

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



***EDUCAȚIA ARTISTICĂ:  
REALIZĂRILE TRECUTULUI ȘI  
PROVOCĂRILE PREZENTULUI***

**Conferința științifică internațională  
dedicată aniversării a 75 ani de învățământ artistic  
din Republica Moldova**

***25-26 noiembrie 2015***

**REZUMATELE LUCRĂRILOR**

Chișinău, 2015

## EDUCAȚIA ARTISTICĂ: REALIZĂRILE TRECUTULUI ȘI PROVOCĂRILE PREZENTULUI

Conferința științifică internațională dedicată aniversării a 75 ani de la fondarea Conservatorului de Stat din Chișinău, instituție care a pus temelia învățământului artistic din Republica Moldova

25-26 noiembrie 2015

Rezumatele lucrărilor

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ И ВЫЗОВЫ СОВРЕМЕННОСТИ

Международная конференция, посвященная 75-летию Кишиневской государственной консерватории, заложившей основы художественного образования в Республике Молдова

25-26 ноября 2015 г.

Тезисы конференции

### COLEGIUL DE REDACȚIE:

**Redactor șef:** Victoria MELNIC, prof. univ. interim., dr. în studiul artelor

**Redactor responsabil:** Tatiana BEREZOVICOVA, prof. univ. interim., dr. în studiul artelor, director al proiectului

**Redactori științifici:** Diana BUNEA, conf. univ., dr. în studiul artelor  
Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr. în studiul artelor  
Victoria TCACENCO, prof. univ. interim., dr. în studiul artelor  
Svetlana ȚIRCUNOVA, prof. univ., dr. în studiul artelor

**Coordonator, asistență computerizată:**

Ruslana ROMAN, prodecan, dr. în studiul artelor

**Recenzenți:**

Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie  
Angelina ROȘCA, prof. univ. interim., dr. în studiul artelor  
Ala STARȚEV, conf. univ., dr. în studiul artelor

**Coperta:** Vasile SÎTARI, artist plastic, prodecan, Maestru în artă

**Machetare:** Cristian ȘARBAN

Proiectul Conferința științifică internațională *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului* din cadrul direcției strategice *Punerea în valoare a patrimoniului cultural și istoric al Moldovei în contextul integrării europene* a fost înscris în Registrul de stat al proiectelor din sfera științei și inovării cu cifrul 15.220.06.09/15.05.2015 prin Hotărârea Consiliului Suprem pentru Știință și Dezvoltare Tehnologică al Academiei de Științe a Moldovei nr. 152 din 25 iunie 2015. Proiectul a fost aprobat pentru finanțare pe anul 2015 în rezultatul concursului *Organizarea manifestărilor științifice internaționale* anunțat de Academia de Științe a Moldovei.

**Responsabilitatea asupra conținutului materialelor revine autorilor acestora**

**Ответственность за содержание и достоверность материалов лежит на их авторах**

### Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

"Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului", conferința științifică internațională (2015 ; Chișinău). Educația artistică: realizări trecutului și provocările prezentului : Conferința științifică internațională dedicată aniversării a 75 ani de învățământ artistic din Republica Moldova, 25-26 noiem. 2015 : Rezumatele lucrărilor / col. red.: Victoria Melnic (red. șef). – Chișinău : S. n., 2015 (Tipogr. "Grafema Libris"). – 138 p.

Antetit.: Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice. – Texte : lb. rom., rusă. – 100 ex.

ISBN 978-9975-52-196-3.

37.015(082)=135.1=161.1

E 19

## CUPRINS

**MELNIC Victoria** (Moldova). 75 de ani de învățământ artistic superior în Republica Moldova .....10

### EDUCAȚIE ARTISTICĂ

**ARBUZ-SPATARI Olimpiada** (Moldova).

Metodologia proiectării și organizării activităților extra curriculare în învățământ artistic.....12

**CÂRSTEA Sergiu** (România). Conceptul clasei de trompetă: de la debutanți la masteranzi.....13

**CONSTANTINOVICI Cătălina** (România). Non-formalul în educația muzicală .....14

**CRIȘCIUC Viorica** (Moldova). Strategia valorificării competențelor muzicale: aspecte metodologice .....15

**FILIMON Rosina Caterina** (România). Metoda Orff Schulwerk și Muzicoterapia Orff.

Provocările trecutului, realizările prezentului .....16

**GUȚU Zoia** (Moldova).

Dezvoltarea tehnicii de interpretare a dansului la studenți în cadrul orelor practice .....17

**IANĂȘ Florin Răducu** (România). Fotografia în educație .....18

**ROMAN Ruslana** (Moldova).

Învățământul la distanță în învățământul superior din Republica Moldova: generalizări și așteptări.....19

**RUSU Marinela** (România). Multiple semnificații ale educației estetice — repere practice .....20

**АВДОНИН Александр, РОГОЗЯНСКИЙ Марат** (Россия). Создание образа

архитектуры как педагогический прием на занятиях по съемочному мастерству.....22

**БЕРЕЗОВИКОВА Татьяна, АНДРЕЕВА Любовь** (Молдова).

«Отец молдавских аккордеонистов» Валентин Загуменов: штрихи к портрету.....23

**БОРОДАВКИН Сергей** (Украина). Концепция курса *История оркестровых стилей*

в Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой .....24

**ВАРЛАМОВА Светлана** (Россия). К вопросу содержания познания

в практической деятельности педагога-вокалиста.....25

**ЗЕНКИНА Надежда** (Россия). Из опыта преподавания сольфеджио

в московской средней специальной музыкальной школе им. Гнесиных .....26

**КОЧЕТОВА Ольга** (Россия). К проблеме развития

профессионально-адаптационной мобильности будущих дирижеров-хормейстеров.....27

**КУЗЬМИНА Анна** (Армения). Страницы из истории художественного образования Армении.....28

<b>НИЛОВА Вера</b> (Россия). Сетевая форма реализации основных образовательных программ: от закона к образовательной практике.....	29
<b>ПЕНЬКОВА Виолетта</b> (Россия). К вопросу о сущности методов обучения в профессиональной подготовке студента-вокалиста.....	31
<b>ПОКАТИЛОВА Татьяна</b> (Россия). Реализация художественного воспитания в преподавании учебной дисциплины <i>Изучение детского песенного репертуара</i> в вузе .....	32
<b>ТИТОВА НАТАЛЬЯ</b> (Россия). Особенности подбора репертуара для участия студентов в фестивалях и конкурсах .....	33
<b>ТРОШКИНА Ирина</b> (Россия). Музыкальное образование как средство воспитания гармоничной личности .....	34
<b>ХАРИТОНОВА Галина</b> (Россия). Изучение музыкального произведения: формирование исследовательского подхода .....	35
<b>ХОДЫРЕВА Виктория</b> (Россия). Дополнительное художественное образование детей в современном социуме .....	36
<b>ЧЕКАН Юрий</b> (Украина). Современная социокультурная ситуация и проблемы музыкального образования .....	37
<b>ШАВЕКО Наталья</b> (Россия). Об особенностях взаимодействия участников фортепианного дуэта (педагогический аспект) .....	38

## ARTĂ MUZICALĂ

<b>BARBANOI Hristina</b> (Moldova). Activitatea lui Mihail Berezovschi reflectată în documentele Arhivei Naționale din perioada Basarabiei țariste.....	40
<b>CHICIUC Natalia</b> (Moldova). Compoziție și dramaturgie muzicală în <i>trio</i> -urile lui Gheorghe Neaga.....	41
<b>DEMENESCU Veronica Laura</b> (România). Aspecte ale creației muzicale românești din prima jumătate a secolului XX.....	42
<b>DIACONU Lucia</b> (România). Wolfgang Amadeus Mozart. De la sonată la creația camerală .....	43
<b>DUȚICĂ Luminița</b> (România). Nostalgia sintezei: arhaic și modern în <i>Festum Hibernum</i> de Alexandru Pașcanu .....	44
<b>FLOREA Augustina</b> (Moldova). Valorificarea interpretativă a sonatei romantice pentru vioară și pian — dimensiune distinctă în evoluarea tânărului muzician.....	46
<b>GHILAȘ Victor</b> (Moldova). <i>Aria Dervișilor din Pera</i> — o posibilă relație a muzicii orientale a lui Cantemir cu creația lui Mozart.....	47

<b>GÎRBU Ecaterina</b> (Moldova). Tradițiile muzicale ale barocului în <i>REQUIEM</i> de Vladimir Ciolac.....	48
<b>MORARU Emilia</b> (Moldova). Muzica corală din Basarabia (sfârșitul secolului XIX – prima jumătate a secolului XX) .....	49
<b>ROMAN Iulia</b> (România). Studiu comparativ privind impactul educației muzicale la vârsta preșcolară și școlară .....	50
<b>SIMIONESCU Cristina</b> (România). Rossini-Bellini-Donizetti: corifei ai operei romantice italiene.....	51
<b>ȘORBAN ELENA Maria</b> (România). Music history — a propedeutical approach by structures.....	52
<b>ȚAGA-RADU Consuela</b> (România). <i>Prețioasele ridicole</i> de Vasile Spătăreanu: sărbătoare a spiritului comic .....	53
<b>АНДРОСОВА Дария</b> (Украина). Пианистическое искусство XX века в проявлении музыкально-стилевой парадигмы эпохи .....	54
<b>БАЛАБАН Лариса, ЧОБАНУ-СУХОМЛИН Ирина</b> (Молдова). <i>Литургия св. Иоанна Златоуста</i> — многохорное сочинение Вячеслава Булычева: предварительное описание .....	55
<b>БОРОДАВКИН Сергей</b> (Украина). Творчество современных одесских композиторов на примере духовных концертов О. Полевого.....	57
<b>БРОВЕР-ЛЮБОВСКИ Белла</b> (Израиль). Джузеппе Сартти в Молдове.....	58
<b>ГРЕШНИКОВА Анжела</b> (Россия). Уникальность мелодики Ф. Шопена в жанровом многообразии.....	59
<b>ГУПАЛОВА Елена</b> (Молдова). Неопубликованные сочинения для фортепиано О. П. Негруцы: общая характеристика и исполнительские задачи.....	60
<b>ЗЕНКИН Константин</b> (Россия). О проявлениях национального в музыке.....	61
<b>КРУГЛОВА Елена</b> (Россия). Вокальная музыка эпохи барокко: проблемы интерпретации.....	62
<b>КРЮКОВА Светлана</b> (Россия). Формирование исполнительской воли в ансамблевом музицировании .....	63
<b>КУЗНЕЦОВА Надежда</b> (Молдова). Атрибуты эпохи в кантате Василия Загорского <i>Под знаменем побед</i> .....	64
<b>КУЛИЕВА Антонина</b> (Украина). Истоки одесской вокальной школы .....	65
<b>КУПЕЦ Любовь</b> (Россия). Новая научная парадигма в музыкальной советике (Россия, 2010-е годы) .....	66

<b>МАМАЛЫГА Виктория</b> (Молдова). Сочинения для инструментов соло в композиторском творчестве Владимира Беляева .....	67
<b>МАМАЛЫГА Марина</b> (Молдова). Роль ансамбля А. Лапикус – Ю. Махович в развитии фортепианно-дуэтного исполнительства Республики Молдова.....	69
<b>МАРКОВА Елена</b> (Украина). Метафизика музыкальной истории: Европа – Китай .....	70
<b>МИРОНЕНКО Елена</b> (Молдова). Вклад преподавателей кафедры истории музыки в становление исторического музыкознания в Молдове (1950–1970-е гг.) .....	71
<b>МИРОНЕНКО Ярослав</b> (Россия). Полифония С. Танеева и К. Дебюсси: эволюция и революция .....	72
<b>МОЗГОТ Светлана</b> (Россия). «Универсальные» и «индивидуальные» модели персонального пространства в музыке классико-романтической традиции .....	73
<b>ПАРШИН Михаил</b> (Россия). Некоторые особенности развития искусства балалаечной транскрипции в творчестве П. И. Нечепоренко .....	74
<b>ПИЛИПЕЦКИЙ Сергей</b> (Молдова). Изучение и исполнение вокальной музыки Рихарда Штрауса в Молдове .....	75
<b>САПОЖНИКОВ Павел</b> (Россия). Влияние художественной культуры России второй половины XIX – начала XX веков на становление народно-инструментального искусства письменной традиции .....	76
<b>СВИРИДЕНКО Наталия</b> (Украина). Возрождение старинной музыки в Молдове второй половины XX века как общеевропейское направление .....	78
<b>СКРЯБИНА Екатерина</b> (Россия). Дефиниция понятия «домровая исполнительская школа» .....	79
<b>ТЕРЕНТЬЕВА Светлана</b> (Россия). Ладовая основа как определяющий фактор стилистического единства в богослужбном пении русской православной церкви .....	80
<b>ЦИРКУНОВА Светлана</b> (Молдова). Вклад династии Яковлевых-Аксеновых в развитие отечественной музыкальной науки и педагогики .....	81

## **ETNOMUZICOLOGIE, ETNOLOGIE**

<b>BOBA Adrian Călin</b> (România). Muzica de curte ecleziastică și folclorică în Serbia medievală.....	83
<b>BUNEA Diana</b> (Moldova). Rolul instruirii muzicale în evoluția artei lăutărești din spațiul basarabean.....	84
<b>CHISELIȚĂ Vasile</b> (Moldova). Etnomuzicologia de ieri și de azi: un obiect și un concept în mișcare .....	85
<b>CHIȚU Ciprian</b> (România). Morfologie și sintaxă muzicală în jocul popular contemporan din zona Moldovei.....	86

<b>CINC Eudjen, CINC Roxana Eleonora</b> (România, Serbia). Cercetarea folclorului românilor din Serbia — tradiție și actualitate .....	87
<b>COCIERU Mariana</b> (Moldova). Configurații intertextuale ale cântecului folcloric în proza română din Basarabia .....	88
<b>CRISTESCU Constanța</b> (România). Conservarea patrimoniului cultural imaterial — mijloace și metode.....	89
<b>DĂNILĂ Irina Zamfira</b> (România). Repere ale interpretării muzicii tradiționale bucovinene contemporane: Laura Lavric și Margareta Clipa.....	90
<b>POPA Pavel</b> (Moldova). Coasa — jocul sacru al secerișului.....	91
<b>ТИЩЕНКОВА Татьяна, СОКОЛОВ Денис</b> (Россия). Фольклорное наследие Орловщины в современном учебном процессе.....	93
<b>ЧАБАН Светлана</b> (Россия). Развитие концертно-сценических форм народного вокального исполнительства первой половины XIX века (на примере творчества Ивана Рупина) .....	94

## **ARTĂ TEATRALĂ, MULTIMEDIA**

<b>AXIONOVA Nadejda</b> (Moldova). Opereta <i>Salcâmul Alb</i> de Isaak Dunaevski în interpretarea regizorală a lui Iurie Harmelin .....	96
<b>CIOBOTARU Anca Doina</b> (România). Actorul — identități suprapuse .....	97
<b>CIOFU Anca</b> (România). Recitalul păpușaresc — măsura complexității creatoare a studentului-păpușar.....	98
<b>MATEI Diana Gabriela</b> (România). Fecioarele sublime, modele inspiratoare pentru marea creație tragică antică.....	99
<b>OLĂRESCU Dumitru</b> (Moldova). Expression of national and universal through art documentary movies.....	100
<b>TIPIA Violeta</b> (Moldova). Problemele lumii contemporane în filmul de animație .....	101
<b>АКСЕНОВА Надежда</b> (Молдова). Деятельность Вячеслава Аксенова в кишиневских театрах военного периода (1941–1944) .....	102
<b>ЕФРЕМЕНКО Оксана</b> (Россия). Роль театрального символизма М. Метерлинка в художественной культуре российского модернизма .....	103
<b>ИВАНОВСКИЙ Вячеслав</b> (Беларусь). Белорусская драматургия в театральном пространстве XXI столетия .....	104

**ARTE PLASTICE, ARHITECTURĂ, DESIGN**

<b>ANDRONIC Mădălina</b> (România). Expresia figurativă, instrument al comunicării nonverbale în arta vizuală.....	106
<b>APOSTUL Irina</b> (România). Pop Art-ul în România.....	107
<b>FLOREA Eleonora</b> (Moldova). Integrarea designului contemporan în ambianța socială: destinația utilitară și mesajul estetic .....	108
<b>MALCOCI Vitalie</b> (Moldova). Iconografie mito-folclorică în decorul arhitecturii populare.....	109
<b>MARIAN Ana</b> (Moldova). Valentin Kuznețov: efecte de culoare și de suprafață în portretul sculptural .....	110
<b>MOISEI Ludmila</b> (Moldova). <i>Tree of life</i> — national ornaments and universal archetype in contemporary artistic creation.....	111
<b>PALAMAR Ioana</b> (România). Autoportretul în perioada constrângerii culturale românești: 1975-1989 .....	112
<b>PANCIU Zoița-Nicoleta</b> (România). Interferențe vizuale între arta decorativă și arta populară maramureșeană .....	113
<b>ROCACIUC Victoria</b> (Moldova). Imaginea artistică și simbolul în grafica de carte a artistului plastic Isaie Cârmu.....	114
<b>SAVIȚKAIA-BARAGHIN Iarîna</b> (Moldova). Gravura națională de după 1990 .....	115
<b>БОХАН Елена</b> (Беларусь). Традиционное народное искусство как источник инспирации в работах студентов факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства Белорусской государственной академии искусств.....	116
<b>ДОРОЖКО Мария</b> (Беларусь). Линогравюра Беларуси XX – начала XXI вв. в мировом контексте.....	118
<b>ЕФИМОВА Анна</b> (Украина). Современное искусство в городской среде: тенденции, проблемы, перспективы развития (опыт западноукраинских городов конца XX – начала XXI века) .....	119
<b>КАРПЕНКОВА Мария</b> (Беларусь). Роль ордера в советском послевоенном зодчестве (на примере архитектуры Беларуси) .....	120
<b>ОТКОВИЧ Тарас</b> (Украина). Реставрационное образование в западном регионе Украины. Проблемы и перспективы .....	121
<b>ТАТАРИНА Анастасия</b> (Украина). Отражение культурных и стилевых тенденций в журнальном дизайне Европы и США раннего постмодернизма .....	123
<b>ТЕРЕЩЕНКО Мария</b> (Молдова). Установление гармоничных отношений между природой и индустрией моды .....	124



**ТИТЕНКОВ Егор** (Украина). Экологическое направление  
в художественном проектировании мебели: международный опыт ..... 125

**ЯКИМОВА Елена** (Украина). Классификация художественного образа человека  
в монументальном искусстве Восточной Галичины первой трети XX века ..... 126

### **ȘTIINȚE SOCIO-UMANE, CULTUROLOGIE, MANAGEMENT**

**DĂNILĂ Iulian Cătălin** (România). Artele în revista *Însemnări ieșene*. Paradigme culturale ..... 128

**ISAC Oxana** (Moldova). Internetul — factor de influență asupra comportamentului suicidar ..... 129

**ȘEICAN Valeria** (Moldova). Moldova — manageri de succes în artă. Între mit și realitate ..... 130

**АМЕЛИЧКИН Артем** (Россия). Элементы маркетинговых коммуникаций  
в области культуры и искусства ..... 131

**КАЛЯНОВ Алексей** (Россия). Современный рынок образовательных услуг  
в сфере художественного образования: состояние и тенденции развития ..... 132

**КЛИМЕНКО Елена** (Россия). Особенности управления предпринимательски  
ориентированными учреждениями культуры в современных условиях ..... 133

**МОЗГОТ Валерий** (Россия). К проблеме художественной одаренности личности ..... 134

**СОЛОВЬЕВА Ирина** (Россия). Рекламные технологии в сфере культуры:  
особенности и необходимость применения в современных условиях ..... 135

**ЮДИНА Вера** (Россия). Музыкальная культурология:  
к вопросу об определении научной сферы ..... 136

## 75 DE ANI DE ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC SUPERIOR ÎN REPUBLICA MOLDOVA

### 75 YEARS OF HIGHER ARTISTIC EDUCATION IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**VICTORIA MELNIC,**

profesor universitar interimar, doctor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Moldova

După cum istoria nu începe într-o anumită zi la o oră exactă, nici istoria învățământului artistic superior din țara noastră nu începe exact în ziua de marți, 20 august 1940, când a avut loc ședința CC al PC(b)M și a Sovietului comisariilor norodnici al RSS Moldovenești la care s-a decis instituirea Conservatorului de stat din or. Chișinău cu un contingent de 160 de studenți, 70% dintre care bursieri, și a Școlii de muzică pe lângă conservator cu un contingent de 141 elevi dintre care 20 bursieri. De fapt, această istorie începe în anii 80-90 ai secolului XIX când la Chișinău sunt înființate primele școli private de muzică, școala de cântare bisericească, colegiul de muzică și școală particulară de desen, continuând apoi în prima jumătate a secolului XX prin deschiderea în anul 1919 la inițiativa marelui G. Enescu a Conservatorului de muzică și artă dramatică *Unirea* și ulterior a conservatoarelor *Național* și *Municipal*. Existența acestora și acumularea unei anumite experiențe în domeniul învățământului artistic a permis crearea unei instituții de învățământ superior după modelul conservatoarelor ce activau în centrele cultural-administrative ale fostei URSS.

Pe parcursul celor 75 de ani instituția noastră și-a schimbat de mai multe ori denumirea și structura, însă și-a păstrat în permanență nobila misiune – cea de a disemina cunoștințe, de a transmite lumina științei și creației în societate, de a promova tineretul artistic și de a crea elite intelectuale, care să-și pună talentul și cunoștințele în serviciul societății. În unele perioade au existat două instituții, însă din 1999 activăm în formula actuală, reunind sub aceeași cupolă academică toate artele: muzica, artele plastice, teatrul, coregrafia, cinematografia, asigurând în același timp și pregătirea viitorilor culturologi și manageri din domeniul culturii. Pe parcursul anilor instituția noastră a încercat, și credem că a reușit, să facă față tuturor exigențelor și provocărilor, devenind un important for artistic, științific și educativ, având înalta menire să contribuie la dezvoltarea învățământului, științei și artelor, la sporirea potențialului intelectual-uman al Republicii Moldova. Din anul 1940 și până în prezent am avut circa 75 de promoții ce numără 14 mii 500 absolvenți care activează cu succes nu doar în țară, ci și departe de hotarele ei, promovând imaginea școlii și țării, făcând față concurenței. Absolvenții noștri activează pe toate meridianele globului – din SUA până în Norvegia, din România până în Brazilia, ducând faima Republicii Moldova pretutindeni în lume. Printre absolvenții noștri se numără mulți laureați ai concursurilor internaționale, artiști ai poporului, maeștri în artă, nume notorii ale artei și culturii naționale și mondiale, mulți dintre care au activat și activează la Academia de muzică, teatru și arte plastice. Calitatea pregătirii specialiștilor în AMTAP se demonstrează prin rezultatele pe care le-au obținut absolvenții noștri pe parcursul celor 75 de ani de existență a instituției. Majoritatea angajaților în colectivele artistice ale Filarmonicii Naționale (Orchestra simfonică, Orchestra *Folclor*, Capela *Doina*), ale Palatului Național (orchestrele *Lăutarii*, *Fluieraș*), ale Sălii cu Orgă (Orchestra națională de cameră, Corul național de cameră, ansamblul *Concertino*), ale Companiei Teleradio-Moldova (Orchestra simfonică, capela *Moldova*), ale Teatrului Național de Operă și Balet, ale Teatrului Național *M. Eminescu*, teatrului dramatic rus *A. P. Cehov*, teatrului *Luceafărul*, teatrului *Satiricus*, teatrului *Licurici*, teatrului *Ginta Latină*, ansamblurilor de dans

*Joc, Veselia* ș.a., dar și cadrele didactice din liceele și colegiile de muzică și arte plastice, precum și colaboratorii mai multor instituții de cultură din țară sunt absolvenții AMTAP și ai instituțiilor predecesoare: Conservatorul de stat, Institutul de stat al artelor, Academia de muzică, Universitatea de arte.

**Cuvinte-cheie:** *învățământ artistic, conservator, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice*

**Keywords:** *artistic education, conservatory, Academy of Music, Theatre and Fine Arts*

## EDUCAȚIE ARTISTICĂ

### METODOLOGIA PROIECTĂRII ȘI ORGANIZĂRII ACTIVITĂȚILOR EXTRA CURRICULARE ÎN ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC

#### METHODOLOGY OF DESIGN AND ORGANIZATION OF EXTRACURRICULAR ACTIVITIES IN ARTS EDUCATION

#### OLIMPIADA ARBUZ-SPATARI,

conferențiar universitar, doctor,

Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*, Chișinău, Moldova

Problema propusă spre cercetare este actuală și necesară pentru învățământul artistic, în special pentru metodologia instruirii artistice în domeniul artelor plastice. În această cercetare, investigațiile teoretice și practice sunt preconizate prin modelizarea teoretică generală a metodologiei de educație artistico-plastică în instituțiile de artă și prin elaborarea de modele metodologice particulare, aferente unor specialități artistico-plactice.

Pentru ridicarea nivelului de predare a artelor plastice în învățământul artistic din republică în scopul dezvoltării competențelor creative la elevi; posibilitatea perfecționării cadrelor didactice.

*Scopul cercetării:*

- Conceptualizarea *Metodologia educației artistico-plactice a elevilor/studentilor* din instituțiile de învățământ artistic;
- Elaborarea curriculumului educațional la arta plastică pentru școlile de arte plastice;
- Promovarea și proiectarea activităților extra curriculare în cadrul *Metodologiei educației artistico-plactice a elevilor/studentilor* în învățământ artistic;
- Realizarea activităților extra curriculare în învățământ artistic.

*Probleme:* Insuficiența strategiei curriculare, conceptului curricular, curriculumului modernizat, ghidului de implementare a curriculumului modernizat, programelor analitice, metodologiilor, ghidurilor metodologice pe discipline, prezentări în format electronic a materialului metodic și materialului vizual pe discipline.

Necesitatea perfecționării cadrelor didactice conform noilor cerințe în societate europeană și noi direcții de implementare a învățământului artistic .

Organizarea activităților extra curriculare în scopul promovării artei contemporane, artei tradiționale, artei naționale.

*Rezultate preconizate:*

- implementarea strategiei curriculare pentru eficientizarea metodologiei educației artistico-plactice;
- implementarea curriculumului modernizat;
- implementarea programelor analitice;
- implementarea ghidurilor metodice, lucrărilor metodice, suporturilor metodice în format electronic;
- implementarea strategiei, metodologiei în scopul perfecționării eficiente a cadrelor didactice conform noilor cerințe în societate europeană;
- implementarea curriculumului pentru perfecționarea cadrelor didactice din învățământul artistic;
- implementarea rețelei în scopul medierii rezultatelor, transferuri de cunoștințe, distribuirea informației (site, platformă educațională).

**Cuvinte-cheie:** *metodologie, activități extra curriculare, învățământ artistic*

**Keywords:** *methodology, extracurricular activities, artistic education*

## CONCEPTUL CLASEI DE TROMPETĂ: DE LA DEBUTANȚI LA MASTERANZI

### THE CONCEPT OF THE TRUMPET CLASS: FROM THE BEGINNER TO MASTER

**SERGIU CÂRSTEA,**

doctorand AMTAP, prof. asociat Universitatea de Vest, Timișoara, România

Necesitatea expunerii opiniei proprii privind organizarea activității în clasa de trompetă a unei instituții de învățământ mediu, superior și postuniversitar ia naștere din dorința de a ameliora situația în domeniu și de a ajuta tinerii înzestrați, care decid să pășească pe calea anevoioasă a studiului trompetei să-și fructifice talentul și, în consecință, să îmbrățișeze o carieră de muzician profesionist extrem de interesantă reprezentând cultura țării cu succes peste tot în lume.

Formarea unei clase de trompetă începe cu selectarea viitorilor trompetiști, care trebuie realizată respectând anumite criterii, pe care le vom detalia ulterior. Vom face o analiză a problemelor cu care se confruntă atât profesorii cât și elevii sau studenții, vom propune recomandări legate de metodică predării, de selectarea metodelor moderne de studiu tehnic, de modalitatea practicării acestora, de alegerea repertoriului didactic și, nu în ultimul rând, de problemele legate de instrumente și accesorii.

Activitatea didactică presupune aplicarea cunoștințelor teoretice și practice acumulate pe parcursul anilor și modalitatea accesibilă a exprimării lor, ilustrarea diferitor modalități interpretative, ca un model indispensabil, care va ajuta elevul sau studentul în realizarea caracterului muzical al unei fraze sau a întregii lucrări.

Selectarea și studierea metodelor practice, recomandate de către instrumentiști sau profesori de trompetă cunoscuți pe plan internațional trebuie să devină o practică zilnică de studiu, respectând cu strictețe indicațiile autorilor lor. Această precizare este necesară, pentru că arta interpretării la trompetă este condiționată atât de latura teoretică, dar în egală măsură și de latura practică – antrenamentul zilnic al musculaturii faciale, sau altfel spus, al aparatului muscular care naște sunetul (*ambouchure*, fr.) și a musculaturii abdominale sau aparatului muscular care susține acest sunet. Aceste elemente, împreună cu controlul vitezei coloanei de aer, controlul auditiv al intonației și calității sunetului, perfect sincronizate, reprezintă *aparatul interpretativ* al trompetistului.

O componentă importantă sunt exercițiile de respirație, descrise de autorii metodelor, care prevăd însușirea și antrenarea *respirației interpretative*. Considerăm de importanță majoră sistematizarea practicii de studiu și aplicarea ei în activitatea complexă a unui trompetist, acesta fiind scopul prezentului articol.

**Cuvinte-cheie:** profesor, elev, student, metodă, repertoriu, activitate didactică, carieră solistică, aparat interpretativ

**Keywords:** teacher, student, method, repertoire, teaching activities, soloist career, interpretative apparatus

## NON-FORMALUL ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ

### NON-FORMAL IN MUSIC EDUCATION

**CĂTĂLINA CONSTANTINOVICI,**

profesor, doctor,

președinele Asociației Culturale *Vis de Artist*, România

Necesitatea introducerii non-formalului în educația muzicală a survenit ca urmare a experienței pe care am dobândit-o la catedră, timp de paisprezece ani, și ca voluntar, de peste opt ani. În această perioadă am realizat, treptat, că elevii au, de la o generație la alta, alte așteptări. Și acestea se îndreaptă către modalitatea de abordare, de expunere a temei, cu nevoi de comunicare, de dialog. Pornind de la sintagma ”școală activă integralistă”, utilizată de conf. univ. dr. Gabriela Munteanu, care ne orientează către dezvoltarea muzicală, am găsit conexiuni cu reprezentanții școlii active muzicale: Emile-Jacques Dalcroze, Maria Montessori, Carl Orff, Maurice Chevais. Astfel, în calitate de președintă a Asociației culturale *Vis de Artist*, am inițiat și organizez în Botoșani atelierele BTart, bazate pe ideea de evoluție muzicală.

Deși am utilizat sporadic aceste metode și ca profesor în instituții de stat, a realiza proiectul unui astfel de atelier reprezintă o adevărată provocare. Formată în stil tradițional, referindu-mă la metodicile de predare ale educației muzicale, am fost determinată să caut mereu provocări, pentru a menține vie atenția elevilor. În cazul acestor ateliere, ne-am concentrat atenția pe cursivitatea demersului propunând modalități de rezolvare a problemelor expuse bazate pe socializare. Astfel, am oferit libertate de exprimare participanților și i-am încurajat prin diverse activități menite să le evidențieze creativitatea și imaginația. Am utilizat metodele analitice propuse de muzicologul Guido Adler, în scopul depistării elementelor de limbaj muzical și am promovat conceptul de educație muzicală non-formală, conectând principiile școlii active contemporane.

Grupa de copii, cu vârste diferite, de la opt la optsprezece ani, a fost expusă unor experimente artistice menite să încurajeze participanții să-și expună ideile și să descopere, prin propriile eforturi, elementele muzicale propuse. Pornind de la însemnătatea audiției, identificarea liniei melodice, infiltrând poezia, dansul și arta plastică, și finalizând cu pregnanța ritmului și perceperea acestuia în diferite moduri, cu probleme ale metricii, am reușit să realizăm câteva cursuri pentru beneficiul elevilor, dar și al profesorilor. Comunicarea permanentă și importanța socializării, a lucrului în echipă, au constituit coordonatele principale ale realizării atelierelor. Concluziile au fost eficiente în determinarea nevoii de înțelegere a lacunelor existente în cunoștințele muzicale, și nu numai, ale participanților. Astfel, au fost observate reacții pozitive din partea elevilor cu personalitate. Am numit aceste ateliere BTart ca fiind ateliere de „dezvoltare muzicală”, întrucât vin să întrească conceptul de „dezvoltare personală”. Scopul acestor ateliere este de a conștientiza și a înțelege muzica prin prisma propriei persoane, de a implica participanții în activitățile propuse prin variate modalități ce sunt incluse în domeniul muzical (audiție, cântec, utilizarea instrumentelor muzicale), dar și cu referiri la zone artistice adiacente — poezie, pictură, dans.

**Cuvinte-cheie:** *non-formal, muzică, educație, Dalcroze, Montessori, Orff*

**Keywords:** *non-formal, music, education, Dalcroze, Montessori, Orff*

## **STRATEGIA VALORIFICĂRII COMPETENȚELOR MUZICALE: ASPECTE METODOLOGICE**

### **MODERN STRATEGIES FOR MUSIC COMPETENCIES DEVELOPMENT: METODOLOGICAL ASPECTS**

**VIORICA CRIȘCIUC,**

lector universitar, doctor,

Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți, Moldova

Articolul, conceput sub aspectul științific-teoretic și practic-aplicativ, abordează problema strategiilor de formare a competențelor muzicale. În această cercetare, strategiile didactice sunt concretizate prin strategii specifice, elaborate în raport cu specificul disciplinei educația muzicală. Studiul nostru se concentrează pe analiza și delimitarea strategiilor specifice disciplinei educația muzicală, prin care propunem un traseu teoretic, cu modalități practice de formare a competenței de aplicare contextualizată a cunoștințelor muzicale la elevi, în activitățile muzical-didactice la lecție.

Strategiile specifice educației muzicale se manifestă prin următoarele aspecte: (a) științific (strategiile specifice muzicii sunt parte componentă a științelor educației); (b) descriptiv (strategiile reprezintă un algoritm al procesului educațional, incluzând ansamblu de obiective, conținuturi, metode și mijloace specifice muzicii); (c) acțional (realizarea procesului tehnologic propriu-zis, funcționarea tuturor mijloacelor: instrumentale, metodologice, pedagogice); (d) emoțional-afectiv (influența muzicii asupra elevului).

În opinia noastră, cei mai buni profesori sunt acei, care sunt capabili să combine metodele și tehnicile de predare-învățare-evaluare în toate modurile posibile, pentru atingerea scopului propus. Strategiile specifice educației muzicale nu sunt proiectate ca o structură fixă, ci ca una dinamică, adaptabilă la conținuturile specifice de predare-învățare. Ca rezultat al contopirii strategiei de predare și strategiei de învățare strategia de formare a cunoștințelor se constituie la intersecția strategiilor celor doi parteneri ai procesului de instruire, profesorul și elevul. Activitățile specifice procesului de formare a cunoștințelor muzicale pot fi identificate din perspectiva celor doi actori ai educației, profesorul și elevul. Din acest punct de vedere este oportun să vorbim despre strategii specifice de formare a cunoștințelor muzicale la elevi. Din perspectiva profesorului, procesul de predare este activitatea specifică realizată în cadrul procesului de învățământ, iar din perspectiva elevului, activitate specifică, înțeleasă în sens psihologic, este activitatea de învățare ca efect imediat și de perspectivă a predării. Strategiile de formare a cunoștințelor muzicale pot fi clasificate după criteriile specifice propuse în articol.

**Cuvinte-cheie:** *strategii didactice, strategii specifice educației muzicale, proces de predare, cunoștințe muzicale, educația muzicală*

**Keywords:** *teaching strategies, specific musical education strategies, teaching, musical knowledge, musical education*

## **METODA ORFF SCHULWERK ȘI MUZICOTERAPIA ORFF. PROVOCĂRILE TRECUTULUI, REALIZĂRILE PREZENTULUI**

### **THE ORFF SCHULWERK METHOD AND ORFF MUSIC THERAPY. PAST CHALLENGES, PRESENT ACHIEVEMENTS**

**ROSINA CATERINA FILIMON,**

lector universitar, doctor,

Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași, România

Experiența artistică și cea din domeniul educației muzicale a compozitorului Carl Orff a dat naștere metodologiei pedagogico-muzicale Orff Schulwerk, bazată pe unitatea dintre muzică, mișcare, dans și vorbire.

Noile manifestări artistice de la începutul sec. XX legate de corporalitate, apariția unor instituții de educație muzicală, ritmică și fizică, care promovau activitățile expresive colective și succesul Metodei Dalcroze, ce privilegia mișcarea și ritmul, i-au suscit interesul și lui Orff. Astfel compozitorul s-a aflat în fața unei provocări pedagogice constând în punerea în practică a viziunii sale asupra unei metode educaționale care să se adreseze educării muzicale elementare și care să integreze limbajul, mișcarea și dansul. Achiziționează o serie de instrumente ritmice, de proveniență indigenă și exotică, pe care le completează cu instrumente de percuție concepute de el, cu scopul de a obține combinații timbrale inedite. Cu ajutorul lor dezvoltă ritmul în mod autonom, instrumentelor de percuție revenindu-le funcția de susținere continuă. După stabilirea instrumentarului se conturează caracteristicile metodei sale care sunt vorbirea ritmică, cântul, dansul, improvizația și ca material didactic, Instrumentarul Orff.

Conceptele pedagogice orffiene, pe lângă efectele sale benefice în dezvoltarea abilităților receptive, expresive și de comunicare, au dat rezultate terapeutice deosebite în recuperarea copiilor cu probleme de dezvoltare și cu diferite forme de handicap. De aspectul terapeutic al metodei orffiene s-a ocupat Gertrud Orff-Willert, care a conceput și aplicat Muzicoterapia Orff.

Metoda Orff se reflectă în prezent în realizările educaționale datorate implementării, în instituții de învățământ preșcolar și școlar din întreaga lume, a metodei sale, inclusiv în educația muzicală din România. Pornind de la Metoda și Muzicoterapia Orff, o realizare a prezentului o reprezintă programul cultural-artistic intitulat *Muzică, joc și educație*, implementat în învățământul preșcolar. În cadrul laboratorului de animație muzicală *Micul artist* au fost puse în practică metodele moderne ale educației muzicale, respectiv Metoda Orff, cu scopul alfabetizării culturale a copilului prin muzică și de a evidenția efectele benefice ale muzicii asupra dezvoltării sale. Contactul cu muzica s-a realizat prin intermediul explorării și cercetării posibilităților expresive ale sunetului, utilizând vocea și Instrumentarul Orff, toate acestea fiind prezentate copiilor prin intermediul jocului și a audiției muzicale.

O altă realizare a prezentului o reprezintă formația vocal-instrumentală *Alpha Lirae* fondată de către conf. univ., dr. Luminița Duțică și de compozitorul și prof. univ., dr. Gheorghe Duțică, de la Universitatea de Arte *George Enescu* din Iași. Adaptarea Metodei Orff specificului național a atras după sine introducerea de instrumente muzicale din arealul folcloric românesc, prezente în transcripții și prelucrări inedite pentru voci de copii și instrumente de percuție, dar și în lucrări originale ale muzicianului și compozitorului Gheorghe Duțică.

În contextul educațional actual, în care sunt cunoscute beneficiile psihosomatice ale muzicii și importanța educației muzicale în formarea de competențe și abilități cognitive, Metoda Orff și Muzicoterapia Orff constituie un instrument educațional benefic în pregătirea unor viitoare generații de elevi și studenți, potențiali viitori muzicieni, artiști sau melomani.



**Cuvinte-cheie:** Carl Orff, educația muzicală, Orff Schulwerk, Instrumentarul Orff, Musik für Kinder, Alpha Lirae, Muzicoterapia Orff

**Keywords:** Carl Orff, music education, the Orff Schulwerk, Orff Instrumentarium, Musik für Kinder, Alpha Lirae, Orff Music Therapy

## DEZVOLTAREA TEHNICII DE INTERPRETARE A DANSULUI LA STUDENȚI ÎN CADRUL ORELOR PRACTICE

### THE DEVELOPMENT OF DANCE INTERPRETATION TECHNIQUES FOR STUDENTS IN THE PRACTICAL CLASSES

**ZOIA GUȚU,**

conferențiar universitar, doctor,

Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Moldova

Dezvoltarea tehnicii de interpretare a dansului la studenți este un proces îndelungat de asimilare, însușire și consolidare a materiei dansului. În acest proces o deosebită importanță are formarea deprinderilor motrice, specifice dansului scenic popular. Cunoașterea și interpretarea elementelor de bază ale dansului popular scenic contribuie atât la dezvoltarea gândirii creative, cât și la dezvoltarea tehnicii de interpretare a dansului, ceea ce permite crearea și interpretarea diferitor opere coregrafice.

În acest context orele de dans scenic popular prezintă o formă eficientă de dezvoltare a tehnicii de interpretare a dansului la studenți. Ora practică de dans scenic se axează pe activitatea artistică specifică, scopul căreia este însușirea și dezvoltarea tehnicii de interpretare a dansului. În cadrul orelor practice se realizează un proces de cunoaștere și însușire a artei coregrafice, a legilor specifice acesteia, ceea ce necesită o muncă asiduă, stare înaltă a sufletului și spirit de sacrificiu. Coregrafia produce bucurii, plăceri sufletești deosebite numai dacă se depun eforturi pentru a o însuși.

În cadrul orelor practice profesorul trebuie să se conducă de principiile științifice și metodice, conform cărora studierea tehnicii de interpretare a dansului se realizează în trei etape: senzorială, rațională și practică. Demonstrarea, explicarea și interpretarea se îmbină în mod variat la fiecare oră practică. De fapt ora de dans scenic este o creație originală a profesorului și a studentului, de fiecare dată concepută și planificată din nou. Conceptul, structura, dinamica, dramaturgia, materialul muzical, se află în vizorul profesorului și a concertmaistrului.

Ora practică este cea mai importantă activitate de formare a tehnicii interpretative a dansului realizarea căreia presupune mijloace specifice de aplicare a materialului didactic, strategii didactice, conținuturi respective etc. Eficiența orelor practice privind dezvoltarea tehnicii de interpretare a dansului la studenți presupune: pregătirea pedagogică, metodică și coregrafică a profesorilor, cunoașterea particularităților de vârstă ale studenților și respectarea lor în actul de învățare.

Orele practice de formare/dezvoltare a tehnicii de interpretare a dansului la studenți pot include următoarele activități: informativ-formative, cumulative, evaluative.

Dezvoltarea tehnicii de interpretare la studenți dictează și o structură specifică a orelor practice de dans scenic: 1. *Exersisul la bară*; 2. *Compoziții la mijloc de sală*; 3. *Studierea elementelor și studiilor dansurilor populare*.

Fiecare aspect are obiectivele sale: exersisul la bară are drept scop plasarea corectă și încălzirea treptată a corpului, picioarelor și a mâinilor; compozițiile la mijloc de sală dezvoltă muzicalitatea,

ritmica și coordonarea corpului, insistându-se asupra execuției corecte și expresive a mișcărilor, a înțelegerii stilului și manierei de interpretare; studierea elementelor și studiilor dansurilor populare are ca scop cunoașterea pașilor de bază, însușirea tehnicii specifice a diferitelor stiluri regionale, a muzicii, care apoi se înlănțuiesc în studii coregrafice la mijloc de sală.

Fiecare parte componentă a orei poartă un caracter tradițional, dar de fiecare dată având un conținut nou în funcție de sarcinile înaintate în fața studentului de către profesor. Aceste sarcini sunt în corelație cu nivelul de pregătire a studentului, deprinderile formate, care necesită a fi dezvoltate continuu. Practicarea permanentă a exercisului la bară și la mijloc de sală asigură eficiența procesului de dezvoltare a tehnicii de interpretare a dansului la studenți.

**Cuvinte-cheie:** *coregrafie, dans scenic popular, tehnica interpretativă, exercisul la bară, compoziție, arta coregrafică*

**Keywords:** *choreography, popular dance, interpretative technique, exercise at the bar, composition, choreographical art*

## FOTOGRAFIA ÎN EDUCAȚIE<sup>1</sup>

### PHOTOGRAPHY IN EDUCATION

**FLORIN RĂDUCU IANĂȘ,**

profesor asociat, doctorand,

Universitatea de Vest din Timișoara, România

De la apariția ei, fotografia a făcut parte din viața socială în toate statele cu un minim de educație. Dacă la început a fost doar o curiozitate, tehnica fotografică a pătruns în toate domeniile, fapt care a ajutat la o și mai largă cunoaștere a societății. Fotografia de portret, de arhitectură, de peisaj, de evenimente mondene, de război a adus în casa fiecărui om un univers aparte. Profesioniști sau amatori, se străduiau să immortalizeze aspecte ale vieții cotidiene. De aici până la educația prin fotografie nu a fost decât un pas. Conștienți de valoarea comunicării prin imagine, oamenii din domenii diferite și chiar antagoniste au folosit imagine pentru educare, informare sau manipulare. Până ca legile să stipuleze noțiunile de etică, imaginea fotografică a fost folosită uneori abuziv, dar și atunci a comunicat ceva oamenilor. Chiar și acum există fotografi care pentru o imagine care să zguduie sterile ar face orice. Societatea are nevoie de fotografii, pentru a arăta ce este bine și ce nu este bine, ce este frumos și ce este urât, pentru a arăta suferința. Fotografia a devenit parte din viața de zi cu zi. Este atât de înrădăcinată obiceiurilor noastre încât aproape că nu o putem conștientiza ca importantă. Ea reglementează toate evenimentele, private sau publice. Aceasta dă un caracter documentar ca pentru a face să apară ca procesul de reproducere cel mai credincios, cel mai imparțială a vieții sociale. De fapt, fotografia, care poate fi un instrument de cunoaștere și operă de artă, este de multe ori doar un instrument de comunicare. Acesta este motivul pentru care istoria fotografiei nu poate fi doar istoria unei tehnici: este inseparabilă de o istorie socială și politică.

Odată cu dezvoltarea tiparului, cu editarea de reviste și cataloage, omul obișnuit avea acces la informații. Și este cunoscută sintagma că o imagine bună spune cât 1000 de cuvinte. Aparatul de fotografiat a reținut atât frumosul cât și urâtul.

---

<sup>1</sup> Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/187/1.5/S/155559, Cercetări doctorale multidisciplinare competitive pe plan european (CDocMD).

Portretul este unul din mijloacele de a face educație atât estetică cât și socială. Am să amintesc doar doi dintre marii portrețiști din panteonul fotografiei.

Gaspar Félix Tournachon mai cunoscut sub pseudonimul Nadar, a fost unul dintre cei mai renumiți portrețiști. A revoluționat modul de expresie, lăsând modelele să se exprime liber, căutând să nu denatureze adevăratul caracter al personajului. Yousuf Karsh este un alt mare portretist. Prin fotografia sa, Yousuf Karsh a arătat lumii personaje importante, iubite, apreciate, respectate. Fotografiile sale au fost însă realizate în studio. Numeroși fotografi au dus aparatul în strada, să immortalizeze omul de rând cu obiceiurile și metehnele sale, sau pe câmpul de luptă, surprinzând durerea, chinul sau moartea. Robert Capa a murit în timp ce fotografia Războiul din Indochina la Thai Binh, Vietnam.

În 1947, împreună cu Henri Cartier-Bresson și David Seymour, a înființat Agenția Magnum. Această agenție este axată pe imagini realiste, uneori șocante.

Fotografia nu este doar un mijloc de educație prin ceea ce arată. Punând un aparat de fotografiat în mâna unei persoane, selectarea unor imagini prin vizorul aparatului, ajută la educație. O educație atât artistică, cât și o educație civică, dacă subiectele alese sunt dint-o lume mai puțin favorizată.

Revoluția industrială și fotografia au transformat profund practicile artiștilor. Artistul este un burete și practica sa și discursul său sunt în mod inevitabil influențată de marile schimbări tehnologice, economice și sociologice din timpul său. Desigur că toate aceste schimbări influențează profund și educația.

**Cuvinte-cheie:** *fotografie, educație, politic, social, război, estetică*

**Keywords:** *photography, education, politics, war, social, aesthetic*

## **ÎNVĂȚĂMÂNTUL LA DISTANȚĂ ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL SUPERIOR DIN REPUBLICA MOLDOVA: GENERALIZĂRI ȘI AȘTEPTĂRI**

### **DISTANCE LEARNING IN HIGHER EDUCATION OF MOLDOVA: GENERALIZATIONS AND EXPECTATIONS**

**RUSLANA ROMAN,**

lector superior, doctor,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Moldova

Societatea noastră se confruntă în prezent cu schimbări rapide și profunde: apar produse și servicii noi, cercetările evoluează în direcții neașteptate generând descoperiri care păreau până mai ieri de domeniul imaginarului. Schimbările determinate de evoluția tehnologiilor moderne nu se mai manifestă doar în domeniile pentru care au fost inițial concepute, ci provoacă transformări și în alte zone ale vieții și activității. În această lume în care singurul aspect nemodificat este schimbarea, învățământul trebuie să se integreze și să își adapteze ofertele pentru a veni în sprijinul noii generații, actualizându-și permanent finalitățile și resursele, astfel încât să răspundă noilor provocări și, în același timp, să le ofere subiecților educației deprinderi și instrumente de muncă eficiente.

Dacă schimbările în ceea ce privește planurile de învățământ, curriculumul, formele de organizare și toate celelalte aspecte ce țin de resursele materiale sunt relativ ușor de implementat și de controlat, modelarea resurselor umane este un proces mai dificil și de durată.

Un exemplu concret al influenței transformărilor tehnice asupra desfășurării procesului instructiv-educativ este acela a impactului tehnologiilor informaționale și comunicării. Deși începuturile au fost timide, acum, în aproape orice instituție de învățământ superior, studenții au la dispoziție computere.

În efortul de a pregăti specialiști de o înaltă performanță, universitățile au decurs la diferite strategii, la metode și mijloace dintre cele mai variate.

