redefines the boundaries between craftsmanship and innovation, bringing to the surface a sophisticated aesthetic that combines tradition with modernity.

In an era dominated by fast consumption, embroidery is once again becoming an ally of sustainability. Reconditioning clothes by adding embroidery gives new life to worn pieces, reducing textile waste. Vegetable yarns, organic cotton and non-toxic dyes are increasingly used. Embroidery, in this way, contributes to the redefinition of fashion as a space for responsible and sustainable expression.

Due to creativity and constant challenges, by adapting to new technologies, embroidery is always in balance between tradition and innovation, being always current both in fashion design and in the art world.

Keywords: *embroidery, fashion, trends, art, tradition, innovation, technology, sustainability*

BATICUL, TEHNICA PICTURII LIBERE PE MĂTASE, IMPLEMENTAT ÎN FLORISTICA TEXTILĂ

BATIK, THE TECHNIQUE OF FREE PAINTING ON SILK, IMPLEMENTED ON TEXTILE FLORISTRY

LUDMILA COTELEA-CONDREA⁷³

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-4541-8657>

CZU 745.52.043

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.63>

Pictura pe mătase naturală este un gen de artă fină care se caracterizează prin claritatea și transparența culorilor. Efectul sidefat al mătăsii naturale aduce plus valoare lucrării create. Odată cu dezvoltarea artei vestimentare și confecționarea îmbrăcăminții fine, apare necesitatea creării accesoriilor, menite să definească tot ansamblul vestimentar. Cele mai expresive accente capătă florile textile.

Încă în Evul Mediu oamenii au inventat diverse modalități de a transforma stofa în flori textile unice, menite să decoreze costumele nobilimii, ținutele pentru ocazii speciale, cum ar fi: nunta, evenimente culturale, aranjamente florale, obiecte artistice etc.

Florile din mătase naturală se deosebesc prin finețe, reflectă o notă de lux și sunt cele mai solicitate. Se folosesc țesături de mătase naturală, cum ar fi organza, taftaua sau satinul, pentru a imita aspectul și textura petalelor reale.

În scopul obținerii unor lucrări calitative, durabile în timp, care ar corespunde tuturor cerințelor tehnice și estetice, este necesar să fie respectată consecutivitatea lucrului și toate etapele de producere. Pentru a conferi stofei densitatea necesară, dar și pentru a evita destrămarea marginilor în procesul de croire a detaliilor, aceasta va trece prin procesul de gelatinizare. Se pregătește o soluție din gelatină și apă caldă după următoarea proporție: o linguriță de gelatină uscată la un pahar de 200 ml de apă călduță. După dizolvarea completă a gelatinei, introducem mătasea în acest lichid. La uscare, materialul, după aspect vizual și tactil, seamănă cu hârtia. Gelatina „lipește” fibrele textile, conferă stofei un aspect lucios și nu creează impedimente în procesul de pictură.

Șabloanele de lucru se modelează după florile vii sau se elaborează individual, în dependență de destinație, apoi, după conturul acestora, se decupează detaliile din stofa gelatinizată. De asemenea, se pregătește furnitura pentru decor și alte materiale auxiliare.

La etapa de pictură se folosesc vopsele pe bază de apă, care se caracterizează prin fluiditate și efect de acuarelă. Aici se aplică tehnica baticului, pictura liberă pe mătase naturală. Pentru aceasta toate detaliile croite se umezesc și se aplică pigmentul, respectând o consecutivitate de aplicare – de la tonurile deschise la cele întunecate. Pe suprafața umedă culorile se dispersează ușor, creând efecte și degradeuri cromatice deosebite.

⁷³ E-mail: linada.arts@gmail.com

După uscare, toate petalele se prelucrează cu instrumente speciale din fier, înfierbântate electric sau la plita de gaz. Astfel se modelează forma florilor și a diferitor compoziții florale.

În concluzie, trebuie de menționat că decorul a jucat întotdeauna un rol important în designul vestimentar, florile textile fiind cele mai solicitate elemente. În cazul respectării tuturor etapelor tehnologice de gelatinizare a mătăsii naturale și a picturii libere – batic, se obțin niște flori și compoziții irepetabile, care sunt adevărate opere de artă.

Cuvinte-cheie: floristică, mătase, textile, pictură, cromatic, fluiditate, gelatinizare

Silk painting is a fine art form characterized by the clarity and transparency of colors. The pearlescent effect of natural silk adds value to the created artwork.

With the development of fashion art and the crafting of fine clothing, the need arose to create accessories that define the entire outfit. The most expressive accents are textile flowers.

Since the Middle Ages, people have invented various ways to transform fabric into unique textile flowers, designed to decorate the costumes of the nobility, attire for special occasions such as weddings, cultural events, floral arrangements, artistic objects etc.

Flowers made from natural silk stand out for their delicacy, reflect a sense of luxury, and are in great demand. Fabrics such as organza, taffeta, or satin are used to imitate the look and texture of real petals.

To obtain high-quality, durable works that meet all technical and aesthetic requirements, it is necessary to follow a precise working sequence and all the stages of production. To give the fabric the necessary density and to prevent the edges from falling apart during the cutting process, it undergoes a gelatinization process. A solution is prepared from gelatin and warm water in the following proportion: one teaspoon of dry gelatin per 200 ml of warm water. After the gelatin is completely dissolved, the silk is immersed in this liquid. Once dry, the fabric resembles paper in both appearance and texture. The gelatin „bonds” the textile fibers, gives the fabric a glossy finish, and does not create obstacles in the painting process.

The working templates are created after real flowers or designed individually, depending on their purpose. The fabric is then cut along the contours of these templates. Additionally, decorative accessories and other auxiliary materials are prepared.

During the painting stage, water-based paints are used, known for their fluidity and watercolor effect. The batik technique is applied, along with freehand painting on natural silk. For this process, all the cut details are moistened before applying the pigment in a sequential manner – from light to dark tones. On the wet surface, colors blend easily, creating unique effects and chromatic gradients.

After drying, all petals are shaped using special iron tools, heated either electrically or on a gas stove. This process gives form to the flowers and various floral compositions.

In conclusion, it should be mentioned that decoration has always played an important role in fashion design, the textile flowers being among the most desired elements. By carefully following all technological stages of silk gelatinization and freehand batik painting, unique flowers and compositions can be created, that are true works of art.

Keywords: floristry, silk, textiles, painting, chromatic, fluidity, gelatinization

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE, STUDII CULTURALE ȘI MANAGEMENT ARTISTIC

SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES, CULTURAL STUDIES AND ART MANAGEMENT

IMPACTUL INTELIGENȚEI ARTIFICIALE ASUPRA IDENTITĂȚII CULTURALE EUROPENE⁷⁴

THE IMPACT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE ON EUROPEAN CULTURAL IDENTITY

LUDMILA LAZAREV⁷⁵

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

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

CZU 008(4):004.8

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.64>

În contextul globalizării și al dezvoltării accelerate a tehnologiilor, inteligența artificială (IA) joacă un rol din ce în ce mai important în modelarea și reinterpretarea valorilor culturale. Acest proces ridică întrebări esențiale despre caracterul autentic al identității culturale, adaptabilitatea valorilor tradiționale și impactul noilor tehnologii asupra modului în care oamenii percep și își definesc moștenirea culturală. Explorarea efectelor IA asupra identității europene necesită o perspectivă interdisciplinară asupra provocărilor și oportunităților emergente.

Identitatea europeană este un concept dinamic, modelat de istorie, cultură și schimbări sociale. Digitalizarea și inteligența artificială au adăugat noi dimensiuni acestui proces, transformând modurile de expresie, comunicare și conservare a valorilor culturale. În acest context, este esențial să analizăm cum IA contribuie la redefinirea identității culturale europene și la adaptarea acesteia la noile realități tehnologice.

IA facilitează digitalizarea patrimoniului cultural prin arhivare, restaurare și reconstrucție virtuală a operelor de artă și a monumentelor istorice. Tehnologiile de învățare automată permit interpretarea și analiza textelor, imaginilor și artefactelor culturale, contribuind la o mai bună înțelegere a moștenirii europene.

Valorile culturale europene, precum diversitatea, democrația și libertatea de expresie, sunt influențate de interacțiunea dintre om și inteligența artificială. IA influențează consumul cultural, personalizând experiențele utilizatorilor și promovând conținut bazat pe preferințe algoritmice. Aceasta poate conduce atât la o mai mare accesibilitate culturală, cât și la riscuri precum filtrarea informațiilor și omogenizarea perspectivelor.

Educația joacă un rol fundamental în construirea și dezvoltarea identității culturale

⁷⁴ Elaborat în cadrul proiectului 101085561 — TEIDCIPEI — ERASMUS-JMO-2022-HEI-TCH-RSCH The European identity development through culture in the process of European integration „Finanțat de Uniunea Europeană. Punctele de vedere și opiniile exprimate aparțin, însă, exclusiv autorului (autorilor) și nu reflectă neapărat punctele de vedere și opiniile Uniunii Europene sau ale Agenției Executive Europene pentru Educație și Cultură (EACEA). Nici Uniunea Europeană și nici EACEA nu pot fi considerate răspunzătoare pentru acestea”.

⁷⁵ E-mail: ludmila.lazarev@amtap.md

europene. IA este utilizată în sisteme educaționale adaptative, cursuri online și aplicații interactive care facilitează învățarea limbilor, istoriei și tradițiilor europene. Cu toate acestea, utilizarea IA ridică provocări legate de obiectivitatea conținutului și impactul asupra gândirii critice.

IA redefinește identitatea culturală europeană prin mecanisme inovatoare de conservare, reinterpretare și diseminare a valorilor culturale. În fața acestor schimbări, este esențială o abordare echilibrată, care să valorifice potențialul tehnologic fără a compromite autenticitatea și diversitatea culturală europeană. Politicile culturale și educaționale trebuie să țină pasul cu aceste evoluții, asigurând o integrare responsabilă a IA în spațiul cultural european.

Cuvinte-cheie: *identitate europeană, digitalizare, inteligență artificială, valori culturale, patrimoniu digital, modernitate și tradiție*

In the context of globalization and the rapid development of technologies, artificial intelligence (AI) plays an increasingly important role in shaping and reinterpreting cultural values. This process raises essential questions about the authenticity of cultural identity, the adaptability of traditional values, and the impact of new technologies on the way people perceive and define their cultural heritage. Exploring the effects of AI on European identity requires an interdisciplinary perspective on emerging challenges and opportunities.

European identity is a dynamic concept, shaped by history, culture, and social changes. Digitalization and artificial intelligence have added new dimensions to this process, transforming the ways in which cultural values are expressed, communicated, and preserved. In this context, it is essential to examine how AI contributes to the redefinition of European cultural identity and its adaptation to new technological realities.

AI facilitates the digitization of cultural heritage through archiving, restoration, and the virtual reconstruction of artworks and historical monuments. Machine learning technologies allow for the interpretation and analysis of texts, images, and cultural artifacts, contributing to a better understanding of European heritage.

European cultural values such as diversity, democracy, and freedom of expression are influenced by the interaction between humans and artificial intelligence. AI impacts cultural consumption by personalizing user experiences and promoting content based on algorithmic preferences. This can lead both to greater cultural accessibility and to risks such as information filtering and the homogenization of perspectives.

Education plays a fundamental role in building and developing European cultural identity. AI is used in adaptive educational systems, online courses, and interactive applications that facilitate the learning of European languages, history, and traditions. However, the use of AI raises concerns related to content objectivity and its impact on critical thinking.

AI is redefining European cultural identity through innovative mechanisms for the preservation, reinterpretation, and dissemination of cultural values. In the face of these changes, a balanced approach is essential—one that harnesses technological potential without compromising the authenticity and cultural diversity of Europe. Cultural and educational policies must keep pace with these developments, ensuring the responsible integration of AI into the European cultural space.

Keywords: *European identity, digitalization, artificial intelligence, cultural values, digital heritage, modernity and tradition*

DEZVOLTAREA ÎNCREDERII ÎN SINE – RESURSĂ DE DEZVOLTARE A IDENTITĂȚII EUROPENE⁷⁶

DEVELOPING SELF-CONFIDENCE – A RESOURCE FOR THE DEVELOPMENT OF EUROPEAN IDENTITY

MARIANA ZUBENSCHI⁷⁷

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

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

CZU 316.613:159.923.2(4)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.65>

În contextul globalizării și al diversității culturale, identitatea europeană se construiește pe un fundament psihosocial complex, unde încrederea în sine joacă un rol central. Aceasta nu este doar o trăsătură individuală, ci o resursă colectivă care influențează coeziunea socială, participarea civică și adaptarea la schimbări. Prin prisma psihologiei sociale, această lucrare explorează relația dintre: percepția de sine și valorizarea personală; sistemul reprezentational (imagini mentale despre sine și grupul de apartenență) și sentimentul de apartenență la un spațiu cultural comun, cel al identității europene. De asemenea, o reprezentare negativă poate submina încrederea în sine a grupurilor marginalizate, afectând participarea lor la construcția identității europene. Din acest, considerent este necesar să avem programe educaționale care combat stereotipurile (ex: Erasmus+) sporesc încrederea în sine prin experiențe de mobilitate.

Încrederea în sine se formează prin interacțiunea dintre conceptul de sine și feedback-ul social, iar indivizii cu un concept de sine pozitiv sunt mai deschiși la experiențe interculturale, esențiale pentru identitatea europeană, având reprezentări despre "europeni" ca fiind deschiși și toleranți. Depășirea convingerilor limitative și promovarea unei comunicări eficiente, oferă un cadru eficient pentru consolidarea încrederii în sine.

Încrederea în sine este un produs al sistemului reprezentational, atât individual cât și social, de altfel, cultivarea încrederii în sine, la nivel social, este descrisă în teoria identității sociale a lui Tajfel și Turner, care ne aduce la cunoștință, faptul că indivizii își construiesc identitatea prin apartenența la grupuri (ex.: „europeni” vs. „naționali”), iar identitatea europeană este o identitate inclusivă, care nu înlocuiește identitățile naționale, ci le completează.

De altfel, cultivarea încrederii în sine, la nivel social poate fi consolidată prin atribuirea de norme și valori culturale comune, care devin resurse psiho-sociale, asigurând sentimentul de competență și control al persoanelor.

Articolul analizează legătura dintre percepția de sine și identitatea europeană; sistemul reprezentational și stereotipurile; valorile europene drept resurse psihosociale, participare civică și coeziune socială.

⁷⁶ Elaborat în cadrul proiectului 101085561 – TEIDCIPEI – ERASMUS-JMO-2022-HEI-TCH-RSCH The European identity development through culture in the process of European integration

„Finanțat de Uniunea Europeană. Punctele de vedere și opiniile exprimate aparțin, însă, exclusiv autorului (autorilor) și nu reflectă neapărat punctele de vedere și opiniile Uniunii Europene sau ale Agenției Executive Europene pentru Educație și Cultură (EACEA). Nici Uniunea Europeană și nici EACEA nu pot fi considerate răspunzătoare pentru acestea”.

⁷⁷ E-mail: marianazubenschi@gmail.com

In the context of globalization and cultural diversity, European identity is built upon a complex psychosocial foundation, where self-confidence plays a central role. This is not merely an individual trait, but a collective resource that influences social cohesion, civic participation, and adaptability to change. Through the lens of social psychology, this paper explores the relationship between self-perception and personal value; the representational system (mental images of oneself and one's in-group) and the sense of belonging to a shared cultural space – that of European identity.

Moreover, a negative representation can undermine the self-confidence of marginalized groups, affecting their participation in shaping European identity. For this reason, educational programs are needed to counter stereotypes (e.g., Erasmus+), and to strengthen self-confidence through mobility experiences.

Self-confidence is formed through the interaction between self-concept and social feedback, and individuals with a positive self-concept are more open to intercultural experiences – which are essential for the development of European identity – as they tend to perceive „Europeans” as open and tolerant. Overcoming limiting beliefs and promoting effective communication provides a solid framework for building self-confidence.

Self-confidence is a product of the representational system – both individual and social. Moreover, cultivating self-confidence at a social level is described in Tajfel and Turner's Social Identity Theory, which emphasizes that individuals construct their identity through group membership (e.g., „Europeans” vs. „nationals”). European identity is an inclusive identity that does not replace national identities but rather complements them.

In addition, fostering self-confidence on a social level can be reinforced by promoting shared cultural norms and values, which serve as psychosocial resources, ensuring a sense of competence and personal control.

The article analyses the link between self-perception and European identity; the representational system and stereotypes; European values as psychosocial resources; civic participation and social cohesion.

Keywords: *self-concept, representational system, European identity*

ECOURI MODERNISTE ÎN CREAȚIA PICTORÎTEI TATIANA COJOCARU⁷⁸

MODERNIST ECHOES IN THE ARTWORK OF PAINTER TATIANA COJOCARU

VICTORIA ROCACIUC⁷⁹

doctor habilitat în arte, conferențiar cercetător,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5682-256X>

⁷⁸ Elaborat în cadrul proiectului 101085561 – TEIDCIPEI – ERASMUS-JMO-2022-HEI-TCH-RSCH The European identity development through culture in the process of European integration „Finanțat de Uniunea Europeană. Punctele de vedere și opiniile exprimate aparțin, însă, exclusiv autorului (autorilor) și nu reflectă neapărat punctele de vedere și opiniile Uniunii Europene sau ale Agenției Executive Europene pentru Educație și Cultură (EACEA). Nici Uniunea Europeană și nici EACEA nu pot fi considerate răspunzătoare pentru acestea”.

⁷⁹ E-mail: victoriarocaciucamtap@gmail.com

Această investigație își propune să analizeze sursele moderniste care au contribuit la dezvoltarea spontaneității gestuale în creația pictoriței Tatiana Cojocar, punând accent pe influențele stilistice, tehnicile utilizate și direcțiile conceptuale specifice artei sale. Stilul abstract-expresiv al artistei se remarcă printr-o abordare spontană a gestului pictural, utilizarea unor tușe ample, pete de culoare dinamice și o cromatică vibrantă, menită să accentueze dimensiunea emoțională a lucrărilor sale.

Cercetarea examinează impactul curentelor moderniste asupra viziunii plastice a Tatiane Cojocar, în special al abstracționismului, expresionismului abstract, tachismului și gestualismului. Expresionismul abstract, promovat de artiști precum Jackson Pollock sau Willem de Kooning, a consacrat spontaneitatea ca principiu esențial al actului creator, influență regăsită în maniera liberă și intuitivă de a picta a artistei basarabene. De asemenea, tachismul, ca expresie europeană a gestualismului, a influențat modalitățile de aplicare a culorii și explorarea texturilor, atât picturale cât și cele ale suportului lucrărilor sale.

Un alt aspect important al investigației este analiza modului în care spontaneitatea gestuală din creația Tatiane Cojocar se raportează la tendințele contemporane din arta basarabeană. Un element esențial al operei sale este reprezentat de încărcătura alegorică și simbolică a pătrunderii în alte dimensiuni, dincolo de ceea ce este vizibil, care dă formă caracterului fundamental al picturii sale.

Se va urmări felul în care gestualitatea picturală devine un mijloc de expresie personală și un mod de comunicare a trăirilor interioare, integrându-se totodată într-un context artistic mai larg, influențat de modernism și postmodernism. Izvoarele gândirii plastice abstracte ale artistei se regăsesc în tematica abordată de pictorii moldoveni precum Mihai Grecu, Andrei Sârbu, Ilie Cojocar, Tudor Zbârnea, Gheorghe Oprea și alții. Acești plasticieni explorează direcții cromatice specifice artei abstracte, inspirându-se din elemente vizuale ale interiorului tradițional și peisajului natal. Artista abordează teme filosofice existențiale, investighează interconexiunea dintre spațiile interioare și exterioare și explorează simbolistica porților, precum și expresia vizuală a stărilor interioare, continuând astfel direcțiile tematice inițiate de predecesorii săi. Reflexia interioară și exterioară a peisajului natal a devenit sursa principală a creației artistei. Aceasta explorează conexiunile dintre lumea exterioară, naturală, și percepțiile interioare, intercalându-le într-un dialog constant ce reflectă profund legătura sa cu locurile și amintirile originare. În lucrările sale peisajul nu este doar o reprezentare vizuală, ci și un câmp al introspecției, unde natura devine un mediu simbolic ce exprimă stări interioare și traume personale, dar și dorința de apartenență și regăsire. Artista reînvie peisajul natal nu printr-o tehnică meticuloasă, ci și printr-o viziune care transcende simpla observație, devenind un loc al reflecției, al descoperirii și al reconcilierii cu sine.

Prin această investigație se dorește evidențierea particularităților stilistice și conceptuale care definesc spontaneitatea gestuală în creația Tatiane Cojocar, subliniind impactul surselor moderniste asupra evoluției sale artistice. Astfel, studiul va contribui la o mai bună înțelegere a dinamicii artei contemporane basarabene și a modului în care un artist contemporan se află în dialog cu tradiția modernistă.

Cuvinte-cheie: *pictură, tablou, artă, european, modern, contemporan, abstract, spațiu*

This investigation aims to analyze the modernist sources that have contributed to the development of gestural spontaneity in the work of painter Tatiana Cojocar, emphasizing stylistic influences, applied techniques, and conceptual directions specific to her art. The artist's abstract-expressive style stands out through a spontaneous approach to pictorial gesture, the use of broad brushstrokes, dynamic patches of colour, and a vibrant chromatic range designed to enhance the emotional dimension of her works.

The research examines the impact of modernist currents on Tatiana Cojocaru's artistic vision, particularly abstractionism, abstract expressionism, tachism, and gesturalism. Abstract expressionism, promoted by artists such as Jackson Pollock and Willem de Kooning, established spontaneity as an essential principle of the creative act, an influence reflected in the free and intuitive manner in which the Bessarabian artist paints. Additionally, tachism, as an European expression of gesturalism, influenced the ways in which colour is applied and textures are explored, both pictorially and in the materiality of her works' support surfaces.

Another important aspect of this investigation is the analysis of how gestural spontaneity in Tatiana Cojocaru's work relates to contemporary trends in Bessarabian art. An essential element of her artwork is represented by the allegorical and symbolic charge of entering other dimensions, beyond what is visible, which shapes the fundamental character of her painting.

The study explores how pictorial gestuality becomes a means of personal expression and a way of communicating inner emotions, while also integrating into a broader artistic context influenced by modernism and postmodernism. The sources of the artist's abstract visual thinking are found in the themes explored by Moldovan painters such as Mihai Greuc, Andrei Sârbu, Ilie Cojocaru, Tudor Zbârnea, Gheorghe Oprea, and others. These artists explore the chromatic directions specific to abstract art, drawing inspiration from visual elements of traditional interiors and the native landscape. Cojocaru addresses existential philosophical themes, investigates the interconnection between interior and exterior spaces, and explores the symbolism of gates, as well as the visual expression of inner states, thus continuing the thematic directions initiated by her predecessors. The inner and outer reflection of the native landscape has become the main source of the artist's creation. She explores the connections between the outer, natural world and inner perceptions, intertwining them in a constant dialogue that deeply reflects her bond with the places and memories of her origin. In her works, the landscape is not just a visual representation but also a field of introspection, where nature becomes a symbolic environment expressing inner states, personal traumas, and the desire for belonging and rediscovery. The artist brings the native landscape to life not through meticulous technique but also through a vision that transcends simple observation, turning it into a space for reflection, discovery, and reconciliation with the self.

Through this investigation, the study seeks to highlight the stylistic and conceptual particularities that define gestural spontaneity in Tatiana Cojocaru's work, emphasizing the impact of modernist sources on her artistic evolution. As a result, this research will contribute to a better understanding of the dynamics of contemporary Bessarabian art and how a contemporary artist engages in dialogue with the modernist tradition.

Keywords: *painting, canvas, art, European, modern, contemporary, abstract, space*

LUMEA SOCIALĂ VALORIZATOARE: INTEGRARE ȘI RECIPROCITATE A FORMEI ȘI CONȚINUTURILOR

THE VALUATING SOCIAL WORLD: INTEGRATION AND RECIPROCITY OF FORM AND CONTENT

TATIANA COMENDANT⁸⁰

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

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

⁸⁰ E-mail: tatianacomend@gmail.com

În pofida existenței unor norme care o guvernează, societatea este departe de a reprezenta un proces uniform, echilibrat, total, transparent. În esență, societatea este o rețea de relații interumane, organizată în jurul unor interese, scopuri și aspirații comune. Dintotdeauna, cercetările savanților se axau pe definirea identității personale și sociale, la exprimarea grupurilor și la schimbările sociale.

Omul este cel care dă sens vieții sociale. Toată inteligibilitatea umană este generată în cadrul relațiilor. Din relații oamenii își derivă concepțiile despre ceea ce este real, rațional și bun. Procesele relaționale din societate, din care provin raționalitatea și moralitatea, sunt puternic ancorate în cultura din care face parte individul uman.

Cultura are un rol transformator, operând deopotrivă cu factori obiectivi și subiectivi ai socializării. Socializarea este un fenomen complex, de pătrundere a indivizilor într-un mod organizat de viață și într-o tradiție culturală stabilită. Socializarea contribuie la introducerea individului în lumea obiectivă a unei societăți. Perceperea lumii ca realitate socială se realizează prin internalizarea normelor, valorilor contextului personal de viață, prin comportamentele și abilitățile sociale necesare pentru a interacționa eficient cu ceilalți în societate.

Gânditorii antici au fost mereu preocupați de problema construcției sociale. Interesul lui Platon sunt ideile, unde adevărului este obținut prin intuiție filosofică, iar realitatea este considerată eternă, neschimbătoare și constantă. Pe când viziunea materialistă a lui Aristotel conturează mediul politic, de gestionare a societății, unde cunoașterea provine din observație, clasificare și experiență. Aristotel numea „phronesis” o bună judecată sau o înțelepciune practică.

Construcția socială se concentrează pe procese sociale și este strâns legată de practică și cercetarea acțiunii. Lumea socială este modelată de cultură, limbaj, de practici de construire a realității, realitatea obiectivă fiind produsul unei construcții sociale. Omul este o ființă, prin ea însăși, valorizatoare a fenomenelor sociale, a valorilor și normelor sociale care guvernează comportamentul uman și interacțiunile sociale.

Știința sociologică descrie modul în care fenomenele sociale sunt organizate și ce anume reprezintă acestea. Analiza formei și conținutului ne ajută să înțelegem mai bine complexitatea fenomenelor sociale și să le explicăm mai bine. Forma și conținutul sunt concepte strâns legate, dar distincte.

Forma poate fi înțeleasă ca:

– Organizare internă a unui grup sau instituții:

Se are în vedere modul cum sunt distribuite puterile, regulile, rolurile și procedurile (de exemplu, forma ierarhică a unei companii).

– Model de interacțiune socială:

De exemplu, comunicarea, cooperarea, coeziunea sau conflictul sunt procese esențiale care enunță modul în care oamenii interacționează între ei.

– Structură socială:

Relațiile și legăturile dintre indivizi, grupuri și instituții într-o societate, cum ar fi clasele sociale sau rețelele sociale (trei indicatori folosiți frecvent, care surprind multidimensionalitatea clasei sociale, sunt: nivelul de ocupație, nivelul venitului și nivelul educației).

Conținutul poate fi înțeles ca:

– Semnificația profundă a unui fenomen social:

Ce valori, credințe sau norme sunt implicate într-un fenomen social, ce reprezintă acest fenomen pentru indivizi sau grupuri (de exemplu, un obicei, după conținutul său, poate

fi despre dragoste, fidelitate, credință, speranță sau comuniune).

– Valorile și normele sociale:

Ideile abstracte despre ceea ce o societate crede că este bun, corect și plăcut (valori umane perene, precum frumusețea, adevărul, înțelepciunea, dreptatea, caritatea, fidelitatea, bucuria, curajul, onoarea etc.) și așteptările care guvernează comportamentul uman și interacțiunile sociale. Conservarea și transmiterea valorilor și normelor sociale se face în mod sistematic prin educație, de exemplu, valorile patriotice sunt alcătuite din norme morale referitoare la felul în care cetățenii responsabili ar trebui să se comporte (dragoste și respect de patrie, de neam, de limba natală, de simbolurile care ne identifică ca națiune).

– Puterea și influența:

Modul în care un fenomen social afectează indivizii, grupurile și societatea în ansamblu (de exemplu, pauperizarea societății).

Relația dintre formă și conținut este una dinamică, interconectată. Forma poate influența conținutul și invers. Reciprocitatea dintre formă și conținuturi în societate este un aspect fundamental al dinamicii sociale, care poate fi înțeles și utilizat pentru a promova schimbarea și dezvoltarea într-o societate.

În concluzie:

– Realitatea este construită social. Modul în care vorbim despre noi și despre ceilalți modelează relațiile și înțelesurile. Înțelegerea vine din ascultare activă și co-construirea sensului, nu din impunerea unei perspective.

– Nu există o realitate obiectivă absolută, ceea ce considerăm „adevăr” este creat prin interacțiuni sociale.

– Identitatea nu este un atribut intern, ci rezultatul relațiilor și contextelor sociale.

– Într-o lume pluralistă putem construi o moralitate practică bazată pe colaborare, dialog și respect reciproc. Etica comportamentală în societate trebuie concepută ca un proces relațional.

– Creatorii de conținut trebuie să posede responsabilitate socială, deoarece dâșii pot modela percepții, valori și comportamente. Avem nevoie de pedagogi formați în pedagogia valorilor, de oameni care reflectă asupra reperelor lor axiologice.

– Educația este un proces social prin care educabilii nu doar absorb informații, ci construiesc cunoaștere prin dialog, colaborare și reflecție. Educație există în societățile unde învățarea tinerii generații este bazată pe probleme reale, unde sunt îngrijite și cultivate valorile demne de statutul cultural al omului în lume.

– Forma și conținutul se influențează reciproc. Reciprocitatea formei și conținuturilor este esențială pentru societate, se produce interacțiunea dinamică și interdependența dintre structurile sociale, culturale și economice (forma) și valorile, ideile și practicile (conținutul) care caracterizează societatea respectivă.

Cuvinte-cheie: *societate, procese relaționale, cultură, socializare, construcție socială, reciprocitate, formă și conținut social, schimbare și dezvoltare social*

Despite the existence of norms that govern it, society is far from representing a uniform, balanced, total, and transparent process. In essence, society is a network of human relationships, organized around common interests, goals, and aspirations. Since ancient times, scholars have focused their research on defining personal and social identity, on the expression of groups, and on processes of social change.

The human being is the one who gives meaning to social life. All human intelligibility is generated within relationships. From relationships, individuals derive their conceptions of what is real, rational, and good. Relational processes in society, from which rationality and morality originate, are deeply anchored in the culture to which the human individual belongs.

Culture plays a transformative role, operating simultaneously with both objective and subjective factors of socialization. Socialization is a complex phenomenon, through which

individuals penetrate an organized way of life and an established cultural tradition. Socialization contributes to introducing the individual into the objective world of a society. The perception of the world as a social reality is achieved through the internalization of norms and values from one's personal life context, as well as through the social behaviors and skills required to interact effectively with others in society.

Ancient thinkers were always preoccupied with the problem of social construction. Plato's interest lay in ideas, where truth is attained through philosophical intuition, and reality is considered eternal, immutable, and constant. By contrast, Aristotle's materialist vision outlined the political environment of managing society, where knowledge derives from observation, classification, and experience. Aristotle referred to "phronesis" as the capacity for sound judgment or practical wisdom.

Social construction focuses on social processes and is closely linked to practice and action research. The social world is shaped by culture, language, and practices of constructing reality, with objective reality being the product of a social construction. The human being is, in itself, a valuer of social phenomena, of social values and norms that govern human behavior and social interactions.

Sociological science describes how social phenomena are organized and what they represent. The analysis of form and content helps us to better understand the complexity of social phenomena and to explain them more adequately. Form and content are closely related yet distinct concepts.

Form can be understood as:

- *The internal organization of a group or institution:*
This refers to the distribution of power, rules, roles, and procedures (for example, the hierarchical form of a company).
- *The pattern of social interaction:*
Processes such as communication, cooperation, cohesion, or conflict are essential, as they indicate how people interact with one another.
- *Social structure:*
The relationships and connections among individuals, groups, and institutions in a society, such as social classes or social networks (three commonly used indicators that capture the multidimensionality of the social class are the occupational level, income level, and educational level).

Content can be understood as:

- *The deeper meaning of a social phenomenon:*
What values, beliefs, or norms are involved in a social phenomenon, and what it represents for individuals or groups (for example, a custom, depending on its content, may concern love, fidelity, faith, hope, or communion).
- *Social values and norms:*
Abstract ideas about what a society believes to be good, right, and desirable (perennial human values such as beauty, truth, wisdom, justice, charity, fidelity, joy, courage, honor, etc.) and the expectations that govern human behavior and social interactions. The preservation and transmission of social values and norms are carried out systematically through education. For instance, patriotic values consist of moral norms relating to how responsible citizens should behave (love and respect for the homeland, for the nation, for the native language, for the symbols that identify us as a nation).
- *Power and influence:*
The manner in which a social phenomenon affects individuals, groups, and society as a whole (for example, the pauperization of society).

The relationship between form and content is dynamic and interconnected. Form can influence content and vice versa. The reciprocity between form and content in society is a fundamental aspect of social dynamics, which can be understood and applied to promote change and development within society.

Conclusion

- Reality is socially constructed. The way we speak about ourselves and others shapes relationships and meanings. Understanding arises from active listening and the co-construction of meaning, not from the imposition of a single perspective.
- There is no absolute objective reality; what we consider “truth” is created through social interactions.
- Identity is not an internal attribute but the result of relationships and social contexts.
- In a pluralist world, we can construct a practical morality based on collaboration, dialogue, and mutual respect. Behavioral ethics in society must be conceived as a relational process.
- Content creators should possess social responsibility, as they can shape perceptions, values, and behaviors. We need educators trained in the pedagogy of values, individuals who reflect on their axiological benchmarks.
- Education is a social process through which learners not only absorb information but construct knowledge through dialogue, collaboration, and reflection. Education exists in societies where the learning of younger generations is based on real issues, where values worthy of the cultural status of humankind in the world are nurtured and cultivated.
- Form and content mutually influence each other. The reciprocity of form and content is essential for society, producing a dynamic interaction and interdependence between social, cultural, and economic structures (form) and the values, ideas, and practices (content) that characterize that society.

Keywords: *society, relational processes, culture, socialization, social construction, reciprocity, social form and content, social change and development*

INTELIGENȚA ARTIFICIALĂ – O NOUĂ PARADIGMĂ EDUCAȚIONALĂ

ARTIFICIAL INTELLIGENCE – A NEW EDUCATIONAL PARADIGM

IULIAN CĂTĂLIN DĂNILĂ⁸¹

doctor, lector universitar,
Universitatea Apollonia, Iași, România,

<https://orcid.org/0009-0000-8666-0242>

CZU 37:004.8

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.68>

Inteligența artificială schimbă modul în care trăim, lucrăm și interacționăm cu tehnologia. Impactul IA va fi profund și de lungă durată; va aduce cu sine o serie de schimbări pozitive care ne pot ajuta la îmbunătățirea calității vieții, dar și câteva provocări de înfruntat. Inteligența artificială poate reprezenta o mare oportunitate pentru progresul uman, cu condiția să înțelegem mai bine implicațiile și efectele acesteia asupra vieții noastre de zi cu zi, pentru ca aceasta să fie gestionată cu atenție și într-un mod corect și incluziv. Astfel, în era inovației tehnologice, Inteligența Artificială revoluționează școala digitală, cu metodologii de predare inovatoare, adaptate studenților, cu instrumente de predare autonome și sisteme de sprijin

⁸¹ E-mail: iuliancatalind@yahoo.com

pentru profesori, aducând cu ea o transformare fără precedent.

Lucrarea de față prezintă provocările și oportunitățile utilizării acestei tehnologii în sectorul educațional și analizează modul în care IA revoluționează educația, cercetarea și managementul academic și devine treptat un instrument indispensabil pentru a gestiona lecțiile și a produce materiale didactice în sălile de clasă din întreaga lume. De la aplicațiile de zi cu zi, precum Google Assistant, Siri, Alexa, ChatGPT, Amazon și Netflix, care au devenit o prezență obișnuită în viața cotidiană, și până la utilizarea în domeniul educațional al ChatGPT și DALL-E, se poate releva caracterul inovativ al acestor noi instrumente. Integrarea inteligenței artificiale în educație revoluționează STEM, evoluând către STE(A)M. Această abordare interdisciplinară promovează competențele transversale și abordează provocări reale, îmbunătățind învățarea.

Pentru a răspunde în mod adecvat provocărilor globale și a ține pasul cu inovațiile tehnologice, educația este condiționată să evolueze continuu. Tehnologia precum inteligența artificială, care are deja de ceva vreme un impact semnificativ asupra societății, nu poate să nu facă parte din experiențele educaționale oferite/propuse de instituțiile educaționale, mai precis în misiunea de a integra tehnologiile în activitățile didactice ca instrumente utile nu numai pentru promovarea și dezvoltarea competențelor digitale și a competențelor transversale, ci și pentru îmbunătățirea abordării pedagogice, a învățării disciplinare și interdisciplinare. De aceea, pentru a reliefa noua paradigmă educațională am optat pentru o sinteză dihotomică a prezentării avantajelor inteligenței artificiale în educație, dar și a riscurilor și a limitelor utilizării acesteia.

Printre argumentele care pledează pentru integrarea IA în sistemul educațional am putea identifica personalizarea învățării, un acces sporit la educație, îmbunătățirea procesului didactic, generarea accelerată de cunoștințe și diferitele modalități de acces la informații, automatizarea sarcinilor repetitive și, nu în ultimul rând, învățarea continuă și feedbackul instant. Printre argumentele contra IA în procesul didactic se pot enumera dependența de tehnologie, scăderea interacțiunii umane, probleme de confidențialitate și securitate, calitatea incertă a conținutului generat, redefinirea rolului profesorului sau uniformizarea gândirii și inhibarea creativității.

În concluzie, Inteligența Artificială (IA) este o resursă puternică, capabilă să rezolve probleme complexe și să îmbunătățească calitatea vieții și care transformă profund societatea noastră, aducând beneficii semnificative, dar și creând probleme etice, economice și sociale importante. Astăzi este o tehnologie-cheie a vieții moderne cu un potențial foarte mare de a propune o nouă paradigmă în educație și de a îmbunătăți calitativ experiența educațională. Impactul acestuia asupra predării, mediului de învățare, evaluării și cercetării dar și asupra tuturor sarcinilor administrative începe deja să fie perceput și va fi exponențial în următorii ani. Cu toate acestea, rapiditatea evoluției IA necesită o reflecție critică asupra efectelor acesteia asupra societății, atât pozitive, cât și negative.

Cuvinte-cheie: *Inteligență Artificială (IA), educație, societate, schimbare de paradigmă, competențe, inovație*

Artificial intelligence is changing the way we live, work and interact with technology. The impact of AI will be profound and long-lasting; it will bring on a series of positive changes that can help improve life quality but will also bring some challenges. Artificial intelligence can represent a great opportunity for human progress, provided that we understand better its implications and effects on our daily lives, so that it is managed carefully and in a fair and inclusive way. Thus, in the era of technological innovation, artificial intelligence is revolutionizing the digital school with innovative teaching methodologies, adapted to students, with autonomous teaching tools and teacher support systems, bringing with it an unprecedented transformation.

This paper presents the challenges and opportunities of using this technology in the

educational sector and analyses how AI is revolutionizing education, research, and academic management and is gradually becoming an indispensable tool to manage lessons and produce teaching materials in classrooms around the world. From everyday applications such as Google Assistant, Siri, Alexa, ChatGPT, Amazon and Netflix, which have become a common presence in everyday life, to the use in the educational field of ChatGPT and DALL-E, the innovative character of these tools is obvious. The integration of artificial intelligence into education is revolutionizing STEM, evolving towards STE(A)M. This interdisciplinary approach promotes transversal competencies and addresses real challenges, improving learning.

In order to adequately respond to global challenges and keep pace with technological innovations, education is forced to evolve continuously. Technology such as artificial intelligence, which has already had a significant impact on society for some time, cannot fail to be part of the educational experiences offered by educational institutions, more precisely proposed in the mission of integrating technologies into teaching activities as tools useful not only for promoting and developing digital competences and transversal competences, but also for improving the pedagogical approach, disciplinary and interdisciplinary learning. Therefore, to highlight the new educational paradigm we opted for a dichotomous synthesis of the presentation of the advantages of artificial intelligence in education, but also of the risks and limits of its use.

Among the arguments that support the integration of AI in the educational system one could identify personalized learning, increased access to education, improved teaching process, the accelerated generation of knowledge and the various ways of accessing information, the automation of repetitive tasks and, last but not least, continuous learning and instant feedback. Among the arguments against AI in the teaching process can be listed dependence on technology, decreased human interaction, privacy and security problems, uncertain quality of the generated content, redefined roles of the teacher or the uniformity of thinking and the inhibition of creativity.

In conclusion, Artificial Intelligence (AI) is a powerful resource, capable of solving complex problems and to improve the quality of life, which profoundly transforms our society, bringing significant benefits, but also creating important ethical, economic and social problems. Today AI is a key technology in modern life with a very high potential to propose - or impose? - a new paradigm in education and to qualitatively improve the educational experience. Its impact on teaching, the learning environment, evaluation and research but also on all administrative tasks is already beginning to be perceived and will be exponential in the coming years. However, the fast AI evolution requires critical reflection on its effects on society, both positive and negative.

Keywords: *Artificial Intelligence (AI), education, society, paradigms shift, skills, innovation*

PAUL MIHAIL ȘI PATRIMONIUL DE CARTE VECHE DIN BASARABIA

PAUL MIHAIL AND THE HERITAGE OF OLD BOOKS FROM BESSARABIA

ANDREI PROHIN⁸²

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

⁸² E-mail: andrei.prohin@gmail.com

CZU 27-725(498)

094.1(478)(091)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.69>

La 29 iunie curent, vom marca 120 de ani de la nașterea preotului și istoricului Paul Mihail (1905-1994). A fost un important cercetător și editor de documente inedite din epoca medievală și cea modernă. Autor a numeroase publicații, a adus contribuții inedite la studiul istoriei culturii românești și a Bisericii Ortodoxe. Paul Mihail a rămas în memoria posterității și datorită efortului de salvare a valorilor bibliofile. În prezenta comunicare ne propunem să evocăm contribuțiile sale la cunoașterea patrimoniului de carte veche din Basarabia. În mod deosebit, ne vom referi la prezența mai multor exemplare ale *Cazaniei* lui Varlaam în spațiul pruto-nistean, atestate de savant.

Rămas orfan de tată la numai 3 ani, Paul Mihail a urmat școala primară la orfelinatul Mănăstirii Hârjauca. Deși a îndurat multe suferințe (condițiile mizere, hrana necalitativă, bătăile profesorilor), traiul la mănăstire l-a apropiat de atmosfera cărților bisericești și a obiectelor de cult. De altfel, în familia bunicilor săi din satul Ciuciulea se păstrau manuscrise și tipărituri vechi românești, transmise drept moștenire din generație în generație în calitate de cărți de cult și pentru învățătură.

Între anii 1916-1926, studiază la Seminarul Teologic din Chișinău. După absolvire, administrația a organizat pentru elevi o excursie la mănăstirile Hârjauca, Hârbovăț, Frumoasa, Țigănești, Curchi. În timpul excursiei P. Mihail a făcut notițe despre istoria sfintelor locașuri și despre cărțile vechi pe care le dețineau.

Acea primă experiență de cercetare a cărților bisericești a devenit o pasiune pe care a cultivat-o întreaga viață. Finalizând studiile universitare, Paul Mihail a activat ca secretar al Comisiunii Monumentelor Istorice, Regionala Basarabia (între 1929-1938). În această calitate a vizitat multe biserici și mănăstiri din județele Orhei, Lăpușna, Bălți, Soroca, Tighina. Pentru fiecare așezământ ecleziastic a alcătuit câte o listă a cărților vechi (din secolele XVIII-XIX), transcriind și însemnările marginale, cu valoare documentară. În aceeași perioadă a fost „subdirector” al Muzeului bisericesc din Chișinău. Muzeul găzduia o bogată colecție de carte, între care se numărau tipărituri din „veacul de aur al culturii românești”: *Cazania* Mitropolitului Varlaam, *Viața și petrecerea sfinților* de Mitropolitul Dosoftei, *Biblia* lui Șerban Cantacuzino (1688), *Mărgăritarul* Sfântului Ioan Gură de Aur ș.a. Cu regret, patrimoniul muzeului s-a pierdut, în mare parte, după ocuparea Basarabiei de către Uniunea Sovietică.

Odată cu revenirea administrației românești, la Chișinău a fost reînființat Muzeul de Artă Religioasă, director al său fiind numit preotul Paul Mihail, care a depus un efort substanțial pentru a reface colecțiile muzeale. Spirit prevăzător, a donat Bibliotecii Academiei Române din București o parte dintre cărțile, manuscrisele și documentele găsite. Mai multe scrieri și documente din biblioteca părintească și cea personală, Paul Mihail le-a luat cu sine în 1944, refugiindu-se cu familia în România. Pe parcursul vieții, în măsura în care i s-a permis, a adus în circuitul științific aceste valori bibliofile. Între ele se numără un manuscris al *Letopisețului Țării Moldovei* de Ion Neculce și altul cuprinzând *Predicile* Mitropolitului Antim Ivireanul (editat postum de cercetătoarea Zamfira Mihail, singura sa fiică). Ambele manuscrise s-au aflat în uz în Basarabia.

Lui Paul Mihail îi datorăm câteva mărturii unice despre circulația *Cazaniei* lui Varlaam în arealul pruto-nistean. Fiind student, a publicat un articol despre o copie manuscrisă a *Cazaniei*, păstrată la Facultatea de Teologie din Chișinău. Era o copie de origine ardeleană, realizată în 1723. Câte un exemplar tipărit a identificat în biblioteca bisericii din satul său de baștină, Cornova, județul Orhei, precum și la Muzeul bisericesc din Chișinău. Un

alt exemplar, „care avea însemnări marginale foarte prețioase despre circulația ei”, l-a donat Bibliotecii Academiei Române. Menționăm că, în prezent, pe teritoriul țării noastre, se mai păstrează un singur exemplar al *Cazaniei*, la Biblioteca științifică A. Lupan.

În concluzie, marele merit al lui Paul Mihail este cel de a fi consemnat prezența mai multor cărți vechi românești în Basarabia, până la al Doilea Război Mondial. Ulterior, în perioada sovietică, multe dintre ele s-au pierdut, în vâltoarea războiului, precum și din cauza ostilității regimului sovietic față de valorile creștine și naționale. Datorită lui Paul Mihail, o parte din patrimoniul nostru bibliofil se păstrează, în prezent, la instituții de profil (biblioteci, arhive) din România, așteptându-și cercetătorii.

Cuvinte-cheie: *Paul Mihail, carte românească, biserici, mănăstiri, Basarabia*

On June 29, we shall celebrate 120 years since the birth of priest and historian Paul Mihail (1905-1994). He was an important researcher and editor of unpublished documents from the medieval and modern eras. Author of numerous publications, he made unique contributions to the study of the history of Romanian culture and the Orthodox Church. Paul Mihail remained in the memory of posterity also due to his effort to save bibliophile values. In this presentation, we intend to evoke his contributions to the knowledge of the old book heritage from Bessarabia. In particular, we will refer to the presence of several copies of Varlaam's *Cazania* in the Prut-Dniester area.

Orphaned by his father at the age of 3, Paul Mihail attended primary school at the Hârjauca Monastery orphanage. Although he endured many hardships (the miserable conditions, the poor quality food, and the beatings of the teachers), living at the monastery brought him closer to the atmosphere of church books and religious objects. In fact, in his grandparents' family in the village of Ciuciulea, old Romanian manuscripts and printed books were kept and passed down as an inheritance from generation to generation, as religious and educational books.

Between 1916 and 1926, he studied at the Theological Seminary in Chisinau. After graduation, the administration organized a trip for the students to the monasteries of Hârjauca, Hârbovăț, Frumoasa, Țigănești, and Curchi. During the trip, P. Mihail made notes about the history of the holy places and about the old books they owned.

That first experience of researching church books became a passion that he cultivated throughout his life. After completing his university studies, Paul Mihail worked as secretary of the Historical Monuments Commission, Bessarabia Region (between 1929-1938). In this capacity, he visited many churches and monasteries in the counties of Orhei, Lăpușna, Bălți, Soroca, and Tighina. For each ecclesiastical settlement, he compiled a list of old books (from the 18th-19th centuries), also transcribing the marginal notes, which had documentary value. During the same period, he was the „subdirector” of the Church Museum in Chișinău. The museum housed a rich book collection, including prints from the „golden age of Romanian culture”: *Cazania* by Metropolitan Varlaam, *Life and Deeds of the Saints* by Metropolitan Dosoftei, the *Bible* of Șerban Cantacuzino (1688), *The Pearl* by Saint John Chrysostom, etc. Unfortunately, the museum's heritage was largely lost after the occupation of Bessarabia by the Soviet Union.

With the return of the Romanian administration, the Museum of Religious Art was re-established in Chișinău, with priest Paul Mihail as its director. He made a substantial effort to restore the museum collections. With a foresight, he donated some of the books, manuscripts and documents found to the Library of the Romanian Academy in Bucharest. Paul Mihail took several writings and documents from his parents' and personal libraries with him in 1944, taking refuge with his family in Romania. Throughout his life, to the extent that he was allowed, he brought these bibliophile values into the scientific circuit. Among them are a manuscript of the *Chronicle of Moldova* by Ion Neculce and another containing the *Sermons* of Metropolitan Antim Ivireanul (edited posthumously by researcher Zamfira Mihail, his only daughter). Both manuscripts were in use in Bessarabia.

We owe Paul Mihail some unique testimonies about the circulation of Varlaam's *Cazania* in the Prut-Dniester area. As a student, he published an article about a manuscript copy of *Cazania*, kept at the Faculty of Theology in Chisinau. It was a copy of Transylvanian origin, made in 1723. He identified a printed copy in the church library of his native village, Cornova, Orhei County, as well as in the Church Museum in Chisinau. Another copy, „which had very precious marginal notes about its circulation”, he donated to the Library of the Romanian Academy. We mention that, currently, on the territory of our country, only one copy of *Cazania* is still kept, at the „A. Lupan” Scientific Library.

In conclusion, the great merit of Paul Mihail is to have recorded the presence of several old Romanian books in Bessarabia, until the Second World War. Later, during the Soviet period, many of them were lost, in the midst of the war, as well as because of the hostility of the Soviet regime towards Christian and national values. Thanks to Paul Mihail, part of our bibliophile heritage is currently preserved in specialized institutions (libraries, archives) in Romania, awaiting their researchers.

Keywords: *Paul Mihail, Romanian book, churches, monasteries, Bessarabia*

CUVINTE COMPUSE ȘI EXPRESII FIGURATIVE CU TERMINOLOGIE MUZICALĂ DIN LIMBA ITALIANĂ MODERNĂ

COMPOUND WORDS AND FIGURATIVE EXPRESSIONS WITH MUSICAL TERMINOLOGY FROM MODERN ITALIAN LANGUAGE

LIDIA CAZACU⁸³

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

<https://orcid.org/0009-0002-8232-5767>

CZU 811.131.1'276.6:78

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.70>

Se știe că îmbogățirea vocabularului unei limbi are loc prin diverse căi. Procedul stabilit de noi în această prezentare se bazează pe folosirea cuvintelor din interiorul propriului repertoriu lexical. Astfel, un termen existent deja într-un oarcare limbaj specializat poate fi „împrumutat” pentru a fi folosit la denumirea unui alt concept sau fenomen dintr-un alt domeniu al activității umane, amplificând astfel diapazonul semnificativ al acestuia. Fenomenul în cauză este pe larg folosit mai ales la compunerea cuvintelor, precum și la reutilizarea acestora în alcătuirea diferitor expresii cu sens figurat. În prezentul articol ne-am limitat, în mod special, la examinarea unor astfel de structuri complexe în componența cărora identificăm un termen din limbajul muzical. În acest scop, am confruntat și frecvența acestora în limba italiană și română.

În linii mari, observăm că în procesul transformărilor lexico-semantică se intersectează două fenomene glotonimice diverse și anume, compunerea cuvintelor și metafora. Or, în pofida faptului că acestea fac parte din compartimente lingvistice diferite (lexicologie și stilistică), vom constata interacțiunea productivă a acestora, tratându-le din perspectiva

⁸³ E-mail: lidiacazacu1@gmail.com

funcției onomasiologice a limbii.

De exemplu, cuvântul *musica*⁸⁴, pe lângă sensul de bază, cunoscut în terminologia muzicală, se extinde într-o variată paletă de semnificații în diferite expresii și contexte cu referință la stări, situații, fapte care se prelungesc mai mult decât se cere, creând plictiseală și monotonie. „*La solita/la stessa musica*” este o expresie foarte frecvent întâlnită, mai cu seamă cu referință la personaje și situații politice („*Cambiano i suonatori ma la musica è sempre quella*”⁸⁵).

Termenul generic „*nota*”⁸⁶, în calitate de element component într-o îmbinare de cuvinte de tipul „*nota stonata*” (*notă dezacordată, greșită*) în contextul limbajului comun duce la transformarea și amplificarea valorii nominative a cuvântului propriu-zis, generând un sens mai complet, cu sensul de „*comportament, gest sau discurs inoportun*”. Astfel, denotația cuvântului depășește limita denominativă, conferind situației date o valență metaforică, conotativă.

Lexicul examinat în acest articol se axează pe cele mai frecvente unități lexicale, cuvinte și expresii cu terminologie muzicală, întâlnite mai ales în vorbirea curentă, care pot genera atât semnificații diferite cât și o exprimare mai „colorată” și succintă în comunicarea cotidiană.

Rezultatele cercetării ar putea fi aplicate atât din perspectiva lexicologică cât și din cea didactică. La final, intenționăm să alcătuim un mic vocabular al termenilor acumulați, care ar putea prezenta interes atât în plan teoretic cât și în plan pragmatic.

Cuvinte-cheie: *lexicologie, stilistică, limbaj muzical, metaforă, cuvinte compuse, expresii figurative*

It is known that the enrichment of the vocabulary of a language occurs in various ways. The procedure established by us in this presentation is based on the use of words from within the personal lexical repertoire. Thus, a term already existing in any specialized language can be “borrowed” to be used to name another concept or phenomenon from another domain of human activity, thus amplifying its significant range. The phenomenon in question is widely used especially in the composition of words, as well as in their reuse in creating various expressions with figurative meaning. In the present article, we have limited ourselves specifically to the examination of such complex structures in the composition of which we identify a term from the musical language. To this end, we have also compared their frequency in Italian and Romanian.