Până nu demult aceste metode și mijloace de instruire erau preponderent ”tradiționale”, adică, bazate, în special, pe comunicarea directă, orală sau scrisă și într-o proporție mai redusă, prin utilizarea unor mijloace tehnice audiovizuale, gen diafilme sau filme, casetofon sau aparat video. În a doua jumătate a secolului trecut, schimbările apărute la nivel mondial au generat noi solicitări față de școală în general și față de universitate în particular, îndeosebi în ceea ce privește satisfacerea cererilor, tot mai mari, de educație.

Conform Codului Educației din Republica Moldova (nr. 152 din 17.07.2014) învățământul superior are drept misiune formarea specialiștilor de înaltă calificare, competitivi pe piața națională și internațională a muncii (articolul 75, (2b)). Competențele necesare pot fi obținute prin diferite forme de învățământ: cu frecvență, cu frecvență redusă și la distanță. Primele două forme de învățământ ne sunt cunoscute, însă învățământul la distanță este o nouă provocare pentru Republica Moldova, în general, și pentru învățământul artistic superior, în special.

Învățământul la distanță a apărut ca urmare a dezvoltării tehnologiilor informaționale. Această formă de învățământ este o oportunitate în plus oferită celor care vor să se formeze continuu. Fiind un proces de instruire care se bazează pe resurse multimedia și care permite uneia sau mai multor persoane să se formeze pornind de la calculatorul propriu, învățământul la distanță este o formă mai modernă și mai flexibilă de educație. Suporturile multimedia pot combina text, grafică, sunet, imagini, animație și resurse video. Este de menționat faptul că învățământul la distanță permite persoanelor angajate în câmpul muncii să depășească barierele ce țin de obligativitatea prezenței fizice la ore, de a întocmi și de a realiza trasee educaționale individuale.

În practica mondială învățământul la distanță a devenit o parte integrantă a sistemului de învățământ. Au fost elaborate concepții și regulamente cu privire la managementul proceselor, materiale didactice, s-au creat *soft*-uri specializate și alte materiale care facilitează formarea competențelor.

În Republica Moldova unele instituții superioare de învățământ deja au o oarecare experiență în acest sens. Dar e posibil oare învățământul la distanță pentru instituțiile artistice, unde predomină lecțiile individuale?

**Cuvinte-cheie:** *învățământ superior, învățământ la distanță, codul educației, forme de învățământ, tehnologii informaționale*

**Keywords:** *higher education, distance learning, education code, forms of education, information technologies*

## **MULTIPLE SEMNIFICAȚII ALE EDUCAȚIEI ESTETICE — REPERE PRACTICE**

### **MULTIPLE SIGNIFICATIONS OF AESTHETIC EDUCATION — PRACTICAL LANDMARKS**

**MARINELA RUSU,**

cercetător principal grd. II, doctor,

Institutul Gh. Zane, Academia Română, Filiala Iași, România

Spre deosebire de celelalte forme de educație (intelectuală, moral-civică, religioasă, ecologică, sanitară, rutieră etc.) educația estetică presupune dezvoltarea sensibilității pentru frumosul din natură, societate și din domeniul artei. Prin intermediul artei, educația estetică formează și dezvoltă o

calitate psihică a individului, și anume, *receptivitatea generală*, care constă în capacitatea de a fi sensibil la ceea ce se petrece în lumea în care trăiește copilul și își desfășoară activitatea, de a reține și reda în mod creativ multiplele aspecte ale acestei realități.

Educația estetică se situează pe două planuri: *receptarea și creația artistică*. În procesul recepțării sunt urmărite mai multe aspecte: *pregătirea senzorial-perceptivă, pregătirea cognitivă*, cât și dezvoltarea capacității de *decodificare și traducere* a operei de artă.

Atât *gustul cât și judecata estetică* sunt determinate simultan de *factorii individuali* (structura bio-psihică, preferințe, aspirații, opțiuni) cât și de *factorii sociali* (influențele mediului socio-cultural, educația primită în școală și familie). Este importantă configurarea sistemului atitudinal, punctul final al unui proces complex, caracterizat printr-o desfășurare secvențială, cu următoarele etape: *formarea sensibilității estetice; formarea gustului estetic; formarea judecății estetice cu pregnante elemente cognitive, alături de cele afective; formarea atitudinilor estetice* care devin coordonate ale personalității, orientând individul spre lumea valorilor.

*Dezvoltarea creativității* are la bază ideea că omul este o ființă creatoare iar capacitatea de creație există în stare potențială, latentă, în fiecare individ; prin educația estetică ea poate fi dezvoltată și amplificată. Astfel, educația estetică devine un instrument de acțiune, prin care sunt încurajate comportamentele de explorare, expresia liberă nesancționată, autonomia elevilor, acestea fiind considerate *fundamente ale creativității*.

Regăsim următoarele concluzii raportate în studiul *Champions of Change* (Impactul Artelor pentru învățare) (Fiske, 1999), utile atât profesorilor, cât și părinților:

- Artele au calitatea de a ajunge și la elevii mai puțin accesibili în mod normal, la cei marginalizați sau izolați, ceea ce, conduce la o mai bună prezență școlară a elevilor și la rate de abandon școlar mai mici.
- Se schimbă mediul de învățare cu unul de descoperire. Acest lucru, de multe ori, re-aprinde dragostea de învățare la elevii oboșiți de faptul doar de a primi cunoștințe deja elaborate.
- Relațiile interpersonale dintre elevi sunt mult îmbunătățite. Sunt diminuate situațiile de conflict, se creează o ambianță de bună înțelegere, de acceptare a diversității și de sprijin inter-colegial.
- Studiul artelor plastice are un impact pozitiv asupra învățării în cazul elevilor cu un statut socio-economic scăzut, la fel de mult sau mai mult, decât în cazul elevilor cu un statut socio-economic mai bun.

Aplicația practică realizată la Școala *Elena Cuza* din Iași (2014-2015), a constat în abordarea, la orele de desen a unor teme cu substrat psihologic, în vederea îmbinării scopurilor educative cu cele formative: *bucurie, zâmbet, supărare, lacrimi, însingurare, furie, entuziasm, teamă*. Printre aspectele psihologice ce au fost influențate de intervenția prin artă în școală, amintim: dimensiunile de natură *cognitivă, afectivă și comportamentală*. Efectele benefice, de optimizare personală și de conduită au fost ulterior, evidente<sup>1</sup>.

*Concluzie*. Arta ca mijloc terapeutic începe tot mai mult să devină un sprijin în optimizarea ființei umane moderne, dezvoltându-i abilitatea auto-cunoașterii, auto-reglării emoționale și comportamentale. Într-un viitor apropiat, vom ajunge să urmărim educarea unor persoane nu doar inteligente, în sensul dat de coeficientul de inteligență al lui Gardner (1993), dar mai ales, formarea unor persoane capabile de auto-cunoaștere și auto-control, adică, dezvoltate emoțional și interrelațional.

**Cuvinte-cheie:** *educație estetică, emoție, personalitate, creativitate, sensuri multiple*

**Keywords:** *aesthetic education, emotion, personality, creativity, multiple meanings*

1 RUSU, M. Art therapy - a way of intervention and optimization of personality. In: *Manifestarea și auto-reglarea emoțiilor*. Coord. M. Rusu. Iași: Ed. Ars Longa, 2013, p.142-160; RUSU, M. Experiența estetică – Creativitate, ideal și interpretare. In: *Artă și Tradiție în Europa*. Coord. C. Tofan și C. Sârbu. Iași: Ed. PIM, 2015, p. 103-108.

## СОЗДАНИЕ ОБРАЗА АРХИТЕКТУРЫ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПРИЕМ НА ЗАНЯТИЯХ ПО СЪЕМОЧНОМУ МАСТЕРСТВУ

### CREATION OF THE IMAGE OF ARCHITECTURE AS PEDAGOGICAL METHOD IN CLASSES OF FILM-MAKING SKILL

**АЛЕКСАНДР АВДОНИН,**

преподаватель, заведующий видео-, фото-, лабораторией,  
Орловский государственный институт культуры, Россия

**МАРАТ РОГОЗЯНСКИЙ,**

доцент, кандидат педагогических наук,  
Орловский государственный институт культуры, Россия

Архитектура обладает особым видом художественной образности. Архитектурный объект, воплощенный в кино-, фото-, видеотворчестве является не только художественным, но и культурным, национально-эстетическим образом, отражающим национальные, культурные предпочтения через эстетические понятия и категории.

Создание образа архитектуры в практике преподавания дисциплины *Съемочное мастерство* обучающимся по профилю *Руководство студией кино-, фото- и видеотворчества* (бакалавриат) на кафедре экранных искусств и фотомастерства Орловского государственного института культуры используется как педагогический прием, выполняющий следующие цели:

1. Развитие интеллекта. В процессе фото- и видеосъемки архитектурных объектов расширяется кругозор обучающихся, которые знакомятся с историческими местами, стилями архитектурного зодчества, именами создателей архитектурных объектов и т. д.

2. Эстетическое воспитание. Выбирая для съемки объекты культурно-исторического значения, интересные элементы зданий и других архитектурных форм, обучающиеся развивают в себе чувство прекрасного, гармоничного восприятия действительности.

3. Патриотическое воспитание. В процессе работы над заданиями по предмету *Съемочное мастерство* обучающиеся глубже узнают историю своего края и Отечества. Любовь к Отечеству невозможна без знания его истории — по словам Н. М. Карамзина, «надобно знать, что любишь».

4. Воспитание профессиональных навыков. В работе над созданием архитектурного образа формируется монтажное мышление, что является важнейшей задачей подготовки профессионалов в области кино-, фото- и видеотворчества.

В процессе съемки архитектурных объектов особое внимание уделяется развитию образного мышления, ведь «работа режиссера и оператора не ограничивается показом на экране только «чистой» архитектуры, произведений архитектуры как таковых. Архитектурное оружие — всегда образ, т. е. способ и форма освоения действительности в искусстве»<sup>1</sup>. Поэтому в процессе выполнения заданий обучающиеся не только закрепляют на практике приемы съемочного мастерства, но и стремятся средствами аудиовизуальных искусств создать образ объекта съемки, тем самым оттачивая свое художественное видение окружающего мира.

Создавая образы архитектуры, обучающийся начинает яснее ощущать межпредметные связи дисциплины *Съемочное мастерство* с такими дисциплинами как *История искусств*, *Режиссура аудиовизуального произведения*, *Кино-, видеомонтаж* и др.

<sup>1</sup> Вольнец, М. М. *Профессия: оператор*: Учеб. пособие для студентов вузов: 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Аспект Пресс, 20126 с. 149.

Задания, связанные с созданием образа архитектурных объектов, можно давать уже на ранних этапах обучения, добиваясь существенных результатов в педагогическом процессе.

**Ключевые слова:** съёмочное мастерство, образ архитектуры, педагогический прием, воспитание, обучающийся

**Keywords:** film-making skill, image of architecture, pedagogical method, education, trainee

## **«ОТЕЦ МОЛДАВСКИХ АККОРДЕОНИСТОВ» ВАЛЕНТИН ЗАГУМЕНОВ: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ**

### **«THE FATHER OF MOLDOVIAN ACCORDIONISTS» VALENTIN ZAGUMYONOV: PORTRAIT SKETCH**

**ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА,**

и. о. профессора, кандидат искусствоведения,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств, Кишинэу, Молдова

**ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВА,**

преподаватель, первая дидактическая степень  
Музыкальная школа им. Евгения Доги, Кишинэу, Молдова

Валентин Прокопьевич Загуменов — одна из легенд музыкального образования Республики Молдова, ему принадлежит ключевая роль в становлении и развитии отечественного исполнительства на аккордеоне. В 2015 г. В. Загуменову исполнилось бы 85 лет. Предлагаемый материал — дань памяти выдающемуся педагогу, который большую часть своей жизни отдал делу воспитания молодых музыкантов.

Ученик Изяслава Бенедиктовича Бирбрайера — известного аккордеониста, пианиста и педагога, стоявшего у истоков баянной и аккордеонной школы Молдовы, В. Загуменов стал продолжателем исполнительских и педагогических традиций, сложившихся в классе этого талантливого музыканта. Уже в годы учебы в Кишиневской консерватории В. Загуменов начал заниматься педагогической работой, сначала в Кишиневском музыкальном училище (сейчас это Музыкальный колледж им. *Штефана Няги*), а затем и в консерватории, где проработал до конца своих дней. На протяжении ряда лет он являлся заведующим кафедрой народных инструментов.

Среди учеников В. Загуменова — такие известные баянисты и аккордеонисты, как Олег Сосновский, Олег Мунтян, Семен Решетниченко, Владлен Басюл, Николай Чернявский, Валерий Шаров, Валерий Остриков, Петр Балан, Серафима Азизова, Василий Гумённый, Нелли Ивлева, Виктор Фока, Людмила и Борис Толстошеевы и многие другие. Выпускники класса В. Загуменова и сегодня с успехом трудятся в области музыкального искусства и образования нашей страны, среди них аккордеонист и дирижер, руководитель ансамбля народной музыки *Busuioc moldovenesc* Михаил Амихалакиоае, преподаватель Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств Петру Штюка, руководитель знаменитого ансамбля аккордеонистов *Concertino* Евгений Негруцэ и др.

Личность и деятельность доцента В. Загуменова, несмотря на его огромный вклад в развитие музыкального образования Молдовы, до сих пор не стали предметом интереса иссле-

дователей истории отечественной культуры. Предлагаемая статья основывается на немногочисленных архивных материалах, а также на воспоминаниях родственников, коллег и воспитанников В. Загуменова, которые свято хранят память о замечательном человеке и музыканте – «отце всех молдавских аккордеонистов», по меткому определению одного из его учеников.

**Ключевые слова:** *Валентин Прокопьевич Загуменов, аккордеон, баян, музыкальное образование Молдовы, Кишиневская консерватория, кафедра народных инструментов*

**Keywords:** *Valentin Zagumonov, accordion, bayan, educational system of Moldova, Chisinau conservatory, folk instruments department*

## **КОНЦЕПЦИЯ КУРСА ИСТОРИЯ ОРКЕСТРОВЫХ СТИЛЕЙ В ОДЕССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ ИМ. А. В. НЕЖДАНОВОЙ**

### **THE CONCEPT OF THE HISTORY OF ORCHESTRA STYLES COURSE AT THE ODESSA NATIONAL A. V. NEZHANOVA ACADEMY OF MUSIC**

**СЕРГЕЙ БОРОДАВКИН,**

и. о. профессора, кандидат искусствоведения,

Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, Украина

1. Курс *История оркестровых стилей* является авторским, он создавался в середине 1990-х годов.

2. Курс выстроен в хронологической последовательности, захватывая весь музыкально-исторический процесс от первобытного общества до наших дней и тем самым преодолевая классицистско-романтико-центристскую концепцию. Каждый оркестровый стиль, свойственный той или иной эпохе, имеет собственную ценность; некорректной является оценка того или иного оркестрового стиля с точки зрения позиций классицизма и романтизма.

3. В начале курса рассматриваются вопросы теории оркестрового стиля, определяются его категории и компоненты.

4. Разработаны темы *Оркестровый стиль первобытного общества, Оркестровые стили древних цивилизаций, Оркестровые стили эпохи Средневековья и Раннего Возрождения*, не отраженные в известных монографиях и пособиях по данной дисциплине (А. Карс, Г. Благодатов, Ю. Фортунатов, Л. Гуревич).

5. Особое внимание уделяется эпохе XVII – первой половины XVIII столетий, получающей совершенно недостаточное освещение в упомянутых трудах по истории оркестровых стилей. При этом оркестровый стиль И. С. Баха рассматривается как универсальный, вбирающий в себя достижения предшествующих и современных великому немецкому композитору композиторских школ, как одна из высших точек в развитии оркестрового письма. Таким образом преодолевается получивший широкое распространение взгляд на оркестровый стиль И. С. Баха как консервативный (впервые выраженный в монографии А. Карса *История оркестровки*). Переоценке подвергается и оркестровый стиль Г. Ф. Генделя, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского.

6. Оперная оркестровка рассматривается как стимулятор развития оркестрового письма в других жанрах, вплоть до *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, которая уже опережает оперу в данной сфере.



7. Преодолевается взгляд на оркестровый стиль итальянских оперных композиторов первой половины XIX века как на примитивный (известно, например, мнение Р. Вагнера, который считал, что оркестр Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, молодого Дж. Верди представляет собой «большую гитару»).

8. Оркестровый стиль русских композиторов XIX века рассматривается как вполне самостоятельный, самобытный и равный по своему значению стилю западноевропейских композиторов.

9. Уделяется внимание и современным оркестровым стилям, насколько это позволяют ограниченные по времени рамки учебного курса.

**Ключевые слова:** *оркестровый стиль, концепция учебного курса, Одесская национальная академия имени А. В. Неждановой*

**Keywords:** *orchestra style, concept of the training course, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

## **К ВОПРОСУ СОДЕРЖАНИЯ ПОЗНАНИЯ В ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА-ВОКАЛИСТА**

### **THE QUESTION OF COGNITION CONTENT IN A PRACTICAL WORK OF VOCAL TEACHER**

**СВЕТЛАНА ВАРЛАМОВА,**

профессор,

Тольяттинская консерватория, Россия

Современный педагог-вокалист должен быть образованным специалистом широкого профиля, в совершенстве владеющим не только техникой исполнения, но и основами художественного исполнительства, осмыслением высокопрофессиональных задач в теории и практике их творческого решения.

Основой вокально-педагогического процесса является познание, сосредоточившее в себе порядок представлений о сути художественно-педагогического предмета, методов и принципов его преподавания. Все возрастающие требования к исполнительской, историко-теоретической и методической подготовке педагога вызывают необходимость совершенствования форм познания.

Важнейшим компонентом познания является его содержание. Оно включает в себя целостную картину восприятия музыки, фундаментальные знания из области психологии, педагогики, музыкального исполнительства, теоретическое и практическое владение вокально-техническими приемами и навыками, в нем должны отражаться основные эстетические принципы вокальной педагогики.

На протяжении обучения между педагогом и учеником образуется конвенциональный язык, в формулировках которого кроется описание большинства приемов вокальной педагогики, ощущений, представлений. Важную роль в учебном процессе играют яркие образные ассоциации.

Педагогу необходимо систематизировать познания обучающегося, привить ему исполнительские принципы отношения к музыке. Первостепенное значение имеет определение круга технических и исполнительских задач, характерных для каждого конкретного произведения.

Познание художественного произведения происходит через изучение текста. Личностное отношение певца к музыке конкретизируется в точности чтения нотной записи, в раскрытии идейного, образно-эмоционального и художественного смысла исполняемой музыки.

В результате обучения певец самостоятельно может определить, какие методы из накопленного им опыта пригодны и наиболее эффективны для изучаемого произведения. Задача сознательного соединения технической и музыкальной работы, важная на начальном этапе, для зрелого музыканта теряет свою актуальность, так как эти аспекты постепенно сближаются и сливаются в единый творческий процесс.

**Ключевые слова:** *познание, содержание, вокальная педагогика, психология, музыкальное исполнительство*

**Keywords:** *cognition, vocal pedagogy, psychology, musical performance*

## ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ СОЛЬФЕДЖИО В МОСКОВСКОЙ СРЕДНЕЙ СПЕЦИАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ ИМ. ГНЕСИНЫХ

### FROM THE EXPERIENCE OF SOLFEGGIO TEACHING IN MOSCOW CENTRAL SPECIAL GNESSIN SCHOOL

**НАДЕЖДА ЗЕНКИНА,**

преподаватель, заведующая теоретическим отделением,  
Московская средняя специальная музыкальная школа (колледж) им. Гнесиных, Россия

Современная общекультурная ситуация бросает вызов многим устоявшимся традициям музыкального искусства и музыкального образования. Особенно незащищенными оказались такие предметы как сольфеджио, теория музыки, гармония. Цель доклада — показать незаменимость сольфеджио для профессионального становления музыканта и практическую пользу от этих уроков.

В новых условиях сольфеджио должно избавиться от ненужной скучной схоластики, активно влиять на формирование музыкальности: памяти, чувства ритма, гармонического слуха, способности к импровизации мелодий. Особенно важны междисциплинарные взаимодействия сольфеджио: с занятиями в специальном классе, ритмикой, уроками «Оркестра Орфа», проводимыми в МССМШ имени Гнесиных. Наконец, главной проблемой преподавания сольфеджио является достижение равновесия двух «крайностей» — знания и умения, теории и практики, без чего невозможно развитие подлинной музыкальности.

Среди возможного множества ответов предмета сольфеджио на вызовы времени назовем следующие:

- воспитание осознания слуховых явлений. Важно подчеркнуть, что такое осознание не сводится к способности назвать термины, обозначающие те или иные музыкальные элементы (интервалы, аккорды и т. д.), но предполагает прежде всего, способность их активного практического использования, освоение слуха в мире звучаний; это касается языка как музыкальной классики, так музыки XX–XXI вв.;

- важнейший момент профессионального музыкального образования — синхронизация материала, изучаемого на уроках сольфеджио, с репертуаром, исполняемым в классе по специальности. Необходимо как можно более раннее осознанное восприятие основных ак-

кордов — исключительно ради воспитания осознанного слышания, а значит, столь же осознанной игры (иными словами, достижение действительной музыкальности);

- сказанное в предыдущем пункте должно в какой-то мере присутствовать и при воспитании музыкантов-непрофессионалов в системе общего музыкального образования. В отличие от прошедших веков, в наши дни любители музыки контактируют с ней, как правило, не столь активно — например, мало кто из них умеет играть на музыкальном инструменте. В то же время увеличение числа «пассивных» любителей за счет «активных» может привести к сокращению слоя слушателей классической музыки. Активное освоение в мире звучаний ребенка, который не обязательно станет профессионалом, стимулируется игрой в оркестре Орфа (полезной также и в профессиональном образовании), которую целесообразно связать с задачами сольфеджио. Делается вывод о необходимости предмета «сольфеджио» (а не просто «пения» или «музыки») также и в общем музыкальном образовании.

**Ключевые слова:** музыкальное образование, сольфеджио, творчество, теория, практика, оркестр Орфа

**Keywords:** music education, solfeggio, creating, theory, practice, Orff's orchestra

## **К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-АДАПТАЦИОННОЙ МОБИЛЬНОСТИ БУДУЩИХ ДИРИЖЕРОВ-ХОРМЕЙСТЕРОВ**

### **TO THE PROBLEM OF DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL ADAPTATION MOBILITY OF FUTURE CONDUCTORS AND CHOIRMASTERS**

**ОЛЬГА КОЧЕТОВА,**

старший преподаватель,

Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского,  
г. Челябинск, Россия

Динамика современной музыкальной жизни требует от хорового дирижера *профессионально-адаптивной мобильности*, постоянной готовности откорректировать свои профессиональные намерения. Ощущается все большая потребность в музыкантах, обладающих высоким уровнем исполнительской культуры и широкой образованностью, способных работать с новым хоровым репертуаром, создающих современные исполнительские трактовки, созвучные духу сегодняшнего дня. Действительно, в настоящее время хоровое дирижирование приобретает статус той специфической профессии, которой не могут заниматься музыканты другого профиля без специальной профессиональной подготовки, как это часто практиковалось ранее. Полноценное хоровое исполнительство возможно только при условии существования сложившейся системы подготовки профессиональных деятелей в этой сфере.

Изучение сложившейся практики профессиональной подготовки будущих дирижеров хора, убеждает нас в том, что нынешняя система обучения студентов дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ и колледжей не направлена на развитие профессионально-адаптивной мобильности обучаемых. Педагогический опыт показывает, что студенты недостаточно владеют речевой коммуникацией, аналитическими умениями, навыками межличностного взаимодействия, не в полной мере осознают возможности дирижерской техники. Особенно очевидно это проявляется в работе с хором, хормейстерской практике. Дирижер не всегда может ясно разъяснить идею, структурные особенности, содержание и характер образов произведе-

ния. План репетиционной работы составляется, как правило, только с учетом выявления технических недостатков вокально-хорового исполнения, динамики и темпа звучания музыки. Если что-то на репетиции идет не по плану, обучаемый порой теряется, не может быстро сориентироваться в конкретной ситуации, т. к. не владеет основными законами «быстрого реагирования» в работе с хоровым коллективом. Причина такого недостатка, на наш взгляд, кроется в методике проведения занятий по дирижированию. Нередко она сводится к освоению чисто технических моментов исполнения, а именно: дирижерских схем, приёмов показа оттенков, вступлений и т. д. Однако освоение навыков элементарного тактирования еще не означает овладения активными средствами дирижёрского воздействия на исполнителей. В результате большинство обучающихся по данной специализации не владеют навыками работы с музыкальным коллективом и, более того, не представляют себе как сущности дирижёрской профессии, так и себя в ней.

Мы полагаем, что обеспечение успешной адаптации студентов к будущей профессиональной деятельности может быть достигнуто лишь в условиях лично ориентированного образовательного процесса, предполагающего такую организацию взаимодействия студентов и педагогов, при которой создаются оптимальные условия для развития у субъектов обучения самостоятельности, способности к самообразованию и реализации себя. Цель такого образования заключается в становлении и развитии личности обучаемого, его познавательных способностей, формировании навыков учебно-профессиональной деятельности на основе его субъективного опыта.

**Ключевые слова:** профессиональная мобильность, дирижерская деятельность, профессиональная подготовка музыканта

**Keywords:** professional mobility, conductor's activity, vocational training

## СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ АРМЕНИИ

### PAGES FROM THE HISTORY OF ARTISTIC EDUCATION OF ARMENIA

**АННА КУЗЬМИНА,**

преподаватель,

Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, Армения

1. В развитии музыкальной культуры Армении значительную роль сыграли очаги национального музыкального образования, организованные в силу исторических причин в 20–е гг. XX в. Первым крупнейшим завоеванием в этой области стало основание в 1921 г. музыкальной студии в Ереване, преобразованной в 1923 г. в первую в истории Армении консерваторию. Ее фундамент был заложен выдающимся композитором, подвижником национального образования Р. Меликяном (1883–1935). Тем самым осуществилась заветная мечта многих музыкантов прошлого, в том числе великого Комитаса.

Второе музыкальное учебное заведение Армении было основано в Ленинакане (ныне Гюмри) — городе, который не только славился богатейшим фольклором, своеобразной ашугской культурой, но и выдвинул плеяду знаменитых поэтов, мыслителей, композиторов. В 1924 г. по инициативе известного композитора и хормейстера Д. Казаряна (1883–1958) была открыта Ленинаканская музыкальная студия, положившая начало профессиональному музыкальному образованию Гюмри.

2. Период основания и первых лет функционирования музыкальной студии протекал на фоне активизации культурной жизни города. Так, в 1924 г. силами собранной выдающимся певцом Шара Тальяном труппы была осуществлена постановка оперы Ш. Гуно *Фауст* на армянском языке. Затем последовали постановки опер *Кармен* Ж. Бизе, *Демон* Ан. Рубинштейна, нескольких оперетт, оставившие яркий след в сознании слушателей. Знаменательными событиями концертной жизни Лениакана 1920-1930-х гг. стали выступления И. Налбандяна, К. Игумнова, С. Безродного, А. Габриеляна, Т. Налбандяна, Квартета им. Комитаса и др. Студийцы также активно участвовали в музыкально-концертной жизни города.

3. Лениаканская музыкальная студии в короткий срок была преобразована в профессиональную музыкальную школу с семилетним сроком обучения, которой в 1933 г. было присвоено имя выдающегося композитора, этнографа, пианиста Никогайоса (Николая Фаддеевича) Тиграняна (1856-1951).

Среди первых учителей были Н. Гянджумян (фортепиано), Е. Тер-Гукасян (скрипка), Т. Налбандян (вокал), В. Казарян (народные инструменты), С. Кириленко (духовые инструменты). В школе успешно работали десятки замечательных педагогов, многие из которых получили образование в учебных заведениях Германии, России, Италии. Творчески переосмыслив и перенеся на национальную почву опыт и традиции лучших зарубежных школ, они заложили фундамент музыкальной педагогики Гюмри.

4. Свидетельством плодотворной работы школы стали успехи ее учеников. В их числе делали свои первые шаги музыканты, которые впоследствии внесли заметный вклад в музыкальную культуру Армении. Успешное функционирование школы стало основой организации следующего звена — музыкального училища, открытого в 1934 г.

5. Таким образом, за первые годы своего функционирования музыкальная школа имени Н. Тиграняна сумела воспитать кадры и завоевать авторитет, заложила прочный фундамент и создала условия для дальнейшего развития профессионального музыкального образования Лениакана, послужила базой для открытия музыкального училища, сыграла заметную роль в панораме культурной жизни города, тем самым внося существенный вклад в развитие музыкального искусства Армении.

**Ключевые слова:** консерватория, Гюмри, музыкальное образование, студия, музыкальная педагогика

**Keywords:** conservatory, Gyumri, musical education, studio, musical pedagogy

## **СЕТЕВАЯ ФОРМА РЕАЛИЗАЦИИ ОСНОВНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ: ОТ ЗАКОНА К ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ**

### **NETWORK FORM OF REALISATION OF BASIC EDUCATIONAL PROGRAMS: FROM LAW TO EDUCATIONAL PRACTICE**

**ВЕРА НИЛОВА,**

профессор, доктор искусствоведения,

Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова, Россия

Республика Молдова и Российская Федерация являются странами-участницами Болонского процесса, направленного на интеграцию высшего образования в Европе. Вхождение России в Болонский процесс завершился принятием федерального закона *Об образова-*

нии в Российской Федерации, вступившего в силу с 1 сентября 2013 г. Закон содержит принципиально новую для российского высшего образования статью 15 *Сетевая форма реализации образовательных программ*. Эта статья позволяет формировать образовательные программы в соответствии со спросом на выпускников на рынке труда, где конкурентоспособность — как результат компетентностного подхода в обучении — выступает критерием качества их подготовки.

Согласно Федеральному закону *Об образовании в Российской Федерации* сетевая форма реализации образовательных программ «обеспечивает возможность освоения обучающимся образовательной программы с использованием ресурсов нескольких организаций, осуществляющих образовательную деятельность, в том числе иностранных, а также при необходимости с использованием ресурсов иных организаций». Такими организациями для музыкальных вузов могут быть организации культуры, участие которых в сетевой организации образовательных программ предусмотрено законом. Однако есть непеременимое условие: такие организации должны обладать ресурсами «для осуществления обучения, проведения учебной и производственной практики и осуществления иных видов учебной деятельности, предусмотренных соответствующей образовательной программой». Следовательно, путь от закона к образовательной практике в России пролегает через оценку работодателем тех возможных преимуществ, которые, на его взгляд, имеет сетевая форма реализации образовательных программ, а также от тех финансовых, кадровых и материальных возможностей, которые имеет организация культуры, вступающая в партнерские отношения с вузом для реализации образовательных программ в сетевой форме.

После 1991 года в Российской Федерации резко возросла востребованность архивов, в связи с чем стало актуальным обсуждение вопроса о вовлечении государственных, муниципальных и иных архивов в сетевую форму реализации образовательных программ. При этом заключению договоров и разработке совместной учебной программы должна предшествовать подготовительная работа, предполагающая ознакомление потенциального работодателя с образовательной программой, учебным планом и программой архивно-библиографической практики, а также проведение архивной практики на базе архивных организаций.

**Ключевые слова:** *Болонский процесс, компетентностный подход, закон «Об образовании в Российской Федерации», архив, реализация образовательных программ*

**Keywords:** *Bologna process, competence approach, Law “On Education in the Russian Federation”, archive, network form of realization of basic educational programs*

## **К ВОПРОСУ О СУЩНОСТИ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТА-ВОКАЛИСТА**

### **TO A QUESTION ON ESSENCE OF TEACHING METHODS IN VOCATIONAL TRAINING OF VOCAL STUDENT**

**ВИОЛЕТТА ПЕНЬКОВА,**

старший преподаватель,  
Тольяттинская консерватория, Россия

В системе дисциплин профессиональной подготовки вокалистов методика обучения сольному пению занимает одно из ключевых мест.

В исследованиях и методических рекомендациях ученых и педагогов рассматриваются различные аспекты становления певческого процесса: формирование самоконтроля в пении, когда главным «контролером» является слух (Л. Дмитриев, В. Морозов, М. Донец-Тессейр), ориентир на мышечные ощущения и мышечную память (Н. Малышева, Р. Юссон), выделение вибрационных ощущений как основных (Д. Люш) и, наконец, внутреннее пение как профессиональная способность мысленно представить вокальное (исполнительское) воплощение музыкального произведения, как «практически действенное методическое средство, которое в процессе занятий должно оформиться в значимый профессиональный приём» (Д. Аспелунд, Б. Теплов).

Использование и обновление дидактических методов в работе со студентами позволяет повышать качество преподавания.

Эмпирический метод (метод показа голосом) восходит к опыту мастеров старой итальянской школы и основан на природной способности человека к подражанию, целостно воздействуя на сознание и подсознание студента.

Метод объяснения, комментария (воздействия через слово) более подходит для студентов с преобладанием аналитического, логического способа мышления и менее способных к подражанию.

Одним из методов, обеспечивающих единство вокально-технического и исполнительского (профессионального артистического) становления студента является метод применения музыкального материала. Это один из действенных способов художественного воспитания музыканта-певца в вокальной педагогике. Педагогу необходимо верно ориентировать студента в выборе репертуара, развивать его умение самостоятельно мыслить и работать с музыкальным материалом — как на первоначальном этапе знакомства с произведением, так и в стадии его подготовки к исполнению.

Овладение основами интерпретации — важный момент на пути совершенствования исполнительного мастерства студента-вокалиста. Оно невозможно без знания истории мирового музыкального (вокального) искусства, особенностей того или иного исторического периода, стилевых особенностей, композиторских приемов конкретного автора. Все это позволит студенту верно понять, оценить замысел композитора, поможет найти верное направление в создании исполнительской интерпретации.

В основе визуально-звукового метода лежит образно-художественное начало в музыке. Визуально-звуковой метод является одним из возможных способов художественно-образной интерпретации музыкального сочинения, который с успехом может быть использован в методике вокального исполнительства. Не случайно современные исследователи специфики певческой деятельности приходят к мысли о ключевом значении актерского начала в работе певца.

Вопрос о методах обучения студентов-вокалистов в системе высшего профессионального образования является насущным и значимым, а также представляется актуальным для дальнейшей разработки.

**Ключевые слова:** музыкант-вокалист, методы подготовки, визуально-звуковой метод

**Keywords:** musician-singer, training methods, an audible and visual method

## **РЕАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ В ПРЕПОДАВАНИИ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ ИЗУЧЕНИЕ ДЕТСКОГО ПЕСЕННОГО РЕПЕРТУАРА В ВУЗЕ**

### **THE IMPLEMENTATION OF ART EDUCATION IN THE TEACHING OF THE STUDY OF CHILDREN'S SONG REPERTOIRE IN HIGHER INSTITUTION**

**ТАТЬЯНА ПОКАТИЛОВА,**

старший преподаватель,

Орловский государственный институт культуры, Россия

В гармоничном развитии школьников важную роль играет художественное воспитание, которое формирует способность воспринимать и оценивать прекрасное в искусстве и жизни, приобщает к художественному творчеству. Педагог-музыкант осуществляет художественное воспитание учащихся средствами музыки. Сегодня музыка, поставленная на коммерческую основу, носит больше развлекательный характер и поэтому в школьном образовании необходимы произведения, содержащие высокие идеи и художественные образы. От того, насколько сам педагог обладает художественным вкусом, зависят результаты художественного воспитания детей.

В Орловском государственном институте культуры в комплекс профессиональных дисциплин по подготовке педагогов-музыкантов на кафедре хорового дирижирования входит дисциплина *Изучение детского песенного репертуара*. Основная задача дисциплины — формирование навыков подбора произведений для детского репертуара в соответствии с исполнительским уровнем детей и с учетом педагогических задач. Исходя из практики преподавания дисциплины можно выделить следующие методы художественного воспитания:

1. Подбор песен, представляющих художественную ценность, обладающих глубиной содержания и совершенством музыкальной формы. Выбор основан на анализе программ для детских образовательных учреждений, репертуаре известных детских вокально-хоровых коллективов, рекомендациях ведущих педагогов-методистов. В песенный материал включаются песни разных жанров, композиторских стилей, исторических периодов, отражающие многообразие жизненных явлений, раскрывающие богатство духовного мира человека, например: *Былина про Добрыню, Сурок Л. Бетховена, Мой Лизочек П. Чайковского и Учил Суворов А. Новикова*, песни Г. Гладкова для мультфильма-мюзикла *Бременские музыканты* и *Среднерусская заря* современного орловского композитора И. Хрисаниди.

2. Анализ песен, раскрывающий тесную связь текста с музыкой через музыкальные средства, выражающие идеи, образы, настроения, заложенные в поэтическом тексте. В песне необходимо стремиться раскрыть особенности, характерные для музыкального стиля композитора, для художественного стиля определенного исторического периода. Например, анализируя песни В. Моцарта *Весенняя, Детские игры, Цветы*, можно провести сопоставление с



главной темой симфонии № 40 и арией Керубино из оперы *Свадьба Фигаро*, отметив общие для всех этих произведений изящество и филигранность, красоту мелодики и совершенство форм, сочетание инструментального начала с вокальным, что поможет найти соответствующие исполнительские приемы для передачи художественного образа песен.

3. Самостоятельная работа студентов, включающая подготовку художественного вокального исполнения песен и инструментального сопровождения, тренинг по анализу песен с определением в них художественных достоинств, составление примерного детского репертуара, подготовку доклада для научной конференции, способствующего расширению знаний о художественной стороне изучаемых произведений. В процессе преподавания дисциплины становится очевидным необходимость художественного воспитания в формировании творческой личности педагога-музыканта.

**Ключевые слова:** художественное воспитание, педагог-музыкант, реализация, песня, метод, преподавание

**Keywords:** art education, teacher-musician, implementation, song, method, teaching

## ОСОБЕННОСТИ ПОДБОРА РЕПЕРТУАРА ДЛЯ УЧАСТИЯ СТУДЕНТОВ В ФЕСТИВАЛЯХ И КОНКУРСАХ

### FEATURES OF SELECTION REPERTOIRE FOR THE PARTICIPATION OF STUDENTS IN FESTIVALS AND COMPETITIONS

**НАТАЛЬЯ ТИТОВА,**

старший преподаватель,

Орловский государственный институт культуры, Россия

Участие в профессиональных конкурсах и фестивалях различного уровня очень важно для молодого исполнителя. Конкурсное концертное выступление является качественным показателем всей организационной, учебно-творческой, воспитательной работы художественного руководителя и самого певца — в данном случае мы говорим об обучающемся в ВУЗе по направлению *искусство народного пения*, профилям *сольное и хоровое народное пение*.

Конкурсы и фестивали исполнителей народной музыки России проводятся в целях сохранения и популяризации традиционной народной культуры, освоения и развития традиций русского народного песенного творчества в современных условиях, а также воспитания патриотизма, любви и бережного отношения к творческому наследию русского народа.

Исходя из положения, целей и задач конкретного конкурса или фестиваля необходимо осуществлять подбор репертуара исполнителя. Верно подобранный репертуар, который в полной мере раскрывает вокальные, артистические данные исполнителя, является не только залогом успешного выступления на сцене, но и *творческим лицом* певца. Верно подобранный репертуар, наряду со стремлением обучающегося к кропотливой работе, систематичностью занятий, является основным условием успешного владения собственным голосом.

Репертуар современного певца, специализирующегося на исполнении народной музыки, в основном представлен образцами этнографического материала, записанного в экспедициях, классических народных песен из репертуара известных исполнителей, песенного материала, опубликованного в различных сборниках. Следует отметить, что важным компонентом

современного репертуара народного певца являются произведения профессиональных авторов, освоение которых требует иных исполнительских средств и приемов.

Репертуар народного певца должен отражать национальный и присущий конкретному региону колорит, а также раскрывать технические, художественные, актерские возможности певца, способствовать формированию его художественно-эстетического вкуса, развитию волевых, нравственных и других профессиональных исполнительских качеств. При этом освоение каждого репертуарного произведения требует индивидуального подхода.

**Ключевые слова:** музыка, голос, репертуар, композитор, исполнитель, навыки

**Keywords:** music, voice, repertoire, composer, performer, skills

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ ГАРМОНИЧНОЙ ЛИЧНОСТИ

### MUSIC TRAINING AS A MEAN OF HARMONIOUS PERSONALITY EDUCATION

**ИРИНА ТРОШКИНА,**

доцент,

Тольяттинская консерватория, Россия

Каждое общество должно создавать все условия для формирования в нём важнейших качеств современного человека – культуры гармонично развитой личности, духовного и нравственного самосознания, творческой активности. Именно искусство призвано тренировать гибкость чувств, благодаря которым человек обретает полноту эмоциональных связей с жизнью. И именно в процессе воспитания через искусство формируется художественное восприятие жизни человеком.

Мы живем в период научно-технической революции, в которой наблюдается усиление рекламно-музыкально-информационного фона: это и радио, и телевидение, нотные и книжные издания, музыкальные записи, концертная жизнь и др. Известно, что музыка имеет как созидательную, так и разрушающую силу. Подростающему поколению трудно разобраться в лавине звуков, льющихся отовсюду, и найти музыку созидательную.

В настоящее время всё чаще раздаются голоса в пользу необходимости не просто музыкального, а всеобщего музыкального образования, и проблема эта вырисовывается все острее. Всеобщее музыкальное образование в качестве одного из государственных приоритетных направлений в общей культуре в конечном итоге должно помочь поднять культуру общества на должный уровень.

Разнообразные исследования подтверждают, что дети, систематически занимающиеся музыкой, мыслят творчески, лучше выражают свои мысли, находят интересные неординарные решения проблем, лучше обобщают информацию, они более уверены в себе и в своих знаниях, лучше умеют работать.

Музыкальное образование — это ещё один язык культурного общения, доступного абсолютно всем. Всеобщее эстетическое воспитание в первую очередь должно базироваться на развитии слуховой музыкальной культуры. В основе такого воспитания должно лежать накопление слухового музыкального опыта через слушание музыки, воспроизведение музыки в хоровом, сольном пении и инструментальной игре.

Для реализации этой концепции должны быть наработаны и опробованы наиболее целесообразные методики эстетического образования. Создание таких прогрессивных методик и целых методических направлений с установкой на оптимальную вседоступность знаний — задача, которую должны решить профессиональные вузы.

В свою очередь это потребует активизации и расширения деятельности выпускников музыкального вуза, который должен быть прежде всего организатором музыкальной жизни, умеющим ориентироваться в современных социально-культурных условиях.

Введение всеобщего музыкального образования позволило бы каждому человеку максимально раскрыть и умножить свои способности. Проблема всеобщей музыкальной грамотности — это необходимое условие жизни нашего общества, и эта проблема должна стать новой целью культурного строительства.

**Ключевые слова:** *всеобщее музыкальное образование, музыкальная культура, эстетическое образование, личность, духовность*

**Keywords:** *general music education, musical culture, aesthetic education, personality, spirituality*

## **ИЗУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ФОРМИРОВАНИЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ПОДХОДА**

### **THE STUDY OF A MUSICAL WORK: FORMATION OF RESEARCH APPROACH**

**ГАЛИНА ХАРИТОНОВА,**

старший преподаватель,

Орловский государственный институт культуры, Россия

В русле решения актуальных задач высшей школы на музыкальных факультетах возникает потребность в привлечении студентов к научной работе. Навыки подобного вида деятельности играют весьма важную роль в структуре личности современного специалиста. Практика показывает, что участие в научной работе развивает у студентов творческое мышление, инициативу, самостоятельность, умение ориентироваться в потоке информации и отбирать самое ценное.

Основной образовательно-творческой деятельностью студента-инструменталиста в вузе, как и на предыдущих ступенях обучения, является работа над музыкальным произведением: постижение музыкального образа и его исполнительское воплощение.

Сложный, комплексный по своей сути процесс изучения музыкального произведения — двуединый по своей направленности. С одной стороны, он включает аналитический подход к разнообразной информации, закодированной в нотном тексте, на основе которой постигается авторский замысел произведения и создается собственная исполнительская концепция. С другой стороны, изучение отдельного сочинения педагогически всегда направлено на обогащение знаний, осмысления умений и навыков, необходимых для будущей самостоятельной работы над музыкальным произведением, в том числе аналитической.

Исследовательский подход к работе над музыкальным произведением может осуществляться в разных направлениях:

1. Умении мыслить исторически, аккумулировать знание основных закономерностей развития человеческого общества, культуры, искусства. Тогда исполнитель обретает способ-

ность вписать исполняемые произведения в общую картину художественной жизни эпохи, благодаря чему он намного яснее представит себе их важнейшие стилевые особенности.

2. Умении анализировать разные интерпретации одного и того же произведения, воспринимать современное исполнительское искусство дифференцированно, понимать типологию сочинений композитора, выявлять развитие тематизма. При таком подходе музыкант-исполнитель будет основывать замысел интерпретации не только на исполнительских ремарках редакторов, но и на собственном творческом прочтении авторского текста.

Проблема формирования исследовательского подхода в процессе изучения музыкального произведения весьма актуальна и требует дальнейшей разработки.

**Ключевые слова:** композитор, музыкант-исполнитель, интерпретация, мышление, исследование, компетентность, навык

**Keywords:** composer, musician, interpretation, thinking, research, expertise, skill

## ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ДЕТЕЙ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИУМЕ

### ADDITIONAL ART THE EDUCATION OF CHILDREN IN CONTEMPORARY SOCIETY

**ВИКТОРИЯ ХОДЫРЕВА,**

профессор,

Тольяттинская консерватория, Россия

Понятие *дополнительное образование детей* появилось в российском законодательстве в начале 1990-х гг. в связи с принятием закона Российской Федерации *Об образовании*. Тогда оно понималось как «составная (вариативная) часть общего образования, позволяющая учащемуся приобрести устойчивую мотивированную потребность в познании и творчестве, максимально реализовать себя, самоопределившись профессионально и личностно». Закон *Об образовании* 2013 г. значительно расширяет содержание данного понятия, выделяя дополнительное образование детей и взрослых.

В статье 75 закона сказано: «Дополнительное образование детей и взрослых направлено на формирование и развитие творческих способностей детей и взрослых, удовлетворение их индивидуальных потребностей в интеллектуальном, нравственном и физическом совершенствовании, формирование культуры здорового и безопасного образа жизни, укрепление здоровья, а также на организацию их свободного времени. Дополнительное образование детей обеспечивает их адаптацию к жизни в обществе, профессиональную ориентацию, а также выявление и поддержку учащихся, проявивших выдающиеся способности». Закон подразделяет основные виды дополнительных образовательных программ на предпрофессиональные и общеразвивающие.

Предпрофессиональные образовательные программы ориентированы на:

- выявление одаренных детей в раннем возрасте и их поддержку;
- создание условий для художественного образования, эстетического воспитания, духовно-нравственного развития детей;
- формирование комплекса знаний, умений и навыков, позволяющих в дальнейшем осваивать основные профессиональные образовательные программы в области искусства.

На общеразвивающие программы в области искусства и культуры возлагаются задачи «эстетического воспитания граждан, привлечения наибольшего количества детей к дополнительному художественному образованию». Важнейшими функциями дополнительного художественного образования в современном обществе являются:

- образовательная (получение новых знаний и качественного образования);
- воспитательная (приобщение к культуре, формирование нравственных ориентиров);
- развивающая (развитие познавательной сферы, вплоть до определения индивидуального образовательного маршрута развития, учитывающего личностные интересы, приоритеты, предпочтения);
- психологического сопровождения (создание условий для личностного роста ребенка, ситуации психологически комфортной атмосферы обучения);
- социализации (освоение социального опыта, в том числе посредством организации инклюзивного образования лиц с ограниченными возможностями здоровья);
- самореализации (самоопределение и саморазвитие);
- креативная (раскрытие творческих способностей с учетом индивидуальных способностей, возможностей, особенностей личности);
- компенсационная (углубление, дополнение, интеграция с основным образованием);
- профориентационная (предпрофессиональное самоопределение);
- интегрирующая (объединение всех указанных характеристик с целью обеспечения комплексного становления личности).

**Ключевые слова:** *дополнительное художественное образование, предпрофессиональные и общеразвивающие программы, развитие личностных качеств*

**Keywords:** *complementary art education, pre-professional and general developmental program, personal qualities development*

## СОВРЕМЕННАЯ СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

### MODERN SOCIO-CULTURAL SITUATION AND CHALLENGES OF MUSIC EDUCATION

**ЮРИЙ ЧЕКАН,**

доцент, доктор искусствоведения,

Национальная музыкальная академия им. П. И. Чайковского, Киев, Украина

Кризис как определяющая характеристика современной социокультурной ситуации. Специфические факторы, усугубляющие кризис в музыкальной сфере: изменение коммуникативных каналов, беспрецедентное расширение и умножение номенклатуры звучаний, тотальная коммерциализация звуковой среды.

Хаотическая многоукладность музыкальной среды начала XXI века, ее характеристики и обусловленное ею изменение требований к музыкальному образованию. Ограниченность и нерелевантность традиционной системы координат для новых реалий. Современные интонационные практики в музыкально-педагогическом процессе.

Связь кризисных тенденций с глобализационными процессами и кардинальным изменением коммуникативных каналов; нарушение сложившейся в мировой культуре иерархии

различных «музык». Полицентричный интонационный образ мира современности и обусловленное им равноправие различных этнических культур, субкультурных страт и их звуковых/интонационных проявлений. Хаотическая конфигурация современного музыкального мира и ее признаки — обратная связь и итерация.

Современная музыкальная культура как рынок — деформированный и поляризованный — и вызванные им проблемы музыкального образования, требующие корректив сложившейся практики. Два полюса рынка: неестественно гипертрофированная сфера коммерциализованного творчества и высокий ценностный статус сферы творчества, ориентированного на творца. Оторванность последней от биологического, мимеотического, вербального, жанрового и стиливого опыта человека как проблема музыкального образования.

Нарушение целостности традиционной для европейской культуры Нового времени триады «композитор-исполнитель-слушатель» как показатель кризиса. Рассмотрение кризисных черт в каждом из звеньев коммуникативной цепочки и определение обусловленных ими проблем музыкального образования: переориентация подготовки композиторов; необходимость государственного патернализма в сфере исполнительских искусств; звукозапись и ее влияние на слушательские стратегии.