Broadly speaking, we observe that in the process of lexical-semantic transformations, two different glottis phenomena intersect, namely, word composition and metaphor. However, despite the fact that they are part of different linguistic compartments (lexicology and stylistics), we will note their productive interaction, treating them from the perspective of the onomasiological function of the language.

For example, the word *music*, in addition to its basic meaning, known in musical terminology, extends into a wide range of meanings in different expressions and contexts with reference to states, situations, facts that are prolonged longer than required, creating boredom and monotony. *La solita/la stessa musica!* – a very frequently encountered expression, especially with reference to political characters and situations. “The players change but the music is always the same.”

The generic term “note”, as a component element in a combination of words of the type “*nota stonata*” (a note out of tune, wrong in the context of common language), leads to the transformation and amplification of the nominative value of the word itself, generating a more complete meaning, with the meaning of “behavior, gesture or inopportune speech”.

⁸⁴ <https://www.treccani.it/vocabolario/musica/>

⁸⁵ <https://www.qualcosadisinistra.it/2013/02/07/enzo-biagi-mutano-i-suonatori-ma-la-musica-resta-sempre-la-stessa/>

⁸⁶ <https://www.treccani.it/vocabolario/nota/>

Thus, the denotation of the word exceeds the denominative limit, conferring the given situation a metaphorical, connotative valence.

The lexicon examined in this article focuses on the most frequent lexical units, words and expressions with musical terminology, encountered especially in everyday speech, which can generate both different meanings and a more "colorful" and succinct expression in everyday communication.

The results of the research could be applied both from a lexicological and didactic perspective. Finally, we intend to create a small vocabulary of the accumulated terms that could be of interest both theoretically and pragmatically.

Keywords: lexicology, stylistics, musical language, metaphor, compound words, figurative expressions

INFRASTRUCTURA CULTURALĂ ÎN REPUBLICA MOLDOVA: TENDINȚE DE DEZVOLTARE

CULTURAL INFRASTRUCTURE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA: DEVELOPMENT TRENDS

VEACESLAV REABCINSCHI⁸⁷

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

<https://orcid.org/0000-0001-5131-7698>

CZU 008(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.71>

Noțiunea de „infrastructură culturală” în lucrările științifice este definită diferit, în dependență de scopul cercetării. Barometrul de Consum Cultural editat de către Centrul de Cercetare și Consultanță în domeniul Culturii definește: „Prin infrastructură culturală se înțelege ansamblul de instituții care oferă servicii și produse cu caracter cultural, cum ar fi muzeele, teatrele, cinematografele, dar și chioșcurile de ziare sau discotecile”.

În 2011, *Statistics Canada* publică *Cadrul conceptual al statisticii culturale în Canada*. În acest studiu noțiunea de „cultură” este definită ca „Activitatea artistică și creativă, bunurile și serviciile produse de acestea și conservarea patrimoniului”. În contextul canadian sunt excluse din definiția culturii astfel de activități cum ar fi cercetarea domeniului, turismului, tehnologiilor informaționale și sportul. Infrastructură culturală sunt considerate bunurile și serviciile care contribuie la producerea și consumul cultural. Ea constă din „infrastructura de mediere” (include instrumente și infrastructură virtuală utilizate de consumatori pentru a interacționa cu conținutul cultural), și „infrastructura fizică” (clădiri, spații, etc.). Rolul infrastructurii mediatice este în creștere permanentă. Cu toate acestea, ea trebuie cercetată aparte de celelalte sectoare ale culturii, deoarece cererea pentru aceste produse nu înseamnă neapărat că este și cerere pentru cultură. Cel mai frecvent creșterea vânzărilor la astfel de produse este o reflecție a schimbării tehnologiilor de producere, reducerea prețurilor la utilaje și nu reflectă neapărat o schimbare a nivelului de consum cultural. În plus, ele nu fac parte din lanțul de creație.

În Republica Moldova se înregistrează o creștere permanentă a accesului la internet

⁸⁷ E-mail: reabcinschi@gmail.com

pentru populație. Accesul a crescut cu circa 7,0%, de la 60,8% în 2019 până la 67,5% în 2022. Cea mai mare creștere se înregistrează în localitățile rurale – peste 9,0%.

Un alt instrument puternic al infrastructurii mediatice este televiziunea, care joacă un rol semnificativ ca sursă de acces la evenimente culturale și oferă beneficii în promovarea culturii. Televiziunea susține artele și diversitatea culturală, este un instrument puternic educațional și de stimulare a gândirii critice. În același timp, televiziunea poate favoriza, în mare parte, divertismentul în detrimentul programelor educaționale, poate manipula și promova anumite stereotipuri culturale. Astfel, cu toate că televiziunea este un instrument puternic pentru asigurarea accesului la cultură, este important ca telespectatorii să aibă o atitudine critică față de conținutul propus.

La fel ca și infrastructura mediatică, cea fizică nu este un produs cultural, ci un suport pentru a crea și consuma producții culturale. Infrastructura fizică se referă la ansamblul de facilități, clădiri, instalații și resurse care susțin și facilitează activitățile culturale și artistice într-o anumită comunitate sau țară. Aceste facilități sunt esențiale pentru dezvoltarea și promovarea culturii, artelor și patrimoniului, precum și pentru îmbogățirea vieții culturale a unei societăți. Infrastructura fizică include o gamă largă de spații, cum ar fi organizațiile culturale, instituțiile de educație și formare artistică, sălile de prezentări și expoziții, spațiile cinematografice, locațiile în aer liber, patrimoniul istoric și cultural, echipamentele și instalațiile necesare pentru desfășurarea activităților culturale, inclusiv și resursele materiale necesare pentru administrarea eficientă a lor.

Cu toate acestea, măsurarea infrastructurii fizice este un lucru complicat, deoarece imobilele pot avea și o utilizare multiplă, pot fi obiecte de patrimoniu și, în același timp, găzdui activități artistice. Ele reprezintă o provocare pentru cercetare, pentru că depind de clasificarea facilităților non-culturale utilizate.

Prin noțiunea „infrastructură fizică” ne vom referi doar la ansamblul de facilități și instalații fizice, care susțin producerea și consumul cultural, furnizează spații și resurse pentru diferite forme de exprimare culturală, care sunt incluse în sistemul statistic al Republicii Moldova: teatre și săli de spectacole, muzee și galerii de artă, biblioteci, case de cultură. Infrastructura fizică culturală este esențială pentru promovarea și conservarea culturii și artei în societate. Ea oferă un cadru pentru educație, creație, apreciere și interacțiunea între artiști și public. O infrastructură culturală adecvată poate contribui la dezvoltarea artistică, la formarea identității culturale și la creșterea calității vieții.

În prezent pot fi determinate următoarele provocări pentru dezvoltarea infrastructurii culturale:

- Creșterea concurenței infrastructurii mediatice față de infrastructura culturală fizică în prestarea serviciilor.
- Reducerea infrastructurii fizice culturale în mediul rural determinată de scăderea continuă a numărului de biblioteci și case de cultură.
- Uzura ridicată a infrastructurii culturale și nivelul scăzut al investițiilor în modernizare.
- Gradul înalt de migrație al populației spre zonele urbane și peste hotare.
- Randamentul mic de utilizare a infrastructurii culturale.
- Lipsa promovării bunelor practici în utilizarea inovatoare a infrastructurii culturale.
- Nivelul scăzut al cunoștințelor și abilităților de administrare a infrastructurii culturale.

Cuvinte-cheie: *infrastructura culturală fizică, infrastructura culturală virtuală, provocări în dezvoltarea infrastructurii fizice*

The notion of “cultural infrastructure” in scientific works is defined differently, depending on the purpose of the research. The Cultural Consumption Barometer published by the Cultural Research and Consultancy Centre defines: “Cultural infrastructure is understood as the set of institutions that offer services and products of a cultural nature, such as museums,

theatres, cinemas, but also newsstands or discos”.

In 2011, *Statistics Canada* published the *Conceptual Framework of Cultural Statistics in Canada*. In this study, the notion of “culture” is defined as: “Artistic and creative activity, the goods and services produced by them and the preservation of heritage”. In the Canadian context, activities such as environmental research, tourism, information technologies and sports are excluded from the definition of culture. Cultural infrastructure is considered to be the goods and services that contribute to the production and consumption of culture. It consists of the “media infrastructure” (includes virtual tools and infrastructure used by consumers to interact with the cultural content), and the “physical infrastructure” (buildings, spaces, etc.). The role of media infrastructure is constantly growing. However, it must be studied separately from other sectors of culture because the demand for these products does not necessarily mean that there is also demand for culture. Most often, the increase in sales of such products reflects the change in production technologies, the reduction in equipment prices and does not necessarily reflect a change in the level of cultural consumption. In addition, they are not part of the creative chain.

In the Republic of Moldova, there is a permanent increase in Internet access for the population. Access increased by about 7.0%, from 60.8% in 2019 to 67.5% in 2022. The greatest increase is recorded in rural areas - over 9.0%.

Another powerful tool of the media infrastructure is television, which plays a significant role as a source of access to cultural events and offers benefits in promoting culture. Television supports the arts and cultural diversity, is a powerful educational tool and stimulates critical thinking. At the same time, television can largely favor entertainment to the detriment of educational programs, and can manipulate and promote certain cultural stereotypes. Thus, although television is a powerful tool for ensuring access to culture, it is important that the viewers have a critical attitude towards the proposed content.

Like the media infrastructure, the physical infrastructure is not a cultural product, but a support for creating and consuming cultural productions. Physical infrastructure refers to the set of facilities, buildings, installations and resources that support and facilitate cultural and artistic activities in a given community or country. These facilities are essential for the development and promotion of culture, arts and heritage, as well as for the enrichment of the cultural life of a society. Physical infrastructure includes a wide range of spaces, such as cultural organizations, institutions of artistic education and training, presentation and exhibition halls, cinema spaces, outdoor locations, historical and cultural heritage, equipment and facilities necessary for the conduct of cultural activities, including the material resources necessary for their efficient management.

However, measuring physical infrastructure is complicated, because buildings can also have multiple uses, can be heritage objects and, at the same time, host artistic activities. They represent a challenge for research, because they depend on the classification of non-cultural facilities used.

By the notion of “physical infrastructure” we will refer only to the set of physical facilities and installations that support cultural production and consumption, provide spaces and resources for various forms of cultural expression, which are included in the statistical system of the Republic of Moldova: theaters and performance halls, museums and art galleries, libraries, houses of culture. Physical cultural infrastructure is essential for the promotion and preservation of culture and art in society. It provides a framework for education, creation, appreciation and interaction between artists and the public. An adequate cultural infrastructure can contribute to artistic development, the formation of cultural identity and the increase in the quality of life.

Currently, the following challenges can be identified for the development of cultural infrastructure:

- Increasing competition of media infrastructure against physical cultural infrastructure in the provision of services;

- Reduction of physical cultural infrastructure in rural areas determined by the continuous decrease in the number of libraries and cultural centers;
- High wear and tear of cultural infrastructure and low level of investment in modernization;
- High degree of population migration to urban areas and abroad;
- Low efficiency of use of cultural infrastructure;
- Lack of promotion of good practices in innovative use of cultural infrastructure;
- Low level of knowledge and skills in managing cultural infrastructure.

Keywords: *physical cultural infrastructure, virtual cultural infrastructure, challenges in the development of physical infrastructure*

RAPUL: ARTĂ AUTENTICĂ SAU SUBCULTURĂ MARGINALIZATĂ?

RAP: AUTHENTIC ART OR MARGINALIZED SUBCULTURE?

CONSTANTIN ȘCHIOPU⁸⁸

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

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

CZU 316.723:784.66

316.485.22:784.66

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.72>

Rapul este una dintre cele mai influente forme de expresie muzicală ale secolului XXI, generând debateri intense cu privire la natura sa artistică și impactul social. În articol sunt abordate mai multe probleme, precum: „Este rapul o formă autentică de artă sau rămâne marginalizată ca o subcultură asociată cu violența și nonconformismul?”, „Care sunt prejudecățile unor medii conservatoare și ce caracteristici ale rapului alimentează criticile și perceperea lui, mai degrabă, ca pe un fenomen antisocial decât ca pe o formă de artă autentică?”, „Ce particularități, în general, și stilistice, în special, ale rapului confirmă dimensiunea lui artistică, dacă ea este atestată ca atare?”. Pentru a răspunde la întrebările puse, sunt analizate, din perspectivă tematică, stilistică, a tipului de discurs, mai multe texte ale raperilor din Republica Moldova.

Apărut la sfârșitul anilor 1970 în cartierele defavorizate din New York, fiind o expresie a realităților sociale, a frustrărilor și a identității afro-americane, începând ca parte a mișcării hip-hop, rapul a devenit rapid o platformă pentru protest social, abordând teme precum rasismul, sărăcia, violența și nedreptatea. În Republica Moldova, apărut, în special, în al doilea deceniu al sec. XXI (unele manifestări ale lui pot fi atestate în perioada imediat de după declararea independenței), rapul tratează o serie de probleme cu care se confruntă tinerii: lipsa de bani, șomajul, emigrarea ca „salvare”, mersul pe contrasens, curajul de a înfrunta intemperiiile vieții, nocivitatea contextului politic, sentimentul de neliniște vizavi de timpul zbuciumat etc. Diversificarea rapului de la stilurile hardcore gangsta rap, la forme mai comerciale, pop-rap sau rap alternativ a generat debateri privind autenticitatea și valoarea artistică a rapului modern, unii considerând că acesta s-a comercializat excesiv, pierzându-și mesajul inițial. Frecvent criticat pentru promovarea unor valori percepute ca negative, precum violența, misoginia, consumul de droguri, supus prejudecăților, rapul continuă să fie marginalizat în unele medii conservatoare, care îl percep mai degrabă ca pe un fenomen

⁸⁸ E-mail: schiopuconstantin@yahoo.com

antisocial decât ca pe o formă de artă autentică. Drept argument servește și lipsa unor studii critice muzicale, literare care ar elucida problema ce se conține în tema acestei comunicări. Construite pe un flux verbal rapid, necesitând tehnici avansate de dicție și sincronizare cu instrumentalul, versurile rapului, în mare parte, se disting printr-o serie de trăsături stilistice unice, care contribuie la dinamica și expresivitatea sa, precum: rimele complexe, adesea interne sau multisilabice, care asigură ritmicitatea textului, repetițiile și refrenele memorabile ca elemente esențiale cu impact asupra publicului, dispozitivele poetice și lingvistice (metafore, comparații) omniprezente, conferindu-i textului o valoare artistică aparte, jocurile de cuvinte și dubla semnificație a versurilor prin care se transmit mesaje codificate, aliterațiile și asonanțele ca tehnici fonetice ce creează efecte ritmice puternice. Evocând o realitate dură, autenticitatea experiențelor trăite de artiști și de comunitățile lor, urmărind transmiterea unui mesaj brut și nefiltrat, versurile rapului se remarcă și printr-un limbaj de stradă, presărat cu expresii populare, cuvinte obscene, expresii sexuale, folosite fie pentru a șoca, fie pentru a exprima aspecte ale realității urbane în mod exagerat. Deși pentru unii acest limbaj este doar o formă de artă autentică, pentru alții el ridică probleme morale și educaționale. În cele din urmă, felul în care este perceput acest tip de limbaj depinde de context, de intenția artistului și de modul în care ascultătorii aleg să interpreteze mesajul transmis. Dincolo de acest fapt, rapul este, fără îndoială, o formă autentică de artă, caracterizată printr-o complexitate stilistică și o capacitate extraordinară de a reflecta realitățile sociale. Deși unele subgenuri au fost asociate cu mesaje negative, nu putem ignora dimensiunea sa artistică și impactul asupra culturii globale. Astfel, rapul trebuie privit nu doar ca un gen muzical, ci ca o expresie a unor comunități, o unealtă a libertății de exprimare și o formă de poezie modernă, adaptată realităților contemporane.

Cuvinte-cheie: *hip-hop, rap, subcultură asociată, formă de artă, particularități stilistice, forme de discurs*

Rap is one of the most influential forms of musical expression of the 21st century, generating intense debates regarding its artistic nature and social impact. This article addresses several issues, such as: „Is rap an authentic form of art, or does it remain marginalized as a subculture associated with violence and nonconformity?”, „What are the prejudices of some conservative circles, and what characteristics of rap fuel criticisms and its perception more as an antisocial phenomenon than as an authentic art form?”, „What general and stylistic features of rap confirm its artistic dimension, if it is acknowledged as such?”. To answer these questions, several texts by rappers from the Republic of Moldova are analyzed from thematic, stylistic, and discourse perspectives.

Emerging in the late 1970s in the disadvantaged neighborhoods of New York as an expression of social realities, frustrations, and African-American identity, rap began as part of the hip-hop movement and quickly became a platform for social protest, addressing themes such as racism, poverty, violence, and injustice. In the Republic of Moldova, particularly manifesting in the second decade of the 21st century (with some instances immediately following the declaration of independence), rap addresses a series of issues faced by young people: lack of money, unemployment, emigration as a „salvation”, the countercultural paths of youth, the courage to face life's hardships, the harmfulness of the Moldovan political context, the feeling of time, etc. The diversification of rap from hardcore gangstar rap styles to more commercial forms like pop-rap or alternative rap has generated debates regarding the authenticity and artistic value of modern rap, with some considering that it has become overly commercialized, losing its original message. Often criticized for promoting values perceived as negative, such as violence, misogyny, and drug use, and subjected to prejudices, rap continues to be marginalized in some conservative circles that perceive it more as an antisocial phenomenon than as an authentic art form. This is also evidenced by the lack of critical musical and literary studies that would elucidate the issue contained in the theme of this communication. Built on a rapid verbal flow, requiring advanced diction techniques and

synchronization with the instrumental, rap lyrics largely stand out through a series of unique stylistic features that contribute to its dynamism and expressiveness, such as: complex rhymes, often internal or multisyllabic, ensuring the text's rhythm; repetitions and memorable refrains as essential elements impacting the audience; omnipresent poetic and linguistic devices (metaphors, comparisons) giving the text a distinct artistic value; wordplays and double meanings through which encoded messages are conveyed; alliterations and assonances as phonetic techniques creating strong rhythmic effects. Evoking a harsh reality, the authenticity of the experiences lived by artists and their communities, aiming to convey a raw and unfiltered message, rap lyrics are also notable for street language, sprinkled with popular expressions, obscene words, and sexual expressions, used either to shock or to exaggeratedly express aspects of urban reality. Although for some this language is merely a form of authentic art, for others it raises moral and educational issues. Ultimately, the way this type of language is perceived depends on the context, the artist's intention, and how listeners choose to interpret the conveyed message. Beyond this, rap is undoubtedly an authentic form of art, characterized by stylistic complexity and an extraordinary capacity to reflect social realities. Although some subgenres have been associated with negative messages, we cannot ignore its artistic dimension and impact on global culture. Thus, rap should be viewed not just as a musical genre, but as an expression of communities, a tool of freedom of expression, and a form of modern poetry adapted to contemporary realities.

Keywords: *hip-hop, rap, associated subculture, art form, stylistic particularities, discourse forms*

CULTURA VERSUS DEMOCRAȚIA. CAZUL REPUBLICII MOLDOVA. CONSIDERENTE

CULTURE VERSUS DEMOCRACY. THE CASE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA. CONSIDERATIONS

VALENTINA ENACHI⁸⁹

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

<https://orcid.org/0009-0007-1811-999X>

CZU 321.728:[008:061.2](478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.73>

Cultura și democrația sunt concepte profund interconectate. În general, țările democratice demonstrează un nivel de dezvoltare culturală superior, măsurat prin criterii precum dotarea cu biblioteci, frecventarea teatrelor și nivelul de școlarizare. Acești indicatori sunt semnificativ mai înalți în statele democratice comparativ cu cele cu regimuri autoritare sau totalitare. În contextul Republicii Moldova, unde democrația se află într-o etapă fragilă, politicile culturale au potențialul de a juca un rol crucial în consolidarea procesului democratic. Acest studiu se concentrează pe analiza rolului organizațiilor non-guvernamentale (ONG-uri) în promovarea democrației prin cultură, evidențiind importanța acestora în programul de democratizare.

⁸⁹ E-mail: valentinaenachi58@gmail.com

ONG-urile culturale din Republica Moldova împărtășesc scopul comun de a proteja și dezvolta bunurile culturale, asigurând transmiterea valorii culturale către generațiile viitoare, cu un accent deosebit pe conservarea patrimoniului cultural. Printre cele mai importante organizații active din domeniul cultural în Republica Moldova în perioada 2015-2025 se numără:

- Asociația Tinerilor Artiști *Oberliht*: promovează arta contemporană și tinerii artiști prin expoziții, ateliere și evenimente culturale.
- *ALTFILM*: dedicată dezvoltării cinematografiei independente, organizează proiecții de film, festivaluri și ateliere de film.
- Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova: reprezintă interesele artiștilor plastici, organizând expoziții, simpozioane și evenimente artistice.
- Fundația Culturală *Nicolae Glib*: promovează valorile culturale naționale și sprijină diverse proiecte culturale.
- Asociația Obștească *Bella getica*: se concentrează pe promovarea valorilor tradiționale și a patrimoniului cultural.
- Centrul cultural evreiesc *KEDEM*: promovează cultura evreiască și organizează evenimente culturale variate.
- Asociația de Dezvoltare a Turismului în Moldova: promovează protecția monumentelor de istorie și le introduce în circuitul turistic în Republica Moldova.

Aceste organizații au inițiat numeroase proiecte, inclusiv festivaluri de filme documentare axate pe drepturile omului și democrație, proiecte de comunicare interculturală, promovarea tinerilor artiști și organizarea de festivaluri teatrale și muzicale, precum și expoziții ale tinerilor plasticieni.

Inițiativele ONG-urilor culturale din Republica Moldova au contribuit semnificativ la consolidarea democrației, promovarea valorilor democratice și creșterea implicării civice a cetățenilor. De asemenea, acestea au facilitat introducerea de noi talente în spațiul public al creației artistice.

În concluzie, cultura reprezintă un pilon esențial în procesul de democratizare, iar organizațiile *non-guvernamentale* joacă un rol vital în susținerea și dezvoltarea acestui pilon în Republica Moldova. Chiar dacă unele critici aduse organizațiilor nonguvernamentale sunt justificate, rolul acestora în promovarea democrației și a valorilor civice este, în mod cert, mai important decât eventualele deficiențe semnalate.

Cuvinte-cheie: cultură, democrație, organizații non-guvernamentale, politici culturale

Culture and democracy are deeply interconnected concepts. In general, democratic countries demonstrate a higher level of cultural development, as measured by criteria such as the endowment of libraries, theater attendance and school enrolment. These indicators are significantly higher in democratic countries than in authoritarian or totalitarian regimes. In the context of the Republic of Moldova, where democracy is at a fragile stage, cultural policies have the potential to play a crucial role in strengthening the democratic process. This study focuses on analyzing the role of non-governmental organizations (NGOs) in promoting democracy through culture, highlighting their importance in the democratization agenda.

Cultural NGOs in the Republic of Moldova share the common goal of protecting and developing cultural assets, ensuring the transmission of per capita cultural value to future generations, with a particular focus on the preservation of cultural heritage. Among the most important cultural organizations active in the Republic of Moldova in the period 2015-2025 are:

- *Oberliht* Young Artists Association: promotes contemporary art and young artists through exhibitions, workshops and cultural events;
- *ALTFILM*: Dedicated to the development of independent cinema, organizes film festivals and workshops;

- Union of Fine Artists of the Republic of Moldova: Represents the interests of visual artists, organizing exhibitions, symposia and artistic events;
- *Nicolae Glib* Cultural Foundation: Promotes national cultural values and supports various cultural projects;
- Public Association *Bella getica*: Focuses on promoting traditional values and cultural heritage;
- Jewish Cultural Centre *KEDEM*: Promotes Jewish culture and organizes various cultural events;
- Association for the Development of Tourism in Moldova: Promotes the protection of historical monuments and introduces them into the tourist circuit in the Republic of Moldova.

These organizations have initiated numerous projects, including documentary film festivals focusing on human rights and democracy, intercultural communication projects, the promotion of young artists and the organization of theatre and music festivals, as well as exhibitions of young visual artists.

The initiatives of cultural NGOs in the Republic of Moldova have made a significant contribution to strengthening democracy, promoting democratic values and increasing citizens' civic involvement. They have also facilitated the introduction of new talents into the public space of artistic creation.

In conclusion, culture represents a fundamental pillar in the democratization process, and non-governmental organizations play a vital role in supporting and developing this pillar in the Republic of Moldova. Even if some of the criticisms directed at non-governmental organizations are justified, their role in promoting democracy and civic values is undoubtedly more important than the shortcomings that have been pointed out.

Keywords: *culture, democracy, non-governmental organizations, cultural policies*

MOARTEA LUI ORFEU. O INVESTIGAȚIE ARTISTICO-RELIGIOASĂ

THE DEATH OF *ORPHEUS*. AN ARTISTIC AND RELIGIOUS INVESTIGATION

ANA-IRINA IORGA⁹⁰

doctor în sociologie, profesoară,
Liceul Teoretic *Dimitrie Cantemir*, Iași, România

CZU 299.1(398.9):234

7.046(398.9)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.74>

Un artefact tracic, care atrage atenția prin numeroase detalii interesante și prin semnificațiile pe care acestea le adaugă problematicii soteriologiei orfeistice este un kantharos de argint cu reprezentarea morții lui Orfeu. Obiectul, lucrat în tehnica inciziei, este datat din 420-410 î.Hr. și se află în Colecția Vassil Bojkov din Sofia, fiind descoperit în Bulgaria. Tematica uciderii lui Orfeu, pe care o găsim deseori în ceramica secolului al V-lea î.Hr. abordată într-un mod formal, este tratată aici cu o atenție deosebită acordată detaliilor. Acestea indică realități istorice și religioase, de cultură și civilizație tracică, prin intermediul obiectelor sacre și a celor artistice reprezentate.

Identitatea primei femei din stânga este dată de veșmintele alcătuite dintr-o fustă, o bluză și o mantie scurtă și largă. Se regăsesc aici semne similare celor care apar pe artefacte

⁹⁰ E-mail: emma_21aug@yahoo.co.uk

preistorice din zona de sud-est a Europei, ca în culturile Cucuteni-Tripolie, Vinča-Turdaș, Gumelnița, Sălcuța sau în costumele populare românești.

Caracterul arhaic al acestor modele de veșminte indică faptul că purtătoarea lor are o legătură cu ceea ce reprezentau ele – în epocă sau odinioară, și anume o religie de tip neolitic, a Marii Zeițe, atestată în toată regiunea sud-est europeană, anatoliană și mediteraneană.

A doua femeie poartă o tunică scurtă, cu modele simple, reprezentate de puncte. Ceea ce atrage atenția aici sunt tatuajele de pe brațe, antebrate, gambe și tălpi. Putem deduce că pe fiecare braț sunt tatuate câte două rozete, una pe interiorul și cealaltă pe exteriorul brațului. Rozetele sunt, de fapt, stele în opt colțuri, un simbol al ciclicității și al energiei regeneratoare. O astfel de stea, cu numele de roata morii, se întâlnește și în cusăturile tradiționale de la noi, cu aceeași semnificație. Detaliile atât de minuțioase ale semnelor de pe hainele femeilor nu exclud posibilitatea ca ele să fi fost, de fapt, cusute. De aceea, tind să cred că putem vorbi despre o autoare a acestui artefact, o argintăreasă, al cărei talent atestă existența unei puternice conștiințe artistice și o exprimă cu o remarcabilă forță estetică.

În partea dreaptă a scenei analizate, Orfeu, având înfățișarea unui tânăr cu veșminte grecești și sandale în picioare, este surprins în momentul dramatic al atacului.

Soteriologia orfeistică a generat sentimente de ură de o intensitate uriașă, pentru că, printre altele, salvarea definitivă a omului din ciclurile infinite ale vieții și ale morții presupune anularea hierogamiei și, deci, a oricărei gamii. Întreaga scenă conține o difuză problematică a sexualității. Menadele, ca ipostaze ale feminității Marii Zeițe, vedeau în Orfeu o masculinitate ratată și, mai mult decât atât, o masculinitate retractilă care pune în pericol mecanismul universal, vârtelnița cosmică, roata lumii. De aceea, el trebuie să moară, iar lumea să-și continue regenerarea ciclică. În partea dreaptă a kantharos-ului scena se încheie cu o statuie de tip herma, poate un zeu trac, cu părul lung sub căciula specifică, cunoscută sub numele de căciulă frigiană, atribuită și lui Orfeu, cu mustață și cu ochii larg deschiși.

Tot acest ansamblu sugerează un sanctuar în aer liber, poate chiar al lui Sabazios, zeul trac numit Eliberatorul, cu funcții solare, uraniene, regeneratoare și fertilizatoare.

Orfeu nu este prezentat aici ca un erou întemeietor al unei noi religii, deși esențialmente el așa este, ci ca un de-constructor al unui tip „tradițional” de gândire religioasă. Ceea ce construiește el este o soteriologie, o religie a recuperării nemuririi sufletului și a salvării lui. Narațiunea târzie a eșecului de salvare a Euridicei cred că trebuie interpretat în sensul în care religia Marii Zeițe, folosită de Orfeu în contextul pierderii soției sale și a dorinței de a o aduce înapoi, se dovedește neputincioasă. Instrumentul acestei religii este doar vârtelnița, regenerarea periodică, nu salvarea definitivă. De aceea, Orfeu se îndreaptă spre altceva, spre o altă înțelegere și o altă putere de acțiune.

Transmutarea din planul repetiției ontologice în cel al înnoirii ontologice este un pas radical ce definește viziunea lui Orfeu. Iar Orfeu poate fi înțeles ca un moment de răsucire a conștiinței religioase dinspre panteism înspre personalism. Cauza morții sale este tocmai soteriologia resurecțională și anti-ciclică, cea care îl înscrie pe linia pregătitoare a creștinismului.

Cuvinte-cheie: *soteriologie orfeistică, vestimentație feminină neolitică, moarte ritualică*

A Thracian artifact, which attracts attention through numerous interesting details and through the meanings that they add to the issues of Orpheus soteriology, is a silver kantharos with the representation of the death of Orpheus. The object, worked in the incision technique, is dated to 420 – 410 BC and is in the Vassil Bojkov Collection in Sofia, having been discovered in Bulgaria. The theme of the murder of Orpheus, which we often find in the ceramics of the 5th century BC approached in a formal way, is treated here with special attention paid to details. These indicate historical and religious realities, of Thracian culture and civilization, through the sacred objects and the artistic ones represented.

The identity of the first woman on the left is given by the garments consisting of a skirt, a blouse and a short, wide cloak. Here we find signs similar to those that appear on prehistoric artifacts from the southeastern part of Europe, such as in the Cucuteni-Tripolie, Vinča-Turdaş, Gumelniţa, Sălcuţa cultures or in Romanian folk costumes.

The archaic character of these clothing models indicates that their wearer has a connection with what they represented – in the era or in the past, namely a Neolithic religion of the Great Goddess, attested throughout the southeastern European, Anatolian and Mediterranean region.

The second woman wears a short tunic, with simple patterns represented by dots. What attracts attention here are the tattoos on the arms, forearms, calves and soles. We can deduce that two rosettes are tattooed on each arm, one on the inside and the other on the outside of the arm. The rosettes are, in fact, eight-pointed stars, a symbol of cyclicity and regenerative energy. Such a star, called the mill wheel, is also found in our traditional sewing, with the same meaning. Such meticulous details of the signs on the women's clothes do not exclude the possibility that they were, in fact, sewn. That is why I tend to believe that we can talk about an author of this artifact, a silversmith whose talent attests to the existence of a strong artistic consciousness and expresses it with remarkable aesthetic force.

On the right side of the analysed scene, Orpheus, having the appearance of a young man with Greek clothes and sandals on his feet, is caught in the dramatic moment of the attack.

Orpheus's soteriology generated feelings of hatred of enormous intensity because, among other things, the definitive salvation of man from the infinite cycles of life and death implies the annulment of hierogamy and, therefore, of any gamy. The entire scene contains a diffuse problematic of sexuality. The Maenads, as hypostases of the femininity of the Great Goddess, saw in Orpheus a failed masculinity and, more than that, a retractile masculinity that endangered the universal mechanism, the cosmic whirlwind, the wheel of the world. That is why he must die, and the world must continue its cyclical regeneration. On the right side of the kantharos, the scene ends with a herma-type statue, perhaps a Thracian god, with long hair under the specific cap, known as the Phrygian cap, also attributed to Orpheus, with a mustache and wide-open eyes.

This whole ensemble suggests an open-air sanctuary, perhaps even of Sabazios, the Thracian god called the Liberator, with solar, uranic, regenerative and fertilizing functions.

Orpheus is presented here not so much as a founding hero of a new religion, although essentially he is, as a deconstructor of a “traditional” type of religious thought. What he constructs is a soteriology, a religion of recovering the immortality of the soul and its salvation. I believe that the late narrative of the failure to save Eurydice must be interpreted in the sense that the religion of the Great Goddess, used by Orpheus in the context of the loss of his wife and the desire to bring her back, proves to be powerless. The instrument of this religion is only the whirlwind, periodic regeneration, not definitive salvation. That is why Orpheus is moving towards something else, towards another understanding and another power of action.

The transmutation from the plane of ontological repetition to that of ontological renewal is a radical step that defines Orpheus' vision. And Orpheus can be understood as a moment of turning religious consciousness from pantheism to personalism. The cause of his death is precisely the resurrectional and anti-cyclical soteriology, which places him on the preparatory line of Christianity.

Keywords: *Orpheusian soteriology, Neolithic female clothing, ritual death*

BIBLIOTECA PERSONALĂ CA EXPRESIE A INDIVIDUALITĂȚII UMANE ȘI A IDENTITĂȚII CULTURALE

THE PERSONAL LIBRARY AS AN EXPRESSION OF HUMAN INDIVIDUALITY AND CULTURAL IDENTITY

IVAN PILCHIN⁹¹

doctorand,
Universitatea de Stat din Moldova

<https://orcid.org/0009-0006-7875-0401>

CZU 027.1(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.75>

Spre deosebire de bibliotecile publice, bibliotecile personale din Republica Moldova nu au fost studiate în deplină măsură ca fenomen complex și dinamic, ce reflectă atât profilul uman și intelectual al posesorilor lor, pe de o parte, cât și diferite etape și manifestări ale vieții culturale sau sociale ale comunității, pe de altă parte. Aflate la intersecția spațiului privat și a celui public, bibliotecile personale sunt, în același timp, un spațiu al memoriei afective și/sau colective, al devenirii personale sau profesionale a omului, al conexiunii sale la spiritul și ideile timpului sau al rezistenței și salvagădării prin lectură/cultură.

Trecerea de la formatul tradițional al bibliotecii personale, bazat pe cartea tipărită, la cel digital a schimbat percepția lecturii și modul de organizare a cunoștințelor și praxisului intelectual. Căpătând o dimensiune hibridă, structura bibliotecilor personale, conform tendințelor de ultimă oră, migrează treptat către formatul digital, susținut de accesibilitatea crescută a resurselor online. În acest sens, ideea unei biblioteci personale sprijină nu doar dobândirea de cunoștințe, ci și dezvoltarea abilităților de selectare, sistematizare și utilizare critică a informației prin aplicarea și integrarea ei în nevoile vieții individuale și sociale.

Biblioteca tradițională, bazată pe cartea tipărită, poate fi redusă considerabil sau chiar înlocuită de surse electronice. În multe cazuri, acumularea de cărți nu reflectă neapărat un proces autentic de învățare și dezvoltare, ci poate deveni un simbol al statutului intelectual, o colecție menită mai degrabă să impresioneze decât să fie explorată în profunzime în vederea unei evoluții sapiențiale. Această abordare poate duce la un consum superficial al cunoașterii, unde cantitatea prevalează asupra calității. Minimalismul propune o schimbare de perspectivă: selecția atentă a cărților esențiale, focalizarea pe lecturi relevante și aprofundate, precum și o relație mai autentică cu știința de carte și cultura scrisă. Astfel, biblioteca devine un spațiu de reflecție și dezvoltare reală, nu doar un obiect de prestigiu. Aceasta devine o extensie a gândirii, un univers care se configurează în funcție de nevoile spirituale și profesionale ale fiecărui om.

Biblioteca personală reflectă o istorie individuală a lecturii, un traseu gnoseologic unic, un spațiu de confort și inspirație, de explorare a sinelui și a lumii înconjurătoare cu exigențele sale. De asemenea, biblioteca personală servește drept mărturie a unei epoci, reflectând tendințele și influențele intelectuale specifice unui anumit timp și loc.

Biblioteca personală reflectă procesul continuu de învățare și dezvoltare intelectuală, fiind un instrument esențial în cultivarea competenței de a învăța pe tot parcursul vieții. Cartea devine un partener de dialog, provocând cititorul să-și formuleze propriile răspunsuri și să aprofundeze înțelegerea și interpretarea lumii. În acest sens, lectura solitară nu izolează, ci consolidează rezistența mentală, clarifică valorile personale și intensifică relația cu realitatea

⁹¹ E-mail: pilkin.ivan@gmail.com

care revendică individului un set de capacități culturale și cognitive. Nu este vorba despre retragerea într-un „turn de fildeș”, ci despre cultivarea unei discipline a lecturii care dezvoltă autonomia cognitivă și capacitatea de analiză critică.

Cuvinte-cheie: *bibliotecă personală, lectură, cunoaștere, memorie culturală, identitate intelectuală*

Unlike public libraries, personal libraries in the Republic of Moldova have not been fully studied as a complex and dynamic phenomenon, reflecting both the human and intellectual profile of their owners, on the one hand, and different stages and manifestations of the cultural or social life of the community, on the other hand. Located at the intersection of private and public space, personal libraries are, at the same time, a space of affective and/or collective memory, of the personal or professional development of man, of his/her connection to the spirit and ideas of the time or of resistance and safeguarding through reading/culture.

The transition from the traditional format of the personal library, based on the printed book, to the digital one has changed the perception of reading and the way of organizing knowledge and intellectual praxis. Gaining a hybrid dimension, the structure of personal libraries, according to the latest trends, is gradually migrating to the digital format, supported by the increased accessibility of online resources. In this sense, the idea of a personal library supports not only the acquisition of knowledge, but also the development of skills for selecting, systematizing and critically using information by applying and integrating it into the needs of individual and social life.

The traditional library, based on printed books, can be considerably reduced or even replaced by electronic sources. In many cases, the accumulation of books does not necessarily reflect an authentic process of learning and development, but can become a symbol of intellectual status, a collection meant to impress rather than to be explored in depth for a sapiential evolution. This approach can lead to a superficial consumption of knowledge, where quantity prevails over quality. Minimalism proposes a change of perspective: the careful selection of essential books, the focus on relevant and in-depth readings, as well as a more authentic relationship with book science and written culture. Thus, the personal library becomes a space for real reflection and development, not just an object of prestige. This becomes an extension of thinking, a universe that is configured according to the spiritual and professional needs of each person.

The personal library reflects an individual history of reading, a unique gnoseological path, a space of comfort and inspiration, of exploring the self and the surrounding world with its demands. The personal library also serves as a testimony of an era, reflecting the intellectual trends and influences specific to a certain time and place.

The personal library shows the continuous process of learning and intellectual development, being an essential tool in cultivating the competence to learn throughout life. The book becomes a dialogue partner, challenging the readers to formulate their own answers and to deepen their understanding and interpretation of the world. In this sense, solitary reading does not isolate, but strengthens mental resistance, clarifies personal values and intensifies the relationship with reality that demands a set of cultural and cognitive capacities from the individual. It is not about retreating into an “ivory tower”, but about cultivating a reading discipline that develops cognitive autonomy and the capacity for critical analysis.

Keywords: *personal library, reading, knowledge, cultural memory, intellectual identity*

OPERA: INTERSECȚII SOCIOCULTURALE ȘI AXIOLOGICE

OPERA: SOCIOCULTURAL AND AXIOLOGICAL INTERSECTIONS

LILIANA CIOBANU⁹²

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9178-9822>

TATIANA COMENDANT⁹³

doctor în sociologie, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792.54.01

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.76>

Opera constituie un fenomen artistic de o complexitate excepțională, situat la intersecția dintre dimensiunea estetică, socială și axiologică, care depășește statutul unui simplu spectacol scenic. În cadrul studiilor culturale, opera se manifestă ca un discurs artistic multidimensional, integrând muzică, teatru, scenografie și vizualitate într-o experiență sinestezică profundă. Teatrul liric reflectă și modelează realitățile culturale, funcționând ca un mediu de transmitere a ideologiilor, valorilor și normelor sociale, în care spectatorul este angrenat într-un proces de negociere hermeneutică între sensibilitatea estetică și reflecția critică.

Fiind o formă de artă totală, opera participă activ la construcția identităților colective, facilitând atât conservarea, cât și reinterpretarea tradițiilor culturale în contexte sociale și politice diferite. Recontextualizarea miturilor, simbolurilor și narativelor istorice o transformă într-un depozitar al memoriei culturale, ce permite actualizarea și reevaluarea în funcție de dinamica ideologică a fiecărei epoci. Fenomenul globalizării generează un dialog intercultural complex, în care elementele tradiționale sunt reconfigurate în raport cu noile paradigme estetice și sociale.

Opera reprezintă un instrument educațional și ideologic de o importanță majoră, având capacitatea de a modela conștiința colectivă și de a influența structurile de putere. Pe de o parte, ea participă la interiorizarea unor norme etice și la consolidarea unor modele sociale dominante, iar pe de altă parte, devine un spațiu de contestare, reflectând tensiunile dintre conservatorism și inovație, între hegemonie culturală și practici de rezistență simbolică. De-a lungul istoriei, opera a fost utilizată pentru promovarea unor regimuri politice și ideologice dominante, dar, în aceleași contexte, a demonstrat un potențial subversiv semnificativ, în special atunci când a fost supusă cenzurii, transformându-se într-un barometru al dinamicii socio-politice, în care valorile și structurile de putere sunt reflectate și contestate.

Dimensiunea estetică și filosofică a operei ridică întrebări fundamentale legate de axiologie, punând în relație dialectică esteticul și eticul. Prin natura sa narativă și vizuală, opera devine un teren de confruntare a dilemelor morale, iar spectatorul se găsește în fața unor provocări conceptuale care transcend simpla apreciere artistică. Fenomenul artistic se

⁹² E-mail: ichtusgdi@gmail.com

⁹³ E-mail: tatiana.comendant@amtap.md

configurează astfel ca un spațiu de formare a gândirii critice, stimulând interogarea convingerilor personale și explorarea contradicțiilor fundamentale ale condiției umane.

În contemporaneitate, procesul de reconfigurare artistică este marcat de inovația tehnologică și de noile direcții regizorale, adaptându-se la schimbările din paradigma receptării culturale. Utilizarea proiecțiilor multimedia și a tehnologiilor interactive generează forme noi de imersiune estetică, transformând spectacolul liric într-o experiență multisenzorială. Regia contemporană se află într-o permanentă tensiune între fidelitatea față de canon și experimentul artistic, alimentând dezbateri asupra echilibrului între tradiție și postmodernitate, între păstrarea autenticității și necesitatea inovării. Estetica postmodernă pune accent pe practici precum hibridizarea, pastșa și deconstrucția, configurând noi sensuri culturale și interogând granițele dintre clasic și contemporan.

Astfel, opera rămâne atât un fenomen estetic, cât și un vector al transformărilor identitare și ideologice ale lumii moderne. La intersecția dintre conservatorism și revoluție artistică, între memoria istorică și reinterpretarea postmodernă, opera se constituie ca un spațiu de negociere a sensurilor culturale, în care tensiunile sociale, estetice și axiologice sunt reactualizate și reevaluate. Studiile culturale oferă instrumente esențiale pentru analiza fenomenului operistic, subliniind multiplele sale funcții – de la medierea identitară și reflecția socială, până la reconfigurarea structurilor de putere în contextul dinamicii culturale globale.

Cuvinte-cheie: opera, teatru de operă, studii culturale, identitate culturală, valori sociale, axiologie, estetică, regia contemporană

Opera is an artistic phenomenon of exceptional complexity, situated at the intersection of the aesthetic, social and axiological dimensions, which goes beyond the status of a simple stage show. Within the framework of cultural studies, opera manifests itself as a multidimensional artistic discourse, integrating music, theatre, scenography and visuality in a profound synaesthetic experience. Lyrical theatre reflects and shapes cultural realities, functioning as a medium for transmitting ideologies, values and social norms, in which the spectator is engaged in a process of hermeneutic negotiation between aesthetic sensitivity and critical reflection.

As a total art form, opera actively participates in the construction of collective identities, facilitating both the preservation and reinterpretation of cultural traditions in different social and political contexts. The recontextualization of myths, symbols and historical narratives transforms it into a repository of cultural memory, which allows for updating and re-evaluation according to the ideological dynamics of each epoch. The phenomenon of globalization generates a complex intercultural dialogue, in which traditional elements are reconfigured in relation to the new aesthetic and social paradigms.

Opera is a major educational and ideological tool, with the capacity to shape collective consciousness and influence the power structures. On the one hand, it participates in the internalization of some ethical norms and the consolidation of some dominant social models, and on the other hand, it becomes a space for contestation, reflecting the tensions between conservatism and innovation, between cultural hegemony and practices of symbolic resistance. Throughout history, opera has been used to promote some dominant political and ideological regimes, but in the same contexts, it has demonstrated significant subversive potential, especially when it has been subjected to censorship, becoming a barometer of the socio-political dynamics, in which values and power structures are reflected and contested.

The aesthetic and philosophical dimension of opera raises fundamental questions related to axiology, putting the aesthetic and the ethical in a dialectical relationship. Through its narrative and visual nature, opera becomes a terrain for confronting moral dilemmas, and the viewer finds himself facing some conceptual challenges that transcend the simple artistic appreciation. The artistic phenomenon is thus configured as a space for the formation of critical thinking, stimulating the interrogation of personal beliefs and the exploration of the fundamental contradictions of the human condition.

In contemporary times, the process of artistic reconfiguration is marked by the technological innovation and new directorial directions, adapting themselves to the changes in the paradigm of cultural reception. The use of multimedia projections and interactive technologies generates new forms of aesthetic immersion, transforming the lyrical performance into a multisensory experience. Contemporary directing is in a permanent tension between fidelity to the canon and the artistic experiment, fueling debates on the balance between tradition and post-modernity, between preserving authenticity and the need for innovation. Postmodern aesthetics emphasizes the practices such as hybridization, pastiche and deconstruction, configuring new cultural meanings and interrogating the boundaries between the classic and contemporary.

Thus, opera remains both an aesthetic phenomenon and a vector of identity and ideological transformations in the modern world. At the intersection of conservatism and artistic revolution, between historical memory and postmodern reinterpretation, opera constitutes itself as a space for negotiating cultural meanings, in which the social, aesthetic and axiological tensions are re-actualized and reevaluated. Cultural studies offer essential tools for analyzing the operatic phenomenon, highlighting its multiple functions – from identity mediation and social reflection, to the reconfiguration of the power structures in the context of global cultural dynamics.

Keywords: *opera, opera house, cultural studies, cultural identity, social values, axiology, aesthetics, contemporary directing*

EXPOZIȚIA DE CARTE: ÎNTRE ARTĂ ȘI MANAGEMENT

THE BOOK EXHIBITION: BETWEEN ART AND MANAGEMENT

MARIA PILCHIN⁹⁴

doctorandă,

Universitatea de Stat din Moldova

<https://orcid.org/0009-0002-4477-8730>

CZU 027:061.4:[7.01+005]

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.77>

Expozițiile de carte din bibliotecile publice abordate prin prisma artei și a managementului cultural presupun un demers de cercetare biblioteconomică, cu accent pe rolul acestora în promovarea colecțiilor și pe dimensiunea lor estetică și interactivă. Ne propunem analiza expozițiile de carte ca forme de artă participativă, explorând conexiunile dintre managementul colecțiilor, estetica vizuală și implicarea creativă a utilizatorilor. Cultura lecturii promovată prin forme creative și ludice are un impact considerabil, așa cum nu se asociază cu obligativitatea academică sau exigențele de testare curriculară.

Expozițiile de carte au un rol esențial în valorificarea patrimoniului bibliotecar, contribuind la atragerea publicului și la promovarea lecturii prin experiențe estetice și interactive. Conceptul de „expoziții care dau viață colecțiilor” pune accent pe sensibilitatea optică și curiozitatea estetică a publicului, elemente care pot fi dezvoltate printr-o abordare artistică a organizării spațiului expozițional și prin soluții și tehnici inedite. Arta conceptuală ar putea servi drept punct de referință: „cum” și nu „ce”, iată care sunt cele două paradigme

⁹⁴ E-mail: maropil82@gmail.com

de configurat și aplicat. Conținuturile tradiționale în formate noi de prezentare și popularizare, iată direcția metodologică. Câmpul de investigare: mișcarea dinamică dinspre biblioteca enciclopedică spre biblioteca centrată pe cererea organică a publicului: apariții editoriale noi, curente noi în literatura artistică, mode lecturale (cărți de dezvoltare personală) etc.

Ne propunem explorarea dimensiunii colaborative a expozițiilor, direcție care vine din arta participativă și creația relațională, subliniind importanța interactivității și a implicării utilizatorilor în procesul de valorificare a colecțiilor. Prin includerea unor elemente inovative, precum instalațiile artistice performative, utilizarea muzicii de fundal sau integrarea de materiale digitale, expozițiile pot transforma percepția clasică a publicului asupra cărții și bibliotecii. Se produce o reconfigurare a rolului bibliotecii publice și a personalului ei. Biblioteca nu mai este un depozit de cărți. Bibliotecarul nu mai este custodele de carte. Interdisciplinaritatea sferei culturale și cognitive sugerează și revendică în mod organic o astfel de abordare.

Managementul expozițiilor de carte implică nu doar conservarea, gestionarea și selecția documentelor, ci și crearea unui concept expozițional coerent, având în vedere estetica cromatică, designul spațial și elementele de marketing cultural. Bibliotecarii sunt invitați să exploreze noi forme de prezentare, valorificând atât patrimoniul tradițional cât și noile tehnologii și media, într-un demers de transalfabetizare, care integrează diverse tipuri de comunicare vizuală și textuală. Există în bibliotecile publice din Republica Moldova o nevoie stringentă de programe expoziționale de diseminare și popularizare a culturii cărții și lecturii. În cadrul unor astfel de proiecte trebuie invitați artiști plastici, specialiști în domeniul expozițiilor, consultanți din domeniul academic și practicieni.

Expozițiile de carte pot reprezenta un mijloc eficient de promovare a colecțiilor, combinând elementele bine cunoscute cu inovația tehnologică și artistică. Succesul acestora depinde de capacitatea de a atrage publicul prin experiențe estetice memorabile și de a crea un dialog dinamic între carte și cititor, într-un spațiu care devine astfel un veritabil laborator de explorare culturală.

Cuvinte-cheie: *expoziție de carte, colecțiile de bibliotecă, expoziția-instalație performativă, arta participativă, inovația de bibliotecă*

Book exhibitions in public libraries, approached through the prism of art and cultural management, require a bibliographical research endeavour that emphasizes their role in promoting collections and their aesthetic and interactive dimensions. Our aim is to analyze book exhibitions as forms of participatory art, exploring the connections between collection management, visual aesthetics, and the creative engagement of users. The culture of reading, promoted through creative and playful formats, has a significant impact, as it is not associated with academic obligations or curricular testing requirements.

Book exhibitions play an essential role in enhancing the value of library heritage, contributing to the audience engagement and promoting reading through aesthetic and interactive “experiences. The concept of ‘exhibitions that bring collections to life’ highlights the public’s optical sensitivity and aesthetic curiosity, elements that can be cultivated through an artistic approach to the exhibition space organization and through innovative solutions and techniques. Conceptual art could serve as a reference point: “how” rather than “what” are the two paradigms to be configured and applied. Traditional content in new formats of presentation and popularization – this is the methodological direction. The field of investigation: the dynamic transition from the encyclopaedic library towards a library centered on the organic demands of the public – new editorial releases, emerging trends in artistic literature, reading fashions (such as self-development books) etc.

We propose exploring the collaborative dimension of exhibitions, a direction that stems from participatory art and relational aesthetics, emphasizing the importance of interactivity and the users’ involvement in the process of enhancing collections. By incorporating innovative elements such as high performance artistic installations, background

music, or the integration of digital materials, exhibitions can transform the public's traditional perception of books and libraries. A reconfiguration of the role of the public library and its staff is taking place. The library is no longer merely a repository of books. The librarian is no longer just a book custodian. The interdisciplinary approach of the cultural and cognitive sphere organically suggests and demands such an approach.

The management of book exhibitions involves not only the preservation, administration and selection of documents but also the creation of a coherent exhibition concept, considering chromatic aesthetics, spatial design, and cultural marketing elements. Librarians are encouraged to explore new forms of presentation, capitalizing on both traditional heritage and the new technologies and media, in a process of trans-literacy that integrates various types of visual and textual communication. In public libraries across the Republic of Moldova, there is an urgent need for exhibition programmes aimed at disseminating and popularizing book culture and reading. Such projects should involve visual artists, exhibition specialists, academic consultants, and practitioners.

Book exhibitions can serve as an effective means of promoting collections, combining well-established elements with technological and artistic innovation. Their success depends on the ability to attract the public through memorable aesthetic experiences and to create a dynamic dialogue between book and reader, in a space that thus becomes a true laboratory of cultural exploration.

Keywords: *book exhibition, library collections, high performance installation exhibition, participatory art, library innovation*

THE CHALLENGES AND KEY ISSUES IN THE PROMOTION AND CONSERVATION OF CULTURAL HERITAGE

PROVOCĂRILE ȘI PROBLEMELE-CHEIE ÎN PROMOVAREA ȘI CONSERVAREA PATRIMONIULUI CULTURAL

DOINA VICOL⁹⁵

doctorandă, asistentă universitară,
Universitatea de Stat din Moldova

<https://orcid.org/0009-0008-6379-596X>

CZU 008(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.78>

Governmental policies and international agreements, such as the UNESCO World Heritage Convention, are evaluated to determine their impact on cultural heritage conservation. The study assesses national laws on heritage protection and the role of international collaborations in fostering sustainable practices.

Community Engagement and Expert Interviews: Qualitative data from interviews with heritage conservation experts, policymakers, and representatives of community-based organizations provide practical Cultural heritage plays a crucial role in shaping historical narratives, fostering social cohesion, and preserving national identity. It encompasses both tangible and intangible elements, including historical monuments, artifacts, traditions, languages, and rituals, which contribute to cultural continuity and societal identity. However,

⁹⁵ E-mail: doinantovita@gmail.com

despite its importance, cultural heritage faces numerous challenges that threaten its integrity and sustainability. The purpose of this article is to examine the fundamental challenges associated with promoting and conserving cultural heritage, with a particular emphasis on financial constraints, urbanization, climate change, and illicit trafficking of cultural artifacts. Additionally, the article explores innovative strategies to address these challenges, highlighting the significance of governmental policies, community participation, and advancements in digital technology.

By critically analyzing these issues, the article aims to contribute to the ongoing discourse on sustainable cultural heritage management, providing a foundation for policymakers, researchers, and stakeholders to collaborate on effective conservation strategies. The study highlights the role of education, legal frameworks, and emerging technologies in ensuring the long-term preservation and accessibility of cultural heritage. Expanding on this, the article delves into how cultural heritage can be leveraged for social and economic benefits, ensuring that conservation efforts are sustainable and beneficial to local communities. The importance of integrating cultural heritage into modern educational curricula and using it as a tool for intercultural dialogue is also discussed. Additionally, it examines the psychological and emotional significance of heritage in fostering a sense of belonging among individuals and communities, emphasizing the role of storytelling in transmitting cultural values across generations. This study employs a qualitative research approach, utilizing an extensive review of academic literature, policy documents, and case studies related to cultural heritage conservation. The methodological framework includes the following components:

Literature Review: The study systematically analyses peer-reviewed journal articles, books, and reports from international organizations such as UNESCO and ICOMOS to assess the key issues in cultural heritage conservation. This approach provides a theoretical foundation and contextual understanding of the primary factors affecting heritage preservation.

Comparative Case Studies: Successful heritage conservation programs are examined to identify the best practices and strategies applicable to different cultural contexts. Examples include the adaptive reuse of historical buildings, sustainable tourism initiatives, and digital heritage preservation projects.

Policy Analysis: insights into the challenges and solutions in the field. These perspectives highlight the importance of grassroots involvement in heritage management.

This article contributes to the academic and policy-oriented discourse on cultural heritage conservation by offering a multifaceted analysis that integrates financial, technological, and social perspectives. The originality of this study lies in the following aspects:

Focus on Contemporary Challenges: The research addresses modern threats such as climate change, digitalization, and globalization, which are increasingly impacting cultural heritage worldwide. The discussion includes the effects of mass tourism, cultural commercialization, and the impact of political instability on heritage sites.

Emphasis on Digital Technologies: The article explores innovative technological solutions, such as 3D scanning, AI-driven monitoring, and blockchain-based provenance tracking, which are often underrepresented in traditional heritage conservation literature. These technologies are examined in terms of their potential to improve heritage documentation, accessibility, and security.

Application to Moldova's Cultural Heritage: The study provides an in-depth examination of Moldova's heritage conservation efforts, offering a case study that can serve as a model for similar regions facing comparable challenges. Moldova's unique blend of historical influences and cultural traditions presents both opportunities and obstacles for heritage preservation.

By integrating these elements, the article offers new insights into sustainable cultural

heritage management and emphasizes the need for collaborative and technology-driven solutions. The study also highlights the role of public awareness and educational programs in fostering appreciation for cultural heritage among younger generations. Furthermore, it underscores the importance of interdisciplinary collaboration, urging professionals across various fields to unite in preserving cultural legacies.

The findings of this study underscore the urgent need for comprehensive strategies to address the challenges facing cultural heritage conservation. The key conclusions drawn from the research are as follows:

Financial Constraints: Insufficient funding remains a significant barrier to heritage conservation. Governments, NGOs, and private entities must collaborate to develop sustainable funding models, including heritage tourism, public-private partnerships, and international grants. Investment in cultural heritage should be recognized as an economic opportunity, with tourism and creative industries benefiting from well-maintained heritage sites.

Urbanization and Infrastructure Development: Rapid urban growth threatens cultural heritage sites, necessitating the implementation of strict urban planning policies that incorporate heritage preservation measures. Policies that promote adaptive reuse of historical buildings and enforce zoning regulations can help balance development with conservation efforts.

Climate Change and Environmental Degradation: Heritage sites are increasingly vulnerable to climate-related risks such as flooding, erosion, and pollution. Conservation strategies must integrate climate resilience measures, including structural reinforcements, environmental monitoring, and eco-friendly restoration materials.

Community Involvement: Local communities play a pivotal role in heritage conservation. Public awareness campaigns, educational programs, and participatory planning initiatives can enhance community engagement and foster a sense of ownership. Indigenous knowledge and local traditions should be integrated into conservation practices to ensure culturally appropriate solutions.

Technological Innovations: The adoption of digital tools such as GIS mapping, 3D reconstruction, and artificial intelligence can revolutionize heritage conservation, enabling more effective documentation, restoration, and public engagement. Virtual tourism and digital storytelling can expand access to cultural heritage, particularly for remote or endangered sites.

In conclusion, the promotion and conservation of cultural heritage require a collaborative, interdisciplinary approach that integrates financial sustainability, technological advancements, and active community participation. By addressing these challenges and leveraging emerging opportunities, cultural heritage can be safeguarded for future generations, preserving its role as a vital component of identity, education, and socio-economic development.

Keywords: *cultural heritage, digitalization, national identity, sustainable conservation, urbanization*

Patrimoniul cultural joacă un rol esențial în conturarea narațiunilor istorice, consolidarea coeziunii sociale și păstrarea identității naționale. Acesta cuprinde atât elemente tangibile cât și intangibile, incluzând monumente istorice, artefacte, tradiții, limbi și ritualuri, care contribuie la continuitatea culturală și identitatea societală. Cu toate acestea, în pofida importanței sale, patrimoniul cultural se confruntă cu numeroase provocări care amenință integritatea și durabilitatea sa. Scopul acestui articol este de a examina provocările fundamentale asociate promovării și conservării patrimoniului cultural, cu un accent deosebit pe constrângerile financiare, urbanizare, schimbările climatice și traficul ilicit de artefacte culturale.

De asemenea, articolul explorează strategii inovatoare pentru abordarea acestor provocări, subliniind importanța politicilor guvernamentale, participării comunitare și

progreselor în tehnologia digitală. Printr-o analiză critică a acestor aspecte, articolul își propune să contribuie la discursul contemporan privind managementul durabil al patrimoniului cultural, oferind o bază solidă pentru colaborarea între factori de decizie, cercetători și alți actori implicați în conservare. Studiul evidențiază rolul educației, al cadrului juridic și al tehnologiilor emergente în asigurarea păstrării și accesibilității pe termen lung a patrimoniului cultural. În continuare, articolul analizează modul în care patrimoniul cultural poate fi valorificat în scopuri sociale și economice, garantând că eforturile de conservare sunt durabile și benefice pentru comunitățile locale.

Importanța integrării patrimoniului cultural în programele educaționale moderne și utilizarea acestuia ca instrument de dialog intercultural este, de asemenea, discutată. În plus, articolul examinează semnificația psihologică și emoțională a patrimoniului în cultivarea unui sentiment de apartenență în rândul indivizilor și comunităților, subliniind rolul povestirii în transmiterea valorilor culturale de-a lungul generațiilor.

Studiul utilizează o abordare de cercetare calitativă, bazată pe o amplă revizuire a literaturii academice, a documentelor de politică publică și a studiilor de caz referitoare la conservarea patrimoniului cultural. Cadrul metodologic include următoarele componente:

- Revizuirea literaturii. Studiul analizează sistematic articole din reviste științifice, cărți și rapoarte ale organizațiilor internaționale precum UNESCO și ICOMOS, pentru a evalua principalele probleme din domeniul conservării patrimoniului. Această abordare oferă o bază teoretică solidă și o înțelegere contextuală a factorilor care influențează conservarea.
- Studii de caz comparative. Programe de conservare a patrimoniului considerate de succes sunt examinate pentru a identifica bune practici și strategii aplicabile în contexte culturale diferite. Exemplele includ reutilizarea adaptivă a clădirilor istorice, inițiative de turism durabil și proiecte de conservare digitală.
- Analiza politicilor publice. Politicile guvernamentale și acordurile internaționale, precum Convenția Patrimoniului Mondial UNESCO, sunt evaluate pentru a determina impactul acestora asupra conservării patrimoniului. Studiul analizează legile naționale privind protecția patrimoniului și rolul colaborărilor internaționale în promovarea practicilor durabile.
- Implicarea comunității și interviuri cu experți. Datele calitative obținute din interviuri cu experți în conservarea patrimoniului, factori de decizie și reprezentanți ai organizațiilor comunitare oferă perspective practice asupra provocărilor și soluțiilor din domeniu. Aceste puncte de vedere evidențiază importanța implicării comunității în gestionarea patrimoniului.

Acest articol contribuie la discursul academic și este orientat către politicile publice privind conservarea patrimoniului cultural printr-o analiză multifactorială care integrează perspective financiare, tehnologice și sociale. Originalitatea studiului constă în următoarele aspecte:

- Accent pe provocările contemporane. Cercetarea abordează amenințări moderne precum schimbările climatice, digitalizarea și globalizarea, care afectează din ce în ce mai mult patrimoniul cultural. Sunt discutate efectele turismului de masă, comercializării culturii și instabilității politice asupra siturilor de patrimoniu.
- Accent pe tehnologiile digitale. Articolul explorează soluții tehnologice inovatoare, cum ar fi scanarea 3D, monitorizarea asistată de inteligență artificială și urmărirea provenienței prin blockchain, adesea subreprezentate în literatura tradițională despre conservare. Aceste tehnologii sunt analizate din perspectiva potențialului lor de a îmbunătăți documentarea, accesibilitatea și securitatea patrimoniului.
- Aplicare la patrimoniul cultural din Republica Moldova. Studiul oferă o analiză detaliată a eforturilor de conservare a patrimoniului în Moldova, propunând un studiu de caz care poate servi drept model pentru alte regiuni care se confruntă cu provocări similare. Amestecul unic de influențe istorice și tradiții culturale din Moldova oferă atât oportunități, cât și obstacole în procesul de conservare.

Prin integrarea acestor elemente, articolul oferă perspective noi asupra managementului durabil al patrimoniului cultural și subliniază necesitatea unor soluții colaborative și bazate pe

tehnologie. Studiul evidențiază, de asemenea, rolul conștientizării publice și al programelor educaționale în dezvoltarea unei aprecieri autentice pentru patrimoniu în rândul generațiilor tinere. Mai mult, se subliniază importanța colaborării interdisciplinare, prin implicarea profesioniștilor din diverse domenii în efortul de conservare a moștenirii culturale.

Rezultatele acestui studiu subliniază necesitatea urgentă a unor strategii cuprinzătoare pentru a aborda provocările cu care se confruntă conservarea patrimoniului cultural. Principalele rezultate ale cercetării sunt următoarele:

Constrângeri financiare. Lipsa fondurilor reprezintă un obstacol major în conservarea patrimoniului. Guvernele, ONG-urile și sectorul privat trebuie să colaboreze pentru a dezvolta modele durabile de finanțare, inclusiv turismul cultural, parteneriatele public-privat și granturile internaționale. Investiția în patrimoniu cultural ar trebui privită ca o oportunitate economică, având în vedere beneficiile aduse de turism și industriile creative.

Urbanizare și dezvoltare a infrastructurii. Creșterea urbană rapidă amenință siturile de patrimoniu, necesitând politici stricte de planificare urbană care să integreze măsuri de conservare. Politicile care promovează reutilizarea adaptivă a clădirilor istorice și respectarea reglementărilor de zonare pot ajuta la echilibrarea dezvoltării cu conservarea.

Schimbări climatice și degradare ambientală. Siturile de patrimoniu sunt din ce în ce mai vulnerabile la riscuri climatice precum inundații, eroziune și poluare. Strategiile de conservare trebuie să integreze măsuri de reziliență climatică, inclusiv întărirea structurală, monitorizarea mediului și utilizarea materialelor ecologice în restaurare.

Implicarea comunității. Comunitățile locale joacă un rol crucial în conservarea patrimoniului. Campaniile de conștientizare, programele educaționale și inițiativele participative de planificare pot stimula implicarea comunitară și un sentiment de apartenență. Cunoștințele tradiționale și obiceiurile locale trebuie integrate în practicile de conservare pentru a asigura soluții culturale adecvate.

Inovații tehnologice. Adoptarea instrumentelor digitale precum cartografierea GIS, reconstrucția 3D și inteligența artificială poate revoluționa conservarea patrimoniului, oferind mijloace mai eficiente de documentare, restaurare și implicare a publicului. Turismul virtual și povestirea digitală pot extinde accesul la patrimoniul cultural, în special pentru siturile izolate sau amenințate.

În concluzie, promovarea și conservarea patrimoniului cultural necesită o abordare colaborativă și interdisciplinară, care să integreze sustenabilitatea financiară, avansurile tehnologice și participarea activă a comunităților. Prin abordarea acestor provocări și valorificarea oportunităților emergente, patrimoniul cultural poate fi protejat pentru generațiile viitoare, păstrându-și rolul esențial în identitate, educație și dezvoltare socio-economică.

Cuvinte-cheie: *patrimoniu cultural, digitalizare, impact socio-economic, identitate națională, conservare durabilă*

ARTICOLE ARTICLES

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

ANALIZA DIFERITOR VERSIUNI INTERPRETATIVE ALE CÂNTECULUI POPULAR IESE LELEA DIN BORDEI

ANALYSIS OF DIFFERENT INTERPRETATIVE VERSIONS OF THE FOLK SONG IESE LELEA DIN BORDEI

LARISA SPRINCEAN⁹⁶

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0006-8929-355X>

CZU 784.4(478):781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.79>

Circulația creațiilor folclorice pe cale orală a condiționat apariția diferitor variante, care se disting prin anumite elemente particulare proiectate în linia melodică, structura ritmică, arhitectonică, conținutul poetic, versificație ș.a. În prezent interpretarea scenică, transmiterea prin intermediul mijloacelor media, interpretarea producțiilor folclorice de către cântăreți consacrați sau amatori, instruiți de un conducător avizat în domeniu, au determinat promovarea, în mare parte, a unei singure variante a unui cântec popular/folcloric. Totuși, și în aceste condiții noi de existență a produsului folcloric, diferiți interpreți prezintă versiunea interpretativă proprie, care, în final, poate duce la crearea variantelor, asemenea procesului specific mediului firesc, tradițional de viață a folclorului muzical.

Cuvinte-cheie: cântec folcloric, interpretare, mediu tradițional, context scenic, contemporaneitate

The oral circulation of folkloric creations has conditioned the emergence of different variants, which are distinguished by certain particular elements projected in the melodic line, rhythmic, architectural structure, poetic content, versification, etc. Currently, the stage performance, transmission through the media, interpretation of folkloric productions by established or amateur singers, trained by an experienced leader in the field, have determined the promotion, for the most part, of a single variant of a popular/folk song. However, even in these new conditions of existence of the folkloric product, different performers present their own interpretative version, which, in the end, can lead to the creation of variants, similar to the process specific to the natural environment, traditional to the life of musical folklore.

Keywords: folk song, interpretation, traditional environment, scenic context, contemporaneity

⁹⁶ E-mail: larisa_sprincean@mail.ru

Introducere

Folclorul muzical se distinge printr-o serie de trăsături specifice precum: sincretismul, transmiterea pe cale orală, plurifuncționalitatea, circularea în variante, caracterul colectiv-individual ș.a. În raportul colectiv-individual, care se manifestă, în special, în procesul de creație a producțiilor folclorice, aceste trăsături au contribuit la apariția variantelor atât sub aspect morfologic cât și interpretativ, o particularitate distinctă fiind improvizația. Aceasta este prezentă atât în creațiile cu formă deschisă, precum doina, balada, cât și cu formă fixă. Totodată, transmiterea pe cale orală, interpretarea unuia și aceluiași cântec în diferite contexte social-culturale, perioade de timp și de diferiți colportori facilitează latura improvizatorie în arhitectura unei producții folclorice. Ca urmare, structura formei de ansamblu a creației muzical-folclorice poate să se modifice sub influența abordării interpretative.

Piesa *Iese lelea din bordei* este un cântec, propriu-zis, de glumă, o creație non-rituală, ce aparține genului liric al folclorului muzical. Reieșind din structura muzical-poetică și din numărul limitat de variante, putem admite că acest cântec reprezintă stratul nou al repertoriului vocal folcloric. Muzicologul Vasile Chiseliță remarcă: „Într-o etapă ulterioară, cuprinsă de perioada interbelică, procesul de inovare se va extinde, în special, asupra repertoriului vocal din Basarabia (...). Astfel, în structura genurilor muzicii populare țărănești din Basarabia vor fi asimilate, rând pe rând, cu o intensitate și frecvență variabile regional, șase categorii sau specii principale de cântec popular nou, în mare parte, venind din Vechiul Regat, printre care: 1 – cântecul ostășesc în ritm măsurat; 2 – cântecul de recruți; 3 – cântecul liric nou, „convențional folcloric”; 4 – cântecul teatral, cupletul și refrenul de revistă, creații cu un pronunțat caracter social, satiric și umoristic, asimilate în popor sub eticheta de „cântec de glumă”; 5 – romanța națională, un gen foarte prolific, începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (...); 6 - cântecul popular în prelucrare corală (...)” [1 p.24].” Cântecul *Iese lelea din bordei* poate fi încadrat în categoria a patra din clasificarea propusă de cercetător. În prezent acest cântec se bucură de popularitate nu numai printre interpreții consacrați de folclor, dar și printre amatori sau diferite ansambluri etnofolclorice. Subliniem și faptul că el este interpretat și de variate categorii de vârstă: de la copii la persoane în etate.

Particularități structurale

Lucrarea *Iese lelea din bordei* este inclusă în colecția de folclor muzical *Doine, cântece, jocuri* de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, editată în anul 1972 (inf. Maria Popescu, s. Cenac, r. Cimișlia, a.n.1929) [2 p. 94] (*Exemplul 1*)

Exemplul 1

107. Iese lelea din bordei

Cules în Cenac, Cimișlia, 1945
Inf. Maria Popescu (voce), n. 1929. Fond. CRCP

$\text{♩} = 104$

Ie - se le - lea din bor - dei, C-o oa - lă de fre - că - ți,
La, la, la, la, la, la, la, La, la, la, la, la, la, la, la, la.

*Iese lelea din bordei
C-o oală de frecăței,
Ca să deie la căței
Să nu latre la flăcăi.*

Refren:

La la la la la ...

*Să vii, bade, mâne sară
C-am să las o rață-afară.
Eu voi prinde-a o căta
Tu mă-i prinde-a săruta.
Eu m-oi face a o prinde,
Tu pe mine mă-i cuprinde.*

Refren

*Fata mamei gospodină
Spală lână-o săptămână,
Când o dat la scărmănat,
Puii toți i-o încurcat.*

Refren

*Câți pui sunt la o găină –
Toți cu pantaloni de lână,
Câți puișori sunt la o curcă –
Toți au pus lână în furcă.*

Refren

*Pe trei sute de fuioare,
Ce le-am pus pe policioare.
Bat-o vina, mâța chioară
Le-a dat într-o donicioară,
Le-a dat într-o donicioară
Și le-am dat cu zoi afară.*

Păi, astă-noapte n-am dormit,

*Fundul casei mi-am lipit.
Încă-o noapte n-am să dorm
Și am să lipesc la horn,
Că mă râd femeile,
Că se văd nuiielele.*

Refren

Structura arhitectonică este de tip strofică, cu refren onomatopeic. În versiunea editată de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu gruparea versurilor în strofa muzical-poetică presupune repetarea de două ori a câte două versuri. În cazul dat, strofa muzical-poetică este următoarea:

melodia: A + B + A + B + refren (la, la, la...);
versul: A + B + A + B + refren (la, la, la...).

Tiparul versului este octosilabic, cu ambele forme: acatalectică și catalectică. Textul poetic are o structură simplă, elemente lexicale și fenomene specifice versului popular cântat nu se întâlnesc. Melodia are un profil ondulator, care se desfășoară în ambitusul de sextă. În sistemul sonor se suprapun două straturi: un substrat modal de tip pentatonic de mod I și unul tonal – major natural. Sistemul ritmic, la fel, îmbină giusto-silabicul cu sistemul divizionar. Atât ambitusul restrâns cât și substratul pentatonic indică spre originea premodernă a melodiei, preluată și adaptată ulterior unui text de glumă cu tentă teatrală.

Vom analiza în continuare forma muzical-poetică a câtorva versiuni interpretative ale cântecului *Iese lelea din bordei*.

Versiunea lui Gheorghe Eșanu (1927-1996). Înregistrarea este de prin anii 1970. Gheorghe Eșanu este considerat primul interpret, care a executat versiunea scenică și a făcut înregistrarea radio a cântecului popular *Iese lelea din bordei* [3]. Maniera de interpretare se deosebește prin calitatea sunetului vocal unic, în lucrarea dată – sobru, la început *non-vibrato*. Vocea lui Gheorghe Eșanu este de tip semi-academic. Se știe că un timp a activat în Capela Corală *Doina*, ceea ce i-a cizelat vocea în manieră academică, fiind simțită impostarea acesteia. A fost posesor al unei voci lirice de bariton, cu o ținută scenică impecabilă, pe care o putem urmări și în execuția cântecului pe care îl analizăm. Imaginea interpretativă emană naturalețe și inteligență, iar vocea, cu timbru moale și plăcut, răsună ușor și liber.

Articulația, la fel, este una semi-academică, cu rotunjirea aparatului interpretativ impostat. Execuția propriu-zisă a cântecului începe odată cu acompaniamentul instrumental, fără introducere orchestrală, în tempo rar – *moderato*, care de la strofă la strofă se accelerează spre *allegro*. Prin linia melodică Gheorghe Eșanu exprimă un subtil spirit ludic, un artistism actoricesc, care asigură crearea diferitor stări emoționale – de la seriozitate la momentul

satiric. Punctul culminant în dramaturgia interpretativă a cântecului îl reprezintă refrenul, care este redat ca o continuare a conținutului strofei respective, la început rezervat, în tempo *moderato*, dar anume de la refren începe accelerarea tempoului. Acompaniamentul instrumental amintește de o orchestră camerală academică. Ca interludii se intercalează pasaje ce amintesc de o dezvoltare simfonică, și nu de fragmente de acompaniament în stil popular. Macro-forma cântecului în versiunea interpretativă a lui Gheorghe Eșanu conține trei dintre strofele textului indicat anterior, la care adaugă texte poetice cu conținut de dragoste, dar care se integrează în atmosfera generală plină de umor a cântecului *Iese lelea din bordei* (**Exemplul 2**).

Exemplul 2

*Noaptea, când răsare luna,
Mă pornii și eu la una,
Mă pornii și eu la una,
Cum se duce toată lumea.*

Refren:

La la la la la ...

*Când am dat să sar pârlazul,
Mi-au rupt căinii și nădragii.
Eu, de frică și rușine,
Am sărit fuga-n grădină.*

Refren

*Da' grădina cu urzici –
Mi-am făcut pielea beșici.
Când am dat la sărutat,
Mu puteam de scărpinat.*

Refren

*Când o dată-o sărutam,
De trei ori mă scărpinam.
Eu, de rău și de necaz,
Nu mai sar peste pârlaz.*

Refren

Deci, macro-forma în versiunea interpretativă a lui Gheorghe Eșanu constituie șapte strofe muzical-poetice cu refren, după fiecare două strofe este un interludiu instrumental, iar încheierea constituie o repetare a refrenului.

Versiunea Zinaidei Bolboceanu (a.n. 1958). Interpretarea Zinaidei Bolboceanu este autentic populară din toate punctele de vedere: vocalitate și prezență scenică. Prima

interpretare scenică a avut loc în anul 1989. Tot în acest an Zinaida Bolboceanu înregistrează cântecul *Iese lelea din bordei* cu Orchestra de muzică populară a regretatului maestru Mihai Amihalachioaie [4]. Zinaida Bolboceanu are o voce expresivă de mezzo-soprană, exploatând în execuția cântecului toate nuanțele ei, modelând-o în funcție de conținutul muzical-poetic.

În această versiune interpretativă orchestra face o introducere bazată pe melodia refrenului, executată în tempo rapid. Intrarea cântăreței creează un contrast expresiv, deoarece tempoul, la fel ca și în versiunea lui Gheorghe Eșanu, este rar, iar execuția vocală este așezată parcă pe niște repere imaginare. Cântăreața înfrumusețează intrarea vocală cu o anacruză de sprijin tipică versului popular cântat – *păi*. De la strofa a doua tempoul treptat este accelerat, iar de la a treia strofă devine extrem de rapid – *vivace*, ca să finalizeze pe un *presto*. Pe ritornelă interpreta execută un șir de onomatopee de tip chiuuit (strigăt ascuțit, puternic – de diferită durată), ceea ce creează o teatralitate aparte, iar în vocalitate se aud subtile lovituri de glotă – un procedeu de execuție specific folclorului muzical vocal. De asemenea, Zinaida Bolboceanu utilizează cu finețe nuanțele dinamice, chiar dacă este un cântec de glumă și se execută în tempo rapid. Textul poetic cântat de Zinaida Bolboceanu nu se deosebește substanțial de cel din colecția lui Gleb Ceaicovschi-Mereșanu. Așadar, macro-forma în versiunea interpretativă a Zinaidei Bolboceanu este: introducere instrumentală, construită pe dubla trasare a refrenului, urmată de o succesiune a două câte două strofe muzical-poetice, cu refren și interludiu instrumental între ele.

Versiunea Stelei Botez (a.n. 1989). O versiune interpretativă aparte a cântecului *Iese lelea din bordei* ne oferă Stela Botez, fiind susținută instrumental doar de cobză, la care cântă însăși interpreta [5]. Acest fapt scoate în evidență toate unduirile vocii și elementele de expresivitate vocală folosite de Stela Botez, dar și o libertate în tratarea formei. Fiind discipola Zinaidei Bolboceanu, vom constata școala vocală a mentorului său și unele momente legate de execuția vocală. Vocea catifelată și caldă a Stelei Botez, care aplică subtil diferite ornamente, conferă cântecului o desfășurare liniștită a discursului muzical, iar lipsa oscilărilor de tempo și dinamică subliniază această imagine interpretativă. Doar spre sfârșitul cântecului se produce o mică dinamizare prin folosirea procedurii de *glissando* și ultimul refren se repetă de două ori într-un tempo, apoi încă de două ori mai rapid. La Stela Botez observăm o altă abordare nu numai a formei cântecului de glumă, dar și a transmiterii mesajului. Interpreta dansează, chiuie, apropiind această variantă interpretativă a cântecului *Iese lelea din bordei* de cântecul de joc. Textul poetic nu este executat integral. Sunt preluate doar versurile primelor două strofe, secționate în câteva părți fiecare, din care au rezultat cinci strofe muzical-poetice, interpretate fără interludii instrumentale. Introducerea la cobză este

axată pe formule de acompaniament specific instrumentului. În versiunea dată observăm prevalarea execuției vocale, care dictează și arhitectonica de ansamblu a cântecului.

Versiunea ansamblului folcloric de copii *Păpădie*, conducător artistic Svetlana Titica [6]. În această versiune interpretativă observăm păstrarea tradiției folclorice de execuție în grup. Este știut faptul că în mediul tradițional cântecul liric propriu-zis se interpreta predominant în grup. Menționăm o macro-arhitectonică a execuției uniforme, din punct de vedere dinamic și a tempoului, fără interludii instrumentale, iar acompaniamentul, fiind o imitare a instrumentelor populare la orgă electrică, creează un fundal armonic. Interpretarea vocală redă, în mare parte, specificul execuției folclorice, utilizându-se artificii vocale de tipul scurtelor alunecări de voce sau marcarea accentuată a sunetelor din acut. Textul poetic se axează pe strofele 1-4, ca urmare, macro-forma este bazată integral pe interpretarea succesivă a strofelor muzical-poetice.

Concluzii

Așadar, în diferite versiuni interpretative ale cântecului popular de glumă *Iese lelea din bordei* constatăm tendința de a crea o imagine teatralizată proprie și redarea conținutului tematic în mod individual prin folosirea particularităților vocale proprii fiecărui interpret. Totodată, specificul circulației folclorice denotă posibilitatea selectării sau chiar compilării de text poetic pentru a sublinia și a personaliza acest cântec, ceea ce duce la o tratare cvasi-liberă atât a micro-formei – ne referim la strofa muzical-poetică, cât și a macro-formei.

Referințe bibliografice

1. CHISELIȚĂ, V. Premise și factori ai modernizării repertoriului vocal al muzicii populare / tradiționale în Basarabia interbelică: dialog cultural, folclorizare și indigenizare a creației urbane. *Arta*. 2013, nr. 2, pp. 21–27. ISSN 2345-1181.
2. CIAICOVSCHI, G.I. *Doine, cântece, jocuri*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1972.
3. *Iese lelea din bordei*: muzică populară. Online. Gheorghe Eșanu (interpret). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=ib0fXB9CbO0> [vizualizat 2025-02-19].
4. *Iese lelea din bordei*: muzică populară. Online. Zinaida Bolboceanu (interpretă). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=1ruidtyVy18> [vizualizat 2025-02-19].
5. *Iese lelea din bordei*: muzică populară. Online. Stela Botez (interpretă). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=RSJ8AfK-izs> [vizualizat 2025-02-19].
6. *Iese lelea din bordei*: muzică populară. Online. Ansamblul folcloric *Păpădie* (interpreți). Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=v_6bof2xoCg [vizualizat 2025-02-19].

PSYCHOLOGICAL AND INTERPRETATIVE PECULIARITIES OF FALSETTO SOUND PRODUCTION IN MODERN POPULAR MUSIC

PARTICULARITĂȚILE PSIHOLOGICE ȘI INTERPRETATIVE ALE PRODUCERII SUNETULUI FALSETTO ÎN MUZICA POP MODERNĂ

VIOLETA JULEA⁹⁷

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-6872-5441>

CZU 784.9

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.80>

Falsetto is a unique vocal register that occupies a special place in contemporary musical practice. Today, falsetto is an integral tool both in pop singing, where it is used to create expressive dynamic effects, expand the vocal range, and convey emotional nuances. In this article, a detailed analysis is conducted on the history of the emergence of falsetto, the physiological features of its production in both men and women, the methodological knowledge and pedagogical techniques aimed at achieving a high level of performance technique, as well as the practical application of this technique in contemporary genres. Special attention is paid to the integration of traditional methods with innovative technologies to perfect vocal mastery.

Keywords: singing, falsetto, popular music, vocal technique, vocal register, yodeling

Falsetto este un registru vocal unic care ocupă un loc special în practica muzicală contemporană. Astăzi, falsetul este un instrument integral atât în cântecul de muzică pop, unde este folosit pentru a crea efecte dinamice expresive, pentru a extinde gama vocală și pentru a transmite nuanțe emoționale. În acest articol, se realizează o analiză detaliată a istoriei apariției falsetului, a caracteristicilor fiziologice ale producerii acestuia atât la bărbați, cât și la femei, a cunoștințelor metodice și a tehnicilor pedagogice menite să atingă un nivel înalt al tehnicii de interpretare, precum și a aplicării practice a acestei tehnici în genurile muzicii contemporane. O atenție deosebită este acordată integrării metodelor tradiționale cu tehnologiile inovatoare pentru perfecționarea măiestriei vocale.

Cuvinte-cheie: canto, falsetto, muzică pop, tehnică vocală, registru vocal, yodeling

Introduction

Falsetto is a unique vocal register that occupies a special place in contemporary musical practice. Its use, which dates back to the Italian tradition of the 16th century, has undergone significant changes under the influence of aesthetic, physiological, and technological factors. Today, falsetto is an integral tool both in pop singing, where it is used to create expressive dynamic effects, expand the vocal range, and convey emotional nuances. In this article, a detailed analysis is conducted on the history of the emergence of falsetto, the physiological features of its production, in both men and women, the methodological

⁹⁷E-mail: juleaviola@gmail.com

knowledge and pedagogical techniques aimed at achieving a high level of performance technique, as well as the practical application of this technique in contemporary genres. Special attention is paid to the integration of traditional methods with innovative technologies to perfect vocal mastery.

The Emergence and Evolution of Falsetto

The origins of falsetto date back to the Renaissance in Italy, where the term “falsetto” (derived from the Italian *falso*– false) was first used to denote the upper, “head” register of the male voice. Initially, this technique was applied for performing high parts in church music, where a special lightness of sound was required to convey a religious mood [1, p.896]. Already in the 17th century, in Italian and Lutheran church choirs, falsetto acquired the status of an essential means for delivering high melodic lines, especially when alto parts were entrusted to performers capable of working in this register. The Baroque era was marked by the unique practice of castrating boys in order to preserve their childlike vocal qualities. These performers, possessing soprano, mezzo-soprano, or contralto ranges, set the standard of purity and precision of sound, which later became the model for the development of falsetto technique [2, p.12]. However, with the change of aesthetic priorities in the transitional period from *opera seria* to *opera buffa*, there arose a need for performers who could provide a unified and powerful sound without the need for surgical intervention. Falsetto singers, as bearers of the “real” voice, began to replace castrati, which became an important stage in the evolution of vocal art [3]. This process reflects not only a technical transformation but also profound socio-cultural changes associated with the abandonment of the brutal practices of the past and the search for new methods to achieve high vocal results.

The modern use of falsetto in pop singing is based on the integration of historical traditions with new pedagogical approaches. The development of recording technologies, sound analysis, and digital processing has made it possible to reproduce and enhance the nuances of falsetto sound, making it one of the key means of expression in the modern music industry. Thus, the historical dynamics of the development of falsetto reflect a constant striving for the perfection of performance technique, adaptation to new genre requirements, and cultural contexts.

Physiological Features of Falsetto Sound Production

The human voice is formed by the complex interaction of the vocal folds, the respiratory system, and the resonators. In the chest register, the vocal folds vibrate entirely, which provides a rich sound with a full overtone structure. When transitioning to falsetto, a

significant change occurs: the vibration is limited only to the thin membranous edges of the vocal folds. The incomplete closure of the folds creates a narrow spindle-shaped gap through which the air passes, forming a soft, “head” sound with a reduced number of overtones. This acoustic feature allows for reaching high notes without excessive strain [4, p.149].

For the male voice, a sharper and more noticeable transition between the chest register and falsetto is characteristic. This is due to the anatomical features of the male larynx, where the break between the registers is more pronounced, allowing for the creation of bright dynamic contrasts and accentuating emotional peaks in performance. In contrast, the female voice is marked by a smoother transition between registers. The anatomy of the female vocal folds contributes to a more gradual change in timbre, which makes the falsetto less dramatic, yet extremely refined and airy. This difference requires an individualized approach in pedagogy: men need to work on sharp transitions and articulation, whereas women should strive to preserve the integrity of the sound and balance between register boundaries.

Modern research, conducted using high-precision optical methods and digital analysis, allows for observing the distribution of vibratory modes of the vocal folds during the transition to falsetto. These studies confirm that the limited vibration of the peripheral zones of the folds leads to a change in the spectral density of the sound, which directly affects the perception of timbre. The objective data obtained as a result of acoustic analysis serve as the basis for developing new methodological recommendations aimed at optimizing vocal training and protecting the vocal apparatus from strain.

The transition from the chest register to falsetto requires systematic work on controlling breathing, articulation, and muscular tension. The methodology is based on the use of exercises aimed at recognizing the “break zone,” where the singer feels the difference between the full support of the chest sound and the lightness of falsetto performance. A classical exercise is the performance of vowel sounds (for example, “a” and “i”) with a transition over an octave, which helps to identify and consolidate the zone of register change [1, p. 361]. Such exercises require a slow and gradual increase in amplitude and precise control over breathing, which is especially important for pop vocalists.

Another effective method is the use of exercises with syllabic combinations, where the lower register is associated with the syllable “yo” and the upper register with the syllable “di.” This method allows for focusing on the transitional segment and minimizing the abruptness of the timbre change. In some cases, the technique integrates an element of yodeling – a traditional technique that originated from the folk traditions of the Alps. Yodeling, characterized by a sharp and quick switching between registers, contributes to the development of vocal fold flexibility and allows for achieving unexpected dynamic effects.

Despite its apparent abruptness, modeling requires precise coordination and a deep understanding of physiological processes, which makes it an indispensable tool in the arsenal of the teacher of popular-jazz singing [5].

Modern technologies significantly expand the possibilities for analyzing and correcting the vocal technique. The use of specialized programs for spectral analysis, high-quality microphones, and visual feedback systems allows the vocalist to monitor sound changes in real time, correct erroneous transitions, and optimize the training process. Such an integrated approach reduces the risk of vocal fold strain, enables faster achievement of the desired effect, and provides an objective evaluation of progress. These technologies are especially important when teaching falsetto technique, where even minor deviations can significantly affect the final sound.

Since male and female voices have different anatomy and physiology, the methodology for teaching falsetto technique must be adapted to the individual characteristics of the performer. For men, special attention is paid to developing the sharpness and clarity of the transition between registers, as well as working on articulation control to maintain dynamic expression. For female vocalists, in contrast, it is necessary to focus on the smoothness of transitions, the preservation of airiness, and the integrity of the sound. The individualized approach includes the development of personalized training programs, the use of specialized exercises, and constant monitoring of results using digital analysis methods.

Falsetto as an Expressive Tool in Pop Compositions

Falsetto has long become an integral part of the modern pop repertoire. Bands and soloists use this register to create characteristic sound effects, highlight emotional moments, and expand the performance range. In the composition *Night Fever* by the musical group *Bee Gees*, for example, falsetto parts create a sense of lightness and airiness, becoming an important component of the overall harmonic structure [6]. Analysis of such works shows that the skillful use of falsetto allows for achieving a high level of dynamic variability, which is a key element in creating a memorable sound.

Michael Jackson is a striking example of using falsetto to enhance emotional expression. In his composition *Billie Jean*, a combination of neutral and expressive falsetto allows for the creation of deep dynamic contrasts and the emphasis of dramatic moments in interpretation. The analysis of the performance demonstrates how a consistent and clear alternation of registers can serve as a means of forming a unique vocal signature. Other contemporary performers, such as Justin Timberlake and Sam Smith, also actively use falsetto to create subtle nuances and enhance the emotional coloring of the composition. Their work

demonstrates that the application of falsetto can be integrated both in solo performance and in backing vocal parts, providing a rich palette of sound effects and enabling the creation of works with a high degree of emotional engagement.

In the genres of popular music, the falsetto technique acquires a particular expressiveness. The use of falsetto not only allows for varying volume and timbre, but also for creating unexpected harmonic turns, which is an important aspect of jazz interpretation. In such genres, the falsetto technique is closely linked with the idea of personal interpretation, where every nuance of performance becomes an element of artistic expression and technical mastery is the basis of emotional persuasion.

Modern musical practice demonstrates the blurring of genre boundaries, as falsetto is used in combination with elements of styles such as R&B, soul, pop-funk, and even country. In the song *She Will Be Loved* by the pop band *Maroon 5*, a smooth transition is observed between the natural voice and falsetto, which provides a harmonious sound without abrupt timbre changes. Such a synthesis allows for creating new stylistic solutions where traditional techniques and modern technologies work in tandem, ensuring deep emotional and aesthetic richness of the composition.

Conclusions

1. The historical dynamics of the development of falsetto demonstrate how aesthetic and social changes influence the formation of vocal performance norms. From the first mentions in Italian choirs to the abandonment of castrato singing, the evolution of falsetto reflects the striving for more human and technologically advanced methods to achieve high vocal results. The technical features – limited vibration of the vocal folds, specific distribution of overtones, and features of the spectral composition – have become the basic parameters that not only allow for the expansion of range but also create new expressive possibilities.
2. Modern research confirms that the physiological mechanisms underlying falsetto singing enable vocalists to reach high notes with minimal strain. The psycho-physiological reactions accompanying the use of falsetto include an increased heart rate, changes in breathing rhythm, and hormonal fluctuations, which affect both the performer's emotional state and the listeners' perception. These data serve as the basis for developing new teaching methods aimed at optimizing the rehearsal process and protecting the vocal apparatus.
3. Effective mastering of falsetto requires a comprehensive approach in which the pedagogical methodology combines physical preparation, psychological tuning, and the

use of modern digital technologies. An interdisciplinary analysis that integrates acoustic, physiological and psychological approaches makes it possible to create objective methodical recommendations that contribute to the development of individual vocal mastery. Such an approach not only preserves the health of the vocal folds but also stimulates the creative development of the performer through precise and detailed work on each sonic nuance.

4. The application of digital technologies and sound analysis programs has become a revolutionary step in the study of vocal technique. Visual feedback systems allow the vocalist to monitor spectral changes in real time, which contributes to the rapid detection and correction of performance errors. This method significantly reduces the time required to achieve a stable falsetto sound, as well as minimizes the risk of professional injuries, ensuring a safe and effective training process.
5. Future research should be directed at creating objective criteria for assessing vocal mastery based on digital sound analysis and physiological indicators. It is important to develop a set of exercises adapted for various types of voices, taking into account the individual features of male and female performers. New methodological recommendations should include not only classical exercises but also innovative techniques that allow the use of modern technologies for controlling and correcting vocal performance.

Bibliographical References

1. *Музыкальный словарь Гроува*. Москва: Практика, 2001. ISBN 5-89816-032-9.
2. AGAGHI, M. *Personaje lirice în travestii pentru vocea feminină gravă*. Iași: Artes, 2007. ISBN 978-973-8271-79-1.
3. ФЕРНАНДЕС, Д. *Древо до корней*. Санкт-Петербург: Инапресс, 1998. ISBN 5-87-135-047-X.
4. SADOLIN, C. *Complete Vocal Technique*. Copenhagen, 2021. ISBN 978-87-986797-8-3.
5. *Horea lungă (Doină maramureșeană cu noduri)*. Online. Vasile Chira (interpret). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=KPJPfPsJ-2Q> [accesat 2025-03-17].
6. *Night Fever*. Online. Bee Gees (interpreți). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=SkypZuY6ZvA> [accesat 2025-03-17].

CONCERTUL NR. 1 PENTRU TROMBON ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA: ANALIZA TEHNICO-INTERPRETATIVĂ ȘI REFLECȚII STILISTICE

A STYLISTIC AND INTERPRETATIVE VISION ON OLEG NEGRUȚA'S TROMBONE AND PIANO CONCERTO

ALEXANDRU JUNCU⁹⁸
doctorand,

⁹⁸ E-mail: alexandru.juncu@amtap.md

CZU [780.8:780.646.2.082.4]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.81>

În lucrarea dată se propune o analiză tehnico-interpretativă a „Concertului Nr. 1 pentru trombon și pian” de Oleg Negruța, compus în anul 1987. În centrul studiului se află investigarea structurii formei muzicale, identificarea influențelor stilistice, în special, a elementelor de jazz, precum și evidențierea dificultăților tehnice și expresive specifice interpretării trombonului. Concertul, deși este conceput într-o formă monopartită, integrează elemente ale formei de sonată și un episod lent, sugerând o arhitectură tripartită de tip tradițional. Analiza pune accent pe aspecte precum ambușura, tehnica legato, controlul culisei, dar și pe rolul respirației interpretative, toate acestea fiind esențiale pentru o redare fidelă și expresivă a lucrării. Studiul contribuie la înțelegerea complexității creației lui Oleg Negruța și oferă recomandări utile interpreților care abordează repertoriul contemporan pentru trombon.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, concert, trombon, interpretare, intonație, formă de sonată

This paper presents a technical and interpretative analysis of Concerto No. 1 for Trombone and Piano by Oleg Negruța, composed in 1987. The study focuses on the formal structure of the work, the stylistic influences, especially, jazz elements, and the specific technical and expressive challenges involved in trombone performance. Although conceived as a single-movement composition, the concerto incorporates features of the sonata form and a slow episode, creating the impression of a traditional three-part structure. The analysis emphasizes aspects such as embouchure control, legato articulation, slide technique, and interpretative breathing, all of which are crucial to an expressive and accurate performance. This study contributes to a deeper understanding of Oleg Negruța's compositional language and offers practical insights for performers approaching contemporary trombone repertoire.

Keywords: Oleg Negruța, concerto, trombon, interpretation, intonation, sonata form

Introducere

Compozitorul Oleg Negruța ocupă un loc distinct în peisajul muzicii contemporane din Republica Moldova, fiind cunoscut pentru modul original în care reușește să îmbine elementele tradiției muzicale naționale cu influențe din muzica clasică occidentală și din jazz. Printre lucrările sale remarcabile *Concertul nr. 1 pentru trombon și pian* se distinge prin complexitatea sa formală, caracterul expresiv profund și provocările tehnico-interpretative pe care le pune în fața interpreților. Compusă în anul 1987, lucrarea oferă o demonstrație elocventă a modului în care pot fi valorificate resursele expresive ale trombonului într-un discurs muzical coerent și modern. Scopul acestui studiu este de a realiza o analiză detaliată a structurii și mijloacelor componistice utilizate, cu accent pe dificultățile tehnice și expresive întâlnite în interpretare, oferind, totodată, o serie de sugestii practice pentru interpreți. Cercetarea își propune să contribuie la o mai bună înțelegere a stilului componistic al lui Oleg Negruța și la promovarea repertoriului contemporan pentru trombon în rândul interpreților și pedagogilor.

Structură, stil și dificultăți interpretative în *Concertul nr. 1 pentru trombon și pian*

Prin fiecare compoziție instrumentală Oleg Negruța evidențiază abilitatea sa de a înțelege și de a pune în valoare atât elementele tehnice cât și cele expresive ale instrumentelor de suflat, întruchipând o colaborare sublimă între compozitor și interpret, ce explorează în profunzime toate aspectele tehnice și artistice ale instrumentelor de suflat. Interesul muzicologilor, interpreților și, totodată, a publicului față de creația compozitorului se datorează sintezei stilurilor componistice actuale – național, clasic și jazz, ceea ce ne-a determinat să analizăm mai aprofundat *Concertul nr. 1 pentru trombon și pian*, compus în anul 1987.

Concertul nr. 1 este monopartit, însă, datorită utilizării formei de sonată cu episod lent în tratare, creează iluzia unei forme tradiționale tripartite, în care se rânduește principiul contrastului *rapid – lent – rapid* (*Allegro Moderato – Andante – Allegro Moderato*).

<i>Intr o</i>	<i>T.P.</i>	<i>Punt ea</i>	<i>T.S .</i>	<i>Tratar e</i>	<i>Cadenz a I</i>	<i>Episo d lent</i>	<i>Repriz a T.P.</i>	<i>Repriz a T.S.</i>	<i>Cadenz a II</i>	<i>Coda</i>
1-8 mm.	9-19 mm.	c. 5	c. 6	c. 10	c. 23	c. 26	c. 31	c. 37	c. 40	c. 41
B- dur	B- dur	–	Es- dur	–	–	g- moll	B-dur	B-dur	–	B-dur

Creația începe cu o introducere (*a*) în partida trombonului, ce durează 8 măsuri, în care este prezentat leitmotivul întregii creații, deoarece acesta va fi variat în diverse moduri pe parcursul întregii creații. Tonalitatea de bază este *B-dur*, însă este bine de menționat în acest moment despre predilecția compozitorului către jazz, întrucât deja în aceste 8 măsuri este prezent jazz-ul: intervale micșorate/mărite, cromatizare intensă, accente ritmice specifice jazz-ului.



Fig. 1. Negruța O. *Concertul nr. 1 pentru trombon și pian*

Un moment important în procesul executării fragmentului menționat se referă la măs. 3, unde solistul va menține o poziție identică a ambușurii la ambele sunete – *d¹*, *f*. De asemenea, este absolut necesar respectarea valorilor notelor, în special, în cadrul sincopelor, din măs. 4 și măs. 6, unde am putea admite anumite inexactități metro-ritmice. Totodată, un moment dificil reprezintă interpretarea pasajului din măs. 5, unde cvartoletele de șaisprezecimi, indicate cu articulația legato, reprezintă o adevărată provocare pentru interpreți.

În acest sens, autorul recomandă următoarele exerciții pentru dezvoltarea ambușurii cu executarea articulației *legato*, în diferite registre și nuanțe dinamice propuse de A. Mileaev în lucrarea *Развитие технических навыков игры на тромбоне* [1 p. 32].

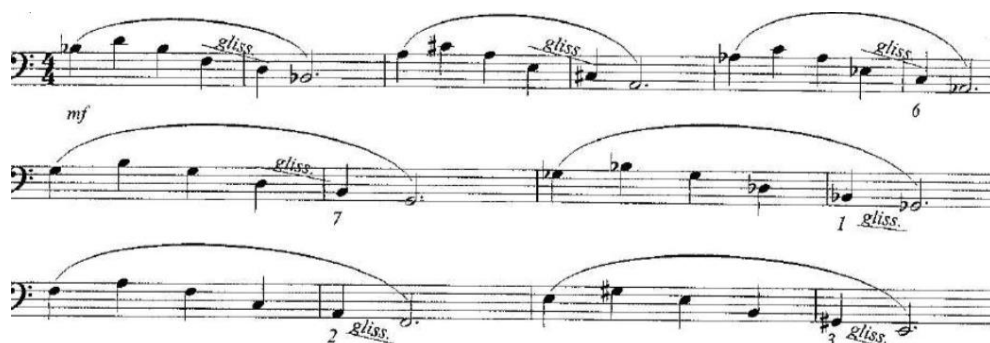


Fig. 2. Negruța O. Concertul nr. 1 pentru trombon și pian

Ulterior, materialul este preluat de partida pianului (b), acest moment indicând apariția temei principale. În partida pianului sunarea devine mai fermă, fiindcă se trece de la *f* la *sf*, și linia melodică, pe lângă faptul că este dublată în ambele mâini, este și variată ritmic, evidențiindu-se mai multe elemente ale jazz-ului.



Fig. 3. Negruța O. Concertul nr. 1 pentru trombon și pian

Prima variere a temei inițiale (*a1*) începe la cifra 1, aici fiind prima suprapunere a trombonului și pianului. Din punct de vedere a liniei melodice, punctele de reper provin din secțiunea *a*, în partida trombonului. Pianului îi revine rolul de acompaniament, dar într-un mod nou. Ritmul de optimi și șaisprezecimi este înlocuit cu triplete, fapt ce intensifică și mai mult instabilitatea ritmică (aspect specific pentru jazz).



Fig. 4. Negruța O. Concertul nr. 1 pentru trombon și pian, cifra 1

În cadrul fragmentului menționat, pe lângă pasajele similare cu cele analizate mai sus, se întâlnesc și alte dificultăți, cum ar fi cele din măs. 25-27, care se caracterizează prin sărituri mari de la d^1 până la as^1 , în registrul acut al instrumentului, în interpretarea căruia pot apărea diverse rupturi de sunet, inexactități intonaționale etc. Pentru interpretarea reușită a fragmentului menționat este necesar ca respirația interpretativă să fie mai concentrată, coordonată cu schimbările de ambușură și poziția culisei. În acest context, cercetătorul rus V. Sumerkin afirmă: „Trecerea de la sunetele unui registru la sunetele altuia trebuie să se realizeze în funcție de direcția fluxului de aer, îndreptat spre diferite părți ale muștiucului, sub diferite unghiuri, având în vedere modificările pozițiilor buzelor și dinților. De aceea, pentru tromboniști ar trebui să devină o regulă ca trecerea de la un registru la altul să nu se bazeze pe poziția muștiucului, ci pe flexibilitatea ambușurii” [2 p. 78].

A doua variere a temei ($a2$) se aseamănă, din punct de vedere ritmic, cu $a1$, însă linia melodică a trombonului trece cu o octavă mai jos. Vorbind de tonalitate, putem spune, cu certitudine, că granițele tonalității de bază (*B-dur*) sunt șterse, întrucât sunt numeroase inflexiuni către tonalități înrudite – *d-moll*, *Es-dur*, *F-dur*, *g-moll* etc.

Autorul prezentului studiu subliniază importanța evidențierii caracterului festiv al liniei melodice, sugerând că acest aspect ar trebui să fie accentuat prin tratarea și interpretarea corectă a mijloacelor de expresie necesare pentru a transmite atmosfera vibrantă și plină de energie a fragmentului menționat. În acest sens, este absolut important ca interpretul să respecte și să execute corect indicațiile din textul notografic, în special, articulațiile și indicațiile de tempo, pentru a reda caracterul energic al creației.

Legătura dintre grupul tematic principal și secundar se face prin punte, care are rolul de a modula din tonalitatea de bază în tonalitatea secundară, în cazul nostru – *Es-dur*. Puntea (cifra 5) este doar în partida pianului și continuă linia ritmică a materialului secțiunii *a*, folosind accente pe timpi secundari, sincope, sunete ținute peste bara de măsură etc.

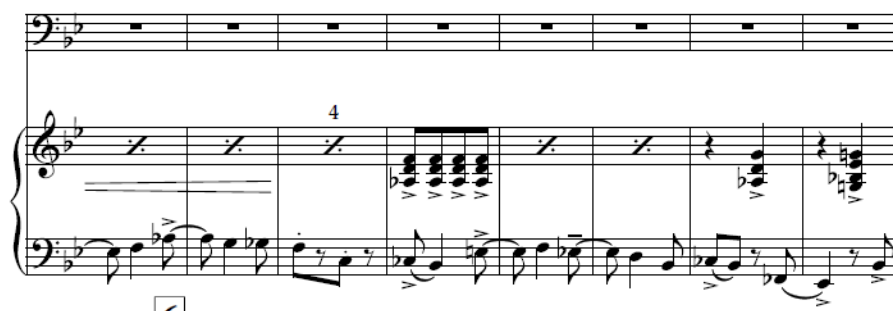


Fig. 5. Negruța O. *Concertul nr. 1 pentru trombon și pian*, cifra 5

Tema secundară (cifra 6, c) are o sonoritate ce izvorăște din folclorul popular. Însă rămâne aceeași îmbinare cu elementele jazz-ului ca și în temele precedente. Accentele ritmice pe timpi secundari și sincopile peste bara de măsură devin ca leit-ritmuri ale întregii creații. Tema secundară, însă, nu este atât de bogată în salturi mari și conține mai puține figurații ritmice, respectiv, putem spune că este mai laconică decât grupul tematic principal. Partida pianului, la fel, nu este atât de dinamizată precum în temele anterioare.