**Ключевые слова:** *интонационная практика, хаотическая интонационная многоукладность, кризис*

**Keywords:** *intonational practice, chaotic intonational multi-structureness, crisis*

## **ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ УЧАСТНИКОВ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА (ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

### **ABOUT THE FEATURES OF INTERACTION OF PARTICIPANTS OF THE PIANO DUO (PEDAGOGICAL ASPECT)**

**НАТАЛЬЯ ШАВЕКО,**

доцент,

Южно-Уральский государственный институт искусств  
им. П. И. Чайковского, г. Челябинск, Россия

Ансамблевые взаимоотношения, в которых участвуют не менее двух исполнителей, чрезвычайно сложны и многогранны. Фортепианный дуэт это коллективная форма игры, в процессе которой двое пианистов при помощи исполнительских средств фортепиано сообща раскрывают образно-эмоциональное содержание музыкального произведения. При решении этой задачи каждый из участников дуэта, будучи творческой индивидуальностью, должен подчиняться общим требованиям в воплощении авторского замысла. В то же время специфичность фортепианного дуэтного исполнительства, где функции партий (в зависимости от ситуации – солирующая, поддерживающая и др.) постоянно изменяются, не подавляет индивидуальность музыканта, а предоставляет каждому ансамблисту широкие возможности для полного творческого самовыражения. Но в этой «множественности» ролей, при которой каждый участник дуэта, пребывая в непрерывном исполнительском взаимодействии с партнёром, выступая «ведущим» или «ведомым», должен стремиться к единому творческому «Мы», заключается особенность и сложность исполнительства в фортепианном дуэте.

Объединение *индивидуальных* возможностей ансамблистов, создающих *коллективную творческую индивидуальность дуэта*, отличающуюся *единой* творческой манерой ис-

полнения, *единым* видением музыкального произведения и *единством* выбора исполнительских средств для реализации творческих намерений — основная цель творческих устремлений участников дуэта и их преподавателя. Вот как пишет об этом принципе взаимодействия участников фортепианного дуэта известный отечественный музыкант-ансамблист, исследователь вопросов камерного ансамблевого исполнительства А. Д. Готлиб: «...В музыкальном ансамбле общение возможно лишь при условии ясного и согласованного понимания всеми его участниками разносторонних связей отдельных партий и умения подчинить частности своего исполнения достижению общей цели...»<sup>1</sup>.

Опыт показывает, что многие начинающие ансамблисты очень часто испытывают различные затруднения при общении в дуэте. В учебном коллективе, каковым является, например, фортепианный дуэт музыкального колледжа, успешное решение возникающих проблем профессионального и межличностного общения возможно лишь при условии комплексного подхода к организации ансамблевого сотрудничества (взаимодействия) студентов. Ансамблевое сотрудничество в данном случае рассматривается нами не только с профессиональных позиций, но и с позиций всего спектра общечеловеческих отношений. Ансамблевое сотрудничество должно основываться на творческом равноправии и взаимодополняемости ансамблистов, развитии и поддержке таких необходимых ансамблевых качеств, как: желание и готовность к совместному творчеству, взаимопониманию и конструктивному общению; стремление поддерживать благоприятный микроклимат и «ансамблевую» этику поведения (безукоризненную дисциплину, трудолюбие и добросовестность в занятиях, тактичность и уважение к мнению партнёра и др.); взаимная ответственность за результат совместной работы.

**Ключевые слова:** *фортепиано, коллективное музицирование, ансамблевая техника музыканта, сотрудничество*

**Keywords:** *piano, ensemble performance, ensemble technique of musician, collaboration*

---

1 А. Готлиб. Основы ансамблевой техники: Москва: Музыка, 1971, с. 7.

## **ARTĂ MUZICALĂ**

### **ACTIVITATEA LUI MIHAIL BEREZOVSCHI REFLECTATĂ ÎN DOCUMENTELE ARHIVEI NAȚIONALE DIN PERIOADA BASARABIEI ȚARISTE**

### **THE ACTIVITY OF MIHAIL BEREZOVSCHI REFLECTED IN THE NATIONAL ARCHIVE'S DOCUMENTS OF TSARIST BESSARABIA**

**HRISTINA BARBANOI,**

lector universitar, doctorandă

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Moldova

În prezentul articol am încercat să reconstituim principalele date din biografia compozitorului Mihail Berezovschi cu informații cât mai veridice, culese din surse arhivistice prețioase, ce se păstrează în ANRM. În limita acestui articol, am expus rezultatele obținute în urma analizei a informațiilor desprinse din filele dos. 467, 491, 493 inv. 9 din F.1862, precum și din dos. 116, 122, 136, 157, 170, 202, 215 inv. 12 a F. 208, ce datează din perioada în care Basarabiei Țariste și care s-au dovedit a fi niște documente cu adevărat inedite ce vin să aducă noi fascicule de lumină în biografia M. Berezovschi. Unele informații cuprinse în dosarele din aceste fonduri vin să confirme anumite date privind activitatea profesională și viața personală a coompozitorului; altele dezvăluie aspecte încă necunoscute; în timp ce o a treia categorie de surse vine să corecteze unele erori informaționale care deja au pătruns în circuitul muzicologic. Conturăm următoarele date privind viața și activitatea lui M. Berezovschi de până în anul 1918:

S-a născut la 8.11.1867, în c. Caplani, jud. Akkerman, în familia Preotului Andrei Berezovschi; la 15.06.1888 și-a finisat studiile la Seminarul Teologic din Chișinău; la 20.08.1889 s-a căsătorit cu Elena Baltaga; la 1.10.1889 a fost hirotonit preot la biserica *Arhanghelul Mihail* din Chișinău; la 24.03.1889 a fost transferat la Soborul Catedralei; la 14.05.1890 a fost numit preot la depunerea jurământului în cadrul Judecății de circumscripție; la 2.06.1890 s-a născut feciorul Andrei; la 15.06.1891 a fost numit în funcția de subdirijor al Corului arhieresc al Catedralei; la 29.08.1891 s-a născut fiica Maria; la 11.01.1894 a demisionat din postura de subdirijor al Corului Catedralei; la 14.03.1894 a fost numit profesor de cânt la Gimnaziul Nr.2; la 10.05.1894 s-a născut feciorul Dumitru; la 11.08.1894 a devenit profesor de cânt și dirijor de cor la Gimnaziul Nr.1; la 29.08. 1894 a fost ales membru al Comisiei de revizie la Fabrica de lumânări; la 18.09.1895 s-a născut fiica Alexandra; la 3.10.1896 a fost numit din nou subdirijor al Corului arhieresc; la 10.10.1896 a demisionat din funcția de profesor de cânt la Gimnaziul Nr.1; în 1896 s-a născut fiica Evghenia; la 10.09.1897 a fost rechemat în funcția de profesor de cânt la Gimnaziul Nr.1; la 7.12.1898 a fost gratificat cu năbederniță; a fost decorat cu medalia de argint ca amintire de domnia Țarului Alexandru al III-lea; la 29.10.1899, 14.12.1901 și 23.08.1905 i-au fost aduse mulțumiri pentru munca de profesor de cântare bisericească la Cursurile de vară pentru profesorii și profesoarele Școlilor bisericești ale Eparhiei Chișinăului; la 27.03.1900 s-a născut fiica Zinaida; la 2.05.1902 s-a născut fiica Elena; la 7.05.1902 devine posesorul unui certificat de dirijor de cor eliberat de către Conducerea Capelei Imperiale din Petrograd, Rusia; la 31.08.1904 a fost numit dirijor al Corului arhieresc; la 3.12.1904 a fost gratificat cu Scufie; la 13.01.1905 a fost numit membru al Consiliului Școlii Eparhiale de fete - până în anul 1907; la 31.08.1905 a fost numit profesor de cânt la clasele



superioare ale Seminarului Teologic; la 19.07.1906 a fost numit membru al Comisiei de examinare a candidaților la funcția de cântăreți și a celor ce urmează a fi gratificați cu stihar; la 26.09.1906 a fost numit conducător al Școlii de cântăreți; din 1906 a început să lucreze ca profesor de cânt în clasele primare ale Seminarului Teologic și la Gimnaziul de fete al Zemstvei; la 24.03.1907 a fost gratificat cu Culion; la 2.10.1907 a fost numit membru secretar al Consiliului Claselor de cântăreți; la 3.11.1907 a fost numit profesor superior de teoria muzicii și cânt la Școala de cântăreți; la 3.01.1909 a demisionat din funcția de profesor de muzică bisericească de la Școala de cântăreți; la 18.09.1913 a demisionat din funcția de profesor de cânt la Seminarul Teologic; la 24.09.1913 a fost numit Conducător al Școlii de Cântăreți; la 4.06.1914 a fost decorat cu Cruce de Aur de către Cabinetul Imperial pentru activitatea depusă în calitate de dirijor al Corului arhieresc, care a participat la slujba solemnă cu ocazia sosirii Țarului Nicolai II în Chișinău, la dezvelirea monumentului Împăratului Alexandru II; la 6.05.1915 a fost decorat cu Ordinul Sânta Ana de gradul III; la 29.06.1916 a fost gratificat cu Paliță; la 2.07.1917 a fost hirotonit Protoiereu.

**Cuvinte-cheie:** *Mihail Berezovschi, date biografice, surse arhivistice, Fondurile Arhivei Naționale a Republicii Moldova*

**Keywords:** *Mihail Berezovschi, biographical data, archival sources, Moldovan National Archive's Funds*

## COMPOZIȚIE ȘI DRAMATURGIE MUZICALĂ ÎN *TRIO*-URILE LUI GHEORGHE NEAGA

### COMPOSITION AND MUSICAL DRAMATURGY OF GHEORGHE NEAGA'S *TRIOS*

NATALIA CHICIUC,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Moldova

Muzica instrumentală de cameră semnată de Gheorghe Neaga constituie un repertoriu bogat în creații reprezentative pentru domeniul muzicii academice autohtone. Cu atât mai mult cu cât, din perspectiva artei componistice, autorul a tins în cadrul acesteia către o excelare în cazul fiecărui element de expresivitate muzicală. Drept dovezi în acest sens pot fi considerate și cele două *Trio*-uri neaghene, unul pentru vioară, clarinet și pian și altul pentru vioară, violoncel și pian.

Ambele lucrări pot fi considerate veritabile mostre, deși nu au figurat vreodată în cercetarea muzicologică. În această ordine de idei, articolul de față este propus în scopul prezentării unor principii compoziționale și de tratare dramatică a conținutului muzical utilizate de către Gheorghe Neaga în cadrul celor două opusuri. Scrise în perioade distincte (anii '80, respectiv 2001), acestea indică o polaritate relativă în sensul evoluției componistice neaghene, fapt care poate fi argumentat prin studierea profilurilor tematice, a conținuturilor ideatice, a structurilor arhitectonice și planurilor de forme, a principiilor și tehnicilor compoziționale și, nu în ultimul rând, a multitudinii de elemente muzicale constitutive.

Primul *Trio*, cel pentru vioară, clarinet și pian, a apărut într-o perioadă în care ansamblurile instrumentale camerale reprezentau un domeniu determinant pentru repertoriul compozitorilor autohtoni, fiecare dintre aceștia depunând anumite eforturi în încercarea de a oferi muzicii noi fațete ale paletelor sonore. Într-o structură cvadripartită, relativ tipică pentru un ciclu de sonată, cuprinsul temelor expuse pe o factură predominant polifonică sugerează o oscilare a autorului între păstrarea

unor concepte compoziționale și dramaturgice clasice și însușirea altor principii specifice pentru muzica modernă.

Spre deosebire de primul opus, cel de-al doilea *Trio* – pentru vioară, violoncel și pian – poate fi considerat un exemplu elocvent pentru schimbările survenite în muzica sfârșitului de secol XX. La fel ca și în cazul altor lucrări ale sale în diferite genuri din aceeași perioadă, Gheorghe Neaga abordează un plan semantic abundent în elemente tematice în perimetrul morfologic al unei structuri monopartite. Așadar, tratările compoziționale și dramaturgice în baza unui șir de principii de dezvoltare polifonică și cromatică a fondului ideatic al creației sunt substanțiale, iar *Trio*-ul în sine este un argument convingător asupra tendințelor compozitorului spre aspecte înnoitoare ale muzicii.

**Cuvinte-cheie:** creație instrumentală de cameră, trio, compoziție, dramaturgie muzicală

**Keywords:** instrumental chamber music, trio, composition, musical dramaturgy

## ASPECTE ALE CREAȚIEI MUZICALE ROMÂNEȘTI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

### ASPECTS OF ROMANIAN MUSICAL CREATION IN THE FIRST HALF OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY

VERONICA LAURA DEMENESCU,  
conferențiar universitar, doctor,  
Universitatea de Vest din Timișoara, România

Muzica începutului de secol XX cu toate aspectele sale, în planul formei arhitectonice sau a limbajelor muzicale este rezultatul întrepătrunderilor dintre Occident și Orient, între creația de origine folclorică și creația cultă, între muzica laică și cea bisericească. Consecința acestor interferențe în plan sonor va oferi un limbaj european, cu aspecte diversificate, rezultate din stilurile compozitorilor români ai acestei perioade.

Sistemele sonore ce sunt utilizate acum sunt exprimate prin reuniunea sistemelor utilizate și teoretizate în urmă cu mai multe secole și readuse în actualitate prin intermediul cercetătorilor folcloriști, a căror preocupare capătă amploare în secolul XIX, deschizând astfel calea spre universul modal. „Se pune deci problema găsirii esențelor ce ar putea configura școala românească, dar, din păcate, ele nu pot fi definite în abstracția lor deoarece sunt indestructibil legate și decurg dintr-un concret muzical. Și, atunci, ajungem a ne preocupa de trăsăturile specifice ale limbajului folcloric căutând deci, constanțe, stereotipii, în moduri, în ritmuri, în instrumentație și încercând un proces de fuzionare cu tehnica ce muzica universală o deține în secolul XX... pentru unii creatori modurile sunt utilizate în construirea unei variate funcționalități, în timp ce pentru alții reprezintă un stadiu de serializare. Ritmica folclorică este preluată de unii în sensul diversificării timpului, spargerii simetriilor, desființării unităților constante, creării unui fluid, în timp ce alții, din potrivă, alături configurații ritmice pregnante creând opoziții evidente de unități ritmice pentru dinamizarea timpului muzical.”<sup>1</sup>

Conectarea creației românești la cea europeană a acestei perioade s-a făcut prin prezența în cadrul tipologiilor de limbaj muzical a elementelor comune identificate în creația muzicală a reprezentanților școlilor naționale. Astfel, armonia de tip modal, impusă prin funcționalismul polivalent cât și prin utilizarea cadențelor modale, se regăsește la George Enescu în *Șapte cântece pe versuri de Clement*

1 Op. cit. Glodeanu, Liviu — *Rolul folclorului în creație*. În *Revista Muzica*, nr.7, București, 1966.

Marot, la Sigismund Toduță în *Concert pentru orchestră de coarde*, la Sabin Drăgoi în *Divertisment rustic*, la Paul Constantinescu în *Oratoriul Bizantin de Crăciun*.

Trisonurile cu dublu aspect major-minor se regăsesc și la Enescu în *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, armoniile de cvarte sunt prezente la Sabin Drăgoi (în *24 de cântece populare și doine*) și Mihail Jora (în baletul *La piață*), isonul și cluster-ul modal sunt prezente în suita *Impresii din copilărie* a lui George Enescu.

Cursul devenirii muzicale, a probat nevoia compozitorilor de a apela la filonul etnic, iar căile deschise de către acesta, fie și chiar în domeniul unui singur gen sau explorând un singur principiu de creație, au condus la o evoluție firească, atinsă însă doar de un număr important de reprezentanți ai componisticii românești.

**Cuvinte-cheie:** *muzica românească, compozitori români, secolul XX, limbaje componistice, gândirea modală europeană*

**Keywords:** *Romanian music, Romanian composers, 20<sup>th</sup> century, composition languages, European modal thinking*

## WOLFGANG AMADEUS MOZART. DE LA SONATĂ LA CREAȚIA CAMERALĂ

## WOLFGANG AMADEUS MOZART. FROM SONATA TO CHAMBER CREATION

LUCIA DIACONU,

conferențiar universitar, doctor,

Universitatea de Arte George Enescu, Iași, România

Evoluția genului de *sonată* cunoaște un traseu complicat care traversează mai multe secole. Inițial nu exista o deosebire clară între *suită* și *sonată* acestea dezvoltându-se concomitent. În prima etapă, *Sonata da chiesa* adaugă celor două mișcări (*lent-repede*) alte două părți individualizate prin indicații de *tempo* expresive, rezultând de aici macrostructura *lent-repede-lent-repede*. *Sonata da camera* preia de la *uvertura franceză* doar principiul alternanței, alcătuiindu-se însă ca o *suită* de patru piese dansante destinate unui mic ansamblu de instrumente (două viori și un bas general – clavecin, violoncel sau fagot), uneori viorile putând fi înlocuite cu flautul și oboiul. A doua etapă constă în faptul că autorul nu mai precizează destinația lucrării, notând doar *Trio-sonata*, în ciclu fiind asociate mișcări și desfășurări ce aparțin atât *sonatei da chiesa* (prin caracterul lor meditativ), cât și *sonatei da camera* (prin caracterul lor dansant). Formația cea mai des întrebuițată de acesta, pentru exprimarea conținutului sonatei, este aceea cunoscută sub numele *Trio-sonata* sau *Sonata á tré*. A treia etapă în evoluția *sonatei* este în secolul al XVIII-lea, când forma capătă contur precis și este din ce în ce mai elaborată, afirmă *monotematismul* și *monoritmia*, iar omofonia devine predominantă. Toate acestea au contribuit la conturarea unui nou tip de sonată, *sonata clasică*, în care termenul desemnează atât genul cât și forma, ambele fiind ieșite din efervescența dinamică a epocii Barocului. Din punct de vedere arhitectonic, genul de *trio* derivă din genul de *sonată*. Marea inovație în scriitura *sonatei clasice* este bitematismul primei mișcări, care va deveni principala mișcare a formei noi.

În formularea noului gen de *trio cu pian*, hotărâtoare a fost însă ascensiunea *sonatei pentru pian solo*, devenită clasică prin noua structurare arhitectonică. Pe de altă parte, această emancipare a *sonatei pentru pian solo* conduce și la predominanța instrumentului cu claviatură, care va fi acompa-

niat — mai mult sau mai puțin facultativ — de alte instrumente cu funcții minore, cum ar fi cea de a dubla sau de a contrapuncta auxiliar. Pentru Wolfgang Amadeus Mozart *trio-ul cu pian* are o dublă filiație: este în același timp *sonată pentru pian și vioară* dar și *trio*. Ele au fost cunoscute doar ca șase dintre cele 16 sonate din copilărie. Trebuie să semnalăm un amănunt cât se poate de semnificativ: violoncelul care în muzica de cameră pentru pian, în 1776 încă nu a putut depăși limitele rolului de dubleur-acompaniator, în muzica de cameră fără pian a lui Mozart (și a contemporanilor săi) era, în mod firesc, un instrument major, solicitat la nivelul valențelor sale tehnice și expresive. Pentru Mozart, formația de trei instrumente pare a fi fost deosebit de atrăgătoare, aceasta figurând în evoluția creațiilor sale camerale sub diferite aspecte. O altă categorie de lucrări, pentru *trio de coarde* (vioară, violă, violoncel) a fost rezultatul unor eforturi pe care compozitorul le-a făcut în jurul anului 1782 pentru a studia arta și știința contrapunctică. Printre capodoperele acestei etape finale Mozart a compus și șase *trio-uri cu pian*: un prim grup de trei creații în *Sol Major* KV 496, în *Mib Major* KV 498 și *Sib Major* KV 502 (în 1786) și un al doilea grup, cuprinzând *Trio-urile* în *Mi Major* KV 542, în *Do Major* KV 548 și în *Sol Major* KV 564 (în 1788). Cu excepția *Trio-ului* în *Mib Major*, în a cărui formație vioara este înlocuită de clarinet, toate celelalte lucrări sunt gândite pentru formația consacrată a genului - pian, vioară, violoncel.

Genul de *cvartet cu pian* se conturează târziu, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, ca urmare a evoluției *pianului*. În această perioadă, instrumentul cu claviatură (în speță *clavecinul*) se detașează de funcția de *bas continuu* și este investit cu rol solistic. Astfel, spre deosebire de *cvartetul de coarde*, în care vocile sunt determinate individual, fără dublaje sau rol de acompaniament, *cvartetul cu pian* apare inițial drept un *concert pentru pian*, cu acompaniament de *trio de coarde*. Astfel, la originea ambelor genuri se află *Sonata* și *Trio-ul cu pian*, concepute inițial ca lucrări pentru pian cu acompaniament de vioară, sau vioară și violoncel. Un alt aspect determinant al cristalizării genului de *cvartet cu pian* îl constituie emanciparea *violei* ca instrument solistic datorat mai ales creației mozartiene, camerale și solistice), căci inițial majoritatea *cvartetelor cu pian* sunt scrise pentru pian, două viori și violoncel. Primele lucrări consacrate ale genului apar în creația lui Mozart, prin cele două *Cvartete cu pian* (KV 478 și KV 493), scrise în 1785 și 1786.

**Cuvinte-cheie:** muzică de cameră, clasicism, Wolfgang Amadeus Mozart

**Keywords:** chamber music, Classicism, Wolfgang Amadeus Mozart

## **NOSTALGIA SINTEZEI: ARHAIC ȘI MODERN ÎN FESTUM HIBERNUM DE ALEXANDRU PAȘCANU**

### **THE NOSTALGIA OF THE SYNTHESIS: ARCHAIC AND MODERN IN FESTUM HIBERNUM BY ALEXANDRU PAȘCANU**

**LUMINIȚA DUȚICĂ,**

conferențiar universitar, doctor,

Universitatea de Arte George Enescu, Iași, România

Alexandru Pașcanu reprezintă unul dintre cei mai talentați compozitori români din cea de-a doua jumătate a secolului XX. Acesta s-a remarcat îndeosebi prin creația sa corală, în care demonstrează talentul și știința înveșmântării armonico-polifonice a monodiei modale. Poemul coral *Festum Hibernum*, subintitulat *Străvechi tradiții ciclice*, reprezintă o capodoperă a genului, fiind dedicată renumitei formații *Madrigal* și dirijorului Marin Constantin. În această lucrare este valorificată tradiția

muzicală orală a poporului nostru, respectiv cea provenită din obiceiurile de iarnă. Alexandru Pașcanu s-a inspirat din colindele laice și religioase, cântecele de stea sau melodiile de joc românesc, realizând un arc peste timp între prezent și lumea muzicală modală străveche. Poemul este compus pentru cor mixt cu acompaniament de percuție (sonagli, frusta și campane), instrumente care creionează prin timbralitatea lor specifică atmosfera de sărbătoare a Nașterii Mântuitorului. Alexandru Pașcanu realizează o sinteză a procedeelelor și tehnicilor de scriitură modală modernă și contemporană, prin care dezvoltă la un nivel maxim de complexitate sintaxele sonore verticale derivate din monodia modală (heterofonia, polifonia și omofonia). În privința arhitecturii sonore, poemul evoluează prin juxtapunere (lanț), având 16 microsecțiuni cu elemente de revenire identică sau ușor variată a unor fragmente sau chiar microsecțiuni întregi, ceea ce îi conferă un caracter unitar și nu caleidoscopic. Compozitorul pornește în desfășurarea muzicală de la monodia psaltică – austeră și introvertită, ajungând prin adiția continuă a treptelor mobile să acopere totalul cromatic în suprafețe sonore de efect global. Procedeele contrapunctic bitematic, non-imitativ, cu tentă heterofonică ni se relevă în secțiunea a doua, în care Alexandru Pașcanu folosește două colinde *Trei crai de la răsărit* și *Pe cerul cu flori frumoase* (a se urmări alternanța între diferitele ciocniri intervalice și intersecțiile pe unison), acest plan fiind susținut de un altul format din clustere diatonice. Astfel de cazuri întâlnim și în secțiunea 9, unde sunt aduse în simultaneitate colindele *Doamne Iisuse Hristoase* și *Trei crai de la răsărit*. Citatul folcloric ne apare și sub forma unei parafraze prin anamorfoză melodică - armonică (variațiunea bazată pe tema *O, brad frumos!*). Compozitorul Alexandru Pașcanu caută ingenioase modalități de scriitură polifonică și armonică, folosind parafonii intervalice sau acordice, adăugând trisonurile de tip clasic (secțiunea 6) și structurile geometrice (secundacorduri, cvartacorduri, precluster, clustere mobile etc.). Exploatarea potențialului ritmic adus prin tehnica *ostinato*-ului generalizat este evidentă prin folosirea instrumentelor de percuție și intonarea temei *Jocul caprei* (nr. 13). O secțiune contrastantă (nr.15) configurează o frumoasă monodie psaltică bizantină încredințată vocilor bărbătești, distribuită pe trei octave, dând astfel o gravitate deosebită expresiei muzicale. În încheierea poemului coral *Festum hibernum*, soprana intonează tema augmentată *O, ce veste minunată!*, timp în care celelalte voci o contrapunctează prin inserții motivice din melodiile de colind expuse pe parcursul întregii lucrări. Metamorfozarea sonoră conduce la o suprafață armonică de efect global (masă), care anulează pentru moment timpul fizic al evoluției discursului muzical. Acumularea dinamică dusă până în *fortissimo possibile* cunoaște o stingere treptată, fiind suspendată în favoarea efectului onomatopeic de imitare a vântului cu care a debutat poemul coral, atmosferă sugestivă pentru sărbătorile de iarnă. Lucrarea muzicală *Festum hibernum* rămâne un punct de referință în literatura corală românească datorită întregului univers al mijloacelor și tehnicilor de scriitură, în care împletirea dintre arhaic și modern configurează o lume a sacralității și inefabilului.

**Cuvinte-cheie:** poem coral, Alexandru Pașcanu, colind, monodie, polifonie, armonii geometrice

**Keywords:** choir poem, Alexandru Pașcanu, carol, monody, polyphony, geometric harmonies

**VALORIFICAREA INTERPRETATIVĂ A SONATEI ROMANTICE  
PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN — DIMENSIUNE DISTINCTĂ ÎN  
EVOLUAREA TÂNĂRULUI MUZICIAN**

THE INTERPRETATIVE VALUE OF THE ROMANTIC SONATA FOR  
VIOLIN AND PIANO — THE DISTINCT DIMENSION IN PROGRESS OF  
A YOUNG MUSICIAN

**AUGUSTINA FLOREA,**

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Moldova

Sonata romantică – unul din cele mai complexe genuri ale muzicii instrumentale academice – întotdeauna a prezentat o provocare pentru multe generații de violoniști-soliști din toată lumea. Interpretarea sonatei romantice pune în fața muzicianului multiple probleme artistice și tehnice. În același timp, anume sonata romantică oferă interpretului o posibilitate unică de a-și manifesta măiestria interpretativă, oglindind în modul cel mai pregnant bogăția lumii interioare, maturitatea și rafinamentul gândirii muzicale, inteligența și sensibilitatea, temperamentul artistic și capacitățile tehnice ale instrumentistului.

O importanță deosebită o are sonata romantică în cadrul procesului didactic. Pentru tineretul studios, care aspiră la propria sa perfecționare artistică, sonata romantică consemnează o treaptă de semnificație majoră în evoluarea profesionistă a viitorului interpret. Aceasta explică prezența sonatelor romantice în repertoriul didactic în cadrul sistemului de învățământ muzical-artistic, devenind un compartiment indispensabil al programelor de studii în instituțiile muzicale de diferit nivel.

Totuși, valorificarea interpretativă a sonatei violonistice de filiație romantică, având o destinație de reper în procesul de instruire a interpreților violoniști, nu este asigurată cu o acoperire științifico-teoretică adecvată. Fenomenul în cauză motivează alegerea subiectului și argumentează actualitatea problemei abordate. În procesul cercetării aspectului stilistic al interpretării sonatei romantice pentru vioară și pian se impune ca una din problemele-cheie și investigarea particularităților tehnice ale procesului interpretativ.

În lucrarea de față în cadrul analizei stilistice a interpretării sonatelor romantice de către unii violoniști cu renume se urmărește scopul de a conștientiza particularitățile interpretative, de a elucida dificultățile tehnice, dar și cele artistice, iar în consecință – de a elabora și propune recomandările și soluțiile în ceea ce privește depășirea problemelor în procesul de interpretare.

Aspectele tehnice – speciile de trăsături de arcuș, cinetica mâinii stângi și cea a mâinii drepte, utilizarea *vibrato*-ului etc., care participă la conturarea expresivității muzicale caracteristice stilului romantic, sunt explicate prin exemple muzicale din sonate pentru vioară și pian reprezentative romantismului muzical european. În această ordine de idei lucrarea de față este orientată spre a contribui într-o oarecare măsură completării lacunelor existente în literatura metodică-didactică, necesară pentru desfășurarea efectivă a procesului de pregătire profesională a muzicianului interpret în clasa de vioară și ansamblu cameral.

**Cuvinte-cheie:** *sonata, vioară, interpretare, instruire, evoluare, măiestrie, artistism*

**Keywords:** *sonata, violin, performance, training, progress, mastery, artistry*

## **ARIA DERVIȘILOR DIN PERA — O POSIBILĂ RELAȚIE A MUZICII ORIENTALE A LUI CANTEMIR CU CREAȚIA LUI MOZART**

*DERVISH ARIA FROM PERA — A POSSIBLE RELATIONSHIP OF THE ORIENTAL MUSIC BY CANTEMIR AND MOZART CREATION*

**VICTOR GHILAȘ,**

cercetător științific principal, doctor habilitat,  
Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

În literatura de specialitate, relația lui W. A. Mozart cu muzica orientala a fost discutată nu o singură dată, relație observată în diferite forme în lucrările compozitorului. Cercetători români și străini au încercat să stabilească legătura dintre opera *Răpirea din Serai* și *Aria Dervișilor din Pera*. Această din urmă creație este atribuită lui D. Cantemir, având o rezonanță puternică nu doar în literatura artistică sau istorică a timpului, ci și în muzica europeană cultă a secolelor XVIII-XIX. În același timp, ea a generat o dihotomie ideatică în rândul muzicologilor privind paternitatea și autenticitatea lucrării.

*Aria Dervișilor din Pera* este considerată de mai mulți cercetători ca fiind sursa primară de inspirație pentru celebrul *Cor al ienicerilor* (*Chor der Janitscharen*, nr. 5) din actele întâi (scena a șasea) și al treilea al operei *Răpirea din Serai* de Mozart, în care exotismul culturii orientale este transpus și realizat pe baza unui fascinant și captivant subiect. Autorul încearcă să caute un răspuns plauzibil la întrebarea: care au fost factorii cauzali ce au stimulat fantezia creatoare a lui Mozart în inspirația sa pentru filonul muzical răsăritean, mai cu seamă cel turcesc.

Dacă autenticitatea melosului oriental care, realmente, în forma ei frustă lipsește în muzica operei mozartiene, induce o anumită circumspecție, atunci originea extraeuropeană și caracterul exotic în scenele spectacolului (linii melodice, inflexiuni modulatorii, figuri melodice, obstinații ritmice etc.) și efectele lor muzical-estetice sunt, practic, acceptate, fără echivoc, de către muzicologi (H. Abert, A. Einstein, W. Preibisch). Alți cercetători (G. Breazul, G. De Saint-Fois, A. Oulibicheff) merg mult mai departe, admitând chiar și anumite influențe ale cântecului rusesc. Documentele istorice studiate admit posibilitatea ca Mozart să fi cunoscut muzica turcească autentică, compusă de Cantemir, mai ales că au fost găsite formule melodice similare în cele două lucrări menționate, neîntâlnite mai înainte în creația componistică. Elementul de construcție muzicală (figura melodică construită dintr-un tetracord descendent rapid, ornamentat cu échappée-ul superior, transformat pe parcurs într-o notă principală) cu care operează Mozart în *Corul ienicerilor* și Gluck în uvertura la *Peregrinii de la Mecca* este semnalată (într-o formă asemănătoare) cu mult timp înainte în *Aria Dervișilor din Pera* și în piesa de divertisment, peșrev în modul *Acem tarab* la Dimitrie Cantemir. Bazându-se pe reevaluarea studiilor elaborate anterior, dar și pe materiale noi, autorul aduce argumente suplimentare întru clarificarea relației dintre activitatea muzicală a prințului Moldovei și cea a maestrului de la Salzburg.

**Cuvinte-cheie:** *Mozart, Cantemir, Răpirea din Serai, Aria Dervișilor din Pera, muzică orientală*

**Keywords:** *Mozart, Cantemir, The Abduction from the Seraglio, Dervish Aria from Pera, Oriental music*

## TRADIȚIILE MUZICALE ALE BAROCULUI ÎN *REQUIEM* DE VLADIMIR CIOLAC

### BAROQUE MUSICAL TRADITIONS IN THE *REQUIEM* BY VLADIMIR CIOLAC

ECATERINA GÎRBU,

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Moldova

În centrul atenției autoarei se află *Requiem* de V. Ciolac (1995) — una din lucrările sacre ale compozitorului din anii 90, fiind compusă alături de alte creații pe textele latine religioase precum *Dies irae* pentru cor mixt (1995), *Miserere* (1995), *Stabat Mater* (1997). Tonalitatea *d-moll* selectată pentru lucrare, se înscrie perfect în tradiția multiseclară de compunere a recviemurilor, fapt care poate fi explicat prin semantica tonalității respective. Merită de menționat, de exemplu, tratarea *d-moll*-ului mozartian în calitate de tonalitate de „doliu și moarte” care a fost actualizată în *Requiem*, KV 626 și în *Don Giovanni*, KV 527. În practica muzicală culorile emoționale ale *d-moll*-ului acoperă de cele mai multe ori imaginile de durere, coliziunile dramatice, patosul expresiv. Anume în această tonalitate sunt scrise cele mai tragice capodopere bachiene, precum *Tocata și fuga d-moll* pentru orgă, BWV 565, *Tocata și fuga d-moll (doric)* pentru orgă, BWV 538, *Ciacona* din *Partita nr. 2 d-moll* pentru vioară solo, BWV 1004, *Concertul nr. 1 d-moll* pentru clavier și orchestră, BWV 1052 etc. Pornind de la abordarea multiseclară, în *Requiem*-ul său V. Ciolac se axează pe *d-moll* ca una din tonalitățile dramatice din punctul de vedere al semanticii sale.

Alături de tonalitatea *d-moll* care în istoria muzicii este pe larg întrebuițată pentru genul de misa funebră sau recviem, în opusul religios lui V. Ciolac apare des și altă tonalitate specifică genului, cea de *c-moll* care la rândul ei este apreciată ca tonalitate tragică, lugubră.

Altă formă de manifestare a tradițiilor baroce reprezintă figurile retorice. În acest sens putem remarca rolul constructiv al motivului emblematic al Barocului, preferat de Bach — așa-numitul *motivul crucii* prin care sunt unite părțile *Requiem aeternam* (p. I) și *Dies irae* (p. II), și în baza căruia a fost elaborat *Confutatis* (p. VI). Motivul identificat în lucrarea lui V. Ciolac cunoaște diferite forme (variante originală cromatică și cea diatonică a crucii răsturnate), proliferază în linii melodice mai dezvoltate, generează alte construcții melodice (*saltus* și *passus duriusculus*). În *Sanctus* acest motiv capătă altă formă, conform semanticii tradiționale a imnului. În partea V, *Recordare*, el apare într-o formă acordică pe o pedală asemănătoare *Dies irae* și în același timp reprezentând o reminiscență a introducerii *Requiem aeternam*. Astfel, această expunere a motivului emblematic constituie o sinteză a celor două forme de existență — linear-melodică și vertical-armonică, fiind un rezultat al dezvoltării motivului inițial. Semantica motivului discutat însumează interferențe exegetice ale textului sacru cu ilustrația emoțional-afectivă a figurilor muzical-retorice și simbolica numerică creștină. Simbolul muzical al crucii, al răstignirii, al pasiunilor, dar și al mântuirii, al jertfei lui Isus Hristos pentru salvarea omenirii, reprezentând un simbol al creștinismului, trimite la semnificația spirituală bogată a Evangheliei.

Printre diversele figuri retorice utilizate în *Requiem* de V. Ciolac, se numără la fel *anaphora* (procedeu de repetare multiplă a unei note sau a unui grup de note la începutul unei fraze cu scopul de intensificare a unei idei sau a unei stări emoționale), *climax* (repetarea prin secvență), *parrhesia* (intervale mărite și micșorate care în contextul eticii creștine a Barocului sunt interpretate ca imagine muzicală a păcatului, a răului, ceea ce amintește de calitățile excepționale ale tritonului apreciat ca *diabolus in musica* în etica muzicală a epocilor Ars nova și Renaștere), *tmesis* (în care toate cuvintele sunt



despicate pe silabe separate datorită pauzelor, asociindu-se cu o procesiune a morții). Majoritatea lor sunt concentrate în partea VI, *Confutatis*.

În concluzie menționăm că apelarea la figurile muzical-retorice în *Requiem* de V.Ciolac pare a fi argumentată de reprezentările tradiționale despre acest gen de muzică. În acest caz utilizarea figurilor identificate în partitura lucrării trebuie să fie considerată mai curând o manifestare a „memoriei generice” a recviemurilor, decât un mijloc componistic special.

**Cuvinte-cheie:** *Requiem, Baroc, tonalitatea d-moll, semantică, figuri retorice muzicale*

**Keywords:** *Requiem, Baroque, tonality d-moll, semantics, musical rhetorical figures*

## MUZICA CORALĂ DIN BASARABIA (SFÂRȘITUL SECOLULUI XIX – PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX)

### MUSIC FOR CHOIR FROM BESSARABIA (THE END OF THE 19<sup>th</sup> CENTURY – THE FIRST HALF OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY)

**EMILIA MORARU,**

conferențiar universitar, doctor,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Moldova

Cultura muzicală din Basarabia la confluența secolelor XIX și XX, dar și în prima jumătate a secolului al XX-lea, a fost marcată de un șir de evenimente politice, sociale și culturale, care au determinat, în timp, direcțiile de evoluție ale creației componistice din acest spațiu și au contribuit, astfel, la edificarea unei școli naționale de muzică. Datorită acestor circumstanțe, compozitorii basarabeni din această perioadă s-au orientat atât spre cuceririle Vestului (prin menținerea relațiilor culturale cu Principatele Române), cât și spre cele ale Estului (prin vecinătatea lor cu Imperiul Rus și prin anexarea Basarabiei, în 1812, la Rusia).

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, mișcarea corală din Basarabia s-a intensificat și a condus la înființarea unor școli, la crearea unor formații corale sau orchestrale de elevi. Printre acestea, amintim Societatea *Armonia* (1870), filiala chișinăuiană a *Societății Imperiale Muzicale ruse* (1899), școlile lui V. Gutor (1893-1895 și 1900-1907). De asemenea, menționăm activitatea lui Mihail Berezovschi în fruntea *Corului Arhieresc* din Chișinău (1906-1938), cât și organizarea celor trei instituții de învățământ muzical: *Conservatorul Unirea* (1919), *Conservatorul Național* (1928) și *Conservatorul Municipal* (1936).

În paginile acestui articol, autoarea evidențiază cele mai importante evenimente social-istorice, care au determinat cursul evoluției muzicii culte din Basarabia, nume de creatori, dirijori și pedagogi (care au contribuit la ridicarea nivelului cultural-muzical și instructiv-educativ al tinerei generații), moștenirea componistică, paleta tematică și genuistică a compozitorilor de muzică corală din această perioadă. Astfel, în obiectivul autoarei se află realizările compozitorilor Mihail Berezovschi (1868-1940), Mihail Bârcă (1888-1975), Eugen Coca (1893-1954), Semion Zlatov (1893-1969), Ștefan Neaga (1900-1951), Petre Șerban (1903-1980), Solomon Lobel (1910-1981), Leonid Gurov (1910-1993), David Gherșfeld (1911-2005), compozitori care au pus temelia artei muzicale profesioniste din Moldova.

Compozitorii de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea au contribuit la lărgirea sferelor tematice, la crearea unor noi genuri ale muzicii corale, în special, vocal-simfonic (*oratoriul, cantata, poemul*), la îmbogățirea genului prelucrării corale și a celui de inspirație religioasă.

**Cuvinte-cheie:** *muzică corală, poem coral, prelucrare corală, oratoriu, cantată, cor a cappella, spectru tematic*

**Keywords:** *music for choir, choir poem, choir arrangement, oratory, cantata, a cappella choir, thematic spectrum*

## **STUDIUL COMPARATIV PRIVIND IMPACTUL EDUCAȚIEI MUZICALE LA VÂRSTA PREȘCOLARĂ ȘI ȘCOLARĂ**

### **COMPARATIVE STUDY REGARDING THE IMPACT OF MUSIC EDUCATION FROM EARLY CHILDHOOD AND SCHOOL CHILDREN**

**IULIA ROMAN,**

profesoară de pian,

Colegiul Național de Artă *Ion Vidu*, Timișoara, România

Cu toții iubim și apreciem muzica sub toate formele ei de manifestare. Când este vorba despre copii, constatăm că unii dintre aceștia preferă muzica cultă, alții pe cea de divertisment, pe cea tradițională sau muzica religioasă.

Studiul muzicii dezvoltă partea emoțională, creativitatea, memoria, sensibilitatea și stimulează ambele emisfere cerebrale. Educația muzicală susține dezvoltarea armonioasă a eului și trebuie să facă parte din viața fiecărui copil.

Prin acest studiu vom înțelege dacă ascultarea muzicii, participarea la concerte și spectacole muzicale, studierea unui instrument sau studiul artei cântului vocal, influențează dezvoltarea personalității elevilor practicanți în comparație cu elevii nepracticanți.

Pentru clarificarea acestor aspecte s-a conceput și s-a aplicat un chestionar, alcătuit din 20 de întrebări, iar studiul s-a efectuat în 12 instituții de învățământ, pe un eșantion de 1.000 de elevi din Municipiul Timișoara, urmând ca pe baza rezultatelor să replicăm această cercetare la nivel regional și mai apoi la nivel național.

Chestionarul conceput de noi, în conformitate cu cele mai noi tendințe la nivel mondial în cercetarea aspectelor educației muzicale, urmărește evidențierea preferințelor elevilor de vârste preșcolare și școlare mici, în ceea ce privește educația muzicală, din perspectiva studierii unui instrument sau a participării la activități de educație vocală-corală.

La baza cercetării noastre au stat studiile recente privind beneficiile educației muzicale la vârste timpurii, experiența unui număr însemnat de profesori și educatori care descoperă veleitățile artistice ale elevilor, dar și necesitatea dezvoltării unui cadru educațional adecvat pentru aceștia prin formularea unor propuneri legislative de sprijinire a înființării unor centre specializate pentru formarea în această direcție.

După o experiență relevantă de 10 ani în domeniul educației muzicale, ne propunem să stabilim în plan național noi direcții de abordare profesională a acestei necesități, pe baza rezultatelor ce reies din cercetarea recent întreprinsă, pe care intenționăm să o replicăm la nivel regional și național în intervalul cuprins între anii 2015 și 2017.

Rezultatele cercetării vor oferi o imagine de ansamblu asupra percepției cu privire la educația muzicală și va contribui la formarea unei opinii competente în direcția formulării de noi strategii educaționale.

**Cuvinte-cheie:** *educație muzicală, studiu, muzică vocală, muzică instrumentală, impact*

**Keywords:** *music education, study, vocal music, instrumental music, impact*

**ROSSINI-BELLINI-DONIZETTI:  
CORIFEI AI OPEREI ROMANTICE ITALIENE**

ROSSINI – BELLINI – DONIZETTI:  
CORYPHEUSES OF ITALIAN ROMANTIC OPERA

**CRISTINA SIMIONESCU**

lector universitar, doctor,  
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași, România

Rossini îndreaptă stilul tradițional vocal către o exprimare cu atribute reprezentând simțămintele trăite de personaje, fără a pune accent pe efecte de bravuri exterioare; Bellini anunță tendința de unitate a dramaturgiei muzicale; la Donizetti limbajul muzical începe să fie influențat atât de farmecul muzicii lui Rossini, cât și de sensibilitatea melodismului lui Bellini, iar inventivitatea sa melodică este marcată mai puțin de ornamentele bel-canto și se apropie mai mult de sursa populară. Donizetti a preluat din folclorul italian cantabilitatea vocii de tenor, pe care a cultivat-o și a transformat-o într-o formă de manifestare specifică operei italiene.

La Rossini, îmbinarea elementelor tradiționale cu inovația au dat cele mai frumoase rezultate. În opera *La Cambiale di Matrimonio* descoperim o serie de noutăți muzicale, vocale, orchestrale (orchestrația amplă) și dramaturgice, iar lipsa ariilor de bravură și a libertății cadențelor au provocat revolta cântăreților vremii. Inovația operei *Tancredi* constă în simfonizarea dramei. În *Otello* se face remarcat rolul narator al orchestrei și al recitativului. *Il Barbiere di Siviglia*, *Otello* și *Semiramide* sunt creații originale, care se deosebesc prin muzica extraordinar de frumoasă, *fiorituri* și bogăția ornamentelor vocale. Capodopera *Il Barbiere di Siviglia* valorifică verva și frumusețea melodiei rossiniene, în spiritul muzicii populare. Elementele novatoare care se remarcă din lucrare sunt reprezentate de perfecționarea mijloacelor expresive, echilibrul formelor de exprimare, efectele de contrast și calitatea caracterelor *buff* și grotesc. Rossini va inaugura stilul *grand opera* cu *Guillaume Tell* în care susține redarea veridică a caracterelor personajelor prin utilizarea cântecelor și dansurilor populare elvețiene, a melodiei de largă respirație; lipsa ornamentelor și paginile orchestrale impresionante depășesc tot ce a fost scris până în acel moment din punct de vedere dramatic.

*La Straniera*, *Zaira* și *I Capuleti e Montecchi* ale lui Bellini sunt opere care pregătesc apariția celor două partituri celebre *La Sonnambula* și *Norma*. În *Beatrice di Tenda*, *I Puritani* stilul melodic bellinian, de un farmec special, simplitatea aparentă a armoniei și orchestrației pot fi considerate ca o afirmare matură, definitorie. Bellini a tratat cu simplitate și naturalețe liniile melodice de largă respirație cultivând stilul declamatoric *arioso*, menținând astfel emoția și vibrația lirică a operelor. A fost primul compozitor italian care a realizat reconcilierea între stilul *bel-canto* tradițional și cel modern, rezultat din interdependența muzicii cu textul și ritmul poetic. În creațiile belliniene se impune stilul *bel-canto* în care sensul melodic este foarte puternic ancorat în conținutul ideilor textului literar.

Donizetti se distinge prin spiritualitatea strălucitoare a talentului său, care unește verva comediei cu ardoarea stărilor emoționale tragice. Ceea ce îi este particular provine din modul personal de recepționare a tradiției *belcanto*-ului, în direcția poetizării expresiei vocale și alertei, maniere de construcție a ansamblurilor și succesiunii situațiilor teatrale. Prin operele *Il Pigmalione*, *Enrico di Borgogna*, *Zoraida di Granata*, *Lesule di Roma*, *Anna Bolena*, *Lelisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor* compozitorul se detașează de influența belcantistă rossiniană, evocând o expresivitate mai mare și evidențiind nuanțele care ajută la profilarea trăirilor personajelor. În *Maria Stuarda* și *Lucrezia Borgia* sunt micșorate numerele închise și apar punțile muzicale de legătură care redau unitatea de acțiune. *La*

*Fille du régiment*, *La Favorita* și *Don Pasquale* se disting prin plasticitatea cu care sunt redată dimensiunile sensurilor melodice (subliniate și susținute în stil *parlando* sau *bel-canto*) din care rezultă varietatea melodică ce dezvăluie caracterul *buff* al conflictului scenic. Compozitorul obține veridicitatea și naturalitatea prin tratarea în stil *recitativic* a fragmentelor care conturează trăsăturile personajelor, iar ariile sunt concepute în funcție de caracterul și sentimentele acestora (în stil *arioso*).

**Cuvinte-cheie:** *opera italiană, romantism, bel-canto*

**Keywords:** *Italian opera, Romanticism, bel canto*

## MUSIC HISTORY — A PROPEDEUTICAL APPROACH BY STRUCTURES

### ISTORIA MUZICII — O VIZIUNE DE PREDARE ACADEMICĂ

ELENA MARIA ȘORBAN,

Associate professor, Ph.D.,

G. Dima Music Academy and Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, România

Due to its complexity, the teaching as well as the learning of Music History is a challenge. One of the main activities of our brain is to process structures, therefore I fixed the music history facts for my students by setting the same order for each style. Organized in three books, published in Romanian: *Classical and Romantic Music*, *Early Music*, and *New Music*, they are ordered chronologically and also systematically – by the same structure for different styles.

#### I. Chronological structure

The chapters are: Ancient Hebrew and Greek cultures; The transition from Ancient to Christian cultures; Medieval liturgical chants: Byzantine and Western; Transition of Western plainchant to polyphony; Musical Renaissance; Transition from Renaissance to Baroque; Musical Baroque; Transition from Baroque to Classical music; The Classical style in music; Transition from Classical to Romantic music; Musical Romanticism; Transition from Romantic to Modern music; The 20<sup>th</sup> century and contemporary music: art music, popular music, and jazz; Postmodernism.