Fig. 6. Negruța O. *Concertul nr. 1 pentru trombon și pian*, cifra 6

Având în vedere registrul acut în care este expusă linia melodică, se evidențiază următoarele probleme de ordin intonațional, cum ar fi în măs. 59, sunetul f . În încercarea de a emite acest sunet, interpretul poate risca supraîncordarea ambușurii, contribuind astfel la distorsionarea intonației sunetului. Trombonistul rus Victor Sumerkin opinează: „Distanța dintre pozițiile culisei trombonului nu se fixează mecanic, ca la instrumentele cu ventile, dar cu aproximație. În urma activității sale practice, muzicianul își formează o percepție proprie a distanței necesare, la care trebuie să se poziționeze culisa” [2 p. 40]. În acest context, menționăm importanța esențială a auzului muzical, deoarece acesta îi ajută pe interpreți să determine corectitudinea poziției și intonației sunetului emis.

Varierea temei secundare (cifra 9, c1) sună deja în partida pianului, însă este figurată ritmic, întrucât în mâna stângă sunt arpegii cu durate de optimi, care sună continuu.



Fig. 7. Negruța O. *Concertul nr. 1 pentru trombon și pian*, cifra 9

Cu a doua variere a temei secundare (cifra 10, c2) începe tratarea în forma de sonată a concertului dat. Însă, dacă c1 a fost mai variat ritmic, atunci c2 este variat armonic, tema fiind cromatizată intens, într-un registru amplu, suprapus și cu partida trombonului.



Fig. 8. Negruța O. *Concertul nr. 1 pentru trombon și pian*, cifra 10

În tratare vor fi dezvoltate atât temele ce au sunat deja în trecut (a, c) cât și vor apărea teme noi. Cu fiecare secțiune crește tensiunea sonorității, cromatizările și figurațiile ritmice devenind ca mijloace de expresie primordiale (mai ales în partida pianului). În această ordine de idei, mai jos va fi reprezentată schema compartimentului tratare.

Tratarea									
c2	a	d	c	e	g	h	h1	Cadența I	Episod lent
c. 10	c. 12	c. 13	c. 14	c. 15	c. 17	c. 20	c. 22	c. 23	c. 26

Specific genului de concert este amplasarea cadenței pe parcursul creației pentru a demonstra posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului și interpretului. Cadența I este pregătită de *Tempo rubato*, ca o liniște înaintea furtunii, întrucât pregătește publicul către episodul solistic la trombon. Intonațiile melodice prezente în cadența solistică sunt preluate pe frânturi din grupul tematic secundar (c), însă variat ritmic. Principiul jazz-ului rămâne prezent și aici, având aceleași caracteristici despre care am menționat anterior.



Fig. 9. Negruța O. Concertul nr. 1 pentru trombon și pian, măs. 207-216

În cadența solistică o atenție aparte trebuie să fie atrasă notelor din registrele acute, în special f^1 , ges^1 , care pot prezenta anumite dificultăți de ordin interpretativ. Totodată, cu acordul autorului, recomandăm aplicarea unor ornamente, în special, pe sunet. Cadența solistică se finisează în registrul grav al instrumentului, care, în vederea specificului său, prezintă anumite dificultăți de emiter.

Cu o mică codă la pian se pregătește episodul lent (cifra 26) din cadrul tratării – *Moderato molto, Frangillo e Cantabile molto*. Linia melodică conține prima intonație a temei secundare, ritmul, însă, este augmentat, în loc de pătrimi și optimi avem doimi și pătrimi. Din punct de vedere intonațional, la fel, rămâne instabil armonic, sunt prezente mai puține salturi și dispar figurațiile ritmice specifice jazz-ului. Este un compartiment cantabil și liniștit, aducând un puternic contrast cu toate temele de până acum. Iar partida pianului are intonații asemănătoare unor picături de apă, sună p și *staccato*.



Fig. 10. Negruța O. Concertul nr. 1 pentru trombon și pian, cifra 26

În fragmentul menționat cel mai important aspect ține de executarea articulației *legato*, care reprezintă o tehnică de interpretare destul de dificilă pentru trombon. Conform clasificării propuse de V. Sumerkin, în arta interpretativă la trombon se disting două tipuri de *legato*:

unul executat fără ajutorul culisei, pe sunetele scării naturale, și unul realizat cu mișcarea culisei. Autorul identifică, de asemenea, două subcategorii pentru cel de-al doilea tip de *legato*: unul obținut prin mișcarea culisei în direcția opusă a notelor și celălalt obținut prin mișcarea culisei în aceeași direcție cu sunetele liniei melodice [3 p. 68].

Analizând tehnica de execuție a articulației *legato*, autorul remarcă importanța respirației interpretative, care este aplicată într-un mod distins, de la un tip de *legato* la altul, în contextul creației interpretate [3 p. 68]. În acest context, conform studiului menționat, diverse școli de interpretare recomandă executarea tehnicii *legato* realizată cu ajutorul culisei, pronunțând diverse silabe. Totodată, autorul atenționează asupra riscului de a supra-încorda laringele, care poate influența negativ asupra calității execuției mijloacelor de expresie [3 p. 71]. În contextul creației analizate, autorul prezentului studiu recomandă interpretarea diferitor exerciții pe game cu diferite intervale, cu aplicarea articulației *legato*, ceea ce va contribui la o însușire mai bună a tehnicii vizate.

Repriza începe cu cifra 31, unde lipsește compartimentul introductiv (*a*). Inițial, sună secțiunea *b*, partida pianului, cu același număr de măsuri, urmat de *a1*, cifra 32, identic ca în prima expunere din expoziție. Conform clasificării propuse de V. Sumerkin, distingem *legato*, executat fără ajutorul culisei, interpretat pe sunetele scării naturale, și *legato*, executat cu mișcarea culisei.

316 31 Allegro moderato 15

322 32



Fig. 11. Negruța O. *Concertul nr. 1 pentru trombon și pian*, cifra 31

Puntea pregătește tema secundară (cifra 37, c), care va suna deja în tonalitatea de bază (*B-dur*), în registrul mediu (octava 1). Structura teme secundare – ritmic, melodic și intonațional – la fel, rămâne neschimbată, decât doar tonalitatea.



Fig. 12. Negruța O. *Concertul nr. 1 pentru trombon și pian*, cifra 37, c

Tema secundară este urmată de încă o Cadență solistică, măs. 396, care are rolul de a întări posibilitățile expresive ale trombonului. Dacă în prima cadență materialul melodic a fost preluat din grupul tematic secundar, în a doua cadență se bazează pe tema din introducere, care este inițial interpretată cu exactitate, ulterior fiind variată ritmic. Spre finalul cadenței revin trioletele, ca o reamintire a partidei pianului tot din grupul tematic principal.

Întreaga creație se încheie cu o *Codă* de proporții relativ mici, în care se afirmă atât grupul tematic secundar (cifra 41, c) cât și cel principal (cifra 44, a). În acest mod, putem spune că Oleg Negruța continuă tradiția monotematismului, fiindcă prin varierea continuă a teme principale și secundare se creează o integritate a întregii creații. Totodată, această codă creează un arc cu începutul creației. Creația se încheie în tonalitatea *B-dur*, însă, în partida mâinii drepte avem un acord instabil pe dinamica *sf*, care sună ca un semnal că va urma un nou concert, concert care a fost semnat cu câțiva ani mai târziu.

Concluzii

Concertul nr. 1 pentru trombon și pian de Oleg Negruța se afirmă ca o lucrare complexă și profundă, ce reflectă un demers componistic matur, cu o viziune clară asupra resurselor expresive ale instrumentelor de suflat. Prin sinteza stilurilor național, clasic și jazz compozitorul reușește să contureze un univers sonor original, în care fiecare element – tematic, ritmic, armonic sau timbral – este integrat într-un discurs muzical coerent și vibrant. Formele variate de tratare tematică, tehnicile de articulare specifice trombonului, prezența cadențelor solistice și a episoadelor contrastante – toate contribuie la crearea unei lucrări de o mare densitate expresivă și dificultate interpretativă.

Analiza a evidențiat importanța respirației interpretative, a flexibilității ambușurii și a controlului culisei – factori esențiali pentru reușita unei interpretări autentice. Totodată, dificultățile întâlnite în pasajele ritmice complexe, în registrul acut și în tehnica legato indică necesitatea unei pregătiri riguroase și a unei înțelegeri profunde a idiomului specific trombonului.

Lucrarea reprezintă nu doar un reper valoros în repertoriul contemporan pentru trombon, ci și un exemplu de colaborare ideală între compozitor și interpret, în care exigențele tehnice sunt dublate de un profund mesaj expresiv. Studiul în cauză poate constitui un punct de plecare pentru cercetări ulterioare dedicate creației lui Oleg Negruța, dar și un material didactic util pentru studenți și profesori de instrumente de alamă, în special, în procesul de abordare a repertoriului modern.

În concluzie, remarcăm că prin fiecare compoziție instrumentală Oleg Negruța demonstrează o înțelegere profundă și o capacitate excepțională de a pune în valoare atât elementele tehnice cât și cele expresive ale instrumentelor de suflat. El creează o colaborare sublimă între compozitor și interpret, explorând în profunzime toate aspectele tehnice și artistice ale instrumentelor de suflat. Analiza a scos la iveală următoarele:

1. Creațiile lui Oleg Negruța atrag interesul muzicologilor, interpreților și publicului datorită sintezei stilurilor componistice actuale – național, clasic cu elemente de jazz. Această sinteză oferă o perspectivă bogată și variată, captivantă pentru cei implicați în muzică.

2. Acest concert monopartit, cu elemente de sonată și episod lent, prezintă o structură care sugerează o formă tripartită, evidențiind principiul contrastului de tempo: *rapid – lent – rapid*.

3. Prin utilizarea repetată a temei principale și secundare Oleg Negruța creează o coerență și un arc narativ în întreaga creație, menținând o legătură puternică între diferitele secțiuni ale lucrării.

4. Studiul vizat examinează în detaliu tehnica interpretativă și tehnicile instrumentale

specifice, evidențiind dificultățile și cerințele interpretării. Acest nivel de analiză permite înțelegerea profundă a modului în care Oleg Negruța a creat și interpretat această lucrare.

5. Totodată, în cercetarea efectuată se subliniază importanța respirației interpretative și a controlului asupra culisei în executarea articulației *legato*, evidențiind necesitatea unei abordări atente și concentrate din partea interpretului.

În urma analizei efectuate, putem afirma cu certitudine că *Concertul nr. 1 pentru trombon și pian* reprezintă o lucrare remarcabilă, care ilustrează virtuozitatea și creativitatea lui Oleg Negruța și care atrage atenția atât prin compoziția sa ingenioasă cât și prin interpretarea sa inspirată.

Referințe bibliografice

1. МИЛЯЕВ, А. *Развитие технических навыков игры на тромбоне*: учебное пособие. Санкт-Петербург, 2013.
2. СУМЕРКИН, В. *Методика обучения игре на тромбоне*. Санкт-Петербург: Изд-во Политехн. ун-та, 2005.
3. СУМЕРКИН, В. *Методика обучения игре на тромбоне*. Москва: Музыка, 1987.

ASPECTE STRUCTURAL-DRAMATURGICE ȘI PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE ÎN *CONCERTUL PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ*, OP. 91 DE REINHOLD GLIERE

STRUCTURAL-DRAMATURGICAL ASPECTS AND FEATURES OF INTERPRETATION IN THE *CONCERTO FOR HORN AND ORCHESTRA*, OP. 91 BY REINHOLD GLIÈRE

VICTOR ZLOTESCU⁹⁹

doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0008-8729-8431>

CZU [785.6:780.646.3]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.82>

În articol se realizează o analiză a Concertului pentru corn și orchestră op. 91 de Reinhold Gliere (1875-1956), compus în 1951 la sugestia cornistului Valeri Poleh. Structurat în trei părți tradiționale, concertul prezintă o orchestrație romantică și o formă clasică de sonată în prima parte, un lied cantabil în partea a doua și un final ce combină elemente de rondo cu tema cu variațiuni. Autorul evidențiază calitățile expresive ale cornului și prezintă interpretelor provocări tehnice precum pasajele cu dublă staccato, digitația adăugătoare și tehnica de bouché. Studiul oferă indicații practice

⁹⁹ E-mail: zlotescu1985@mail.ru

privind respirația, digitația și articulația, făcând referire la interpretări celebre precum cea a lui Radek Baborak, constituind astfel un ghid valoros pentru corniști. Concertul reprezintă, în fond, o lucrare reprezentativă din perioada sovietică a compozitorului, îmbinând tradițiile clasico-romantice cu elemente din folclorul rus.

Cuvinte-cheie: Reinhold Gliere, concert pentru corn, analiză structurală, particularități interpretative

The article examines Reinhold Glière's (1875-1956) Horn Concerto Op. 91, composed in 1951 at the suggestion of the horn player Valery Polekh. Structured in three traditional movements, the concerto features a romantic orchestration and a classical sonata form in the first movement, a cantabile lied in the second movement, and a finale combining rondo elements with theme with variations. The author highlights the expressive qualities of the horn and presents technical challenges to performers such as double-tonguing passages, auxiliary fingerings, and the bouché technique. The study provides practical guidance on breathing, fingering, and articulation, referring to celebrated interpretations such as that of RadekBaborak, thus serving as a valuable guide for horn players. The concerto represents a significant work from the composer's Soviet period, blending classical-romantic traditions with elements of Russian folklore.

Keywords: Reinhold Glière, horn concerto, structural analysis, interpretative features

Introducere

Reinhold Gliere a fost un compozitor rus, de origine germano-poloneză. S-a născut la 11 ianuarie 1875 la Kiev, fiind cel de-al doilea fiu al lui Ernst Glier și al Josephinei Korczak. Tatăl său s-a născut în Germania, la Klingenthal, unde familia sa trăia de secole¹⁰⁰. Reinhold Gliere a fost o figură importantă în viața culturală a Rusiei, iar mai apoi și a Uniunii Sovietice de la sfârșitul secolului XIX până în anii '50 ai secolului XX. După finalizarea studiilor de specialitate la școala de muzică din Kiev, au început să apară primele lucrări ale tânărului compozitor. Momentul crucial și decisiv pentru cariera artistică a adolescentului a fost un concert desfășurat la Kiev în anul 1891, la care a evoluat și ilustrul compozitor Piotr Ilici Ceaikovski. De acolo a pornit marea pasiune a lui Reinhold Gliere pentru arta componistică, căreia îi va dedica toată viața sa. După absolvirea Colegiului de Muzică din Kiev în anul 1894 la specialitățile vioară și compoziție, Reinhold Gliere s-a mutat la Moscova, unde și-a continuat studiile la Conservator. În 1900 a absolvit cu mențiune această instituție prestigioasă la clasa de compoziție.

Ecaterina Vlasova, profesor, doctor în studiul artelor, menționează: „Unul dintre aspectele importante ale stilului format de Reinhold Gliere a fost preocuparea constantă pentru perfecțiunea limbajului armonic. Nu întâmplător, încă din anii de studii la Sonțov, el se ocupa cu conspectarea verticalei armonice din creațiile compozitorilor clasici care îi plăceau. Reinhold Gliere considera că o metodă similară era utilizată și de Rahmaninov, pe care îl simpatiza și care, în opinia sa, selecta cele mai bune pasaje din compozițiile marilor maeștri și

¹⁰⁰ În dicționarul *Larousse*, R. Gliere este prezentat ca fiind fiul unui fabricant de instrumente de origine belgiană.

încerca să le imită” [1].

Reinhold Gliere este singurul [2] compozitor rus care a fost distins de trei ori cu cel mai prestigios premiu muzical al Rusiei prerevoluționare – „Premiul M.I. Glinka” și tot de trei ori cu cel mai prestigios premiu al Rusiei Sovietice – „Premiul Stalin” (*Concertul pentru voce și orchestră*). În creația sa (peste 500 de lucrări) se regăsesc diverse genuri muzicale, cele mai remarcabile lucrări fiind: șase baletе (*Chrysis*, *Cleopatra (Noaptea egiptene)*, *Macul roșu (Floarea roșie)*, *Comedianții*, *Călărețul de bronz*, *Taras Bulba*); cinci opere (*Pământul și cerul*, *Shakhsehem*, *Gyulsara*, *Leyli și Majnun*, *Rachel*), cinci uverturi, trei simfonii, două poeme, un concert pentru voce și patru concerte instrumentale (harpă, corn, violoncel și vioară). Foiletând prin creația sa, nu putem trece cu vederea creațiile vocale și muzica pentru spectacole de teatru și filme. Cele mai interpretate și ascultate exemple ale muzicii lirice vocale sunt cele aproximativ 150 de romane și cântece: *Lada (Лада)*, *Ce vreau, oare ce? (Чего хочу, чего?)*, *Lacrimi omenești (Слезы людские)*, *Trezește-te, copile! (Проснись, дитя!)*, *Dulce cânta privighetoarea mea iubită (Сладко пел душа соловушко)*, *Trăi-vom, vom trăi! (Жить, будем жить!)*, *Când iubești, s-o faci nebunește (Коль любить, так без рассудка)*, *Noaptea tristă (Ночь печальна)*, *Noi pluteam cu tine (Мы плыли с тобой)*, *Steluța blândă (Звездочка кроткая)* ș.a.¹⁰¹.

Compozitorul Reinhold Gliere a scris, de asemenea, și muzică pentru fanfară, orchestră de instrumente populare, lucrări de cameră și piese pentru diverse instrumente: pian (circa 150 lucrări), vioară (circa 70 creații), violoncel (mai mult de 70 lucrări) și corn. Muzicologul și profesorul rus Olga Averianova conturează următoarele aspecte stilistice: „În a doua jumătate a anilor '30, Gliere s-a adresat pentru prima dată genului de concert. În concertele sale pentru harpă, violoncel și corn posibilitățile lirice ale solistului sunt amplu abordate, păstrându-se, în același timp, virtuozitatea și entuziasmul festiv specifice genului” [3 p. 122]. Reinhold Gliere a scris în total patru concerte instrumentale ce se regăsesc printre lucrările deosebite din perioada sovietică: *Concertul pentru harpă*, op. 74 (1939), *Concertul pentru soprană (de coloratură)*, op. 82 (1942-1943), *Concertul pentru violoncel*, op. 87¹⁰² (1947) și *Concertul pentru corn și orchestră*, op. 91 (1951). Reinhold Gliere a mai compus pentru corn și pian *Romance*, op. 35, nr. 6 și *Nocturne*, op. 35, nr. 10.

Circumstanțele istorice ale genezei concertului

Concertul pentru corn și orchestră, op. 91 a fost dedicat celebrului cornist rus Valeri

¹⁰¹ Traduceri proprii.

¹⁰² Concertul pentru violoncel este prima lucrare concertantă pentru acest instrument din perioada sovietică, fiind dedicată celebrului violoncelist Mstislav Rostropovich.

Poleh, profesor la Conservatorul de Stat *P.I. Ceaikovski* din Moscova, solist al orchestrei Teatrului Bolșoi, solist al Orchestrei Simfonice Radio și Televiziune centrală, Artist Emerit al Republicii Sovietice Federative Socialiste Ruse (RSFSR), membru de onoare al Uniunii Internaționale a Corniștilor. Valeri Poleh a scris și o cadență a concertului. Însuși Poleh relatează următoarele despre prima sa impresie referitoare la concertul în cauză: „În iarna începutului anului 1951, în apartamentul lui Gliere, am interpretat după manuscris concertul abia finalizat. Am putut simți cu toată ființa mea că acest concert era un succes. Compozitorul și-a pus tot sufletul, talentul și marea sa dragoste pentru instrument în această lucrare. Am simțit că acest concert va deveni preferatul corniștilor. Gliere nici măcar nu m-a întrebat despre impresiile mele. Putea să vadă singur și să simtă din atitudinea mea entuziastă” [3].

Istoria apariției acestui concert pentru corn este una foarte captivantă. În 1950, în urma uneia dintre repetițiile baletului *Călărețul de bronz* al lui Reinhold Gliere de la Teatrul Bolșoi, dirijorul orchestrei, Iuri Faier, l-a prezentat pe compozitor cornistului Valeri Poleh. Reinhold Gliere a laudat interpretarea secțiunii de corn a orchestrei și a adăugat: „Un instrument atât de remarcabil, cât de regretabil că, compozitorii scriu rar pentru el”¹⁰³. Poleh a intervenit imediat: „Scrieți un concert pentru noi. Cunoașteți atât de bine capacitățile cornului”¹⁰⁴ [4, 5]. Premiera a avut loc în luna mai 1951 în Sala Mare a Filarmonicii din Leningrad sub bagheta dirijorală a compozitorului solist Valeri Poleh. Concertul pentru corn a avut un succes uriaș, finalul fiind cerut de către public la bis. Prezentări ulterioare ale lucrării au fost ascultate și la Moscova, dar și în alte orașe. Forma clasică, capacitățile interpretative ale cornului ș.a. fac din concertul lui Reinhold Gliere una dintre cele mai populare compoziții pentru acest instrument. Astfel, lucrarea se regăsește în mai multe repertorii concertistice, fiind utilizată și în sistemul educațional.

Partea I

Având o structură tradițională din 3 părți (*Andante – Andante – Moderato / Allegro vivace*), Concertul în *B-dur* are o succesiune repede-lent-repede. Componenta orchestrală este una clasică, formată din instrumente de lemn (flaut, oboi, clarinet, fagot), alămuri (doi corni, două trompete, trei tromboni, tuba), percuție (timpan, triangu, tamburină, tambur) și cvintetul tradițional de coarde (violine I, violine II, viole, violoncele, contrabași). Partea I începe cu Tema principală, care este prezentată de la început de către orchestră în prima expoziție, o temă impunătoare, curajoasă, plină de energie, cu figuri ritmice asemănătoare marșului (la încheierea mișcării se transformă într-un marș), în nuanță de *f*. Tema se dezvoltă pe parcursul

¹⁰³ Traducere proprie.

¹⁰⁴ Traducere proprie.

a 16 măsuri (8+8), fiind prezente și unele inflexiuni modulatorii (*Es-dur*, *c-moll*, *g-moll*).

Din punct de vedere interpretativ, în episodul tematic menționat este oportună următoarea repartizare a respirației: inspirație în măsura 18 până la sunetul *Gis* și înainte de măsura 22 (*a tempo*), astfel precum a cântat și faimosul cornist ceh Radek Baborak în concertul din 9 mai 2016 în sala Dvorak din Praga sub bagheta dirijorului Ondrej Lenard. Dacă, în acest caz, cornistul simte o insuficiență de aer, se admite încă o inspirație în măsura 17, după prima optime (A_1).

Trecerea către a doua expunere a temei principale, care va fi interpretată de către solist, se face printr-o temă de legătură, o cadență cu rol tranzitiv ce durează 6 măsuri. Aceasta presupune un moment foarte expresiv, cornistul având sarcina de a respecta și acorda o atenție sporită interpretării concrete și curate a cadenței, deoarece ambitusul ei este unul foarte extins ($A-e^2$).

Începând cu măsura 22 până în măsura 39, tema principală este expusă de către cornist. De data aceasta structura temei nu este una pătrată, cum a fost în prima expunere, ci cu o mică augmentare (8+10). Aceasta trece printr-o serie de inflexiuni modulatorii (*Es-dur*, *c-moll*, *F-dur*) ce îi creează o dezvoltare continuă. La început caracterul temei este unul înălțător și măreț. În zona centrală expresivitatea este redusă până la *pp*, pentru ca, spre sfârșit, să revină caracterul inițial, maiestos și dinamic. Pe parcursul evoluției solistul are nevoie de o susținere stabilă a coloanei de aer în toate registrele instrumentului, trebuie să fie atent la emiterea sunetelor pentru o lejeritate și o siguranță în emisie. Articulația *legato* din măsurile 30 și 32 vor putea fi interpretate scurtând nota a doua pentru o mai bună precizie pe verticală. Datorită formulelor ritmice variate, solistul împreună cu orchestra creează o discordanță ritmică.

Puntea este formată din 24 măsuri (din tactul 39-62) și continuă materialul tematic al temei principale. Aici este realizat dialogul dintre instrumentele de suflat (flaute, fagoturi, clarinete și oboae), în forma de întrebare și răspuns, fiind realizată datorită unor secvențe și treceri pasagere (*g-moll*, *Des-dur*). De asemenea, în măsurile 58 și 59 compozitorul realizează o schimbare de măsuri (2/4 și revenirea în *C*), scopul fiind pregătirea grupului tematic secundar.

Grupul tematic secundar începe odată cu apariția remarcii *Tranquillo* (măsurile 63-102), care, din start, creează o atmosferă liniștită și calmă. Acest compartiment poate fi divizat în două secțiuni. Prima secțiune, în tonalitatea *F-dur* (tonalitatea Dominantei), poate fi împărțită în 3 fraze muzicale (8+8+6). Tema lirică și cantabilă este datorată nuanțelor dinamice scrise de autor (*mf cantabile*), tema solistului fiind acompaniată de la început de către instrumentele cu corzi (*p*). O atenție sporită cornistul trebuie să acorde frazelor

muzicale, care sunt destul de lungi. Respirația și articulația notelor trebuie mănuită cu profesionalism pentru a crea o cantabilitate și o stare emoțională calmă. Cea mai eficientă modalitate de a emite sunetul A_2 constă în evitarea apăsării ventilei în acordajul *in B*. Mai mult decât atât, pentru a preveni înălțimea coborâtă a sunetului emis se recomandă activarea buzelor în reglarea intonației și deschiderea maximă a pâlniei instrumentului.

Un lucru foarte important ce nu trebuie de neglijat este respectarea nuanțelor dinamice care oferă temei o consecutivitate. Ignorarea acesteia, dar și a articulației vor crea impresia unor pauze, accentuarea notelor (*marcato*) de sub *legato* trebuie interpretată de către cornist cu multă atenție și iscusință. A treia frază muzicală, interpretată de cornul solist, este expusă în triolete, fiind remarcată prin *mf dolce*.

Secțiunea a doua a grupului tematic secundar, cifra 85 cuprinde două fraze muzicale (8+10 măsuri). De data aceasta, trioletele vor fi preluate de către clarinete, iar pe parcurs tema va căpăta un caracter triumfal. Din măsura 97 solistul va începe încheierea acestei secțiuni într-un mers treptat descendent în pătrimi, *detaché*, într-o cadență perfectă în *F-dur* (măsura 103). Cornistul solist are nevoie în aceste ultime măsuri de o dozare și susținere foarte bună a coloanei de aer.

Începând cu măsura 103, începe concluzia expoziției care cuprinde 24 de măsuri (până la 126). Aici se îmbină structura ritmică a motivului principal cu mersul descendent al primei teme. Această formulă ritmică este preluată de instrumentele orchestrei pe rând, astfel tema căpătând cu caracter hotărât în tonalitatea *F-dur*.

Dezvoltarea *Piu moso* (măsurile 127-154) continuă materialul tematic al expoziției, care este alcătuit din două fraze muzicale (8+16 măsuri). Prima, în tonalitatea *F-dur*, readuce materialul tematic al primei teme, iar cea de-a doua frază, în tonalitatea *E-dur*, dezvoltă tema celui de-al doilea segment secundar.

Dificultatea fragmentului cuprins între măsurile 140-154 constă în tempoul rapid, multitudinea semnelor de altercație accidentale, dar și în schimbările rapide între toate registrele. Având în vedere aceste aspecte, este binevenită exersarea într-un tempo moderat la început, până a purcede la tempoul real indicat de compozitor.

Respectarea întocmai a articulației *staccato*, care alternează cu *legato* în orchestră, trebuie continuată pentru a nu stagna dinamica creată de compozitor, fiind urmată de o punte tranzitivă (măsurile 154-175), care dialoghează între cornul solist și unele instrumente cu corzi, dar și de lemn, ajungând în ultima frază pe o pedală a Dominantei (măsurile 170-175) ce pregătește cadența instrumentului solist. Se consideră prestigioasă înlocuirea cadenței lui Reinhold Gliere cu cadența lui V. Poleh. La multe concursuri internaționale este solicitat acest concert cu cadența lui Poleh în mod obligatoriu, inclusiv la Concursul Internațional

P. I. Ceaikovski. Interpretarea acestei cadențe demonstrează amploarea abilităților cornistului, de la agilitatea în diferite registre și la alternarea acestora, până la calitatea emiterii sunetului și sonoritatea timbrală plăcută a cornului.

Odată cu *Animando poco a poco* începe, în plan armonic, un moment de virtuozitate ce dă un plus de culoare, compozitorul făcând câteva inflexiuni modulatorii spre tonalitățile *Fis-dur*, *a-moll*, *F-dur*. Fiind o cadență extinsă, ea necesită o rezistență a aparatului și a buzelor instrumentistului, dar și o concentrare maximă, deoarece diapazonul și ambitusul sunt destul de mari ($E-a^1$), fiind interpretată *allegro* într-o dinamică diversă și alte elemente de virtuozitate.

În *Repriză* se păstrează, în mare parte, aceeași structură tematică ca și în expoziție. Tema I este expusă de către orchestră (măsurile 182-192), cu mici modificări, iar în pasajul tranzitiv (măsurile 192-199) observăm aceleași elemente melodice ce sunt preluate de la fagotul I la clarinete sau de la violă la violinele I sau II, ori la flautul I.

Odată cu *Meno mosso Tranquillo* în tonalitatea *Ges-dur* începe grupul tematic secundar. Ca și în expoziție observăm două secțiuni (prima – măsurile 200-221, a doua – măsurile 222-239). Cele trei fraze muzicale prezente și în expoziție sunt expuse identic, însă în alte tonalități. A doua secțiune (măsura 222) compozitorul o modulează din tonalitatea *Ges-dur* în *D-dur*, încheind în *B-dur*.

Tema, expusă la instrumentul solistic în triolete, necesită o interpretare dulce și cantabilă a temei. Executată expresiv, prompt și cu articulații de *legato détaché*, materialul tematic se dezvoltă, astfel apar și grupuri de sextolete care se încadrează în diviziunile ritmice ale acestei părți. *Concluzia* părții I, *Piu mosso*, este destinată și interpretată de către orchestră. Aceasta este o temă triumfală, măreață, în care participă fiecare grup instrumental.

Partea a II-a

Partea a doua a concertului, *Andante*, este un lied în *Es-dur*, ce predomină imaginile lirice și contemplative, fiind pusă în lumină frumusețea timbrului cornului în diferite nuanțe dinamice. Prima frază muzicală (măsurile 1-10), interpretată de instrumentele de lemn, cantabilă și lirică, are rolul de a pregăti tema inițială a solistului. Tema secțiunii inițiale este duioasă, dulce în registrul mediu al instrumentului, *mp* se apropie de un cântec liric rusesc, dezvoltându-se treptat. Ea are două fraze muzicale (12+9 măsuri). Prima frază este susținută de instrumentele cu corzi, fiind completate de fagot și harpă. Din punct de vedere interpretativ, aceasta necesită o coloană de aer bine susținută, o articulație moale în *détaché* și *legato* și o frazare bine gândită. Această temă cuprinde intervale, mers treptat ascendent și descendent.

Puntea (măsurile 31-39) este destinată partidei orchestrale și păstrează același caracter *dolce*, fiind susținută de sunete *pizzicato* la *cello*. Aceasta este în tonalitatea Dominantei tonalității inițiale – *B-dur*.

A doua secțiune a liedului *Poco agitato* (măsurile 40-47) cuprinde două segmente melodice. Primul segment este agitat și vine în contrast cu tema anterioară în tonalitatea *g-moll*. Pentru a putea reda mai bine starea emoțională și mesajul, compozitorul utilizează termeni precum *Poco agitato accel* (măsurile 53 și 58), dar și alternarea măsurilor ternare și binare și invers. În cel de-al doilea segment muzical tema este susținută de acompaniament de valori scurte de șaisprezecimi. Observăm unele inflexiuni armonice spre *fis-moll*, *H-dur*, sau *B-dur*, astfel armonia se schimbă frecvent, creând acel efect de culoare pe care a dorit să-l transmită compozitorul.

Începând cu măsura 72, începe o cadență a instrumentului solistic *un poco rubato* la *f*. Aici este foarte important ca interpretul să simtă și să respecte pulsarea măsurii ternare, fără a o îmbina cu cea binară.

În această parte compozitorul utilizează pe deplin diviziunile ritmice excepționale, dar și formula de triolet. Măsura 77 este un mic *ritenuto* pentru a pregăti intrarea orchestrei din măsura 78. Repriza revine în măsura 78 cu *aufтакт*, un material tematic incipient, dar cu mici modificări, tema apărând în primă fază în expunerea orchestrală în *Es-dur*. Solistul se alătură temei orchestrale abia în măsura 95, în nuanță de *f*, cornul dialogând cu violinele, dar și cu clarinetele și oboalele.

Culminația acestei secțiuni începe în măsura 95, momentul în care sunt implicați toți instrumentiștii. Aceștia creează o atmosferă măreață și impunătoare, iar un moment foarte important al solistului este dozarea aerului cu iscusință pentru a reda caracterul și tensiunea muzicii. Odată cu măsura 102, asistăm la apariția punții (identică cu cea din măsurile 31-39), de data aceasta însă apare la instrumentul solist.

În *Coda* acestei părți (măsurile 111-127) este readusă prima temă din Introducere de către instrumentele de suflat din lemn, fiind susținute armonic de către orchestra de coarde în *tremolo*-uri. Din măsura 121 instrumentistul solist realizează finalul în *Es-dur* în registrul acut al cornului, pe un acord stabil al tonalității inițiale, iar în măsura 123 efectul de *con sordino*, fiind greu de realizat, din lipsa de timp pentru a introduce surdina, efectul poate fi realizat în condiții foarte bune cu ajutorul *bouché*-ului¹⁰⁵. Aici mișcarea ascendentă în registrele grav și mediu este formată din sunete deschise, pe când în registrul acut, unde este mai dificil de obținut o intonație curată, sunetele trebuie să fie închise/surdinate. În scopul dobândirii unei

¹⁰⁵ „În limba franceză, *bouché* este o indicație pentru instrumentele de alamă să își blocheze (sau să își înăbușe) sunetul folosind mâna. Această tehnică este folosită în special la corn (cornul francez)” [6].

întonații exacte trebuie de aplicat cu ingeniozitate digitația adăugătoare.

Partea a III-a

Partea a treia a concertului are o formă ce îmbină elementele caracteristice atât ale rondoului cât și ale temei cu variațiuni. Specific pentru forma rondo este alternarea dintre refren și episod, iar elementele temei cu variațiuni le putem găsi în varierea și modificarea permanentă a refrenului.

Tema primei secțiuni *Moderato* (A), lirică și cantabilă, este interpretată de clarinete și fagoturi, în măsură simplă binară, fiind continuată de instrumentele de alamă ale orchestrei într-o perioadă muzicală de 10 măsuri (măsurile 9-19) în tonalitatea *g-moll*. Această introducere va apărea încă de două ori pe parcursul acestei părți.

Tema refrenului este un dans ce oferă posibilitate solistului de a-și arăta abilitățile interpretative. Refrenul apare expus prima dată de către orchestră, la fagotul I în *g-moll* (măsura 19) *pp*, *Allegro vivace*. În continuare se observă o prelucrare mai bogată a materialului tematic, din refren, motivul inițial fiind preluat de clarinete, cornii din orchestră, trompete, viorile 1 și 2 etc. Din punct de vedere tonal, aceasta cuprinde unele inflexiuni modulatorii spre *es-moll*, *Ges-dur* sau *F-dur*. Toți soliștii, dar și orchestra vor prelua articulațiile indicate de către compozitor *staccato uniform*, respectând accentele. Începând cu măsura 53 refrenul este preluat de către cornul solist în tonalitate *B-dur*, fiind acompaniat de către orchestra de coarde în contratimp. La indicația compozitorului *leggero*, solistul va folosi o articulație clară și omogenă *staccato* și *legato*, iar accentele *marcato* trebuie să poarte tărie și operativitate.

Începând cu măsura 69, tema refrenului este preluată identic de la solist în aceeași structură tematică de două fraze simetrice. Pentru a crea un caracter voios și săltăreț instrumentiștii trebuie să acorde o atenție sporită formulelor ritmice. În măsura 85 refrenul este preluat de către instrumentul solist cu mici schimbări, făcând trecere prin tonalitățile *F-dur*, *h-moll*, *C-dur*. Dialogul dintre cornul solo și flautul I, II, clarinetul I, II, viole prime etc. (măsura 91) trebuie executat perfect în tempo, ceea ce nu este atât de ușor datorită contratimpilor de la orchestra de coarde și în lipsa bășilor de pe timpul unu, astfel tempoul având de suferit mici abateri. Scopul cornistului solist este de a crea o paletă largă de emoții, dar, totodată, și dinamică. Finalul refrenului, care este variat (măsurile 107-120), joacă rolul de trecere spre episodul 1 care este expus de cornist în măsura 121, realizând o trecere prin tonalitățile *F-dur*, *d-moll*, încheind această temă în *a-moll*. Episodul 1 este contrar temei refrenului, acesta fiind unul liric și dulce. Melodia este una foarte expresivă, iar prezența *legato*-ului îi focusează atenția solistului pe coloana de aer bine susținută.

Măsurile 140-166 sunt caracterizate de același episod ce se regăsește de această dată în partiția orchestrală în tonalitatea *D-dur*, cu unele inflexiuni spre *G-dur* sau *e-moll*. Fiind indicația *f*, instrumentiști participă cu toată forța în realizarea acestui episod. Melodia apare uneori în augmentare (triolet) la viole și cornii din orchestră.

Secțiunea a doua *Moderato* (*B*) începe după cadența perfectă din măsura 166. Tema din introducere este expusă de cornul solist în tonalitatea *a-moll* (măsura 167), fiind continuată ca și în prima secțiune de către instrumentele din alamă. Pentru o mai diversă dinamică a materialului muzical în prima frază, la cornul solist apare indicația *con sordino*. În această parte, cornistul, de asemenea, trebuie să aplice tehnica de emiteră a sunetelor înfundate (*bouché*) prin introducerea mâinii în pavilionul cornului, creând un efect de ecou șters, îndepărtat în intervalul măsurilor 170-174.

Refrenul *Allegro vivace* (măsurile 185-229) implică un șir de inflexiuni modulatorii în tonalitățile minore: *a-moll*, *e-moll*, *f-moll*. Și aici observăm un dialog între solist și orchestră, ceea ce dezvoltă și mai mult materialul tematic. În măsurile 225-229 se găsește un pasaj dificil pentru solist, care este format din triolete și formule ritmice descendente. Pentru executarea și interpretarea curată a acestuia este nevoie de a fi studiat foarte minuțios fiecare triolet descendent pentru a ajunge la o interpretare sigură și exactă. Acest refren pune în valoare abilitățile, măiestria și iscusința instrumentistului prin virtuțile tehnicii reliefate. Pentru a optimiza interpretarea se poate utiliza digitația adăugătoare și anume: în măsura 228 trioletul de pe prima bătaie ($As_2-F_2-Des_2$) poate fi cântat prin apăsarea concomitentă a ventilelor 2 și 3 în *B*, iar trioletul de pe a doua bătaie ($B_2-G_2-Es_2$) – apăsând ventila 1. Reluarea refrenului se execută în măsura 229-240, de data aceasta însă în tonalitatea *Des-dur*.

Secțiunea următoare ce se regăsește în măsurile 241-264 cuprinde o altă variație a refrenului cu cornul solist în rol principal. Frecvent are loc alternarea și schimbarea tonalităților din *Ges-dur* în *G-dur*, *As-dur* ș.a. Această variație a refrenului se face atât pe plan armonic cât și ritmic, alternând periodic și măsurile (măsura 257 – 3/4, măsura 259 – 2/4). După cum am observat până în prezent, trioletul este una din formulele ritmice îndrăgite și folosite frecvent de Reinhold Gliere. Aici linia melodică a solistului este foarte dificilă, cuprinzând salturi mari din registrul grav în cel acut, tempo foarte rapid etc.

Episodul 1 este readus la cornul solist în tonalitățile *Es-dur*, *c-moll*, finalizând în *g-moll*. Acesta are aceeași construcție ca și în secțiunea precedentă (*A*). Spre finalul episodului compozitorul încearcă să creeze un efect de tensiune prin utilizarea de *tremolo* la coardele grave. Astfel, tema muzicală capătă un caracter mult mai profund, uneori chiar un pic dramatic, linia melodică fiind deseori dublată la viori și instrumentele de suflat din lemn.

Tema inițială a părții a III-a revine în măsura 310 la instrumentul solist, având un rol

concluziv pe o pedală de *b* și bine măsurată de șaisprezecimile *cello*-ului și *violei*. Datorită indicației *Agitato* măsura 308, compozitorul schimbă și caracterul melodic în *piano*, *cresc poco a poco*. În continuare, corul de la începutul părții este susținut de toate instrumentele orchestrei într-un *crescendo* amplu ce joacă rolul de tranziție către codă.

Coda (măsurile 326-360) este formată din două părți: în prima frază *Vivace*, cornul expune o linie melodică bine determinată, care este repetată identic de orchestră în următoarele măsuri, însă, ulterior, datorită tempoului rapid în măsurile 332-333 a partiției solistice, șaisprezecimile se apropie de un efect de *glissando*. Odată cu apariția *Piu mosso*, începe cea de-a doua parte a Codei (măsura 342) formulele ritmice de triolete și staccato fiind foarte bine calculate. Pentru a interpreta în tempoul convenit cornistul trebuie să posede o bună tehnică a limbii, astfel încât să emită notele scurte la staccato cu o atacă rapidă și regulată. Începând cu măsura 350, datorită tempoului rapid, apar formule de șaisprezecimi, astfel, acestea nu pot fi realizate decât cu articulație de dublu staccato. Radek Baborak utilizează și el dublu staccato la interpretarea finalului concertului pentru corn și orchestră de Reinhold Gliere.

Concertul se încheie în tonalitatea inițială *B-dur*, într-o atmosferă strălucită și spectaculoasă. Pentru realizarea acestei code cornistul solist necesită o mobilitate deosebită a limbii și articulației de staccato, suplețe, lejeritate și agilitate sporită.

Concluzii

Concertul pentru corn și orchestră op. 91 de Reinhold Gliere reprezintă o lucrare de referință în repertoriul cornistic, îmbinând armonios tradițiile clasico-romantice cu elemente din folclorul rus, caracteristice pentru perioada sovietică a compozitorului. Structura tradițională în trei părți (*Andante – Andante – Moderato / Allegro vivace*) prezintă o varietate de provocări tehnice și expresive pentru interpret, de la pasaje lirice cantabile până la secțiuni de virtuozitate ce necesită dublu staccato și digitație adăugătoare. Bogăția orchestrației, diversitatea temelor și contrastele dinamice subliniază calitățile timbrale ale cornului în toate registrele sale. În interpretarea acestei lucrări cornistul trebuie să acorde o atenție deosebită respirației, articulației și frazării pentru a reda fidel intențiile compozitorului. Cadența lui Valeri Poleh, devenită parte integrantă a concertului în practica interpretativă, oferă solistului posibilitatea de a-și demonstra măiestria tehnică și virtuozitatea. Prin complexitatea formei, dinamismul dezvoltării tematice și echilibrul dintre tehnicitate și expresivitate concertul lui Reinhold Gliere rămâne una dintre cele mai valoroase și apreciate lucrări din literatura pentru corn a secolului XX, continuând să ocupe un loc important atât în repertoriul concertistic cât și în cel didactic.

Referințe bibliografice

1. ВЛАСОВА, Е. Рейнгольд Глиэр: к 150-летию со дня рождения. *Музыкальное обозрение*. Online. 2025-01-10. Disponibil: <https://muzobozrenie.ru/rejngold-glijer-k-150-letiju-so-dnja-rozhdenija/> [accesat 2025-02-15].
2. Глиэр Рейнгольд Морицевич. Online. Disponibil: <https://arboblar.uz/ru/people/glier-rejngold-moritsevich> [accesat 2025-03-10].
3. АВЕРЬЯНОВА, О. Рейнгольд Морицевич Глиэр (Reingold Glier). В: *Творческие портреты композиторов: популярный справочник*. Москва: Музыка, 1990, с. 120-122. ISBN 978-0-01-582503-4.
4. POLEKH, V. *Birth of the Gliere Concerto*. Online. Disponibil: <https://www.hornsociety.org/publications/horn-call/horn-call-archive/144-birth-of-the-gliere-concerto> [accesat 2025-03-25].
5. *Bedfordshire Symphony Orchestra*. Online. Disponibil: <https://www.bedfordcornexchange.co.uk/events/bedfordshire-symphony-orchestra-2/> [accesat 2024-10-27].
6. Bouché. In: R. COLE and R., SCHWARTZ. *OnMusic Dictionary*. Disponibil: <https://dictionary.onmusic.org/terms/483-bouch> [accesat 2025-03-10].

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

REFLECȚII POSTDRAMATICE ÎN DRAMATURGIA DIN REPUBLICA MOLDOVA

POSTDRAMATIC REFLECTIONS IN THE DRAMATURGY OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

DUMITRIȚA MAXIMCIUC¹⁰⁶

doctorandă, asistentă universitară,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 821.135.1(478).09

792.038.6(478)

792.9:[316+32](478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.83>

Teatrul postdramatic depășește convențiile tradiționale ale dramaturgiei prin fragmentarea narațiunii, stiluri eterogene, hipernaturalism, grotesc și integrarea tehnologiilor moderne. În Republica Moldova fenomenul marchează o schimbare de paradigmă în contextul post-sovietic, într-o scenă teatrală unde granițele dintre arte și științe sociale se estompează. Dramaturgia contemporană reflectă realitățile social-politice în schimbare, fiind caracterizată de jocuri la nivel de limbaj, reflecții asupra identității, abordare estetică orientată spre stimularea simțurilor.

¹⁰⁶ E-mail: dumitrita.mirza94@gmail.com

Piesa „Alegerea lui Alexandru Suțo” a dramaturgului Dumitru Crudu este un exemplu reprezentativ, în care dramaturgul utilizează un episod istoric ca pretext pentru a comenta tranzițiile politice și criza identitară. Într-un limbaj fragmentat și ironic, piesa expune o realitate grotescă: poporul continuă să aleagă un conducător decedat, într-o satiră a manipulării, corupției și pasivității colective.

Estetica vizuală și senzorială are un rol central: trupul mort al lui Suțo devine simbolul puterii golite de sens, în timp ce slujitorii săi îl exploatează cu cinism. Dumitru Crudu construiește prin teatrul postdramatic o critică a realității sociale, politice și culturale, apelând la conștiința noastră în scopul eliberării de conformismul și defetismul colectiv.

Cuvinte-cheie: *dramaturgie, postdramatic, teatru, Republica Moldova, piesă*

The post-dramatic theatre transcends the traditional conventions of dramaturgy through fragmented narratives, heterogeneous styles, hyper-naturalism, the grotesque, and the integration of modern technologies. In the Republic of Moldova, this phenomenon signals a shift in the perspective within the post-Soviet context, in a theatrical scene where the boundaries between the arts and social sciences are increasingly blurred. Contemporary playwriting reflects the shifting socio-political realities, characterized by a language play, reflections on identity, an aesthetic approach aimed at intense sensory stimulation.

The play The Choice of Alexandru Suțo by playwright Dumitru Crudu is a representative example, using a historical episode as a pretext to comment on political transitions and identity crises. Written in a fragmented and ironic language, the play exposes a grotesque reality: the people continue to elect a deceased leader, in a satirical portrayal of manipulation, corruption, and collective passivity.

Visual and sensory aesthetics play a central role: Suțo's dead body becomes a symbol of power emptied of meaning, while his servants exploit it cynically. Through the post-dramatic theatre, Dumitru Crudu constructs a bitter critique of social, political, and cultural realities, offering a call for liberation from collective conformism and defeatism.

Keywords: *playwriting, post-dramatic, theatre, Republic of Moldova, play*

Introducere

Teatrul postdramatic reprezintă o ruptură semnificativă față de convențiile clasice ale dramaturgiei. Acest fapt se manifestă prin „fragmentarea narațiunii, eterogenitatea stilistică, elementele hipernaturaliste, grotești” [1 p. 17-18] și atotprezența tehnologiilor și mediilor. Totodată, „cuprinde prezentul/reluarea/acțiunea continuată a unor estetici mai vechi, care își luaseră deja mai demult rămas bun de la ideea dramatică în planul textului sau în acela al teatrului” [1 p. 22], conform teoreticianului Hans-Thies Lehmann. În Republica Moldova postdramaticul reflectă o schimbare profundă a percepției teatrale în contextul post-sovietic.

În studiul introductiv al antologiei de dramaturgie din colecția *Literatura din Basarabia. Început de secol XXI* autoarea Irina Nechit constată că „paradigmele ce erau în vogă până la 2000 se cam acoperă de praf, iar mulți creatori și consumatori de artă deja le consideră demodate. Postmodernismul nu mai e actual, existențialismul și avangarda țin de istoria literară. Cei ce fac teoretizări despre arta scenică, declară că am și intrat în era teatrului postdramatic”, un spațiu caleidoscopic, unde artele vizuale se împletesc cu gestul teatral, unde performance-ul capătă forme neașteptate, de la verbatim la explorări ale prezentului prin

tehnologii de ultimă oră.

În acest cadru experimental, frontierele dintre artă și știință devin tranzitive – politologia, psihologia, antropologia, sociologia – toate converg într-un demers ce caută să comunice, să răsune, să miște, să provoace. Dramaturgia contemporană este influențată de realitățile social-politice și culturale în continuă schimbare. În acest sens, identificăm cel puțin trei elemente reprezentative ale teatrului postdramatic universal în dramaturgia autohtonă: joc la nivel de limbaj, reflecție asupra identității și realității sociale și accent pe estetica vizuală, senzorială.

Identitatea națională. Realitatea social-politică

Unul dintre aspectele definitorii ale dramaturgiei postdramatice din Republica Moldova este abordarea complexă a identității naționale și a realităților social-politice. După decenii de dominație sovietică, în Republica Moldova s-au înregistrat schimbări multiple, iar aceste tranziții sunt reflectate în piesele dramaturgilor Constantin Cheianu, Irina Nechit, Angelina Roșca, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu, Inna Cebotari, Mariana Starciuc ș.a. Conflictul dramatic dintre personaje pășește spre un alt nivel și trece între personaje și sistemele politice, istorice sau sociale în care aceasta se află.

Un exemplu relevant de dramaturgie postdramatică este piesa *Alegerea lui Alexandru Suțto* de Dumitru Crudu. Scris la început de secol XXI, textul a marcat un moment important în dramaturgia română contemporană, fiind distins cu Premiul pentru cea mai bună piesă românească a anului 2003, acordat de Principesa Margareta a României. *Alegerea lui Alexandru Suțto* începe cu un comentariu al autorului: „Acest text se bazează pe o istorie reală pe care am descoperit-o într-o carte de istorie în rusește despre secolul nouăsprezece românesc”. Autorul mai adaugă faptul că Alexandru Suțto „care a fost un personaj real, cunoscut de toată lumea, fiind Domnitorul Valahiei, a murit la 13 ianuarie 1821, iar rudele și apropiații săi au ascuns foarte mult timp moartea acestuia. De aceea, toate asemănările cu realitatea nu sunt deloc întâmplătoare” [2 p. 172].

Într-o manieră satirică, cu elemente grotești, Dumitru Crudu folosește istoria ca pretext pentru a comenta realitățile sociale și politice ale Republicii Moldova, dar și ale spațiului românesc în general. Identitatea națională apare ca fiind construită, modelabilă, dependentă de interese externe. Observăm cum cei care dețin informația, adevărul pot modela imaginea „națiunii” după bunul plac, în funcție de interesele lor de moment. „Și nici măcar nu e vorba despre niște indivizi orgolioși care tind cu orice preț să cârmuiască, ci despre slugile lui Suțto, care vor, pur și simplu, să-și păstreze toate privilegiile pe care le au, în ciuda morții stăpânului lor. Lumea alege un cadavru în fruntea României (poate fi însă și R. Moldova sau oricare altă

țară îngenunchiată de dictaturi) [3], de care își leagă toate speranțele lor”, afirmă autorul într-un interviu. Identitatea națională e redusă la instrument de propagandă, nu la un ideal valoric, fapt care exprimă o criză profundă de sens în raport cu propria istorie și cultură. Ca și în alte piese ale lui Crudu, actul politic este prezentat ca un teatru grotesc, în care nu există transparență sau participare reală. Alegerile sunt truate, figurile de autoritate sunt marionete – un ecou al tranziției post-sovietice marcate de corupție și impostură. Piesa pune accent pe lipsa de moralitate a omului, care acționează din interese personale, ignorând complet nevoile poporului. Acest aspect trimite direct la elitele politice contemporane, indiferente la binele public. Poporul nu are voce. E doar decor, decor politic folosit pentru a legitima deciziile deja luate.

Prin mijloacele teatrului absurdului dramaturgul construiește o situație în care figura centrală este un personaj deja mort, în jurul căruia celelalte personaje gravitează asemenea unor prădători, continuând să se hrănească simbolic din rămășițele sale mult timp după dispariția sa. La început discuțiile au loc într-un cadru aproape banal – conversația dintre Șofer și Bucătar seamănă cu o bârfă între colegi. Curând însă, alături de Portar, Polițist și Femeia de serviciu, cei doi ajung să formeze o alianță a celor care i-au fost slujitori lui Suțto: „Nu avem altă soluție politică. Trebuie să ascundem întregii lumi că Alexandru Suțto e mort” [2 p. 177], afirmă Șoferul, argumentând: „Pentru că, dacă lumea va afla că Alexandru Suțto nu mai e în viață, s-a zis și cu noi. Noi nu știm prea bine nici să citim, nici să scriem, nici Alexandru Suțto nu prea știa, încât nimeni nu o să ne angajeze în altă parte cu CV-urile noastre” [2 p. 176]. Bucătarul îl susține: „Și nicio limbă străină nu știm bine, nici măcar limba maternă nu o cunoaștem prea bine, nici el nu prea știa bine nicio limbă” [2 p. 176]. Trăsăturile caricaturale sunt exagerate intenționat, Șoferul mărturisește că nu cunoaște regulile de circulație, iar Bucătarul recunoaște: „Nici eu nu stau prea bine cu arta culinară” [2 p. 176]. Nimeni nu este informat despre moartea domnitorului, iar slujitorii îl îngroapă pe Suțto în secret. Între timp, alegerile continuă, iar oamenii votează pentru un mort. Bucătarul este încântat: „Românii habar nu au că și-au dat votul pentru acest cadavru peste care noi aruncăm țărână”. La următoarele alegeri, Suțto este iarăși ales. În fața mormântului, Bucătarul ține un discurs solemn: „Alexandru Suțto, au trecut patru ani de când conduceți România din această groapă. V-ați descurcat bine. Felicitări, domnule Alexandru Suțto” [2 p. 197].

Una dintre scenele semnificative ale piesei surprinde mulțimea asediind palatul prezidențial, spărgând geamurile, ușa de la intrare și ucigând un slujitor care le iese în cale cu marele adevăr. Scena debutează cu un protest energic – „Jos domnitorul! Jos Alexandru Suțto!” – în care vocile mulțimii cer salarii plătite la timp, cer pensii, căldură și apă caldă. Totuși, momentul se încheie în mod grotesc și absurd, cu strigăte de bucurie și supunere:

„Ura! Trăiască Domnitorul!”, marcând astfel o răsturnare paradoxală a atitudinii colective. Această scenă dezvăluie volatilitatea mulțimii, contradicția dintre revendicările sociale reale și supunere, dar mai ales ciclul vicios al obedienței și uitării în fața unei puteri disfuncționale. Revolta reflectă o populație conștientă de nevoile sale, dar finalul brusc și absurd înfățișează o răsturnare grotescă, ce expune capacitatea maselor de a fi reduse la supunere. Reformele așteptate sunt adesea abandonate, iar liderii chiar și morți sunt reabilitați printr-un mecanism de obediență istorică și frică de schimbare. În lipsa unor repere solide, mulțimea oscilează între revoltă și servilism, între luciditate și regres. Dramaturgul este ferm convins că „mai există un Suțto și în fiecare dintre noi, care poate fi echivalat cenzorilor interiori, defetismului, fobiilor, conformismului și miserabilismului” [3]. Acesta consideră că România, inclusiv și Republica Moldova, în care acest fenomen a căpătat proporții de-a dreptul alarmante, trebuie, mai devreme sau mai târziu, să se elibereze de figura lui Suțto și să-l îngroape, într-un final. Piesa de față constituie, în esență, o pledoarie pentru depășirea fantasmei Suțto și pentru asumarea unei rupturi clare de tot ceea ce reprezintă fenomenul dat pentru națiunea noastră.

Limbaajul textului posdramatic *Alegerea lui Alexandru Suțto*

În dramaturgia autohtonă contemporană, influențele postdramatice se manifestă printr-o reconceptualizare a limbajului teatral, care nu mai servește construcției narative clasice, ci devine un element autonom și plurivocal. În locul unui limbaj naturalist, care se bazează pe dialoguri clare și pe dezvoltarea unei povești coerente, dramaturgii adoptă o scriitură fragmentată. Piesele pot include fragmente de dialog incomplet, monologuri care se intersectează fără o logică tradițională sau chiar tăceri prelungite, care lasă cititorul/spectatorul să completeze sensul prin propriile sale percepții. Limbaajul piesei lui Dumitru Crudu este un element de bază a construcției dramatice, ce reflectă tensiunile interioare ale personajelor, conflictele sociale și ideologice. El se definește printr-un registru variat, tensionat, care oscilează între colocvial și ideologizat, între sarcasm și lirism, între grotesc și poetic. Autorul întrebuințează un limbaj intens oralizat, cu expresii cotidiene, tonuri directe și replici adesea tăioase. Nu există efort de stilizare clasică sau de reconstituire istorică a vorbirii, ci o aducere în prezent a tensiunilor epocii. Se simte o urgență a exprimării, un ritm sincopat, cu fraze scurte, întreruperi, exclamații, tăceri apăsătoare. Această oralitate brută dă senzația de realism și autenticitate, dar servește și tensiunii dramatice. Ironia, folosită atât de autor în construcția replicilor cât și de către unele personaje ca mijloc de autoapărare sau demascare a ipocriziei, este un element stilistic recurent în această piesă. Sarcasmul devine o metodă prin care personajele se poziționează ironic față de autoritate, față de

evenimentele politice sau chiar față de propriul rol. Prin notele comice ironia reflectă deziluzia față de ideologii, față de alegeri politice și față de valorile trâmbițate în discursurile oficiale. În contrast cu limbajul colocvial, observăm în structura replicilor și un limbaj oficial, de tip discurs politic. Limbajul utilizat în replicile unor personaje reproduce, prin imitație sau parodie, retorica specifică secolului al XIX-lea, marcată de fraze pompoase, clișee stilistice și formule de autoritate. Dumitru Crudu realizează o caricaturizare a discursului politic al epocii, evidențiindu-l drept gol de conținut, manipulativ sau pur ornamental. Autorul demască și înfățișează o critică a mecanismelor puterii și a modului în care aceasta se exprimă printr-un limbaj grandilocvent, dar lipsit de substanță. Forma de exprimare funcționează ca motor al acțiunii dramatice: replicile sunt scurte, tensionate, nu există povești sau explicații, ci doar confruntare. Pauzele, tăcerile, strigătele și suprapunerile creează o tensiune permanentă, caracteristică teatrului postdramatic. Personajele nu vorbesc pentru a comunica liniștit, ci pentru a se impune, a lupta, a supraviețui simbolic. Pe alocuri, apar momente lirice, unde limbajul devine metaforic. Limbajul devine un instrument de ambivalență între sensibilitate și sarcasm, între poezie și violență.

Estetica vizuală și senzorială

Insistența asupra dimensiunii vizuale și senzoriale în dramaturgia contemporană din Republica Moldova constituie un indiciu relevant al racordării la estetica postdramatică. Mai mulți cercetători români analizează relația dintre dimensiunea estetică și cea etico-politică în dramaturgia lui Matei Vișniec, subliniind că „relația cu metafora și cu poeticitatea de fond rămân esențiale, sub aspect stilistic și este cel puțin paradoxală, așa cum observă și cercetătoarea Aurelia Roman: dramaturgia lui este marcată de două posturi, întrucâtva contradictorii, aceea a revoltatului și aceea a poetului” [4]. Pornind de la aceste afirmații, putem trasa o paralelă cu dramaturgia lui Dumitru Crudu. Dacă în cazul lui Vișniec lirismul tensionează mesajul politic, în dramaturgia lui Crudu dimensiunea etică și socială se exprimă printr-un stil mult mai direct și abrupt, dar care nu exclude o poezie latentă, izvorâtă din cotidianul urban și din precaritatea existențială. Crudu își asumă, asemenea lui Vișniec, postura revoltatului, însă o face printr-o estetică a fragmentarului și a realismului incisiv, după cum remarcă și Irina Nechit în studiul introductiv al antologiei de dramaturgie din colecția *Literatura din Basarabia. Început de secol XXI*. Componenta estetică-vizuală și senzorială oferă multiple căi de exprimare și creează un cadru complex, unde diverse forme de expresie se îmbină pentru a comunica o realitate bogat nuanțată. Estetica vizuală și senzorială din *Alegerea lui Alexandru Suțo* de Dumitru Crudu se remarcă printr-o puternică disonanță, cu impact emoțional și intelectual asupra receptorului. Conform teoreticianului Hans-Thies

Lehmann, ale cărui concepte legate de teatrul postdramatic subliniază abandonarea structurii narative clasice și a logicilor convenționale ale dramaturgiei, piesa utilizează estetica vizuală și senzorială ca instrumente de destabilizare a percepției cititorului sau spectatorului. Piesa se joacă pe marginea tensionată dintre umorul macabru și realitatea brută a puterii, punând în valoare imagini șocante și simboluri care reflectă corupția și manipularea politică. Cadavrul lui Suțto, deși mort, este în continuare un obiect de manipulare. Imaginile din text sunt pline de cruzime și absurd, începând cu faptul că trupul său este scos din WC, ceea ce sugerează atât degradarea fizică cât și disprețul față de autoritatea sa postumă. Faptul că este *așezat pe scaun, ținut în brațe și apoi lăsat să cadă* creează o imagine de coșciug ambulant, iar contrastul între starea sa de cadavru și comportamentul celor care îl manipulează generează un paradox grotesc.

Dezbrăcarea cadavrului reprezintă, în mod simbolic, actul de golire a puterii, subliniind nu doar moartea fizică a personajului, ci și golirea valorii și a simbolismului său. Slujitorii care îi fură hainele, ceasul și lanțul de aur reflect corupția și lăcomia celor care profită de pe urma morții sale. Este o scenă în care trupul său este transformat într-un obiect de tranzacție, iar acest lucru adâncește degradarea sa postumă. În acest context deloc umoristic, senzorialitatea este accentuată de contrastul dintre viața relativ banală a celor care continuă să trăiască și moartea totală a lui Suțto. Chiar și în fața morții, cei care îl înconjoară par să-și trăiască viața cu o indiferență. Servitorii, care joacă tenis pe înserat, beau șampania domnitorului și poartă hainele cadavrului în timp ce pun la cale planuri de viitor, demonstrează faptul că moartea este doar un detaliu nesemnificativ pentru ei, dar și o oportunitate de a-și satisface dorințele. Tenisul pe înserat adaugă un contrast vizual evident între activitatea lor aparent plăcută și relaxantă și cadavrul care este folosit ca obiect de valoare. Contrastul dintre frivolitatea acțiunilor și gravitatea situației reflectă paradoxul unei lumi în care moartea și corupția sunt acceptate ca părți integrale ale vieții cotidiene. La nivel senzorial, atmosfera de sărbătoare, combinată cu un cadavru dezbrăcat și transformat într-o marfă, scoate în evidență disprețul față de viață, putere și moarte. Dramaturgul utilizează o tehnică des întâlnită în dramaturgie și literatură – juxtapunerea, integrând un amestec de grotesc și hedonism, în care absurdul coexistă cu realitatea, accentuând astfel contradicțiile fundamentale ale discursului teatral.

Concluzii

În dramaturgia contemporană din Republica Moldova se pot identifica multiple trăsături specifice conceptului teoretic de teatru postdramatic, așa cum a fost definit de Hans-Thies Lehmann, reflectând o îndepărtare de modelul narativ tradițional și o orientare către

forme expresive hibride, cu discurs fragmentat și o estetică orientată spre experiența senzorială a receptorului.

Prin utilizarea ludicului la nivel de limbaj, prin reflecția asupra identității și realității sociale și prin estetica vizuală și senzorială, dramaturgii contemporani ar putea să reînvie scena teatrală autohtonă, provocând oamenii de teatru să abordeze noi căi de exprimare.

Dumitru Crudu sugerează o realitate socială pasivă, apatică și lipsa încrederii în instituții. Ironic, autorul transformă evenimentul istoric într-un spectacol absurd. Istoria se repetă, dar sub forma unui ciclu de eșecuri și trădări, ceea ce trimite la deziluzia colectivă față de politic și istoric.

Limbajul din *Alegerea lui Alexandru Suțo* este practic și funcțional. Dramaturgul alternează colocvialul cu discursul oficial, ironia cu lirismul, sarcasmul cu vulnerabilitatea. În rezultat, oferă o imagine fragmentată, vie a unei epoci aflate în derive. Estetica vizuală și senzorială a piesei evidențiază absurdul și corupția puterii politice. Crudu folosește imagini brute și șocante pentru a critica inegalitățile și lipsa de moralitate din societatea noastră.

Alegerea lui Alexandru Suțo se remarcă printr-o serie de trăsături definitorii ale discursului dramaturgic contemporan, precum aluziile transparente la realitățile recente ale spațiului post-totalitar, demistificarea și ironizarea formelor de autoritarism, concizia și ritmul alert al construcției dramatice, precum și angajarea curajoasă în abordarea temelor politice printr-o perspectivă critică.

Dramaturgia postramatică dezvoltată de autorii din Republica Moldova reflectă tensiunile societății contemporane și potențialul teatrului de a problematiza memoria, identitatea și raporturile de putere.

Referințe bibliografice

1. LEHMANN, H.-T. *Teatrul postdramatic*. București: Editura Unitext, 2009. ISBN 978-973-8129-44-3.
2. *Dramaturgie*. (Literatura din Basarabia. Început de secol XXI). Chișinău: Știința; ARC, 2017. ISBN 978-9975-85-095-7, ISBN 978-9975-0-0050-5.
3. CRUDU, D. *Alegerea lui Alexandru Suțo*. *Ziarul de gardă*. Online. 2005-10-13. ISSN 1857-3150. Disponibil: <https://www.zdg.md/old/56/divers/2.php> [accesat 2025-04-01].
4. TOLOARGĂ, I. Matei Vișniec. Spațiul românesc al dramaturgiei postdecembriste – teatrul postdramatic. *Transilvania*. Online. 2023, nr. 5/6, pp. 132–141. ISSN 3061-2217. Disponibil: <https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2023/07/RT5-6-2023-Toloarga.pdf> [accesat 2025-04-07].

EXPRESIVITATEA ACTORULUI ÎN SPECTACOLUL-MONODRAMĂ: TEHNICI ȘI MIJLOACE ARTISTICE

THE ACTOR'S EXPRESSIVENESS IN THE MONODRAMA PERFORMANCE: TECHNIQUES AND ARTISTIC MEANS

OLGA TRIBOI¹⁰⁷

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

SVETLANA TÂRȚĂU¹⁰⁸

doctor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792.081.028.3:159.925

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.84>

În spectacolul-monodramă actorul este principala sursă de comunicare a mesajului artistic și singura prezență pe scenă. De aceea, tehnicile și mijloacele de expresivitate sunt esențiale pentru a capta atenția publicului și pentru a transmite intensitatea emoțională și complexitatea textului. Aceste tehnici includ o gamă largă de instrumente teatrale, de la vocalitate și mișcare până la folosirea simbolurilor și interacțiunea cu publicul. Monodramele moderne au evoluat semnificativ și sunt caracterizate printr-o concentrare profundă asupra psihologiei personajului și a mesajului transmis. Actorii folosesc unele tehnici de interpretare bazate pe teoriile și practicile lui Stanislavski, Mihail Cehov sau metoda Lee Strasberg. În articol acestea sunt analizate din punct de vedere a tehnicilor și instrumentelor folosite de actori în unele spectacole realizate în Republica Moldova, cum ar fi: „Astro-remisie” de A. Roșca-Ichim, regia D. Acriș; „Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine” de N. Cozaru de la TNME „ADI” de C. Cheianu, regia D. Gherghel, și „O zi din viața lui Helen” de H. Peschina, regia S. Chiriac de la TEI.

Cuvinte-cheie: instrumente, limbaj teatral, monodramă, monolog, personaj, psihotehnică

In the monodrama performance, the actor is the main source of communication of the artistic message and, the only presence on stage. Therefore, the techniques and means of expressiveness are essential to capture the audience's attention and to convey the emotional intensity and complexity of the text. These techniques include a wide range of theatrical instruments, from vocality and movement to the use of symbols and interaction with the audience. Modern monodramas have significantly evolved and are characterized by a deep focus on the psychology of the character and the message transmitted. The actors use some interpretation techniques based on the theories and practices of Stanislavski, Michail Chekhov or the Lee Strasberg method. The article analyzes the techniques and tools used by the actors in some performances produced in the Republic of Moldova, such as: "Astro-remisie" by A. Roșca-Ichim, directed by D. Acriș; "Maria Tănase. I Would Die Death Doesn't Come to Me" by N. Cozaru from TNME; "ADI" by C. Cheianu, directed by D. Gherghel and "A Day in the Life of Helen" by H. Peschina, directed by S. Chiriac from TEI.

Keywords: instruments, theatrical language, monodrama, monologue, character, psychotechnics

¹⁰⁷ E-mail: olgagutu22@gmail.com

¹⁰⁸ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

Introducere

De-a lungul timpului, teatrul și arta actorului au evoluat, iar tehnicile actricești s-au diversificat în funcție de epocă, cultură și stiluri dramatice. În teatrul antic grec (sec. V î.Hr.) actorii purtau măști expresive și foloseau gesturi ample pentru a transmite emoțiile publicului din amfiteatrele mari. Actorii foloseau o tehnică declamativă, bazată pe ritm, muzică și mișcare stilizată. Teatrul roman (sec. III î.Hr. – sec. V d.Hr.) păstra elementele teatrului grec, dar a pus mai mult accent pe spectaculos și divertisment. Pantomima a apărut ca tehnică actricească, o formă de teatru fără cuvinte, bazată pe mișcare. Teatrul medieval a inclus drame religioase și farse populare. Actorii se bazează pe exagerarea expresiilor și a mișcărilor, deoarece joacă în piețe, fără scenografie elaborată. În Commedia dell'arte (sec. XVI) actorii improvizează pe baza unor scenarii, folosind măști și tipologii fixe (Arlechino, Pantalone). Shakespeare (sec. XVI-XVII) a impus un joc actoresc mai nuanțat, în care personajele aveau o profunzime psihologică. Iar în teatrul clasic francez (Racine, Molière) actorii trebuiau să respecte reguli precise de gestică și declamație, influențate de oratorie.

Apariția teatrului realist (Ibsen, Cehov) cere un stil actoresc mai autentic și mai apropiat de viață. Konstantin Stanislavski dezvoltă sistemul său, punând accent pe adevărul emoțional, memoria afectivă, analiza textului și a subconștientului. În secolul XX *Metoda Stanislavski* este dezvoltată: apare metoda *Method Acting* creată de Lee Strasberg, unde actorul se identifică profund cu personajul. Stella Adler pune accent pe imaginație, nu doar pe experiențele personale. Sanford Meisner dezvoltă un sistem bazat pe reacție și spontaneitate. Odată cu apariția teatrului expresionist și avangardist, Meyerhold introduce biomecanica, un sistem de mișcare controlată, în opoziție cu realismul. Brecht dezvoltă „efectul de distanțare” – actorul trebuie să joace conștient că este într-un spectacol, pentru a stimula gândirea critică a publicului. În teatrul fizic actorul folosește corpul și vocea ca principale mijloace de expresie influențat de teoriile lui Artaud și experimentele lui după Grotowski în „teatru sărac”. Iar Peter Brook explorează teatrul ca un spațiu viu, liber de convenții.

Astăzi actorii combină diverse metode, cum ar fi realismul psihologic – inspirat de Stanislavski și Lee Strasberg; mijloace fizice și expresive – influențate de Grotowski și Mihail Cehov; interacțiunea cu noile tehnologii, folosind proiecțiile video, a realității augmentate etc. Actorul modern trebuie să fie versatil, capabil să navigheze între stiluri și tehnici diferite.

În articol sunt analizate tehnicile și instrumentele folosite de actori în spectacole-monodramă create în spațiile teatrale din Republica Moldova, cum ar fi: *Astro-remisie* de A. Roșca-Ichim, regia D. Acriș, de la ART (*Angelina Roșca Teatru*), personajul Sașa interpretat de actorul Victor Vorzonin; *Maria Tănase. Aș muri moartea nu-mi vine* de N. Cozaru de la

Teatrul Național *Mihai Eminescu*, unde pe Maria Tănase o întrupează Ecaterina Mardari; *ADI* de C. Cheianu, regia D. Gherghel, protagonist fiind Adolf Hitler jucat de Anatol Guzik, și *O zi din viața lui Helen* de H. Peschina, regia S. Chiriac, eroina Helena întruchipată de Tatiana Manoil, ambele de la Teatrul Național *Eugene Ionesco*.

Limbajele teatrale în spectacolul-monodramă

Teatrul este o formă de artă care utilizează diverse limbaje pentru a comunica idei, emoții și mesaje către public. Aceste limbaje pot fi utilizate și îmbinate în funcție de stilul, scopul și natura spectacolului, după cum spunea și Ionesco: „În teatru totul e limbaj” [1 p. 24]. Limbajele teatrale se încadrează, în esență, în două mari categorii: sonore și vizuale. Cunoaștem exemple când în teatrul de avangardă s-au explorat și mijloace olfactive, prin arderea unor substanțe aromatice sau dispersarea parfumurilor în sală. Astfel de experimente au fost, însă, rare și limitate, așa cum este, de exemplu, în monodrama „*Astro-remisie*”: în sală se simțea un miros abia perceptibil de spirt, iar spectatorii parcă se aflau la spital împreună cu protagonistul.

Limbajele sonore includ nu doar rostirea textului, ci și expresii non-verbale, precum strigătele, râsetele, suspinele, gemetele sau cântecele – toate constituind modalități de expresie utilizate de actori. În plus, regia contribuie la redarea acestor expresii non-verbale cu elemente sonore, precum muzica și efectele acustice de fundal.

Limbajele vizuale cuprind prezența fizică a actorilor, mișcarea acestora pe scenă, expresiile faciale și corporale, gesturile, dar și alte elemente, precum costumele, măștile sau machiajul. De asemenea, întregul spațiu scenic devine un cod vizual complex prin decor, joc de lumini și umbre – toate contribuind la construcția universului teatral.

Monodrama este o formă de teatru în care un singur actor își asumă rolul principal și transmite o poveste sau un mesaj printr-o performanță solitară. Limbajul folosit pentru a realiza o monodramă este variat și depinde în mare măsură de contextul și tema piesei. Cel mai frecvent limbaj verbal folosit în monodramă este monologul. În limba română termenul „monolog” provine din franceză și are mai multe înțelesuri. Astfel, primul său sens este de „scenă dintr-o lucrare dramatică în care un personaj, fiind singur pe scenă, își exprimă cu glas tare gândurile” [2 pag. 40]. Al doilea sens face referire la „vorbirea continuă a unei persoane, fără a permite intervenția altcuiva”, incluzând și ideea de „dialog cu sine însuși” [3]. În *Dicționarul de Poetică Teatrală* al lui Patrice Pavis, „monologul” [4 pag. 191-192] este definit ca o formă de discurs teatral în care un personaj vorbește singur pe scenă, exprimându-și gândurile, emoțiile sau relatând evenimente fără a avea un interlocutor direct. Pavis subliniază că monologul poate lua forme variate, de la solilocvii meditative, în care personajul

reflectează asupra propriei existențe, până la monologuri adresate indirect altor personaje sau chiar publicului, rupând astfel convenția iluzionistă a teatrului tradițional.

În monodramă monologurile sunt esențiale pentru a reda structura piesei, deoarece ele reprezintă principalul mod de a transmite gândurile, emoțiile și conflictele interioare ale personajului. În funcție de tonul, intențiile și stilul piesei, monologurile pot varia foarte mult.

Monologul interior este un tip de monolog în care personajul își exprimă gândurile interioare, reflecțiile, dilemele sau conflictele interne. De multe ori, acest tip de monolog poate părea haotic sau neorganizat, deoarece reflectă fluxul natural al gândurilor și emoțiilor. Drept exemplu poate servi personajul lui Anatol Guzik din monodrama *ADI, Adolf Hitler*: în ultimele zile ale războiului Adolf Hitler stă izolat în buncărul său și își interpretează ultimul act în deplină solitudine. Aici observăm și un alt fel de monolog – *monologul confesiv*, în care personajul își dezvăluie adevărul sau o parte din trecutul său cu o sinceritate brutală. Personajul își mărturisește public o greșeală majoră pe care a făcut-o sau o experiență dureroasă din viața sa, dar în cazul lui Adolf Hitler personajul nu denotă nici un fel de regrete. În *monologul de autojustificare*, de asemenea, prezent în acest spectacol, tiranul încearcă să își explice sau să își justifice acțiunile. Este un act de apărare în fața unei critici externe sau interne. Prin acest comportament publicul observă zbuciumul cu care se confruntă personajul și-l ajută să înțeleagă procesele interioare ale protagonistului..

Monologul adresat publicului presupune o formă directă de comunicare între personaj și public. Personajul vorbește deschis cu audiența, adesea pentru a-i expune o idee, un sentiment sau o viziune. Drept exemplu în acest caz poate servi personajul Tatianei Manoil din monodrama *O zi din viața lui Helen*, unde Helen rupe „peretele” dintre personaj și public, creând o experiență de comunicare directă și intimă.

Tot aici observăm și *monologul de introspecție*, în care personajul reflectă asupra propriei sale vieți, asupra alegerilor făcute sau asupra unei situații în care se află. Monologul implică o autoanaliză profundă, în care eroina se întreabă: „Ce ar fi fost, dacă...?” sau își pune întrebări filozofice. Acest tip de monolog îl regăsim și în monodrama *Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine*, în care Maria Tănase (Ecaterina Mardari) reflectă asupra vieții sale, asupra greșelilor făcute, asupra dorințelor neîmplinite sau la ceea ce ar fi putut schimba. În ambele monodrame este prezent și *monologul narativ* – protagoniste povestesc un eveniment din trecut, o întâmplare din trecut sau un caz semnificativ din viața lor. Este un monolog mai structurat, în care se istorisește un eveniment clar. Acest monolog permite publicului să înțeleagă mai bine contextul în care se află personajul și cum a ajuns la condiția în care se află acum.

Monologul dramatic este un monolog puternic și emoționant, unde personajul se află într-o stare de criză, expunându-și starea de frustrare, furie, disperare sau orice alt sentiment extrem. De exemplu, în monodrama *Astro-remisie* monologurile lui Sașa (Victor Vorzonin) includ izbucniri de furie sau de tristețe adâncă. Acest tip de monolog are un impact puternic asupra publicului, creând o atmosferă de tensiune. Fiind o monodramă postmodernă, limbajul este deconstruit și fragmentat. Textul nu este coerent, ci mai degrabă juxtaș sau fragmentar, ceea ce denotă o lume haotică a copilului bolnav de cancer.

Monologul filozofic, prezent în spectacol, include întrebări existențiale sau meditații asupra destinului și alegerilor individuale. Un copil de 12 ani pune întrebări fundamentale despre existență, liberul arbitru sau destin, încercând să găsească un sens în viață.

Deseori este folosită o formă de expresie teatrală în monodramă, cum ar fi „dialogul”. Chiar dacă pe scenă este doar un actor, întreaga structură a spectacolului poate fi construită ca un dialog – fie cu un personaj invizibil, fie cu un obiect, fie cu publicul, fie cu sine însuși. Adolf Hitler, marcat de „complexul oedipian”, care i-a umbrit copilăria, poartă un dialog imaginar cu mama lui (prezentată printr-o fotografie) – singura persoană care a crezut cu adevărat în destinul său și care îl alinta cu numele Adi. Helen discută cu papagalul ei din cușcă, Kiki, accentuând sentimentul de singurătate prin care trece bătrâna. Sașa discută cu publicul, iar Maria Tănase tot discursul îl duce cu spectatorii care sunt întruchiparea jurnalistului.

Relația actorului în monodramă cu publicul, care este una intensă, directă și esențială pentru reușita spectacolului, devine o tehnică de joc actoricesc indispensabilă în spectacolul-monodramă. În lipsa altor parteneri de joc, publicul devine partenerul principal de comunicare. Actorul se adresează adesea direct spectatorilor. Le povestește, îi întreabă, îi provoacă sau le cere complicitate. În acest fel, monologul devine un „dialog viu” cu publicul. Se creează o relație de intimitate, ca și cum actorul ar încredința publicului cele mai personale gânduri. În cazurile când actorul nu rupe „al patrulea perete”, prezența publicului modelează jocul. Actorul se exprimă de parcă ar vorbi cu sine, dar într-un fel în care spectatorul înțelege și empatizează (cum este în cazul lui Sașa din *Astro-remisie*) și publicul devine martorul tăcut al unui monolog interior – spovedanie, autoanaliză, delir. Helen cere complicitate spectatorilor, invitându-i în scenă în calitate de partener la un pahar de vin sau pentru a o ajuta la prepararea salatei pentru masa de la aniversarea ei de 80 de ani. Actorii simt energia publicului în tăcerea intensă, în râsete, în suspine. Ritmul, tonul și intensitatea sunt reglate în acest feedback, cum scrie și George Banu: „Un public integrat de două ori, deoarece este în același timp spectator și actor (...). A juca și a asista la joc apar ca activități indisociabile. Această îmbinare fascinează publicul, îl vrăjește” [5 p. 42-43].

În spectacolul-monodramă, pe lângă limbajul verbal, se folosește și limbajul non-verbal, care este foarte important. Corpul actorului este folosit pentru a suplini cuvintele sau pentru a le intensifica semnificația. „Limbajul comun a ceea ce se numește performance este un cod de gesturi, mișcări, sunete care se structurează de-a lungul construcției paradigmatelor spectacolului teatral” [6 p. 27]. Gesturile și expresiile faciale sunt esențiale pentru a transmite emoții și stări interioare, după cum a scris Stanislavski: „Mimica nu se poate învăța, pentru că ar duce la o grimasă artificială. Mimica vine de la sine, în mod natural, din intuirea trăirii interioare” [7 p. 27]. Sunt folosite, adesea, imagini vizuale sau obiecte care devin simboluri ale stărilor interioare ale protagonistului. De exemplu, un obiect poate reprezenta un punct de cotitură în viața eroului (cum este microfonul pentru Maria Tănase) sau o stare a psihicului acestuia (poza mamei pentru Hitler). În spectacol, se poate recurge și la proiecțiile video pentru a crea un fundal dinamic sau pentru a reflecta gândurile sau stările personajului (imaginile video din *Astro-remisie*). Tehnologia poate adăuga o dimensiune suplimentară și poate susține înțelegerea textului. În unele producții moderne, actorul interacționează cu elemente digitale, cum ar fi imagini, texte sau chiar realitate augmentată, care pot adânci mesajul piesei. „Arta însăși se naște din momentul în care apare linia care se derulează continuu, linia sunetului, a vocii, a desenului, a mișcării” [Ibidem p. 37].

Psihotehnica – un pilon esențial în construcția procesului actoricesc

Într-o monodramă personajul este nucleul întregului spectacol, iar întreaga atenție a publicului se concentrează asupra sa. El dezvăluie atât acțiunea cât și lumea interioară, având sarcina de a transmite atât povestea cât și stările emoționale. Aici personajul nu doar că acționează, ci și meditează, își analizează trecutul și își confruntă propriile gânduri. Actorul trebuie să creeze un trecut clar al personajului, un conflict interior, un limbaj corporal expresiv. De multe ori, într-o monodramă, actorul trebuie să interpreteze mai multe personaje sau să redea perspective diferite asupra aceleiași povești. Acest lucru necesită flexibilitate vocală și fizică, claritate în tranzițiile dintre stări, capacitatea de a menține tensiunea. „Intonația și pauza posedă prin ele însele, dincolo de cuvinte, puterea de influență emoțională asupra ascultătorilor” [ibidem p. 139]. Unele monodrame pot include un limbaj auto-referențial, în care personajul este conștient de faptul că se află într-o piesă de teatru, fapt care duce la reflecții metateatrale despre teatru și viață.

Evident că în spectacol este importantă alegerea stilului de joc. Atunci când este vorba despre un text realist, personajul trebuie să fie autentic și credibil, iar actorul să se bazeze pe tehnici de analiză și memoria afectivă. Într-o monodramă expresionistă caracterul poate fi exagerat, simbolic, iar gesturile și vocea pot căpăta dimensiuni suprarealiste. În alta, bazată pe

teatru fizic, corpul devine principalul mijloc de expresie, iar personajul se construiește prin mișcare și ritm. De exemplu, în *Astro-remisie* sunt prezente elementele gestului psihologic din metodele propuse și exercitate de Mihail Cehov: actorul exprimă emoțiile intense ale personajului prin mișcare și gest. Actorul explorează stări extreme, iar vocea și corpul devin instrumente expresive.

Psihotehnica în arta actorului reprezintă un ansamblu de tehnici și metode psihologice utilizate de actori pentru a se conecta profund cu personajele pe care le interpretează. Conceptul de „psihotehnică” [ibidem pag. 180] în arta actorului a fost aprofundat de Konstantin Stanislavski, care a pus bazele unui sistem de pregătire bazat pe procese interioare autentice. Actorii din monodramele la care se face referință în acest articol au folosit elementele esențiale din *psihotehnică*, cum ar fi: concentrarea și relaxarea, accesarea memoriei afective (metodele propuse de Stanislavski sau Strasberg), imersiunea în personaj, exerciții de imaginație și vizualizare. Prin practicarea psihotehnicilor actorul își dezvoltă abilitatea de a transforma experiențele interioare în expresii artistice adevărate, contribuind astfel la înțelegerea în profunzime și la formarea unei imagini credibile a interpretării teatrale.

În *Astro-remisie* actorul Victor Vorzonin intră în fluxul gândurilor copilului bolnav. Printr-o „auto-stimulare” mentală actorul își creează parteneri imaginari (medici, părinți, Creatorul) și își construiește relații afective reale cu aceștia, pentru ca vorbirea interioară să devină vie și sinceră. Acesta este un exercițiu clasic de concentrare asupra circumstanțelor imaginare. Apoi actorul interpretează crizele de furie și disperare ale copilului bolnav, folosind tehnici de auto-condiționare (respirație accelerată, tensiune musculară, imaginație activă) pentru a ajunge într-o stare de „dezechilibru controlat”. Aceasta este o tehnică derivată din metoda lui Mihail Cehov, bazată pe corp și impulsuri psihice.

Ecaterina Mardari în *Maria Tănase. Aș muri, moartea nu-mi vine* folosește psihotehnica prin accesarea memoriei afective – își imaginează cu precizie momente de pierdere, trădare, iubire, așa cum o face Maria Tănase. Actrița declanșează emoții autentice prin „deturnarea” propriilor amintiri în slujba rolului, conform metodei stanislavskiene.

Anatol Guzik, în rolul lui Adolf Hitler, își susține punctele de vedere cu intensitate, printr-o acțiune interioară clar definită: „Convinge-te că ai dreptate”, „Apără-te de judecata lumii”. Această acțiune susține energia emoțională și determină tonul și ritmul discursului. Actorul se mobilizează în apărarea unei idei – nu doar spune replici. Hitler poartă un dialog cu fotografia mamei sale. Actorul dezvoltă simultan două planuri psihice: trăirea propriei confesiuni și reacția imaginară a mamei. Acest proces creează „o dublă viață interioară”, ceea ce duce la un joc complex, profund și credibil.

Tatiana Manoil, în rolul lui Helen, interacționează cu spectatorii prin contact vizual, întrebări directe, gesturi deschise. Actrița aplică principiul ascultării active: se raportează real la reacțiile publicului (râsete, tăceri, ezitări), integrându-le în joc și menținând o conexiune vie. Acest tip de reacție se bazează pe „a trăi în moment”, nu pe rutina scenică.

Concluzii

În concluzie, într-un spectacol-monodramă tehnicile de expresivitate ale actorului sunt fundamentale pentru a transmite complexitatea mesajului și a crea o legătură profundă cu publicul. Acestea variază de la un control fin al vocii și corpului până la utilizarea simbolismului și a interacțiunii cu obiectele sau cu publicul. Totul trebuie să fie în slujba poveștii și a stărilor emoționale ale personajului, pentru a transforma fiecare cuvânt și gest într-o experiență memorabilă pentru spectatori. Teatrul utilizează o combinație de limbaje – verbal, non-verbal, muzical, vizual, simbolic etc. – pentru a construi o experiență complexă pentru public. Fiecare dintre aceste limbaje adaugă adâncire și nuanță mesajului, iar abilitatea de a le combina este ceea ce face ca un spectacol să fie realizat.

Monodrama este o formă teatrală în care un singur actor susține întregul spectacol, folosind monologuri variate – interior, confesiv, narativ, dramatic, filozofic – pentru a reda complexitatea personajului. Deși solitară, monodrama poate include „dialoguri” cu personaje absente, obiecte sau publicul, accentuând intimitatea și implicarea spectatorului. Relația directă cu publicul este esențială, iar actorul reglează ritmul și intensitatea jocului în funcție de reacțiile acestuia. Pe lângă limbajul verbal se valorifică intens expresia corporală, simbolurile vizuale și tehnologia, creând un spectacol profund și captivant.

Psihotehnica reprezintă un pilon esențial în construcția procesului actoricesc, facilitând transpunerea trăirilor interioare autentice în expresii scenice convingătoare. Fundamentată pe sistemul lui Konstantin Stanislavski, dar și adaptată și extinsă prin contribuțiile unor creatori precum Lee Strasberg sau Mihail Cehov, psihotehnica oferă un cadru metodologic complex, ce valorifică memoria afectivă, imaginația activă, concentrarea și relaționarea sinceră cu circumstanțele scenice. Analiza cazurilor concrete din cadrul monodramelor evidențiază varietatea de modalități prin care actorii contemporani integrează aceste tehnici în demersul artistic. Astfel, fie că este vorba despre accesarea deliberată a unor stări emoționale extreme (Victor Vorzonin), activarea amintirilor personale (Ecaterina Mardari), construirea unui dialog interior plurivalent (Anatol Guzie) sau interacțiunea vie și adaptivă cu publicul (Tatiana Manoil), fiecare actor explorează în mod particular resursele oferite de psihotehnică.

Se poate afirma, așadar, că monodrama, prin natura sa profund personală și introspectivă, constituie un spațiu privilegiat pentru aplicarea și rafinarea acestor metode.

Aceasta presupune din partea actorului o profundă angajare psihică și emoțională, transformând psihotehnica dintr-un simplu mijloc auxiliar într-un element indispensabil pentru autenticitatea și intensitatea expresivă a interpretării scenice.

Referințe bibliografice

1. VIEGNES, M. *Teatrul. Problematică esențială*. Cartea Românească, 1999. ISBN 973-23-0684-x.
2. ZAHARIA, D. *Repere în teatrul European*. Iași: Artes, 2007. ISBN 978-973-8271-72-2.
3. MONOLOG. In: *Dexonline*. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/monolog> [accesat 2025-03-28].
4. ПАВИ, П. *Словарь театра*. Москва: Прогресс, 1991. ISBN 5-01-002106-4.
5. BANU, G. *Roșu și aur*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1993. ISBN 973-9132-90-1.
6. BOLDAȘU, R. *Corpul instrument și corpul creator în arta actorului*. București: U.N.A.T.C. Press, 2019. ISBN 978-606-8757-66-7.
7. STANISLAVSKI, K. *Munca actorului cu sine însuși*. Vol. 2. București: Nemira Publishing House, 2021, ISBN 978-606-43-1056-9.

TERAPIA IDENTITĂȚII NAȚIONALE PRIN ARTA CINEMATOGRAFICĂ. CREAȚIA REGIZOAREI LEONTINA VATAMANU

NATIONAL IDENTITY THERAPY THROUGH CINEMA,
FILM DIRECTOR - LEONTINA VATAMANU

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN¹
doctorand, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

<https://orcid.org/0009-0003-9420-8741>

CZU 791.633-051(478)

316.356.4:791.43(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.85>

De la declararea independenței Republicii Moldova în 1991, societatea moldovenească a trecut printr-o transformare economică, identitară și culturală. Republica Moldova și-a dobândit și dreptul la o cinematografie liberă, fără resurse financiare, dar cu oameni dornici să aducă dreptate și să spună lucrurilor pe nume. Regizoarea Leontina Vatamanu face parte din acea nouă generație de cinești intelectuali și independenți care au decis să trateze rănille trecutului prin intermediul artei cinematografice. Acest scurt studiu face o paralelă dintre activitatea cinematografică actuală a regizoarei Leontina Vatamanu și modul în care filmele sale documentare reușesc să contribuie la crearea unui dialog public și artistic despre traumele pe care conștientul colectiv le-a suprimat mulți ani sau a ezitat să vorbească. Operele cinematografice ale Leontinei Vatamanu fac parte din terapia identității naționale în spațiul românesc și mai ales în spațiul dintre Nistru și Prut.

Cuvinte-cheie: femeie, cinema, Leontina Vatamanu, Republica Moldova, deportări, identitate

From the independence of the Republic of Moldova in 1991, the Moldovan society passed through an economical, identity and cultural reset. The Republic of Moldova also gained the right to have a free cinematography, without financial resources - but with people willing to do justice and talk plainly. Film director Leontina Vatamanu is part of that new generation of intellectual and independent filmmakers that decided to express themselves and treat the wounds of the past through the art of cinema. This short study makes a parallel between Leontina Vatamanu's current filmmaking activity and the ways in which her documentary films manage to contribute to the creation of a public and artistic dialogue about the traumas that the collective consciousness have suppressed for years and hesitated to talk about.

The cinematic creations of Leontina Vatamanu are part of the national identity therapy in the Romanian space, and in particular, between the Dniester and the Prut space.

. **Keywords:** woman, cinema, Leontina Vatamanu, Republic of Moldova, deportations, identity

Introducere

Odată cu destrămarea Uniunii Sovietice și crearea noului stat Republica Moldova, în anul 1991, majoritatea sistemelor social-economice, stabilite timp de decenii, au fost, pur și simplu, resetate sau oprite definitiv. Cinematografia face parte și ea din categoria artelor uitate la începutul marilor schimbări de după independență. Nu mai existau fonduri pentru cinematografie, iar majoritatea autorilor de film și a lucrătorilor de la mașinăria-studio Moldova-Film au devenit, practic, peste noapte șomeri sau, putem spune, liber-profesioniști. Pentru majoritatea cineaștilor continuarea activității cinematografice a devenit imposibilă într-un mod centralizat, astfel a apărut nevoia de adaptare la noile reguli ale pieței capitaliste.

La începutul anilor nouăzeci, perspectiva unor noi generații care să reconstruiască cinematografia autohtonă era încă departe, dar romantismul, fervoarea independenței proaspăt obținute și căderea cortinei de fier au catalizat contactul dintre tinerii din Republica Moldova și România.

Una din aceste tinere este regizoarea Leontina Vatamanu, care a făcut parte din prima promoție de studenți basarabeni înrolați la studii în România și, mai exact, la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București. Până în prezent are o carieră prolifică, demonstrând o sensibilitate aparte față de viața social-culturală din spațiul dintre Nistru și Prut. Preluând magia poeziei de la tatăl său, scriitorul Ion Vatamanu, Leontina Vatamanu caută poezia și o transpune pe ecran prin limbaj cinematografic.

Poezia pe ecran este creată din subtilitățile pe care le vedem în filme, precum *Satul din oglindă* (2008), *Sărmana de pe Prut* (2011), *Te iubesc, Ion și Doina* (2014) și *Siberia din oase* (2020). La nivel simbolic, ordinea creației acestor filme reflectă un drum de reconectare cu identitatea românească, dorul și durerea trecutului.

În *Satul din oglindă* vedem că același neam românesc, aceiași oameni sunt separați de o sârmă ghimpată la granița dintre România și Republica Moldova. Trei ani mai târziu, regizoarea revine la graniță să documenteze scoaterea sârmei ghimpate de pe Prut. Peste încă

trei ani, Doina și Ion-Aldea Teodorovici ne încântă din nou pe marile ecrane, amintind publicului despre spiritul cultural și combatant din perioada renașterii naționale. În 2020, tragedia basarabenilor deportați de sovietici este „reînviată” în cinematograful pentru a face dreptate, pentru a lecuși și pentru a educa.

Acestea sunt doar câteva lucrări din filmografia regizoarei, dar fiecare dintre ele vorbește despre tragediile istorice ale unui popor și ale unui pământ trecut prin nedreptăți și fărâdelegi.

Filmografia regizoarei Leontina Vatamanu

Cu siguranță, temele acestor filme pornesc inclusiv din suferința rădăcinilor autoarei. Bunicii, străbunicii și mama Leontinei Vatamanu au trecut prin teroarea deportărilor staliniste, iar acestea și-au lăsat amprenta asupra atitudinii, emoției și responsabilității cu care regizoarea abordează actul de creație artistică. „Acest discurs cinematografic poate fi considerat, înainte de toate, o posibilitate de vociferare a dramei familiei, care se dorea re trăită și răscumpărată prin împărtășirea stărilor tănuite” [1 p. 135].

Filmul *Sărmana de pe Prut* documentează perioada în care se scoate sârma ghimpată, instalată de sovietici în 1945 la granița cu România, și, mai ales, modul în care aceasta a influențat și modelat existența oamenilor ce locuiesc în satele de la Prut. Acea sârmă este un simbol al nedreptății cu care poporul român a fost separat și dezbinat. Astfel mărturisește și poetul Vasile Romanciuc în film: „Am copilărit în satul Bădragii Noi, un sat minunat, așezat pe malul stâng al Prutului. Toată copilăria mea am văzut malul drept al Prutului numai prin sârma ghimpată ca printr-o sită deasă, ca printr-o ceață deasă. Sârma ghimpată trecea chiar prin grădină, dar înainte de toate, ea trecea prin noi, prin toată ființa noastră”. Tot el concluzionează, la final: „Simt rănilor pe care mi le-a lăsat această sârmă în suflet, dar, în același timp, cred că în rănilor noastre încolțesc semințele dorului de libertate, de adevăr, de lumină, de a fi altfel, de a fi noi înșine” [2]. Acțiunea documentarului se întâmplă într-un context politic care pare că orientează Republica Moldova spre un viitor mai liber, aproape de România, dar și de Uniunea Europeană.

Te iubesc, Ion și Doina, este un documentar-portret a două personalități unice în istoria recentă a Republicii Moldova, personalități emblematice care au avut un sfârșit tragic – Doina și Ion Aldea Teodorovici. Mai mult decât atât, acest film este și un portret al vremurilor, al perioadei de renaștere națională, de luptă pentru identitatea românească, limbă și patrie.

Doina și Ion Aldea-Teodorovici au fost printre interpreții care au slujit și au fost sacrificați cauzei naționale. Muzica lor a inspirat și a „trezit din somn de moarte” o națiune

întreagă. Filmul *Te iubesc, Ion și Doina*, construit din interviurile persoanelor care i-au cunoscut, dar și din materiale de arhivă, îl are intervievat și pe Ion Ungureanu, regizor, om de cultură și primul ministru al culturii din Republica Moldova, care declară: „Lucru inedit, lucru irepetabil în istoria noastră, ei au știut să facă din cântece patriotice cântece de dragoste, iar cântecele de dragoste deveneau cântece patriotice, pentru că noi ne afirmam ca neam, ca popor și nu întâmplător despre ei se spune, și pe drept se spune – două inimi gemene” [3].

Timpul este de neoprit, astfel, orice om sau eveniment, fericit sau tragic, va rămâne, eventual și inevitabil, în trecut sau în istorie. O istorie care nu poate fi schimbată, dar care poate fi, într-un fel simbolic, revendicată și îndreptățită. Anume aceasta simțim în filmele Leontinei Vatamanu, lucru pe care îl declară și ea însăși: „Filmele pe care le fac sunt și un mod de a face dreptate celor care au suferit de pe urma ororilor comuniste”.

Filmul este expresie artistică, investigație documentară, iar pentru unii poate fi și terapie. Aici fac referire, în special, la filmul *Siberia din oase*, care este un documentar ce combină scene de ficțiune și interviuri documentare cu victimele deportărilor. Dincolo de drama și tragedia înscenată cu actori, filmul mai oferă și o reconciliere a protagoniștilor cu trecutul lor tragic. Protagonistii Gavril Boian, Ion Radu, Elena Curicheru-Vatamanu și Margareta Spânu-Cemortan vorbesc despre trecutul lor, despre ororile și suferința prin care au trecut în copilărie, atunci când au fost deportați.

Se cunoaște că mulți dintre cei care au supraviețuit deportărilor preferau să nu mai vorbească despre acele evenimente, astfel devenind o traumă colectivă încapsulată, care nu putea fi tratată sau depășită, pentru că nu se vorbea despre ea. Psihologul Zinaida Bolea menționează: „Se consideră firesc ca, după un traumatism istoric antropogen, să existe o perioadă de latență, care implică tăcere și negare a evenimentului. Ea apare pentru că, fiind un eveniment traumatic, este copleșitor pentru psihicul unui individ, comunități, și acest psihic dezvoltă mecanisme de apărare. Negarea, refularea, bagatelizarea – pentru a supraviețui. În cazul deportărilor din RSSM această perioadă de latență a fost mai lungă decât în alte traume istorice. De exemplu, despre Holocaust deja în anii '60 a început să se construiască un discurs public despre acest subiect, pentru că anumite persoane discutau despre experiența lor, voiau să o împărtășească, dar comunitatea era rezistentă” [4].

Într-un interviu acordat în 2020 pentru Radio Europa Liberă, Leontina Vatamanu menționează: „Am adus perspectiva psihologică asupra traumei. Unul din personajele acestui film este doamna psiholog Zinaida Bolea, care ne vorbește despre consecințele acelor traume, despre consecințele traumelor care se perpetuează în timp, se transmit generațiilor, chiar și generațiilor actuale” [5].

Povestind, protagoniștii din film își depășesc într-un fel fricile și traumele trecutului,

ajutând totodată și spectatorii să facă același lucru, să vadă și să audă că au existat acele evenimente. Foarte mulți oameni au avut de suferit, iar noi, ca neam, am rămas cu o rană care trebuie tratată cu grijă.

În revista *ARTA*, Nadejda și Constantin Ivanov scriu: „Siberia nu a rămas în trecutul întunecat, înmărmurit într-un basm moralizator pe care-l putem comemora la dorință, ci se regăsește în conștiința colectivă, până la cel mai tânăr individ al ei” [1].

Expresii terapeutice în cinematografia internațională

Terapia colectivă prin cinematografie este un fenomen de amploare mondială și poate fi întâlnită, din păcate, în cinematografiile mai multor națiuni. Zic „din păcate”, pentru că aceste filme sunt rezultatul unor drame catastrofale ale civilizației umane ce au avut loc pe parcursul istoriei secolului XX și care au marcat și decimat conștiința colectivă a milioane de oameni. Unul din cele mai relevante exemple este Holocaustul provocat de mașinăria nazistă în cel de-al Doilea Război Mondial. Filme precum *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, *Noaptea și ceața* (*Nuit et Brouillard*, 1956) de Alain Resnais sau *Lista lui Schindler* (*Schindler's List*, 1993) de Steven Spielberg sunt doar câteva dintre operele cinematografice care vorbesc despre ororile Holocaustului și oferă reziliență națiunii evreiești la nivel global. În cadrul lansării filmului *Shoah*, regizorul Claude Lanzmann spunea: „Holocaustul nu este ceva ce poți reprezenta cu adevărat, dar e ceva ce trebuie expus. Filmele despre el servesc ca un pod între tăcere și memorie, ca o metodă de a confrunta trauma fără a o șterge”. La fel spune despre Holocaust și istoriografa Deborah Lipstadt, care, în cartea sa „*Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*” (1993), scrie: „Cinematografia este un mediu accesibil care aduce în prim-plan inimaginabilul. Aceasta permite publicului să proceseze ororile Holocaustului într-un mod pe care cărțile și lectura nu o pot face, astfel fiind un instrument vital pentru terapia memoriei colective” [6].

Țările Baltice și-au tratat „rănilor” istorice prin intermediul mai multor filme: *Povestea sovietelor* (*The Soviet Story*, 2008) de Edvīns Šnore – un documentar leton care examinează crimele regimului sovietic, inclusiv deportările și represiunea din statele baltice; *În bătaia vântului* (*In the Crosswind*, 2014) de Martti Helde – o dramă letonă bazată pe memoriile unei femei deportate în Siberia în 1941, care explorează lupta pentru supraviețuire și demnitate în fața adversităților extreme; *Frontul invizibil* (*The Invisible Front*, 2014) de Jonas Ohman și Vincas Sruoginis – un documentar lituanian care detaliază mișcarea de rezistență antisovietică din Lituania postbelică, concentrându-se pe liderul partizan Juozas Lukša și lupta sa împotriva ocupației sovietice.

În 2007 regizorul polonez Andrzej Wajda lansează filmul *Catân* (*Katyn*) despre

masacrul de la Katyn din 1940. O tragedie în urma căreia aproximativ douăzeci și două de mii de ofițeri și intelectuali polonezi au fost executați de NKVD-ul sovietic. La fel, pentru multă vreme, acesta a fost un subiect tabu pentru societatea poloneză.

Golod-33 (Голод-33 – Foametea-33, 1991) de Olesi Ianciuk și *Povdir (Поводир – Ghidul, 2014)* de Oles Sanin explorează Holodomorul din Ucraina anilor 1932-1933: o foamete devastatoare provocată de politicile staliniste, care a dus la moartea a milioane de ucraineni; *Najing, nanjing (南京 ! 南京! – Orașul Vieții și Morții, 2009)* de Lu Chuan descrie masacrul din Nanjing, China (1937-1938).

Regimul Khmerilor Roșii în Cambodgia (1975-1979) este pus pe ecran în filmele *S21, mașinăria de ucis a Khmerilor Roșii (S21, la machine de mort khmère rouge, 2003)* și *Imaginea absentă (L'image manquante, 2013)* de Rithy Panh. În America Latină dictatura lui Augusto Pinochet din Chile a catalizat crearea unor filme precum trilogia *Bătălia din Chile (La batalla de Chile, 1975-1979)* sau *Nostalgia pentru lumină (Nostalgia de la luz, 2010)* de Patricio Guzmán.

Aceste filme au apărut din tenebrele istoriei și din dorința autorilor de a păstra memoria acelor evenimente tragice, de a le expune fără cenzură și pentru a povesti istoriile oamenilor nevinovați care au avut de suferit de pe urma ideilor eronate, doctrinelor oarbe și avariției deșarte a oamenilor.

Concluzii

Dacă e să facem o analiză comparativă a filmelor regizoarei Leontina Vatamanu, observăm mai multe similarități la nivel de stil și formă narativă. Fiind și editoare a propriilor filme, regizoarea construiește narațiunea cinematografică cu ajutorul interviurilor, urmării documentare, a montajului asociativ și a coloanei sonore menite să pună accentele emotive în momentele potrivite.

Documentarele Leontinei Vatamanu pornesc din dragoste. O dragoste departe de un romantism idilic, ci mai degrabă una neîmplinită, măcinată de dor, de cuvinte nespuse, trecută prin suferință și nedreptăți. Lupta din dragoste este o temă universală, ce poate fi înțeleasă și poate fi accesibilă publicului larg. Desigur, în particular, documentarele regizoarei vorbesc despre o dragoste mai specifică – cea de neam, identitate și cultură românească, ce au fost schilodite pe parcursul istoriei de către sovietici.

Astfel, deși tema filmelor sale este una universală, filmele Leontinei Vatamanu se pretează, în primul rând, spectatorilor care fac parte din acest context local sau regional. Pentru un spațiu mai extins de privitori funcționează *Siberia din oase*, dat fiind faptul că

tragedia deportărilor a cuprins mai multe națiuni din fosta Uniune Sovietică (balticii, polonezii). La nivel internațional, filmografia Leontinei Vatamanu face parte din cinematografia dedicată dramelor naționale și identitare. Filmele ei sunt ca un portret cu cicatrici, care păstrează semnele rănilor din trecut, le ține minte, le îngrijește, le cântă și le tratează.