#### II. Descriptive structure

The viewpoints of each musical style has the same structure:

1. Definition: content; artistic means; etymology; ideological background, literary and figurative arts, architecture parallels

2. Historical screening. 3. Composers (in correspondent chronological tables)

4. Musical psychology and sociology elements: 4.1. Composers, performers, listeners; 4.2. Women musicians; 4.3. Institutions

5. Sources: 5.1. Notations, 5.2. Music documents, 5.3. Treatises

6. General pedagogy and music pedagogy elements: 6.1. Pedagogical principles and the place of music in the general education, 6.2. Music learning - considering this point as very important, the education representing the projection of any activity to the future

7. Style markers. This point enlarges upon the content and language concepts of the definitions with point 1. They are: 7.0. General stylistic markers (age, regional, personal styles)

7.1. Content markers. It treats the specific subject matters – such as magical, liturgical, profane, general-abstract, illustrative, programmatic or infantile – of each style. 7.2. Musical language and performance: 7.2.1. Sonorous language: modal and tonal systems, diatonic, chromatic, enharmonic,

microtonal, their expressive messages. 7.2.2. Rhythmical patterns. 7.2.3. Morphologies and syntaxes. 7.2.4. Settings: monophony, polyphony, accompanied monody, homophony, heterophony, textures. 7.2.5. Timbres: 7.2.5.1. Timbral typologies, 2. Tunings, 3. Specific instruments. 7.2.6. Performance: 7.2.6.1. General aspects, 2. Improvisation aspects

8. Music genres – descriptions and some landmarks (sometimes in the form of tables)

9. Composition: 9.1. Compositional principles: repetition, variation, gradation, contrast, the relationships to the text; 9.2. Compositional-stylistic conclusions

10. Further recommendations: 10.1. Editions, 10.2. Bibliography, 10.3. Recordings (audio and video), 10.4. Websites.

An additional fourth volume contains 14 essays on highlights from each chapter of the main books described above, and original Romanian translations of some Latin medieval texts sets in art music (such as *Dies irae*, *Stabat Mater* a. o.).

**Keywords:** *music history, teaching, chronological structure, descriptive structure, Latin texts*

**Cuvinte cheie:** *istoria muzicii, predare, structura cronologică, structura descriptivă, texte latine*

## **PREȚIOASELE RIDICOLE DE VASILE SPĂTĂRELU: SĂRBĂTOARE A SPIRITULUI COMIC**

### *THE PRETENTIOUS YOUNG LADIES BY VASILE SPĂTĂRELU: FEAST OF THE COMICAL SPIRIT*

**CONSUELA ȚAGA-RADU,**

lector universitar, doctor,

Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași, România

Anul 2015 a însemnat împlinirea a 10 de la trecerea în neființă a maestrului Vasile Spătărelu, creatorul școlii ieșene de compoziție. Muzicianul s-a afirmat constant în domeniul creației, dând la iveală lucrări ce au acoperit un spectru larg de genuri. Valoarea muzicii sale a fost confirmată nu numai de aprecierile publicului, ci și de premiile obținute.

Scrisă în anul 1985, comedia muzicală *Prețioasele ridicole* cuprinde un act și este dedicată muzicologului Mihail Cozmei. Lucrarea caricaturizează parvenitismul, fenomen social-moral care există, indiferent de epocă, atacând în special o societate în care se produc mutații de ordin ideologic și educațional. Adaptarea libretului de către regretatul regizor Dimitrie Tăbăcaru și fiica sa, Anda Tăbăcaru propune o acțiune dintr-un timp și loc anume: Parisul vremurilor lui Molière. Prin *Prețioasele ridicole* este revitalizată atmosfera satirică a farsei, gen medieval ce a înflorit în secolele XIV-XVI, în care atenția era îndreptată spre figuri ticăloase, femei frivole, bătrâni urâcioși, nobili cu cap sec și suflet gol, slujitori ipocriți ai bisericii, avocați lacomi și ignoranți ai instanțelor judecătorești. Mijloacele de expresie reamintesc de *commedia dell'arte* urmată de teme satirice ale lui Molière (maestru al satirei comice). Prelucrarea textului devine un pretext în colaborarea unei savuroase și incitante muzici, așa cum s-au născut odinioară comediile-balet ale lui Lully.

Jocul dramatic este principalul mijloc de expresie în efortul de a coordona dramaturgia muzicală și a da viață scenică reprezentației. Actorul-cântăreț este elementul dinamic, viu care face perceptibilă acțiunea. Momentele de proză apar ca o prelungire a cântului, iar cântul ca o reîntărire afectivă a cuvântului. Această tendință pretinde un anume fel de a rezolva conceperea dialogului, care are în vedere rostul cuvântului, artistul scenei fiind atent la toate acțiunile ce-l înconjoară.

Comicul de situație și de limbaj al acțiunii este însoțit permanent de comicul instrumental. Orchestra ia parte la viața scenică, căci instrumentiștii sunt așezați în scenă (și nu în fosă), iar actorii evoluează în fața acestora. Ambianța sonoră servește ideii de teatru cu muzică, spectacolul muzical având la origine acele *rappresentazione di anima e di corpo*. Însăși denumirea stabilește conținutul – reprezentație despre suflet și corp. Momentele de acompaniament orchestral imită tehnica operei bufе italiene, a operelor cu caracter giocoso. Virtuozitatea gândirii coloristice denotă o amplă și subtilă folosire a dispozitivului orchestrei moderne, cu asimetrii și complementarități timbrale interioare. Toți cei angrenați în spectacol sunt personaje, orchestra și dirijorul au reacții și chiar replici. Îmbrăcați în costume de epocă, membrii orchestrei sunt actori-muzicieni, iar dirijorul apare ca micul Mozart ce își conduce formația.

În acțiunea dramatică sunt incluse și momente coregrafice, pentru că dansul dezvăluie capacitatea de expresie a trupului în forma sa cea mai stilizată. Energiile propulsează dansatorii, devenind mobilul imaginației dinamice. Coregrafiile sunt diverse, de la amprenta unor dansuri stilizate, cum este menuetul cu caracter grațios-galant până la formula *rock and roll*-ului. Spectacolul include printre modalitățile sale de exprimare și folosirea corului (momentul muzical al *Istoriei romane* – scena a 9-a) în varianta corului pe voci egale. Corul de femei devine personaj, alături de cele personificate de soliști; împlinind rolul colectiv, el se compune din subrete individualizate.

Cea mai importantă lucrare a lui V. Spătărelu dedicată scenei, opera comică *Prețioasele ridicole* propune un joc combinatoriu de muzică postmodernă, într-o concepție stilistică ce apelează la melodii și motive pescuite din diverse locuri și timpuri.

**Cuvinte-cheie:** Vasile Spătărelu, in memoriam, spectacol muzical, farsă, dramaturgie contemporană, actor-cântăreț

**Keyword:** Vasile Spătărelu, in memoriam, musical performance, hoax, contemporary drama, actor-singer

## ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА В ПРОЯВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВОЙ ПАРАДИГМЫ ЭПОХИ

### THE 20<sup>TH</sup> CENTURY PIANO ART IN MANIFESTATION OF MUSIC STYLE PARADIGM OF THE EPOCH

ДАРИЯ АНДРОСОВА,

доцент, кандидат искусствоведения,

Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, Украина

Классический период музыкального искусства, литературы и изобразительного творчества совпадает с апогеем развития европейского рационалистического принципа, но культурно-национальной точкой этого благодатного для искусства – и особенно для музыки – периода стал «век романтизма», XIX век, который объективно представил грани взаимодействия рационалистической и «пострационалистической»-символистской культурных парадигм. Разочарование в фортепианном искусстве, «заменяющем оркестр» (что было безусловным достоинством и качеством вообще фортепиано в ряду других клавиров) продемонстрировал К. Дебюсси, когда поставил в вину бетховенским Сонатам... их «оркестральность».

Торжество *ratio* в музыке — это оплот академизма, венский классицизм и его продолжение в романтическом симфонизме Ф. Листа. Антитезой последнему выступает символизм А. Скрябина. Художественно апробированное венской классической школой фортепиано утверждалось как параллель оркестральности, а высшим проявлением фортепианной выра-

зительности стала его способность «заменить оркестр», то есть разноликую тембровую массу функционально организованных оркестровых групп. Символизм в фортепианном проявлении скрябиновского искусства был обращен к альтернативам — над-оркестральной «грандиозности» и «дематериализованной утонченности». Обращаем внимание на *возрождение террасной динамики* старинных клавиров в этом эмблематичном фактурном приеме-образе Скрябина и на связь такого рода динамических перепадов с запечатлением в церковном искусстве идеи Чуда (ср. с «механикой жизни» в театрализованном *crescendo-diminuendo* приемов венской школы).

Отказ от оркестральности фортепианной палитры классиков-романтиков в пользу *клавиризма* салонных традиций раскрепощал в ней моторику-ударность, но не в натуральности «урбанизмов» 1920-х и последующих годов, а в символизации связи с клавесинностью-клавирностью старых мастеров салонов рококо.

Клавирно-моторная трактовка фортепиано у Дебюсси, рассматриваемого Р. Рети в качестве зачинателя стиля музыки XX века, в наибольшей мере реализовалась в творчестве великого пианиста прошедшего столетия Г. Гульда, который из всех русских композиторов выделял А. Скрябина.

В контексте «неосимволических» принципов постмодернистского творчества, в условиях которого не феномен целостного музыкального произведения, но некоторая общность «проекта» определяет слагаемые художественной реализации искусства, созданное Дебюсси в инструментальной сфере «неосалонное неорококо» оказывается наиболее приближенным к той трактовке художественной акции, которая утвердилась в границах современных «проектов». И сама идея неоркестрального — «некрасочного» — пианизма, возрождающего салонную «нарративность» вне связи с литературно развитой программой, все более утверждается в мировом концертном раскладе.

**Ключевые слова:** *пианистическое искусство, стиль в музыке, музыкально-стилевая парадигма, стиль эпохи*

**Keywords:** *piano art, music style, music style paradigm, style of the epoch*

## **ЛИТУРГИЯ СВ. ИОАННА ЗЛАТОУСТА — МНОГОХОРНОЕ СОЧИНЕНИЕ ВЯЧЕСЛАВА БУЛЫЧЕВА: ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ОПИСАНИЕ**

**LITURGY OF SAINT JOHN CHRYSOSTOM — A POLYCHORAL COMPOSITION  
BY VYACHESLAV BULYCHJOV: PRELIMINARY DESCRIPTION**

**ЛАРИСА БАЛАБАН,**

доцент, доктор (кандидат) искусствоведения

Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинэу, Молдова

**ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,**

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинэу, Молдова

Статья посвящена уникальному образцу композиторского творчества Бессарабии, недавно обнаруженному в фондах Национального архива Республики Молдова — *Литургии св.*

*Иоанна Златоуста*, сочиненной Вячеславом Булычевым (НАРМ, ф. R-2983, оп. 1, д. 60а). Задачей работы является введение в научный обиход этого музыкального документа, историческое значение которого еще предстоит оценить. Выявленный экземпляр партитуры обладает особой ценностью, представляя собой автограф, собственноручно выполненный композитором. Подлинность рукописи и ее авторство удостоверяется оригинальной подписью В. Булычева и датой завершения работы.

Авторами выполнено предварительное описание рукописной партитуры, создававшейся на протяжении 1919–1925 гг. и содержащей ценные сведения относительно хронологии творческого процесса композитора. Из датировки песнопений следует, что части *Литургии* писались в свободном порядке. Сквозная нумерация песнопений, а также оставшееся без пагинации оглавление из 25 номеров были выполнены позже.

Рукопись выполнена чернилами, беглым почерком, на 83 листах преимущественно 14-строчной немецкой нотной бумаги большого формата, рыхлой по структуре и пожелтевшей от времени.

По страницам партитуры щедро рассыпаны свидетельства, если не исполнения, то, по крайней мере, подготовки сочинения к нему: карандашом проставлена динамика, агогика, пронумерованы такты, подчеркнуты некоторые композиторские указания. В. Булычев включил в свою *Литургию* исключительно обиходные неизменяемые песнопения. Так в *литургию оглашенных* (II часть литургии) вошли изобразительные антифоны — первый (№ 2 *Благослови, душе, моя...*), второй (№ 3 *Хвали, душе моя, Господа*), третий *Евангельские блаженства* (№ 5 *Блаженны*); — *Единородный Сыне* (№ 4 *Единородный*); *Трисвятое* (№ 7).

Неизменяемые песнопения III части литургии — *литургии верных*, — включают следующие песнопения: *Херувимская песнь* (№ 11 *Херувимская*), *Символ веры* (№ 13 *Верую*), *Милость мира* (№ 14), *Достойно и праведно* (введено Булычевым в № 14 *Милость мира*), *Свят, Свят, Свят* (изложено в составе № 14 *Милость мира*), *Тебе поем* (№ 15), *Достойно есть* (№ 16), *Отче наш* (№ 17), *Причастны* (№ 19 *Хвалите — концерт*, № 20 *Благословен грядый*, № 21 *Тело Христово*), *Видехом Свет истинный* (№ 22), *Да исполнятся уста наши* (№ 23).

Отличительными особенностями *Литургии* стали: многохорность, концертность, большой объем звучания, достигаемый благодаря пространственным эффектам вследствие специального размещения хоров, опора на гармоническую вертикаль, полнота аккордового склада с использованием дублировок, многозвучных аккордов.

Необычный состав исполнителей, обилие сольных эпизодов, сложная хоровая техника, тесситура, *divisi* хоровых партий, и др. свидетельствуют об ориентации В. Булычева на высокопрофессиональные хоровые коллективы и тщательный репетиционный процесс, что заставляет вспомнить идею симфонического хора, высказанную в трудах композитора.

Среди наиболее ярких, развернутых хоров — № 19 *Хвалите* (концерт), № 25 *Слава Отцу и Сыну*, № 13 *Верую*, № 7 *Трисвятое*, № 11 *Херувимская*, № 21 *Тело Христово*, антифоны (№№ 2, 3, 5).

**Ключевые слова:** Вячеслав Булычев, музыка Бессарабии, литургия, хоровая музыка, многохорное сочинение, автограф

**Keywords:** V. Bulychjov, music from Bessarabia, liturgy, choir music, multi-choir work, autograph



## ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННЫХ ОДЕССКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА ПРИМЕРЕ ДУХОВНЫХ КОНЦЕРТОВ О. ПОЛЕВОГО

### CREATIVE ACTIVITY OF ODESSA COMPOSERS AS EXEMPLIFIED BY CHORAL CONCERTS OF O. POLEVOY

**СЕРГЕЙ БОРОДАВКИН**

и. о. профессора, кандидат искусствоведения,  
Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, Украина

1. На сегодняшний день в Одесской композиторской школе ясно прослеживаются два направления: 1) композиторы-авангардисты, отличающиеся большой склонностью к различного рода экспериментам и звуковым эффектам (К. Цепколенко — лидер данного направления, Ю. Гомельская, Л. Самодаева, А. Томлёнова и другие) и 2) композиторы-традиционалисты, опирающиеся на традиционные средства музыкального языка, используя при этом и новаторские элементы музыкальной речи (В. Власов, О. Полевой, С. Шустов, К. Майденберг-Тодорова). При этом противостояния не наблюдается, скорее это мирное сосуществование различных направлений, зачастую пересекающихся друг с другом, равных по своим художественным результатам.

2. Один из представителей одесской композиторской школы среди традиционалистов Олег Григорьевич Полевой продолжает лучшие традиции отечественной музыкальной классики — как русской, так и украинской. Это ощущается и в музыкальном языке композитора, и в тематике его произведений. О. Полевой — автор хоровых произведений, в том числе на слова Т. Г. Шевченко (следует выделить хор *Тече вода в синє море*), фортепианных пьес, хоров и песен, предназначенных для детей, вокальных циклов, сочинений для симфонического и духового оркестров. Произведения О. Полевого звучат современно, они пробуждают лучшие чувства и формируют глубоко нравственные представления у подрастающего поколения. Основная стилевая черта Полевого — яркий мелодизм, и в этом видится огромное достоинство его произведений.

3. Во второй половине XX и на рубеже XX и XXI столетий жанр духовного хорового концерта значительно активизировался: к нему проявляют интерес как композиторы, так и исполнители и слушатели. В 2014 году, насыщенном многими событиями, коренным образом изменившими течение истории в Украине, Олег Полевой создает два хоровых концерта на тексты псалмов Давида в переводе Т. Г. Шевченко, объединяющихся в единый цикл. Это непосредственный отклик композитора на события, столь драматичные для Украины. Единство цикла обеспечивается текстом — оба концерта имеют единую текстовую основу, единую концепцию, традиционную структуру. Оба концерта трёхчастны, одинаковы по исполнительскому составу (они написаны для смешанного хора и двух солистов — баса и тенора), обладают общими стилевыми чертами и приемами хорового письма, сходными интонационными сферами.

4. Жанр концертов Олега Полевого — лирико-драматический, преимущественно лирические высказывания чередуются в них с весьма экспрессивными эпизодами, в которых достаточно ярко выражено конфликтное начало.

5. Анализ мелодики концертов обнаруживает ее связь как с украинским народным мелосом и романсной ариозностью, так и с распевно-декламационным псалмодированием, свойственным православному пению. В гармонии встречаются довольно сложные созвучия вплоть до кластеров, играющих яркую колористическую роль. Фактура концертов достаточно раз-

нообразна и богата — до восьмиголосия включительно. Существенную роль играют приемы контрастной и имитационной полифонии.

6. Духовные хоровые концерты Олега Полевого интересны, актуальны и являются существенным вкладом в развитие данного жанра.

**Ключевые слова:** одесские композиторы, О. Полевой, Псалмы Давида, Т. Г. Шевченко

**Keywords:** Odessa composers, choral concerts, O. Polevoy, Psalms of David, T. G. Shevchenko

## ДЖУЗЕППЕ САРТИ В МОЛДОВЕ

### GIUSEPPE SARTI IN MOLDOVA

#### БЕЛЛА БРОВЕР-ЛЮБОВСКИ,

профессор, Академия музыки и танца, Иерусалим,  
старший научный сотрудник, Еврейский университет, Иерусалим, Израиль

Джузеппе Сарти (1729–1802) — один из ведущих композиторов своего времени. Его международная репутация распространилась из родной Италии, где он построил удивительно успешную карьеру в Венеции, Флоренции и Милане, на европейские столицы: Копенгаген, Вену и Санкт-Петербург. Неожиданно в карьере Дж. Сарти происходит странный поворот: в течение 1787–1791, он уединяется в степях Тавриды, присоединенных к Российской империи в результате Первой русско-турецкой войны. В течение этого периода он был на службе князя Григория Потемкина (1739–1791), в его штаб-квартирах в Кременчуге и Екатеринославе. По условиям службы, Дж. Сарти должен был сопровождать князя и русскую армию в Бессарабии в ходе Второй турецкой войны (1787–1792).

Исключительное положение Дж. Сарти в свите Г. Потемкина требовало, чтобы он следовал за князем во всех его военных кампаниях по взятию османских крепостей Очаков, Исмаил, Дубоссары, Килия, Бендеры и других. Каждая победа русской армии праздновалась роскошными церемониями, которые включали исполнение музыки Дж. Сарти. Будучи светскими композициями на духовные тексты, эти произведения полностью изменили свою социальную функцию, предвосхитив моду на «случайные» композиции в традиции *la battaglia*, которыми изобилует наполеоновская эпоха.

Служба Дж. Сарти у Г. Потемкина нарушает парадигмы музыкального патронажа в конце XVIII в. и знаменует новую форму социальных отношений композитора и заказчика (воссоздав в некоторой степени положение музыканта в феодальной средневековой Европе). Являлось ли его участие в периферических событиях европейской музыкальной жизни (как с точки зрения географической удаленности, так и культурной значимости) значительным понижением социального и художественного престижа Дж. Сарти? В статье исследуются социальные, политические и культурные аспекты «участия» Дж. Сарти во второй русско-турецкой войне и произведения, созданные во время его пребывания в Молдове.

**Ключевые слова:** Джузеппе Сарти, Григорий Потемкин, светские композиции на духовные тексты

**Keywords:** Giuseppe Sarti, Grigory Potemkin, secular compositions on spiritual texts

## УНИКАЛЬНОСТЬ МЕЛОДИКИ Ф. ШОПЕНА В ЖАНРОВОМ МНОГООБРАЗИИ

### THE UNIQUENESS OF CHOPIN MELODY IN A GENRE VARIETY

**АНЖЕЛА ГРЕШНИКОВА,**

старший преподаватель, кандидат филологических наук,  
Орловский государственный институт культуры, Россия

Тематизм и мелодика в творчестве Шопена это та область, в которой гений композитора проявился с наибольшей полнотой. Мелодика Шопена пребывает в тесной связи с польской народной музыкой, определяя благородный сдержанный характер его лирики, певучесть гармонии и фактуры и даже мелодические соотношения в модуляциях.

Жанровая основа тематизма является источником образной трактовки произведений. В качестве жанров, посредством которых обуславливается характер шопеновского тематизма, выделяются марш, баркарола, хорал и речитатив.

При всей парадоксальности явления, лирические темы Шопена совмещаются с качествами, им противоположными: четкостью и даже строгостью. Истоки подчеркнутой ритмичности лирических произведений Шопена просматриваются в музыке венских классиков, обладающей свойством «певучей подвижности» при больших (по сравнению с романтической музыкой) уравновешенности и спокойствию. В. А. Цуккерман выявляет характерные для мелодики В. Моцарта и Л. Бетховена соединение кантиленности и гибкой, упругой моторности.

Другой источник ритмической активности шопеновской мелодики видится в дисциплинирующей роли танцевального ритма мазурок. Его активизирующее воздействие сказывается даже на таких лирических жанрах как ноктюрны.

Наполнение лирики Шопена размеренно-моторными элементами и лиризация действительных тем соотносятся с мужественными величавыми образами, которые конкретизируются лирически облагороженной маршеобразностью Шопена. Источник такой образности видится в характерном шопеновском качестве — дисциплинированности чувств (как в жизни, так и в творчестве). Героические черты марша прослеживаются и в жанрах нелирических и некантиленных, в частности, в хорале.

Еще один жанр, в котором отмечается сдержанное проявление лирики, — речитатив. К нему композитор обращается в двух противоположных случаях: в кульминациях, когда мелодия должна перекрыть «пределы, совместимые с певучестью», либо в процессе подготовки кульминаций, когда мелодия намеренно не доводится до законченной кантиленности и широты<sup>1</sup>. При этом Цуккерман как особое достоинство Шопена отмечает его способность создавать в музыке ощущение человеческой речи, которая фактически, так же, как и жанр, является источником образного содержания. Речевая природа заложена в певучей мелодии Шопена. В лирике композитора систематизируются различные виды образно-речевой выразительности, которые проявляются в собственно речитативе, в напевной декламации и певучей мелодии. Этому служат такие жанровые сочетания, как ноктюрн и баркарола, баркарола и хорал, мазурка и речитатив.

Уникальность шопеновской мелодики высвечивает важнейшие аспекты, складывающиеся в целостное впечатление о том, как создаются кульминации, как рождаются ощущение длительного дыхания, эффект плавности и объемности, и как на основе их взаимосвязи воз-

<sup>1</sup> ЦУККЕРМАН, В. Заметки о музыкальном языке Шопена В: *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. М., 1970, с. 157.

никает целостный феномен повышенной образной экспрессии и певучести — двух взаимодополняющих признаков мелодического стиля Шопена.

**Ключевые слова:** мелодика, источники, жанры, образность, интонация

**Keywords:** melody, sources, genres, image, intonation

## НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО О. П. НЕГРУЦЫ: ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ

UNPUBLISHED WORKS FOR PIANO BY O. P. NEGRUTSA:  
GENERAL CHARACTERISTICS AND PERFORMING TASKS

**ЕЛЕНА ГУПАЛОВА,**

и. о. доцента, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Государственный университет им. А. Руссо, Бэлць, Молдова

В данной статье автор характеризует неизданные фортепианные сочинения О. П. Негруцы с точки зрения использования их в учебной и концертно-исполнительской пианистической практике.

Приоритетными жанрами в фортепианном архиве композитора являются кантиленные лирические пьесы: ноктюрны, вокализы, мелодии и баллады, а также виртуозные, скерцозно-токатные произведения. В фортепианных миниатюрах лирического характера преобладают такие авторские указания, как: *Andante cantabile*, *Cantabile molto*, *Andante espressivo*, *Dolce*. Большинство из них написано в простой трехчастной форме с зеркальной репризой. К числу виртуозных пьес относятся *Этюд-экспромт G-dur*, *Элегия b-moll*, *Баллада B-dur*, *Скерцино C-dur*, *Вальс Весна*, *Скерцо*, *Парафраз* и др. Все они содержат значительные технические трудности и адресованы опытным музыкантам: студентам музыкальных колледжей, лицеев и Академии музыки. В этих произведениях автор ставит перед исполнителями сложные художественные и технические задачи.

Среди неизданных сочинений имеется и целый ряд фортепианных миниатюр и циклов пьес для детей и юношества; в них преследуется цель знакомства юных музыкантов с молдавским музыкальным фольклором (*Танец F-dur*, *Грустная песня a-moll*, *Микровариации a-moll*). Данные пьесы могут пополнить репертуар детских музыкальных школ и лицеев.

К рукописным сочинениям композитора, созданным в крупных циклических формах, принадлежат: юношеский *Концерт для фортепиано с оркестром*, *Вариации g-moll*, *Полифоническая сюита b-moll*, две *Прелюдии и фуги*, вторая тетрадь *Песен без слов* для фортепиано, ряд прелюдий. Трехчастный *Фортепианный концерт* привлекает эмоциональностью и красочностью музыки, пластичностью ритма; в первой его части композитор использовал мелодию народной песни *Vine, vine primăvară* (побочная тема сонатной формы). Четвертая вариация из цикла *Вариации g-moll* позже приобрела самостоятельную жизнь в виде *Концертной хоры* для фортепиано.

Неопубликованные фортепианные сочинения О. Негруцы ставят перед исполнителем целый ряд сложных задач, вытекающих из особенностей фактуры. В их числе: сочетание импровизационной свободы с фиксированно точной ритмической организованностью, уме-

лое владение инструментальной кантиленой и использование всего арсенала пианистических приемов (крупная техника, двойные ноты, арпеджиато).

Все исследуемые фортепианные произведения композитора основаны на простых запоминающихся темах, обладающих национально выраженным характером. Их отличает тонкость в передаче молдавского колорита, характерность образно-эмоционального строя и ясность технических задач, что позволяет этим сочинениям быть востребованными в учебной и исполнительской практике Республики Молдова.

**Ключевые слова:** *фортепианные произведения, виртуозные произведения, сочинения крупной формы, миниатюры, мелодичность, национальный колорит*

**Keywords:** *piano compositions, virtuoso compositions, large-scaled compositions, miniatures, melodiousness, national character*

## О ПРОЯВЛЕНИЯХ НАЦИОНАЛЬНОГО В МУЗЫКЕ

### ON THE NATIONAL PHENOMENA IN MUSIC

**КОНСТАНТИН ЗЕНКИН,**

профессор, доктор искусствоведения,

Московская государственная консерватория, Россия

Национальное (национальные особенности) музыки рассматривается как стилевое качество, определенная сторона стиля. Поэтому контекст, в котором имеет смысл теоретически исследовать национальные особенности, определяется, с одной стороны, эпохальным стилем большой сверхнациональной общности (например, европейская музыка XIX в., средневековая музыка арабо-мусульманского мира и т. п.) и индивидуальным композиторским стилем, с другой. Анализируются предпосылки особого внимания к категории национального в эпоху романтизма и постромантизма.

На примере ряда явлений русской музыки XIX и XX вв. (М. Глинка, М. Мусоргский, И. Стравинский, А. Волконский и др.) показано, что национальные черты русской музыки двух последних веков выступают как производные качества от индивидуального композиторского и общеевропейского стилей. При этом не снимается вопрос о глубинном присутствии национальных черт в стиле, определяющих трудно выразимую специфику менталитета того или иного народа. Особое внимание уделено диалектике национального и общеевропейского в эволюции русской музыки Нового и Новейшего времени.

В качестве закономерности исторического развития национальных школ формулируется следующее: композиторы, которые впервые вывели свою национальную музыку на высший уровень (Ф. Шопен, М. Глинка, Ф. Лист, Э. Григ, Я. Сибелиус и др.), достигли этого путем гармоничного синтеза признаков своей национальной культуры и ведущих национальных школ Европы. Так, Ф. Шопен, М. Глинка и Ф. Лист более интенсивно вобрали в свою музыку весь спектр старых музыкальных традиций Европы (французских, немецких, итальянских), чем композиторы Франции, Германии или Италии того же исторического периода.

Намечаются два основных уровня присутствия национальной специфики в музыкальном стиле. Наиболее глубинный и трудно поддающийся изучению — специфика менталитета нации (от особенностей построения художественного пространства и времени до отражения

в музыке характерных черт разговорного языка нации, в особенности речевого интонирования, влияющего на интонирование музыкальное).

Второй уровень, более явно и ощутимо определяющий стиль, связан с характерными для музыкальной культуры нации (в том числе ее фольклора) языковыми идиомами: интонациями, ритмами, мотивами, ладами, гармониями и др. Но и исследование данного уровня требует огромной точности, поскольку в музыке, в отличие от словесной речи, нет четкой грани между «языками» разных наций. «Национальный язык», как и «национальный стиль» применительно к музыке, в отличие от суперэтнического языка и стиля, все же скорее метафоры, чем действительная реальность. Национальная специфика музыки появляется в качестве производного, с одной стороны, от стиля суперэтноса (например европейской музыки) и, с другой, от индивидуального композиторского стиля.

На примерах из истории русской музыки XIX–XX вв. (М. Глинка, М. Балакирев, П. Чайковский, С. Рахманинов и далее до авангарда второй половины XX в.) демонстрируется постоянная, но обретающая различные формы, диалектическая взаимосвязь русского и европейского в музыкальных стилях. В частности, обосновывается несправедливость расхожего мифа о М. Мусоргском как «самоучке», далеком от вершин европейского профессионализма.

Также рассматривается влияние русской музыки на европейскую, прежде всего французскую (М. Мусоргский, И. Стравинский) и ее выдвижение на роль одного из ведущих факторов музыкальной истории XX столетия.

**Ключевые слова:** национальное, европейская музыка, русская музыка, национальные композиторские школы, стиль, суперэтнос

**Keywords:** national, European music, Russian music, national schools of composition, style, superethnos

## **ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ БАРОККО: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

### **BAROQUE VOCAL MUSIC: THE PROBLEMS OF INTERPRITATION**

**ЕЛЕНА КРУГЛОВА,**

профессор, кандидат искусствоведения,  
Государственный музыкально-педагогический институт  
им. М. М. Ипполитова-Иванова, Москва, Россия

В современной музыкальной культуре художественное наследие композиторов эпохи барокко занимает значительное место. Концертные программы, составленные из репертуара музыки конца XVII–XVIII столетий, собирают многочисленные аудитории. Сегодня практически ни один музыкальный фестиваль, конкурс не обходится без обязательного исполнения барочного произведения, которое позволяет показать богатство интеллекта и творческую одаренность исполнителя. Музыка барокко является обязательной частью образовательных программ вокалистов-исполнителей в средних и высших учебных заведениях. Интерес к музыке барокко в вокальном образовании и исполнительстве не случаен. Эпоха барокко характеризуется расцветом вокальных школ, прежде всего, итальянской школы пения *bel canto*. Однако перед современными певцами, исполняющими музыку барокко, возникает ряд проблем, связанных с передачей стилистических особенностей и манеры ее исполнения.

В настоящее время вокруг интерпретации музыки барокко возникают острые споры. В современном подходе к трактовке исполнителями музыки конца XVII–XVIII столетий различаются три довольно ясные тенденции.

Во-первых, сегодня существует множество различных, довольно смелых переложений музыкального материала рассматриваемого времени, подобных тем, которые исполняются ансамблем *Swingle Singers*, что говорит о свободном, в смысле стилистики, подходе к исполнению произведений барокко.

Ко второй тенденции относятся исполнительские трактовки музыки барокко с позиции стилистики классицизма и романтизма. Это объясняется тем, что современный исполнитель воспитан преимущественно на музыкальных текстах следующих за барокко эпох. В связи с этим певец, выполняя досконально точно указания мастеров барочной эпохи, уходит все дальше от адекватной в стилистическом отношении интерпретации.

Наконец, третья тенденция — аутентичное исполнение с соблюдением стилистики эпохи. Данную тенденцию можно назвать реставрацией. Для этого певцу необходима реализация практических навыков и умений, выработанных на основе исторических и теоретических знаний.

Современный подход к стилистически верному исполнению музыки барокко выдвигает перед интерпретатором проблемы, требующие сочетания в его лице *исполнителя и музыковеда*. В стремлении к адекватному воплощению барочного репертуара перед вокалистами встает необычайно сложная задача, связанная с поиском нового подхода к тексту.

Нотная запись вокальных произведений композиторов барокко представляет собой лишь каркас для дальнейшей интонационной работы исполнителя. Вокалистам-интерпретаторам этой музыки предоставляется большая творческая свобода, прекрасная возможность яркого художественного проявления их исполнительского дарования.

**Ключевые слова:** вокальное исполнительство, интерпретация, музыка барокко, вопросы стиля

**Keywords:** vocal performing, interpretation, Baroque music, aspects of style

## **ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ВОЛИ В АНСАМБЛЕВОМ МУЗИЦИРОВАНИИ**

### **FORMATION OF THE EXECUTIVE WILL IN ENSEMBLE MUSIC**

**СВЕТЛАНА КРЮКОВА,**

старший преподаватель,

Орловский государственный институт культуры, Россия

Успех игры в ансамбле любого музыканта зависит, прежде всего, от характера его собственной исполнительской индивидуальности, от степени реакции на художественное мироощущение другого или других музыкантов. Понимание смысла своих действий для себя и для других людей зависит от уровня развития мышления исполнителя, его внимания, памяти и волевых качеств характера.

Часто исполнитель очень тонко чувствует и понимает содержание музыкального произведения, но его сольное исполнение, по различным причинам, оказывается недостаточно выразительным. И волевые качества характера музыканта, ответственные за преодоление трудностей при достижении цели, оказываются решающим фактором при воплощении задуманного в процессе подготовки камерной программы к концертному выступлению. Поэтому

нередки случаи наиболее яркого раскрытия индивидуальности артиста именно в совместном музицировании с другими артистами.

Совместное музицирование усиливает исполнительскую дисциплину в процессе творческого контакта с партнерами, влияет на целесообразность движений пианиста в процессе интерпретации, повышает чувство контроля при слушании и выявлении целостности музыкального произведения. С проблемой самоконтроля исполнителя связаны многие стороны художественного воспроизведения музыки, воспитание и развитие которых стимулируется игрой в ансамбле: ощущение звуковой перспективы, уравновешенное сочетание различных элементов музыкальной ткани. Систематическая игра в разнообразных по составу камерных ансамблях помогает сделать исполнение ярким и уверенным.

Новые идеи, касающиеся интерпретации, неожиданные варианты решения художественной задачи обогащают репетиционные занятия; в процессе концертного выступления необходимость поддержать партнёра, повести его за собой пробуждает в участнике ансамбля сознательность и инициативу.

Умение работать над музыкальным произведением и выступать с одним или несколькими партнерами — очень важная сторона профессионального мастерства исполнителя. Ансамблевая координация не только не стесняет действий каждого музыканта, но и снимает возникающие препятствия. Подлинный ансамбль возникает тогда, когда неразрывность контакта служит источником силы и вдохновения музыкантов.

**Ключевые слова:** *Исполнительство, камерное музицирование, интерпретация, исполнительский самоконтроль, исполнительский процесс, концертное выступление*

**Keywords:** *performance, chamber music, the interpretation, self-performing, performing process concert performance*

## **АТТРИБУТЫ ЭПОХИ В КАНТАТЕ ВАСИЛИЯ ЗАГОРСКОГО ПОД ЗНАМЕНЕМ ПОБЕД**

### *THE EPOCH ATTRIBUTES IN CANTATA BY V. ZAGORSKY UNDER THE FLAG OF VICTORIES*

**НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА,**

преподаватель Приднестровского университета им. Т. Г. Шевченко, Тирасполь,  
докторант Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств,

Статья посвящена изучению кантаты В. Загорского *Под знаменем побед* (1952) в историческом контексте. Автор рассматривает это произведение как знаковое не только для последующего творчества композитора (Е. Клетинич), но и для своей эпохи — 50-х годов XX в. Будучи одним из первых сочинений крупной формы — работой выпускника Кишиневской государственной консерватории, написанной под руководством профессора по классу композиции Л. С. Гурова, — оно отразило важные художественные ориентиры своего времени. Автор увязывает значение кантаты с творчеством первого советского поколения молдавских композиторов, полагая, что в ней заключены, с одной стороны, концепция мироощущения послевоенного десятилетия, а с другой — проектирование композитором собственных путей в будущее, своего места в художественном мире.



Кантата оказалась во многом автобиографическим произведением 26-летнего композитора. Предлагая рассматривать его в этом ключе, автор ссылается на некоторые факты семейной истории В. Г. Загорского. Композитор родился в с. Кара-Махмет (Карагмет) Килийской волости Измаильского уезда Нижнедунайской провинции Королевства Румыния через два года после исторического события, послужившего импульсом для создания кантаты — крестьянского восстания 1924 г. на юге Бессарабии, в районе, непосредственно примыкавшего к родине композитора. Вошедшее в историю под названием Татарбунарского, это восстание, как известно, в свое время получило широкий общественно-политический резонанс. В послевоенный период воспоминание об этом историческом событии породило немалое количество художественных откликов в виде произведений на данную тему.

Написанная на стихи современника, кишиневского поэта Алексея Ивановича Алябова (ум. в 1973), кантата отличается простым для понимания текстом, несложными поэтическими размерами (например, ч. II *Баллада* написана четырехстопным ямбом), простыми рифмами (*был — мил, щадить — зарыть; одном — родном, отмищенья — освобожденья* и др.). Автор рассматривает и другие приметы времени — идеологического характера — в тексте сочинения В. Загорского.

Исторически характерной кантату делает не только революционная образность, несложный для восприятия поэтический текст, но и музыкальные средства, в частности, мелодика, основанная на первичных жанрах (революционных песнях-маршах во II ч., фольклорных хоре и оляндра — в финале). Соответственно подобраны и музыкальные формы: куплетно-вариационная — для песни в исполнении меццо-сопрано во II части, названной *Балладой*, контрастная двухчастная — речитатив и ария — в I части *Набат*. Показательными для своего времени являются также призывно-фанфарные интонации, объединяющие части кантаты.

**Ключевые слова:** кантата, революционная тематика, советская эпоха, атрибуты эпохи, Татарбунары, хор, оркестр, солисты, баллада

**Keywords:** cantata, revolutionary subject, Soviet era, epoch attributes, Tatarbunary, choir, orchestra, soloists, ballad

## ИСТОКИ ОДЕССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

### ODESSA VOCAL SCHOOL ORIGINS

**АНТОНИНА КУЛИЕВА,**

доцент, кандидат искусствоведения,

Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, Украина

Известны украинские и русские корни, а также их переплетения в формировании одесской вокальной школы. В исторических документах мы видим, как осуществлялось становление музыкальных учреждений Одессы. Огромный вклад внесли в музыкальное развитие братья Сокальские.

В 1864 году в городе Одессе было сформировано *Общество любителей музыки*, при котором были учреждены музыкальные классы. Через два года после этого, в 1866 году была открыта первая музыкальная школа.

Благодаря активной деятельности П. Сокальского, в 1884 г. организовано отделение Императорского Русского музыкального общества (ИРМО).

Не определяя фортепиано в пределах национального музыкального образования, П. Сокальский выделил оперные классы, которые в будущем приобрели статус высшего учебного заведения. Классы были преобразованы в музыкальное училище. В качестве директора пригласили профессора Санкт-Петербургской консерватории Д. Д. Климова, который возглавил музыкальные классы с 1 сентября 1889 г.

Со временем Д. Климову пришлось уйти с поста директора из-за недоразумений с определенной группой музыкантов. На его место был приглашен Витольд Малишевский. В отчете ИРМО сообщалось: «В 1908 году Д. Д. Климов подал в отставку, оставив за собой только преподавание на старшем курсѣ фортепиано. На его место приглашен съ 1 сентября 1908 г. директором Училища (онъ-же инспекторъ) свободный художник В. И. Малишевский, окончивший С.П.Б. консерваторію по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова. Ему же поручены занятия по классамъ теории и оркестровому».

Объединив организационно-творческие традиции Петербурга и плоды деятельности П. Сокальского, В. Малишевский выстроил систему музыкального образования.

Близкий друг семьи В. Малишевского Юлия Александровна Рейдер, которая вела оперный класс, становится проводником его идей, сознательно акцентируя связь русско-украинской певческой школы с итальянскими, немецкими и французскими истоками. Программа обучения соответствовала программам консерваторий Москвы и Санкт-Петербурга.

Огромное влияние на становление вокальной школы имели также церковная выучка Киево-Могилянской академии и Глуховской школы, а также влияние немецкой диаспоры многонациональной Одессы.

**Ключевые слова:** одесская вокальная школа, музыкальное образование, истоки вокальной педагогики

**Keywords:** Odessa vocal school, musical education, origins of vocal pedagogy

## **НОВАЯ НАУЧНАЯ ПАРАДИГМА В МУЗЫКАЛЬНОЙ СОВЕТИКЕ (РОССИЯ, 2010-Е ГОДЫ)**

### **NEW SCIENTIFIC PARADIGM IN THE MUSICAL SOVETICA (RUSSIA, 2010s)**

**ЛЮБОВЬ КУПЕЦ,**

профессор, кандидат искусствоведения

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, Россия

В российской науке последнего времени музыка советского периода (с 1917 по 1950-е гг.) становится наиболее привлекательным, но и наиболее опасным объектом исследования. Его привлекательность связана с попытками понять, как сформировался феномен *советская музыка*, который стал устойчивым артефактом мировой музыкальной истории XX в. Опасность же присутствует как неотъемлемый атрибут этого интереса: находки новых источников и их интерпретация современными методами может разрушить практически незыблемые основы российской музыки XX столетия, на которые и сейчас опирается/ссылается/оглядывается постсоветская музыка.

Общим свойством российских исследований об этом периоде можно назвать яркий политико-социальный и историко-культурный контекст, в который жестко «встроена» советская музыка данного периода. Им невозможно пренебречь при профессиональном анализе любого явления этого

времени — будь то личность, стиль или жанр, произведение или исполнение. Возможно, по этим причинам современных работ о «советской музыке» в российском музыковедении немного по сравнению с иными тематическими направлениями. Априори для работ по музыкальной советике требуется прекрасное знание истории СССР (официальной и реальной), политических изменений и мотивов этих изменений, хорошая филологическая основа для анализа большого массива вербальных текстов разных жанров (включая СМИ) и виртуозный аналитический аппарат для анализа музыкальной составляющей сочинений в контексте реконструируемой эпохи. Следовательно, исследователь, обращающийся к данной проблематике, должен быть не только музыковедом, но и историком, политологом, социологом, филологом, литературоведом и даже архивистом.

Три из четырех фундаментальных работ, появившихся за последние 5 лет и посвященных этому периоду, реализуют направление «музыка в культуре»: роль личности в истории акцентируется в монографии архивно-библиографического плана Е. С. Власова (*1948 год в советской музыке. Москва, 2010*), к рецептивным исследованиям в истории музыки относятся книги Т. В. Букиной (*Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов (очерки культурной истории). Санкт-Петербург, 2010*) и М. Г. Раку (*Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Москва, 2014*). Каждой из последних двух можно дать свой слоган: первой — «как думали советские музыковеды», второй — «конструируя великих композиторов по-советски». Упомянутый ракурс весьма приветствуется исследователями из иных гуманитарных областей (филологии, истории), так как позволяет им понять музыкальное поле советской действительности. Иначе обстоит дело с сугубо музыкальным дискурсом, под которым понимается проблема стиля и жанра в эту эпоху. И здесь выделяется монография И. С. Воробьева о ведущем стиле в советской музыке (*Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). Санкт-Петербург, 2013*). Уже само название указывает, что автора интересует, в первую очередь, звучащий текст и его интерпретация в рамках заявленного периода.

Любая научная дисциплина в своем развитии проходит несколько этапов, но самая сложная стадия — это уровень саморефлексии науки, т. е. изучение самой себя в динамическом развитии в изменчивых интерьерах истории. Появление научных исследований такого ракурса означает наступление зрелости науки. Следовательно, можно констатировать, что в современной России названные монографии создают мощный фундамент новой научной парадигмы в области исследования музыкальной советики.

**Ключевые слова:** советская музыка, рецептивные исследования, российское музыкознание

**Keywords:** Soviet music, receptive research, Russian musicology

## СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ИНСТРУМЕНТОВ СОЛО В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА

VLADIMIR BELEAEV'S INSTRUMENTAL SOLO OEUVRE

**ВИКТОРИЯ МАМАЛЫГА,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинэу, Молдова

В панораме музыкального искусства Республики Молдова рубежа XX–XXI вв. важное место занимает композиторское творчество В. Беляева. Оно отличается жанровым многообразием и охватывает области инструментальной (симфонической и камерной), камерно-вокальной и хоровой музыки. Ведущей среди них является инструментальная сфера, которая

по исполнительскому составу подразделяется на произведения для различных инструментов соло, для инструментальных ансамблей (дуэтов, трио, квартетов, квинтетов, больших индивидуализированных составов), а также для оркестровых коллективов.

Среди сочинений для инструментов соло главное внимание композитор уделяет фортепианной музыке. Для этого инструмента В. Беляев сочинил *Вариации* (1988), миниатюры *Фея снов* (*Zâna viselor*, 1993), *Пэкалэ и Барбэ-кот* (*Păcală și Barbă-cot*, 1994), *Рэзешаска* (1996), *С незапамятных времен* (*Din strămoș*, 2003), *Бурлеска* (2008), *Остинато* (1999) и *Орус-1* (2005).

Кроме фортепиано еще два инструмента в сольном варианте привлекли внимание В. Беляева — скрипка и труба. Написание произведения *Violino solo* (1997) обусловлено участием его дочери Лучианы Беляевой в Международном конкурсе исполнителей классической музыки в Кишиневе (1997). Сочинение яркой пьесы для трубы соло *Scherzo-sarcastico* (1995) явилось следствием дружбы с талантливым трубачом Сергеем Кырстей.

Все произведения В. Беляева для инструментов соло объединяет принадлежность к жанру миниатюры. В них используются так называемые «малые формы», типичные для камерной музыки: простая двухчастная и трехчастная, а также рондообразные структуры. Пьесы для фортепиано, содержательный аспект которых отражен в названиях, воплощают образы волшебных персонажей, героев народных преданий, энергичные танцевальные сценки, джазовые фантазии. Почти все они относятся к области педагогического репертуара. Опусы *Violino solo* и *Scherzo sarcastico*, принадлежащие к концертному репертуару, отличается более абстрактная образная сфера, на первый план здесь выходит атмосфера углубленной медитации и свободной импровизации.

Названные сочинения различаются и средствами музыкальной выразительности. Фортепианные опусы отмечены опорой на жанровую специфику и музыкальный язык танцевального и песенного молдавского народного творчества, имеют более четкие структурные контуры, сюжетно выстроенный драматургический «путь», которому подчинена логика динамических процессов, использование разных видов техники. Более современными и сложными по средствам выразительности оказываются *Violino solo* и *Scherzo sarcastico*, где нашли отражение не только новые тенденции композиторского письма, но и влияние исполнительского стиля музыкантов, для которых писались названные сочинения. В этих пьесах встречаются частые и резкие смены интонационно-ритмических формул, яркие, порой неожиданные динамические всплески, богатое использование новых исполнительских технических приемов. Художественная ценность данных пьес кроется в обогащении национального исполнительского репертуара сочинениями с глубоким ощущением современности.

В целом очевидно стремление автора раскрыть перед исполнителями и аудиторией лучшие сольные качества таких инструментов как рояль, скрипка и труба.

**Ключевые слова:** Владимир Беляев, сочинения для инструментов соло, фортепиано, скрипка, труба, музыкальный язык, жанр, стиль

**Keywords:** Vladimir Beleaev, instrumental solo works, piano, violin, trumpet, music language, genre, style

**РОЛЬ АНСАМБЛЯ А. ЛАПИКУС – Ю. МАХОВИЧ В РАЗВИТИИ  
ФОРТЕПИАННО-ДУЭТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА  
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

**THE ROLE OF A. LAPIKUS — YU. MAHOVICH ENSEMBLE FOR THE  
DEVELOPMENT OF PIANO PERFORMANCE PRACTICE IN THE  
REPUBLIC OF MOLDOVA**

**МАРИНА МАМАЛЫГА,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинэу, Молдова

В системе музыкального искусства Республики Молдова фортепианно-дуэтное исполнительство занимает особое место. Начиная с рубежа XIX–XX вв. выступления пианистов в составе двухрельных ансамблей встречались практически постоянно. В первой половине XX в. это были, в основном, единичные номера в концертных программах, разнообразных по тематике и исполнительским составам. В последней четверти XX столетия начали формироваться постоянные дуэтные «пары», отличающиеся собственным стилем и мастерством. Данные ансамбли оказывали заметное влияние на музыкальную жизнь Кишинева и других культурных центров республики. Среди них можно выделить фортепианные дуэты Л. Ваверко и В. Левинзона, Л. Паньковской и Г. Тесеоглу, сестер Е. и Т. Тушмаловых, А. Лапикуса и Ю. Маховича. Наиболее стабильным и ярким стал последний из них.

Роль и значение данного фортепианного дуэта в музыкальной культуре Республики Молдова можно охарактеризовать с трех позиций.

Во-первых, концертная деятельность фортепианного дуэта А. Лапикус — Ю. Махович в стране и за ее пределами служит делу пропаганды отечественной фортепианной традиции. Музыканты неоднократно представляли Республику Молдова на международных фестивалях, являлись членами жюри ряда престижных конкурсов, выступали организаторами перспективных концертно-конкурсных мероприятий национального и международного уровней. По инициативе А. Лапикуса и Ю. Маховича в Кишинев неоднократно приезжали с концертными программами известные фортепианные дуэты из России, Белоруссии, других стран.

Во-вторых, интенсивная концертная деятельность ансамбля пианистов стимулирует молдавских композиторов к написанию произведений фортепианно-дуэтного жанра. В расчете на данный коллектив были созданы такие крупные композиции концертного плана как *Dies Irae* В. Беляева, *Посвящение кишиневской филармонической публике* Г. Чобану, сочинения В. Бурли, О. Негруцы, М. Стырчи, Е. Мамота, других авторов.

В-третьих, педагогическая работа А. Лапикуса и Ю. Маховича в молдавском музыкальном вузе способствует передаче их исполнительского опыта подрастающему поколению пианистов республики, поскольку уже сам факт существования их дуэта является примером для молодых музыкантов и своеобразным стимулом для начинаний в области данного вида ансамблевой деятельности.