În timp, crearea documentarelor menționate mai sus, credem, a avut și are în continuare o contribuție substanțială pentru societatea din Republica Moldova. Filmele Leontinei Vatamanu au avut participări și premii la festivaluri internaționale, dar cel mai important este faptul că aceste opere, care îngheață în timp drame omenești, sunt proiectate pe marile și pe micile ecrane. Cu siguranță, identitatea, dragostea de limbă și alfabet latin sunt valoroase, trebuie promovate și diseminate în societate cât mai activ.

Prin faptul că aceste filme există și sunt privite, Leontina Vatamanu contribuie la „terapia” poporului dintre Nistru și Prut. Aceste filme mențin vie memoria, deschid ochii și educă noi generații. Probabil, regizoarea Leontina Vatamanu și-a găsit chemarea în expresia cinematografică prin abordarea unor probleme și drame de importanță crucială, din punct de vedere istoric și uman.

La momentul scrierii acestor rânduri, căutările regizoarei trec Prutul pentru a crea următorul film documentar cu titlul de lucru *Fugarii*. Acesta va dezvălui un alt fenomen din perioada deportărilor sovietice – emigrarea basarabenilor care și-au lăsat pământurile, averile și chiar familiile și au trecut Prutul pentru a se salva de dictatura sovietică.

Cinematografia a fost o armă de manipulare în mâinile dictatorilor și despoților, dar la fel poate fi și un balsam tămăduitor în mâinile oamenilor cu intenții nobile.

S-ar părea că, în timp, lucrurile ar trebui să revină pe făgașul normalității și adevărului, dar, din păcate, astăzi, în 2025, în contextul războiului dintre Rusia și Ucraina, în contextul influențelor venite de la Moscova, mai mult ca niciodată este necesară această combativitate și rezistență prin cultură și artă.

În prezent sunt puține personalități în cinematografia din Republica Moldova care au în palmares o atât de bogată filmografie dedicată dramelor naționale precum cea a Leontinei Vatamanu. Datorită filmelor sale, astăzi se vorbește tot mai mult despre problemele națiunii noastre, despre tragediile istorice prin care au trecut basarabeni, despre cultura noastră care trebuie pusă în prim plan și despre un viitor civilizată și pașnic pe care îl dorim urmașilor.

Referințe bibliografice

1. IVANOV, N. și C. IVANOV. Reconstituirea dramei copilăriei din perioada deportărilor în filmul „Siberia din oase” al Leontinei Vatamanu. *Arta*, 2020. Seria Arte audiovizuale. Chișinău: Grafema Libris, 2020, p. 135. ISSN 2345-1181.

2. ROMANCIUC, Vasile. Interviu. Leontina VATAMANU (regizoare). *Sărmana de pe Prut*. Film documentar. 2011, 16:30; 43:30 min.
3. UNGUREANU, Ion. Interviu. Leontina VATAMANU (regizoare). *Te iubesc, Ion și Doina*. Film documentar. 1h19min.39sec.
4. BOLEA, Zinaida. *O situație existențială de limită, cum au fost deportările, ne pune în contact cu limitele noastre*. Interviu video. Chișinău. Agora.md, 2024, 7 iulie, 2:22 min. Disponibil: <https://agora.md/2024/07/07/subiectul-deportarilor-tot-mai-putin-discutat-in-societate-zinaida-bolea-fara-interventia-statului-acest-discurs-se-construieste-mai-dificil> [accesat 2025-06-23].
5. VATAMANU, Leontina (regizoare). *Despre diferența dintre moldoveni și baltici: cazul deportaților*. Interviu audio. Chișinău. Radio Europa Liberă, 2020, 6 iulie, 2:32 min. Disponibil: <https://moldova.europalibera.org/a/regizoarea-leontina-vatamanu-despre-diferen%C8%9Ba-dintre-moldoveni-%C8%99i-baltici-cazul-deporta%C8%9Bilor/30702578.html> [accesat 2025-06-23].
6. LIPSTADT, Deborah. *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*. New York: Plume, 1993. ISBN 0-452-27274-2.

ТЕХНИКИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЭКСПРЕССИВНОСТИ КЛАССИЧЕСКОГО ЯПОНСКОГО И КИТАЙСКОГО ТЕАТРОВ В АРХИТЕКТОНИКЕ СПЕКТАКЛЯ РОБЕРА ЛЕПАЖА

TEHNICI DE EXPRESIVITATE SCENICĂ A TEATRELOR CLASICE
JAPONEZ ȘI CHINEZ ÎN ARHITECTONICA SPECTACOLULUI LUI
ROBERT LEPAGE

TECHNIQUES OF EXPRESSIVITY OF CLASSICAL JAPANESE AND
CHINESE THEATERS IN THE ARCHITECTONICS OF ROBERT
LEPAGE'S PERFORMANCE

NINA ERMICIOI¹⁰⁹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

CZU 792.071(71)

792(71:5)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.86>

В этой статье рассматривается творчество Робера Лепажа в контексте познания западной режиссурой традиций японского и китайского театров. Стиль этого театрального деятеля развивается из эффективных итогов компиляции техник азиатского сценического искусства с индивидуальным концептом «архитектурной эстетики». Благодаря основательному знакомству с классическим японским театральным искусством этот режиссёр умело управляет зрительским восприятием и театральным пространством. Используя техники сценической выразительности восточного театра, Робер Лепаж возводит целостный, насыщенный смыслом каркас своих постановок. Аналогично практикам китайской и японской сцены в архитектонике его спектакля танец преобладает над текстом. В рамках

¹⁰⁹ E-mail: ninaermicioi83@gmail.com

данной публикации соответствующий тезис подтверждается примерами из перформансов «Голубой дракон» и «Семь притоков реки Ота».

Ключевые слова: Робер Лепаж, японский театр, китайский театр, архитектура спектакля

Acest articol examinează opera lui Robert Lepage în contextul explorării de către regizorii occidentali a tradițiilor teatrelor japoneze și chineze. Stilul acestui creator se dezvoltă din rezultatele eficiente ale compilării tehnicilor artei scenice asiatice cu un concept individual al „esteticii arhitecturale”. Datorită unei cunoașteri aprofundate a artei teatrale clasice japoneze, acest regizor manipulează percepția publicului și spațiul teatral. Folosind tehnicile de expresie scenică ale teatrului oriental, Robert Lepage construiește un ansamblu coerent și semnificativ pentru producțiile sale. Similar practicilor scenice chinezești și japoneze, dansul prevalează asupra textului în arhitectura spectacolelor sale. În cadrul acestei publicații, această teză este susținută prin exemple din spectacolele „Dragonul albastru” și „Cei șapte afluenți ai râului Ota”.

Cuvinte-cheie: Robert Lepage, teatru japonez, teatru chinezesc, arhitectura spectacolului

This article examines the opera of Robert Lepage in the context of the Western directors' exploration of Japanese and Chinese theater traditions. The style of this artist develops from the effective results of compiling the techniques of Asian stage art with an individual concept of "architectural aesthetics". Thanks to a comprehensive knowledge of classical Japanese theatrical art, this director is able to manipulate the audience's perception and theatrical space. Using the expressivity techniques of the Eastern Theater, Robert Lepage builds a coherent and meaningful ensemble of his productions. Similar to the Chinese and Japanese stage practices, the dance takes precedence over the text in the architectonics of his performances. In this publication, this thesis is supported by examples from the performances „The Blue Dragon” and „The Seven Streams of the River Ōta”.

Keywords: Robert Lepage, Japanese theater, Chinese theater, architectonics of performance

Введение

Робер Лепаж является эффективным реципиентом традиционного фонда сценической экспрессивности азиатского театра. Этого режиссёра увлекает процесс обновления рычагов управления сценической экспрессивности за счёт накопленных японскими и китайскими театрами исчерпывающих техник создания образности в трёхмерном пространстве сцены.

Вероятно, формообразующие технологии в спектакле Лепаж питаемы категорией «открытия глаз» *кайгэн*, которой Дзэми, автор *Семи секретных трактатов театра Но*, уделил особенное внимание, подчеркнув, что *кайгэн* «это момент, когда комбинация визуальных элементов удивляет публику сверх всякой меры, когда танец и движение актёра сплетаются для того, чтобы вызвать особую эмоцию в душах присутствующих в зрительном зале» [1 с. 114].

Техника визуальной экспрессивности театра Кабуки в архитектонике спектакля Робера Лепаж

Как правило в основе постановки Лепаж находится партитура, рождённая в импровизациях, исследованиях и дискуссиях. Эта партитура образуется путём пересечения горизонтальных и вертикальных осей под различными углами и

представляет собой каркас будущего здания спектакля. Будучи вовлечённым в эксперименты со сценическим пространством группой Repère (1983-1984), Лепаж вдохновляется идеями архитектурной сценографии. Не единожды критиками будет отмечено стремление этого режиссёра к преодолению устойчивых литературных ассоциаций и создание им архитектурных форм, фигуративная целостность которых появляется из «японского воображения» режиссёра [2 с. 34]. Вероятно, в изобретаемых Лепажем «моделях реструктурирования пространства сцены и драматического времени» [3 с. 111] отразилось положение театра Кабуки о структуре сценарного текста. В основе данного положения находится знание о двух элементах. Один из них – *сэкай* – представляется вертикальной линией времени *татэсудзи*. Под элементом *сюко* подразумевается линия плоскости ёкосудзи [4 с. 113].

Приверженность Лепажу некоторым принципам классического японского театра проявилась в *Танце кимоно* из спектакля *Семь притоков реки Ота*. По замыслу постановщика в данном танце связь персонажей друг с другом передана визуально, а эффект от воздействия на зрителей при помощи оптического алгоритма облачения действующих лиц в кимоно соразмерен катарсису. Приведём описание этой *кайгэн* последовательности: «Как только один из персонаж поворачивается, следующий персонаж – вошедший скрытно и стоявший прямо за ним – проскальзывает в костюм, поворачиваясь и объявляя себя, в то время как что-то скрывает уход предыдущего» [2 с. 30].

Актуальность мысли о непревзойдённой магии театра *тыōsho*, лелеемая автором *Трактатов*, подтверждается Лепажем путём «сближения тела и технологий» [2 с. 53], не зря его называют «алхимиком взаимоотношения нового и давнего» [5 с. 51]. В результате получается спектакль «с аудиовизуальными эффектами почти волшебными» [6 с. 33]. Возможно, что интерес Робера Лепажу к японскому сценическому искусству объясняется тем, что для азиатского театра характерно брать во внимание все пять сенсорные системы человека.

Приобщившись к хранимыми театрами Но и Кабуки тайнам мастерства деформирования игрового пространства, режиссёром была выведена формула построения спектакля, в которой присутствует константа актёрской чувственности и мистерия места и времени действия, или другими словами «присутствие плоти в пространстве и жажда сказки» [5 с. 52]. Об импакте разработанных этим западным режиссёром техник пишут в связи с возрождением традиций Японии, при этом отмечая, что благодаря умело используемому цифровому оборудованию зритель из отстранённого наблюдателя превращается в обольщённого партнёра актёров. «В таком

шоу, как *Эоннагата*, являющемся данью чувственной сладострастности Кабуки, это необыкновенное качество легче всего заметить» [5 с. 52].

В своём творчестве Лепаж стремится к переплетению двух и более параллельных миров актёрского существования в одном явлении. Особенно явно представлен процесс поглощения сценическим временем сюжетных расстояний в постановке *Голубой дракон*, дизайн которой представляет решающий шаг в эксперименте по слиянию нарратива с эстетикой архитектуры.

Концепцию *архитектурной эстетики* режиссёра – современника сравнивают с озарениями Гордона Крэга о гармоническом сочетании движущегося тела и объёмов [5 с. 52]. Поскольку объём сцены в перформансах Лепаж создаётся пересечением перспектив, то линейность повествования также отсутствует. Постараемся привести примеры этому утверждению в следующей главе.

Техника пересечения игровых пространств посредством танца в архитектонике спектакля Робера Лепаж

Начало спектакля *Голубой дракон* представлено техникой объединения трёх игровых измерений: «Пьер размышляет о китайской каллиграфии, самолёт, в котором находится Клер преодолевает шторм на пути в Китай, и Лин исполняет традиционный танец с длинными рукавами» [2 с. 128]. Сюжетные линии сплетаются многократно, но сценографическое решение финала, подобно представленному в трёх пространственных срезах началу, расслаивается на несколько вариантов вероятных исходов.

Смысловая целостность техник сценической экспрессивности в архитектонике постановки Лепаж характеризуется динамичностью. Гибкая, мобильная среда спектакля создаётся непрерывным наращиванием образности за счёт эволюции одного выразительного элемента, влекущей за собой комплексное изменение глубины ассоциаций.

В *Голубом драконе* текст замещается хореографией. Исполнительница роли Лин, сингапурская танцовщица Tai Wei Foo, телесной экспрессивностью обозначает переломные моменты судьбы своей героини. Техника выполнения одного из пассажей танца с длинными рукавами, которую применяет артистка, способствует обогащению семантического диапазона роли.

По одному из определений, в китайском театре существуют два типа жестикуляции: пантомимическое и изобразительное. Когда речь идёт о первом, имеются в виду движения пантомимы эквивалентные словесному тексту. Второй тип

соотносится с алгоритмом замены отсутствующего на сцене предмета изобразительным жестом [7 с. 166].

Соответственно изобретательность создателей *Голубого дракона* проявилась в создании тактики объединения этих двух позиций в одной точке пересечения, которой стал финальный аккорд пластического рисунка персонажа Лин. В кульминационном моменте своего танца младенец бросается ею в направлении зрительного зала. Вызванный этим движением у публики шок «рассеивается при осознании того, что за запелёнанного малыша на самом деле были приняты подобранные рукава её костюма» [2 с. 127].

Танец героини – это «пик семиотического сгустка» [2 с. 128]. Реализация данного эпизода соотносится с умением Лепажу монтировать архитектурный каркас своих произведений при помощи трансформации изобразительного жеста в контекстуальный пантомимический. В танце внутренние побуждения героини, такие как необходимость в самореализации, желание свободы и отказ от материнства мгновенно преобразуются в метафору. Накопленными ассоциациями заполняются пространственные уровни спектакля.

Возвращаясь к избирательности Лепажу в отношении мира-*сэкай*, предназначенного стать платформой для разворачивания замысла-*сюко*, отмечаем его равноправный интерес к странам Азии. Герои его спектаклей перемещаются из воображаемого Китая в воображаемую Японию в череде последовательных реинкарнаций. Режиссёр полагает, что точность в следовании признакам географического местоположения необязательна.

В характерном для режиссуры Лепажу архитектурном подходе к построению спектаклей находит отражение его очарованность Востоком, где особо им ценится компактная организация сценического пространства, идущая «рука об руку с сильной кодификацией всех жестов, предметов, одежды и т.д.» [8 с. 49], сочетается с называемой в театре Кабуки *наймадзэ* мобильностью комбинирования времён и персонажей [4 с. 114].

Соавтором Робера Лепажу в проекте *Трилогия Драконов* стала Мари Брассар. После визита в Китай актриса оценила, насколько верным было то, что было ею нафантазировано в начале об этой стране [8 с. 39]. При столь нейтральном отношении постановщика к воспроизведению антуража региона, геолокация его произведений нередко азиатская. Режиссёр признаётся, что «Китай из *Трилогии*...это Китай, который соответствует посланию, которое мы хотели донести» [8 с. 39]. Следовательно географические предпочтения Лепажу происходят из синхронизации

рационализированных сведений об объекте с сугубо авторским видением. Отражение принципа о соотношении объективного и субъективного элементов *сэкай* – *сюко* явлено в режиссёрской концепции о *гео-поэзии*, где *сэкай* соответствует картографический аспект, а *сюко* – амбициозность авторского замысла. В системе координат спектакля *Семь притоков реки Ота* амплитуда импровизаций, обусловлена творческой свободой Лепажа поступаться конвенциональной согласованностью ради экспрессивности диссонанса, свойственного азиатскому театру. Совокупность многочисленных контрадикций в *Семи притоках реки Ота* переросла в задачу по переплетению семи повествований, охватывающих эпохи и нации. Комплексные уроки межкультурного театрального искусства обеспечили решение, которым стало единое сценическое пространство [2 с. 24], ведь положение об «единовременном восприятии разных пространств» [7 с. 190], справедливое для китайского театра, характеризует традиционный азиатский театр в целом.

Выводы

Приобщение к традициям китайского и японского классических театров приводит в движение фантазию Робера Лепажа. Например, классический китайский *Танец длинных рукавов* в исполнении актрисы Tai Wei Foo из перформанса *Голубой дракон* является образцом того, как западному режиссёру удаётся находить идеальный эстетический баланс полярных художественных сил в гармонической конструкции своего произведения.

Как это следует из описания *Танца кимоно* из *Семи притоков реки Ота*, благодаря комбинированию многих техник сценической выразительности, свойственных азиатскому театру, Роберу Лепажу удаются неожиданные пересечения актёрской игры с пространством в архитектурном разрешении своего спектакля.

Библиографические ссылки

1. ZEAMI. *Şapte tratate secrete de teatru Nō*. Bucureşti: Nemira Publishing House, 2013. ISBN 978-606-579-299-9.
2. REYNOLDS, J. *Robert Lepage/Ex Machina: Revolutions in Theatrical Space*. London: Bloomsbury Publishing, 2021. ISBN 978-1474276085.
3. ALLAIN, P. *Ghidul Routledge de teatru şi performance*. Bucureşti: Nemira Publishing House, 2012. ISBN 978-606-579-423-8.
4. ГУНДЗИ, М. *Японский театр Кабуки*. Москва: Прогресс, 1969.
5. SAIU, O. *Teatrul la persoana I: Robert Lepage, Simon McBurney, Pippo Delbono*. Bucureşti: Nemira Publishing House, 2016. ISBN 978-606-758-780-7.
6. MIHALACHE, A. Gândind prin Shakespeare. *Teatrul azi*. 2010, nr. 9/10, pp. 30–35. ISSN 1220-4676.
7. ОБРАЗЦОВ, С. *Театр китайского народа*. Москва: Искусство, 1957.

8. CHAREST, R. *Rémy Charest în dialog cu Robert Lepage: Zboruri de legătură*. București: Editura Centrului Cultural Lumina, 2022. ISBN 978-606-94868-8-7.

SPECIFICITATEA LIMBAJULUI SCENIC ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE CONTEMPORAN

SPECIFICITY OF THE SCENIC LANGUAGE IN THE CONTEMPORARY ANIMATION THEATRE

DANIELA STRUNGARU¹¹⁰

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-9938-822X>

SVETLANA TÂRȚĂU¹¹¹

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

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

CZU 792.97.028.3

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.87>

Lucrarea explorează specificitatea, evoluția și caracteristicile distincte ale limbajului scenic în teatrul de animație european, cu accent pe ultimele trei decenii. Capitolul introductiv fundamentează limbajul scenic ca un ansamblu complex de semne vizuale și auditive, subliniind interacțiunea sinergetică a elementelor constitutive. Se evidențiază idiomatismul intrinsec al păpușilor și capacitatea lor de a comunica dincolo de cuvânt. Capitolul secund analizează inovațiile tehnice, incluzând integrarea multimedia, animatronica, realitatea virtuală și augmentată, alături de tendințele artistice precum deconstrucția narativității, accentul pe materialitate, vizibilitatea animatorului și interactivitatea. Rezultatele evidențiază ascensiunea unui limbaj scenic hibrid și complex, care îmbină formele artistice tradiționale cu inovațiile tehnologiei moderne, redefinind estetica genului. Concluziile afirmă cu fermitate eforturile constante ale teatrului de a se reinventa și de a experimenta, pentru a dezvolta un limbaj relevant și universal, în contextul cultural actual.

Cuvinte-cheie: teatru, specificitate, limbaj, animație, tehnologie, experimentare, inovație, sincretism

This paper explores the specificity, evolution, and distinct characteristics of stage language in the European puppet theatre, with a focus on the last three decades. The introductory chapter establishes stage language as a complex ensemble of visual and auditory signs, underscoring the synergistic interaction of its constituent elements. The intrinsic idiomatism of puppets and their capacity to communicate beyond words are highlighted. The second chapter analyzes technical

¹¹⁰ Email: strungarudana@gmail.com

¹¹¹ Email: tartausvetlana2022@gmail.com

innovations, including the multimedia integration, animatronics, virtual and augmented reality, alongside of artistic trends such as narrative deconstruction, the emphasis on materiality, animator visibility, and interactivity. The findings reveal the rise of a hybrid and complex stage language that blends traditional artistic forms with modern technological innovations, redefining the aesthetics of the genre. The conclusions firmly assert the theatre's continuous efforts to reinvent itself and experiment, aiming to develop a relevant and universal language within the current cultural context.

Key-words: theatre, specificity, language, animation, technology, experimentation, innovation, syncretism

Introducere

Teatrul de animație, o formă de artă performantă unică, își comunică mesajele și emoțiile prin intermediul unui ansamblu complex de mijloace de exprimare, denumit limbaj scenic. Specificitatea limbajului în teatrul de animație contemporan s-a manifestat printr-o serie de trăsături distinctive, care au contribuit la unicitatea și complexitatea acestui gen teatral.

„Teatrul cu oameni vii este un teatru uman, dar teatrul de păpuși este modelat după cel divin. Teatrul uman este pentru adulți. Teatrul de păpuși este pentru copii, pentru oamenii simpli, pentru oamenii cu spirit umil și pentru artiști – pentru toți cei care sunt aproape de Dumnezeu” [1 pp. 133-134]. Această afirmație despre teatrul de păpuși a lui Jan Sztudynger rezumă perfect esența teatrului de animație contemporan, o formă de artă care își are rădăcinile adânc în tradiția păpușăriei, care a cunoscut în ultimele trei decenii o transformare radicală și o deschidere semnificativă către noi mijloace de exprimare.

Depășind granițele convenționale, teatrul de animație a explorat noi teritorii ale expresiei artistice, dezvoltându-se ca o formă de artă multidimensională, în care limbajul scenic joacă un rol esențial, fiind modelat de schimbări culturale, sociale, politice și tehnologice semnificative.

Arta teatrului de animație se definește printr-un limbaj scenic distinct, în care comunicarea corporală, vocală și vizuală este mediată prin obiectul animat. Acest limbaj hibrid se cristalizează la confluența dintre semiotică, estetică și tehnologiile performante, configurând o relație de triadă între animator, păpușă și spectator. „Teatrul de păpuși este un teatru în care caracteristicile principale și de bază care îl diferențiază de teatrul dramatic sunt că obiectul vorbitor și mânuitor utilizează temporar sursele fizice ale puterilor sale vocale și motrice, care sunt prezente dincolo de obiect. Relația dintre obiect (păpușă) și sursele de putere se schimbă tot timpul, iar aceste variații au o mare semnificație semiologică și estetică” [2 p. 31].

În contextul evoluției constante, teatrul de animație și-a reafirmat relevanța printr-o revitalizare semnificativă, impulsionată de viziunile inovatoare ale unor regizori și

reformatori, care au explorat noi orizonturi artistice, modernizând producțiile teatrale dincolo de convențiile tradiționale, pentru a captiva și a avea impact asupra publicului contemporan.

Limbajul scenic – ansamblu de mijloace de exprimare în teatrul de animație

În cadrul arhitecturii generale a sistemelor de semne ale artelor spectacolului, ansamblul semiotic propriu teatrului de animație ocupă o nișă distinctă și bine individualizată. Aceste semne teatrale interacționează sinergic, completându-se, potențându-se și definindu-se reciproc. În acest context, Henry Jurkowski relatează: „Limbajul scenic în teatrul de animație transcende granițele cuvântului, comunicând prin mișcare, formă și culoare, creând o simfonie vizuală care atinge inima publicului” [2 p. 190].

Fundamentele limbajului scenic în teatrul de animație sunt: elementul vizual primordial, elementul auditiv esențial și interacțiunea sinergetică. Spectacolul de animație stabilește o conexiune cu audiența sa prin intermediul idiomatizărilor sale specifice, alcătuite dintr-o paletă diversificată de mijloace de exprimare particulare teatrului de animație. Acestea includ: conceperea variatelor sisteme de păpuși și obiecte animate, expresivitatea plastică a figurii animate și a actorului în spațiul de joc, gesticulația și motricitatea distinctă a păpușii, dinamica mișcării, interrelația complexă dintre animator și obiectul animat, dramaturgia, utilizarea strategică a luminii, sonorului și muzicii, integrarea elementelor coregrafice, concepția scenografică, elocvența cuvântului rostit și variațiile intonaționale, interacțiunea complexă între elementele vizuale și auditive.

Grație experimentelor îndrăznețe la nivelul limbajului scenic, teatrul de animație a evoluat considerabil, elaborând o nouă estetică stilistică și trasând direcții inovatoare în concordanță cu specificul cultural al fiecărei națiuni. Odată cu pătrunderea teatrului de animație în noul mileniu, creatorii de teatru au explorat o pleiadă de concepte creative, reușind concomitent să-și conserve individualitatea și să-și consolideze poziția în peisajul artei moderne în perpetuă schimbare.

Particularitatea limbajului scenic actual se manifestă printr-o serie de atribute distinctive, care contribuie la unicitatea acestui gen teatral. Interdisciplinaritatea reprezintă un element axial, esențial pentru vitalitatea teatrului de animație contemporan. Fuziunea dintre teatrul de animație și dans, muzică, arte vizuale, tehnologie și elementele multimedia favorizează crearea unui limbaj teatral complex și stratificat. Această integrare facilitează o expresie artistică mai profundă și mai nuanțată, transcendând limitele convenționale ale teatrului tradițional.

Specificitatea limbajului scenic constă în interacțiunea unică dintre păpușă, animator și celelalte elemente teatrale, creând un mod de exprimare artistică distinct, cu propriile sale

convenții, posibilități și impact emoțional. Aspectele-cheie în definirea acestui limbaj includ: sincretismul artelor, importanța elementului vizual, investigarea novatoare a materialelor și texturilor, utilizarea tehnologiei digitale, deconstrucția narativității liniare, interacțiunea cu publicul și, nu în ultimul rând, idiomatismul intrinsec al păpușilor animate.

În contextul actual, dezvoltarea limbajului vizual se distinge printr-o remarcabilă varietate de stiluri și estetici, reflectând atât tendințele globale cât și specificul cultural local. În ceea ce privește relevanța și tipologia simbolurilor în spectacolele de animație, acestea sunt aplicate cu scopuri diverse, dobândind conotații simbolice profunde. Tipologia simbolurilor în teatrul de animație poate fi structurată în: simboluri vizuale (păpuși, cromatică, forme, obiecte, imagini), simboluri auditive (sonorități, muzică, voci), simboluri cinetice (mișcări, gesturi, ritmuri) și simboluri narrative (personaje arhetipale, structuri narrative).

O altă preocupare notabilă a vizat designul, construcția și sculptura păpușilor animate, explorându-se potențialul lor de acțiune în corelație cu aptitudinile interpretative specifice, motricitatea, muzica, scenografia, designul sonor, textul și alte modalități vizuale inovatoare.

După cum precizează Steve Tillis, „...trei tipuri de semne alcătuiesc sau constituie marioneta: semne de design, de mișcare și de vorbire” [3 p. 7]. În pofida canoanelor distincte ale fiecărui tip de spectacol și tehnici de animare, păpușile animate au evoluat similar, amplificându-și comunicarea prin nenumărate experimente creative ce atrag un public eterogen. „Păpușile posedă în mod inerent un tip aparte de limbaj propriu, fiind ambasadori ai lumii lucrurilor. Ele poartă în sine un limbaj al păpușilor distinct. Limbajul păpușilor conține mesaje tulburătoare, care își dezvăluie impactul imprevizibil în contextul mereu schimbător al dezvoltării umane” [4 p. 36].

Diversitatea sistemelor de păpuși, cu forme și dimensiuni extinse, influențează direct tehnicile de manipulare, neexistând o singură modalitate dominantă de animare a materialelor, personajelor sau obiectelor. Păpușa este un obiect teatral, care dobândește viață și identitate, în principal, prin semnificația sa într-o acțiune dramatică, dezvăluindu-se astfel ca formă de comunicare teatrală. Pentru că este inertă, marioneta trebuie să comunice în mod constant cu spectatorul prin acțiuni sau reacții, prin gesturi, atitudini, emisii vocale sau tăceri. În momentul în care încetează să exprime, ea nu mai reprezintă un semn teatral, ci rămâne o simplă reprezentare plastică: „Ea trebuie să semnifice în fiecare dintre evoluțiile sale, altfel riscă să distrugă vraja prin care există ca mijloc expresiv” [5 p. 50].

Evoluția teatrului de animație reflectă o sinteză dinamică între conservarea moștenirii ancestrale și integrarea creativă a tehnologiilor moderne în spectacolele cu păpuși animate: s-a produs o reevaluare a tradiției nu ca o simplă conservare pasivă, ci ca o sursă esențială de inspirație pentru dezvoltarea unui limbaj teatral contemporan și pertinent.

Panorama teatrului de animație se distinge printr-o tradiție prolixă în numeroase țări din arealul european, caracterizată prin influențe, tendințe și stiluri variate a unor noi creatori, teoreticieni remarcabili și regizori vizionari, care au contribuit semnificativ la dezvoltarea continuă a limbajului scenic.

Estetica teatrului, de-a lungul evoluției sale, a parcurs o gamă amplă de experimentări și transformări, de la analiza naturii păpușii ca obiect artistic până la evaluarea impactului tehnologiei asupra spectacolelor contemporane. Teatrul de animație a gravitat constant spre fantasticul de basm, spre grotesc, spre forma alegorică și metaforică. Relația complexă dintre animator și figura animată reprezintă un element fundamental pentru estetica teatrului, iar vizibilitatea sau invizibilitatea animatorului are un impact considerabil asupra esteticii spectacolului. „Manipularea nu este doar apanajul materialelor concrete, ci reprezintă și un gest poetic de explorare a viziunilor interioare, a relației dintre subiect și lume, precum și a granițelor estompate dintre viu și inert” [6 p. 433].

Din perspectiva simbolismului, sunt luate în considerare atributele constructive ale păpușii: anatomia, mecanica, expresivitatea (statică și dinamică), elemente care permit operarea activă cu natura sa convențională. Spectacolul păpușăresc operează cu un sistem semiotic specific, în care păpușa funcționează ca semn antroposemiotice complex, materializând gândirea și simbolistica umană. „Figura păpușii constituie în adâncul sufletului un simbol primar”, precizează M.M. Koroliov [7 p. 31].

În ceea ce privește sincretismul artelor în teatrul de animație, acesta îmbină armonios elemente din teatru, dans, muzică, arte vizuale și alte discipline artistice conexe.

Inovații și tendințe artistice în teatrul de animație

Din componentele fundamentale în evoluția teatrului de animație fac parte creativitatea și inovația. Ultimele trei decenii au marcat o perioadă de transformări remarcabile în teatrele de animație din arealul european, caracterizată de o deschidere semnificativă către noi mijloace de exprimare. Această epocă a deschis calea către experimentare și inovație, artiștii explorând tehnici, materiale și forme de expresie inedite, reconfigurând astfel identitatea teatrului de animație.

Inovațiile explorate de artiștii din spațiul european contemporan și-au găsit, într-o măsură semnificativă, punctul de plecare în patrimoniul tehnicilor tradiționale. În teatrul de animație aprofundarea acestor practici ancestrale nu constituie doar un demers de conservare, ci, mai ales, o platformă conceptuală care facilitează apariția unor forme expresive inovatoare. „Formele contemporane în teatrul de animație includ animarea spațiului, a scenei și a publicului. Ele reinventează spațiul teatral și experimentează cu stratul scenografic al

spectacolelor, precum și cu modul în care este perceput actul artistic de către spectatori. Acestea configurează noi relații între om, păpușă și spațiu sau mediu, susținând ideea că teatrul de păpuși este astăzi înțeles ca un teatru total...” [8 p. 71].

În căutarea de noi tehnici pentru configurarea aspectului vizual al spectacolului, s-a acordat o atenție deosebită abordării neconvenționale a organizării spațiului scenic. Utilizarea proiecțiilor video dinamice și a animației digitale integrate în producțiile teatrale, pentru crearea decorurilor virtuale complexe, extinderea spațiului scenic, interacțiunea cu păpușile și adăugarea de straturi narrative suplimentare, a deschis noi orizonturi expresive și a transformat modul în care spectatorul percepe și experimentează spectacolul de animație, oferindu-i o călătorie mai bogată, mai imersivă și mai surprinzătoare.

Aplicarea tehnicilor sofisticate de design sonor, inclusiv sunetul surround, a fost adoptată pentru a crea atmosfere imersive și pentru a sublinia acțiunea dramatică. Deși nu sunt omniprezente, elementele de animatronică și robotică au fost încorporate în unele producții pentru a crea păpuși cu mișcări complexe și realiste. Cercetările în robotică și interacțiunea om-robot au inspirat, de asemenea, unele experimente teatrale.

În unele spectacole s-a explorat cu marionetele digitale manipulate în timp real prin interfețe virtuale sau prin sisteme de captare a mișcării. Deși încă în stadii incipiente în multe producții mainstream, realitatea virtuală și cea augmentată au început să fie investigate pentru a crea experiențe teatrale imersive și interactive, estompând granițele dintre spectator și performance.

Utilizarea pe scară largă a tehnologiei LED a oferit o flexibilitate și un control cromatic fără precedent, permițând crearea unor atmosfere subtile și dinamice. Designul de lumină a evoluat de la o simplă funcție de iluminare la un element narativ activ, capabil să comunice emoții și să ghideze atenția spectatorului. S-au experimentat diverse mijloace tehnice de organizare a spațiului scenografic, implementându-se soluții stilistice vizuale inovatoare, asigurându-se integralitatea și dinamica acțiunii păpușii prin conectarea diverselor forme plastice într-un spațiu unitar.

Tehnologiile moderne au exercitat o influență profundă asupra viziunii artistice a creatorilor de păpuși contemporani, oferindu-le instrumente/posibilități inedite pentru a-și exprima creativitatea și modelându-le perspectivele artistice.

Dintre tendințele artistice s-a observat o valorificare a unei noi simbioze între păpuși, obiecte animate și animator în spectacolele contemporane. În prezent artiștii pun un accent din ce în ce mai mare pe mijloacele de mișcare și tind să minimalizeze detaliile aspectului exterior al păpușii, oferind actorului un spațiu mai larg pentru a lucra cu dinamica mișcării.

Un nou termen propus pentru a desemna un interpret pe deplin conștient de specificul

artei sale este cel de păpușar-performer. Mulți regizori au ales să integreze actorul vizibil în spectacol, explorând deschis relația dintre acesta și păpușă, estompând granițele dintre manipulator și manevrat.

Animația cu obiecte a câștigat proeminență, fiind tratată ca partener egal al păpușilor și animatorilor în procesul de configurare a mesajului artistic. Fuziunea cu dansul, artele vizuale și muzica live a condus la spectacole hibride, bogate în texturi și modalități de exprimare.

Dramaturgia a evoluat spre interdisciplinaritate cu explorarea temelor actuale, susținută de tehnologiile digitale. Depășind adresarea exclusivă către publicul tânăr, teatrul de păpuși contemporan explorează teme complexe sociale, politice, existențiale și filosofice, oglindind preocupările actuale și demonstrând, prin inovații tehnice și tendințe artistice, o vitalitate remarcabilă care îi consolidează poziția în peisajul artistic actual prin continua sa reinventare. În acest cadru de reinventare estetică rolul emoției în arta spectacolului devine esențial, nu doar ca instrument de expresie, ci și ca forță modelatoare a receptării. „Emoția în artă este o armă la fel de puternică precum un medicament în medicină. Lacrimile sau râsul provocate de un spectacol pot fi utile sau dăunătoare, în funcție de cui i-a fost adresat mesajul...” [9 p. 409].

Deconstrucția narativității explorează o tendință semnificativă referitor la renunțarea structurilor narrative tradiționale în favoarea unor abordări fragmentate, non-liniare, abstracte sau performante, care pun accent pe experiența senzorială și emoțională. Interacțiunea cu publicul în spectacolele contemporane implică adesea spectatorii să ia parte la acestea în mod activ prin intermediul instalațiilor interactive, al jocurilor și al altor forme de participare directă. S-a produs o reevaluare creativă a formelor tradiționale a teatrului de păpuși, adaptându-le la sensibilitățile contemporane și integrând elemente moderne.

Influențele interculturale au avut un impact semnificativ asupra evoluției limbajului teatral în cadrul teatrului de animație. Colaborările internaționale, rezidențele artistice și festivalurile de profil au dinamizat schimbul de idei și practici inovatoare între artiști din diferite țări, evidențiind tendințe emergente, caracterizate prin noi sintaxe și formule artistice valoroase.

Mijloacele de expresie ale teatrului de animație contemporan din spațiul european se configurează ca un ansamblu hibrid, dinamic și inovator, în care tradiția se împletește armonios cu abordări experimentale îndrăznețe și cu integrarea strategică a tehnologiilor moderne.

Concluzii

Analiza limbajului scenic în teatrul de animație european din ultimele trei decenii

evidențiază o evoluție remarcabilă, marcată de o sinteză creativă între tradiție și inovație. Se subliniază complexitatea limbajului scenic, definit de interacțiunea sinergetică dintre elementele vizuale (păpușa, obiectul, mișcarea, scenografia) și auditive (cuvântul, muzica, efectele sonore), evidențiind capacitatea unică a păpușii de a comunica prin propriul său „idiom”.

Evoluția acestui limbaj, marcată de experimente îndrăznețe, a condus la o nouă estetică stilistică, păstrând totodată individualitatea culturală a fiecărei națiuni. Inovațiile tehnice, integrarea multimedia și realitatea virtuală/augmentată au amplificat semnificativ expresivitatea teatrului de animație. Concomitent, tendințele artistice actuale, precum deconstrucția narativă, importanța materialității și interacțiunea cu publicul, au remodelat identitatea genului, evidențiindu-se o sinergie sporită între păpușă, obiect și animator, alături de abordarea unor teme complexe pentru un public variat.

Această perioadă a demonstrat că inovația tehnologică a condus nu la abandonarea elementelor fundamentale ale teatrului de animație, ci, mai degrabă, la reinterpretarea și îmbogățirea acestora. Specificitatea limbajului scenic în teatrul de animație european demonstrează o vitalitate remarcabilă, îmbinând tradiția cu inovația pentru a crea experiențe artistice unice și relevante în peisajul cultural european.

Referințe bibliografice

1. CIOBOTARU, A.D. *Teatrul de animație-între magie și artă*. Iași: Princeps Edit, 2006. ISBN 973-7730-85-2.
2. HUȚANU, C. *Teatrul de animație – Tradiție. Modernitate. Kitsch*. Iași: Artes, 2012. ISBN 978-606-547-079-8.
3. JURKOWSKI, H. *Aspects of puppet theatre*. London: Puppet Centre Trust. 1988. ISBN 0 904842 03 7.
4. JURKOWSKI, H. *Métamorphoses: la marionnette au XX-e siècle*. Montpellier: Edité par Institut international de la marionnette Charleville-Mézières, 2008. ISBN 2-912877-54-7.
5. JURKOWSKI, H. *A History of European Puppetry: From its Origins to the End of the 19th century*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996. ISBN 0773488030.
6. KOPANIA, K. *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th – 21st Centuries)*. Warsaw: The Institute of Art History, University of Warsaw, 2016. ISBN 978-83-938151-9-7.
7. LUPAȘCU, M.M. *Animația 3D-o taxonomie a tehnicilor grafice computerizate*. Iași: Artes, 2017. ISBN 978-606-547-336-2.
8. O'DWYER, N. *Digital Scenography 30 Years of Experimentation and Innovation in Performance and Interactive Media*. Great Britain, 2021[reeditat 2023]. ISBN 978-1-3501-0731-1.
9. TILLIS, S. *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*. Westport: Praeger, 1992. ISBN 9780313283598.
10. TRETINJAK, I. *Contemporary puppetry and criticism*. Osijek: Academy of Arts and Culture in Osijek, J. J. Strossmayer University of Osijek, 2022. ISBN 978-953-8181-55-9.

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN
FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

**ИЛЛЮСТРАЦИЯ КАК МЕТОД ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗНОГО
МЫШЛЕНИЯ: ОТ ВОСПРИЯТИЯ
К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗУ**

**ILUSTRATIA CA METODĂ DE FORMARE A GÂNDIRII IMAGINATIVE:
DE LA PERCEPȚIE LA IMAGINEA ARTISTICĂ**

**ILLUSTRATION AS A METHOD OF DEVELOPING IMAGINATIVE
THINKING: FROM PERCEPTION TO ARTISTIC IMAGE**

ALIONA TIMUȚA¹¹²

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorandă, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

<https://orcid.org/0009-0003-0464-6095>

CZU 769.2:[159.955:159.923.37

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.88>

В статье рассматривается иллюстрация как эффективное средство формирования образного мышления в процессе профессиональной подготовки художников-графиков. Образное мышление определяется как ключевой компонент художественного восприятия и визуального выражения, обеспечивающий способность к интерпретации, преобразованию и визуализации смыслов. Иллюстрация в данном контексте рассматривается не только как форма самостоятельной художественной деятельности, но и как значимый педагогический инструмент, способствующий активизации когнитивных, креативных и коммуникативных способностей обучающихся. Раскрываются дидактические возможности иллюстрации в образовательной среде, включая методы и этапы её применения, направленные на развитие визуального воображения, ассоциативного мышления и индивидуального художественного высказывания.

Ключевые слова: иллюстрация, образное мышление, художественный образ, визуальное восприятие, художественное образование, интерпретация текста

În articol este analizată ilustrația ca mijloc eficient de formare a gândirii imaginative în procesul pregătirii profesionale a artiștilor plastici graficieni. Gândirea imaginativă este definită ca o componentă esențială a percepției artistice și a exprimării vizuale, care asigură capacitatea de a interpreta, transforma și vizualiza anumite sensuri. În acest sens, ilustrația este privită nu doar ca o formă de activitate artistică independentă, ci și ca un instrument pedagogic important, care contribuie la activarea capacităților cognitive, creative și comunicative ale studenților. Sunt evidențiate posibilitățile didactice ale ilustrației în mediul educațional, inclusiv metodele și etapele aplicării acesteia, orientate spre dezvoltarea imaginației vizuale, a gândirii asociative și a expresiei artistice individuale.

¹¹² E-mail: aliona.timuta@gmail.com

Cuvinte-cheie: *ilustrație, gândire imaginativă, imagine artistică, percepție vizuală, educație artistică, interpretare a textului*

The article explores illustration as an effective means of developing imaginative thinking in the professional training of graphic artists. Imaginative thinking is defined as a key component of artistic perception and visual expression, ensuring the ability to interpret, transform, and visualize meanings. In this context, illustration is viewed not only as a form of independent artistic activity but also as a significant pedagogical tool that fosters the activation of learners' cognitive, creative, and communicative abilities. The article highlights the didactic potential of illustration in the educational environment, including the methods and stages of its application, aimed at developing visual imagination, associative thinking, and individual artistic expression.

Keywords: *illustration, imaginative thinking, artistic image, visual perception, art education, text interpretation.*

Введение

Современная парадигма художественного образования акцентирует внимание на развитии образного мышления как фундаментальной составляющей профессиональной подготовки студентов-графиков, обеспечивающей способность к воспроизведению, преобразованию и визуализации информации, в тесной взаимосвязи с формированием технической и пластической компетентности. Одним из эффективных средств реализации этой задачи выступает иллюстрация, которая в данном контексте, рассматривается как самостоятельная форма художественной интерпретации текста, способствующая активизации когнитивных и креативных процессов обучения. Через процесс иллюстрирования у студента формируется способность воспринимать, анализировать и интерпретировать смысловые слои текста, а также воплощать их в выразительные визуальные образы. Иллюстрация, таким образом, выступает как эффективный метод формирования образного мышления, интегрирующий чувственное восприятие и художественное осмысление, что особенно важно в профессиональной подготовке будущих художников-графиков.

Образное мышление как основа восприятия и интерпретации в иллюстрации

Художественно-образное мышление представляет собой фундаментальный компонент творческой деятельности, обеспечивающий целостное восприятие, осмысление и преобразование окружающей действительности в выразительные художественные образы. В научной и педагогической литературе оно трактуется как стимул творческого развития или как один из способов создания произведений искусства. Однако, как подчёркивает Л.С. Выготский, роль образного мышления значительно глубже: оно выступает основой формирования творческой личности и

определяет механизмы художественного восприятия и интерпретации реальности [1 с. 333-334].

Исторически термин «образное мышление» восходит к эстетической концепции В.Г. Белинского, который определял искусство как форму «непосредственного созерцания истины» и как «мышление в образах» [2 с. 278]. Таким образом, уже в классической философско-эстетической традиции образное мышление рассматривалось не только как средство художественного выражения, но и как способ постижения мира, основанный на интуиции и чувственном восприятии. Современная научная мысль трактует образное мышление как особый тип познавательной деятельности, основанный на чувственных и эмоционально насыщенных образах. В отличие от абстрактно-логического мышления, основанного на понятиях и категориях, оно задействует ассоциативные связи, метафорические конструкции, символизацию и визуализацию. Это позволяет не только фиксировать внешнюю форму явлений, но и выявлять и выражать их внутреннюю, эмоционально-смысловую суть. Как подчёркивает З.В. Диянова, метафора в структуре образного мышления выполняет обобщающую функцию и отражает субъективного восприятия реальности, выражая её эмоциональное и концептуальное содержание [3 с. 9].

В контексте художественного творчества образное мышление формирует индивидуальный способ видения мира, способствует углублённому восприятию и смысловой трансформации визуальных образов. Р. Арнхейм отмечал, что художник, опирающийся на образное мышление, стремится не только отразить внешние признаки объекта, но и выявить его внутреннее состояние, эмоциональную атмосферу и концептуальное содержание, выходя тем самым за рамки чисто описательной функции изображения [4 с. 21].

С педагогической точки зрения художественно-образное мышление играет ключевую роль в профессиональной подготовке будущих художников графиков и иллюстраторов. Оно обеспечивает развитие способности к визуальному анализу, преобразованию зрительных впечатлений и формированию выразительного художественного высказывания. Особенно значение образное мышление приобретает в тех образовательных программах, где визуализация смыслов выступает неотъемлемой составляющей учебного процесса. Создание иллюстрации требует от студентов не только глубокого понимания текста, но и умения интерпретировать его содержание средствами изобразительного языка, с учетом, как художественной выразительности, так и концептуальной глубины. В этом процессе активизируются когнитивные и

креативные механизмы: от первичного прочтения и выделения смысловых акцентов до индивидуальной визуальной интерпретации. Образное мышление при этом становится основным инструментом преобразования вербального в визуальное, абстрактного – в конкретно-чувственное, рационального – в эмоционально насыщенное. Особую роль при этом играет эмоционально-ценностный аспект, без которого невозможно создание подлинно выразительного художественного образа. Как подчёркивает В.В. Селиванов, в основе такого мышления лежат «свежесть впечатления от прожитого, непосредственность передачи реального чувства, не угасших эмоций, живое движение духовного опыта» [5 с. 57]. Именно эти качества придают иллюстрации подлинную выразительность, позволяя ей визуализировать текст и вовлекать зрителя в пространство переживания и сопереживания.

Таким образом, иллюстрация как педагогический инструмент обеспечивает продуктивное сочетание аналитического и образного начала в учебной деятельности, способствуя формированию целостного художественного мышления. Она не только развивает способность к синтезу текстовой и визуальной информации, но и служит основой для развития эмоциональной отзывчивости, образной интерпретации и индивидуального художественного высказывания.

Иллюстрация как художественно-коммуникативный феномен

Иллюстрация представляет собой визуальный отклик на литературный, научный или иной вербальный текст. Её функции выходят далеко за пределы наглядного пояснения: иллюстрация активизирует эмоционально-ассоциативное восприятие, раскрывает смыслы, усиливает образность и обогащает интерпретацию. Через иллюстрацию осуществляется особый вид коммуникации между автором текста, художником и читателем/зрителем, что позволяет рассматривать её как самостоятельный художественно-коммуникативный феномен.

Истоки иллюстрации прослеживаются в античной и средневековой культуре: от миниатюр в рукописных манускриптах и гравюр в инкунабулах до ксилографических изображений в ранней печати. Уже в этих формах наблюдается стремление художника не просто сопровождать текст изображением, но визуально его интерпретировать. В XIX-XX веках иллюстрация приобретает статус самостоятельного вида искусства, гравюры Гюстава Доре, изысканная графика Обри Бёрдсли, В.А. Фаворского и способствовали формированию принципа «мышления в образе» – как основы художественного подхода. В наши дни иллюстрация активно развивается как в традиционном, так и в цифровом формате, сохраняя свои ключевые функции:

визуализацию смысла, создание выразительного образа и развитие визуально-ассоциативного мышления.

Современные иллюстрации классифицируются по ряду параметров, что отражает многообразие их функций, выразительных средств и визуальных решений в структуре книги. Одним из основных параметров классификации является их композиционное расположение в книжном макете, в зависимости от размещения различают: заставки, полосные, полуполосные, разворотные, распашные и концовки [6 с. 84-85]. Каждая из этих форм обладает собственной визуальной и семантической нагрузкой, выполняя как декоративные, так и содержательно-структурные функции. Например, заставка часто маркирует начало главы или раздела, тогда как разворотная иллюстрация усиливает масштабность и выразительность образа, охватывая сразу две страницы. Помимо пространственной композиции, иллюстрации классифицируются по художественному методу – от реалистичных до условных (абстрактных, символических, метафорических и концептуальных). По технике исполнения выделяют: графические (тушь-перо, карандаш, гравюра), живописные и цифровые формы, каждая из которых раскрывает особые возможности художественной выразительности. По функциональному назначению иллюстрации подразделяют на книжные, научные, рекламные, детские и другие, в зависимости от целей и аудитории [7 с. 7].

Иллюстрация как процесс преобразования текста в художественный образ

Иллюстрация представляет собой сложное художественное явление, одновременно выполняющее роль посредника между восприятием текста и формированием образного визуального высказывания. В этом процессе она выступает моделью перехода от смыслового восприятия к созданию художественного образа, отражающего индивидуальное понимание содержания. По мнению Р. Арнхейма, иллюстрация способна «организовать и упростить запутанную ситуацию» с помощью наглядного образа, который делает значение видимым. Информация становится доступной восприятию только тогда, когда предмет представлен в структурно ясной форме. Мыслительный процесс упорядочивает и структурирует исходный хаос, пока результатом не становится графический образ, раскрывающий суть [8 с. 25].

Художественный образ в иллюстрации – это результат синтеза интеллектуального анализа, чувственного восприятия, визуальной формы и выразительных художественных приёмов. Он не сводится к буквальной репрезентации текста, а представляет собой его интерпретацию, художественное переосмысление,

точнее его визуальное продолжение. Образ строится через отбор выразительных средств: композиции, ритмики, силуэтного и цветового решения, стилизации, символики. Воздействуя на зрителя эмоционально и концептуально, иллюстративный образ влияет на восприятие текста в целом, усиливает его и становится частью авторской художественной речи.

Работа над иллюстрацией предполагает сложный когнитивно-художественный процесс, в котором этапы восприятия, осмысления и визуализации взаимосвязаны. Этот процесс включает следующие этапы: 1) восприятие и анализ текста; 2) внутренне осмысление содержания и выявление смысловых доминант; 3) формирование ассоциативных зрительных представлений; 4) проектирование и разработку визуального образа; 5) создание законченного художественного произведения. Такой путь активизирует образное мышление и способствует формированию у обучающегося способности видеть глубину текста, раскрывать скрытое, работать с метафорой, символом, эмоцией и настроением. Иллюстрация в этом контексте выступает не только как результат художественного поиска, но и как педагогическая модель мышления в действии – дидактически значимая форма визуального анализа, осмысления и образного синтеза. Кроме того, работа над иллюстрацией помогает студенту переходить от репродуктивного к креативному типу мышления, трансформируя воспринимаемое в собственный художественный отклик. На этом этапе особенно важно развитие навыков интерпретации, художественного отбора и трансформации смыслов, что усиливает личностную вовлеченность студента в творческий процесс. Таким образом, иллюстрация становится пространством, где соединяются разум и чувство, идея и образ, превращая восприятие в авторское художественное высказывание.

Методы формирования образного мышления средствами иллюстрации

Развитие образного мышления на занятиях по иллюстрации представляет собой целенаправленный педагогический процесс, основанный на поэтапной работе с текстом, визуальными ассоциациями и средствами художественной выразительности. Работа над иллюстрацией включает следующие ключевые этапы:

1. *Анализ текста* – это этап глубокого изучения содержания произведения с акцентом на выявление эмоционально-смысловых доминант, ключевых образов, конфликта и настроения. На данном этапе важно научить студентов не только понимать сюжет, но и интерпретировать подтекст, символику, ритмическую структуру и интонацию.

2. Поиск визуальных ассоциаций – это этап предполагает работу с ассоциативными рядами, составление визуальных карт, подбор метафор и аналогий. Основная задача преподавателя – помочь студенту в овладении преобразованием вербального образа в зрительный, развивать креативность и воображение.

3. Эскизирование – этап визуального поиска, на котором студенты создают композиционные наброски, отражающие эмоциональные акценты, пластические идеи и ритмику будущей иллюстрации. Особое внимание уделяется развитию мышления в графическом рисунке и свободе художественной интерпретации.

4. Работа с выразительными средствами – этап осознанного отбора художественно-графических элементов: линии, пятна, ритма, фактуры и контраста. Важно научить студентов не просто передавать внешнюю предметность, а выражать эмоционально-смысловую структуру художественного образа.

5. Переосмысление и художественная интерпретация – финальный этап, на котором происходит отход от буквальной передачи текста к образной, метафорической и символической трактовке. Студенты должны осознавать, что иллюстрация это не просто пояснение текста, а его самостоятельное художественное развитие – визуальная интерпретация, отражающая авторский взгляд и чувства художника.

Выводы

Формирование образного мышления является одной из ключевых задач профессиональной подготовки художников-графиков, обеспечивая их способность к интерпретации, трансформации и визуализации смыслов. Иллюстрация в этом процессе выступает не только как результат творческо-художественного поиска, но и как активный метод педагогического воздействия, объединяющий когнитивные, эмоциональные и художественно-пластические компоненты мышления. Анализ теоретических источников и образовательной практики позволяет утверждать, что иллюстрация способствует:

- развитию способности к восприятию текста, его глубокому анализу и осознанному переосмыслению;
- усилению эмоционально-ассоциативного и метафорического мышления;
- активизации воображения и развитию навыков художественной трансформации вербальной информации;
- формированию авторского художественного языка как основы профессиональной графической культуры.

Следовательно, развитие образного мышления следует рассматривать как системообразующий элемент профессиональной подготовки художника-графика, а иллюстрация может и должна рассматриваться как полноценный дидактический инструмент для его формирования. Их взаимосвязь определяет глубину визуального восприятия, выразительность авторского образа и профессиональный уровень художественной интерпретации.

Библиографические ссылки

1. ВЫГОТСКИЙ, Л.С. *Психология искусства*. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. ISBN 5-222-00256-X.
2. БЕЛИНСКИЙ, В.Г. *Собрание сочинений*. В 9 т. Т. 3. *Идея искусства*. Москва: Художественная литература, 1978.
3. ДИЯНОВА, З.В. и Т.М. ЩЁГОЛЕВА. *Общая психология. Познавательные процессы*. Online. Москва: Юрайт, 2023. ISBN 978-5-534-08989-9. Disponibil: <https://studfile.net/preview/8924061/page:9/> [accesat 2025-06-09].
4. АРНХЕЙМ, Р. *Искусство и визуальное восприятие*. Online. Москва: Прогресс, 1974. ISBN 978-5-534-08989-9. Disponibil: <https://tdxsh.pf/admin/ckeditor/upload/1761974.pdf> [accesat 2025-06-08].
5. СЕЛИВАНОВ, В.В. *Социальная природа художественного мышления*. Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1982.
6. ЗАВГОРОДНИЙ, В.Г. *Видеосамоучитель. Adobe InDesign CS3 (+CD)*. Санкт-Петербург: Издательский дом «Питер», 2016. ISBN 9785496023160.
7. ПАХОМОВ, В.В. *Книжное искусство*. Кн. 1. *Замысел оформления*. Москва: Искусство, 1961.
8. АРНХЕЙМ, Р. *Визуальное мышление*. В: *Зрительные образы: Феноменология и эксперимент*. Душанбе: Таджикский государственный ун-т, 1971, ч. 1, с. 9–30.

ARGINTUL – METALUL LUNII ÎN DIMENSIUNEA ARTISTICĂ ȘI CULTURALĂ: PERCEPȚIA FORMEI, CULORII ȘI MATERIALULUI PRIN SINESTEZIE

SILVER – THE MOON METAL IN THE ARTISTIC AND CULTURAL DIMENSION: PERCEPTION OF FORM, COLOR, AND MATERIAL THROUGH SYNESTHEZIA

NATALIA VAVILINA¹¹³

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

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

CZU 739.2.023.1-032.42

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.89>

¹¹³ E-mail: designervavilina@gmail.com.

Argintul este un metal cu o estetică unică, care a fascinat artiștii și meșterii de-a lungul istoriei. Spre deosebire de aur, a cărui strălucire este intensă și caldă, strălucirea argintului este rece, subtilă și în continuă schimbare – asemănătoare cu lumina lunii care se reflectă pe suprafața apă. În arta bijuteriilor argintul a fost întotdeauna perceput nu doar vizual, ci și tactil. Suprafețele sale lucioase, texturile oxidate sau finisajele mate creează o experiență multisenzorială, care influențează modul în care o bijuterie este simțită și interpretată.

Această lucrare explorează rolul argintului în arta bijuteriilor, punând accent pe relația dintre formă, culoare și material prin prisma sinesteziei. Sinestezia este un fenomen perceptiv în care stimulii dintr-un domeniu senzorial declanșează senzații într-un alt domeniu. În acest context, textura argintului poate fi experimentată ca o vibrație vizuală, o armonie cromatică sau chiar un ritm tactil, influențând percepția emoțională și artistică a unui obiect de bijuterie. Această interacțiune dintre vedere și atingere face ca argintul să fie mai mult decât un simplu material – devine o experiență senzorială.

Cuvinte-cheie: argint, artă bijutieră, bijuterii de autor, sinestezie, culoare, formă, textură, design, sustenabilitate, percepție multisenzorială

Silver is a metal with a unique aesthetics that has fascinated artists and craftsmen throughout history. Unlike gold, whose brilliance is intense and warm, silver's glow is cool, subtle, and constantly shifting –akin to the moonlight reflecting on water. In the art of jewelry, silver has always been perceived not only visually but also tactilely. Its polished surfaces, oxidized textures, or matte finishes create a multisensory experience that influences how a piece of jewelry is felt and interpreted.

This paper explores the role of silver in the art of jewelry, emphasizing the relationship between form, color, and material through the prism of synesthesia. Synesthesia is a perceptual phenomenon in which stimuli from a sensory domain trigger sensations in another. In this context, silver's texture can be experienced as a visual vibration, a chromatic harmony, or even a tactile rhythm, shaping the emotional and artistic perception of a jewelry object. This interaction between sight and touch makes silver more than just a simple material –it becomes a sensory experience.

Keywords: silver, art of jewelry, author jewelry, synesthesia, color, form, texture, design, sustainability, multisensory perception

Introducere

Astăzi vom vorbi despre argint – și doar despre el. Așa cum spunea Omar Khayyam¹¹⁴:

„Chiar de-nțeleptul nu e zgârcit și nu adună averi, fără argint nici înțeleptului nu-i merge prea bine pe pământ. Sub gard, vioreaua se vestejește de sărăcie, pe când trandafirul bogat e roșu și darnic” [1].

Ce este argintul cu adevărat? De ce este acest metal atât de popular? Unde este folosit și în ce mod? Ce emoții poate genera și de ce?

„Argintul este acel metal care, asemenea aurului, este cunoscut de oameni încă din perioada preistorică. Pe când Egiptul de Sus și cel de Jos se uneau într-un stat unitar, iar dinastia faraonilor își schimba rând pe rând conducătorii, argintul era o raritate deosebită și era mai valoros decât aurul” [2]. Încă din cele mai vechi timpuri argintul era considerat o

¹¹⁴ Omar Khayyam - cunoscut în întreaga lume ca un poet remarcabil, autor al unui ciclu de rubai filosofice; considerat poet național în Iran, Tadjikistan și Afganistan. (https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BC%D0%B0%D1%80_%D0%A5%D0%B0%D0%B9%D1%8F%D0%BC).

reflectare a puterii mistice a Lunii. Strălucirea sa rece și tremurătoare este asociată cu intuiția, feminitatea și emoțiile subtile. În culturile diverselor popoare acest metal simboliza puritatea, înțelepciunea și liniștea sufletească, integrându-se activ în mituri și legende din diferite epoci și civilizații.

Designerii contemporani, inclusiv autoarea acestui articol, folosesc argintul nu doar pentru calitățile sale estetice, ci și pentru a crea o experiență senzorială profundă, explorând interacțiunea dintre percepția vizuală și cea tactilă – fenomen cunoscut sub numele de sinestezie.

Scopul acestui articol este de a analiza argintul ca material artistic și sinestezic în contextul designului contemporan de bijuterii de autor.

În esență, argintul este un metal

„Argintul (Ag, din latină *argentum*) este un element chimic din grupa a 11-a (sau, după clasificarea veche, grupa secundară I), perioada a 5-a a tabelului periodic al elementelor creat de D. Mendeleev, cu numărul atomic 47” [3]. Argintul a fost descoperit de un om simplu, în formă de pepită naturală. „Primele mostre de argint, potrivit arheologilor, datează din perioada 5000-3400 î.Hr. Se presupune că a fost adus din Siria, considerată unul dintre primele locuri de extracție a acestui metal nobile” [2]. În secolul al XV-lea a fost descoperită chiar o pepită de argint cu greutatea de douăzeci de tone. Țările cu cele mai mari rezerve de argint sunt: Peru, Australia, Chile și Mexic. În prezent, Mexicul deține poziția de lider în extracția acestui metal, cu o producție anuală de aproximativ 3.000 de tone de argint (*Imaginea 1, 2*).

Imaginea 1. Argint brut



Sursa: <https://sunlight.net/wiki/kak-i-gde-dobyvayut-serebro-osobennosti-dobychi.html>

Imaginea 2. Pepită de argint



Sursa: <https://coins.lave.ru/forum/pic/3871842.jpg>

Proprietățile argintului

Să începem cu proprietățile fizice ale metalului. „Argintul este un metal de culoare albă, moale, cu o ductilitate ridicată și cea mai bună conductivitate termică și electrică dintre toate metalele. Se prelucurează ușor mecanic și se lustruiește excelent. Temperatura sa de topire este de 960,5 °C, temperatura de fierbere 1955 °C, iar densitatea este de 10,5 g/cm³. Argintul

pur are o duritate și o rezistență relativ scăzute, motiv pentru care în producția bijuteriilor este folosit în aliaj cu alte metale” [4 p. 5].

Numeroase culturi i-au atribuit argintului proprietăți magice și vindecătoare, asociindu-l cu forțele de dincolo și cu capacitatea de a vindeca rănila atât fizice cât și spirituale. Încă din cele mai vechi timpuri, argintul era asociat cu divinități lunare, întruchipând misterul și intuiția. În culturile diverse, acestui metal i s-au atribuit proprietăți protectoare și purificatoare, simbolizând puritatea spirituală și inocența.

Argintul era folosit încă din epoca primitivă pentru confecționarea talismanelor și amuletelor cu rol de protecție (**Imaginea 3**). Era perceput ca un metal capabil să reflecte și să amplifice lumina interioară a omului.

Argintul are o semnificație aparte și în practica religioasă a ortodoxiei și catolicismului. Este folosit frecvent pentru realizarea crucilor, raclelor pentru icoane și a obiectelor liturgice, accentuând ideea de puritate spirituală și noblețe sacră (**Imaginea 4**). Se consideră că argintul întărește intențiile rugăciunii și favorizează purificarea sufletului credinciosului.

Imaginea 3. Amuletă Bani



Sursa: <https://www.livemaster.ru/item/19110821-fen-shuj-i-ezoterika-amulet-dengi-belaya-magiya-islandii-sere>

Imaginea 4. Ustensile bisericești din argint



Sursa: <https://sokolov.ru/jewelry-catalog>

Este cunoscut încă din Antichitate că argintul are proprietăți antiseptice și antibacteriene. În vechime și în Evul Mediu vasele și vesela din argint erau folosite pentru dezinfectarea apei și alimentelor. În medicina populară argintul era aplicat pentru vindecarea rănilor, tratarea infecțiilor și prevenirea bolilor. S-a demonstrat că acest metal întărește sistemul imunitar și favorizează regenerarea țesuturilor. Astăzi argintul este utilizat pe scară largă în medicină, datorită capacității sale de a distruge eficient bacteriile și virusurile.

Percepția formei, culorii și materialului prin sinestezie

„Sinestezia este un fenomen perceptiv în care stimularea unui organ senzorial (ca urmare a iradierii excitației din structurile nervoase ale unui sistem senzorial spre altul)

provoacă, pe lângă senzațiile specifice, și senzații corespunzătoare altui organ de simț” [5]. Mai simplu spus, sinestezia este fenomenul prin care percepția unui simț declanșează spontan senzații dintr-un alt domeniu senzorial. În contextul artei bijuteriilor, argintul le permite designerilor să creeze povești senzoriale multidimensionale, unde calitățile vizuale sunt completate de percepții tactile și asocieri emoționale. Există diferite moduri de a transmite aceste senzații prin culoare și formă, metode folosite cu succes de designerii contemporani, de bijuterii.

Sinestezia se manifestă în mod deosebit în bijuteriile de autor. Aici, materialul nu doar conturează forma – el devine un declanșator emoțional. De exemplu, pandantivul din argint cu agat dungat creat de Shuki Binstok exprimă un ritm vizual și o textură a pietrei care trezește nu doar percepții vizuale, ci și auditive, amintind de o melodie materializată (*Imaginea 5*).

Bijuteriile de autor contemporane scot la iveală întregul potențial al argintului prin combinarea acestuia cu alte materiale – pietre, emailuri sau chiar textile. De pildă, colierul cu labradorit purpuriu de Nora Goldie, alcătuit din plăci de argint cu suprafață „ruptă” și „cusută”, creează o interacțiune dinamică între texturi și culori, implicând activ simțurile tactile și vizuale ale privitorului (*Imaginea 6*).

La fel de expresiv este și celălalt colier creat de ea cu închidere frontală, decorat cu labradorit și calcedonie, unde alternanța pietrelor în nuanțe diferite și textura argintului accentuează percepția ritmului și a complexității vizuale (*Imaginea 7*).

Imaginea 5. Shuki Binstok.
Pendant. Silver. Striped Agate



Sursa:

<https://uk.pinterest.com/pin/14074436>

Imaginea 6. Nora Goldie.
Convertible Collar Necklace /
Purple Labradorite & Silver



Sursa:

<https://www.metalheadjewelry.com/product-page/conversion-convertible-collar-necklace-purple-labradorite-sterling-silver>

Imaginea 7. Nora Goldie. Front-
Clasping Labradorite,
Chalcedony, & Silver Necklace



Sursa:

<https://www.metalheadjewelry.com/product-page/breakthrough-front-clasping-labradorite-chalcedony-silver-necklace>

Sinestezia muzicală este una dintre cele mai fascinante dimensiuni ale percepției bijuteriilor. Un exemplu este colierul-scut din argint și labradorit semnat de Nora Goldie, care vizual amintește de instrumente muzicale antice sau de o partitură sculptată în metal (*Imaginea 8*). Straturile multiple de texturi și asimetria formei creează o structură ritmică ce evocă sonorități pe care le poți simți sau auzi. Un tip special de sinestezie apare la granița dintre culoare și atingere. Brosa-colier „Summerday II” de Debra Carus, care combină chihlimbar baltic, perle și argint cu piele, ilustrează perfect modul în care o paletă cromatică poate trezi senzații tactile: căldura chihlimbarului, netezimea perlei și catifelarea pielii sunt reunite într-o experiență senzorială vizual-tactilă (*Imaginea 9*).

Imaginea 8. Nora Goldie. Made Whole / Labradorite & Sterling Silver Shield Necklace



Sursa: <https://www.metalheadjewelry.com/product-page/made-whole-labradorite-sterling-silver-shield-necklace>

Imaginea 9. Debra Carus. Brooch-necklace made of silver 930, leather, Baltic amber and pearl farms.



Sursa: <https://www.pinterest.com/pin/414120128251776848/>

Concluzii

Proprietățile unice ale argintului ca metal, în special, capacitatea sa de a fi reciclat la infinit fără a-și pierde calitatea, îl transformă într-un material ideal pentru designul de bijuterii. Designerii contemporani, conștienți de responsabilitatea față de mediu, apelează tot mai des la utilizarea argintului reciclat, făcând din acesta nu doar un material estetic atrăgător, ci și o alegere etic asumată. Argintul continuă să fie unul dintre cele mai expresive materiale din arta bijuteriilor.

„Bijuteriile au o percepție asociativă psihologică... Senzațiile psihologice sunt generate de culoare și textura materialului, conferindu-i simbolism și asociații afective” [6 p. 9].

Fiind materialul din care sunt create aceste bijuterii, argintul, prin fenomenul sinesteziei, încetează să fie doar un metal: devine un mediu de comunicare între formă și percepție, între culoare și emoție, între sunet și atingere.

Bijuteriile de autor contemporane transformă argintul într-un limbaj unic al artei senzoriale, un limbaj care unește trecutul și viitorul, tradiția și inovația, cultura și individualitatea.

Perspectivile cercetării argintului ca material sinestezic deschid noi posibilități nu doar pentru designeri și artizani, ci și pentru domeniile culturii, psihologiei și chiar neuroștiinței, subliniind actualitatea eternă și potențialul artistic inepuizabil al acestui metal nobil.

Cercetările viitoare se pot concentra pe aplicarea practică a sinesteziei în proiectarea colecțiilor de bijuterii care vizează percepția emoțională și dialogul multisenzorial cu publicul.

Referințe bibliografice

1. Цитаты о серебро. Online. Disponibil: <https://ru.citaty.net/temy/serebro/> [accesat 2025-04-07].
2. Как и где добывают серебро: особенности добычи. В: *Sunlight: Ювелирная энциклопедия*. Online. Disponibil: <https://sunlight.net/wiki/kak-i-gde-dobyvayut-serebro-osobennosti-dobychi.html> [accesat 2025-04-07].
3. Серебро. Online. [2025-07-16]. В: *Википедия*. Свободная энциклопедия. Disponibil: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B1%D1%80%D0%BE> [accesat 2025-04-07].
4. TELESOV, M. и A. VETROV. *Изготовление и ремонт ювелирных изделий*. Москва: Легпромбытиздат, 1986.
5. Синестезия. Online. [2025-07-19]. В: *Википедия*. Свободная энциклопедия. Disponibil: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Синестезия> [accesat 2025-04-07].
6. ЛУГОВОЙ, В.П. *Конструирование и дизайн ювелирных изделий*. Учебное пособие. Минск: Высшая школа, 2017. ISBN 978-985-06-2784-1.

ADAPTAREA BRODERIEI LA NOILE TENDINȚE ÎN MODA CONTEMPORANĂ

ADAPTING EMBROIDERY TO THE NEW TRENDS IN CONTEMPORARY FASHION

CAROLINA ERMURACHI¹¹⁵

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-2531-2005>

CZU 687.016:746.3

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.90>

¹¹⁵ E-mail: karoll2028@gmail.com

Broderia, fiind considerată de mult timp o artă decorativă tradițională, a suferit o transformare profundă în moda contemporană. În prezent designerii folosesc broderia în mai multe scopuri, creând contraste între minimalism și complexitate, restabilind astfel un sentiment de autenticitate într-o lume a modei adesea dominată de producția în masă și devenind un mijloc de diferențiere și rafinament. Această lucrare analizează modul în care atât designerii cât și brandurile de modă au revitalizat broderia prin îmbinarea tehnicilor tradiționale cu instrumente digitale și materiale neconvenționale. Broderia, de asemenea, explorează fuziunea sa cu alte genuri de artă și relația sa cu promovarea sustenabilității. Provocarea rămâne de a continua evoluția, menținând în același timp un echilibru între tradiție și inovație. Această evoluție hibridă plasează broderia la intersecția dintre modă, meșteșug și tehnologie, consolidându-și rolul în moda durabilă, extinzându-și în același timp potențialul de impact expresiv în viitorul apropiat.

Cuvinte-cheie: *broderie, modă, tendințe, artă, tradiție, inovație, tehnologie, sustenabilitate*

Embroidery, long considered a traditional decorative art, has undergone a profound transformation in contemporary fashion. At present, designers use embroidery for multiple purposes, creating contrasts between minimalism and complexity, and restoring a sense of authenticity in a fashion world often dominated by mass production, thus becoming a means of differentiation and refinement. This paper analyzes how fashion brands and designers have revitalized embroidery by blending traditional techniques with digital tools and unconventional materials. It also explores its fusion with other art genres and its relation with the promotion of fashion sustainability. The challenge remains to continue the evolution, while maintaining a balance between tradition and innovation. This hybrid evolution places embroidery at the intersection of fashion, craft and technology, reinforcing its role in sustainable fashion while expanding its expressive impact potential in the near future.

Keywords: *embroidery, fashion, trends, art, tradition, innovation, technology, sustainability*

Introducere

Fiind o artă străveche, broderia este cunoscută pentru durabilitatea, versatilitatea designului și a texturilor, funcția decorativă și ornamentală. Broderia poate fi înțeleasă ca un limbaj vizual care reflectă valorile culturale, credințele, folclorul, statutul, istoria, politica și alte idei ale oamenilor care locuiesc într-o anumită zonă geografică [1 p. 166].

Rolul broderiei în moda contemporană

Moda contemporană a reinventat arta broderiei, ridicând-o la un mediu sofisticat de povestire vizuală și inovație artistică.

În același timp, broderia a cunoscut o transformare tehnologică remarcabilă în ultimele decenii, fiind dezvoltate noi tehnici automate și digitale pentru crearea broderiei [2 p. 366-367]. Software-ul modern (în special, CAD – *Computer-Aided Design systems*) poate genera modele similare cu broderia tradițională, dar folosind substraturi diferite de țesătură, care permit replicarea modelelor complexe. Acest proces are avantajele economiei de timp, profitabilitate mai mare și mai mult spațiu pentru procesul creativ [3 p. 65-67].

Moda contemporană poate fi împărțită în trei categorii: *haute couture, prêt-à-porter*

și *hight street fashion*. În fiecare dintre ele, broderia este folosită diferit, influențată de factori precum sustenabilitatea, costul și publicul-țintă. *Haute couture* folosește sistematic broderia manuală, care necesită investiții mari și costisitoare, în timp ce *hight street fashion* folosește broderie automată și digitală, destinată unui public consumator și la prețuri accesibile, iar *prêt-à-porter* tinde să folosească o combinație a ambelor [4 p. 12-16].

Broderia a definit estetica modei, în care perspectiva minimalistă iese în evidență. Ea este folosită pe piese pentru a evidenția detalii rafinate, dar, în același timp, păstrând un aspect simplist și elegant. Iar ca broderie maximalistă sunt folosite broderii cu modele elaborate și culori vibrante pentru o estetică axată pe lux. Moda de lux a jucat un rol esențial în revitalizarea broderiei. Branduri precum Gucci, Chanel, Elie Saab, Christian Dior, Jean-Paul Gaultier și Valentino au folosit broderia ca element central de impact vizual în colecțiile lor. Gucci, sub conducerea creativă a lui Alessandro Michele (1972) din 2015 până în 2022, a făcut din broderie un element central al identității mărcii. Colecțiile sale reflectă un simbolism floral, animal sau renascentist, oferind piese nostalgice și avangardiste (*Figurile 1, 2 și 3*).

Figura 1.

Gucci, Alessandro Michele



Figura 2.

Prêt-à-porter, 2016



Figura 3.

Colecția Primăvara – Vara



Sursa: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/gucci>

Deja din anul 2022, Alessandro Michele a creat colecții pentru brandul Valentino folosind broderii, dar într-o perspectivă uneori mai maximalistă și cu modele bazate pe ornamente sugestive și de impact (*Figurile 4, 5 și 6*).

Figura 4. Valentino, Alessandro Michelle, *Haute - Couture*, 2025, Colecția Primăvara

Figura 5. Valentino, Alessandro Michelle, Colecția *pre-fall* de toamnă, 2025

Figura 6.



Sursa: <https://fashionunited.com/news/fashion/alessandro-micheles-valentino-a-maximalists-take-on-haute-couture/2025013064238>



Sursa: <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2025/valentino>



Astfel, se poate constata că broderia este integrată în industria contemporană a modei globale [4 p. 16]. Drept urmare, designerii pot valorifica ambele modalități: pe de o parte, inovația tehnologică asociată cu broderia automată și digitală, care vizează productivitatea și viteza, și, pe de altă parte, broderia tradițională, adesea realizată manual în cooperare cu artizani specializați, îndreptată spre valoare emoțională și estetică. Această sinergie ne permite să menținem conceptul de autenticitate în moda contemporană.

Influența broderiei asupra modei moldovenești

Broderia ocupă un loc central în îmbrăcămintea tradițională moldovenească. Are o istorie strămoșească, este bogată în detalii, culori și ornamente, prezentând o diversitate regională apreciabilă, cu aspecte unice la originea sa [5 p. 67].

În general, arta populară moldovenească, inclusiv broderia, este asociată cu un puternic simbolism. De ex.: motive legate de natură, plante, animale, fenomene naturale, forme umane și obiecte cu semnificații [5 p. 130]. Forma, stilul și tema ornamentației sale sunt dimensiuni relevante. Pe de o parte, pot urma modele geometrice, iar pe de altă parte, în ceea ce privește conținutul lor, motivele ornamentale pot fi de natură abstractă, realistă sau simbolică. Motivele pot fi, de asemenea, combinate pentru a crea o singură narațiune [6 p. 7].

Astăzi artizanii și designerii de modă din Republica Moldova continuă să fie inspirați de valorile estetice ale frumuseții ornamentale și simbolice prezente în îmbrăcămintea tradițională moldovenească. Acesta este un proces similar cu ceea ce se întâmplă în România, având în vedere moștenirea culturală și istorică comună. Astfel, utilizarea

broderiei este un aspect central în multe creații moldovenești moderne. Unii designeri moldoveni sunt foarte bine cunoscuți în lumea modei. Printre ei, putem menționa pe Angela Guțu, Alina Bradu sau Valentina Vidrașcu (**Figurile 7, 8 și 9**).

Figura 7. Angela Gutu (2024),
Cămașă cu broderie florală



Sursa: <https://www.instagram.com/p/C7YXlluNFvK/>

Figura 8. Alina Bradu (2025),
Rochie și cămașă cu broderie



Sursa: <https://alinabradu.com/product/rochie-eclipse/>

Figura 9. Valentina Vidrașcu
(2023), Rochie cu șal brodat



Sursa: <https://www.instagram.com/p/CreLeccI8MX/>

Angela Guțu a creat celebrul brand de îmbrăcăminte FLORII, care este dedicat producției și vânzării de bluze autentice lucrate manual, care servesc ca un omagiu adus modei tradiționale, a broderiei românești și moldovenești, cu o textură delicată și decor cu elemente etnice unice. Alina Bradu, a creat colecții cu integrarea conceptelor etno locale și utilizarea unor materiale naturale (în, mătase, lână etc.), unde broderia decorativă apare într-un mod rafinat, căutând să îmbine tradiționalul cu modernul. Valentina Vidrașcu a favorizat creațiile axate de pe costumul național autentic, cu includerea unor componente etnice stilizate, adesea susținute de materiale naturale, și dezvoltarea unor linii de colecție inspirate de teme poetice sau folclorice precum: „La Blusa Roumaine”, „Drăgaica”, „Toamna florilor”, „Ileana Cosânzeana de lux”, „Maria Tănase”, „Regina Maria”.

Generațiile mai tinere de designeri moldoveni au căutat și ei să îmbine tradiționalul cu modernul, folosind broderia în compoziția lor creativă, fiind însoțite în acest proces de utilizarea noilor tehnologii. De exemplu, există evenimente de modă naționale și internaționale susținute, printre altele, de Moldova Fashion Days (MFS), ZIPHOUSE Fashion Hub, Moldovan Brands Runway (MBR), care au urmărit să promoveze atât tineri designeri moldoveni, designeri de alte naționalități, cât și designeri consacrați, cu colecții mai avangardiste și adesea bazate pe materiale sustenabile (**Figurile 10, 11, 12 și 13**).

Figura 10. Julia Allert (MRB, 2025), fustă cu broderie rafinată



Sursa: https://www.instagram.com/p/DG0z9chNe_f/?locale=pt_BR&hl=fr&img_index=1

Figura 11. Rodica Nicov (MFD, 2024), structură centrală brodată



Sursa: https://www.instagram.com/p/DC9Uuhle_kM44V/?locale=kk-KZ&hl=ar&img_index=2

Figura 12. O'Blanc (MFD, 2023), Haute couture cu broderie



Sursa: <https://www.instagram.com/p/Cz8VM5bsXf5/?locale=kk-KZ&hl=ar>

Figura 13. Carolina Ermurachi, (MFD, 2025), Haute-couture, ținută brodată



Sursa: <https://www.instagram.com/karolina.nikolai/>

Ceea ce se poate observa în colecțiile designerilor moldoveni este faptul că în utilizarea broderiei tradiționale făcute manual sau în mod hibrid persistă procesul automatizat, în timp ce țesăturile cămășilor, rochiilor, pantalonilor și altor accesorii integrează deja o perspectivă mai originală și avangardistă, adesea realizată din materiale durabile. Îmbrăcămintea reprezintă componenta inovatoare, în timp ce broderia adaugă componenta tradițională și autentică.

Inovație, interdisciplinaritate și sustenabilitate

Inovațiile broderiei nu se limitează la procesul de producție, ci cuprinde materiale utilizate, practica durabilă și utilizarea interdisciplinară.

Un aspect inovator a fost utilizarea sa în contextul modei contemporane, urmând practicile de sustenabilitate asociate. Pe de o parte, există o tendință spre personalizarea articolelor de îmbrăcăminte, unde broderia poate fi un element central, încurajând longevitatea utilizării sale – moda de lux fiind un bun exemplu. Pe de altă parte, broderia poate fi adăugată pieselor vechi, permițându-le să fie reutilizate individual. Aceste abordări durabile sunt cunoscute sub denumirea de *upcycling*, care reprezintă un fenomen asociat cu reducerea deșeurilor textile prin reutilizarea hainelor uzate [7 p. 9-14]. În plus, tehnicile actuale de broderie manuale sau digitale caută să încorporeze materiale mai durabile. De exemplu, a existat o preferință tot mai mare pentru utilizarea fibrelor naturale (în, bumbac, lână, mătase), firelor vopsite din coloranți vegetali (indigo, madder, turmeric

etc.) sau materiale biodegradabile pe bază de celuloză.

Aceste alegeri durabile se aliniază cu cerințele consumatorilor pentru o modă mai etică și oferă designerilor noi materiale cu care să lucreze creativ. Combinația dintre broderie, în special, broderia tradițională și designul modern nu numai că ajută la păstrarea culturii, dar induce și adoptarea unor practici de modă durabile. În acest context, colaborarea dintre artizanii locali și industria modei a câștigat din ce în ce mai multă relevanță, unde este stimulată producția de broderie tradițională, într-o sinergie colaborativă, care permite susținerea mediului și a oamenilor care îl locuiesc, precum și crearea de piese unice de înaltă calitate care susțin sustenabilitatea asociată modei [8 p. 85].

În cele din urmă, inovația asociată modei circulare este, de asemenea, stimulată prin practici durabile de-a lungul lanțului textil până la produsul final, precum și prin încercarea de a implementa forme de eco-design în creațiile de modă, inclusiv includerea broderiei.

Un alt aspect relevant are legătură cu fuziunea artei broderiei cu alte domenii artistice, precum pictura, sculptura sau teatrul, prin fuziunea tematică și utilizarea altor tipuri de materiale artistice. Mai mulți designeri au căutat să insereze diverse materiale, cum ar fi fire luminescente, materiale plastice reciclate, metale, ceramică sau componente electronice în broderie. Acest lucru a dus la crearea îmbrăcămintei interactive, instalațiilor brodate și artei purtabile, care împing limitele meșteșugului tradițional în designul futurist. Aceste abordări interdisciplinare generează o estetică hibridă, care estompează granița dintre modă și alte forme de artă contemporană, extinzând spațiul cultural pentru intervenția broderiei. Broderia poate avea și alte semnificații legate de experiența de învățare holistică și transdisciplinară și procesul creativ colaborativ, unde relația sa cu educația și știința poate facilita comunicarea despre sustenabilitatea ecologică [9 p. 22-23].

Viitorul broderiei și al modei contemporane

Inovația tehnologică asociată cu broderia aplicată modei contemporane preia tendințele actuale, emergente și viitoare. Astfel, tendințele actuale pot fi rezumate în automatizarea procesului de producție, utilizarea unui software specific pentru crearea broderiei digitale și utilizarea materialelor sustenabile. Tendințele emergente și viitoare includ utilizarea 3D aprofundată, AI (*Artificial Intelligence*), a roboticii și a textilelor inteligente [10 p. 1-14]. Aplicația poate fi în modă contemporană, precum și interdisciplinară cu alte domenii.

Utilizarea AI în broderie este o realitate emergentă care va face procesul mai rapid, mai ușor și mai creativ. AI va interveni la diferite niveluri: crearea de idei, proiecte, modele, alegerea țesăturilor, combinația de detalii etc. Influența AI poate juca, de asemenea, un rol esențial în conservarea și inovarea asociată cu broderia tradițională, facilitând atât învățarea tehnicilor de producție cât și transpunerea lor în creațiile designerilor. În zilele noastre există deja programe software AI disponibile, cum ar fi *OpenArt* (**Figura 14**). Designerul Iris Van Herpen este un exemplu de utilizare revoluționară a 3D (**Figura 15**).

Figura 14. OpenArt, folosind AI, Couture 2022

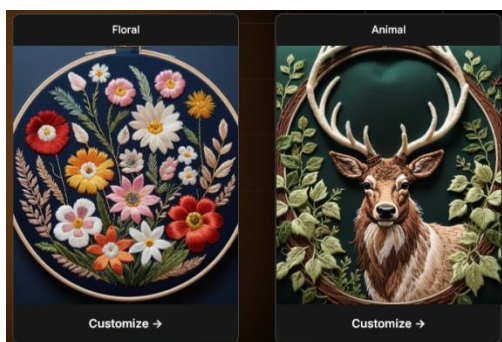


Figura 15. Iris Van Herpen, Colecția Haute-



Sursa: <https://www.wmagazine.com/fashion/iris-van-herpen-couture-fall-2022-paris-interviewfor-a-New-Generation>

În ceea ce privește robotica, odată cu progresele înaintate în tehnologie, utilizarea cipurilor și programării, va deveni mai frecventă și utilizarea mașinilor de brodat robotizate programabile, care vor crește eficiența producției în textilele brodate, copiind cu exactitate broderia manuală din ce în ce mai mult. În ceea ce privește textilele inteligente, combinația de țesături și componente electronice este cea care va permite crearea de textile cu diferite funcții (generarea de lumini, modele, sunete etc.) care poate duce la mai multă inovație, inclusiv în broderie. Utilizarea sa în moda contemporană ar implica o viziune avangardistă cu broderia ca element central (**Figurile 16 și 17**).

Figura 16. Robot de cusut brodat



Sursa: <https://www.iien.eu/article/the-future-of-sewing-in-a-robot/>

Figura 17. Broderie cu fire electronice



Sursa: <https://embro-tech.com/en/smart-textiles/>

Tabelul 1 reprezintă tendințele emergente ale roboticii și ale textilelor inteligente în moda contemporană care sunt utilizate în broderie.

Tabelul 1. Trecerea la sistematizarea inovațiilor legate de broderie

Inovație	Relația cu broderia
Mașini de brodat automate	Producție în serie, personalizată și eficientă
Broderie digitală	Imprimare digitală prin instrumente software
Tehnologie de broderie durabilă	Procese și materiale durabile și ecologice
Combinație interdisciplinară	Calitatea de membru în alte domenii ale artei și științei
Utilizarea inteligenței artificiale	Generarea de noi standarde și procese
Sisteme de Robotică Programată	Programare robotizată axată pe eficiența producției
Textile interactive și inteligente	Țesături cu componente electronice multifuncționale

Concluzii

Moda de lux a revitalizat broderia tradițională, plasând-o în centrul creațiilor sale. Odată cu inovația tehnologică a apărut broderia automată și digitală, care a oferit noi posibilități creative în moda contemporană.

Un alt aspect important este utilizarea materialelor durabile, minimizând impactul asupra mediului. Broderia este o artă încă din ce în ce mai interdisciplinară.

Viitorul broderiei se poate baza pe utilizarea inteligenței artificiale, a roboticii programate și a producției de textile inteligente pentru a dezvolta noi modele și creații avangardiste.

Referințe bibliografice

1. KAYA, O. and S. ROMANESCU. An Analogical Approach to Colors and Symbolism in Romanian and Turkish Folk Art. *Art-Sanat*. Online. 2021, nr. 15, pp. 161–181. Disponibil: <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0007>.
2. INDRIE, L.; Z. KAZLACHEVA; J. ILIEVA and S. GHERGHEL. Embroidery – from digital design to fine art. *Industria textilă*. Online. 2017, nr. 5, pp. 366–369. ISSN 1222-5347 (PDF). Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/320470739_Embroidery_-_from_digital_designing_to_fine_art.
3. DEWAN, D. and H. HOODA. Effectiveness of Computerized Embroidery. *I JARIIE*. Online. 2015, vol.1 (4), pp. 65–68. IJARIIE-ISSN(O)-2395-4396 (PDF). Disponibil: https://ijariie.com/AdminUploadPdf/REVIEW_STUDY_ON_COST_EFFECTIVENESS_OF_COMPUTERIZED_EMBROIDERY_ijariie1271_volume_1_14_page_65_68.pdf?srsltid=AfmBOorkdSeNARiN1anOB9Iehnus3jZxMwBusK2vfR45XnuNleCr_wnE.
4. PINE, J.J. *Fashion Embroidery: Embroidery Techniques and Inspiration for Haute-Couture Clothing*. Batsford: Kindle Edition, 2018. ISBN 978-1-84994-505-9.
5. RAILEANU, I. *Etno Moldova*. Chișinău: Editura Cartea, 2011. ISBN 978-9975-977-22-7.
6. STĂNESCU-BĂTRÎNESCU, E. *Broderia românească aplicată*. București: Editura Tehnica, 1978.
7. KHARADI, M.S. Upcycling in Fashion and Textile. In: *FashionPedia*. RFI Publications, 2023, pp. 9-

19. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/371366137_UPCYCLING_IN_FASHION_AND_TEXTURE.
8. YAQIAN, Z. and R.D. RUSLI. Integrating Traditional Chinese Embroidery into Modern Clothing Design: A Sustainable Approach. *International Journal of Global Optimization and Its Application*. Online. 2024, vol. 3 (2), pp. 81–86. ISSN 2948-4030. Disponibil: <https://journal.srnintellectual.com/index.php/ijgoia/article/view/321/315>.
9. ROBBERSTAD, J.I. and R.V. KVELLESTAD. Embodied eco-embroidery: Creative craftsmanship in sustainable STEAM-education. *Nordic Journal of Art and Research*. Online. 2023, vol.12 (2), pp. 1–27. ISSN 2535-7328. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/375853769_Embodied_eco-embroidery_Creative_craftsmanship_in_sustainable_STEAM-education.
10. HODŽIĆ, D. and D. RAMIĆ. The Influence of Artificial Intelligence on Fashion Industry. In: *Textile Science & Economy: International Scientific-Professional Symposium*, 26 january 2024. Zagreb: University of Zagreb, 2024, pp.56-67. ISSN 2787-477X. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/377775927_THE_INFLUENCE_OF_ARTIFICIAL_INTELLIGENCE_ON_FASHION_INDUSTRY.

BATICUL, TEHNICA PICTURII LIBERE PE MĂTASE, IMPLEMENTATĂ ÎN FLORISTICA TEXTILĂ

BATIK, THE TECHNIQUE OF FREE PAINTING ON SILK, IMPLEMENTED IN TEXTILE FLORISTRY

LUDMILA COTELEA-CONDREA¹¹⁶

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0002-4541-8657>

CZU 745.52.043

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.91>

Pictura pe mătase naturală este un gen de artă fină care se caracterizează prin claritatea și transparența culorilor. Efectul sidefat al mătăsii naturale aduce plus valoare lucrării create.

Odată cu dezvoltarea artei vestimentare și confecționarea îmbrăcăminții fine, apare necesitatea creării accesoriilor, menite să definească tot ansamblul vestimentar, cele mai expresive accente fiind florile textile. Florile din mătase naturală se deosebesc prin finețe și reflectă o notă de lux. Se folosesc țesături de mătase naturală, cum ar fi organza, tafta sau satin, pentru a imita aspectul și textura petalelor reale.

În scopul obținerii unor lucrări calitative, durabile în timp, care corespund tuturor cerințelor tehnice și estetice, este necesar să fie respectată consecutivitatea lucrului și toate etapele de producere. Floristica textilă, realizată calitativ, concurează cu bijuteriile de lux în ceea ce privește rafinamentul și eleganța.

Cuvinte-cheie: floristică, mătase, textile, pictură, cromatic, fluiditate, gelatinizare

Silk painting is a fine art form characterized by the clarity and transparency of colors. The pearlescent effect of natural silk adds value to the created artwork.

¹¹⁶ E-mail: linada.arts@gmail.com

With the development of fashion art and the crafting of fine clothing, the need arose to create accessories that define the entire outfit. The most expressive accents are textile flowers. Flowers made of natural silk stand out for their delicacy and reflect a sense of luxury. Fabrics such as organza, taffeta, or satin are used to mimic the look and texture of real petals.

To obtain high-quality, durable works that meet all the technical and aesthetic requirements, it is necessary to follow a precise working sequence and all the stages of production. Textile floristry, competes with luxury jewelry in terms of refinement and elegance.

Keywords: floristry, silk, textiles, painting, chromatic, fluidity, gelatinization

Introducere

Pictura pe mătase naturală – baticul – este un gen de artă fină care se caracterizează prin transparența culorilor. Este un gen de pictură foarte apropiată de acuarelă prin fluiditatea aplicării culorilor lichide, pe bază de apă. Deși practicarea imprimeului artistic necesită multă precizie și un set de abilități corespunzătoare, tehnica dată a fost practică încă din secolul IV al e.n. în China – țara de origine al mătăsii naturale. Imprimeul artistic se realizează pe materiale naturale (preferabil mătasea), obținute, de regulă, din fibre de origine vegetală (bumbac, batist, în foarte fin etc.) [1 pp. 8-16].

De-a lungul timpului, în procesul dezvoltării imprimeului artistic, acesta a început să fie aplicat în diferite domenii precum designul vestimentar (accesorii florale, eșarfe, stoffe pictate personalizate etc.) și designul de interior (tablouri, veioze, draperii etc.).

Baticul – tehnica picturii libere pe mătase naturală – este implementat în floristica textilă în diferite colțuri ale lumii. Cele mai celebre sunt florile japoneze realizate în tehnica *somebana*. Datorită măiestriei înalte, dar și a materialelor de calitate superioară, florile textile au o asemănare izbitoare cu florile vii (**Imaginea 1**).

Imaginea 1. Floare pictată, realizată în tehnica japoneză *somebana*



Sursa: arhiva personală

Florile textile, atunci când sunt create profesional, concurează cu bijuteriile de lux. Ținutele de seară, matrimoniale sau formale sunt greu de imaginat fără de accesorii florale. Florile textile, pictate manual, deși seamănă mult cu florile naturale, au elemente de fantezie și stilizare artistică. Astfel pot fi realizate proiecte artistice pentru piese de teatru și

evenimente culturale după o stilistică și gamă cromatică specifică (coronițe, decorații florale, buchete, butoniere etc.).

Pictura liberă pe mătase implementată în floristica textilă. Procese de lucru

Pentru a crea o floare pictată, reprezentativă, de o formă și structură corectă este necesar să fie aplicate toate etapele tehnologice de realizare a produsului după următorul algoritm:

1. *Pregătirea stofei pentru lucru.* Se aplică procedeul de gelatinizare. La 200 ml apă se adaugă 5 g gelatină uscată, apoi în această soluție se introduce pânza de mătase naturală. După uscare, materialul capătă proprietățile hârtiei referitor la aspect, șifonabilitate și sunet produs în procesul de tăiere. În cazul în care lucrăm cu material de batist sau în fin, putem folosi amidonul de cartof sau porumb pentru a apreta stofa [2 pp. 10-12].

2. *Elaborarea șabloanelor de lucru* după petalele unei flori vii sau crearea detaliilor după o formă stilizată.

3. *Croirea detaliilor pentru floarea textilă.* După ce stofa a trecut prin procesul de gelatinizare și apretare, capătă proprietățile hârtiei și se supune ușor prelucrării ulterioare.

Șabloanele elaborate anterior se aplică pe stofă și se decupează după contur.

4. *Procesul de pictură liberă. Baticul.* Pentru pictura liberă se folosesc vopsele acrilice lichide de consistența apei, dar și pigmenții de anilină în formă de praf. Se respectă principiul de aplicare a culorii de la tonuri deschise la cele închise [3 p. 6].

5. *Prelucrarea detaliilor cu instrumente speciale.* Detaliile florii se prelucrează termic, cu instrumente speciale din metal, care se înfierbântă la aragaz sau se conectează în priza electrică (în dependență de model) (**Imaginea 2**).

Imaginea 2. Instrumente termice utilizate la prelucrarea florilor textile



Sursa: M Southan. Begginer's Guide to Silk Painting

6. *Asamblarea florii textile*. După ce petalele au fost prelucrate termic, are loc asamblarea florii textile. În interior se plasează staminele care pot fi procurate din comerț sau se confecționează din ață de cusut, iar vârfurile se înmoaie în clei PVA și ulterior în crupă de griș. Petalele se assemblează în ordine crescătoare, de la cele mai mici la cele mari, apoi, în același mod, se assemblează și frunzele. În dependență de destinația lucrării, se pot utiliza și diverse furnituri [4 pp. 23-26].

Deoarece confecționarea unei flori textile este un proces de creație, putem modifica algoritmul de lucru. De exemplu, se decupează detaliile florii și se pictează separat sau se pictează stofa integru și ulterior se decupează reperele. Cu toate acestea, pentru a obține un produs finit calitativ este vital să urmărim strict etapele tehnologice [2 pp. 22-28].

Arta confecționării florilor textile din mătase naturală, cu aplicarea picturii libere, pe teritoriul Republicii Moldova

Deși pictura pe mătase naturală este pe larg implementată și valorificată în țările asiatice, aceasta a fost practică activ și pe teritoriul european. Mătasea naturală, caracterizată prin finețe și eleganță, este o sursă continuă de atracție și inspirație, oferind un areal vast de experimentare datorită fuziunii culorilor, a luciului sidefat, dar și a designului spectaculos obținut.

Pentru teritoriul basarabean pictura pe mătase naturală este un domeniu relativ tânăr, fiind implementat de către plasticieni începând cu anii '50-'60 ai secolului XX. Cu toate acestea, pictorii se axează mai mult pe crearea tablourilor și expunerea acestora în diverse expoziții. La fel se pictează stoffe pentru industria modei, dar ce ține de floristica pictată, aici se manifestă o implicare mai pasivă, deoarece procesul de lucru este foarte migălos și costisitor [5 p. 191].

Dintre pictorii licențiați care creează flori pictate la nivel artistic se evidențiază Ludmila Cotelea-Condrea, Ludmila Ochievski și a.

Ludmila Cotelea-Condrea creează floristică pictată după diferite tehnici de prelucrare, elaborate de autor, obținând astfel creații unice, prezentate la diferite târguri și expoziții internaționale. Printre ele enumerăm: *Bujori (2022) (Imaginea 3)*, *Trandafir decorativ (2024) (Imaginea 4)* etc.

Imaginea 3. L. Cotelea-Condrea.
Bujori (2022)

Imaginea 4. L. Cotelea-Condrea.
Trandafir decorativ (2024)



Sursa: arhiva personală



Sursa: arhiva personală

În procesul de creație a florilor textile artista Ludmila Ochievski pune un accent deosebit pe variațiile cromatice și creează lucrări de unicat, înalt apreciate la diferite expoziții și concursuri de artă decorativă.

Unele dintre cele mai distinctive lucrări sunt: *Albăstrele* (2021) (**Imaginea 5**), *Bujor* (2025) (**Imaginea 6**).

Imaginea 5. L. Ochievski. *Albăstrele* (2021)



Sursa: arhiva personală

Imaginea 6. L. Ochievski. *Bujor* (2025)



Sursa: arhiva personală

Concluzii

La final, putem concluziona că floristica textilă are un potențial artistic de dezvoltare continuă, mai ales prin prisma tehnicii picturii libere pe mătase. În procesul de pictură și creație se obțin lucrări inedite, condiționate de vopselele și materialele noi care apar în acest domeniu. Cu regret, floristica textilă în Republica Moldova nu cunoaște încă o dezvoltare fructuoasă, deși acest domeniu de creație este extraordinar de agreabil, plin de eleganță și rafinament. Floristica textilă poate fi aplicată la nivelul atelierelor meșteșugărești, centrelor de creație etc. Acest domeniu poate servi drept curs de studiu în cadrul facultăților de artă, deoarece cunoaște popularitate la nivel global și presupune un domeniu unic, de o valoare artistică deosebită.

Referințe bibliografice

1. SOUTHAN, M. *Begginer's Guide of Silk Painting*. Kent: Search Press, 1998. ISBN 0-85532-802-9.
2. КОЗЫНКИНА, Е.А. *Цветы из ткани*. Москва: Легпромбытиздат, 1990. ISBN 5-7088-0031-3.
3. HANN, S. *A complete Guide to Silk Painting*. UK: Search Press, 1995. ISBN 0-85532-718-9.
4. KENNEDY, J., and J. VARRALL. *Silk Painting: New Ideas and Textures*. New York: Dover Publications, Inc., 1993. ISBN 0-486-27909-X.
5. PRASAD, A. *Silk: A world history*. USA: Harper Collins Publishers, 2024. ISBN 978-0-06-316025-5.
6. SPÂNU, C. *Arta decorativă din Republica Moldova*. Chișinău: Epigraf, 2023. ISBN 978-9975-60-527-4.

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE , STUDII CULTURALE ȘI MANAGEMENT ARTISTIC

SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES, STUDIES AND ART MANAGEMENT

EVOLUȚIA SOCIO-CULTURALĂ A TEATRULUI DE OPERĂ: DE LA ANTICHITATE LA REALISM

THE SOCIO-CULTURAL EVOLUTION OF OPERA: FROM ANTIQUITY TO REALISM

LILIANA CIOBANU¹¹⁷

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9178-9822>

CZU 792.54.03

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025>.

Teatrul de operă, ca formă de artă relevantă pentru domeniul studiilor culturale, reflectă și influențează dinamica socio-culturală a diferitelor epoci. Studiul analizează parcursul cultural al operei, de la antichitate până la realismul din secolul XIX. Se investighează influențele tragediei antice și ale gândirii filosofice grecești asupra tematicilor și valorilor operei, precum și impactul teologic și moral din perioada medievală. De asemenea, este evidențiată contribuția umanismului renescentist, punând accent pe explorarea individualității și pe temele sociale. Abordările romantice

¹¹⁷ E-mail: ichtusgdi@gmail.com

și realiste subliniază complexitatea emoțională și provocările specifice epocii, consolidând teatrul liric ca un instrument socio-cultural semnificativ. Această cercetare contribuie la o înțelegere nuanțată a intersecțiilor dintre artă, cultură și societate, subliniind importanța teatrului de operă în analiza culturală contemporană.

Cuvinte-cheie: *teatru de operă, teatru liric, artă operistică, evoluție culturală, transformări culturale, reflecție socio-culturală*

The opera, as a relevant form of art in the field of cultural studies, reflects and influences the socio-cultural dynamics of different periods. This study examines the cultural trajectory of opera, from antiquity to the realism of the nineteenth century. It explores the influence of ancient tragedy and Greek philosophical thought on the themes and values of opera, as well as the theological and moral impact of the medieval period. Additionally, the contribution of Renaissance humanism is emphasized, with a focus on the exploration of individuality and social themes. Romantic and realist approaches emphasize the emotional complexity and specific challenges of their respective periods, solidifying opera as a significant socio-cultural tool. This research contributes to a nuanced understanding of the intersections between art, culture, and society, underscoring the importance of opera in contemporary cultural analysis.

Keywords: *opera, lyric theatre, operatic art, cultural evolution, cultural transformations, socio-cultural reflection*

Introducere

Teatrul liric, ca formă complexă de artă, îmbină muzica, poezia și drama pentru a explora teme universale și a exprima emoții profunde. De-a lungul secolelor, opera a evoluat semnificativ, reflectând transformările sociale, politice și culturale specifice fiecărei epoci. Situată la intersecția artelor muzicale și teatrale, opera necesită o abordare interdisciplinară pentru a fi înțeleasă în toată profunzimea sa. Această abordare, care implică domenii precum filosofia, psihologia, sociologia și estetica, facilitează o analiză detaliată a influenței culturale a operei, subliniind semnificațiile sale estetice și valorile sociale asociate.

Din perspectiva *studiilor culturale*, opera nu este doar o expresie artistică, ci și un produs cultural care reflectă și influențează contextul social și valorile timpului. Analizând libretul, muzica, scenografia și recepția operei de către public, se pot identifica teme și simboluri ce oglindesc realitățile și tensiunile sociale. Mai mult, examinarea operei în raport cu alte forme de artă contribuie la înțelegerea rolului său în procesul mai larg al schimbărilor culturale. În acest context, studiile culturale oferă un cadru analitic care integrează dimensiunile socio-politice, economice și ideologice, explorând modul în care aceste influențe modelează estetica operistică.

În antichitate, manifestările teatrale erau strâns legate de ritualurile religioase, iar în perioada medievală, ele jucau un rol central în educația morală și spirituală. Pe măsură ce societatea a evoluat, teatrul a devenit un mijloc de exprimare și reflecție asupra identităților naționale, relațiilor de putere și tensiunilor sociale. Apariția operei ca gen distinct în perioada Barocului a reflectat fuziunea dintre tradițiile muzicale și dramatice, evoluând sub influența

patronajului aristocratic și a curților regale. Opera s-a dezvoltat ca o expresie artistică a preocupărilor politice și culturale ale timpului.

Umanismul renascentist a transformat scena lirică într-un spațiu de reflecție asupra individualismului și a condiției existențiale. În secolul al XIX-lea opera a răspuns nevoilor publicului prin realism, abordând teme din viața cotidiană. Transformările culturale, de la simbolismul romantismului la realismul pragmatic, au redefinit opera, evidențiind complexitatea naturii umane și dinamica socială.

Origini și influențe: ritualurile și tragedia antică

Primele forme de teatru au evoluat din ritualurile arhaice, care au furnizat elementele fundamentale ale spectacolului. Ceremoniile destinate invocării divinităților și marcării tranzițiilor importante îndeplineau funcții sociale majore, întărind legăturile comunității și afirmând identitatea culturală. Tranziția către forme dramatice mai sofisticate a avut loc în antichitatea greacă, în cadrul festivalurilor dionisiace, care integrau elemente religioase și competiții teatrale, subliniind importanța teatrului în viața socială. Tragedia greacă, derivată din aceste ritualuri, a contribuit la dezvoltarea expresiilor artistice cu caracter muzical și narativ, anticipând trăsăturile fundamentale ale operei. Deși teatrul de operă a apărut ulterior ca formă distinctă de artă, tradițiile tragediilor antice au creat un cadru cultural favorabil pentru contopirea muzicii cu textul dramatic, pregătind astfel terenul pentru nașterea operei.

Interpretările muzicale amplificau emoțiile, transformând ritualurile în acte transcendente, în timp ce narațiunile mitologice reafirmau valorile culturale și serveau ca instrumente educaționale. *Orestia* lui Eschil ilustrează interacțiunea dintre muzică și dramă, iar în tragediile *Oedip rege* de Sofocle și *Medeea* de Euripide corurile recită și cântă pentru a reflecta emoțiile colective ale comunității [1], stabilind un precedent important pentru rolul corurilor în operă. Teoriile privind originile tragediei subliniază legătura sa cu ritualurile religioase dedicate zeului Dionysos. Cântările ritualice, cunoscute sub numele de *ditirambi* și recunoscute de Aristotel în *Poetica* ca sursă a tragediei, au evoluat treptat în forme dramatice, contribuind atât la dezvoltarea tragediei cât și a comediei. Serbările dionisiace au stimulat poezia dramatică, creând un mediu favorabil pentru mari dramaturgi precum Eschil, Sofocle și Euripide.