**Ключевые слова:** *фортепианный дуэт, ансамбль, исполнительство*

**Keywords:** *piano duo, ensemble, performance practice*

## МЕТАФИЗИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ: ЕВРОПА – КИТАЙ

### METAPHYSICS OF MUSIC HISTORY: EUROPE – CHINA

**ЕЛЕНА МАРКОВА,**

профессор, доктор искусствоведения,

Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, Украина

Актуализация интегративной направленности отношений Восток – Запад в современном культурном мире обращает внимание на аналогии в национальных проявлениях внутри указанных культурных общностей. При этом Китай для Дальнего Востока выступает в исторической метакультурной значимости, соотносимой с признанной ролью греческой культуры для европейского мира, по А. Лосеву, а по Л. Гумилеву слово «Китай» соответствует таким понятиям как «Европа» или «Левант» (Ближний Восток). Такая концепция узаконивает сопоставление Китая и Европы в целом, позволяя оценить *синхронизм* исторических событий в этих регионально-культурно разобщенных ареалах, индетерминированность смысловых совпадений которых может быть объяснена только эпохальными мыслительными стереотипами. При этом коренные различия европейской интегративности и дальневосточной культурной общности делают наглядными *смысловые совпадения*, которые отражают *музыкальную ритмизацию истории*, *акаузальный* смысл которых образует самостоятельный пласт и внутри выделенных общностей Европа – Китай.

В работе автора этих строк приводились парадигматические показатели интонационных предпочтений 1840-х–1850-х, 1860-х–1880-х годов, в том числе это мелодические совпадения у композиторов (Э. Григ, П. Чайковский, например), писавших независимо друг от друга. Показательна парадигматика метафоры «черное солнце» в сочинениях М. Шолохова (*Тихий Дон*) и в стихотворении Ж. Тардьё (*Незримый свидетель*) и др. В музыковедении этот феномен интонационной изохронности определен в трудах Б. Асафьева в виде указаний на «интонационный словарь эпохи», аналитической апробацией которых выступает разработка Б. Ярустовским концепции «Симфоний о войне и мире» в книге аналогичного названия.

Эмпирическая констатация художественно-исторической изохронности эпохально значимых явлений имеет также продолжение в психологических наблюдениях К. Юнга. «Новая связь» для Юнга — индетерминированная «*смысловая связь*», соответствующая представлениям о единстве мира. Для Гумилева системность составляла незыблемое, «мета-физическое», «сверх-событийное» основание исторической диалектики персоналий и событий-явлений, в чем русский ученый явно воспроизводил установки античных авторов, Европы и Китая, на «повторяемость героического» в истории. Музыкально-исторические вехи Европы и Китая удивительно синхронны — наиболее наглядно это даты рождения оперы: в Европе с XVI на XVII в. — тогда же рождение классики цзинцзюй, пекинской оперы; то, что Г. Кречмар назвал началом оперы (литургическая драма) появилась в XII-XIII вв. — тогда же состоялась старинная китайская опера куньцзюй, ставшая слагаемым в масс-культуре начала XXI в. Расцвет Византии и Ирландии-Британии в VI-IX вв. совершенно совпадает с китайским великим подъемом эпохи Тан и т. д. И это явление мета- («над-») физического порядка, определяемое идеальным «духом эпохи» по Г. Гегелю.

**Ключевые слова:** *метафизика истории, метафизика музыкальной истории, стиль мышления эпохи, исторический синхронизм, акаузальная связь событий и вещей*

**Keywords:** *metaphysics of history, metaphysics of music history, style of the thinking of the epoch, historic synchronism, uncaused relationship of events and things*

## ВКЛАД ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КАФЕДРЫ ИСТОРИИ МУЗЫКИ В СТАНОВЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ В МОЛДОВЕ (1950–1970-Е ГГ.)

### CONTRIBUTION OF PROFESSORS OF HISTORY OF MUSIC CHAIR IN BECOMING OF MUZICOLOGY IN MOLDOVA (1950s – 1970s)

**ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,**

профессор, кандидат искусствоведения,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств, Кишинэу, Молдова

В статье речь пойдёт о становлении отечественного исторического музыкознания, связанного с трудами преподавателей кафедры истории музыки, которая была создана в Кишинёвской государственной консерватории в 1949 г. Становление и развитие исторического музыкознания в Молдавской ССР в первую очередь обязано корпусу преподавателей кафедры, среди которых:

1. Аксёнова Лидия Александровна — доцент, первый кандидат искусствоведения в Молдове среди женщин, проректор по учебной и научной работе (1958-1979);
2. Абрамович Александр Владимирович — доцент, первый заведующий кафедрой истории музыки (1949-1970);
3. Котляров Борис Яковлевич — профессор, первый доктор искусствоведения в Молдове (1971);
4. Себов Николай Дмитриевич — старший преподаватель.

Членам кафедры истории музыки удалось заложить основы отечественного музыковедения, представив в общесоюзном масштабе как общую панораму музыкальной культуры Молдовы, так и отдельные направления композиторского творчества, исполнительства и профессионального музыкального образования. За рассматриваемый период преподавателями кафедры были освоены основополагающие жанры музыковедческих исследований. Важнейшие из них:

1) Панорамный обзор музыкальной культуры Молдавской ССР в конкретный исторический период. Например: главы *Музыка Советской Молдавии* в многотомном исследовании *История музыки народов СССР* (т. I–IV, Москва, 1970-1973) Л. Аксёновой и А. Абрамовича; *Молдавская ССР* (из серии *Музыкальная культура Союзных республик*, Москва, 1957) А. Абрамовича в соавторстве с Б. Котляровым.

2) Историко-архивное исследование. Например: *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России* Б. Котлярова (Кишинёв, 1966; 2-е издание: Кишинёв, 1982), его же *Молдавские лютары и их искусство* (Кишинёв, 1966); *О скрипичной культуре в Молдавии* (Кишинёв, 1955).

3) Монография, посвященная творчеству конкретного композитора. Например: *Гавриил Музическу* Л. Аксёновой (Кишинёв, 1960); *Джордже Энеску* Б. Котлярова (Москва, 1965; 2-е издание: Москва, 1970).

4) Творческий портрет композитора, исполнителя. Например: статьи *Константин Златов, Николай Киоса* Л. Аксёновой в сборнике *Композиторы Молдавской ССР* (Москва, 1960); *Д. Георгицэ, С. Златов, Н. Киоса, А. Муляр, Г. Няга* и др. Н. Себова в сборнике *Композиторы Советской Молдавии* (Кишинёв, 1967), *Тимофей Гуртовой* Н. Себова в сборнике *Музыкальная культура Молдавской ССР* (Москва, 1978).

6) Научная статья о конкретной жанровой области. Например: *Инструментальная музыка* А. Абрамовича и С. Лобеля в книге *Музыкальная культура Советской Молдавии* (Москва, 1965).

7) Статья, очерк в энциклопедических изданиях.

**Ключевые слова:** кафедра истории музыки, историческое музыкознание, Л. Аксёнова, А. Абрамович, Б. Котляров, Н. Себов, научное исследование

**Keywords:** *history of music chair, historical musicology, L. Axionova, A. Abramovici, B. Cotlearov, N. Sebov, scientific research*

## **ПОЛИФОНИЯ С. ТАНЕЕВА И К. ДЕБЮССИ: ЭВОЛЮЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ**

### **SERGEY TANEEV'S AND CLAUDE DEBUSSY'S POLYPHONY: EVOLUTION AND REVOLUTION**

**ЯРОСЛАВ МИРОНЕНКО,**

профессор, доктор искусствоведения,

Краснодарский государственный университет культуры и искусств, Россия

Жизнь и творческая деятельность С. И. Танеева (1859–1915) и К. А. Дебюсси (1862–1918) протекали в одно и то же время, и включают в себе немало сходств, причем, весьма существенных. Оба композитора получили консерваторское образование, оба прекрасные пианисты, оба уделяли внимание дирижированию; каждый создал по одной опере, кантатно-ораториальные произведения на религиозные сюжеты, романсы на стихи Ш. Бодлера и М. Метерлинка. Тем не менее, в музыкальном мышлении композиторов обнаруживаются кардинальные различия, которые обусловили несхожие творческие результаты. Сказанное позволило рассматривать их сравнительным образом.

Длительный исторический путь полифонии с ее жанрами и формами завершился в эпоху барокко, представив фугу как последнюю полифоническую форму. Все полифонические формы — безрепризны. Гомофонно-гармонические формы, напротив, — репризны, музыкальные жанры гомофонной музыки — иные. Венские классики и затем романтики ввели в свой творческий обиход только ту часть полифонии, которая называется приемами полифонического письма. В основном это были имитационные приемы.

С. Танеев и К. Дебюсси творили в период позднего романтизма, но если русский композитор оставался в русле романтической стилистики, то его французский коллега «отодвинул в сторону» все, что было завоевано романтизмом (хроматическую систему, отклонения, модуляции, эллипсисы, репризность форм) и построил полифонию на иных основаниях. Основа этих различий кроется в эстетике двух музыкантов. Полифоническое мышление К. Дебюсси следует считать революционным, направленным в XX в., полифония же С. Танеева, при всей сложности, порой изощренности приемов, — явление чисто романтическое.

Однако в полифонии двух композиторов можно обнаружить и сходные черты. Это, прежде всего, важная роль мелодических линий, которые стали не только протяженней, чем прежде, но нередко обретали колористический характер, будучи результатом аккордовых последовательностей. Объединяющим признаком является также сложное соотношение мелодических линий.

Таким образом, разнонаправленность творчества С. Танеева и К. Дебюсси в плане эстетических предпочтений обусловила различную трактовку полифонии, но все-таки позволила образовать некоторое сходство в отдельных приемах полифонического письма.

**Ключевые слова:** *полифония, хроматическая система, романтизм, мелодическая линия, колорит*

**Keywords:** *polyphony, chromatic system, Romanticism, melodic line, colouring*



**«УНИВЕРСАЛЬНЫЕ» И «ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ» МОДЕЛИ  
ПЕРСОНАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА  
В МУЗЫКЕ КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

**“UNIVERSAL” AND “INDIVIDUAL” MODELS OF PERSONAL SPACE  
IN MUSIC OF CLASSICAL-ROMANTIC TRADITION**

**СВЕТЛАНА МОЗГОТ,**

доцент, кандидат искусствоведения,

Адыгейский государственный университет, Майкоп, Россия

Понятия «интимного», «персонального», «социального», «публичного» пространств ввёл в науку американский антрополог Э. Холл в работе *Скрытое измерение* как результат изучения методом проксемики процессов коммуникации, протекающих в различных сообществах. Интимное пространство рассматривается человеком как собственная область или территория радиусом от 0 до 45 см, которая используется при общении самых близких людей. Персональное пространство, согласно Э. Холлу охватывает радиус от 45 см. до 1 метра, эта дистанция обычно используется при обыденном общении со знакомыми людьми.

Изучение более 60 музыкальных произведений показало, что в музыке персональное пространство в отличие от интимного пространства, имеет разомкнутую структуру, образуемую из-за желания человека воздействовать на внешний мир, что проявляется в интонационной характерности, тематической особости, выделяющей героя из окружающего музыкального материала. Проанализированные нами признаки персонального пространства в музыкальных сочинениях классико-романтической традиции позволили обозначить универсальные и индивидуальные модели интерактивного поведения персонажей при воплощении концепта *Я — Ты* в музыке.

Примером реализации универсальной модели концепта *Я — Ты* в музыке можно считать модель «любовного воззвания», воплощенной в жанре серенады. Изучение романсов *О, приди ко мне скорее...*, *Серенада* П. Булахова, *О дитя, под окошком твоим* П. И. Чайковского проводилось с позиции выяснения валентности героя и его собеседницы, способов их музыкальной персонификации и определения границ персонального пространства и приемов его маркирования. Было установлено, что в основе концептуальной модели «любовное воззвание» в искусстве лежат пространственные установки социальной модели поведения *Рыцарь — Дама*. Отсутствие интонационной персонификации образа собеседницы и ее символическое присутствие, маркированное приверженностью либо к одной тональности, либо сочетанием жанровых признаков колыбельной и серенады в музыке показало, что в ней не столько важно объективное присутствие реального человека, сколько воспевание его идеализированного образа. Разгадывание загадки вечной женственности, или поиск идеала в собственном бессознательном составляет смысловой потенциал модели *Рыцарь — Дама* и именно поэтому удельный вес в ней отдается герою — мужчине. Этим объясняется популярность модели «любовное воззвание» в разных эпохах — позднего Средневековья, *Ars Nova* и Возрождения, «галантного» XVIII, романтического XIX и отчасти XX вв. Такая универсальность содержания модели *Рыцарь — Дама* и сохранение ее в истории искусства дает основание считать ее не только универсальной, но и архетипической.

Следующая выявленная нами «индивидуальная» модель воплощения в музыке концепта *Я — Ты* связана с передачей негативного содержания в ситуациях общения по типу «при-

каз», «упрек», «отрицание», представленные в романсах *Отец мне приказал* И. Брамса, *Бойся ты!* Э. Грига, *Ах, ты пьяная тетеря!* М. П. Мусоргского, *Не хочу!* П. Булахова. В музыке классико-романтической эпохи преобладают произведения, ориентирующие на достижение добра, истины и красоты. В таком контексте отражение интеракций с негативным эмоциональным результатом носит остро индивидуализированный характер.

В итоге, применение метода проксемики Э. Холла к исследованию музыкальных текстов показывает его результативность в открытии новых граней содержания музыкального искусства.

**Ключевые слова:** *герой, собеседник, персональное пространство, приемы персонификации, маркирование*

**Keywords:** *hero, interlocutor, personal space, methods of personification, marking*

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА БАЛАЛАЕЧНОЙ ТРАНСКРИПЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ П. И. НЕЧЕПОРЕНКО

### SOME FEATURES OF THE DEVELOPMENT ART OF THE BALALAIKA TRANSCRIPTION IN THE WORKS OF P. I. NECHEPORENKO

**МИХАИЛ ПАРШИН,**

доцент, кандидат искусствоведения,  
Тольяттинская консерватория, Россия

Имя Народного артиста СССР, Лауреата Государственной премии СССР, профессора Павла Ивановича Нечепоренко неразрывно связано со становлением и развитием балалаечного исполнительства не только в России, но и во всем мире. Произведения мировой музыкальной классики всегда занимали важное место в репертуаре мастера. Создавая собственные транскрипции, он значительно продвинул вперед все сферы искусства игры на балалайке. Однако, несмотря на большое влияние, которое оказало творчество известного музыканта на народно-инструментальное исполнительство, многие аспекты его деятельности остаются малоизученными. В данной работе мы попытаемся приблизиться к пониманию основных направлений развития искусства балалаечной транскрипции в творчестве П. И. Нечепоренко.

Сравнение транскрипторских работ музыканта с творчеством других балалаечников его времени показало изменение отношения транскриптора к выбору исходных произведений. Они заимствуются в основном из скрипичной литературы, а также из прочно укоренившихся в балалаечном репертуаре переложений, куда вносятся изменения, по мнению транскриптора наиболее соответствующие первоисточнику.

Редкие случаи транспонирования оригиналов при перенесении их в условия балалаечного исполнительства свидетельствуют о стремлении музыканта к сохранению оригинальных тональностей. Наиболее значительные изменения связаны с введением в транскрипцию фрагментов собственного сочинения. Наряду с эпизодами, призванными заменить те или иные потери оригинального текста, в работах П. И. Нечепоренко появляется созданный на основе оригинала материал, где мастер дает произведениям собственное прочтение, расширяя при этом исполнительские возможности балалайки.

Большое значение в транскрипторском творчестве известного балалаечника придается изменениям ритмической структуры оригиналов. Такой подход позволяет музыканту добивать-

ся большего удобства исполнения, компенсировать возникшие при переносе потери, выражать собственную творческую позицию по отношению к переключаемому произведению и т. д.

Значительное внимание в своих транскрипциях мастер уделяет тембро-регистровой сфере оригиналов. Переосмысление тембровой палитры переключаемых произведений позволяет ему добиваться следующих целей: 1) усиление динамического развития мелодии; 2) достижение тембрального разнообразия подачи мелодического материала; 3) расширение, по сравнению с предыдущими транскрипторами, регистрового диапазона; 4) компенсация искажений, возникающих при октавных переносах; 5) достижение регистрового разнообразия музыкального материала.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что П. И. Нечепоренко ведет развитие искусства балалаечной транскрипции в следующих направлениях: 1) отход от транспонирования оригиналов в удобную для исполнения тональность как от основного способа обработки мелодического материала; 2) максимальное приближение к оригинальному тексту за счет уменьшения упрощений ритма; 3) расширение тембрального и регистрового разнообразия в транскрипциях, которые создаются с учетом ранее созданных другими исполнителями обработок; 4) компенсация естественных упрощений, а также раскрытие новых выразительных граней музыкальных образов переключаемых произведений посредством развития авторского материала, что расширяет возможности балалайки и позволяет дать произведению собственное прочтение, исходя из личного опыта и глубокого уважения к замыслу композитора.

**Ключевые слова:** *народно-инструментальное искусство, балалайка, балалаечная транскрипция, балалаечное исполнительство, транскрипторское искусство*

**Keywords:** *popular-instrumental art, balalaika, transcription for balalaika, balalaika artistic performance, transcription art*

## ИЗУЧЕНИЕ И ИСПОЛНЕНИЕ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ РИХАРДА ШТРАУСА В МОЛДОВЕ

### STUDYING AND INTERPRETATION OF RICHARD STRAUSS' VOCAL MUSIC IN MOLDOVA

**СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,**

солист,

Национальный театр оперы и балета им. Марии Биешу, Кишинэу, Молдова

В статье содержится информация о попытках изучения и исполнения вокальной музыки выдающегося немецкого композитора и дирижера Р. Штрауса, имевших место в Республике Молдова в последнее время.

Ведущая роль в становлении отечественного штраусоведения принадлежит доктору наук, профессору АМТИИ В. Аксенову, успешному при жизни опубликовать на родине и за рубежом статью *Проявления романтизма и экспрессионизма в опере Рихарда Штрауса «Саломея»*. Детальная научная проработка музыкального материала, а также оригинальные выводы о стилевой принадлежности оперы и о психологической обусловленности ее художественного плана обуславливают ценность названной научной публикации. Важной представляется мысль профессора о том, что распространение научной информации об опере *Саломея* мо-

жет стать импульсом к расширению и обновлению репертуара Национального оперного театра им. М. Биешу. В указанной работе В. Аксенова упоминается также о нашей соотечественнице М. Чеботари как о блестящей исполнительнице заглавной роли. Крупный ученый и блестящий педагог молдавского музыкального вуза, В. Аксенов своими трудами зародил живой интерес к музыке Р. Штрауса и исполнительскому искусству М. Чеботари у своих студентов, в том числе и у автора настоящей статьи.

До 2012 г. в Республике Молдова оперное творчество Р. Штрауса не звучало ввиду ряда причин: полного отсутствия у местных музыкантов традиций исполнения австро-немецкой вокальной музыки второй половины XIX в., чрезвычайной сложности немецкого вокального исполнительского стиля, а также стремительного упадка качественного уровня кишиневских оркестров в постсоветское время. Первой попыткой интерпретации музыки Р. Штрауса стало включение номеров из оперной музыки немецкого композитора в филармонический концерт 2012 г. под названием *Вена Марии Чеботари. Подношение диве*. Это было обусловлено тем, что М. Чеботари являлась непревзойденным мастером в интерпретации штраусовского вокального наследия: партии Софи, Саломеи, Дафны, песни Р. Штрауса в ее исполнении являются уникальными образцами мирового вокального искусства. Теплая личная дружба связывала композитора и певицу долгие годы.

В 2014 г., когда мировая музыкальная общественность отмечала 150-летие со дня рождения Р. Штрауса, в Кишиневе прошли два концерта вокальной музыки Р. Штрауса, идея которых, как и концерт памяти М. Чеботари, принадлежала автору данной статьи. Первый — *Гала оперы: Рихард Штраус 150 лет* — состоялся в Большом зале Национальной филармонии 10 октября 2014 г., второй, скомпонованный из камерно-вокальных произведений композитора, был проведен 20 октября 2014 г. в Органном зале Кишинева. Оба концерта были приурочены к серии ежегодных мероприятий, посвященных памяти В. Аксенова. Анализ этих вечеров составляет основную часть статьи.

**Ключевые слова:** *Рихард Штраус, Владимир Аксенов, вокальная музыка, опера, концерт, музыковедение*

**Keywords:** *Richard Strauss, Vladimir Axionov, vocal music, opera, concert, musicology*

## **ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ НА СТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ**

**THE INFLUENCE OF THE ARTISTIC CULTURE OF RUSSIA OF THE  
SECOND HALF OF 19<sup>th</sup> – EARLY 20<sup>th</sup> CENTURIES ON THE FORMATION  
OF FOLK INSTRUMENTAL ART WRITTEN TRADITION**

**ПАВЕЛ САПОЖНИКОВ,**  
профессор, кандидат искусствоведения,  
Тольяттинская консерватория, Россия

Процесс становления и развития исполнительства на русских народных инструментах проходил под влиянием идей демократизации и просветительства, возрождения националь-

ного самосознания, господствовавших в общественной мысли российского государства второй половины XIX – начала XX веков. Многие прогрессивно мыслящие представители интеллигенции видели обновление русского художественного творчества в обращении к глубинным пластам самобытной народной мудрости, в изучении музыкально-поэтических образцов традиционной культуры и создании на этой основе произведений искусства высокого художественного уровня. В частности, на становление народно-инструментального исполнительства академического характера значительное влияние оказало развитие русского музыкального искусства, достигшего подлинного расцвета к концу XIX века.

Развитию тенденции возрождения национальных основ в русском искусстве послужило набиравшее силу славянофильское мировоззрение, побудившее стремление к подвижническому собиранию образцов устного народного творчества, исследованию этнических особенностей русской народной песни и сопутствующего ее исполнению музыкального инструментария.

Жизнь простого народа, представителей разных социальных сословий, их духовные чаяния становились предметом пристального изучения и художественного обобщения. При обращении к истокам русской культуры внимание многих известных деятелей искусства привлекали и народные музыкальные инструменты, что способствовало формированию у В. В. Андреева идеи об усовершенствовании балалайки и введения её в сферу академического музыкального исполнительства.

Возникновению реформаторской идеи В. В. Андреева о реконструкции народных музыкальных инструментов способствовала атмосфера борьбы различных идейно-художественных течений в конце XIX – начале XX вв., проявившейся в реалистических тенденциях творчества демократически мыслящих писателей (А. П. Чехова, А. М. Горького, Ф. М. Достоевского, В. Г. Короленко и др.), театральных и музыкальных критиков (В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, В. В. Стасова, Ц. А. Кюи, Г. А. Лароша), композиторов (М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. К. Лядова, С. И. Танеева, А. К. Глазунова и др.).

Таким образом, становление исполнительства письменной традиции на народных инструментах проходило под влиянием прогрессивных направлений в литературе и искусстве, основывавшихся на идеях просветительства и творческого созидания, характерной чертой которого было стремление к художественному преломлению образцов неисчерпаемого богатства русского фольклора.

**Ключевые слова:** *литература, искусство, композиторы, музыкальное исполнительство, народные инструменты, Россия*

**Keywords:** *literature, art, composers, music performance, folk instruments, Russia*

## **ВОЗРОЖДЕНИЕ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ В МОЛДОВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА КАК ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ**

### **REVIVAL OF EARLY MUSIC IN MOLDOVA at the 2<sup>nd</sup> HALF OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY AS A PAN-EUROPEAN DESTINATION**

**НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО,**

профессор, кандидат искусствоведения, народная артистка Украины,  
Институт искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко, Украина

Возрождение клавесинной культуры в Западной Европе конца XIX в. постепенно распространилось на восточные страны. Интерес к старинному искусству во всех его проявлениях инициировал развитие исполнительства, интерес к подлинным инструментам, теоретические исследования, в которых рассматривались проблемы, связанные с этим процессом. В Советском Союзе развитие этого направления долгое время сдерживалось официальными органами, контролирующими культуру. Однако в 1960-е гг., в связи с некоторым «потеплением» в общей художественной атмосфере, появляется интерес к органу и клавесину. Центром этого явления становятся Москва и Ленинград, а также другие города с хорошо сохранившимися культурными традициями.

В 1970-е гг., в связи с укреплением торгово-экономических связей со странами Варшавского договора, во многих филармониях и учебных заведениях появляются клавесины различных модификаций, а во вновь воссозданных старинных строениях строятся органы. В связи с открытием в Кишиневе в 1979 г. Органного зала постоянными становятся концерты органной музыки с участием солисток из Молдовы Светланы Бодюл, Анны Стрезевой, Ольги Бабаджановой, а также органистов из других стран СССР и Западной Европы.

Также формируются программы старинной музыки, связанной с клавесином и другими инструментами. Сольные программы клавесинной музыки представляет Алексей Мирошников. В концертах старинной музыки в Органном зале и Художественном музее участвуют Наталья Свириденко (клавесин), Валерий Бивол (скрипка), Ион Захария и Григорий Мосейко (флейта), Александр Чикилов (альт). В прессе публикуются рецензии на концерты, в которых музыковеды В. Аксенов, Д. Киценко, Г. Пирогова, И. Пэкуруару и другие анализируют выступления музыкантов. Осуществляются фондовые записи органной и клавесинной музыки на Молдавском радио.

Недостаток образования в области органного и клавесинного искусства в Молдове компенсируется учебой в классе органа у профессора Московской консерватории Л. И. Ройзмана, а также различными мероприятиями, организованными Министерством культуры СССР: Всесоюзными семинарами клавесинистов и органистов, стажировками у преподавателя ГМПИ им. Гнесиных И. М. Ивановой, мастер-классами профессора Пражской музыкальной академии З. Ружичковой, ассистентурой-стажировкой в Латвийской государственной консерватории им. Язепа Витола, где впервые в СССР открывается класс клавесина профессора Валдиса Крастыньша.

Доцент кафедры специального фортепиано Института искусств кандидат искусствоведения А. Мирошников консультирует желающих изучать клавесин. На кафедре камерного ансамбля Института искусств на факультативной основе создается ансамбль старинной музыки с обучением игре на клавесине (преподаватель Н. Свириденко).

Исполнительская и педагогическая практика побудила молдавских композиторов к созданию сочинений для органа и клавесина; в этой связи назовем произведения Е. Доги, С. Бузилэ, Д. Киценко, С. Лысого, В. Ротару и других.

Появление в культурной жизни Молдовы 1970–80 гг. органа и клавесина, активизация исполнения старинной музыки, музыкальной критики и композиторского творчества для этих инструментов, а также введение факультативных форм обучения в общий процесс образования внесли в музыкальную культуру Молдовы те влияния, которые получили успешное развитие в Европе и стали неотъемлемой частью культуры XX века.

**Ключевые слова:** старинная музыка, орган, клавесин, концерт

**Keywords:** Early music, organ, harpsichord, concert

## ДЕФИНИЦИЯ ПОНЯТИЯ «ДОМРОВАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА»

### THE METHODOLOGICAL DEFINITION OF «DOMRA PERFORMING SCHOOL»

**ЕКАТЕРИНА СКРЯБИНА,**

доцент, кандидат искусствоведения,  
Тольяттинская консерватория, Россия

В конце XX века завершился процесс становления домрового исполнительского искусства, определился его статус как относительно самостоятельной ветви народно-инструментального исполнительства.

Современное исполнительское искусство переживает сложный этап своего исторического развития, связанный с кристаллизацией его ведущей, системообразующей функции и соответствующей роли в академическом музыкальном творчестве, что требует достижения нового уровня музыкально-исполнительской культуры, нового эстетического, художественного, социального облика музыканта-исполнителя. С этой позиции перед домровыми исполнительскими школами возникают не только задачи общего воспитательного и художественно-эстетического порядка, но и более частные (но не менее существенные) проблемы музыкально-творческого характера, связанные с необходимостью овладения домристами новым, более высоким исполнительским уровнем в целом и совершенствования его отдельных сторон.

Исходя из современных установок теории и данных практики искусства игры на музыкальных инструментах, можно, на наш взгляд, обозначить следующий подход в понимании школы в исполнительском искусстве.

*Исполнительская школа есть системный феномен, указывающий на единство теоретических основ и практических действий по формированию музыкально-инструментального мышления, целостного комплекса игровых навыков и средств музыкального звуковыражения, способов выявления авторского замысла и порождения творческой концепции исполнения (интерпретации) произведения, создания его исполнительского текста, направленного на адекватное восприятие слушателями; школа есть некое единство взглядов, целей и средств творческой деятельности, существующее в сообществе музыкантов-исполнителей, преподавателей и учащихся определенной области музыкально-исполнительского искусства.*

Музыкально-инструментальное мышление домриста, вытекающее из вышесказанного, включает ряд составляющих, которые можно разделить на две группы. К первой относятся адекватное понимание интонационно-речевых особенностей русского песенного и танцевального фольклора, с одной стороны, и владение интонационными закономерностями и

средствами их звуковыражения, присущими европейскому музыкальному языку и мышлению, с другой.

Ко второй группе относятся представления «потребного будущего» (выражение известного физиолога Н. А. Бернштейна) в области звучания домры, инструментального воплощения музыкальной мысли и соответствующего понимания необходимых для этого двигательных действий (навыков) и приемов звукоизвлечения на домре.

Определение домровой исполнительской школы как системного феномена означает, что пути формирования профессионального мышления, игровых навыков, расшифровка авторского текста и его «предъявление» слушателям в качестве структурных компонентов единой системы должны находиться в органическом единстве.

В свете сказанного выше, домровая музыкально-исполнительская школа должна рассматриваться как системное художественное направление, призванное творчески оптимально удовлетворять эстетические, творческо-познавательные и воспитательные запросы общества и личности.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, народно-инструментальное творчество, домровая исполнительская школа

**Keywords:** music art, folk instruments arts, domra performing school

## ЛАДОВАЯ ОСНОВА КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ФАКТОР СТИЛИСТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА В БОГОСЛУЖЕБНОМ ПЕНИИ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

### THE MODAL BASIS AS A CRITICAL FACTOR IN THE STYLISTIC UNITY OF LITURGICAL SINGING OF THE RUSSIAN ORTHODOX CHURCH

**СВЕТЛАНА ТЕРЕНТЬЕВА,**

доцент, кандидат искусствоведения,  
Тольяттинская консерватория, Россия

Возрождение в российском обществе Православной Церкви, которое происходит в последние десятилетия, в полной мере можно отнести и к церковно-певческим традициям. Эти традиции были утрачены в годы гонений на Церковь со стороны Советской власти, но их искоренение началось еще в XVIII в., когда русские монархи последовательно проводили политику секуляризации государственной и общественной жизни. Сегодня перед регентами и певчими хоров православных храмов раскрыты возможности приобщения к сокровищнице канонической церковно-певческой традиции — знаменному и другим древнерусским распевам.

Однако реальная практика показывает, что внедрение знаменного распева в приходскую богослужебную жизнь остается делом немногих энтузиастов и, по существу, движением «против течения». Несмотря на то, что проблема эта, в основном, лежит в духовной области, в ней есть аспект, который можно и необходимо рассматривать в рамках светской музыкальной науки и эстетики. Это вопрос основ стилевого единства музыкальной составляющей Православного Богослужения.

Тот факт, что обиходное одноголосие принадлежит к принципиально иной системе ладового мышления, нежели музыкальный язык классико-романтического направления в евро-



пейской музыке, начал осознаваться в России еще в первой половине XIX в., а к концу XX в. получил теоретическое осмысление в трудах отечественных музыковедов.

В логике мелодического развертывания, присущей древнерусскому каноническому распеву, находит своё отражение феномен иконографичности мировосприятия наших предков, живших на Руси в допетровскую эпоху. Подвижность и устойчивость, в отличие от тонально-гармонической логики, в знаменном распеве не противостоят друг другу, а сосуществуют в некоей целостности. Звуковоплощение этой устойчивости, а значит, и соответствие распева образному смыслу духовных текстов обеспечивается не тяготением к единому тональному центру, не системой взаимоподчинения устоев и неустоев, а неизменностью ладового звукоряда и определенностью круга гласовых попевок. Помещая обиходную мелодию в контекст мажорно-минорной классической тональности, композитор (или гармонизатор) неизбежно должен пожертвовать принципом неизменности звукоряда, из-за чего образный смысл песнопения подвергается искажению.

Мелодия-модель 6-го гласа сокращенного Киевского распева существует в двух основных вариантах, различных в ладовом отношении. На первый взгляд, разница между вариантами — в окраске единственной ступени, но в одном из них отражается яркая национальная самобытность, свойственная древнерусским распевам, а в другом — антагонизм между западно-европейской — католическо-протестантской — и русской православной цивилизациями. Переведенная из обиходного лада в гармонический минор мелодия напева, по своей природе чуждая гармонического напряжения, попадает как бы в «иноземный плен», становясь вершиной скрытого, но тяжёлого гармонического «айсберга». Анализ обоих вариантов напева с привлечением широкого музыкально-исторического контекста позволяет сделать вывод, что ладовая основа является более важным фактором в стилистическом единстве Богослужебного пения, нежели фактор одноголосия или многоголосия (разделения на партии).

**Ключевые слова:** канонический древнерусский распев, тональная гармония, шестой глас Киевского распева

**Keywords:** canonical ancient Russian chants, tonal harmony, the sixth glas (set of tunes) in Kiev chant

## **ВКЛАД ДИНАСТИИ ЯКОВЛЕВЫХ-АКСЕНОВЫХ В РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ И ПЕДАГОГИКИ**

### **THE CONTRIBUTION OF YAKOVLEV-AXIONOV DYNASTY TO THE DEVELOPMENT OF NATIONAL MUSICAL SCIENCE AND PEDAGOGY**

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

профессор, кандидат искусствоведения,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств, Кишинэу, Молдова

В развитие национальной музыкальной науки и педагогики XX века большой вклад внесли Александр Яковлев (1881–1969), Лидия Аксенова (в девичестве Яковлева, 1916–1986), Владимир Аксёнов (1950–2012).

А. Яковлев, выпускник Московского синодального училища церковного пения, преподавал музыкально-теоретические дисциплины в Кишиневской духовной семинарии (1914–1919, 1930–1940); в Измаильской и Оргеевской гимназиях (1918–1920); в Кишиневском музыкальном училище (1920). В 1930-е гг. вошел в число штатных преподавателей консерватории

*Unirea*, где вел занятия по гармонии, истории музыки и инструментовке.

Л. Аксёнова, получившая музыкальное образование в консерватории *Unirea* и в Ясской академии музыки и драматического искусства, защитила в Московской консерватории кандидатскую диссертацию на тему *Молдавское народное музыкальное творчество* (1962). Впервые разработала и вела в Кишиневской консерватории на протяжении многих лет курсы молдавского народного творчества и истории национальной музыки. Являлась научным руководителем Я. Мироненко в разработке им проблематики музыкальной фольклористики, и Э. Голубевой, внесшей большой вклад в изучение отечественного балетного искусства, а также заложившей основы научного исследования музыкальной культуры Бессарабии XIX – начала XX вв.

В. Аксёнов закончил как музыковед Московскую консерваторию. В 1979 г. защитил в Москве кандидатскую диссертацию (*Западноевропейская симфония 1920–1930-х гг. в свете стилистических тенденций времени*), а в 1992 г. — докторскую (*Симфония в системе жанров симфонической музыки Молдовы*). С 1977 г. вел в музыкальном вузе Молдовы курсы истории зарубежной музыки, истории и теории музыкальных стилей, историографии, руководил курсовыми, дипломными, мастерантскими и кандидатскими работами. В собственной научной деятельности органично синтезировал исторический и теоретический ракурсы изучения явлений национального и мирового музыкального искусства, особое внимание уделял проблемам художественного метода, стиля, жанра, техник композиции. Научные достижения В. Аксёнова получили широкий международный резонанс.

**Ключевые слова:** *музыковедение, педагогика, теория и история музыки, музыкальная фольклористика, музыкальный жанр, симфоническая музыка*

**Keywords:** *musicology, pedagogy, music theory and history, ethnomusicology, musical genre, symphonic music*

## ETNOMUZICOLOGIE, ETNOLOGIE

### MUZICA DE CURTE ECLEZIASTICĂ ȘI FOLCLORICĂ ÎN SERBIA MEDIEVALĂ

#### ECCLESIASTICAL AND FOLKLORIC COURT MUSIC FROM MEDIEVAL SERBIA

**ADRIAN CĂLIN BOBA,**

doctorand,

Universitatea *Lucian Blaga* din Sibiu, România

Constatarea rădăcinilor și originii muzicii sârbești ne conduce spre cercetarea datelor despre muzică în timpul așezării vechilor sloveni. Izvoarele cercetării sunt duble: pe de o parte studiile comparative pe baza rămășițelor folclorice actuale și pe de altă parte, documentele istorice. Pe lângă datele istorice ale contemporanilor, destul de sărace, câteva date despre rolul muzicii în viața popoarelor slovene ne oferă cercetările filologice.

Vechea tradiție a cântatului este legată de lucrările la câmp, îngrijirea vitelor, activitățile zilnice, cu șezătorile. Trei evenimente importante din viața fiecărei familii: nunta, botezul și moartea, sunt de asemenea de mare însemnătate pentru popor și se serbează printr-o serie de ritualuri însoțite de cântec și joc. În această tradiție sunt păstrate urme ale trecutului antic, dar se observă și o influență a dezvoltării ulterioare — migrația diferitelor culturi în urma evenimentelor istorice și schimbarea cursului economico-social.

Impresiile de călătorie (jurnalele) siriene, arabe și în special bizantine, povestesc și despre dezvoltarea muzicală a slovenilor. Geograful bizantin Strabo a observat o muzicalitate deosebită a slovenilor și a amintit interpretarea la instrumente de suflat și cu coarde, iar scriitorul Teofilakt Simokata amintea că slovenii cântă și la chitară și liră, dar „nu știu să sufle în trompetele militare”. Nikifor Gregora (Nichifor Gregora) a scris despre cântecele tragice, care se executau antifonic, despre melodiile asemănătoare cu cântecele grecești mixolidice, și despre jocurile pe care le-a văzut.

Nu există multe date despre muzica de la palatele feudale în perioadă de început a Evului Mediu pe teritoriul locuit de slavii sudici. Ascensiunea dinastiei Nemanjić, activitățile urmașilor lor, Ștefan Lazarević și Durda Branković (Giurgia), precum și ascensiunea înaltelor familii în Bosnia medievală, Herțegovina și Zeta, au contribuit însă la dezvoltarea diverselor activități artistice. Monumentele arhitectonice și picturile sunt martore ale potențialului creativ. Renumitele Hilandar, Studenica, Sopočani, Staro Nagoricino, Gracanica, Dečani, Ravanica, mănăstirile din Fruškogora și altele, arhivele și bibliotecile lor bogate, stau mărturie slavei și puterii ctitorilor lor și în același timp marilor artiști ai acelor vremuri.

Muzica acelor vremuri nu a lăsat o urmă a existenței ei. Mărturiile sunt indirecte, în cronici se amintesc doar evenimentele la care au luat parte muzicienii de amuzament și după denumirile folosite, se poate constata legătura cu tradiția europeană actuală vremurilor: Spilmani (poreclă germană), Skomrasi, Gudeci și Sviralnici. Obiceiul acelor vremuri, prin care domnitorii și-au arătat respectul față de vecini și aliați, este ca de sărbători să trimită pe cei mai buni artiști pentru a preamări. Evenimentul stă mărturie a multor schimbări și schimburi, mai ales între sârbi și conducătorii dubrovnici (din regiunea Dubrovnicului). În acest fel sunt păstrate și numele primilor muzicieni, suflători: Dragan din Prizren, Preda suflătorul și Hruse, care, probabil a fost guslar.

Popularitatea pe care au avut-o șpilmanii, skomoroșii, gudiții și suflătorii, nu a fost mică (Șpilmani, Skomoroto, Gudci, Sviralnici). Mulți dintre acești cântăreți au locuit la curtea domnitorilor sârbi. În sufrageria domnitorului Stevan Prvovenčani se cânta din tobe și gusle. Nu numai tusaliile au fost alungate și persecutate de către biserică, ci și „cântecele și jocurile diavolești”, cântate și jucate de popor și, de asemenea, cântăreții călători, care au ajuns chiar până la Dubrovnik pentru a preamări sărbătorile Sf. Vlana.

**Cuvinte-cheie:** tradiție, muzică, practica muzicală, cultură sârbă, muzică religioasă

**Keywords:** tradition, music, musical practice, Serbian culture, religious music

## **ROLUL INSTRUIRII MUZICALE ÎN EVOLUȚIA ARTEI LĂUTĂREȘTI DIN SPAȚIUL BASARABEAN**

### **THE ROLE OF MUSICAL LEARNING IN LAUTAR ART EVOLUTION OF BESSARABIAN AREA**

**DIANA BUNEA,**

conferențiar universitar, doctor,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Moldova

Articolul se axează pe aspectele instruirii muzicale în mediul lăutăresc autohton, din perspectiva unor diverse contexte istorice, sociale, culturale. Astfel, arta lăutărească parcurge treptele de la tradiția orală sau învățarea „după ureche”, la studii academice de înaltă ținută profesionistă. Autoarea se oprește asupra descrierii specificului instruirii muzicale a lăutarilor, deosebind câteva forme ale acesteia, în diferite perioade:

- instruirea fără note muzicale, învățarea „după auz” (specifică creației populare în general), în perioada de până la hotarul secolelor XVIII - XIX, perpetuată până în zilele noastre;
- instruirea pe note (ne-instituționalizată), apărută în secolul XIX, când în Principatele Române s-a activizat viața muzicală de sorginte occidentală, iar lăutarii au inclus în repertoriul lor piese academice; amintim cazul antologic elocvent al lăutarului Costache Parnău din Bălți, care, analfabet fiind, cunoștea însă notele muzicale;
- studiul în cadrul sistemului de instruire muzicală militară, de tip „copil de trupă”, în orchestrele garnizoanelor militare ruse și române, în secolele XIX și XX, în care au fost încadrați numeroși lăutari de la noi și care a lăsat urme adânci în arta lăutărească, anume în ceea ce privește dezvoltarea instruirii muzicale, influențând și asupra componentelor formațiilor și a repertoriului lăutăresc;
- studiile instituționalizate, la absolvirea cărora tinerii lăutari – studenți la catedrele de instrumente populare – devin profesioniști cu acte în regulă, însușind un larg repertoriu academic, dar și folcloric, inclusiv lăutăresc de concert.

Deși astăzi modalitatea de transmitere „după ureche” a măiestriei lăutărești se practică tot mai puțin, iar muzicienii-lăutari de la noi posedă o instruire muzicală, fie și una primară, problematica în cauză este de natură complexă. Surprinzător, în special în contextul sociocultural modern, muzicienii-lăutari nu încetează să învețe „după ureche”, însă deja nu prin „viu grai”, ci prin numeroasele înregistrări de care dispun, grație realizărilor tehnicii și mass-media moderne.

**Cuvinte-cheie:** lăutar, instruire muzicală, tradiție orală, „copil de trupă”, catedre de instrumente populare

**Keywords:** lăutar, music education, oral tradition, „child of military troop”, folk instruments departments

## ETNOMUZICOLOGIA DE IERI ȘI DE AZI: UN OBIECT ȘI UN CONCEPT ÎN MIȘCARE

### ETHNOMUSICOLOGY YESTERDAY AND TODAY: A MOVING OBJECT AND CONCEPT

**VASILE CHISELIȚĂ,**

cercetător științific coordonator, doctor,  
Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

Autorul își propune să realizeze o scurtă trecere în revistă a traiectului evoluției principalelor concepții privind obiectul de studiu al disciplinei, cunoscute sub denumirea de *etnomuzicologie*, în scopul relevării importanței reformării și actualizării aparatului teoretic al cercetărilor fundamentale și al programelor universitare de specialitate din Republica Moldova, în contextul tranziției post-comuniste și al noilor tendințe de globalizare economică, culturală, mediatică și tehnologică de la răsăritul secolelor XX-XXI. Încercăm să punem în valoare unele teme, abordări, concepte și taxonomii noi, instrumentate în lucrările de antropologie culturală, etnologie și etnomuzicologie din spațiul american, vest-european și est-european, apte a încadra paradigmatic și a oferi, totodată, o perspectivă sistematică pentru fenomenele complexe ale culturii muzicale populare și tradiționale din spațiul autohton.

Demersul relevă divergența dintre sensul larg și cel îngust al noțiunilor *folclor* și *popular* pe parcursul ultimilor 120 de ani; punctează rolul muzicologiei comparate occidentale (Guido Adler, 1885) în extinderea obiectului către muzicile numite *exotice*, *extra-europene*; evidențiază aportul etnografiei muzicale, folclorului muzical sau al *muzicologiei rurale* din Europa de Est în studierea specială a culturii țărănești *domestice*, autohtone (Constantin Brăiloiu, 1931); scoate în prim plan contribuția teoretică esențială a etnomuzicologiei moderne (Kunst Jaap, Bruno Nettl, Telef Kvifte ș.a.), dar și a *antropologiei muzicale* (Alan Merriam) în elaborarea conceptului contemporan de *muzică populară* (ca expresie a culturii marilor societăți naționale) și a celui de *muzică tradițională* (ca expresie a culturii micilor comunități rurale). Discursul pune în evidență importanța teoriei *bi-muzicalității* a lui John Blacking, a conceptelor de *inventare a tradițiilor* (Erik Hobsbawn), *tradiționalizare* (Gerard Leclerc), *hibridizare* (Martin Stokes), *identitate muzicală multiplă* (Mark Slobin), *meso-muzici* (Carlos Vega), *constelație de muzici populare* (Larry Starr), *muzica lumii* (*World Music*), *revitalizare/revival* (Tamara Levingston), *deschidere culturală* (Mona Mamulea), *globalizare culturală* ș. a., în procesul studierii și înțelegerii peisajului multicolor al muzicilor populare din societatea contemporană.

În concluzie, autorul argumentează ideea că, în contextul societății contemporane, muzica tradițională trebuie studiată atât ca un aspect particular, cât și ca element sincretic al culturii populare globale. Obiectul de studiu al etnomuzicologiei de astăzi nu se poate eschiva, așadar, de la o viziune holistică asupra fenomenului muzical popular contemporan. El trebuie să abordeze nu doar cultura rurală în sine, ci și raportul ei dialectic cu întregul sistem al culturii populare moderne urbane, în tiparele căruia-și negociază continuu actualitatea, identitatea și autenticitatea.

**Cuvinte-cheie:** *muzică populară, muzică tradițională, etnomuzicologie, antropologie muzicală, concepte, teorii, evoluție, tranziție, modernizare, globalizare, Republica Moldova*

**Keywords:** *folk music, traditional music, ethnomusicology, musical anthropology, concepts, theories, evolution, transition, modernization, globalization, Republic of Moldova*

**MORFOLOGIE ȘI SINTAXĂ MUZICALĂ  
ÎN JOCUL POPULAR CONTEMPORAN  
DIN ZONA MOLDOVEI**

**MUSICAL MORPHOLOGY AND SYNTAX  
IN THE CONTEMPORARY MOLDOVAN  
FOLK DANCE**

**CIPRIAN CHIȚU,**

lector universitar, doctor,

Universitatea de muzică *George Enescu*, Iași, România

Dansul popular românesc este un gen pe cât de vast pe atât de profund cu origini și semnificații a căror geneză izvorăște din mentalitatea primitivă, arhaică. Aceste obârșii relevă existența unor bunuri spirituale perene, sedimentate în memoria pasivă a colectivității ce le-a favorizat apariția și perpetuarea de-a lungul vremurilor.

Prezentul studiu, nu are intenții exhaustive și propune o modalitate sintetică de tratare a problematicii melodicii de joc din spațiul folcloric al Moldovei și Bucovinei.

Muzica de joc este o componentă esențială a complexului sincretic, însă poate fi privită și în comparație cu celelalte categorii ale folclorului muzical. Spre deosebire de alte asemenea categorii folclorice de pe teritoriul moldovenesc, aflate în stare de conservare, adică intrate în fondul pasiv sau într-o degradare lentă ori accelerată, muzica de joc continuă, încă, să fie viguroasă.

Varietatea intonațională constituie o trăsătură de bază a muzicii de dans. Particularitățile tehnice ale instrumentelor determină, în ansamblu, preponderența diatonismului, precum și preferința pentru un anumit stil de ornamentare. Apartenența muzicii de dans la specificul unei anumite zone se realizează și la nivelul structurilor sonore: în Bihor întâlnim frecvent melodii ce conțin intervalul de cvartă mărită, în Banat cadența finală se realizează în numeroase situații pe treapta a doua, în Oltenia și Muntenia apar modurile cromatice, unele fiind sub influență orientală, în Moldova, datorită fluierelor fără dop, modurile sunt în mare parte diatonice.

Referitor la zona Moldovei, scările muzicale evoluează de la sisteme sonore cu sunete reduse precum pentacordul, până la scări complexe de genul octocordului. Între acestea se observă preferințe pentru modul mixolidian, ionian, eolianul, cu sau fără trepte fluctuante, elementele cromatice fiind întâlnite mai rar decât cele diatonice. Există melodii cu aspecte pendulatorii ale scării, conceptul dual major-minor fiind uneori bine evidențiat, dar și unele mai evolute, cu modulații de tip tonal, întâlnite în special la melodiile mai noi, interpretate la vioară sau instrumente cu posibilități cromatice.

Modulația apare în special la genurile mai evolute și este sub influența tonalului. Formule ornamentale contribuie la specificul zonal al melodiilor.

Arhitectonica majorității melodiilor de joc din Moldova este dominată de organizarea strofică, nefiind exclusă variația. Predomină tipul bifrazal ce este considerat a fi caracteristic „pentru întreg poporul român”, dar apar și celelalte tipuri - ternar, pătrat, până la forme complexe alcătuite din lanțuri frazale.

În contemporaneitate, acompaniamentul instrumental este o prezență indiscutabilă în muzica de joc și generează noi mijloace de expresie. Instrumentele acompaniatoare care s-au perindat de-a lungul timpului au contribuit pe rând la îmbogățirea procedurilor prin care se realizează „țitura”.

Nu putem vorbi de un sistem unitar de armonizare a melodiilor populare, ci de mai multe, diferențiate pe plan regional, în funcție de structura tarafului, de interpreți și de genul muzical prac-

ticat. Limbajul armonic al melodiilor instrumentale de dans din Moldova folosește în general toate structurile acordice de trei și patru sunete din armonia clasică.

**Cuvinte-cheie:** *dans popular din zona Moldovei, sincretism, contemporaneitate, melodică, armonie, arhitectonică*

**Keywords:** *folk dance from the Moldova zone, syncretism, contemporaneity, melody, harmony, musical form*

## **CERCETAREA FOLCLORULUI ROMÂNILOR DIN SERBIA — TRADIȚIE ȘI ACTUALITATE**

### **THE RESEARCH OF ROMANIAN FOLKLORE FROM SERBIA — TRADITION AND ACTUALITY**

**EUDJEN CINC,**

asistent universitar, doctor,

Universitatea de Vest din Timișoara, România

**ROXANA ELEONORA CINC,**

Vârșeț, Serbia

Lucrarea de față prezintă rezultatele parțiale ale unei cercetări desfășurate pe parcursul anului 2014, sprijinite de către Departamentul Politici pentru Românii de Pretutindeni a Guvernului României, având ca obiectiv propus abordarea structurilor sonore și a sistemelor melodice în graiurile folclorice din Transilvania și Banat – studiu comparat cu folclorul românilor din Serbia.

Bazele cercetării folclorice moderne au fost puse printre altele și datorită activității unor intelectuali ai secolului XIX. Nu putem omite numele lui B. P. Hașdeu, Al. Odobescu, G. Dem. Teodorescu, L. Șăineanu, O. Densușianu, D. Caracostea, etc. Aceste nume lasă o amprentă puternică mai ales asupra cercetării prin metoda care va deveni una axiologică, comparativismul. Finea secolului rămâne sub semnul activității lui D. G. Kiriac, culegător și cercetător al creației populare. Muzicianul este preocupat și de probleme de folcloristică, abordând modalități de clasificare a creației populare, probleme de morfologie și afirmând necesitatea realizării unor culegeri de folclor asupra cărora se va aplica în timpul cercetării, metoda comparată (Comișel, 1967). Compozitorul și cercetătorul român atrage în echipa sa câteva nume care urmau să devină celebre precum Gheorghe Cucu, Constantin Brăiloiu sau Ioan Chirescu. Numele celor trei, în special cel al lui Constantin Brăiloiu, va rămâne înscris cu litere de aur în folcloristica românească. Brăiloiu va fi cel care stabilește anumite principii de care trebuie să țină cont o cercetare riguroasă, principiile fiind valabile până în zilele noastre. Conceptul lui de abordare a creației folclorice ridică folcloristica românească la un nivel de-a dreptul european. În aceeași perioadă (primă jumătate a secolului XX), se consolidează și încercările de cercetare a folclorului românesc în Transilvania și Banat, în primul rând datorită unor nume importante ale muzicologiei precum: Tiberiu Brediceanu, Sabin V. Drăgoi, Nicolae Ursu, Nicolae Lighezan, etc. Eforturile lor au dus la apariția câtorva culegeri de folclor în care se tratează creația populară a românilor ardeleni și bănățeni.

Bela Bartók, cunoscutul cercetător al folclorului românesc, a realizat cercetări importante în spațiul românesc găsit astăzi dincolo de granițele României. Între anii 1908 și până în 1918 a cules aproximativ 3500 de melodii populare românești, o mare parte dintre acestea provenind din fosta regiune administrativă Timiș-Torontal din care făcea parte și așa-numitul Banat sârbesc. Materialul

cules cuprinde diferite categorii folclorice clasificate după localitățile de proveniență. Astfel, în Vladimirovaț, Bartók descoperă 5 doine, 2 balade, 3 colinde, 25 de piese din repertoriul de dans, 1 cântec funebru, în total 36. În Seleuș materialul cules consemnează 32 de piese muzicale iar în Alibunar 24 de creații populare. Bartók a descoperit 6 cântece propriu-zise în Uzdin.

Ideea unei noi preocupări față de folclorul românesc din partea sârbească a Banatului, cu accent pe structurile sonore prezente a demonstrat premisa conform căreia desprinderea de tradițional și o puternică pătrundere a elementelor străine tiparelor seculare este deosebit de vizibilă. Lucrarea face referiri la aceste aspecte.

**Cuvinte-cheie:** creație folclorică, structuri sonore, moduri, românii din Serbia

**Keywords:** folk creation, sound structures, modes, Romanians in Serbia

## CONFIGURAȚII INTERTEXTUALE ALE CÂNTECULUI FOLCLORIC ÎN PROZA ROMÂNĂ DIN BASARABIA

### INTERTEXTUAL SETTINGS OF THE ROMANIAN FOLK SONGS IN ROMANIAN PROSE FROM BASARABIA

**MARIANA COCIERU,**

cercetător științific,

Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei

Literatura română scrisă în momentele de criză artistică și-a găsit mereu expresie și refugiu în valorile general-umane ale poporului, reprezentate de minunatele perle lirice ale patrimoniului cultural imaterial. Este cunoscută predilecția clasicilor literaturii române (V. Alecsandri, M. Eminescu ș. a.) pentru cântecul folcloric, considerat indiscutabil o expresie sensibilă a spiritualității românești. Intertextualitatea maximă a liricii populare în creațiile literare ale măștrilor de condei a reușit să reitereze ancestralitatea și trăsăturile definitorii ale existenței unui popor. O dovadă în plus ne servesc și reflecțiile eseistice cu referire la această specie folclorică în operele lui M. Eminescu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, A. Russo, B. P. Hașdeu etc.

Practica liricizării operelor literare a fost adoptată și de scriitorii români din perioada interbelică. Cu privire la poetica romanului acestui răstimp serioase investigații întreprinde exegetul Gheorghe Glodeanu. Dezvăluind lacunele din hermeneutica anterioară, cercetătorul își propune să studieze proza interbelică și postbelică din perspectiva unor experimente literare la care s-a recurs, în cele din urmă, pentru a găsi, dar și a cuprinde marea artă.

Unul din cei mai iscusiți experimenter, prozatorul român Mihail Sadoveanu consideră că adevăratul rapsod care cântă comorile spirituale ale neamului său e doar scriitorul. Tradițiile etnofolclorice și istoria poporului român reprezintă pentru ilustrul romancier panteonul lui literar, iar doinele și baladele evocă nu numai suferința țăranului, ci și rezistența lui, setea de viață și energie. Evoluția firească, dar și productivă a romanului o atribuie hotărât lirismului, care exprimă în viziune artistică cea mai importantă particularitate a poporului român, identificat cu autorul colectiv al capodoperei folclorice *Miorița*. Chiar dacă investigațiile teoretice ne demonstrează că experimentele moderne în zona romanului au dat roade esențiale în constituirea unor curente literare, M. Sadoveanu este de părere că lirismul ar constitui și principala trăsătură a romanului românesc, referindu-se prioritar, credem, la romanul subiectiv de la începutul sec. XX. În cele din urmă, experimentul prozatorului s-a dovedit a fi util în adoptarea unui roman „deschis”, sincretic, capabil să înglobeze particularități ale



diverselor specii și genuri, iar prin valorificarea modelului arhetipal de basm să genereze apariția *romanului-basm, romanului-povestire*. Originalitatea insolită a textelor literare este obținută prin prisma unor intertextualizări din mitologie, folclor, istorie, prin proiectarea unui timp și spațiu legendar.

Modelul sadovenian incipient poate releva aspecte interesante în privința adevăraților barzi ai acestui neam, cum s-au dovedit a fi și scriitorii ruraliști, lirico-rapsodici din Basarabia (Ion Druță, Dumitru Matcovschi, Vladimir Beșleagă, Vlad Ioviță, Vasile Vasilache etc.), care au manifestat o adevărată predilecție pentru vechiul cântec popular. Tezaurul folcloric românesc, cuprinzând în aria sa diverse specii ale genului liric (cântece păstorești, haiducești, familiale, de dor și dragoste, de înstrăinare, singurătate și jale, recruțești, filozofice etc.), trecut prin filiera spirituală a maestrului interesat, își găsește reflecție estetică în consonanță cu preferințele și intențiile artistice ale fiecărui *homo faber* în parte. Spre deosebire de poezie, proza ne prezintă alte configurații ale intertextualității folclorice, moment la care vom atrage atenție în demersul respectiv.

**Cuvinte-cheie:** *cântec folcloric, proză ruralistă, proză lirico-rapsodică, intertextualitate, lirism, transsubstanțiere estetică*

**Keywords:** *folk song, rural prose, lyrical-rhapsodic prose, intertextuality, lyricism, aesthetic transubstantiation*

## CONSERVAREA PATRIMONIULUI CULTURAL IMATERIAL — MIJLOACE ȘI METODE

### PRESERVATION OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE — MEANS AND METHODS

CONSTANȚA CRISTESCU,

consultant artistic, muzicolog, doctor,  
Centrul Cultural *Bucovina*, Suceava, România

Conservarea patrimoniului cultural imaterial este una dintre măsurile de salvagardare definite prin Convenția UNESCO de la Paris din anul 2003, adoptată de România prin Legea nr. 26 din 2008.

Conform definiției din Convenția UNESCO de la Paris, *patrimoniul cultural imaterial* reprezintă totalitatea practicilor, reprezentărilor, expresiilor, cunoștințelor, abilităților — împreună cu instrumentele, obiectele, artefactele și spațiile culturale asociate acestora, pe care comunitățile, grupurile sau, după caz, indivizii le recunosc ca parte integrantă a patrimoniului lor cultural.

În cadrul definiției, *expresiile culturale tradiționale* includ, în cea mai mare parte, ceea ce specialiștii au definit pe parcursul unui secol de cercetare și teaurizare științifică prin termenul *folclor*. Demonetizat actualmente de piața muzicală deculturalizantă și de procesul de globalizare, *folclorul* este un segment de cultură națională și universală cu marcă tradițională distinctivă, protejat prin Constituția României, prin legislația în vigoare pe plan național și prin politicile culturale europene și mondiale.

*Conservarea patrimoniului cultural imaterial* este definită ca „un demers sistematic și coordonat pentru recunoașterea expresiilor culturale tradiționale de către specialiștii în domeniile patrimoniului cultural imaterial”. Mijloacele și metodele de conservare a patrimoniului cultural imaterial muzical sunt consacrate în tradiția etnomuzicologică seculară internațională și românească, fiind permanent actualizate și îmbogățite în funcție de cuceririle și inovațiile tehnice, dar și de evoluția societății și a mentalităților colective. *Mijloacele* de conservare patrimonială constau în: spații – locații adecvate -, aparatură, arsenal documentar, mijloace de inventariere, personal de specialitate. *Metodele*

*dologia de conservare a folclorului formează un sistem de metode ce se aplică etapizat, îmbinându-se cu metoda de cercetare: 1. Tezaurizarea și conservarea arhivistică (=clasarea) a faptelor muzicale; 2. Metoda tezaurizării exhaustive; 3. Inventarierea și catalogarea profesională a documentelor audio/video și a documentației auxiliare dobândită în demersurile de tezaurizare pe teren; 4. Metoda transcrierii etnomuzicologice a documentelor sonore imprimate; 5. Conservarea documentelor audio pe suporturi discografice și în format digital pe harduri, în baze de date și arhive on-line; 6. Conservarea editorială. Aceasta este diferită de conservarea arhivistică prin faptul că se face în baza unei selecții repertoriale după criterii științifice riguroase menite să evidențieze trăsăturile structurale cu rol de marcă culturală identitară tradițională, definite prin autenticitate și reprezentativitate structurală.*

*Colecțiile discografice științifice sunt mijloacele fundamentale de conservare și promovare editorială a folclorului utilizate de etnomuzicologi încă de la începuturile Arhivei de Folclor a Societății Compozitorilor Români (1932) și ale arhivelor de folclor europene și internaționale (1949). Utilitatea lor este dovedită de valoarea și perenitatea seriilor discografice publicate sub diverse titulaturi de instituții științifice și culturale prestigioase pe parcursul unui secol.*

**Cuvinte-cheie:** *patrimoniul cultural imaterial, metoda etnomuzicologică, metoda sociologică, conservare discografică*

**Keywords:** *intangible cultural heritage, ethnomusicological method, sociological method, recording conservation*

## **REPERE ALE INTERPRETĂRII MUZICII TRADIȚIONALE BUCOVINENE CONTEMPORANE: LAURA LAVRIC ȘI MARGARETA CLIPA**

### **LANDMARKS IN THE PERFORMANCE OF CONTEMPORARY TRADITIONAL MUSIC OF BUKOVINA: LAURA LAVRIC AND MARGARETA CLIPA**

**IRINA ZAMFIRA DĂNILĂ,**

conferențiar universitar, doctor,

Universitatea de Arte George Enescu, Iași, România

Folclorul — descris ca un „fapt social” de către fondatorul etnomuzicologiei românești, Constantin Brăiloiu — se confruntă astăzi cu multiple probleme cauzate de schimbările radicale care s-au produs în societatea românească. Industrializarea forțată din perioada dictaturii comuniste a determinat deplasarea unui important procent al populației rurale către oraș și schimbarea profesiilor tradiționale ale acestora în cele cu specific urban. Tendința de globalizare, manifestată cu precădere în ultimele decenii, a însemnat și deschiderea granițelor, ceea ce a favorizat emigrarea masivă în străinătate a tinerilor din mediul rural, ducând, astfel, la îmbătrânirea satelor. Toate aceste mutații intervenite în viața societății se oglindesc în creația folclorică românească. Astfel, contactul lumii rurale tradiționale cu civilizația urbană a avut o puternică influență asupra creației folclorice, care, treptat, mai ales prin intermediul mijloacelor media, a fost scoasă din mediul său natural, pierzându-și majoritatea funcțiilor primordiale (magică, rituală, cathartică, utilitară), în favoarea, aproape în exclusivitate, a funcțiilor spectaculară și distractivă. Muzica folclorică de astăzi, promovată prin mass-media sau în cadrul unor festivaluri, nu mai are decât într-o mică măsură legături cu lumea satului; melodia este prelucrată, modificată sau chiar creată (astăzi unii interpreți asumându-și paternitatea creațiilor lor) și interpretată cu instrumente electronice sau acompaniată

de adevărate „orchestre” populare, aceste mijloace noi de performare conducând, desigur, la modificări majore ale melodiilor și sonorităților originare.

În acest context, este greu de spus care este gradul de autenticitate a folclorului practicat astăzi și promovat prin mass media. Doar în comunitățile sătești tradiționale, din ce în ce mai puține la număr, aflate mai departe de influența civilizației, manifestările folclorice mai au caracterul autentic, primordial. Și totuși, în această perioadă de criză care se manifestă la toate nivelurile societății, inclusiv și în cel al culturii tradiționale, există și voci care încearcă și reușesc să mențină tezaurul muzical tradițional pe o linie de mijloc, aproape de autenticul folcloric și nefăcând prea multe compromisuri determinate de satisfacerea gustului publicului, nu totdeauna cu discernământ în ceea ce privește valoarea și non-valoarea. Două din interpretele care aparțin categoriei menționate sunt Laura Lavric (n. 1946) și Margareta Clipa (n. 1958), ambele de origine bucovineană, recunoscute pentru harul lor muzical și dragostea pe care o poartă muzicii folclorice de pe meleagurile natale. Ambele soliste au performat alături de ansamblul folcloric *Ciprian Porumbescu* din Suceava și au beneficiat de sprijinul și îndrumarea experimentatului dirijor și folclorist George Sîrbu.

În lucrarea de față îmi propun să analizez stilul de interpretare și repertoriul practicat de Laura Lavric și Margareta Clipa, așa cum reiese el din înregistrările pe care aceste interprete le-au realizat de-a lungul carierei lor, cu concluziile aferente.

**Cuvinte-cheie:** *globalizare, folclor contemporan, autenticitate, kitsch, interpretare muzicală*

**Keywords:** *globalization, contemporary folklore, authenticity, kitsch, musical performance*

## COASA — JOCUL SACRU AL SECERIȘULUI

### COASA — SACRED HARVEST DANCE

**PAVEL POPA,**

cercetător științific,

Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei

Tradițiile coregrafice ale românilor basarabeni așezați cu traiul între râurile Prut și Nistru, au fost insuficient studiate atât de către oamenii de știință, cât și de coregrafi.

Materialul de față vine să confirme originea și autenticitatea dansului folcloric *Coasa* — factor mental și social al poporului, bazat pe alese concepte ale înțelepciunii creative deja existente în practica de viață a oamenilor, necesare în scopul organizării efective a muncii, desfășurării unor obiceiuri și tradiții populare. Studiarea pe teren a cutumelor coregrafice adevărate a demonstrat practicarea actuală a mai multor jocuri folclorice care promovează artistic procesul muncii, printre ele: *Ciurul* sau *Sâta*, *Sfredelușul*, *Sâsâiacul*, *Ițele* ș. a. — adevărate și valoroase expresii ale manifestării măiestrite a comunității care nu și-au conținut evoluția, ci s-au îmbogățit prin obolul celor mai hărăziți dănuitori, implementând în vocabularul lor coregrafic distinse simțiri și pasiuni ale semenilor noștri.

Revitalizând și în contemporaneitate mesaje și pași dansanți specifici, jocul *Coasa* reprezintă în mod artistic, expresiv ceremoniile legate de munca agricolă și mai exact: secerișul cerealelor, procesul artistic de desfășurare a cositului legat de muncă și fertilitatea pământului. Simbolul dansului *Coasa* exprimă puritatea, expresivitatea și funcționalitatea lui, și poartă pecetea unor mesaje redade prin simțul artistic al interpreților — bărbat și femeie, la fel și diverse comentarii poetice ale evenimentelor în cadrul cărora are loc practicarea jocului, bazate pe ritualuri vechi.

Concluziile obținute în baza studierii surselor editate până în prezent referitor la tema respectivă demonstrează legătura strânsă a *Coasei* cu preocupările agricole. Astfel, considerăm apariția, dar și necesitatea *Coasei* drept o invenție a societății medievale pentru rezolvarea mai multor munci agricole, recoltarea, fiind cea mai importantă, semnificând și astăzi sfârșitul vieții plantei cultivate, iar moartea ei — încheierea ciclului vital care are pornirea concomitent cu încolțirea seminței și finalizarea o dată cu colectarea ei semnificând finele unei etape și începutul altei noi. De asemenea, am constatat că acestui dans îi sunt caracteristice și unele funcții apotropaice, dacă ne referim la superstiția apărării împotriva duhurilor rele.

O altă semnificație a coasei (secerii) a fost cea de luptă, întâlnită și la daci. Coasa a fost asociată și cu timpul, cu schimbarea și renașterea, devenind armă sacră și oferind plantelor (omului) sacrificate/omorâte posibilități de a renaște, întocmai ca în cazul holdei secerate care face loc viitoarei însămânțări.

Trebuie să menționăm că, chiar de la origine dansul *Coasa* a promovat atât funcția sacră cu intenții cultive exclusive cât și cea profană reprezentată prin plăcerea produsă de mișcarea ritmică a figurilor de joc și a muzicii ca acompaniament al dansului. Pe parcursul istoriei poporului nostru acest dans a fost dramatizat și ilustra munca cosașului, fiind frecvent în Bucovina, în Republica Moldova, dar și în comunitățile locuite de moldoveni din regiunea Odessa, Ucraina, care cu timpul s-a transformat în unul popular, interpretat de toate vârstele.

*Coasa* este un joc care se interpreta în primul rând la serbările, mesele tradiționale consacrate finalității secerișului. Treptat, acest dans și-a simplificat funcționalitatea plasându-se în repertoriul Horei satului, dar și a diverselor sărbători țărănești, păstrând și în continuare morfologia coregrafică intactă, specificul relațiilor dintre simbolul jocului și interpretii lui, dezvoltându-se neconținut. Jocul *Coasa*, actualmente, ilustrează imaginea existenței umane împletită viguros cu tradițiile românești de un specific aparte, izvorât din rădăcinile milenare ale procesului secerării și a gândirii măiestrite a agricultorului. Aspectul artistic al jocului reprezintă specificul colectiv de creație conservând elementul improvizatoric intact. Dansul *Coasa* confirmă manifestarea artistică a comunității și exprimă direct idealurile poporului în contextul semnificației pâinii – product important în alimentarea omului cu simbol semnificativ în ritualurile și tradițiile noastre.

**Cuvinte-cheie:** *coasă, seceră, sacru, profan, fertilitate, renaștere, funcționalitate, aspect cinetic, motiv*

**Keywords:** *scythe, sickle, sacred, profane, fertility, rebirth, functionality, kinetic aspect, cell*

## **ФОЛЬКЛОРНОЕ НАСЛЕДИЕ ОРЛОВЩИНЫ В СОВРЕМЕННОМ УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ**

### **THE FOLK HERITAGE OF ORYOL REGION IN MODERN EDUCATIONAL PROCESS**

**ТАТЬЯНА ТИЩЕНКОВА,**

доцент, кандидат искусствоведения,  
Орловский государственный институт культуры, Россия

**ДЕНИС СОКОЛОВ,**

студент 3 курса,  
Орловский государственный институт культуры, Россия

Важной характерной чертой русской народной музыки как национальной формы отечественной культуры является наличие в ней местных традиций, отличающих один регион от другого.

Задача настоящего исследования состоит в рассмотрении характерных свойств фольклора орловской традиции в связи с его использованием в современном учебном процессе. В нем представлена история становления и изучения традиционной музыкальной культуры Орловской области, показан вклад собирателей-исследователей в создание целостной картины существования, развития, исследования и сохранения музыкально-песенной традиции региона, освещены аспекты собирательской и исследовательской работы преподавателей и обучающихся в институте культуры, отражены характерные черты песенных и инструментальных фольклорных образцов.

Первые собиратели фольклора и составители сборников русских народных песен конца XVIII и начала XIX вв. — В. Трутовский, Н. Львов и И. Прач, Д. Кашин, И. Рупин — не ставили перед собой цели записывать песню от самих ее создателей, крестьян-самородков. В числе первых, кто начинает записывать песни от крестьян, были Павел Иванович Якушкин (1822-1872) и Михаил Александрович Стахович (1819-1858), уроженцы имений Сабурово и Пальна Орловской губернии.

Освоение традиционного фольклора в современном учебном процессе предполагает не только изучение песенных образцов, но и включение в обиход фольклорных инструментов, традиционного костюма, предметов крестьянского быта. Вместе с тем, для понимания особенностей местного фольклора важна специфика не только местного диалекта, поэтического творчества и музыкальных инструментов, но также и (в большей степени) песенного материала.

В настоящее время этнографический материал представлен в виде аудио- и видеоархивов, пособий, интерактивных учебников, в которых активно используются экспедиционные записи и современное звучание орловских песен. Этот материал также используют в своей работе выпускники института культуры, результатом деятельности которых является представление музыкального фольклора Орловской области в рамках различных конкурсов и фестивалей.

**Ключевые слова:** *музыкальный фольклор, традиционная культура, музыкально-песенные традиции, учебный процесс*

**Keywords:** *folk music, traditional culture, singing traditions, educational process*

**РАЗВИТИЕ КОНЦЕРТНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ФОРМ НАРОДНОГО  
ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ИВАНА РУПИНА)**

**THE DEVELOPMENT OF CONCERT-STAGE FORMS OF NATIONAL  
VOCAL PERFORMANCE ON THE FIRST HALF OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY  
(BY THE EXAMPLE OF IVAN RUPPIN CREATION)**

**СВЕТЛАНА ЧАБАН,**

профессор,

Орловский государственный институт культуры, Россия

Корни концертно-сценических форм народного пения уходят вглубь веков, в древнерусское искусство скоморохов, певцов-гуляров при княжеских дворах — первых носителей внеобрядового публичного исполнения народных песен. На концертной эстраде русская народная песня зазвучала в начале XIX в. Этот период отмечен возникновением специальных программ, составленных из народных (или стилизованных под народные) песен и плясок, объединенных единой темой, сюжетом, которые вошли в историю под названием *Русские дивертисменты*. Их свободная форма позволяла соединить обработки с аутентичными образцами народных песен, а профессиональных исполнителей — с народными песельниками и плясунами. В таких концертах особенно ярко проявил себя Иван Рупин — талантливый певец и композитор, собиратель народных песен.

Иван Алексеевич Рупин (1792-1850) — один из первых концертирующих певцов, композитор и вокальный педагог. Незаурядное музыкальное дарование позволило И. Рупину, родившемуся в крепостной семье, получить от помещика П. Юшкова вольную, а также возможность обучаться музыке. Его вокальным воспитанием занимался итальянский певец и педагог П. Мускети, по совету которого Рупин взял себе псевдоним Джованни Рупини.

«Русский соловей» — так называли Ивана Рупина. Он обладал небольшим, но красивым «сладкозвучным тенором» и прекрасно владел искусством бельканто. Его исполнение отличалось особым лиризмом и выразительностью. Выступая в концертах, он, подобно своему современнику Д. Н. Кашину, объединял в двухчастную композицию разнохарактерные песни: медленную, лирическую и быструю, весёлую.

И. Рупин собирал и обрабатывал русские народные песни. В 1831 году им был издан сборник песен, который отличался от первых нотных публикаций В. Ф. Трутовского, Н. А. Львова, И. Прача более высокой точностью записей напевов и подтекстовки. Как прекрасному вокалисту, ему удалось передать широту народного распева вместе с ощущением живого вокального дыхания. Ритмическое построение аккомпанемента песен напоминало популярное в то время гитарное сопровождение. Сборник *Народные русские песни* И. Рупина пользовался огромной популярностью во всех городских слоях российского общества.

Глубокое погружение в народное песнетворчество оказало огромное влияние на И. Рупина как композитора, автора более 50 песен и романсов. Некоторые из созданных им произведений стали подлинно народными и популярными: среди них *Что, соловушка, примолкнул*, *Как вечер млада-младешенька*, *Рано, цветик, рано в поле распустился*. Песня И. Рупина *Вот мчится тройка почтовая* на стихи Л. Н. Трефолева вошла в концертный репертуар известных русских певцов Н. В. Плевицкой и В. А. Козина.

Сближение классического искусства с народным песнетворчеством, музыки устной и письменной традиций в первой половине XIX в. положило начало созданию в России каче-

ственно новой певческой культуры, зарождению *новой певческой парадигмы* (Л. Шамина) на основе культивирования народного пения. Важную роль в этом процессе сыграл И. А. Рупин.

**Ключевые слова:** *русский певец, собиратель фольклора, композитор*

**Keywords:** *Russian singer, collector of folklore, composer*

## ARTĂ TEATRALĂ, DANS, MULTIMEDIA

### OPERETA SALCÂMUL ALB DE ISAAK DUNAEVSKI ÎN INTERPRETAREA REGIZORALĂ A LUI IURIE HARMELIN

#### THE OPERETTA *WHITE ACACIA* BY ISAAK DUNAEVSKY IN THE YURY HARMELIN'S DIRECTOR INTERPRETATION

**NADEJDA AXIONOVA,**

cercetător științific stagiar,

Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe din Moldova

Deschiderea stagiunii Teatrului Dramatic de tineret *Pe strada Trandafirilor* cu premiera operei *Salcâmul alb* de I. Dunaevski în montarea lui Iurii Harmelin nu a fost întâmplătoare: anul 2015 este marcat de trei date importante — 115 ani de la naștere și 60 de ani de la trecerea în neființă a compozitorului I. Dunaevski, precum și 25 de ani de la întemeierea liceului teatral. Spectacolele muzicale ale lui I. Harmelin sunt deosebit de impresionante. Ultimele sale montări – *Aventurile lui Cipollino* de G. Rodari, *Neștii și prietenii săi*, de N. Nosov, *Vrăjitorul din Oz* de A. Volkov ș. a. au apărut datorită dorinței oamenilor de a se detașa de problemele unei societăți dure, practice și de a se transpune în lumea binelui și a dragostei.

Stilistica spectacolului *Salcâmul alb* este realizată în spiritul filmelor sovietice de altădată și oferă spectatorului de vârstă a treia posibilitatea de a trăi nostalgii luminoase, iar generației mai tinere — de a se cufunda în trecut, de a resimți atmosfera mijlocului anilor 1950.

Întregul spectacol este pătruns de sentimente de bucurie și voieșie, care au coincis cu senzația de sărbătoare a tinerilor artiști ce apar în scenă. În spectacol sunt îmbinate cu succes conturarea clară a acțiunii, muzica vie și jocul actoricesc excelent al tinerilor artiști. Iu. Harmelin a dorit să arate caractere ale unor oameni reali — cutezători, îndrăgostiți de mare, de orașul natal, de viață. Actorii au fost convingători, dezvăluind conflictul relațiilor lirice dintre Larisa (X. Curencova), Kostea (D. Reșitko) și Tonea (T. Levodeanski), întruchipând cu veridicitate concepția regizorală a acestei comedii muzicale de factură lirică.

Secționarea scenei în două spații ce comunică între ele prin scări laterale a permis regizorului să diversifice numărul mizanscenelor. O astfel de formatare a contribuit și la realizarea cu succes a scenelor de masă în care actorii au avut posibilitatea să lucreze fără a-și încurca unul altuia. Dansurile au fost amplasate în avanscenă, corul la nivelul al doilea.

Partidele vocale ale spectacolului care au fost pregătite impecabil de către actori, sub îndrumarea L. Șolomei, solistă a Operei Naționale *M. Bieșu*, au completat chipul fiecărui personaj. Pornind de la modelul genuistic de operetă, legat de sinteza acțiunii dramatice, a muzicii și a dansului, Iu. Harmelin a creat un spectacol strălucit, în spiritul tradițiilor lui Vahtangov, plină de elan tineresc, optimism și verva umoristică renumită a Odesei.

**Cuvinte-cheie:** Iuri Harmelin, operetă, comedie muzicală, „Salcâmul alb”, măiestrie actoricească, ansamblu, experiență artistică

**Keywords:** Yury Harmelyn, operetta, musical comedy, „Whyte Acacia”, acting, ensemble, art experience



## ACTORUL — IDENTITĂȚI SUPRAPUSE

### THE ACTOR — OVERLAPPING IDENTITIES

**ANCA DOINA CIOBOTARU,**

conferențiar universitar, doctor habilitat,  
Universitatea de Arte George Enescu, Iași, România

Identitatea creatoare a unui actor se dezvoltă ca o rezultată a combinării unor influențe și determinări de natură internă și externă. Acestea nu se manifestă în forme strict delimitate, împletindu-se în mod organic și indestructibil; succesul devine o rezultată a întâlnirii fericite dintre abilitate și oportunitate, dovadă a sensului legii sincronizării, ce pare a ne guverna viața.

Propunem să ne imaginăm actorul în general, și păpușarul în mod special, ca fiind o „însurare” fericită dintre *Homo sapiens*, *Homo faber* și *Homo ludens*; astfel, avem perspectiva unei personalități creatoare cu, ipotetic egale, disponibilități analitice, abilități practice și predispoziții ludice. Actorul, trebuie să își asume identitatea unui creator definit de neliniști, revoltă, febra căutării unor răspunsuri care nu apar niciodată decât în mod iluzoriu. Lumea în care trăiește e din ce în ce mai complexă și singura lui șansă este aceea de a se comporta asemenea unui dresor care are de împlânzit, în cadrul fiecărei reprezentări, emoțiile și gândurile spectatorilor. În acest context, succesul este condiționat de abilitatea actorului de a-și dezvolta inteligența cognitivă, emoțională, fizică și spirituală, de depășirea pragului de tehnică a interpretării și trecere către asumarea creației scenice, de conectare la ritmul timpului său.

Aceste aspecte generează trăsături specifice creativității în lumea artelor spectacolului și — implicit — impune actorului un anumit tip de conduită profesională, ce are la bază o axă de valori propriie, care îi poate permite să își sporească rezistența la frustrări și să cedeze cu generozitate gloria artei sale unui proiect de grup, unei viziuni sau principiu. În arta teatrului de animație acest aspect devine definitoriu; neștiut, stă în spatele paravanului, în umbra păpușilor sale. Spectatorii nu cunosc nici identitatea și nici efortul păpușarului; pentru ei, acolo cineva se joacă, face glume. Nimeni nu se gândește la pozițiile incomode de animare, la faptul că vocea și trupul sunt supuse unor tensiuni nebănuite. Totul pare atât de facil încât travaliul nu mai poate fi ghicit, iar identificarea păpușarului cu păpușile sale pare firească.

Prezentul studiu își are rădăcinile în întrebările retorice ce vizează o utopică formulare a conceptului de ideal: Ce îl îndeamnă pe actor (indiferent de tehnica de expresie scenică abordată) să adopte o asemenea atitudine? Ce definește identitatea actorului? Cum trebuie să ni-l închipuim?

**Cuvinte-cheie:** actor, teatru, identitate, dezvoltare personală

**Keywords:** actor, theatre, identity, personal development

RECITALUL PĂPUȘĂRESC —  
MĂSURA COMPLEXITĂȚII CREATOARE A STUDENTULUI-PĂPUȘAR

RECITAL-SHOW IN PUPPETRY —  
THE STUDENT PUPPETEER'S CREATIVE COMPLEXITY

ANCA CIOFU,

lector universitar, doctor,

Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași, România

Subiectul pe care ne-am propus să îl abordăm nu este unul nou în sfera preocupărilor noastre. Motivația, motorul și liantul acestor cercetări — dincolo de golul de informații legate de recital, în general, în teatru și în arte — se găsește în profesia de dascăl căreia ne-am dedicat. Considerăm că antrenarea studenților-actori în conceperea și susținerea unor spectacolele tip recital sau *one-(wo) man show* (expresie din ce în ce mai folosită în ultima vreme) este absolut necesară în procesul de formare al acestora.

În contextul unui recital (înțeles în forma lui pură), păpușarul devine *autor* cu depline argumente, *povestitor* al spectacolului, asumându-și riscurile, dar și meritele acestei ipostaze. Îndrăznim să credem că, în cazul recitalului unuia și aceluiși artist, care își atribuie nu doar rolul de actor-mânuitor, ci și pe cel de regizor, de scenograf (constructor al păpușilor) de autor al textului sau al scenariului, al structurii sonore, mesajul-macă (conținutul de idei care se vrea a fi emis) va ajunge la public în forma originală, fără a fi reinterpretat, amplificat sau, dimpotrivă, diminuat de intervenția altor factori (altor artiști), ci doar exprimat prin mijloace caracteristice altor arte, adaptate teatrului de animație.

Experiența proprie în lucrul cu studenții din anul III (atunci când spunem noi că învățăceii sunt destul de maturi pentru a duce la bun sfârșit un recital de animație) ne-a făcut să înțelegem că este necesar ca demersul păpușarului să pornească de la o justă apreciere a potențialului și a limitelor sale, și să nu porceadă din dorința de a etala cine știe ce presupuse calități, ca să-și măgulească orgoliul propriu. Până la urmă, contează în primul rând ce și cum are el de spus, dar și preferințele spectatorului, orizontul său de așteptare, nivelul de cultură. Important nu este numărul de participanți la actul creației, ci reușita acestei creații, capacitatea de a transmite celor din sală, în limbaj păpușăresc și într-un stil unitar, proiectul izvorât din fantezia unui creator.

Am considerat oportun să argumentăm această „pledoarie” pentru recital cu exemple de *laboratoare de creație* — cum le-am numit noi — ale unor artiști care au abordat — în special sau doar la un moment dat — acest gen de spectacol. Ne-am propus să ne aplecăm asupra a doi astfel de păpușari — unul făcând parte dintre cei care au contribuit la profilul actual al artei păpușărești; celălalt desprins din contemporaneitate, pe care l-am întâlnit personal. Am încercat să surprindem, pentru fiecare, acea particularitate, acel „ceva” caracteristic stilului lor de creație. Este vorba de Serghei Obrazțov, pe care l-am abordat în cheia unuia dintre păpușarii care face trecerea de la teatrul tradițional la simplificarea formelor până la esență și de Neville Tranter, care propune o dezvoltare curajoasă a relației păpușă-păpușar, manipulator-manipulat.

**Cuvinte-cheie:** *păpușar de recital, one-man show, laborator de creație, Serghei Obrazțov, Neville Tranter*

**Keywords:** *soloist puppeteer, one-man show, creation lab, Sergey Obraztsov, Neville Tranter*

## **FECIOARELE SUBLIME, MODELE INSPIRATOARE PENTRU MAREA CREAȚIE TRAGICĂ ANTICĂ**

### **THE SUBLIME MAIDENS, INSPIRING MODELS FOR ANCIENT TRAGIC GREAT CREATION**

**DIANA GABRIELA MATEI,**

doctorandă,

Universitatea de Artă Teatrală, Târgu Mureș, România

O temă majoră des întâlnită în tragedia greacă antică se referă la relația antinomică frică și temeritate corelată cu diferitele tipuri de eroine din galeria spectaculară antică greacă. Ea devine un subiect complex și datorită bogăției de nuanțe, deseori contradictorii, complementare sau dialectice, caracteristice atributelor temperamentale ale personajelor feminine și a situațiilor în care ele se integrează.

Dacă vorbim despre curaj, gândul ne îndreaptă spre primele personaje care rețin atenția și care se recomandă a fi fecioarele eroine ale lui Euripide: Iphigenia, Makaria, Polyxene, cărora li se alătură figura adolescentină a lui Menoikeus.

Iphigenia, una dintre cele mai cunoscute eroine tragice ale antichității, se impune prin personalitatea ei și prin felul în care se relaționează cu actul sacrificial la care ea participă în postura de victimă. Zeița Artemis o vrea ca jertfă pe altarul ei de la Aulis în schimbul acordării vântului prielnic grecilor, în drumul lor către Troia. Ca preț al acestui favor Iphigenia va fi sacrificată de tatăl ei Agamemnon. Pentru început ea îi cere tatălui său cruțare, dar după răspunsul acestuia prin care o anunță că este nevoit să o sacrifice pentru libertatea Greciei și pentru siguranța căsniciei elenilor, în caz contrar grecii vor veni la Argos și îl vor ucide pe el și întreaga familie, după ce Ahile, logodnicul promis relatează cum, în încercarea de-a o apăra pe fată în fața ostașilor, ei au aruncat cu pietre în el urmând ca ea să se ofere de buna voie spre sacrificiu, conștientă fiind că s-a născut pentru un scop măreț, misiunea ei fiind mult mai importantă decât a semenilor ei. În momentul sacrificării, ea cere să nu fie imobilizată, ci își oferă trupul spre a fi ucisă „*pentru patrie și pentru întreaga Eladă*“.

În literatura și dramaturgia Elină, temeritatea are un dublu sens, unul care se referă la curaj și altul care se confundă cu o sfidare a divinității.

Există în galeria caracterială tragică, eroi care concurează cu zeii, în acest fel făcându-se vinovați de cea mai gravă formă de hybris: Kapanus în Fenicienele, Penteu în Baccanthele, Xerxes în Perșii și Agamemnon în Iphigenia.

Deopotrivă și sentimentul fricii primește o conotație pozitivă care se referă la frica de zei. Temeritatea tinerilor eroi și eroine care se jertfesc pentru patrie și cea a personajelor care sfidează zeii amvizajează ambele forme de temeritate, curaj și nesăbuintă, ele întâlnindu-se în zona inconștienței.

Disponibilitatea eroilor și eroinelor de a se jertfi pentru semenii, cât și nesăbuinta de a se împotrivi zeilor pot fi deopotrivă percepute ca forme de inconștiență juvenilă, chiar dacă în al doilea caz personajele nu sunt foarte tinere. Eroismul dă sens și valoare vieții în timp ce moartea le anulează sensul devenind neînsemnată bicsnică slavă. Provocarea zeilor sau încercarea de egalizare cu ei poate fi o ipostază a morții înzestrată cu o anume măreție, totuși sfârșitul apare golit de sens fiind situat la polul opus morții eroice și este finalmente jalnic.

**Cuvinte-cheie:** *tragedia antică, Euripide, Iphigenia, Makaria, Polyxene*

**Keywords:** *the Ancient tragedy, Euripides, Iphigenia, Makar, Polyxeni*

## EXPRESSION OF NATIONAL AND UNIVERSAL THROUGH ART DOCUMENTARY MOVIES

### EXPRIMAREA NAȚIONALULUI ȘI UNIVERSALULUI PRIN FILMUL DOCUMENTAR DE ARTĂ

**DUMITRU OLĂRESCU,**

Senior researcher, Associate professor, Ph.D., Master of Arts,  
the Cultural Heritage Institute of the Academy of Science of Moldova

The national character of art can be defined through its immanent ability to reflect life of a nation through the lens of national conscience of the creator combining and exteriorizing the totality of individual peculiarities of a nation in a special way. National psychology, artistic concepts and the way of their exposure, national language, conditions of being of a nation form the matrix that like a catalytic material is activated consciously or unconsciously in creative works of great artists of every epoch. The definitive features of national identity were solidified in works created over the course of history of a national genius, expressing its ups and downs, drama and happiness in an indisputable way. And intense globalization that shows in changes of values, rhythm of spiritual goods circulation, interference (and sometimes assimilation!) of cultures doesn't deny the connection with places, conditions and peculiarities contained in identifying bulletin of a nation.

Artistic values that are deeply national and reflect general human meanings, have always enjoyed universal vibrancy. The specificity of the artistic universe presents the tendency of a precise historic expression of the general human and thus striving towards universality.

Thus, works of art, created by professionals (or anonymous craftsmen), become a universal spiritual heritage in mind. Just a few examples: Renaissance art, the works of Francisco Goya, Van Gogh, Pieter Brueghel, Hieronymus Bosch, Pablo Picasso, Constantin Brâncuși, Nicolae Grigorescu, Ion Țuculescu. Creations of our contemporaries: Mihai Greco, Igor Vieru, Valentina Rusu-Ciobanu.

Pictorial creations of such artists as well as their destinies were based on art documentaries in which film directors, directly or indirectly, addressed all aspects of the above nominees, highlighting the cinematic language through the components of the national identity, their importance in content and form of pictorial work. These works are transposed the original on-screen and interpreted from the perspective of audiovisual approaches and obtain new meanings, new dimensions.

The documentary art film, thanks to its potential for the exploration and assimilation of the cinematic language of other genres of Arts (fine art, theatrical, choreographic, folk art, etc.) from various civilizations and cultures, has established itself as a special category in the world of nonfiction cinema. Performance techniques and technologies allow filmmakers to discover mutations of psychological and aesthetic order of the evolution from national to universal, let alone the fact that the present communication through film has created the most real possibilities for spiritual values, works of art of all genres to become accessible in all over the world.

As arguments for our theses national and European films will serve.

**Keywords:** *national, universal, nonfiction film, art film, artistic values, national identity, cinematic language*

**Cuvinte-cheie:** *național, universal, film de nonficțiune, film de artă, valori artistice, identitate națională, limbaj cinematografic*

## PROBLEMELE LUMII CONTEMPORANE ÎN FILMUL DE ANIMAȚIE

### THE PROBLEMS OF THE CONTEMPORARY WORLD IN ANIMATED FILM

**VIOLETA TIPA,**

conferențiar universitar, doctor,  
Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe din Moldova

În prezent, filmul de animație a devenit o artă cu mult mai complexă decât a fost concepută prin tradiție. Inventat ca un spectacol de atracții încă în perioada prefilmică, filmul de animație, pe parcursul întregii sale istorii, a demonstrat caracterul său combatant, alături de specificul și particularitățile sale artistico-estetice. Anume prin limbajul său metaforic și plin de simboluri, în cea mai mare parte grotesc, animația își propune să atenționeze la cele mai diverse probleme general-umane. Din primele decenii ale secolului trecut și până în prezent, filmul de animație și-a lărgit și și-a diversificat considerabil aria problematică. Dar problemele majore ale oricărei perioade istorice sunt aceleași: războiul și urmările lui, lupta pentru putere și dominație, condiția omului în societate, memoria trecutului și legătura dintre generații etc.

În acest sens sunt deosebit de sugestive filmele școlilor europene în perioada sa de aur din a doua jumătate a secolului trecut. Tema războiului este una dintre cele mai dureroase pentru artiștii care au cunoscut dezastrele războiului, revenind la tematica belică prin cele mai diverse modalități. Ținem să amintim cunoscutele filme *Jocul* (*The Play*, 1963) a fondatorului școlii de animație din Zagreb Dušan Vukotić, *Războiul* (*Soda*, 1987) a estonienilor Rino Unt și Hardi Volmer, filmul *Cavallette* (1990) a italianului Bruno Bozzetto. Lista poate fi continuată cu pelicule ale cineaștilor polonezi: *Puncte și linii* (*Kreski i Kropki*, 1967), regie Władysław Nehrebecki, despre conflictele armate pe parcursul istoriei, *Opțiunea zero* (*Opcja zerowa*, 1983), *Război și pace* (*Wojna i pokoj*, 1984), regie Krzysztof Kiwerski, *Jocuri* (*Igraszki*, 1962) și *Tren zboja* (1967), ambele în regia maestrului Kazimierz Urbanski. La conflicte și violențe duc la fel divergența dintre cultură, tradiții, idealuri, lipsa unui comportament tolerant între indivizi. În această ordine de idei sunt sugestive filmele *Vecinii* (*Neighbours*, 1952) al lui Norman McLaren, *Piccolo* al lui Dušan Vukotić (1959) și *Vecinii* (1980), realizat de caricaturistul Alexei Grabco la studioul *Moldova-film*.

Sfârșitul primului mileniu și începutul celui de al doilea se lansează cu noi probleme care devin subiecte pentru noile generații de animatori. Industrializarea și tehnologizarea accelerată, precum și creșterea marilor orașe, iar mai târziu avântul tehnologiilor digitale au schimbat radical modul de viață al individului. Acest aspect al vieții a devenit evident în lumea capitalului, în societatea de consum: *Illusion* (1975) și *Tout rien* (1978) ale cineastului canadian Frederic Back. Și animatorii moldoveni au sesizat schimbările din societate: filmele *Melodia* (1973), în regia Nataliei Bodiul, *Bătrânul și motanul* (1978), în regia lui Alexandr Gladășev și *Sfânta Duminică* (1990), în regia lui Valeriu Curtu.

Televizorul și calculatorul formează viața zi de zi a omului modern, reducându-i considerabil comunicarea directă. Iar pentru tineret calculatorul, tableta, telefonul — toate conectate la Internet — constituie întregul lui univers spiritual și cultural. Singurătatea este diagnoza secolului și foarte bine e redată în filmele *Telewizor* (2005) al regizorului Tomasz Sowinski și *Exit* (2006) al lui Grzegorz Koncewicz, dar și în multe alte filme al căror personaje își petrec viața în fața ecranului, neobservând ce se petrece în jur. Lumea virtuală constituie terenul unde tinerii fac cunoștință, au loc întâlnirile și chiar sexul — *Welcome in Cybersex* (1999), în regia lui Janek Koza. În creația sa cineastul polonez se referă de asemenea și la cultura populistă venită de la ecran: pelicula satirică *TV pentru animale* (2001).

Filmul de animație din Republica Moldova a început să se impună mai pronunțat printr-o tematică socială abia de la mijlocul anilor '80 ai secolului trecut. În vizorul cineaștilor au fost problemele renașterii naționale, revenirea la valorile creștine (*Balada*, 1991, regie Larisa Cobzac), problemele ecologice (*Râul Ichel*, 2012, regie Ghenadie Popescu), destinul artistului (*Ploaia*, 1989, regie Constantin Bălan) și altele.

**Cuvinte-cheie:** *film de animație, tematică socială, tema războiului, singurătatea, renaștere națională, probleme ecologice*

**Keywords:** *animation film, social theme, the theme of war, loneliness, national revival, environmental problems*

## ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЯЧЕСЛАВА АКСЕНОВА В КИШИНЕВСКИХ ТЕАТРАХ ВОЕННОГО ПЕРИОДА (1941–1944)

### VYACHESLAV AXIONOV 'S ACTIVITY AT CHISINAU THEATRES DURING THE WAR (1941–1944)

**НАДЕЖДА АКСЕНОВА,**

младший научный сотрудник,

Институт культурного наследия Академии Наук Республики Молдова

1 апреля 1941 г. режиссер Вячеслав Аксенов был назначен художественным руководителем и директором Кишиневского Русского драматического театра, открывшего первый сезон в Кишиневе в конце 1940 г. Свою деятельность В. Аксенов начал с решения организационных задач, обусловленных трудностями материального положения театра и сложностью психологического климата в коллективе. Новый руководитель сосредоточил усилия на планировании репертуара, организации спектаклей и гастрольных поездок, на нормализации отношений в коллективе, на повышении уровня образования сотрудников.

В решении кадровых вопросов В. Аксенов руководствовался исключительно деловыми и творческими соображениями, выдвигая на первое место критерии высокого театрального искусства, адекватно оценивая сценическую культуру и профессиональный уровень актеров. Этот период, предшествующий началу военных действий на территории нынешней Республики Молдова, был связан с интенсивными гастролями коллектива по республике, которые проходили в очень сложных условиях.

16 июля 1941 г., когда из Кишинева эвакуируют все государственные учреждения, В. Аксенов подписывает приказ о закрытии театра. Разными маршрутами художественный руководитель и, как он сам говорил, «его театр» достигли туркменского города Мары, где в марте 1943 г. путем слияния двух кишиневских и николаевского драматических театров и хоровой капеллы *Дойна* был организован Объединенный молдавско-русский музыкально-драматический театр во главе с В. Аксеновым.

В условиях эвакуации и неоднородного творческого состава театра главной целью В. Аксенова была организация слаженной творческой работы коллектива по нескольким направлениям: организация концертных программ для местного населения и воинских частей, восстановление ранее поставленных спектаклей, осуществление новых постановок. Концерты составлялись из номеров художественного чтения, молдавских песен и танцев (примером

является литературно-музыкальная композиция *Два июня*, имевшая идейно-патриотическую направленность). Театр дал 118 таких концертов.

Силами сотрудников театра была восстановлена историческая пьеса *Гайдуки* И. Ром-Лебедева, представлены спектакли *Нашествие* Л. Леонова, *Урок жизни* В. Головчинера, *Наталка Полтавка* Н. Лысенко, *Собака на сене* Лопе де Вега, *Земля* Ю. Дольда, *В степях Украины* А. Корнейчука, *Крепостные* А. Ульянинского,

Сам В. Аксенов тогда режиссировал следующие постановки: *Русские люди* К. Симонова, *Бесприданница* А. Островского, *Третья Патетическая* Н. Погодина, *Любовь и клевета* туркменских авторов М. Мухтарова и А. Пурлиева. Таким образом, основной вклад деятельности В. Аксенова в функционирование Русского драматического и Объединенного молдавско-русского музыкально-драматического театров в военный период определяется его организаторскими инициативами и режиссерскими работами.