Contextul tragediei antice este relevant pentru înțelegerea evoluției teatrului liric, deoarece elementele dramatice, structura narativă și temele abordate au influențat opera ca formă de artă. Reflecțiile filosofilor antici, în special cele ale lui Platon și Aristotel, au modelat percepția legată de funcțiile teatrului în societate [2]. Platon, în *Republica*, analizează teatrul dintr-o perspectivă metafizică și morală, exprimând suspiciuni cu privire la impactul

său asupra moralității cetățenilor. În contrast, Aristotel, în *Poetica*, afirmă că tragedia facilitează *catharsis*-ul, oferind spectatorilor o experiență transformatoare. Această diferențiere ilustrează perspectivele variate asupra rolului artei în educația morală și socială a comunității.

Subiectul tragediei a fost o preocupare constantă pentru gânditorii antici, iar conflictul tragic a inspirat, peste ani, grupul de la Florența, care a instituit noua formă de artă denumită *dramma per musica*. Cercetătorul Guy Rachet susține că teatrul grecesc reflectă o viziune a tragicului, profund înrădăcinată în mentalitatea religioasă a societății [3 p.17]. Acest model de tragism a fost adoptat de membrii Cameratei Florentine pentru a reconstitui tragedia antică. Tragediile grecești, ca reflecție a tensiunilor sociale și a identității colective, au deschis calea pentru o explorare mai profundă a subiectelor umane, având un impact profund asupra evoluției operei în secolele următoare.

Dimensiunea teologico-morală în perioada medievală

Percepția teatrului în perioada medievală a fost influențată de concepțiile filosofice și teologice dominante, care adesea îl considerau un act imoral. În tratatul său *Despre spectacole* [4], Tertulian caracterizează teatrul drept o invenție demonică, asociată cu idolatria și viciul, având un impact nociv asupra virtuților morale ale societății. El susține că pasiunile generate de teatru pot conduce la violență și alte patimi dăunătoare. În mod similar, Augustin de Hipona, în *Confesiuni* [5], își exprimă îngrijorarea față de plăcerile provocate de reprezentațiile dramatice, observând că suferința și nefericirea din tragedii pot provoca, paradoxal, o plăcere profundă spectatorilor.

Marie-Claude Hubert, în *Marile teorii ale teatrului*, oferă o retrospectivă asupra situației artelor spectacolului în perioada medievală, explorând viziunea critică a Bisericii, care respinge teatrul ca fiind contrară principiilor morale și religioase [6 pp. 25-26]. Totuși, Ileana Berlogea evidențiază importanța teatrului popular în structura socio-culturală a epocii. Deși criticat de autoritățile religioase, teatrul popular a continuat să atragă publicul prin fast și somptuozitate. Berlogea remarcă, de asemenea, că majoritatea autorilor din această perioadă nu scriau pentru scenă, teatrul fiind perceput mai degrabă ca divertisment popular decât ca formă de artă [7 p. 146]. David Wiles analizează arta teatrală medievală, evidențiind aspectele teologice ale spectacolelor destinate promovării mesajului creștin. Subiectele, adesea inspirate din relatările biblice, reflectă o prioritate a narațiunii în detrimentul emoției individuale. Dramaturgia biblică inclusă în slujbele religioase era simplă, din punct de vedere teatral, dar bogată din perspectiva muzicală. În contrast, teatrul păgân, susținut de curte, și teatrul popular improvizat ilustrează renegocierea poziției creștinătății față de tradițiile păgâne [8 pp. 70-75].

Teatrul medieval a avut un rol considerabil în structura socio-culturală a epocii, acționând ca instrument de educație morală pentru comunitate. Spectacolele de mistere și moralități, organizate în cadrul festivităților religioase, promovau principii creștine și teme biblice, facilitând reflecția asupra dilemelor etice prin personaje alegorice. Astfel, teatrul a contribuit la formarea identității colective și la perpetuarea valorilor spirituale. Deși teatrul liric s-a dezvoltat ulterior, influențele tradiției artistice medievale, inclusiv tematica religioasă și morală, au fost reinterpretate și integrate în operă, aducând o complexitate estetică suplimentară.

Umanismul renescentist și evoluția operei

Umanismul renescentist a transformat profund cultura europeană, influențând statutul muzicii în ierarhia artelor. George Uscătescu subliniază că, timp de secole, muzica a fost considerată o „cenușăreasă” a artelor, având o poziție marginală din cauza influenței culturii latine, concentrată mai degrabă pe arte plastice, arhitectură și poezie. Spre deosebire de gânditorii greci, care analizau muzica în profunzime, cultura latină s-a concentrat pe arte plastice, arhitectură și poezie [9 p. 274]. Totuși, secolul al XV-lea a marcat o „invazie” a compozitorilor nordici la curțile italiene, conturând o nouă Ars Nova italiană. Enrico Fubini afirmă că această perioadă a inaugurării armoniei și melodramei a dus la o nouă filosofie a muzicii [9 pp. 278-279]. Renașterea a revitalizat, de asemenea, interesul pentru teatrul antichității, iar Camerata Florentină a jucat un rol crucial în dezvoltarea operei ca gen artistic. Această evoluție a început cu *Orfeu* (1607) de Claudio Monteverdi și a culminat în secolul al XIX-lea, când muzica dramatică a devenit o „necesitate culturală”, conform lui Lucien Rebatet [9 p. 276].

Scena lirică a influențat profund valorile individuale și socio-culturale ale vremii, accentuând expresivitatea emoțională și complexitatea experiențelor umane. Spectacolele lirice au stimulat dezbateri despre normele sociale și valorile morale, integrând ideologiile renescentiste și reflectând transformările sociale și politice ale epocii. Opera s-a extins din Italia în întreaga Europă, influențând tradițiile artistice și culturale. În Franța, curentul lui Jean-Baptiste Lully, ca reacție la opera italiană, a pregătit terenul pentru lucrările lui Jean-Philippe Rameau. Ulterior, Christoph Willibald Gluck a influențat operele franceze și italiene prin reformele sale care au accentuat expresivitatea dramatică. Rameau și Gluck au devenit figuri centrale în dezbaterile intelectuale ale secolului al XVIII-lea, contribuind la cultura occidentală alături de filosofi precum Rousseau, Diderot, D'Alembert și Kant.

Opera a trecut prin perioade de apreciere și respingere, fiind uneori considerată o formă artistică inferioară. Fubini evidențiază relația dintre muzică și poezie, sugerând că

muzica ar putea compromite noblețea clasică a tragediei. În perioada iluminismului, confuzia dintre muzică și drama muzicală italiană a fost accentuată de percepția că opera era o imitație a teatrului grec, desfășurată „în ambianța monumentelor florentine” [9 pp. 278-279]. Jean-Philippe Rameau a încercat să contracareze această percepție negativă printr-o teorie care visa să ridice muzica în ierarhia artelor. Prieten cu Voltaire, Rameau considera arta o expresie a rațiunii umane, subliniind aspectul rațional al muzicii, fără a nega emoția. Concepțiile sale au generat dezbateri intense, deși Rousseau, D'Alembert și Diderot împărtășeau preocupări umaniste, aveau perspective diferite asupra naturii muzicii și rolului său în societate, generând controverse [9 pp. 273-280].

În secolul al XVIII-lea, accentul pe rațiune și claritate a favorizat anumite genuri artistice. Kant a plasat muzica într-o poziție secundară față de poezie, dar aceste viziuni nu au fost unanim acceptate, valoarea muzicii și a operei fiind apărată de alți gânditori. Iluminismul a generat o transformare culturală profundă, iar teatrul liric a devenit un mediu important pentru explorarea temelor filosofice și sociale. Opera a fost folosită pentru a exprima idei de rațiune, libertate și drepturi individuale, reflectând principiile iluministe și conștientizarea socială. Astfel, teatrul de operă a evoluat de la divertisment de curte la o formă artistică angajată, promovând valorile epocii. A contestat norme sociale și politice, stimulând reflecția critică și implicarea activă a publicului în procesele de schimbare socială. Scena lirică s-a transformat într-un forum cultural, în care ideile iluministe erau dezbătute, redefinind identitatea socială și culturală și contribuind la depășirea structurilor tradiționale de putere.

Romantismul și realismul: trecerea la subiecte sociale

Începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea și continuând cu secolul al XIX-lea, teatrul de operă a evoluat sub influența unor schimbări majore în societate, politică și cultură. Romantismul german și francez, două curente puternice, au transformat scena artistică, punând în prim-plan teme emoționale și sociale.

Romantismul german, apărut la sfârșitul secolului al XVIII-lea, s-a distanțat de raționalismul iluminist. Jean Gimpel observă că Germania a trecut la o nouă etapă istorică fără o asimilare completă a principiilor iluministe, iar raționalismul a influențat doar o parte din gânditori. Într-un context politic și economic turbulent, intelectualii germani au creat idealul unei ființe ideale, adesea învăluită în misticism. Burghezia germană, exclusă din viața politică, s-a refugiat „într-o lume ireală, în vis și misterios”, generând un nou tip de intelectual: romanticul. Nonconformist, introvertit și dezolat, romanticul a găsit consolare în artă, proclamând sentimentul și condamnând rațiunea. Gimpel subliniază că arta a devenit o formă de refugiu față de frustrările sociale și politice ale epocii [10 pp.108-109].

În contrast, burghezia franceză a cunoscut o ascensiune treptată, întărindu-și influența în viața intelectuală europeană. Romanticismul francez, apărut la începutul secolului al XIX-lea, a fost influențat de Revoluția Franceză și frământările politice ulterioare. Schimbările post-revoluționare au generat o deziluzie profundă față de politică, similară cu tendințele de izolare ale intelectualității germane, care s-a distanțat de implicarea în mișcările politice pentru a explora emoțiile personale.

Romantismul a constituit o reacție împotriva raționalismului, punând accent pe sensibilitate și emoție. În teatrul liric această direcție a generat personaje cu trăiri intense și conflicte morale complexe. Operele din această perioadă au abordat frecvent teme de iubire neîmplinită, sacrificiu și melancolie, reflectând neliniștile și idealurile societății romantice. Muzicologii George Pascu și Melania Boțocan afirmă că, în contrast cu perioada iluministă, în care literatura domina scena culturală, romantismul a înălțat muzica la rangul de „esență a universului”, transformând-o într-un limbaj al emoțiilor profunde [11 p. 262].

Apogeul romantismului în teatrul liric a fost marcat de Richard Wagner și Giuseppe Verdi, care au revoluționat opera și au extins dimensiunile muzicale, dramatice și tematice ale genului. Ambii compozitori au abordat teme universale precum iubirea, ura, puterea și destinul, influențând cultura și societatea. Wagner a introdus conceptul de *gesamtkunstwerk* (opera de artă totală), combinând muzica, libretul și elementele scenice într-o experiență estetică unitară. În lucrarea sa *Opera și drama* el explorează relația dintre cuvânt și muzică, susținând că muzica dezvăluie dimensiunile emoționale și semnificațiile profunde ale textului. Wagner subliniază importanța colaborării între muzică și poezie dramatică, criticând utilizarea poeziei ca simplu pretext [12 p. 35]. Operele sale majore, precum *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan și Isolda* și *Inelul Nibelungilor*, ilustrează acest concept, explorând teme profunde ale condiției umane. Verdi, deși a adoptat un stil mai tradițional, a adus inovații majore în caracterizarea personajelor și în dramatizarea acțiunii, punând accent pe dezvoltarea intrigii și a personajelor, spre deosebire de Wagner, care a „desăvârșit drama muzicală”, conform observațiilor lui Liviu Rusu [12 p. 8].

Atât Wagner cât și Verdi au depășit granițele artei, reflectând și inspirând mișcările politice și sociale ale secolului al XIX-lea, inclusiv lupta pentru libertate și unificarea națională. Wagner a promovat mitul german unificator, iar Verdi a devenit un simbol al unității italiene și al luptei împotriva opresiunii străine. Lucrări precum *Nabucco* și *Rigoletto* abordează teme de injustiție socială, iar corul „Va, pensiero” din *Nabucco* a devenit un simbol, fiind cântat pe scară largă de patrioții italieni.

Realismul din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a apărut ca o reacție la idealismul romantic, concentrându-se pe realitățile cotidiene și problemele sociale. În acest context,

realismul a înlocuit eroii idealizați cu personaje complexe, reflectând dificultățile economice și sociale ale vremii. Giacomo Puccini, prin *Boema*, a explorat dilemele existențiale ale personajelor, plasându-le într-un mediu adesea dur. Astfel, opera a devenit un instrument de analiză socială, abordând teme precum sărăcia, iubirea și alienarea.

O ramură importantă a realismului în operă a fost verismul, apărut în Italia la sfârșitul secolului al XIX-lea. Acest curent a reprezentat o formă extremă de realism, concentrându-se pe reprezentarea fidelă a vieții cotidiene și pe aspectele brutale ale existenței, cu accent pe conflictele sociale și dramele pasionale. *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni și *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo exemplifică aceste trăsături, aducând în prim-plan personaje din mediul rural și urban, confruntate cu realitățile dure ale vieții.

Verismul a reflectat transformările sociale și politice ale vremii, pregătind terenul pentru modernism. Concentrarea pe realitățile cotidiene și pe psihologia personajelor a anticipat preocupările estetice ale secolului XX. Interesul pentru subiectivitate și inovațiile formale caracteristice modernismului își au rădăcinile în tendințele veriste, care pun accent pe experiențe autentice și pe reprezentarea fidelă a realității. Deși inițial asociat cu această direcție artistică, Puccini a evoluat în operele sale târziu spre un stil mai personal și complex. În *Tosca* el combină elemente veriste cu o atmosferă de suspans și violență, prefigurând astfel expresionismul. Operele acestei perioade au devenit documente sociale, abordând inegalitățile și nedreptățile, iar realismul, amplificat de verism, a transformat opera într-o platformă pentru dezbateri contemporane, consolidându-i relevanța socială.

Un aspect important al evoluției teatrului de operă în secolul al XIX-lea a fost contribuția sa la formarea identităților naționale, într-un context marcat de ascensiunea naționalismului în Europa. Mișcările de independență i-au determinat pe mulți compozitori să integreze folclorul și tradițiile locale în operele lor, care au devenit simboluri ale aspirațiilor naționale. Bedřich Smetana, prin lucrarea *Má vlast*, a avut un impact major în afirmarea culturii cehe, în timp ce operele *Carmen* de Georges Bizet și *Rusalka* de Antonín Dvořák surprind identități culturale distincte, profund ancorate în tradițiile locale. Astfel, opera a evoluat dincolo de rolul de divertisment, având un puternic mesaj social și politic, consolidând identitățile naționale și susținând idealurile de libertate și autodeterminare. Teatrul liric a fost un catalizator în dezbaterile inegalităților sociale și în promovarea identității naționale, contribuind semnificativ la marile schimbări culturale ale secolului al XIX-lea.

Pentru a evidenția evoluția socio-culturală a teatrului de operă de la antichitate până la realism, prezentăm **Tabelul 1**, care sintetizează contextul socio-cultural, rolul cultural al operei, temele abordate și exemplele reprezentative din fiecare perioadă.

Tabelul 1. Evoluția socio-culturală a teatrului de operă: de la antichitate la realism

Perioadă (secole)	Context socio-cultural	Rol cultural	Teme abordate	Exemple
Ritualuri arhaice (Preistorie - Antichitate)	Societăți tribale, politeism, rol central al religiei	Ritualuri și ceremonii religioase	Relația om-divinitate, sacrificii, fertilitatea	Cântări și dansuri rituale, cântări rituale grecești
Antichitatea greacă (sec.VI - IV î.Hr.)	Democrația ateniană, mitologia greacă	Spectacole publice cu rol social, festivități religioase	Dileme morale, destin tragic	<i>Oedip Rege</i> (Sofocle), <i>Prometeu înălțat</i> (Eschil)
Roma antică (sec.I î.Hr.- sec.Vd.Hr.)	Expansiunea Imperiului Roman, sincretism cultural	Divertisment public, teatru secular	Viața cotidiană, satira puterii	<i>Amfitrion</i> (Plaut), <i>Eunucul</i> (Terențiu)
Evul Mediu (sec.V - XIV)	Dominanța Bisericii în viața culturală	Teatru religios, educație morală	Povestiri biblice, moralitate	Misterii medievale, drame liturgice
Renașterea (sec.XIV - XVI)	Redescoperirea antichității, umanism	Emergența operei ca formă artistică distinctă	dileme morale și filosofice, mitologie	<i>Euridice</i> (Peri, Caccini), <i>Orfeo</i> (Monteverdi)
Baroc (sec.XVII - XVIII)	Absolutism monarhic, contrareforma	Opera ca simbol al puterii sociale	<i>Tematică eroică</i> , Míturi și eroi clasici	<i>Rinaldo</i> (Handel); <i>Dido și Aeneas</i> (Purcell)
Clasicism (sec.XVIII - XIX)	Iluminism, raționalism, revoluții sociale	Reflecția valorilor raționaliste	Emoție versus rațiune, relații sociale	<i>Nunta lui Figaro</i> și <i>Don Giovanni</i> (Mozart)
Romantism (sec.XIX)	Revoluții naționale și individualism	Explorarea emoțiilor și glorificarea eroului	Iubirea, suferința, natura	<i>Traviata</i> și <i>Aida</i> (Verdi), <i>Lohengrin</i> (Wagner)
Realism (sec.XIX)	Industrializare și conflicte sociale	Comentarii sociale prin operă	Probleme sociale și inegalități	<i>Boema</i> (Puccini), <i>Cavalleria Rusticana</i> (Mascagni), <i>Pagliacci</i> (Leoncavallo)

Sursa: tabel elaborat de autor

Concluzii

Evoluția teatrului liric reflectă transformările artistice și influențele socio-culturale ce au modelat valorile și temele sale de-a lungul istoriei, subliniind importanța operei ca formă de expresie artistică și oglindă a societății. Teatrul de operă este o formă complexă de artă, integrată în studiile culturale, având rolul de a ilustra dinamica socială și politică specifică diverselor epoci.

De-a lungul timpului, opera a abordat teme fundamentale precum identitatea națională, moralitatea, puterea și relațiile interumane, servind ca spațiu de reflecție asupra ordinii comunității. Parcursul cultural al scenei lirice a evoluat în funcție de provocările și valorile vremurilor. Originea sa se regăsește în ritualurile preistorice și în tragedia antică, continuând cu o dimensiune teologico-morală în perioada medievală. Umanismul renascentist a consolidat opera ca formă distinctă de expresie artistică, iar romantismul a accentuat emoțiile individuale. În secolul al XIX-lea, realismul și verismul au evidențiat probleme sociale și inegalități, întărind rolul operei ca instrument de discuție a tensiunilor socio-politice.

Opera a devenit un simbol reprezentativ, contribuind la conservarea și reinterpretarea identităților culturale. Studiile culturale analizează genul liric atât ca formă estetică cât și ca instrument de explorare a condiției umane și a schimbărilor sociale. Interacțiunea cu alte

forme de artă scoate în evidență conexiunile și influențele reciproce dintre operă și tendințele vremurilor.

Astfel, opera facilitează dialogul cultural și introspecția, influențând gândirea individuală și colectivă. Prin educarea publicului și crearea unui cadru propice reflecției, opera își reafirmă relevanța în contextul contemporan, rămânând un pilon esențial al tradițiilor culturale.

Referințe bibliografice

1. RUSU, L. *Eschil, Sofocle, Euripide*. București: Editura Tineretului, 1975.
2. HAMILTON, J.R. *Philosophy of Theater*. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Online. Disponibil: <https://plato.stanford.edu/entries/theater/> [accesat 2024-10-12].
3. RACHET, G. *Tragedia greacă*. București: Univers, 1980.
4. TERTULLIAN. *Apology, De Spectaculis, And, Minucius Felix*. London: Forgotten Books, 2020. ISBN 978-0282749521.
5. SFÂNTUL AUGUSTIN. *Confesiuni*. București: Editura Humanitas. 2024. ISBN 978-973-50-8396-0.
6. HUBERT, M-C. *Marile teorii ale teatrului*. Iași: Institutul European, 2011. ISBN 978-973-611-672-8.
7. BERLOGEA, I. *Istoria teatrului universal*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1981.
8. WILES, D. *Teatrul în Europa Romană și Creștină*. In: R. BROWN (coord.). *Istoria teatrului universal*. București: Editura Nemira Publishing House, 2016. ISBN 978-606-758-615-2.
9. USCĂTESCU, G. *Ontologia culturii*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.
10. GIMBEL, J. *Despre artă și artiști*. București: Meridiane, 1973.
11. PASCU, G. și M. BOȚOCAN. *Carte de istorie a muzicii*. Iași: Editura Vasiliana'98, 2012. ISBN 978-973-116-263-8.
12. WAGNER, R. *Opera și drama*. București: Editura Muzicală, 1983.

OPERA: INTERSECȚII CULTURALE, SOCIALE, ESTETICE ȘI AXIOLOGICE

OPERA: CULTURAL, SOCIAL, AESTHETIC, AND AXIOLOGICAL INTERSECTIONS

LILIANA CIOBANU¹¹⁸

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9178-9822>

CZU 792.54.01

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2025.93>

Opera reprezintă o formă complexă de artă care transcende granițele unor discipline

¹¹⁸ E-mail: ichtusgdi@gmail.com

tradiționale, integrând muzica, teatrul, dansul și scenografia într-un discurs cultural sincretic. Prezentul studiu abordează opera dintr-o perspectivă interdisciplinară, analizând dimensiunile sale culturale, sociale, estetice și axiologice. Se examinează rolul operei în diseminarea valorilor culturale și sociale, consolidarea identității colective și formarea sensibilității estetice și morale, subliniindu-se funcția sa reflexivă asupra realităților contemporane. Prin analiza practicilor scenice naționale și internaționale, se argumentează relevanța operei în decriptarea crizelor identitare și sociale, stimularea gândirii critice, cultivarea conștiinței etice și promovarea dialogului intercultural în contextul actual.

Cuvinte-cheie: operă, teatru de operă, studii culturale, identitate culturală, valori sociale, axiologie, estetică, regie contemporană

Opera is a complex form of art that transcends the boundaries of traditional disciplines by integrating music, theatre, dance, and scenography into a syncretic cultural discourse. This study approaches opera from an interdisciplinary perspective, analysing its cultural, social, aesthetic, and axiological dimensions. It examines the role of opera in disseminating cultural and social values, consolidating collective identity, and shaping aesthetic and moral sensibilities, while emphasising its reflective function in relation to contemporary realities. Through an analysis of national and international stage practices, the study argues for opera's relevance in decoding identity and social crises, stimulating critical thinking, cultivating ethical awareness, and promoting intercultural dialogue in the current context.

Keywords: opera, lyric theatre, cultural studies, cultural identity, social values, axiology, aesthetics, contemporary directing

Introducere

Opera, în calitate de fenomen cultural complex, depășește limitele temporale și spațiale, reunind dimensiuni estetice, sociale și axiologice într-un discurs coerent. Încă de la originile sale, ea s-a configurat ca formă de expresie artistică și mecanism de modelare a conștiinței colective, reflectând în mod constant dinamica valorilor și normelor sociale. În contextul actual, marcat de globalizare și mutații culturale accelerate, opera continuă să medieze relația dintre tradiție și inovație, facilitând reinterpretarea reperelor identitare și morale.

Mai mult decât, ca o manifestare estetică, teatrul de operă constituie un spațiu de interogare a marilor teme existențiale, reunind diverse limbaje artistice într-o experiență sinestezică de profund impact emoțional. Caracterul său sincretic, situat la intersecția muzicii, teatrului și artelor vizuale, amplifică mesajul transmis, conferindu-i valențe educaționale, etice și filosofice. Ca formă de reprezentare simbolică, opera reflectă realitățile socio-culturale și stimulează gândirea critică asupra dilemelor morale și asupra condiției umane.

Lucrarea de față explorează modul în care opera contribuie la formarea identității culturale și sociale, evidențiind impactul său asupra educației estetice și asupra formării sistemelor de valori. Ancorată în perspective interdisciplinare din studiile culturale, filosofia artei și estetică, demersul analizează relevanța teatrului liric contemporan și potențialul său de a modela dinamica socială, responsabilitatea morală și interacțiunile culturale într-un context în continuă schimbare.

Opera ca fenomen cultural și social

1. *Opera ca formă de „artă totală” – experiența sinestezică și implicarea spectatorului.* Reunind elementele muzicale, dramatice și vizuale într-o sinteză estetică, opera oferă o experiență senzorială completă. Conceptul de *Gesamtkunstwerk*, teoretizat de Richard Wagner, subliniază ideea unei fuziuni artistice, în care fiecare componentă interacționează organic pentru a crea un spectacol unitar [1]. Muzica dobândește un rol structural, acționând ca forță narativă autonomă, capabilă să intensifice tensiunea dramatică, în timp ce scenografia și regia configurează un discurs vizual ce amplifică semnificațiile simbolice ale spectacolului.

Dimensiunea sinestezică a operei crește impactul emoțional și favorizează o imersiune culturală totală, combinând sunetul, imaginea și mișcarea pentru a stimula simțurile și a genera o trăire estetică intensă. Opera *Tristan și Isolda* de Richard Wagner exemplifică perfect această viziune, armoniile inovatoare, iluminarea simbolică și dramaturgia complexă unindu-se într-o experiență perceptuală deosebită. Muzica, prin ritmurile suspendate, dilată timpul perceput, inducând spectatorului un sentiment continuu de anticipație și tensiune. Această manipulare a temporalității, aprofundată de Roger Scruton în analiza sa asupra operei wagneriene, demonstrează modul în care structurile muzicale reflectă concepte filosofice și culturale, explorând interacțiunea dintre muzică, timp și experiența umană dintr-o perspectivă hermeneutică [2]. În prezent, noile tehnologii extind dimensiunea sinestezică a spectacolului liric, integrând elemente multimedia care sporesc impactul vizual și conceptual. Montarea operei *Tristan și Isolda* în regia lui Thorleifur Örn Arnarsson pentru Festivalul de la Bayreuth (2024) ilustrează modul în care tehnicile de punere în scenă potențează forța emoțională și filosofică a operei, utilizând sinergia dintre muzică și scenografie pentru a sublinia teme fundamentale, precum iubirea și sacrificiul. De asemenea, producția *Lohengrin* regizată de Silviu Purcărete la Opera Națională București a fost apreciată de criticul Lena Vieru Conta ca un *Gesamtkunstwerk* „foarte viu”, o „megastructură sonor-vizuală” încărcată de referințe culturale și simbolice [3].

Astfel, opera contemporană continuă să extindă și să reconfigureze limitele sinesteziei artistice, demonstrându-și capacitatea de a se reinventa într-un peisaj cultural aflat într-o continuă transformare, marcat de interacțiuni vizuale și auditive din ce în ce mai sofisticate. Fuziunea artelor amplifică puterea emoțională a spectacolului liric, consolidând statutul operei ca un spațiu de convergență între tradiție și inovație.

2. *Opera și identitatea culturală – tradiție, naționalism și globalizare.* Opera a jucat un rol important în articularea identității culturale, reflectând valorile sociale și estetice ale fiecărei perioade istorice. În secolul al XIX-lea, teatrul liric a fost un instrument cheie în consolidarea identităților colective naționale. Compozitori precum Giuseppe Verdi în Italia și

Richard Wagner în Germania au integrat teme istorice și mitologii autohtone în creațiile lor, conferindu-le o dimensiune simbolică destinată să consolideze sentimentul de apartenență națională. În spațiul românesc, *Oedipe* de George Enescu exemplifică reinterpretarea mitologiilor universale printr-un idiom muzical național, îmbinând folclorul românesc cu un limbaj compozițional modern.

Identitatea culturală a operei este însă un proces dinamic, continuu reevaluat și reinterpretat. Producțiile succesive au reflectat schimbările ideologice și sociale, adaptând discursul liric la realitățile contemporane. De exemplu, opera *Carmen* de Georges Bizet a fost adesea reimaginată pentru a evidenția conflictele de clasă și marginalizarea socială. Montarea lui Silviu Purcărete la Opera Națională Română din Timișoara, ilustrează această abordare printr-o viziune „în spirit parodic”, menită să reflecte contradicțiile și mediocritatea lumii moderne [4].

Flexibilitatea operei îi conferă o relevanță continuă, transformând-o într-un spațiu de negociere a identității culturale și sociale. În contextul globalizării, granițele dintre tradițiile naționale și influențele internaționale devin tot mai fluide, iar opera se transformă într-o platformă de dialog intercultural, unde estetici variate se întâlnesc și se influențează reciproc. Interacțiunea dintre tradiție și inovație, între național și universal, conferă teatrului liric o complexitate profundă, consolidându-i statutul de formă artistică ancorată în realitățile socio-culturale ale fiecărei epoci.

3. *Opera ca mijloc de transmitere a valorilor culturale și sociale.* Opera a funcționat ca un instrument de educație culturală și ca un mijloc de transmitere și consolidare a valorilor sociale. Prin impactul său asupra formării conștiinței colective, opera a reflectat și a perpetuat ideologiile, normele culturale și structurile de putere dominante. Conform teoriei sociale a lui Pierre Bourdieu, arta este strâns ancorată în contextul său social și joacă un rol fundamental în reproducerea și legitimarea valorilor hegemonice [5]. Din această perspectivă, normele culturale și ideologiile sunt propagate, contestate sau reafirmate, influențând percepțiile colective și dinamica socială.

Prin complexitatea sa artistică și densitatea tematică, opera provoacă adesea o reflecție profundă asupra marilor dileme existențiale. Opera *Fidelio* de Ludwig van Beethoven constituie un exemplu emblematic în acest sens, articulând cu rigoare artistică teme precum libertatea, justiția și rezistența împotriva tiraniei. Înrădăcinată în idealurile Iluminismului, această creație lirică celebrează eroismul individual în fața abuzului de putere, afirmând un discurs articulat despre drepturile omului și limitele legitimității autorității. De-a lungul timpului, montările operei au fost contextualizate istoric, oscilând între expresii ale rezistenței politice și manifestări ale speranței într-o societate mai echitabilă.

Totuși, dincolo de promovarea ideilor de libertate și progres, opera a fost, la rândul său, folosită ca instrument de propagandă și consolidare a ideologiilor dominante. În secolul XX, regimurile totalitare au utilizat teatrul liric pentru a manipula opinia publică, recurgând la cenzură și adaptarea operelor în scopuri politice. În spațiul românesc comunist, producțiile de operă erau supuse unui control sever, iar repertoriul era selectat pentru a susține narativele politice oficiale.

Această dialectică între operă și ideologie rămâne relevantă și în contemporaneitate. Producțiile actuale interoghează teme precum inegalitatea socială, tensiunile dintre tradiție și modernitate sau crizele identitare ale lumii globalizate. Montarea operei *Clemența lui Titus* de Wolfgang Amadeus Mozart, în regia lui Tompa Gábor la Opera Națională București, oferă un exemplu ilustrativ. Regizorul propune o paralelă simbolică între incendiul Capitoliului din Roma antică și „asaltul asupra Capitoliului Statelor Unite ale Americii din 6 ianuarie 2021”, subliniind permanența conflictelor legate de autoritate, legitimitate și instabilitate politică [6].

În acest cadru, opera rămâne un spațiu activ de negociere a identității colective, stimulând dezbaterea valorilor fundamentale ale unei societăți în continuă reconfigurare culturală. Teatrul liric își reafirmă rolul de catalizator al dialogului social, reflectând și influențând realitățile politice și sociale ale lumii contemporane.

Dimensiunea estetică și filosofică a operei

1. *Teoria axiologică a operei – intersecția dintre estetică și etică.* Opera reprezintă un fenomen estetic și un spațiu pentru explorarea dilemelor morale fundamentale. Teatrul liric integrează valori estetice și etice, generând un discurs artistic ce contribuie la formarea sistemelor de valori ale publicului și stimulează reflecția asupra condiției umane. În *Scrisori privind educația estetică a omului*, Friedrich Schiller susține că arta contribuie la formarea conștiinței morale, facilitând echilibrul dintre rațiune și sensibilitate prin intermediul experienței estetice [7]. Opera participă la acest proces prin rafinarea sensibilității morale și stimularea unei reevaluări critice a conceptelor de bine și rău, oferind spectatorului o experiență intelectuală și emoțională.

Una dintre temele centrale abordate de operă este tensiunea între libertatea individuală și responsabilitatea colectivă. În opera *Aida* de Giuseppe Verdi, conflictul dintre iubirea personală și datoria față de națiune constituie punctul central al dramei, invitând spectatorul să reflecteze asupra sacrificiilor implicite ale deciziilor morale. Dimensiunea etică a operei este evidențiată și în *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, unde libertatea absolută este contrastată cu imperativul moral, ridicând întrebări esențiale despre responsabilitate și autodeterminare. Opera *Lohengrin* de Richard Wagner analizează concepte legate de credință

și încredere, provocând o reflecție filosofică asupra adevărului și rațiunii.

Opera influențează gândirea critică, adâncind conștiința spectatorului prin complexitatea intrigii și confruntarea cu dilemele morale. În opera *Don Carlo* de Verdi, tensiunea dintre loialitate și datoria politică ridică întrebări despre autoritate și compromisurile impuse de putere, reflectând mecanismele politice și etice ale societății. În opera *Tosca* de Puccini, protagonista este constrânsă să ia decizii extreme într-un context dominat de corupție și tiranie, iar sacrificiul său relevă pericolele autorității lipsite de etică și justiție, teme care rămân relevante și astăzi.

Așadar, opera reflectă și amplifică dilemele morale, transformându-se într-un cadru de introspecție și analiză critică. Într-o eră marcată de polarizare și superficialitate, teatrul liric rămâne un spațiu vital pentru explorarea complexității etice a condiției umane. Prin capacitatea sa de a stimula reflecția asupra valorilor, opera își menține rolul de catalizator al dezbaterilor filosofice și sociale, consolidându-se ca un mijloc de educație morală și estetică.

2. *Spectatorul ideal – percepție, emoție și hermeneutică culturală.* Opera creează un spațiu interactiv în care spectatorul participă la construcția sensului printr-un proces hermeneutic de interpretare. Fundamentată în teoria receptării, această paradigmă definește spectatorul ideal ca un agent activ, implicat în procesul de descifrare și resemnificare a operei. Percepțiile și emoțiile individuale, influențate de bagajul cultural propriu, transformă fiecare experiență artistică într-un act unic de explorare intelectuală și emoțională.

Conceptul de *cititor model*, teoretizat de Umberto Eco în domeniul literaturii, găsește un corespondent în arta operistică, sub forma *spectatorului model*. Eco susține că orice operă literară presupune existența unui receptor ideal, capabil să decodeze și să aprecieze complexitatea simbolurilor și a structurilor narative, interpretând sensurile implicite ale textului [8]. În contextul teatrului liric, acest receptor se transformă într-un spectator activ, care, pe lângă înțelegerea structurii narative și a dramaturgiei muzicale, este în măsură să interpreteze subtilitățile muzicii și ale libretului. Mai mult, Janneke Wesseling, aplicând teoria receptării estetice, subliniază faptul că experiența estetică reprezintă un proces continuu de interacțiune între opera de artă și receptor, iar sensurile sunt construite printr-o interacțiune dinamică între percepție, emoție și cunoaștere culturală [9]. Spectatorul devine o parte integrantă a actului artistic, participând activ la formarea sensurilor în cadrul experienței estetice.

Această interacțiune generează o complexitate hermeneutică, în care spectatorul își proiectează experiențele și concepțiile asupra operei. Spectacolul liric se transformă într-un teren al negocierii sensurilor, influențat de contextul socio-cultural și sensibilitățile individuale. Un exemplu emblematic este opera *Traviata* de Verdi, unde conflictul interior al

Violettei Valéry, prinsă între iubirea pasională și datoria socială, provoacă spectatorul să reflecteze asupra propriilor contradicții. Pentru spectatorul ideal, familiarizat cu subtextul cultural al operei, această relație se manifestă ca o conexiune emoțională și intelectuală profundă. Empatia și introspecția devin esențiale în experiența estetică, iar opera funcționează ca un catalizator al reflecției personale.

Contextul educațional, social și cultural al spectatorului influențează profund percepția și interpretarea operei. Un public avizat decodifică simbolurile și structurile narrative cu o subtilitate superioară unui spectator mai puțin pregătit. Inițiativele educaționale, precum transmisiunile live, conferințele și programele de popularizare a operei, sprijină formarea unui public capabil să aprecieze complexitatea artei lirice, educația având un rol fundamental în dezvoltarea unui spectator reflexiv și implicat.

Pe lângă receptarea individuală, sensibilitățile și normele sociale ale epocilor influențează profund interpretarea operei. Montările contemporane reinterpretează frecvent lucrările clasice, reflectând noile sensibilități culturale și conferind relevanță actuală unor teme arhetipale. De exemplu, în producțiile recente ale operei *Don Giovanni* de Mozart protagonistul este redat atât ca un seducător carismatic cât și ca un simbol al abuzului de putere, reflectând dezbaterile actuale despre etică și consimțământ. Aceste reinterpretări reflectă preocupările și conștiința socială actuală, adaptând sensurile operei la contextul cultural contemporan.

Experiența operei este dinamică, modelată de educația, sensibilitatea și contextul cultural al spectatorului. Spectacolul liric devine un spațiu de dialog între trecut și prezent, între intenția compozitorului și receptarea publicului, între rațiune și emoție. Fiecare spectator, prin bagajul său cultural și afectiv, elaborează o interpretare proprie, reconfigurând sensurile operei. Arta operistică rămâne o formă dinamică și versatilă, care se adresează atât intelectului, cât și sufletului, invitând spectatorul să participe activ la crearea sensurilor și la reevaluarea normelor. Procesul continuu de reinterpretare transformă opera într-un spațiu al interacțiunii dintre tradiția culturală și realitățile contemporane, între estetica universală și viziunea individuală, într-o evoluție constantă.

Opera în context contemporan

1. *Opera între tradiție și inovație – regia contemporană și noile forme de spectacol.* În ultimele decenii, regia contemporană a operei a devenit un spațiu al experimentării estetice și conceptuale, redefinind relația dintre respectul față de partitura originală și libertatea de reinterpretare artistică. Tehnologiile inovatoare, abordările simbolice și conceptele regizorale noi au transformat profund experiența spectatorului, generând un dialog complex între tradiție

și modernitate. Aceste transformări au stimulat aprecierea estetică, dar și debaterile critice asupra limitelor interpretării. Dacă montările tradiționale urmăresc conservarea intențiilor compozitorului și fidelitatea față de estetica epocii sale, regia contemporană introduce viziuni provocatoare care oferă perspective noi asupra capodoperelor canonice.

Un exemplu relevant al acestui proces de resemnificare este viziunea regizorală a lui Robert Carsen, cunoscut pentru actualizarea simbolismului operelor clasice. În producția *Dialogul Carmelitelor* de Francis Poulenc, Carsen a optat pentru un minimalism scenografic expresiv, transformând decorul într-un spațiu atemporal al introspecției, subliniind astfel universalitatea temelor religioase și existențiale ale operei. Montarea sa a fost apreciată pentru intensitatea vizuală și utilizarea ingenioasă a iluminării, care au potențat impactul emoțional al spectacolului, fără a altera coerența dramaturgică [10]. Într-o direcție similară, Damiano Michieletto a reimaginat *Călătoria la Reims* de Gioachino Rossini, plasând acțiunea într-un muzeu de artă contemporană, accentuând absurditatea și artificialitatea convențiilor sociale printr-o paralelă între satira rossiniană și anxietățile lumii moderne.

Noile direcții regizorale provoacă inevitabil controverse și ridică întrebări fundamentale cu privire la limitele reinterpretării: în ce măsură poate regia contemporană interveni asupra operei fără a-i compromite sensul original? Pentru unii critici și spectatori, astfel de montări creează un dialog valoros între trecut și prezent, oferind noi perspective asupra unor capodopere consacrate, în timp ce alții le consideră o îndepărtare nejustificată de la intențiile compozitorului. De exemplu, montarea operei *Tristan și Isolda* realizată de Peter Sellars [11] a fost apreciată pentru profunzimea sa emoțională, însă a stârnit și critici din cauza esteticii minimaliste și abstractizării excesive, care nu au rezonat în mod egal cu toate categoriile de spectatori. Aceste reacții divergente subliniază complexitatea relației dintre inovația regizorală și fidelitatea față de opera originală, evidențiind pluralitatea viziunilor asupra transformării spectacolului liric în contextul contemporan.

Un alt element semnificativ al regiei contemporane este integrarea noilor tehnologii în spectacolul liric. Proiecțiile video, realitatea augmentată și iluminarea inteligentă reconfigurează scenografia tradițională, generând o estetică hibridă în care limitele dintre real și virtual devin fluide. Un exemplu de acest tip a fost vizibil în producția *Oedipe* de George Enescu, montată la Opera Națională din București, unde proiecțiile multimedia au fost utilizate pentru a amplifica dimensiunea mitologică și introspectivă a operei, adăugând straturi noi de semnificație vizuală.

Inovațiile tehnologice și reinterpretările moderne sunt întâmpinate cu rezerve de o parte a publicului și a criticii. Se conturează o tensiune constantă între intenția de a revitaliza spectacolul liric și riscul de a îndepărta spectatorii atașați de tradiția operatică. În acest

context, regia contemporană trebuie să echilibreze nevoia de inovație cu respectul pentru integritatea operei, evitând atât o ruptură radicală cu tradiția, cât și o simplă repetare a convențiilor anacronice. Această dilemă reflectă complexitatea și responsabilitatea actului regizoral, într-o epocă în care noile tehnologii și abordările conceptuale pot deschide perspective artistice valoroase, dar, în egală măsură, pot risca să altereze coerența estetică și semnificația originală a operei.

Modernizarea producțiilor lirice depășește simpla problemă estetică, devenind o chestiune de orientare cultural-ideologică. Într-un peisaj în continuă schimbare, reinterpretările succesive confirmă vitalitatea operei, demonstrând capacitatea sa de a rămâne relevantă și de a stimula reflecții asupra normelor sociale, identității și condiției umane. Totuși, acest proces de reînnoire trebuie abordat cu discernământ, menținând echilibrul între actualizare și respectul pentru tradiția ce conferă operei identitatea sa distinctă.

2. *Opera și postmodernismul – deconstrucție și hibridizare.* Postmodernismul a marcat o schimbare fundamentală în percepția și reinterpretarea operelor clasice, provocând reevaluarea valorilor tradiționale și deconstruirea convențiilor estetice consacrate. Spre deosebire de modernism, care favoriza ruptura cu trecutul în favoarea inovației radicale, postmodernismul îmbrățișează hibridizarea, pastișa și deconstrucția ca metode de resemantizare a materialului clasic. Această abordare amplifică semnificațiile operei, integrând-o într-un dialog constant cu valorile și preocupările contemporane.

Un exemplu al tendinței postmoderne îl constituie reinterpretarea operei *Don Giovanni* de Mozart, montată de-a lungul decadelor în funcție de schimbările ideologice și culturale ale fiecărei epoci. În unele producții, Don Giovanni este prezentat ca un libertin pedepsit pentru imoralitatea sa, în timp ce altele îl transformă într-un simbol al fluidității morale și al instabilității valorilor sociale. Reinterpretările contemporane îl redau, de exemplu, ca un magnat al tehnologiei, un politician corupt sau un lider carismatic, subliniind relativizarea comportamentelor abuzive în societatea actuală, în favoarea spectaculosului și a consumului superficial de cultură. Alte montări propun o viziune introspectivă, portretizându-l ca pe un „dublu al lui Brandon”, marcat de „teama existențială” și de dependența sa [12], sau ca un „libertin suprem”, un „decadent” ce sugerează excese autodistructive, precum consumul de substanțe interzise [13]. Aceste abordări transformă opera într-un spațiu de reflecție asupra relațiilor de putere, manipulării sociale și fragilității eticii individuale, subliniind reconfigurările postmoderne ale valorilor sociale.

Un alt element definitoriu al postmodernismului în operă este hibridizarea stilurilor și genurilor, proces ce estompează granițele dintre trecut și prezent, generând un efect de colaj. Montările contemporane integrează diverse influențe culturale și estetice, aducând în prim-

plan teme universale și stimulând reflecții asupra relației dintre artă, consumul de masă și valorile clasice. Un exemplu relevant este opera *Rigoletto* de Verdi, reinterpretat de Stephen Barlow la Opera Națională București, unde acțiunea este transpusă în Chicago-ul anilor 1920, în perioada prohibiției. În această versiune, Ducele este transformat într-un lider mafiot, iar Rigoletto devine un artist de cabaret, legat de lumea interlopă [14]. Adaptarea recontextualizează problematica abuzului de putere și a corupției morale într-un cadru cultural și temporal diferit. O altă producție, regizată de Adele Thomas la Opera Națională Galeză, îmbină elemente din diverse perioade istorice pentru a sublinia decăderea morală a societății, evidențiind universalitatea tematicii și capacitatea operei de a rămâne relevantă în fața provocărilor contemporane.

Pe lângă ironie și pastişă, postmodernismul în operă se caracterizează printr-o tendință reflexivă, în care spectacolul devine conștient de propriile structuri estetice și narrative. Un exemplu semnificativ este montarea operei *Boema* de Puccini, în regia lui Stefan Herheim, la Opera Națională Norvegiană, unde acțiunea este transpusă într-un spital contemporan, iar Mimì, grav bolnavă de cancer, se află pe patul de moarte. Regizorul alternează între realitatea clinicii și decorul tradițional al garsonierei pariziene, subliniind contrastul între lumea reală și cea imaginară a personajelor. Abordarea a fost apreciată pentru modul în care reflectă fragilitatea condiției artistice în contextul societății contemporane, fiind o meditație asupra efemerității existenței. Cu toate acestea, reacțiile publicului și ale criticii au fost împărțite, reflectând diversitatea de perspective asupra reinterpretărilor postmoderne.

Schimbările de paradigmă din opera postmodernă generează reacții variate din partea publicului și criticii. Unii apreciază capacitatea lor de a revitaliza și menține relevanța operelor clasice, în timp ce alții critică riscul de trivializare sau subminare a valorilor fundamentale. Indiferent de perspectiva adoptată, postmodernismul a transformat opera într-un spațiu al experimentului artistic și al dialogului critic, demonstrând că această formă de artă rămâne un teren dinamic pentru explorarea culturală și ideologică.

3. *Opera ca oglindă a societății contemporane.* Din perspectiva studiilor culturale, opera se conturează ca o formă artistică autonomă și ca o reflexie a contextului socio-cultural în care este creată, receptată și reinterpretată. De-a lungul istoriei sale, opera a funcționat ca un spațiu dinamic al dezbaterii ideologice și estetice, recontextualizând teme clasice pentru a oglindi sensibilitățile și provocările lumii contemporane.

Un element definitoriu al operei în secolul XXI este integrarea explicită a unor problematici sociale presante, precum migrația, criza climatică sau tensiunile geopolitice. Montările recente ale operei *Nabucco* de Giuseppe Verdi oferă un exemplu edificator, în care tematica exilului și a opresiunii este reinterpretată prin prisma crizei refugiaților, marcând o

apropiere între discursul artistic și realitățile globale actuale. În acest sens, opera devine un canal de mediere culturală și critică socială. *Nabucco 12*, în regia lui Alexander Hausvater, montată la Opera Națională Română din Cluj-Napoca, reprezintă o astfel de inițiativă artistică angajată. Regizorul însuși descrie spectacolul ca fiind o „reflecție a ceea ce se întâmplă pe străzile României astăzi”, transformând actul artistic într-un manifest social. Folosirea unor simboluri vizuale puternice, precum costumele SMURD sau fluturarea drapelului național, conferă spectacolului o dimensiune ce transcende esteticul, devenind un instrument de conștientizare și contestare a disfuncțiilor sociale [15].

În era digitală, relevanța operei este tot mai strâns legată de capacitatea sa de a se adapta noilor paradigme culturale și tehnologice, precum și de modul în care reușește să interacționeze cu un public tot mai eterogen. Evoluția tehnologică facilitează această transformare prin integrarea elementelor multimedia, a realității augmentate și a transmisiunilor live, extinzând accesibilitatea și diversificând experiența estetică. Aceste inovații contribuie la consolidarea operei ca spațiu de reflecție critică și dialog social activ.

Totuși, procesul de modernizare presupune un demers atent și nuanțat, pentru a evita compromiterea autenticității expresiei lirice. Instituțiile culturale și creatorii de scenă au responsabilitatea de a integra tehnologiile emergente într-o manieră care amplifică expresivitatea artistică, păstrând totodată rigoarea estetică și profunzimea conceptuală. În cele din urmă, opera își reafirmă relevanța ca spațiu dinamic al explorării culturale și ideologice, esențial în articularea identităților colective și în reflectarea tensiunilor sociale contemporane. Capacitatea sa de a absorbi și reconfigura discursurile epocii contribuie decisiv la continuitatea sa, consolidându-i statutul de artă vie și vector al schimbării în societatea actuală.

Concluzii

Opera continuă să reprezinte un fenomen artistic de referință, aflat la intersecția dimensiunilor culturale, sociale, estetice și axiologice. Impactul său asupra valorilor umanității este profund, iar relevanța sa în peisajul cultural contemporan rămâne incontestabilă. Prin sinteza diverselor forme de artă, opera oferă o experiență sinestezică menită să stimuleze reflecția asupra marilor teme ale societății.

Într-un context global marcat de transformări accelerate ale valorilor și de crize identitare, scena lirică se afirmă drept un spațiu de reinterpretare critică a realității, adaptându-se constant sensibilităților contemporane. Tehnologiile emergente contribuie la redefinirea raportului dintre operă și public, extinzând accesibilitatea și facilitând o interacțiune mai dinamică și participativă.

În același timp, teatrul liric își menține funcția de oglindă a societății, devenind un catalizator al dezbaterii culturale și ideologice. Regia modernă și postmodernă reconfigurează relația dintre tradiție și inovație, valorificând spectacolul liric ca instrument de analiză a realităților socio-politice și existențiale. Astfel, opera reflectă contextul în care este creată, contribuind activ la dezvoltarea gândirii critice și a conștiinței etice.

Impactul operei se extinde și în sfera educației estetice și morale, influențând atitudini și modele de comportament. Într-o epocă digitală și globalizată, opera devine tot mai accesibilă, promovând diversitatea culturală și stimulând dialogul intercultural. Direcțiile viitoare de cercetare vor continua să investigheze modul în care teatrul liric răspunde provocărilor contemporane, contribuind la conturarea percepțiilor sociale și a valorilor dominante, în timp ce menține un echilibru subtil între fidelitatea față de tradiție și deschiderea către inovație.

Referințe bibliografice

1. WAGNER, R. *Opera și drama*. București: Editura Muzicală, 1983.
2. SCRUTON, R. *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford: Publisher Oxford University Press, 2004. ISBN 9780195166910.
3. CONTA, L.V. Lohengrin e un spectacol memorabil ce va da naștere și unor controverse. *Adevărul*. Online. 2021-12-20. ISSN 1016-7587. Disponibil: <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/cronica-muzicologul-lena-vieru-counta-lohengrin-e-2139710.html> [accesat 2025-03-24].
4. FLOREA, A. „Carmen” de Bizet - o parodie a zilelor noastre. *Adevărul*. Online. 2017-04-04. ISSN 1016-7587. Disponibil: <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/carmen-de-bizet-o-parodie-a-zilelor-noastre-1776767.html> [accesat 2025-03-24].
5. BOURDIEU, P. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979. ISBN 2-7073-0275-9.
6. EURONEWS. Premieră în regia lui Tompa Gábor la Opera Națională București, cu „La clemenza di Tito” de Mozart. *Euronews*. Online. 2024-06-28. ISSN 1562-8051. Disponibil: <https://www.euronews.ro/articole/premiera-in-regia-lui-tompa-gabor-la-opera-nationala-bucuresti-cu-la-clemenza-di> [accesat 2025-03-27].
7. SCHILLER, F. *Scrieri estetice*. București: Editura Univers, 1981.
8. ECO, U. *Lector in fabula*. București: Editura Univers, 1991. ISBN 973-34-0050-5.
9. WESSELING, J. *The Perfect Spectator: The Experience of the Art Work and Reception Aesthetics*. Amsterdam: Publisher Valiz/vis-à-vis, 2017. ISBN 9789080818507.
10. JEAL, E. Dialogues des Carmélites review – a production that leaves you with a lump in your throat. *The Guardian*. Online. 2014-05-30. ISSN 1756-3224. Disponibil: <https://www.theguardian.com/music/2014/may/30/poulenc-dialogues-des-carmelites-royal-opera-house-review> [accesat 2025-03-26].
11. FEFFERMAN, S. Ancient magic updated: Peter Sellars' Tristan with the Canadian Opera Company. *Bachtrack*. Online. 2013-02-11. Disponibil: https://bachtrack.com/review-canadian-opera-company-tristan-sellars?utm_source=chatgpt.com [accesat 2025-03-29].
12. POPA BULUC, M. Un Don Giovanni, semnat Krzysztof Warlikowski, controversat la Bruxelles. *Cotidianul*. Online. 2014-12-22. ISSN 1583-8102. Disponibil: https://www.cotidianul.ro/un-don-giovanni-semnat-krzysztof-warlikowski-controversat-la-bruxelles-2/?utm_source=chatgpt.com [accesat 2025-03-29].
13. DRAGOIU, A. Am rămas prost. Publicul în delir, ca de obicei – critică la „Don Giovanni”, în regia lui Andrei Șerban. *HotNews*. Online. 2017-09-92. Disponibil: <https://hotnews.ro/am-ramas-prost-publicul-in-delir-ca-de-obicei-critica-la-don-giovanni-in-regia-lui-andrei-serban-410512> [2025-03-29].

14. SIMIONESCU, A. „Rigoletto”, în viziune modernă la Opera Națională. *Evz.* Online. 2014-02-19. ISSN 1222-328X. Disponibil: https://evz.ro/1083323.html?utm_source=chatgpt.com [accesat 2025-03-28].
15. BOICEA, D. Opera „Nabucco 12”, încheiată cu îndemnuri la revoluție. *Adevărul.* Online. 2012-01-16. ISSN 1016-7587. Disponibil: <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/opera-nabucco-12-incheiata-cu-indemnuri-la-1273793.html> [accesat 2025-03-29].

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

<https://repository.amtap.md>

<https://library.amtap.md/index.php/ro>