**Ключевые слова:** Вячеслав Аксенов, Молдавский музыкально-драматический театр, Русский драматический театр им. А. П. Чехова, репертуар, премьера, спектакль

**Keywords:** Vyacheslav Axionov, the Moldovan Musical-Drama Theatre, the "A. Chekhov" Drama Theatre, premi're, theatre performance

## **РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОГО СИМВОЛИЗМА М. МЕТЕРЛИНКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИЙСКОГО МОДЕРНИЗМА**

### **THE ROLE OF THEATRICAL SYMBOLISM OF M. MAETERLINCK IN THE ARTISTIC CULTURE OF RUSSIAN MODERNISM**

**ОКСАНА ЕФРЕМЕНКО,**

старший преподаватель,

Новосибирский государственный театральный институт, Россия

Театральный символизм, разработанный выдающимся бельгийским драматургом Морисом Метерлинком, стал важным материалом реинтерпретации в российской художественной культуре XX века. Цель работы: исследовать роль театрального символизма в становлении модернистской художественной культуры на примере анализа соотношения творческой концепции М. Метерлинка и произведений российских авторов в различных областях художественной деятельности: изобразительном искусстве, литературе, сценическом искусстве.

Осуществленный анализ позволяет утверждать, что символистские концепты стали порождающим пространством для становления отечественной культуры модернизма. Взаимодействие концепции театрального символизма с художественной культурой модернизма выразилось в следующем:

– в изобразительном искусстве российского модернизма идеи Метерлинка оказали значительное влияние на становление творческого метода В. Кандинского, а через него и на развитие всего абстрактного искусства XX в. Влияние театрального символизма Метерлинка выразилось в конкретных произведениях и формах творчества Кандинского на нескольких уровнях: а) на уровне цитаций и аллюзий в иконографии, цвето-световой палитре и в системе содержательных мотивов картин; б) на уровне концепции сценической композиции. Следова-

тельно, метод театрального символизма, основанный на антимиметичности изображаемого и стилизации, органично вошел в творчество отечественного абстракционизма.

– российская модернистская драматургия осваивала открытия Метерлинка в области формообразования символического (особая речевая организация, усиление внесловесного ряда в драматическом действии, использование надтекста) и рецептивных категорий (новая зрительская позиция). Однако трагизм повседневного в полной мере отразился лишь в произведениях А. П. Чехова, в то время как первые драматургические опыты русских символистов в большей степени определялись реалистической и романтической трактовкой конфликта, события, героя;

– в театральной культуре идеи Метерлинка сыграли определяющую роль в формировании условного сценического метода. Первые спектакли по пьесам Метерлинка, созданные в 1890-е гг. (М. Лентовский, Е. Карпов), выявили ограниченность предшествующей символизму постановочной традиции. В начале 1900-х гг. продуктивный шаг к идеям театрального символизма и новой мере условности сделали актрисы В. Ф. Комиссаржевская, А. А. Пасхалова. Зрелую стадию формирования условного метода в сценической культуре модернизма составили постановки пьес Метерлинка В. Э. Мейерхольдом (*Смерть Тентажиля*, 1905; *Сестра Беатрица*, 1906; *Пеллеас и Мелисанда*, 1907 и др.). В основе художественной образности его спектаклей *условного театра* была символизация, выраженная в нежизнеподобной стилизованной пластике, аудиальном измерении, сценографическом решении.

Комплексное рассмотрение репрезентативных для изучаемой проблематики вопросов специфики театрального символизма и его соотношения с отечественной художественной культурой XX века позволяет сделать вывод о значительном присутствии идей данного культурного феномена в развитии российского искусства и теоретико-эстетической мысли предшествующего столетия.

**Ключевые слова:** символизм, модернизм, художественная культура, абстракционизм, условный театр, Метерлинк

**Keywords:** symbolism, modernism, art culture, abstractionism, unconventional theatre, Maeterlinck

## БЕЛОРУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ XXI СТОЛЕТИЯ

### BELARUSIAN DRAMATURGY IN THE THEATRICAL SPACE OF THE 21<sup>st</sup> CENTURY

**ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВСКИЙ,**

профессор,

Белорусская государственная академия искусств, Минск, Беларусь

Современная белорусская драматургия достаточно многообразна, хотя, к сожалению, мало востребована как отечественной, так и зарубежной сценой.

В художественном модусе современной драматургии Беларуси наблюдаются две диаметрально противоположные тенденции. Одни авторы стремятся к предельной достоверности, отражению «истинного», того, что происходит здесь и сейчас, о чем свидетельствуют как документальные драмы и пьесы *verbatim* П. Пряжко и П. Рассолько, так и социальные драмы А. По-



повой, Д. Балыко и др. Стремление поставить глубинные морально-философские проблемы побуждает других обратиться к притче, дающей драматургу возможность связать описываемое явление с универсальными законами бытия и, в то же время, абстрагироваться от будничного, увидеть в нем символы и знаки вечного, вневременного, духовного — как это происходит, к примеру, в драмах-притчах *Потерянный рай* и *Понтий Пилат* А. Курейчика. Отличительный ракурс находит современная тематика в творчестве белорусских комедиографов А. Делендика, Г. Марчука, В. Саулича, Н. Манохина (псевдоним Н. Полоцкий), А. Федоренко, С. Бартоховой. Среди комедий этих авторов есть произведения с элементами фантастики, сатиры, лирики — преимущественно семейно-бытового плана.

Сегодня в Беларуси активно продолжают работать, затрагивая в своих пьесах современную и историческую тематику, такие признанные мастера как А. Дударев и Е. Попова, создают пьесы опытные драматурги А. Делендик, С. Ковалев, Г. Марчук, О. Ждан, В. Ткачев, П. Васюченко, С. Бартохова, А. Федоренко, Р. Боровикова, М. Климкович, М. Адамчик и другие профессиональные писатели.

В последнее десятилетие активно заявила о себе значительная группа перспективной драматургической молодежи: А. Карелин, Н. Рудковский, Е. Конев, Т. Ламонова, К. Стешик, П. Пряжко, Я. Русакевич, С. Гиргель, А. Щуцкий, Н. Марчук-Пустильник, А. Шурпин, И. Масляница, Л. Рублевская и другие авторы, творчество которых развивается в русле так называемой современной *новой драмы*.

В пьесах молодых авторов наблюдается горячее желание честно рассказать о сегодняшнем времени. В то же время в некоторых произведениях молодых драматургов огорчает и тревожит авторская закомплексованность, растерянность перед реальной жизнью. Отсюда — бегство в виртуальный мир, очевидная искусственность и надуманность сюжетов, историй, конфликтов, характеров, неумелое использование эпатажных средств и приемов выразительности.

Творческим фундаментом сценического искусства любой страны, как известно, является тематически и жанрово богатая национальная драматургия. Именно она определяет статус и отличительные признаки национальной театральной культуры, интересной не только своему, но и зарубежному читателю и зрителю. Одна из причин недостаточной востребованности пьес классиков белорусской литературы, а также современной белорусской драматургии на сценах республики и за ее пределами — отсутствие целенаправленной пропаганды и налаженной системы литературного перевода на русский и европейские языки.

**Ключевые слова:** *драматургия, документальная драма, социальная драма, комедиография, сценическое искусство, театр, театральная культура*

**Keywords:** *drama, documentary drama, social drama, comedy dramatist, performing arts, theater, theatre culture*

## ARTE PLASTICE, ARHITECTURĂ, DESIGN

### EXPRESIA FIGURATIVĂ, INSTRUMENT AL COMUNICĂRII NONVERBALE ÎN ARTA VIZUALĂ

#### FIGURATIVE EXPRESSION, A WAY OF NONVERBAL COMMUNICATION IN VISUAL ART

MĂDĂLINA ANDRONIC,

doctorandă,

Universitatea de Artă George Enescu, Iași, România

Datorită expresiei vii, ființa umană este una dintre cele mai importante surse de inspirație, observație și transfigurare artistică.

Anatomia unei figuri umane deține anumite calități care dincolo de dialogul estetic, pot transmite anumite stări interioare pe care artistul le inserează în calitățile expresive ale personajului portretizat. Privitorul identifică și înțelege aceste semnale, expresii, stări sufletești datorită raportării morfologiei (din limba greacă: *morfologie = morphe – formă, logos – cuvânt*) personajului la sine și invers. Astfel se formează dialogul vizual între artist și privitor.

Contactul între privitor și lucrarea de artă presupune parcurgerea unui traseu senzorial și spiritual căci lucrarea de artă până la urmă constituie rezultatul unei interacțiuni fizice. Comunicarea are loc din motivația cunoașterii, a conștientizării și a curiozității propriului statut în comparație cu a celor din jur.

În trecut, principalul scop în reprezentarea unui personaj era evidențierea statutului superior. Sigur că atât expresia figurativă cât și cea artistică au fost prezente încă de la apariția acestui gen de pictură și au fost factori decisivi în reprezentarea chipului uman.

În perioada contemporană, arta vizuală reprezintă suma unor cunoștințe asimilate de către artist nu numai din perioadele istorice cât și din prezentul pe care îl trăiește și îl exteriorizează din prisma domeniului principal de atracție. Modul de interpretare și de receptare a artei este condiționat de schimbările sociale, politice și economice. Datorită evoluției și valorilor culturale prezente, artistul își pune noi probleme în strânsă legătură cu realitatea socială în vederea elaborării unui rezultat artistic. Omul capătă noi identități în funcție de situarea și implicarea lui în societate, la fel și reprezentarea figurativă vizuală.

Sentimentele și stările sufletești pot fi ușor de interpretat datorită mușchilor care alcătuiesc expresiile pe figura umană. Punctul comun de atracție al privitorului și artistului deopotrivă este expresia figurativă. Dacă în comunicarea socială este nevoie de un emițător, un cod, un canal și un receptor, cu siguranță expresia figurativă poate fi codul iar pictura unui portret canalul prin care artistul transmite un mesaj publicului.

Procesul de comunicare nonverbal între artist și privitor, poate avea loc în condițiile în care artistul devine emițătorul, lucrarea de artă devine canalul prin care se transmite informația, expresiile figurative devin codul iar privitorul se transformă, evident, în receptor.

Astfel, mesajul pe care individul îl transmite în societate poate fi perceput cu ușurință și în portretul contemporan.

**Cuvinte cheie:** *expresie, figurativ, comunicare, nonverbal, artă, vizual*

**Keywords:** *expression, figurative, communication, nonverbal, art, visual*

## POP ART-UL ÎN ROMÂNIA<sup>1</sup>

### POP ART SITE IN ROMANIA

IRINA APOSTUL, doctorandă,  
Universitatea de Arte George Enescu, Iași, România

Articolul abordează influența fenomenului artistic Pop Art pe teritoriul României, el susține acest proces printr-o enumerare de trei artiști români care au abordat temele fenomenului artistic Pop Art, dar prezintă și o evaluare a lucrărilor de artă prin acest intermediu. În lucrare regăsim interpretarea unor opere de artă celebre semnate de reprezentanți cunoscuți ai Pop Art-ului american.

**Fenomenul** Pop Art, după cel de-al doilea război mondial, atât în Statele Unite cât și în Marea Britanie, dar și în întreaga Europă triumfă prin mișcarea artistică cunoscută de expresionismul abstract. Astfel, se pregătește terenul pentru apariția unei noi forme de expresie în artă, care va primi numele de *Pop Art*. Originea cuvântului *pop*, vine de la prescurtarea expresiei englezești *popular art*, în sensul de artă cu mare impact și popularitate la public, ca fiind inițial opusă *artei academice*.

**Andy Warhol, creatorul binecunoscutei sintagme** *15 minute de celebritate*, a influențat și inspirat indubitabil generațiile ulterioare de artiști, de pretutindeni. Un astfel de exemplu este artistul român Dan Lica, prezent în licitația *Lavacow* cu opera *Upside Down* (valoarea lucrării fiind estimată la 800 – 1.200 euro). Lucrarea, reprezintă un diptic ce reinterpretează cutia de supă Campbell a celebrului artist Andy Warhol, provocând la un dialog pe marginea operei lui Warhol. O altă interpretare est-estimativă la (1.500 – 2.500 euro), reconstruiește, cu elemente specifice tehnicii folosite de celebrul artist Roy Lichtenstein, și anume un peisaj cu o idilă în stil bucureștean, a artistului român Aurel Tar. Tot la capitolul inedit, se încadrează și artistul român Gabriel Stoian cu opera numită *Upgrowth*, lucrarea reprezentând o pensulă cu păr sintetic, declarația unui artist conceptual ce a recurs la mijloace originale de exprimare.

**În ceea ce privește România anilor '60, lucrurile sunt cu totul altfel. La finele deceniu,** curentul ce era „la putere” în arta românească era realismul socialist. Acest curent își are sursa în directivele de partid din anii '30 din U.R.S.S. Ca în orice regim totalitar arta era aservită partidului unic. Nu se punea în nici un caz problema originalității, libertății de expresie sau creativității. Totul trebuia aliniat unui anumit standard, unei politici comune ce viza realizarea numai de creații ce portretizează exclusiv lucrurile pozitive și „socialiste” ce se petreceau în țară. O utopie artistică și politică transpusă sub forma unui curent ce se baza pe cenzură și persecutare în cazul artiștilor nealiniați.

**Cuvinte-cheie:** *artă, fenomen artistic, stil de pictură, transformări sociale*

**Keywords:** *art, artistic phenomenon, painting style, social transformation*

<sup>1</sup> Această lucrare este făcută și publicată sub egida Institutului de Cercetare a Calității Vieții, Academia Română, ca parte a programului co-finanțat de Uniunea Europeană în cadrul Programului Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul de Pluri- și interdisciplinaritate în programele de proiect doctoral și post-doctoral Cod: POSDRU/159/1.5/S/141086.

## **INTEGRAREA DESIGNULUI CONTEMPORAN ÎN AMBIANȚA SOCIALĂ: DESTINAȚIA UTILITARĂ ȘI MESAJUL ESTETIC**

### **INCLUSION OF THE CONTEMPORARY DESIGN INTO SOCIAL ENVIRONMENT: UTILITY DESTINATION AND AESTHETIC MESSAGE**

**ELEONORA FLOREA,**

profesor universitar, doctor,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Chișinău

Întreaga lume materială creată de om, uneltele de muncă și obiectele de uz practic, locuința și vestimentația – tot ambientul obiectual — au o istorie foarte veche, începând cu perioada preistorică și continuând pe parcursul evoluției civilizațiilor. La fel de veche este și tendința omului spre perfecționarea obiectelor uzuale produse: a le dezvolta ideea constructivă și a le înfrumuseța aspectul exterior. Practica milenară de *construire artistică* a mediului obiectual a contribuit la crearea unor *valori estetice* superioare organic incorporate în structura *obiectelor utile*.

Primele teorii ale corelării *utilului* cu *esteticul* au apărut cu peste 2000 de ani în urmă în tratatele marilor gânditori din Grecia Antică care afirmă că frumos este ceea ce este folositor. Aceste idei, găsind continuare în epocile ulterioare, fiind abordate în literatura specială din secolele XVII-XVIII, au primit o elaborare teoretică în secolul al XIX-lea de către promotorii științifici ai noului fenomen ce se afirmă în a doua jumătate a secolului unui progres tehnic vertiginos – *designul*. Iar în deceniile 8-9 ale secolului al XIX-lea – primele decenii ale secolului al XX-lea a fost formulat *principiul de corespundere între forma obiectului și destinația lui funcțională* – principiul “*funcționalismului estetic*”.

Astăzi designul, afirmându-se ca un adevărat factor de progres al civilizației contemporane, integrându-se în toate domeniile activității sociale, are o destinație și o orientare socială profund *umanistă*. Prin “*umanismul tehnologic*” al designului sunt afirmate *valorile etice* fundamentale – *grija și respectul față de om*.

Concomitent, dezvoltarea vertiginosă a designului contemporan este însoțită de implicații dinamice în diverse domenii ale științei și tehnicii: inginerie, proiectare tehnică, ergonomie, psihologie, sociologie, economie, marketing, finanțe, ecologie, legislație, informatică, semiotică, servicii publice etc. Totodată din ce în ce mai accentuat se promovează semnificația *estetică* a designului – *forma* obiectului uzual, care reprezintă atât o modalitate de materializare, organizare a funcției — *utilului*, cât și o manifestare a elementului esențial de realizare a *esteticului*. Procesul integrator, complex de proiectare a utilului și esteticului, a funcției și structurii, a conținutului și formei unui produs obiectual (spațial, informațional, sau a unui program de activități umane) în aspectul obiectivelor utilitare și estetice constituie esența designului.

Cu alte cuvinte, *designul contemporan este un proces și rezultat al proiectării tehnico-artistice a mediului obiectual, mediului natural, mediului informațional, precum și a proceselor de activitate umană, orientat spre constituirea calităților superioare utilitare (funcționale) și estetice*.

**Cuvinte-cheie:** *utilitate, triada estetică, frumosul natural, frumosul artistic, frumosul util*

**Keywords:** *utility, aesthetic triad, natural beauty, artistic beauty, useful beauty*

## ICONOGRAFIE MITO-FOLCLORICĂ ÎN DECORUL ARHITECTURII POPULARE

### MITHOFOLKLORIC ICONOGRAPHY IN THE DECOR OF POPULAR ARCHITECTURE

**VITALIE MALCOCI,**

conferențiar universitar, doctor,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Chișinău

Creația artistică tradițională, manifestată prin obiceiuri, tradiții, folclor constituie substratul de bază al cunoașterii unei civilizații și al culturii sale. Astfel, poporul român pe parcursul întregului proces de constituire a format un imens substrat de culturi arheologice și de structuri mito-folclorice care constituie esența creației populare.

Arhitectura populară este una dintre cele mai impresionante forme materiale din trecutul tuturor civilizațiilor, avându-și rădăcinile în cele mai adânci orizonturi ale vieții spirituale din trecut. Evoluând în timp ea a format unele tradiții și practici în construcția arhitecturii țărănești, dezvoltând și evoluția formelor arhitecturale, la elaborarea ornamenticii și decorului arhitectural.

Imaginile plastice din decorul artistic tradițional nu sunt decât niște mesageri ideatici ai unor valori spiritual-naționale. Omenirea, pentru a-și explica sensul existenței, întotdeauna și-a creat un limbaj de exprimare a valorilor perene, care au dăinuit milenii și care au stat la cosmogeneza valorilor general-umane. Datinile, obiceiurile, tradițiile, folclorul, mitologia sunt surse de cunoaștere ale unor micro sisteme culturale și ideograme plastice ale unei națiuni.

Problema abordată ține de limbajul plastic al motivelor universale, ce s-au înrădăcinat adânc în cultura românească și care conțin mesaje codificate cifrate într-un șir întreg de conotații simbolice. Este vorba de descifrarea mesajului și interpretarea semnificației simbolice a Pomului vieții, simbolului „apelor fertile cerești”, unele aspecte ale cultului solar, simbolismul rozetei ca imagine a lumii și universului sau multiplele reprezentări ce fac parte din repertoriul iconografiei zoomorfe și avimorfe.

**Cuvinte-cheie:** *artă populară, valori sacre, element ornamental, rozetă, cultură tradițională, mitologie animalieră, reprezentări artistice*

**Keywords:** *folk art, sacred values, ornamental element, rosette, traditional culture, animal mythology, artistic representations*

## **VALENTIN KUZNEȚOV: EFECTE DE CULOARE ȘI DE SUPRAFAȚĂ ÎN PORTRETUL SCULPTURAL**

### **VALENTIN KUZNETSOV: COLOR AND SURFACE EFFECTS IN SCULPTURE PORTRAIT**

**ANA MARIAN,**

cercetător științific superior, doctor,  
Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

Genul portretistic în creația sculptorului Valentin Kuznețov (n. 1933), absolvent al Institutului de Stat de Arte din Harkov, devine genul preferat, pe care îl interpretează divers în diferite perioade. Evoluția acestui gen de artă cunoaște la Valentin Kuznețov o continuitate firească, fiind intercalată de multe lucrări care nu urmează o direcție de ascensiune, dar care diversifică creația plasticianului. Sculptorul practică toate tehnicile posibile și compatibile cu interpretarea realistă, lucrând în gips, marmură, lemn, cupru forjat etc.

În anii '60, în operele sale se resimte predilecția pentru detaliile anatomice redată cât mai exact. Această minuțiozitate îi permite să evidențieze raportul dintre efemer și etern în portret. Anii '60-'70, ani ai afirmării decorativismului și ai căutărilor stilistice intense ale artiștilor plastici autohtoni, au motivat încercarea lui Valentin Kuznețov de a recurge la stilizare, dar, o singură lucrare expusă a fost îndeajuns pentru ca el să conștientizeze că acest procedeu plastic nu-l reprezintă. În concepția sa stilizarea pare să muteleze chipul și să diminueze cunoștințele în domeniul portretului realist.

Ulterior, prin anii '70, sculptorul lucrează preponderent asupra realizării chipurilor de contemporani, Eroi ai Muncii Socialiste, Eroi ai Uniunii Sovietice, revoluționari și oameni simpli din popor. Diverse sub aspect psihologic, portretele create de el sunt o parte a istoriei țării, a timpului său. Acești ani sunt pentru el o perioadă de căutări continue în lucrul cu aplicarea procedurii de patinare. Autorul plasează principalele accente imitând lumina solară și, în jocul nuanțat de lumini, plasează accente ușoare asupra altor detalii ale portretului, menținând unitatea imaginii și echilibrul dintre lumini și umbre.

În portretele create în anii '80, Valentin Kuznețov scoate în prim-plan efectele de colorare și de suprafață, fără folosirea coloranților și a glazurării. Detaliile anatomice capătă o importanță hotărâtoare, sculptorul urmărește nu numai asemănarea portretistică, dar și caracteristicile specifice: suprafața pielii, sprâncenele, pieptănătura, culoarea ochilor etc.

Pe lângă experimentarea diverselor procedee tehnice, sculptorul a căutat întotdeauna să redea lumea interioară a portretizaților, aspectul psihologic dominând imaginea. Însușind bazele modelării realiste, el le rămâne fidel pe parcursul întregii sale activități artistice. Întreaga creație a lui Valentin Kuznețov demonstrează că, în toate timpurile, portretul rămâne un gen actual, care poate păstra pentru urmași caracterul unei epoci trecute în istorie.

**Cuvinte-cheie:** *sculptură, portret, realism socialist, aspecte psihologice, culoare, suprafață*

**Keywords:** *sculpture, portrait, socialist realism, psychological aspect, color, surface*

**TREE OF LIFE — NATIONAL ORNAMENTS AND UNIVERSAL  
ARCHETYPE IN CONTEMPORARY ARTISTIC CREATION**

**POMUL VIETII — ORNAMENT NAȚIONAL ȘI ARHETIP UNIVERSAL ÎN  
CREAȚIA ARTISTICĂ CONTEMPORANĂ**

**LUDMILA MOISEI,**

Research associate,

the Cultural Heritage Institute of the Academy of Science of Moldova

According to the latest theories of social and cultural disciplines, the present study may be defined as belonging to the field of cultural anthropology in general and to narrower field of ethnology. The research focuses on the study of the tree of life, as a national and universal archetype ornament in contemporary artistic creation. Artistic creation is incorporated in the social and cultural process, contributing to the characterization of the spiritual community.

The defining aspect of an ethnic group represent ornamental elements, inspired by the whole everyday life, often suggested by environment, adopted, stylized, passed through the filter of craftsmen and fantasy transmitted from generation to generation until the contemporaneity.

One of the most popular ornaments of folk art with a deep symbolism is the tree of life. Being a universal motive with multiple functions, tree of life can be seen in an interdisciplinary way: as a decorative element on fabrics, as architectural ornament, as the imagologic archetype of many ethnic groups. The famous scholar R. Vulcănescu in his prestigious work *Column of heaven* mentions three ethno-cultural functions of the tree of life: a magical function, a mythological function and an artistic one.

From an artistic point of view, as a decorative element with aesthetic and symbolic tree of life is met the national and folk art. The article dentiones fleece fabrics and textile fibres from the Republic of Moldova, Romania, Estonia, Sweden, France, Austria where tree representation appears in the most diverse situations (with roots in vase, with fruit and flowers, with security guards, with birds at the top). According to Romanian ethnologist P. Petrescu, diversity of representation of the tree of life at the same time with the similarities to the point of identity in different geographical spaces of this ornament is contained in three patterns with mutual influence: type the Thraco-Dacian, represented by branches of fir or fir itself, Mediterranean type, represented by the vessels with torches with a plant or a flower in it, and the Oriental type, represented by tree roots and guard animals.

In terms of significance, regardless of the pattern where it is included, the tree of life remains a universal archetype with profound symbolic connotations, referring to religion, mythology, science, philosophy, and more. The most complex interpretation of this symbol belongs to the historian and philosopher Mircea Eliade. According to his ideas, that tree is a symbol of the ever-evolving life, evoking the verticality. It includes communication among three levels of the cosmic space: the underground, through roots that stir the depths of what it is planted in; the Earth's surface, through the trunk and lower branches; high peak, through branches, attracted to the light of heaven.

In terms of Greek mythology, as a result of prehistoric beliefs (animism, totemism) trees have been assigned mystical-religious character, becoming the most representative symbols of the unbroken cycle dynamics of the succession of seasons (similar to that of human life), of death and resurrection of nature. Vegetational element that governs the entire life of a person is the fir-tree presented in all manifestations and ritual of ceremonial that worship stars, life cycle, birth, wedding, death, calendar cycle – working days and holidays, solstice and equinox in traditional Romanian spirituality.

These hypostases confirm their sacredness, often expressed in legends, fairy tales, stories, carols, ballads, proverbs, chants, being a true vegetational leitmotif of the ancient Romanian mythology.

The idea of biological evolution makes the tree of life a symbol of fertility that built the whole magic, expressed through tattooing the body in the form of branches, tying trees with handkerchiefs for childbirth etc.

These are just some of the examples that confirm the fact that tree of life repeats itself as a leitmotif in national and universal culture, the contemporary creation from the past and present through the three functions tree of life.

**Keywords:** *tree of life, ornament, archetype, mythology, artistic creation*

**Cuvinte-cheie:** *pomul vieții, ornament, arhetip, mitologic, creația artistică*

## **AUTOPORTRETUL ÎN PERIOADA CONSTRÂNGERII CULTURALE ROMÂNEȘTI: 1975-1989**

### **SELF-PORTRAIT IN THE PERIOD OF ROMANIAN CULTURAL CONSTRAINT: 1975-1989**

**IOANA PALAMAR,**

doctorandă,

Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași, România

La general vorbind perioada constrângerii culturale, în care a luat amploare fenomenul optzecist românesc, se caracterizează printr-o modificare de optică față de produsul artistic așa cum a fost conceput în anii '60-'70. Acest fapt a generat un nou tip de sensibilitate tradus prin curajul artiștilor de a depăși granițele impuse și de a încerca noi modalități de exprimare artistică, întregul proces înscriindu-se în contextul aculturației. Este perioada în care artiștii au simțit o acută nevoie să comunice prin intermediul operei lor, în ciuda constrângerii existente, luând ființă noi grupuri (grupul *Euroartist*, grupul *Subreal*, grupul *Prolog*, grupul din Oradea și alte grupuri din Târgu Mureș, Sfântul Gheorghe și București) a căror creații au lărgit orizontul cultural, oferind noi perspective.

După Erwin Kesler, experimentalismul românesc din anii '70-'80 se caracterizează prin „*voința de aculturație estetică manifestată prin succesivele racordări și sincronizări la evoluțiile din arta experimentală internațională*”<sup>1</sup>, generația optzecistă generând apariția unui al doilea val experimentalist catalogat de autoarea Ileana Pintile ca post-happening ce a constat în integrarea artei video sub umbrela performance-ului. Cunoscutele forme de protest au fost acțiunile: *Visul n-a pierit* al lui Alexandru Antik, *Cultură și agricultură-interogare a sinelui* a Eugeniei Pop, *Copacul* al cărui autor este Dan Perjovschi, performance-ul *Anulare* realizat de Lia Perjovschi, *Autoportretul-castană* fotografiat al artistului Rudolf Bone etc., în toate aceste acțiuni actând înșiși autorii menționați care-și creionează un altfel de autoportret ce trădează în genere ideea de captivitate și de suferință. Artistul Laszlo Ujvarossy a mai folosit motivul autoportretului în performance-ul intitulat *Autoportret înainte de defilare* din anul 1983, dorind să reliefeze degradarea poporului aflat sub jugul comunismului.

Așadar, autoportretistica rămâne și în acest context o formă de apărare, de protecție a viselor nutrite de gândul obținerii democrației, o formă subversivă, o modalitate de evadare din mediul con-

1 MOLDOVAN, M. *Istoria artei contemporane*. Editura: U.T. PRES Cluj-Napoca, 2002, p. 42



străngerilor ideologice, dar și o formă de autocunoaștere, de terapie (prin culoare și formă), factori însumați sub egida unei stări generale de introspecție.

**Cuvinte-cheie:** *optzecism, ideologie, democrație, inovație, autoportret, art-terapie, autocunoaștere*

**Keywords:** *eighties, ideology, democracy, innovation, self-portrait, art therapy, self-knowledge*

## INTERFERENȚE VIZUALE ÎNTRE ARTA DECORATIVĂ ȘI ARTA POPULARĂ MARAMUREȘEANĂ<sup>1</sup>

### VISUAL INTERFERENCES BETWEEN DECORATIVE AND FOLK ART OF MARAMUREȘ

ZOIȚA-NICOLETA PANCIU,

doctorandă,

Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași, România

Meșteșugul popular este o artă străveche a patrimoniului de valori autentice păstrate în țara noastră în ținutul Maramureș unde totul pare a fi conservat într-o incursiune a timpului. Referitor la spațiul și forma artei sculpturale, meșterul pune accentul pe modelarea formei lemnului unde apare în diferite forme și aspecte multiple. Artă populară în domeniul sculptural devine un mijloc de viață a creatorului a tehnicilor de lucru caracteristice și o cunoaștere a performanței artistice unde rapsodul popular redă forma gândului creator. Creatorul popular redă o sinteză între artă populară și artă decorativă unde elementele decorative pun accentul pe ornamentație.

În lucrarea de cercetare scoatem în evidență artă decorativă din ținutul Maramureș în context cu artă populară unde unele asemănări pun în evidență unitatea tradițională a satului maramureșean. Îmbinarea elementelor decorative în spațiul plastic capătă amploare, generată de motivele ornamentale într-o serie variată în care artistul popular redă un aspect deosebit în redarea formei și a ornamentației. Tezaurul artistic are un rol esențial în artă decorativă maramureșeană de la Muzeul Satului din Sighetul Marmației care pune la lumină valoarea satului într-o autenticitate unică repertoriului tradițional. Îmbinarea elementelor decorative din complexul muzeal capătă o amplă amploare generată de motivele ornamentale într-o serie variată unică tradițională.

Impactul creatorului popular asupra artei sculpturale rămâne și astăzi neschimbat în contextul tradițional al satului maramureșean. Rolul educativ al meșteșugului popular în formarea tinerei generații de a moșteni ceva din trecutul îndepărtat scoate în evidență devotamentul meșterului de a transmite și actualei generații meșteșugul tradițional transmis de la o generație la alta.

În concluzie întreaga artă populară maramureșeană este tezaurul de valori tradiționale, unde totul pare a fi conservat într-o autenticitate de valori unice tradiționale în repertoriului autentic al artei sculpturale tradiționale.

**Cuvinte-cheie:** *artă decorativă, ornament, sculptură, interferențe vizuale, artă populară*

**Keywords:** *decorative art, ornament, sculpture, visual interferences, folk art*

<sup>1</sup> Această lucrare este elaborată și publicată sub auspiciile Institutului de Cercetare a Calității Vieții, Academia Română ca parte din proiectul co-finanțat de Uniunea Europeană prin Programului Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 în cadrul proiectului Pluri și interdisciplinaritate în programe doctorale și e Cod Proiect POSDRU/159/1.5/S/141086.

## IMAGINEA ARTISTICĂ ȘI SIMBOLUL ÎN GRAFICA DE CARTE A ARTISTULUI PLASTIC ISAIE CÂRMU

### ARTISTIC IMAGE AND SYMBOL IN ISAIE CÂRMU'S BOOK GRAPHICS CREATION

**VICTORIA ROCACIUC,**

conferențiar cercetător, doctor,

Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

Grafica de carte a lui Isaie Cârmu din perioada timpurie a creației sale, ca și prezentarea grafică a mai multor artiști de carte moldovenească din etapa tardivă a perioadei sovietice, a avut un aspect monocrom de execuție în alb-negru, amintind uneori de tradiția clasică veche a gravurilor și a manuscriselor medievale. Tehnica în care a lucrat artistul a fost tuș, peniță, în cazuri prezentării operelor scriitorilor contemporani, sau gravură, când erau ilustrate lucrările din clasică universală și cea românească, eposul național autohton sau opera literară ce era servită de ideologia perioadei sovietice.

Cu trecerea timpului artistul va menționa: „Dragostea mea a fost, este și va fi până la sfârșitul vieții culoarea”. Și, totuși, artistul a reușit să creeze multe lucrări valoroase în varianta noncromatică, tonală, de negru pe alb, demonstrând tot diapazonul emoțiilor, trăirilor și gândurilor redade prin textele autorilor de diferite etnii și genuri literare.

Elementul crochiului, expresia unui desen rapid, care, la prima vedere, poate crea impresia unui exercițiu „frivol”, denotă mai degrabă experiența și spiritul unui căutător de formule și expresii originale, la hotarul între imagini dramatice și lirice, tonale și liniare, concepute cu multă pasiune, atenție, precauție și finețe. Cele mai reușite imagini aduse plastic până la aspectul de semn sau simbol vădesc talentul, abilitățile expresive, înalta ținută artistică și estetică a oprei lui Isaie Cârmu.

Graficianul a practicat cu succes și grafica satirică, atingând anumite succese în domeniu și în cadrul afișului. Laconismul imaginilor de afiș sau metafora umoristică și grotescul proprii caricaturilor au pătruns și în ilustrațiile cărților prezentate artistic, în metodele și procedeele de bază specifice manierei sale de creație.

Treptat, de o importanță constantă devine pentru el reînnoirea principiilor de tratare și interpretare grafică a textelor literare. În alegerea unor forme originale de prezentare artistică, autorul recurgea la tehnici grafice variate, lucra în creion, tuș, peniță, acuarelă, pastel, guașă, cărbune, sanguină. Artistul a lucrat în tehnicile monotipiei, pointe seche, xilogravurii, colajului, folosind diferite combinații și tehnici mixte: acuarelă, pastel, guașă; tuș, acuarelă; pastel, acuarelă, creion, etc.

În general, grafica de carte a lui Isaie Cârmu se bazează pe un caracter de design auster, fără înfrumusețări și detalii inutile, neînsemnate. Autorului îi este proprie capacitatea inerentă de a obține efectul dorit, explorând posibilitățile emoționale ale culorilor, dar și recurgând la versiuni în alb-negru, în funcție de esența tematică a lucrării, conștientizând în mod clar necesitatea utilizării obligatorii a imaginilor policrome sau monocrome.

Tragedia, drama, comedia, patosul și grotescul au format diapazonul estetic al graficii de carte a lui Isaie Cârmu. Această gamă largă de categorii și simboluri artistul a reușit să o abordeze datorită designului și ilustrării operelor clasicilor ruși, români și străini, a literaturii pentru copii, poveștilor popoarelor lumii, basmelor și poeziei populare autohtone. În toate lucrările ilustrate artistul a știut să perceapă cu precizie și să sublinieze grafic esența emoțională a textului. De aceea, probabil, pentru creația lui Isaie Cârmu mai puțin importantă a fost problema redării exacte a obiectelor sau imaginilor, a oglindirii directe a realității. Artistul a exercitat sarcina reflectării esenței lucrurilor și caracte-

relor personajelor, fără a urmări orbește narațiunea. În orice tip de publicații graficianul întotdeauna se baza pe compoziția și arhitectonica cărții văzute în întregime. Așadar, în reflectarea simbolului, la toate etapele evoluției de creație, abordarea principiilor de design, gustul, rafinamentul și cultura înaltă a prezentărilor artistice au fost specifice graficii de carte a lui Isaie Cârmu.

**Cuvinte-cheie:** *grafica de carte, imagine, simbol, metaforă, grotesc*

**Keywords:** *book graphics, image, symbol, metaphor, grotesque*

## GRAVURA NAȚIONALĂ DE DUPĂ 1990

### NATIONAL ENGRAVING AFTER 1990

**IARÎNA SAVIȚKAIA-BARAGHIN,**

lector superior, doctor,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Moldova

Arta gravurii naționale de după 1990 se completează cu noi nume de artiști plastici, care îi conferă genului noi subiecte și noi abordări, implicând masiv experimentul tehnologiilor mixte. Reprezentanți importanți ai acestei generații pot fi considerați Simion Zamșa, Elena Karacențev, Valeriu Herța, Olga Guțu, Violeta Zabulică ș.a.

Dar începuturile care au definit această epocă în gravură își au originile în timpurile anterioare, în unele opere ale lui Ilie Bogdesco, Igor Vieru, Emil Childescu, Vasile Cojocar, Isai Cârmu, Alexei Colâbneac ș. a., care au introdus în artele grafice elemente ale unui limbaj plastic lipsit de narativism, orientându-se spre o laconizare și spre o expresivitate aparte a imaginii artistice, utilizând stilizarea formei, metafora și simbolul.

În grafica moldovenească de șevalet din perioada vizată un element obligatoriu al experimentelor artistice îl constituie metafora, hiperbola sau simbolul. Acest aspect se impune ca o inovație și este întâlnit cu regularitate în operele graficienilor, având la bază unele opere semnate de Gheorghe Vrabie, Alexei Colâbneac, Roman Cuțiuța, Victor Kuzmenko, Gheorghe Diaconu, Igor Liberman sau Nina Danilenco. O altă filieră stilistică, mai epică și mai romantică, este caracteristică pentru stampele Eudochiei Zăvțur, care sunt foarte apropiate, ca mentalitate și abordare plastică, de compozițiile lui I. Bogdesco. Unii dintre ei au abandonat grafica (Victor Kuzmenko), alții au plecat peste hotare (Igor Liberman, Nina Danilenco).

Analiza formală a unor opere ne permite să specificăm complexitatea procesului artistic, care are loc mai târziu decât în alte genuri ale artelor plastice, extinzând arealul procedurilor plastice și abandonând formula tradițională a "realismului socialist". Este vorba de evitarea tratării subiectelor ca imagini pur figurative și narrative, apelându-se la o abordare indirectă, cifrată a mesajului grafic.

Dacă experimentele în domeniul gravurii în creațiile lui Gheorghe Vrabie, Victor Kuzmenko, Nina Danilenco și ale altor plasticieni de la mijlocul anilor '80 ai secolului trecut nu depășeau cu mult compozițiile figurative, atunci apariția unei noi generații de artiști la granițele mileniilor a propulsat în arta națională tendințe și procedee tehnice neutilizate anterior. Aspectul care a transformat imaginea graficii contemporane internaționale, dar și a celei moldovenești, se datorează apariției noilor tehnologii și programe computerizate care le permit graficienilor să extindă granițele stampeii, aplicând atât tehnica gravurii clasice, cât și cea a computerului.

Printre reprezentanții tehnici mixte, care într-un scurt timp a adunat mai mulți admiratori și utilizatori, pot fi remarcați Simion Zamșa și Elena Karacențev.

Grafica, în accepțiunea acestor artiști, este un prilej continuu de experimente, de libertate maximă a virtuozității și o inepuizabilă imaginație de expresie.

Dezvoltarea și utilizarea New Media este considerată benefică, care va extinde posibilitățile de manifestare pentru tehnicile tradiționale de imprimare.

În ultimele decenii de la granița secolelor XX-XXI se observă o tendință negativă în evoluția gravurii naționale. Tot mai mulți graficieni abandonează gravura din cauza condițiilor tehnice nocive (lucrurile cu acizi) cazul cel mai evident fiind creația lui Emil Childescu, Victor Kuzmenko, Eudochiei Zavtur ș.a., care după 1990 se reorientează mai mult spre pictură și cu părere de rău, aceste exemple nu sunt unicele.

**Cuvinte-cheie:** *gravură, grafică de șevalet, acvaforte, arta națională, stampă, experiment*

**Keywords:** *engraving, easel graphics, etching, national art, print, experiment*

## **ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО КАК ИСТОЧНИК ИНСПИРАЦИИ В РАБОТАХ СТУДЕНТОВ ФАКУЛЬТЕТА ДИЗАЙНА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ**

**TRADITIONAL FOLK ART AS A SOURCE OF INSPIRATION IN THE  
WORKS OF THE STUDENTS OF THE FACULTY OF DESIGN AND  
DECORATIVE APPLIED ARTS OF THE BELARUSIAN STATE ACADEMY OF ARTS**

**ЕЛЕНА БОХАН,**

доцент, кандидат искусствоведения,

Белорусская государственная академия искусств, Минск, Беларусь

В стремительно развивающемся современном обществе вопросы национальной и культурной идентичности чрезвычайно актуальны. Использование национального культурного наследия в качестве источника инспирации в современном искусстве и дизайне можно рассматривать не только как способ сохранения и передачи духовного богатства предков. Обращение к народному искусству связано и с поиском проверенных временем оптимальных форм, близких и понятных самому широкому кругу потребителей средств художественной выразительности.

Национальная специфика в дизайне позволяет создавать узнаваемый и конкурентоспособный продукт, который, помимо потребительских свойств, способен выполнять и функцию репродуцирования культурной идентичности. В определённой ситуации обращение к традиционному народному искусству становится экономически целесообразным. Например, в Беларуси в последние пять лет, в связи с интересом к инициированной на государственном уровне разработке концепции национальной идеи, возрос интерес к такой составляющей культуры как орнамент.

В Белорусской государственной академии искусств, старейшем в Беларуси учреждении высшего образования в области искусств, действующем с 1945 года, традиционно большое внимание уделяется изучению белорусской народной культуры. Наибольшее количество ра-

бот, посвящённых народным традициям, на факультете дизайна и декоративно-прикладного искусства представляет кафедра костюма и текстиля. Это обусловлено тем, что с семидесятых годов прошлого столетия будущие художники костюма и текстиля регулярно проводят летнюю практику в этнографических экспедициях. Глубокое знание не только конструктивных особенностей народной одежды, технологии ее изготовления, но и специфики существования костюма в определённых социокультурных условиях, трансформируются в творчестве молодых художников в яркие современные образы.

Активно обращаются к народным истокам и студенты, обучающиеся по направлениям *Графический дизайн, Телереклама, Дизайн виртуальной среды, Фотография*. Часто темой дипломных работ становятся ролики социальной рекламы, призывающие бережно относиться к культурному наследию, оформление календарей, посвящённых национальной кухне, айдентика социальных проектов и учреждений культуры. Как правило, отправной точкой в таких случаях служит народная орнаментика, которая привлекает дизайнеров характерными качествами — лаконичным цветовым решением и исключительной графической выразительностью. Текстильные узоры с лёгкостью переносятся на экран монитора, на страницы печатной продукции, определяя национальную составляющую проектов.

Интерес к народному орнаменту проявляют и дизайнеры мебели. Так, в одном из проектов мебельного гарнитура орнаментальные элементы превратились в удобные модули, позволяющие комбинировать различные композиции в интерьере. Особенно оригинально выглядят разработки, в которых студенты-дизайнеры ведут пластические поиски, отталкиваясь от традиционных форм, но не привязываясь к традиционным технологиям. Узнаваемые приёмы традиционных народных ремёсел находят воплощение в современных материалах.

Анализируя обращение студентов факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства к традиционной культуре, можно отметить, что для их работ характерно не просто заимствование каких-либо традиционных приёмов декорирования, а стремление выявить существенные закономерности создания художественных произведений народного декоративно-прикладного искусства.

Бережное и уважительное отношение молодых дизайнеров к достижениям традиционной культуры, стремление к пропаганде этих достижений позволяет надеяться на дальнейшее успешное развитие регионального дизайна в Беларуси.

**Ключевые слова:** *традиционное искусство, духовное наследие, дизайн, декоративно-прикладное искусство, дипломная работа, идентичность*

**Keywords:** *traditional art, spiritual heritage, design, decorative applied arts, thesis, identity*

## **ЛИНОГРАВЮРА БЕЛАРУСИ XX – НАЧАЛА XXI ВВ. В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ**

### **THE BELARUSIAN LINOCUT OF 20<sup>th</sup> – BEGINNING OF 21<sup>st</sup> CENTURY IN A WORLD CONTEXT**

**МАРИЯ ДОРОЖКО,**

Лаборант I квалификационной категории, Магистр искусствоведения,  
Белорусская государственная академия искусств, Минск, Беларусь

Данная работа посвящена переходному моменту от ксилографии к линогравюре, а также становлению и особенностям развития школы гравюры на полимерных материалах в Беларуси от момента ее возникновения до наших дней. Автор рассматривает влияние мировых тенденций в искусстве на работы белорусских художников. Помимо этого, в работе впервые делается попытка периодизации развития белорусской линогравюры в соответствии с преобладанием определенных стилистических особенностей в каждый конкретный отрезок времени. Исходя из этих критериев, в искусстве линогравюры Беларуси можно выделить три периода: 1910-е–1940-е гг.; 1940-е–1980-е гг.; 1990-е гг.–2010-е гг.

Специфические качества линогравюры, возникшей на рубеже XIX–XX вв., быстро привлекли к себе внимание мастеров печатной графики. Вначале в линогравюре под влиянием ксилографии сложился декоративно-обобщенный стиль, в котором основную выразительную роль играли силуэт и черное цветовое пятно. В дальнейшем развивается и совершенствуется своеобразный художественный язык линогравюры (произведения А. Матисса и П. Пикассо во Франции, Э. Паккарда и Б. Рэндолл в США, П. Нильсена в Дании и др.).

В Беларуси линогравюра имеет свои специфические, самобытные черты. Она берет начало от обрешной ксилографии Франциска Скорины. Первыми произведениями этого жанра являются портреты Франциска Скорины, которые встречаются в пражских изданиях. В процессе своего становления белорусская гравюра прошла через все стили, известные искусству: Возрождение (Франциск Скорина), маньеризм (Петр Мстиславец), барокко (гравюры Александра и Леонтия Тарасевичей, Максима и Василия Ващенко). При этом белорусская графика развивалась в тесном контакте с творчеством мастеров соседних стран.

Первый период в истории белорусской линогравюры — 1910-е – 1940-е гг. В довоенные десятилетия белорусская гравюра не обладает характерными чертами стиля и пластического языка, общих средств выразительности. В эти годы преимущественно создаются иллюстрации и станковые работы. Во время гражданской войны распространяются публицистические виды графики, такие как плакат и карикатура, искусство эстампа же замедляет свое развитие. После войны приобретает распространение линогравюра, центром развития которой становится Минск. Уже на выставке 1925 г. в Минске линогравюра представлена рядом с ксилографией, рисунком, акварелью, офортом и литографией. Участниками выставки являлись Н. Филипович, П. Гутковский, И. Плещинский, И. Володько, П. Мрачковская, К. Елисеев и другие.

Второй период — 1940-е – 1980-е гг. Материалы по стилистике послевоенной линогравюры довольно разрозненны и не систематизированы. К сожалению, известны только отдельные художники, работавшие в этой технике, по творчеству которых можно судить о приближительных художественных тенденциях этого времени.

Третий период — с начала 1990-х гг. до сегодняшнего времени — характеризуется стилистической неоднородностью. В отличие от предыдущих периодов, в нем отсутствует стилистическое единство, преобладают тематическое разнообразие и эксперимент. Одновременно

развиваются несколько направлений: реалистическое, декоративное и абстрактное, которые на сегодняшний день остаются неизученными.

**Ключевые слова:** иллюстрация, ксилография, линогравюра, станковая графика, эстамп

**Keywords:** illustration, woodcut, linocut, easel painting, printmaking

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ:  
ТЕНДЕНЦИИ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ  
(ОПЫТ ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ ГОРОДОВ  
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА)**

**CONTEMPORARY ART IN URBAN SPACES: TRENDS, PROBLEMS  
AND PROSPECTS OF DEVELOPMENT  
(THE EXPERIENCE OF WESTERN UKRAINIAN'S CITIES  
OF THE LATE 20<sup>th</sup> - THE BEGINNING OF 21<sup>st</sup> CENTURY)**

**АННА ЕФИМОВА,**

аспирант (соискатель),

Львовская национальная академия искусств, Украина

Изобразительное искусство — неотъемлемая часть социокультурного пространства города. В современной городской среде функционирует широкий спектр художественных практик, в которых можно выделить два основных направления: традиционное, представленное преимущественно фигуративной скульптурой, и новейшее, авангардное, реализуемое в проектах современного искусства.

В последнее время в западноукраинских городах заметны положительные сдвиги в области актуализации современного искусства. Тем не менее, имеются многочисленные нерешенные проблемы среди которых: подражание советской эстетике в памятниках, низкая художественная ценность, отсутствие четких процедур, регламентирующих появление художественных форм в пространстве городов, коммерциализация и китч, символическая перегрузка пространства, однотипность объектов и т. п. Кроме того, существует коммерческий фактор, который во многих случаях влияет на художественные качества и целесообразность того или иного объекта для общественного пространства. Комплекс проблем удачно характеризуется термином «памятникомания», которым определяется одна из социокультурных тенденций конца XX – начала XXI вв.

Существенное влияние на развитие искусства в городском пространстве оказали общественно-политические события в Украине 2013-2015 гг., которые способствовали переосмыслению традиционных мемориальных практик и внедрению инновационных проектов, адекватных мировым художественным тенденциям и социокультурной ситуации в стране в целом. Положительную динамику демонстрирует ряд проектов и творческих инициатив, реализованных в течение 2012-2015 гг. в крупнейших городах западного региона: проведение открытых конкурсов на создание памятников *Небесной сотни*, концептуальная мемориальная инициатива *Пространство синагог* с инсталляцией *Увековечивания*, проекты *Арт-резиденции*, *Ревитализация Пидзамче*, социальная инсталляция *Невидимые* (Львов, Ивано-Франковск),

*Градирия искусства* во Львове и др. Альтернативные решения встречаются также в коммерческих скульптурах и мемориальных досках.

Развитию современного искусства в городской среде необходима государственная поддержка. В частности, современные мемориальные решения должны внедряться на уровне политики памяти. Не менее важны введение специализированных образовательных программ и подготовка высококвалифицированных специалистов для работы с современными городскими пространствами. Необходимо усовершенствовать на региональном уровне процедуру установки художественных объектов в городском пространстве, обеспечить поддержку альтернативных художественных решений на уровне городской администрации и др. Не менее важно осознание художниками возможности свободного представления своей идеи в публичном пространстве города. Существенной предпосылкой дальнейшего развития является также донесение до социума качественной информации о мировом опыте и инновационных возможностях в сфере современного искусства в городской среде, для чего необходимо проведение различных фестивалей, симпозиумов, конференций с привлечением к таким акциям разного рода художественных учреждений и культурных организаций.

**Ключевые слова:** *современное искусство, городская среда, художественные практики, инновационные решения*

**Keywords:** *contemporary art, urban space, art practices, innovative solutions*

## **РОЛЬ ОРДЕРА В СОВЕТСКОМ ПОСЛЕВОЕННОМ ЗОДЧЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ АРХИТЕКТУРЫ БЕЛАРУСИ)**

### **THE ORDER ROLE IN THE SOVIET POST-WAR ARCHITECTURE (ON THE EXAMPLE OF ARCHITECTURE OF BELARUS)**

**МАРИЯ КАРПЕНКОВА,**

кандидат искусствоведения,

Белорусская государственная академия искусств, Минск, Беларусь

Ордер в советском зодчестве 1945–1950-е гг. являлся универсальным средством придания архитектурным объектам классической образности. Определив особенности использования ордера в архитектуре Беларуси послевоенного периода, можно считать их во многом характерными для всей советской архитектуры 1945–1950-х гг.

В архитектуре конца 1940-х гг. используются детально проработанные элементы капителей, фризов, модульонов в высоком рельефе и крупного масштаба. К середине 1950-х гг. ордер становится менее «сочным», а архитектурно-художественный образ — более скромным. После провозглашения «борьбы с излишествами» (1955 г.) постепенно исчезают такие ордерные элементы как фронтоны и фризы, а колонны со временем преобразуются в столбы.

В декоре *общественных построек* использовались классические варианты ордера, его элементы были крупного масштаба, с большим количеством рельефных деталей. При разработке проектов менее значительных объектов (*жилые дома, архитектура провинциальных городов*) архитекторы проявляли достаточно вольное отношение к интерпретации ордера. Создавая капитель колонны, авторы проектов иногда добавляли к классической основе колосья, звезды, профессиональные атрибуты, либо упрощали детали капителей до весьма условных форм (Государственного политехнический техникум в Могилеве, кинотеатр *Товарищ* в Бо-



бруйске, Минский аэропорт).

Особенной популярностью у белорусских архитекторов пользовался *коринфский* ордер. Коринфские капители с характерными скульптурными элементами — рядами листьев и стеблей аканта, закручивающихся в завитки, — становятся украшением колонных портиков большинства белорусских общественных зданий рассматриваемого периода. Интересный вариант ордера наблюдается в ротонде Государственного цирка Беларуси (Минск).

Несколько реже, чем коринфский, встречается *ионический ордер*, использование которого преимущественно связано с желанием архитекторов при помощи формально-стилистических средств акцентировать месторасположение зданий, например, на перекрестке улиц («дома-близнецы» в Гомеле, ул. Советская). Также не слишком часто использовались *дорический* и производный от него *тосканский ордера*, их мотивы встречаются, в частности, в декоре нижних этажей. Так, аркаду из полуколонн тосканского ордера можно увидеть в жилых домах 2, 3, 4, 5, 6, 8 по ул. Ленина (арх. Г. Заборский, 1952-1956 гг.) в Минске. Толстые и невысокие колонны без каннелюр в сочетании с архивольтами, ярко очерченными при помощи шнуроподобного валика, придают архитектурному облику устойчивость и массивность. В этих же зданиях также был использован оригинальный вариант композитного ордера.

Большое внимание архитекторы придавали декору *антаблементов*, в котором сконцентрировались разнообразные архитектурные детали: от элементов, перенесенных с древнегреческих храмов или классицистических дворцов XIX в., до «новообразований» с советской символикой. Карнизы строений чаще всего опирались на валютоподобные модульоны, украшенные листьями аканта, или на полку из модульонов в виде прямоугольников. Среди декоративных узоров поясков фриза самыми распространенными были дентикулы и овы.

Приобретенный ко второй половине XX в. опыт позволил архитекторам составить богатый словарь «классического» ордерного декора, элементы которого не только непосредственно переносились на стены зданий, но и творчески переосмысливались.

**Ключевые слова:** *ордер, советская архитектура, белорусская архитектура, общественные здания, жилая архитектура, послевоенное зодчество*

**Keywords:** *order, Soviet architecture, Belarusian architecture, public buildings, residential architecture, post-war architecture*

## РЕСТАВРАЦИОННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ЗАПАДНОМ РЕГИОНЕ УКРАИНЫ. ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

### RESTORATION EDUCATION IN THE WESTERN REGION OF UKRAINE. PROBLEMS AND PROSPECTS

**ТАРАС ОТКОВИЧ,**

заведующий филиалом, кандидат искусствоведения,  
Львовский филиал Научно-исследовательского центра Украины

Западный регион Украины чрезвычайно богат памятниками культуры. Особенно это касается исторической территории Галиции (Львовская, Ивано-Франковская и Тернопольская области), где сосредоточены более трети памятников архитектуры и градостроительства, находящихся под охраной государства (6196 объектов из общего количества 15600 — то есть

почти 40% из общего числа памятников градостроительства и архитектуры в Украине), не считая музеев и заповедников, частных собраний и храмов, где сосредоточено огромное количество объектов украинского и мирового культурного наследия. Естественно, что именно в западном регионе Украины и, в частности, в его культурном и социально-политическом центре, городе Львове, работает наибольшее количество реставраторов. Здесь же сосредоточено и наибольшее количество учебных заведений, готовящих профессиональных реставраторов разных профилей.

Каждое из учебных заведений имеет свои традиции, учебные программы а также свою специализацию. Так, на кафедрах реставрации Львовской национальной академии искусств и Львовского государственного колледжа декоративного и прикладного искусства им. И. Труша готовят реставраторов станковой темперной и масляной живописи, а также полихромной скульптуры, в Украинской академии книгопечатания учат реставраторов книжной графики и старопечатных изданий, а Национальный университет *Львовская политехника* специализируется на обучении в сфере реставрации и консервации памятников архитектуры, археологии, регенерации памятников градостроительных комплексов, исторических мест и исторических городов, а также выпускает специалистов по реставрации произведений искусства из натурального и искусственного камня (декоративная каменная резьба, каменная скульптура и др.).

Львовские художественные учебные заведения поддерживают международные связи с высшими художественными учебными заведениями Республики Польша — Краковской Академией изобразительных искусств имени Яна Матейки и Варшавской Академией искусств, с которыми проводится обмен студентами, совместные выставки, семинары и конференции. Кроме того, многие выпускники и студенты кафедр реставрации произведений искусства, стипендиаты программы министра культуры и национального наследия Республики Польша *Gaude Polonia*, имеют возможность учиться и проходить практику в лучших реставрационных мастерских музеев Польши.

Вместе с тем, как мы видим, в названных учебных заведениях готовят специалистов только в некоторых сферах реставрации произведений искусства, в то время как вне поля зрения остаются многие другие, не менее важные области реставрационного образования, что негативно сказывается на музейной деятельности западного региона Украины. Таким образом, в настоящее время на кафедрах реставрации в львовских учебных заведениях назрела острая необходимость организовать подготовку реставраторов ряда важнейших профилей — таких как реставрация художественного металла, тканей, кожи, фресок и настенных росписей, предметов декоративно-прикладного искусства и др.

**Ключевые слова:** *реставрация, реставрационное образование, западный регион Украины, Львовская национальная академия искусств, Украинская академия книгопечатания, Национальный университет Львовская политехника, Львовский государственный колледж декоративного и прикладного искусства им. И. Труша.*

**Keywords:** *restoration, restoration education, the western region of Ukraine, Lviv National Academy of Arts, Ukrainian Academy of Printing, Lviv Polytechnic National University, Lviv I. Trush State College of Decorative and Applied Arts.*

## **ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ И СТИЛЕВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ЖУРНАЛЬНОМ ДИЗАЙНЕ ЕВРОПЫ И США РАННЕГО ПОСТМОДЕРНИЗМА**

### **CULTURAL AND STYLISH TENDENCIES' REFLECTION IN MAGAZINE DESIGN OF EUROPE AND USA IN EARLY POSTMODERNISM**

**АНАСТАСИЯ ТАТАРИНА,**

аспирант,

Львовская национальная академия искусств, Украина

Журнальный дизайн пережил невероятно быстрые перемены с начала зарождения ситуации постмодерна. В это время зародилось изменение отношения к изобразительной составляющей в журнале, которое длится до сих пор. Стремительно идет движение от текстового к изобразительному контенту. Именно в период раннего постмодерна происходят первые попытки активизировать роль изображения в журнальном дизайне.

Впервые на проблему значимости изображения обратили внимание художники и дизайнеры 60-х годов, работающие в стиле поп-арт, который стал ранней границей постмодернизма. Много художественных приемов поп-арта было перенято графическими дизайнерами как средства графического языка. Бесконечно репродуцированный портрет Мэрилин Монро Энди Уорхола сформировал принцип тиражирования, повторяемости, который отобразился в журнальном дизайне. Популярным в дизайне обложек было подражание стилистике художников Роя Лихтенштейна (имитация растровых точек и комиксное рисование), Энди Уорхола (графические, яркие и лаконичные иллюстрации), Ричарда Гамильтона (коллаж). В итоге, характерной чертой стиля в журнальном дизайне (в частности, обложки) стало усиление роли изображения по отношению к тексту.

Большое влияние на развитие журнального дизайна оказала контркультура психоделии. Вдохновленная наркотиками психоделическая эклектика имеет богатые ресурсы: среди них криволинейные формы арт-нуво, оптические вибрации оп-арта, интенсивные цвета и полутоновый растр поп-арта, викторианская и неразборчивая ручная рисованная типографика, символика восточной Индии. Практически все принципы психоделического плаката, где впервые в графическом дизайне текст стал частью изображения, иммигрировали на журнальную обложку. Так в журналах состоялось слияние текста с изображением. Авторские шрифты использовались для интеграции заголовочных текстов и изобразительных элементов в один декоративный орнамент, их взаимопроникновение позволяло сохранять целостность страницы, образуя сложные иллюстративные полотна. Не существовало определенных проектных принципов, пространство страницы было деформировано. Частым приемом было наложение текста на изображение, которое в большинстве случаев полностью нарушало читабельность.

В середине 70-х появляется стиль музыки панк. Представители панк-культуры переосмыслили методы дизайна, в результате чего появился новый кричащий, грубый и независимый синтез элементов оформления журнала. Принцип DIY (do it yourself — сделай это сам) отвечал «рваному» графическому языку журналов, которые пропагандировали функциональную непригодность, абсурдность; коллажный стиль был наилучшим для передачи грязных и агрессивных сообщений; подпольный формат позволял вырваться из типографской сетки, которая считалась ограничивающей. Надписи прямо на изображении, царапание фотографий,

почти неразборчивые рисованные логотипы и иллюстрации, рукописные, машинописные, трафаретные, вырезанные из газет шрифты — все это характерно для панк-журнала, который нарушил все рамки визуальной коммуникации. Впервые в истории журнального дизайна встречается изобразительно-текстовая многослойность.

Таким образом, наработки и достижения поп-арта, психоделии и панка, их отражение в журнальном дизайне в результате заложили основу графического языка постмодернизма.

**Ключевые слова:** журнальный дизайн, поп-арт, психоделия, панк, постмодернизм, текст, изображение.

**Keywords:** magazine design, pop art, psychedelia, punk, postmodernism, text, image

## УСТАНОВЛЕНИЕ ГАРМОНИЧНЫХ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ПРИРОДОЙ И ИНДУСТРИЕЙ МОДЫ

### HARMONIOUS RELATIONS ESTABLISHMENT BETWEEN NATURE AND FASHION INDUSTRY

**МАРИЯ ТЕРЕЩЕНКО,**

доцент,

Международный Свободный Университет Молдовы, Кишинэу

Современный процесс художественного проектирования костюма предлагает широкий спектр информационных кодов формообразования и функционирования. Одним из важнейших условий оптимального функционирования искусственной среды, а значит и костюма, является органическое единение ее с природной средой. Обзор литературы по вопросам взаимодействия природной и искусственной среды позволил выделить следующие направления художественного проектирования костюма и дизайна:

*Экологическое направление*, ориентированное на экологически чистые технологии крашения и обработки текстиля, максимальную экономию природных ресурсов и материалов: использование энергетических ресурсов и материалов возобновляемого и восстанавливаемого типа, учет долговечности изделия с тем, чтобы соотношение затрат и продолжительность жизни изделия было оптимальным.

*Направление «одушевленного» дизайна*, основанное на стремлении к идентификации искусственных и естественных оболочек, разработке систем костюма, аналогичных по своим физиологическим свойствам природным системам.

*Бионическое направление*, основанное на установлении структурно-функционального единства в процессе формообразования природных и искусственных систем. Предпосылкой возникновения бионического направления в архитектуре, технике и дизайне является мимезис (желание подражать).

Основанием для бионических исследований является объективное единство законов формообразования и функционирования биологических и искусственных систем. В своей творческой деятельности дизайнеры по костюму постоянно обращаются за помощью к живой природе. Именно в результате эмоционального контакта с биоформами — цветами, листьями, животными и т. д. — возникает творческий импульс, ведущий в конечном итоге к созданию новой, художественно построенной формы одежды. Бионический подход в дизайне одежды

позволяет получить неординарные решения конструктивных узлов, их функциональных особенностей. Натолкнуть на новую идею может пластическая организация природной формы, красота и образное звучание линий, рисующих эту форму, ее ритмический строй.

Костюм, являясь объемно-пространственной структурой, приспособленной к форме человеческого тела, не может быть механической копией природного первоисточника. Работа над поиском новых форм в костюме, дизайнер выражает предметы объективного мира не через конкретное изображение, а опосредованно, через эмоциональные ассоциации, основанные на наблюдении. Мотивы природы являются для художника таким образом не предметом копирования, а «темой сочинения». Однако даже в том случае, когда образ трактуется абстрактно, он должен иметь хотя бы отдаленное сходство с первоисточником в части пластических и структурных ритмических особенностей или характерной орнаментации. Мотивы природы, ее отдельные черты, выделенные художником, всегда должны оставаться главным источником новых художественных идей, реализованных в костюме.

**Ключевые слова:** *формообразование костюма, бионические костюмные формы, тенденции моды*

**Keywords:** *the development of costume, the bionic shapes of costume, fashion trends*

## **ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ МЕБЕЛИ: МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОПЫТ**

### **THE ECOLOGICAL TREND IN FURNITURE DESIGN: INTERNATIONAL EXPERIENCE**

**ЕГОР ТИТЕНКОВ,**

преподаватель,

**Львовская национальная академия искусств, Украина**

Экологический стиль является одной ведущих дизайнерских тенденций последних лет, когда экологическая проблематика актуализируется в различных сферах и, в частности, в декоративно-прикладном искусстве и дизайне. В современном обществе мода на экологически безопасные жилье, предметы интерьера, быта, одежды становится все более популярной, что говорит о стремлении человека выжить в условиях глобально неблагоприятной экологической ситуации.

Экологические тенденции достаточно полно выражены в художественном проектировании современной мебели. Все более востребованными становятся интерьеры в стиле «эко», где основным элементом является именно мебель. Показательной чертой эко-интерьера является мебель, изготовленная исключительно из натуральных, экологически чистых материалов. Сырьем могут быть различные виды древесины, натуральные ткани, кожа, камень, стекло и др. Кроме того, такая мебель может быть изготовлена на основе вторичной переработки материалов, а также с использованием элементов органической природы.

Об экологических стилях особенно активно заговорили в конце XX века, когда люди устали от проблем экологии и решили создать свой собственный «чистый» мир в среде бытования. Эко-стиль возник в 1990-е гг. как реакция на синтетические 1970–80-е; его зарождение связано с развитием заинтересованности естественным происхождением интерьерного продукта. Ситуацию усугубил запрет на вырубку лесов в Европе: теперь мебель из массива стала не предметом первой необходимости, а малодоступной роскошью. Дело дошло до того, что на мебельных вы-

ставках посетителям в качестве экспонатов демонстрировали обыкновенные деревянные бревна с корой. Иногда к такому бревну прикрепляли спинку, создавая из него стулья и скамейки, или распиливали бревно и изготавливали из него подобие шкафа или кровати, но в любом случае грубый вид живого, необработанного дерева должен был быть ощутимым.

Основателями международного эко-стиля считаются скандинавские дизайнеры и японские традиционалисты. Скандинавы, заложившие основы собственно дизайна как культурного явления XX века, умели сочетать новаторские формы и ремесленный труд. Они предпочитали работать не с пластиком, как их итальянские последователи, а с живым материалом — деревом, или, в крайнем случае, березовой фанерой. В Дании уже в 1950-е годы не вырубали леса, зато использовали тиковую древесину из юго-восточной Азии, в частности, дешевый тик из Филиппин, остающийся от прорубки роцц для строительства дорог. Целое поколение датской мебели получило название «тиковый стиль».

Для японцев экологический стиль — не просто дизайн, а образ жизни. Нет народа более развитого в плане технологий и, в то же время, более близкого к природе. Традиции японского экологического стиля, который еще называют «японским минимализмом» существенно повлияли на европейский дизайн.

В целом важно отметить, что эко-стиль как составляющая комплексного феномена «экодизайн» — это художественное направление международного характера, которое с каждым годом обретает все большую актуальность и является одной из ведущих тенденций в проектной культуре XXI века.

**Ключевые слова:** экологический стиль, тенденции, художественное проектирование, эко-мебель

**Keywords:** ecological style, trends, artistic design, furniture in eco-style

## **КЛАССИФИКАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЧИНЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

### **HUMAN BEING ARTISTIC IMAGE CLASSIFICATION IN THE MONUMENTAL ART OF EASTERN HALYCHYNA IN THE FIRST THIRD OF 20<sup>th</sup> CENTURY**

**ЕЛЕНА ЯКИМОВА,**

преподаватель,

**Львовская национальная академия искусств, Украина**

В статье тезисно обозначены основные типы образов, характерных для монументальной скульптуры и монументальной живописи Восточной Галичины, в частности Львова, в первой трети XX в. Влияние законов формообразования монументального искусства отразилось на характере образов, которые использовались для декорирования сооружений религиозного и светского предназначения. Проанализировав основные психоэмоциональные и формообразующие черты основных типологических групп образов, персонажей монументальной живописи и скульптуры, распределим их условно по нескольким категориям.

Для определенной группы образов характерна привязка к культу как таковому — это персонажи античного пантеона и церковно-библейской истории. Наиболее распространен-

ными библейскими образами религиозного монументального искусства являются Иисус Христос, Богородица и Иоанн Креститель. В поисках новизны и утверждения своеобразного, в условиях религиозного монументального искусства, отрицания культуры предыдущих эпох, художники вводят в храмовые росписи, мозаики, витражи и пластику образы редко отображаемых церковных персонажей.

К традиционно сложившейся системе образов в первой трети XX в. добавляются образы «современных» мифологических сюжетов (Главный львовский вокзал, различные кафе). Происходит создание нео-мифологии, образы которой является ближе по времени и понятнее по своим аллегориями для субъекта восприятия.

Значительный ряд образов — это изображения персонифицированных историко-культурных национальных деятелей и образы рыцарей-воинов, в том числе витражные полотна П. Холодного на историческую тематику, отображение галицких и европейских персоналий в росписях Я.-Г. Розена для Армянского собора г. Львова, дома с патриотическими скульптурами Т. Оркаевича, фигуры рыцарей в отделке зданий во Львове, в строениях Тернополя и Ивано-Франковска.

Группа живописно-витражных и пластических изображений ангелов и путти, а также скульптурный декор функционального предназначения, в частности, образы атлантов, составляют отдельную большую страницу в активе галицких художников. К этой группе также относим женские образы, которые являются наиболее распространенными в украшениях жилых зданий г. Львова. На первый взгляд, эти персонажи являются исключительно вспомогательными в создании целостных композиций фасада здания или его внутреннего наполнения, но они играют значительную роль в формировании эмоциональной составляющей и в передаче основных характерных черт определенного здания.

Итак, проанализировав фигуративные изображения человека в контексте сооружений религиозного и светского предназначения, можем проследить формирование трех крупных типологических групп образов человека в монументальном искусстве Восточной Галичины первой трети XX в.: это мифологически-библейские, исторически (национально)-символические и символически-безличные образы.

**Ключевые слова:** монументальное искусство, Восточная Галичина, персонаж, образ, типологический группа

**Keywords:** *monumental art, East Halychyna, character, image, typological group*

## ȘTIINȚE SOCIO-UMANE, CULTUROLOGIE, MANAGEMENT

### ARTELE ÎN REVISTA ÎNSEMNĂRI IEȘENE. PARADIGME CULTURALE

#### THE ARTS IN THE MAGAZINE ÎNSEMNĂRI IEȘENE. CULTURAL PARADIGMS

IULIAN CĂTĂLIN DĂNILĂ,

lector universitar, doctor,  
Universitatea Apollonia, Iași, România

*Însemnări ieșene* (1 ianuarie 1936 – 1 octombrie 1940) a fost o revistă dedicată modelelor culturale care „să impună sentimentul frumosului”, cu țelul suprem de a realiza o „unificare sufletească a Românilor” și care să cuprindă toată mișcarea intelectuală a țării. De aceea, apariția ei la 1 ianuarie 1936 a constituit o reînscrisoare a vieții intelectuale și artistice ieșene în circuitul presei culturale naționale interbelice, mai ales prin ecurile puternice pe care această publicație le-a avut în cultura românească.

Revista *Însemnări ieșene* a contribuit la dezvoltarea culturii și literaturii române, polarizând în jurul ei mari personalități din diferite domenii. Periodicul a apărut inițial bilunar, apoi lunar, sub conducerea unor mari personalități ale literaturii și științei românești: Mihail Sadoveanu, George Topârceanu, Mihai Codreanu și Grigore T. Popa. Profilul revistei este larg, enciclopedic, publicând articole și studii, eseuri critice, versuri, nuvele, cronici literare, critică de artă, muzicală, teatrală, precum și recenzii de cărți și reviste. Printre numeroșii colaboratori ai revistei s-au numărat: Ionel Teodoreanu, Mihai Codreanu, George Lesnea, Demostene Botez, Otilia Cazimir, Magda Isanos, Alexandru Piru, Nicolae Țațomir, Ștefan Procopiu, Gheorghe Ivănescu și multe alte personalități ale culturii și vieții academice românești. Se pot remarca și personalități din domeniul artelor, care au participat la înnoirea sevei de viață a orașului, la dezvoltare gustului pentru artă, muzică, teatru în vechea capitală a culturii românești, dintre care cităm: pictorul Costache Agafitei, „cel mai autorizat” monograf în culori al Iașului, criticul de artă Grigore V. Coban, compozitorul și profesorul Alexandru Zirra, publicistul și dramaturgul ieșean Traian Gheorghiu ș.a.

Publicația s-a bucurat de interesul cititorilor datorită politicii editoriale, valorii personalităților culturale care au colaborat la editarea ei, direcțiilor intelectuale promovate, și a marcat în mod evident viața spirituală ieșeană și românească de la sfârșitul deceniului al patrulea al secolului XX. Astfel, *Însemnări ieșene* constituie un document cultural de o bogăție considerabilă ce a avut un rol important atât în spațiul academic și cultural ieșean, cât și în evoluția societății interbelice românești.

Lucrarea de față își propune să demonstreze că *Însemnări ieșene* a fost nu numai o revistă de prestigiu în cultura românească din perioada interbelică, ci și o platformă pentru producerea și promovarea unor valori estetice cu un caracter programatic care au proclamat valoarea sufletului, a sentimentelor alese și a forței spirituale. De aceea, idealul suprem al revistei a fost construirea și dezvoltarea unor paradigme culturale ieșene care să fie preluate și la nivel național prin generarea unor modele și fixarea unor puncte de referință culturale. Acestea reprezintă materializarea atașamentului fondatorilor și colaboratorilor publicației ieșene față de valorile spirituale și culturale ale capitalei Moldovei și față de valorile fundamentale ale spiritualității românești și europene.



**Cuvinte-cheie:** „Însemnări ieșene”, presă culturală, muzică, arte plastice, artă dramatică, paradigme culturale

**Keywords:** „Însemnări ieșene”, cultural press, music, fine arts, drama, cultural paradigms

## INTERNETUL — FACTOR DE INFLUENȚĂ ASUPRA COMPORTAMENTULUI SUICIDAR

### INTERNET — INFLUENCE FACTOR OF THE SUICIDAL BEHAVIOR

**OXANA ISAC,**

conferențiar universitar, doctor,

Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău

Se știe că relațiile din media despre suicid și abordările fenomenului din cadrul programelor de televiziune influențează comportamentul suicidar, mai ales în ceea ce privește alegerea metodei de realizare a unui astfel de act. Se constată că epidemiile de sinucideri prin anumite metode au avut loc după descrierea respectivelor procedee în mass-media. La ora actuală încă nu se știe exact cât de puternică este amprenta internetului asupra comportamentului suicidar, deși este utilizat, ca sursă de informare în această privință, de tot mai mulți oameni. Așa se explică îngrijorarea generată de existența site-urilor ce încurajează sinuciderea. Unii oameni au arătat că au fost încurajați să perceapă suicidul ca pe un mod de rezolvare a problemelor de către forumurile specializate de pe Internet, iar presa, atât cea de interes general cât și cea academică, a difuzat numeroase cazuri de cybersuicid – tentative de suicid sau suicid influențate de Internet. Site-urile despre sinucideri au facilitat, de asemenea, stabilirea unor pacte între persoane necunoscute care, după ce s-au întâlnit, și-au planificat sinuciderea prin intermediul Internetului.

În Moldova oamenii discută tema suicidului pe forum-uri, deși ele nu sunt destul de multe. Unele au tentă religioasă, participanții caută alinare și iertare pentru gândurile la suicid, altele au o trăsătură artistică – membrii scriu poezii despre trăirile lor sau duc evidența vieții în depresie. Unul dintre cele mai vechi “locuri de întâlnire” este *Clubul sinucigașilor* de pe Forum.md, unde se ajunge chiar la bătaia de joc și luare în derâdere pentru tentative de suicid.

Studiile recente despre căutarea pe Internet sugerează că majoritatea oamenilor apelează la un motor de căutare cele mai populare fiind: Google, Yahoo, MSN și Ask. Studiile arată că este foarte ușor să obții date tehnice detaliate despre metodele de sinucidere, nu doar de pe site-urile care au stârnit, recent, îngrijorare, ci și de pe cele de informare, cum este Wikipedia. Deși site-rile dedicate sinuciderii reprezintă trei dintre cele mai frecvent accesate pagini web, căutările au evidențiat un număr aproape egal de site-uri pentru prevenirea sinuciderii. Internetul poate avea și efecte benefice asupra prevenirii sinuciderii. Unele site-uri le comunică oamenilor unde pot găsi sprijin, furnizându-le informații și link-uri către sursele de ajutor; ele le oferă utilizatorilor cadrul propice pentru a-și exprima propria suferință și a o împărtăși altora, având, astfel, chiar un rol pozitiv. Deschiderea surselor de informare în masă e și bună, dar și dăunătoare. Cu siguranță, este nevoie de o monitorizare și măsuri concrete pentru minimizarea efectelor dăunătoare ale internetului.

**Cuvinte-cheie:** *suicid, cybersuicid, Internet, mass-media, comportament suicidar, metode de sinucidere*

**Keywords:** *suicide, cybersuicid, Internet, media, suicidal behavior, methods of suicide*

## MOLDOVA — MANAGERI DE SUCCES ÎN ARTĂ. ÎNTRE MIT ȘI REALITATE

### MOLDOVA — SUCCESSFUL ART MANAGERS. BETWEEN MYTH AND REALITY

**VALERIA ȘEICAN,**

conferențiar universitar interimar, doctor,  
Parlamentul Mondial pentru Securitate și Pace,  
Deputat, Ministru plenipotențiar pentru Republica Moldova

Cine este el, un Manager în cultura din Moldova? O profesie enigmatică, deocamdată, pentru mediul artistic din țara noastră. Un calificativ care a intrat sfios în nomenclatorul de funcții din Moldova abia la începutul secolului XXI, dar care nici până în prezent nu a devenit proprie, organică mediului artistic, pe când în întreaga lume această meserie, funcție, titulatură de prestigiu are un istoric de peste șapte decenii.

Articolul prezent aduce în prim plan o enumerare de calități și procedee de formare a Managerilor sub aspectul modern de calități necesare în leadership-ul de succes.

Managerii de succes înainte de a deveni lideri de succes, a priori sunt oameni de succes. George Bernard Show avea o viziune de excepție despre „succes”. El spunea că există două tipuri de oameni în această lume: oameni raționali sau rezonabili (*reasonable*) și oameni iraționali sau nerezonabili (*unreasonable*). Cei rezonabili — nu fac valuri, nu vor să cauzeze probleme și evită controversile. Cei nerezonabili — nu cedează în fața valurilor vieții și confruntă controversile direct. Show era ferm convins că progresul social se datorează oamenilor catalogați de mediul social drept iraționali sau nerezonabili.

De asemenea este adus în discuție raportul dintre cele două tipuri de manageri atestați, distincți, existenți și intercomunicanți — manageri operaționali și manageri strategici. Libertatea relativă dar și raportul influențabil reciproc dintre aceste două entități este esențial pentru o bună funcționare a întregului domeniu. În cazul nostru — domeniul cultură/artă, fiind unul extrem de sensibil, solicită o și mai profundă și rigidă corespundere caracteristicilor obligatorii enumerate în articol necesare unui manager. Pentru o bună funcționare a sistemului per ansamblu ambele tipuri de manageri trebuie să funcționeze cu o mare doză de libertate, autonomie, democratic. Semn că domeniul nu funcționează corect, organic, firesc este oricare intervenție a guvernului în opțiunile private. Economisții denumesc acest fenomen cu termenul generic *eșecuri ale puterii*. În consecință analiștii guvernamentali și politicienii au sarcina de a oferi justificări pentru aceste intervenții. Astfel unele mituri devin realitate și viceversa!

Uzura cotidianului cauzează distrugerea oricărui parcurs. Pe când Arta este *oxigenul* ce mișcă în direcție frumoasă omul.

O astfel de instituție cum e Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice are un rol cheie în procesul devenirii realitate a celor mai frumoase mituri.

**Cuvinte-cheie:** *manager, management, profesionalism, criterii, succes, cultură*

**Keywords:** *manager, management, professionalism, criteria, success, culture*

## ЭЛЕМЕНТЫ МАРКЕТИНГОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

### ELEMENTS OF MARKETING COMMUNICATIONS USED IN ART AND CULTURE

**АРТЕМ АМЕЛИЧКИН,**

старший преподаватель, кандидат педагогических наук,  
Орловский государственный институт культуры, Россия

Эффективность маркетинга в области культуры и искусства зависит не столько от рационального применения маркетингового инструментария, сколько от соответствия культурных услуг потребительским характеристикам целевого рынка. Доведение этих характеристик до потребителя и создание не сиюминутного, а долгосрочного потребительского предпочтения к данной культурно-досуговой организации и ее продукту среди существующих на рынке конкурирующих услуг является основной задачей маркетинга. В связи с этим успех любой организации, в том числе и в области культуры и искусства зависит от эффективности коммуникаций, которые обеспечивают взаимосвязь между производителями и потребителями услуг. В современных социально-экономических условиях невозможно представить работу хозяйствующего субъекта без хорошо налаженной системы маркетинговых коммуникаций.

Маркетинговые коммуникации в области культуры и искусства — это процесс передачи информации от производителя культурных услуг к целевой аудитории. Маркетинговые коммуникации в области культуры и искусства рассматриваются как сложное многоаспектное явление, включающее систему взаимосвязей и взаимоотношений, обеспечивающих возможность обмена информацией между различными субъектами рынка сферы культуры. Эффективность маркетинговых коммуникаций здесь зависит от личностных характеристик каждого из субъектов маркетинговой системы, а также от используемых средств осуществления и методов стимулирования коммуникаций. Маркетинговые коммуникации в области культуры и искусства иницируются и осуществляются коммуникатором в условиях окружающей среды. Посредством какого-либо материального носителя объект коммуникации доводится до коммуникатора.

В области культуры и искусства наиболее распространены следующие элементы маркетинговых коммуникаций: реклама, связи с общественностью, брендинг, спонсоринг. Элементы маркетинговых коммуникаций в области культуры и искусства имеют более высокую результативность в том случае, если они применяются по назначению и/или в сочетании с другими элементами продвижения. В зависимости от целевого сегмента и коммуникативной стратегии на рынке может применяться различное сочетание форм продвижения, которое называется комплексом маркетинговых коммуникаций.

Таким образом, коммуникативная политика организаций в области культуры и искусства не может оставаться раз и навсегда разработанной, требуется ее постоянное обновление с учетом информационной нагрузки покупателей, уровня развитости систем внутреннего и внешнего взаимодействия субъекта хозяйствования с субъектами маркетинговой среды, а также с учетом растущего многообразия инструментов и средств коммуникаций. Обновление коммуникативной политики становится необходимым условием и фактором устойчивости, конкурентоспособности организации на рынке культурных услуг.

**Ключевые слова:** *маркетинговые коммуникации, область культуры и искусства, реклама, связи с общественностью, брендинг, спонсоринг*

**Keywords:** *marketing communications, arts and culture, advertising, public relations, branding, sponsoring*

**СОВРЕМЕННЫЙ РЫНОК ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УСЛУГ В СФЕРЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ:  
СОСТОЯНИЕ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ**

**THE MODERN MARKET OF EDUCATIONAL SERVICES IN THE FIELD OF  
ART EDUCATION: STATE AND DEVELOPMENT TRENDS**

**АЛЕКСЕЙ КАЛЯНОВ,**

доцент, доктор педагогических наук,

Орловский государственный институт культуры, Россия

В последние десятилетия в странах с развитой экономикой сформировался новый социально-экономический уклад — «экономика знаний», в результате чего формируются новые требования к институциональным учреждениям, отвечающим за исследования, развитие технологии и развитие человека. Становление «экономики знаний» требует от высшей школы формирования новых качеств человеческого капитала:

1. креативность — способность генерировать новые товары и услуги;
2. мобильность — способность изменять свои представления о мире, а также личностные установки, готовность осваивать новые форматы коммуникации, работать в межкультурном взаимодействии;
3. самоопределение — способность рефлексивно взаимодействовать с имеющимися социально-культурными нормами, ставить и достигать цели, поддерживать достойный уровень самоорганизации.

В ходе социологического исследования, проведенного нами в 2010 и 2014 гг., было опрошено порядка 1500 семей. Результаты опроса, изложенные в данной статье, позволяют охарактеризовать состояние регионального российского рынка образовательных услуг.

Доля семей, стремящихся к получению детьми высшего образования, за последние годы сократилась с 88 % до 82 %. На вопрос, какую часть дохода семья готова ежегодно расходовать на высшее образование детей, отрицательный ответ в 2014 г. дали 25 % родителей, в то время как в 2010 г. лишь 13 % семей отказывались оплачивать высшее образование детей. Анализ рынка образовательных услуг и состояния покупательной способности потребителей показал, что при выборе вуза россияне по-прежнему ценят качественное образование, а не формальные «корочки» (более 44%). На вопрос о том, для чего нужно высшее образование, 80 % респондентов указали возможность получения в дальнейшем высокооплачиваемой работы. Как следствие, положительные ответы на вопрос о привлекательности художественного образования были лишь у 23 % опрошенных. Причинами низкого спроса респонденты назвали невостребованность специальности, малую вероятность успешного карьерного старта, низкий уровень оплаты труда в отрасли культуры.

В поисках «своего» абитуриента многие российские вузы культуры активно внедряют в региональную практику многоуровневую систему образования: школа искусств — колледж — вуз. Еще одним вектором в позиционировании вузов на рынке образовательных услуг является создание на своих базах «бизнес-инкубаторов», малых инновационных предприятий.

Стратегическая цель Орловского государственного института культуры заключается в позиционировании ОГИК как ведущего регионального научного, исследовательского, методического, образовательного и консалтингового центра в сфере культуры, осуществляющего значительный теоретический и практический вклад в инновационное развитие и конкуренто-

способность социально-культурной сферы. Для достижения этой цели были сформулированы следующие задачи: модернизация образовательного и научно-исследовательского процесса; укрепление кадрового потенциала; совершенствование инфраструктуры; повышение эффективности управления.

**Ключевые слова:** *высшее образование, экономика знаний, конкурентоспособность социально-культурной сферы, рынок образовательных услуг*

**Keywords:** *higher education, knowledge economy, competitiveness, socio-cultural sphere, market for educational services*

## **ОСОБЕННОСТИ УПРАВЛЕНИЯ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСКИ ОРИЕНТИРОВАННЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ**

### **FEATURES OF BUSINESS-ORIENTED MANAGEMENT OF CULTURAL INSTITUTIONS IN MODERN CONDITIONS**

**ЕЛЕНА КЛИМЕНКО,**

преподаватель,

Орловский государственный институт культуры, Россия

По мере сокращения институциональной зависимости от учредителя социально-культурные организации ощущают необходимость последовательного перехода на проектные методы управления своей деятельностью. Используя общие принципы проектного менеджмента, организации сферы культуры разрабатывают собственные алгоритмы управления проектами. На специфику проектной деятельности в разных типах организаций сферы культуры влияют:

- наличие базовой материальной обеспеченности всех творческих процессов;
- наличие в составе учреждения профессиональных управленцев, способных работать с партнерами и поставщиками с целью ресурсного обеспечения проектов;
- предварительная маркетинговая работа по выявлению существующих и формированию перспективных потребностей с целью эффективной продажи творческого продукта;
- возможность тиражирования ранее реализованных проектов.

Проектная деятельность социально-культурных организаций трансформируется в зависимости от стратегических целей их развития. Так, для репертуарного театра основной стратегической целью является формирование репертуара, который позволил бы наиболее полно использовать творческие возможности коллектива при условии постоянного государственного финансирования. По мере изменения государственной политики в области культуры все большее количество репертуарных театров переходит на более инициативное обеспечение своей деятельности. Стратегическая цель организации включает в себя, помимо творческой, организационно-экономическую составляющую, связанную с привлечением источников дополнительного финансирования, с помощью которых обеспечивается устойчивость функционирования организации, сокращаются предпринимательские риски, связанные с созданием новых творческих продуктов, и формируется дополнительный доход как резерв для развития будущих периодов. Можно выделить следующие направления проектного менеджмента:

- I. — проекты, направленные на формирование и укрепления среды поддержки организации сферы культуры: проекты проведения фестивалей на базе конкретных учреждений с целью повышения статуса и развития позитивного имиджа в региональной среде; развитие информационных проектов по созданию «клубов друзей учреждения» и привлечению дополнительных средств зрительского внимания в материализованной или в нематериализованной форме;
- II. — проекты, связанные с созданием отдельных культурно-творческих постановок, которые предполагают продюсерское управление всеми этапами реализации творческого продукта от проведения маркетинга до организации процесса продвижения и реализации готовой культурной продукции;
- III. — проекты, связанные с диагностикой, развитием и использованием предпринимательского потенциала самой социально-культурной организации.

Проектная система управления внутри организации сферы культуры применима абсолютно ко всем формам хозяйственной деятельности в сфере искусств и культуры. Она предполагает более рациональное использование интеллектуальных, творческих, информационных, финансовых ресурсов в рамках каждого конкретного проекта.

**Ключевые слова:** *предпринимательство в сфере культуры, предпринимательски ориентированные организации, проектный менеджмент, управление сферой культуры*

**Keywords:** *entrepreneurship in culture, business -oriented organizations, project management, cultural management*

## К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОДАРЕННОСТИ ЛИЧНОСТИ

### ON ARTISTIC GIFTEDNESS OF PERSONALITY

**ВАЛЕРИЙ МОЗГОТ,**

профессор, доктор педагогических наук,

Адыгейский государственный университет, Майкоп, Россия

В практике человеческой деятельности значительное внимание издавна уделялось проблеме одаренности. Появление самого термина *одаренность* связывается с именем G. Whipple (Г. Уиппл), адресовавшего его учащимся со способностями выше среднего уровня. В отечественной науке понятие одаренности определяется неоднозначно. Б. Теплов рассматривает одаренность как компонент природных способностей, проявляющихся в количественных и качественных характеристиках основных психических процессов. С. Л. Рубинштейн понимал одаренность в виде совокупности способностей. Под одаренностью также понимаются уровень развития общих способностей, в которых человек может добиться значительных успехов (В. П. Зинченко, Б. Г. Мещеряков); системное, развивающееся в течение жизни качество психики, определяющее возможность достижения человеком более высоких результатов в одном или нескольких видах деятельности по сравнению с другими людьми (Е. П. Ильин).

Обращение к современным психологическим исследованиям позволяет выявить такие типы одаренности как *художественная* и *практическая* (Э. А. Голубева, Д. Б. Богоявленская, В. Н. Дружинин, В. П. Зинченко, Е. П. Крупник, А. А. Мелик-Пашаев, Б. Г. Мещеряков, З. Н. Новлянская, В. С. Ротенберг и др.). Художественная одаренность представляет собой качественное сочетание конкретных способностей в сфере искусства, от которых зависит успеш-

ное выполнение той или иной деятельности. Например, в изобразительных видах искусства (живопись, скульптура, графика, дизайн), необходимо наличие умения точно «схватывать» пропорции величины, формы, объема, цвета, гармонии вещей в пространстве.

Согласно имеющей широкое распространение в современной отечественной науке точке зрения Б. М. Теплова, способности в целом образуют структуру одаренности, под которой понимается «качественно своеобразное сочетание способностей, от которого зависит возможность достижения большего или меньшего успеха в выполнении той или иной деятельности». Ставя вопрос об общей и специальной одаренности, ученый подчеркивает, что нельзя говорить об одаренности вообще, а можно говорить лишь об одаренности к какой-нибудь деятельности. Причем до выполнения конкретной деятельности мы не можем утверждать о возможности ее успешного выполнения. Однако при таком подходе способности выглядят «закрытой», замкнутой системой, с ограниченной (задатками) траекторией развития.

В нашем исследовании проблема художественной одаренности человека рассматривается через призму развития его музыкальных способностей. При этом музыкальные способности проявляют себя одновременно и как способности общие, и способности специальные. Проведенный анализ процесса развития музыкальных способностей в структуре художественной одаренности в трудах отечественных и западных ученых дает нам основания утверждать о возможности подхода к способностям как открытой, синергетической системе, каждый элемент которой связан с другими ее элементами по принципу взаимодополнения и усиления. Следовательно, феномен восприимчивости к музыке вполне может выступать в виде основы не только музыкальной деятельности человека, но и лежать в основе деятельности личности в других видах искусства и возникновения художественной одаренности в целом.

**Ключевые слова:** *художественная одаренность, типы одаренности, музыкальные способности, признаки одаренности, человек одаренный*

**Keywords:** *artistic giftedness, giftedness types, musical abilities, indications of giftedness, artistically gifted person*

## **РЕКЛАМНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ: ОСОБЕННОСТИ И НЕОБХОДИМОСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ**

### **ADVERTISING TECHNOLOGY IN CULTURE: FEATURES AND NECESSITY OF APPLYING IN PRESENT CONDITION**

**ИРИНА СОЛОВЬЕВА,**

доцент, кандидат экономических наук,

Орловский государственный институт культуры, Россия

Переход к рыночным отношениям неизбежно затрагивает не только сферу материального производства, но и социальную структуру общества. В настоящее время учреждениям культуры России приходится адаптироваться к сложным экономическим условиям. Они вынуждены вступать в конкурентную борьбу за своих посетителей, используя, прежде всего, современные рекламные технологии.

Рекламная деятельность пока еще не стала одним из источников финансирования сферы культуры, поэтому представляется актуальным изучение вопросов использования рекламы в социально-культурной сфере. В конечном итоге, это должно способствовать не только сохранению традиционных культурных ценностей, но и вовлечению населения в культурную

жизнь, использованию рекламно-спонсорской деятельности в качестве одного из источников финансирования социально-культурной сферы.

С помощью разнообразных вариантов рекламных обращений, направляемых по разным каналам, учреждение культуры передает информацию своим аудиториям. Эти рекламные обращения формируют осведомленность о товаре и услугах и мотивируют клиента к спонсорской поддержке. Кроме того, реклама формирует имидж самого учреждения культуры. Афишируя спонсоров, реклама тем самым способствует их продвижению, поддержанию и укреплению их авторитета и репутации на рынке.

Рекламная деятельность учреждений культуры, являющаяся в нынешней экономической ситуации залогом выживания и успеха, требует большой и напряженной работы. Учреждение культуры должно освободиться от ярлыка хранилища, от рутины и стереотипов и стать более мобильным, открытым и востребованным для населения. Поэтому в настоящее время современным учреждениям культуры нужно адекватно оценивать условия своего существования и развития; определять актуальные тенденции времени, виды маркетинговых коммуникаций; исследовать практику рекламы и выделять типы и особенности рекламных коммуникаций.

При анализе специфики рекламной деятельности в учреждениях культуры необходимо учитывать особенности соответствующего культурного продукта и факторы, оказывающие прямое воздействие на эффективность рекламной деятельности в социально-культурной сфере.

Рекламные технологии в сфере культуры и в коммерческом секторе имеют сходства и различия. Коммерческое предприятие, преследуя с помощью рекламы цель увеличения числа продаж, завоевания новых рынков, ориентируется в итоге на рост доходов от реализации продукции (услуг) или чистой прибыли. Культурная организация, привлекая дополнительных посетителей и покровителей с помощью рекламы, направляет средства на пополнение фондов для поддержания и развития собственной деятельности. Если в коммерческом секторе потребитель получает в обмен на денежные средства материальные блага и услуги, то в сфере культуры — эстетическое и духовное наслаждение, удовлетворение потребностей в образовании и отдыхе.

Вопросам развития российской сферы культуры посредством маркетинговых технологий в последние годы уделяется большое внимание. Реклама становится уже не только маркетинговым элементом, средством получения денежной выгоды, но и важнейшим социально-культурным феноменом, имеющим мощное воздействие на социум и процессы внутри него, на формирование общественных ценностей, вкусов, потребностей и интересов.

**Ключевые слова:** *сфера культуры, реклама, рекламные технологии, рыночные отношения, посетители*

**Keywords:** *cultural area, advertising, advertising technologies, market relationships, visitors*

## **МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ: К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ НАУЧНОЙ СФЕРЫ**

### **MUSICAL CULTURAL SCIENCE: TO THE QUESTION OF DEFINITION OF THE SCIENTIFIC SPHERE**

**ВЕРА ЮДИНА,**

профессор, доктор культурологии, кандидат искусствоведения,  
Орловский государственный институт культуры, Россия

Сегодня в структуре культур-ориентированной музыкальной науки все отчетливее определяется значимость музыкальной культурологии, способной задать парадигмальный вектор



всей совокупности специального знания. Задача данных тезисов — обозначить основные направления развития культурологического подхода в российском музыкознании конца XX – начала XXI вв. «Сфера действия» музыкальной культурологии определяется многоплановостью связей музыкознания и культурологии в трактовке феномена музыкальной культуры.

У истоков музыкальной культурологии стояла исследовательская группа Московской консерватории во главе с Д. К. Михайловым (1938–1995). Эта группа, получившая на Западе название «Московской школы музыкальной культурологии», в основу своих исследований положила феномен звука/музыки как универсального средства познания мира в биологическом, физическом, психическом, социальном, культурном измерениях. Основным предметом разработанного школой научного направления сонологии стала музыкальная культура мира как единая система во всем многообразии ее внутренних взаимосвязей.

Для самоопределения музыкальной культурологии значительный интерес представляет системный анализ, который рассматривает феномен музыки в художественной семиосфере культуры, анализирует ее аксиологические, социокультурные, межвидовые особенности (М. С. Каган). Важная методологическая сторона — определение структурных характеристик музыкальной культуры. К ним могут быть отнесены: музыкальная деятельность как совокупный репрезентант музыкальной жизни общества, включающая процессы создания, распространения и потребления музыки с позиции определенного сообщества, отдельных социальных групп и институтов, конкретных личностей; музыкально-звуковая среда как совокупность реальных форм музыки в контексте социального функционирования и формирования духовно-содержательного пространства; ментальные и музыкально-аксиологические компоненты, касающиеся вкусов и пристрастий, эмоций и переживаний, способов слышания и интонирования музыки, особенностей музыкального мышления, овладения музыкальным языком; субкультурная стратификация — выделение внутри музыкальной культуры отдельных субкультурных образований (сельский и городской фольклор, академическое и авангардное искусство, церковная музыка, массовая музыкальная культура и др.), отражающих социокультурную дифференциацию общего плана (аристократическое искусство, культовое или церковное искусство в целом, массовая культура XX в.), а также связанная с этим типология музыкальных культур.

В той или иной степени, обозначенные направления музыкальной культурологии как формирующейся сферы научного знания могут быть рассмотрены в конкретном научном дискурсе — синхроническом, диахроническом, пространственно-географическом. Наиболее представительной и плодотворной стороной культурологического исследования музыкального искусства остается изучение ее отдельных сторон — акустико-звуковой, морфологической, личностно-онтологической, что, как нам представляется, актуализирует значимость разработки теоретических и общеметодологических основ музыкальной культурологии.

**Ключевые слова:** *музыкальная культурология, методология, системный анализ, научное направление, сонология, структура*

**Keywords:** *musical cultural science, methodology, system analysis, scientific direction, sonology, structure*

